

Scuola Normale Superiore

CLASSE DI LETTERE

TESI DI PERFEZIONAMENTO IN DISCIPLINE FILOLOGICHE E LINGUISTICHE MODERNE

L'immagine letteraria di Raffaello nel Cinquecento

Candidata:
Enrica Gambin

Relatrice:
Prof.ssa Lina Bolzoni

Anno Accademico 2013/14

Indice

Introduzione *Doppio ritratto di Raffaello* p. 7

*L'immagine letteraria di Raffaello
nel Cinquecento*

Parte prima *L'autoritratto letterario attraverso gli scritti*

Capitolo primo *Le pagine autografe: Raffaello privato e Raffaello poeta*

1. *La lezione di Giovanni* 21
2. *I primi scritti raffaelleschi* 34
3. *La parentesi lirica dei versi romani* 43

Capitolo secondo *Le lettere ufficiali: Raffaello artista e cortigiano*

1. *La riscoperta ottocentesca di Raffaello a partire dagli scritti* 63
2. *La lettera sulla «Galatea»* 70
3. *La lettera su Villa Madama* 96
4. *La «Lettera a Leone X»* 112

Parte seconda *Il ritratto letterario nelle parole dei contemporanei*

Capitolo primo *«In obitu Raphaelis»: la celebrazione funeraria del 1520*

1. *L'ultimo ritratto di Raffaello* 182
2. *L'identificazione cristologica nelle fonti epistolari* 189
3. *La poesia in morte fra trasfigurazione mitologica e nota cronachistica* 201

Capitolo secondo *«L'Urbinate Apelle» e la fondazione cinquecentesca del mito*

1. *Il contributo della storiografia artistica all'esaltazione classicistica del Seicento* 248
2. *La celebrazione in vita* 263
3. *Le origini del mito* 305

Bibliografia 350

Indice delle illustrazioni

1. Raffaello, Lettera allo zio Simone Ciarla, 21 aprile 1508. p. 166
BAV, ms. Borgiano latino 800.
2. Raffaello, sonetto IIb (*Como non podde dir*) e sonetto I (*Amor tu m'envesscasti*). 167
Oxford, Ashmolean Museum (Parker 546v).
3. Raffaello, sonetto IIa (*Como non podde dir*). 168
Oxford, Ashmolean Museum (Parker 547v).
4. Raffaello, sonetto IIIa (*Un pensar dolce*). 169
Vienna, Graphische Sammlung Albertina (inv. 205v).
5. Raffaello, sonetto IIIb (*Li è un pensier dolce*). 170
Londra, British Museum, Prints and Drawings (F.f.1-35).
6. Raffaello, sonetto IV (*...te servier par amore*). 171
Oxford, Ashmolean Museum (Parker 545v).
7. Raffaello, sonetto V (*Lo pensier che in recercar*). 172
Montpellier, Musée Fabre (inv. 825.1.275r).
8. Raffaello, *Interno del Pantheon*. 173
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (GDSU, cat. A, n. 164).
9. Castiglione, *Lettera a Leone X*, c.1r. 174
Mantova, Archivio Privato Castiglioni, Documenti sciolti (a).
10. Raffaello, *Ritratto di Baldassar Castiglione*, olio su tela, 1516 circa. 175
Parigi, Musée du Louvre.
11. Raffaello, *Doppio ritratto di Andrea Navagero e Agostino Beazzano*, olio su tela, 1516. 176
Roma, Galleria Doria Pamphilj.
12. Raffaello, *Ritratto del cardinal Bibbiena*, olio su tela, 1516 circa. 177
Firenze, Galleria Palatina.
13. Raffaello, *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*,
olio su tavola, 1518 circa. 178
Firenze, Uffizi.
14. Raffaello, *Autoritratto con un amico*, olio su tela, 1519. 179
Parigi, Musée du Louvre.



Introduzione

Doppio ritratto di Raffaello

L'*Autoritratto con un amico*, realizzato a Roma pochi mesi prima della morte e oggi custodito al Museo del Louvre, conserva l'ultima immagine di Raffaello Sanzio.

Nell'opera il pittore lascia emergere la propria figura da uno sfondo scuro e le fa indossare vesti tipiche dell'uomo di corte, trascurando qualunque dettaglio possa ricondurla apertamente al mestiere d'artista. Mentre i suoi occhi guardano lo spettatore con un'espressione piena di dignità e fermezza, la sua mano sinistra si poggia, rassicurante, sulla spalla di un altro uomo, abbigliato in modo assai simile al maestro, ma dall'aria più giovane e inesperta.

Nonostante siano trascorsi ormai molti secoli dalla sua creazione, tutt'oggi non sembra ancora possibile attribuire un nome del tutto persuasivo al coprotagonista della tela raffaellesca, identificato nel corso del tempo con una decina di personaggi, fra i più vari all'interno della cerchia delle amicizie – vere o presunte – del maestro. L'enigma custodito dal ritratto, però, si mostra ancora capace di suscitare profonde suggestioni: l'inclusione del dipinto nella mostra *Late Raphael* che, fra il 2012 e il 2013, ha ospitato prima a Madrid e poi a Parigi alcuni dei più famosi capolavori del tardo periodo romano, ha del resto contribuito a riavviare la discussione attorno all'identità del compagno del maestro¹. I curatori dell'esposizione hanno rilanciato con sufficiente convinzione la tesi storica per cui nell'uomo che Raffaello, con la sua mimica, sembra voler guidare, si dovrebbe rintracciare il suo allievo prediletto, Giulio Romano. L'identificazione, comunque, non è sostenuta esclusivamente dalla gestualità dei due personaggi, ma deriva dal confronto con un altro ritratto, di mano di Tiziano, che

¹ Per tutte le notizie sulla tela in questione e sulla mostra che l'ha ospitata si consulti il catalogo *Late Raphael*, edited by TOM HENRY and PAUL JOANNIDES, Madrid, Museo nacional del Prado, 2012.

restituisce l'effigie del pittore romano colto, circa sedici anni più tardi, mentre esibisce all'osservatore il progetto di un edificio a pianta centrale. Neppure la presenza dello spadino che l'uomo porta alla vita – responsabile della famigerata identificazione con un fantomatico maestro di scherma – diventerebbe troppo fuorviante quando si rammenta la rapida ascesa sociale del padre Pietro, designato come «nobilis vir» in alcuni rogiti del 1518 e del 1520².

Se accogliamo questa teoria, possiamo provare a trovare una risposta al secondo interrogativo avanzato dalla tela: per chi fu realizzata? L'ipotesi proposta dai curatori, ovvero che il dipinto fosse stato commissionato dallo stesso Giulio, sembra infatti da scartare: se pure, in assenza di fonti documentarie adeguate, è necessario rinunciare al desiderio di venire a capo di tutti i misteri celati dal capolavoro raffaellesco (avallati dalle oscure peripezie collezionistiche vissute dal dipinto prima di ricomparire nella collezione reale di Fontainebleau attorno al 1610), al contempo ogni tentativo di fornirne una lettura più approfondita è, fortunatamente, sostenuto da un ormai avviato filone di studi sul tema del doppio ritratto di amici nel Rinascimento³, che ci spinge a presupporre l'esistenza di un destinatario diverso dai protagonisti del quadro al quale, anzi, essi sembrano ammiccare dall'interno della tela. Anche senza oltrepassare i confini della bottega dell'Urbinate, tale affermazione risulta coerente con la genesi di un'altra opera del maestro, il *Doppio ritratto di Andrea Navagero e Agostino Beazzano*, dipinto nello stesso periodo per essere donato a Pietro Bembo.

Con ogni plausibilità, il committente del doppio ritratto di Raffaello e Giulio Romano doveva essere un insigne protagonista della corte leonina sufficientemente vicino a entrambi i pittori da voler ammirare le loro immagini affiancate nella stessa tela, una volta che si fosse trovato lontano da loro. Chi, all'inizio del 1520, poteva soddisfare questo requisito meglio di Baldassar Castiglione⁴? Il letterato mantovano, a

² L'ampia messe di testimonianze d'archivio su Giulio Romano è stata raccolta nei due volumi *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di DANIELA FERRARI, introduzione di AMEDEO BELLUZZI, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1992.

³ In questa sede appare sufficiente rinviare alle osservazioni avanzate attorno al *Ritratto di due amici* di Pontormo oggi alla Fondazione Cini di Venezia in ELIZABETH CROPPER, *Pontormo and Bronzino in Philadelphia: a double portrait*, in *Pontormo, Bronzino and the Medici. The transformation of the Renaissance portrait in Florence*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2004, pp. 17 e ss. Sul tema si veda anche LORNE CAMPBELL, *Renaissance faces: Van Eyck to Titian*, London, National Gallery, 2008, pp. 164-172.

⁴ Secondo l'inventario dei beni di Castiglione, stilato nel 1529 dopo la sua morte, la sua collezione contava sette ritratti su tela e un numero imprecisato di ritratti su tavola. In mancanza di informazioni più dettagliate, possiamo solo supporre che il ritratto dipinto per lui nel 1516 da Raffaello non fosse l'unica

sua volta dipinto da Raffaello nel famosissimo ritratto del Louvre⁵, era forse, per quanto lasciano emergere le fonti, il più caro amico dell'Urbinate. Meno declamata ma ugualmente affettuosa era però anche la sua amicizia con Giulio, come testimoniano le lettere dei primi anni venti in cui lo scrittore si dava da fare per promuovere la carriera del giovane erede di Raffaello, difendendone gli interessi anche presso i signori più influenti della penisola: celeberrima resta, in questo senso, l'epistola del 7 maggio 1522 al cardinale Giulio de' Medici, in cui Castiglione non esita a sollecitare, in virtù dell'amore che egli porta all'amico pittore, che gli venga versato il compenso pattuito per il suo contributo nella *Trasfigurazione* del maestro da poco deceduto ma ancora assai vivo nel cuore del mantovano⁶. E non bisogna dimenticare come, appena un anno più tardi, riflettendo sulle direttive da impartire per l'edificazione del suo sepolcro in occasione della stesura del proprio testamento, il letterato indicasse proprio in Giulio Romano l'architetto responsabile del progetto, lasciando poi a Bembo il compito di comporre l'epitaffio⁷.

opera del maestro posseduta dall'amico mantovano. Per la collezione di Castiglione si vedano i seguenti studi: GUIDO REBECCHINI, *The book collection and other possessions of Baldassarre Castiglione*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXI (1998), pp. 17-52; ID., *Bembo e Castiglione: teorici dell'arte e collezionisti Bembo e Castiglione: teorici dell'arte e collezionisti*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di GUIDO BELTRAMINI, HOWARD BURNS e DAVIDE GASPAROTTO, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 257-266.

⁵ Sulla fortuna del celeberrimo ritratto raffaellesco si veda il recente lavoro di STEFANO ONOFRI, *In viaggio con il Cortegiano. La fortuna europea del «Baldassar Castiglione» di Raffaello*, introduzione di ANGELA GHILARDI, Mantova, Tre Lune, 2010.

⁶ *Repertorio di fonti documentarie*, cit., I, pp. 24-25: «Ancorché i tempi siano di sorte che la dimanda mia possa parer importuna, pur la obligazione ch'io mi suppongo di avere a tutti i miei amici, mi sforza a supplicar vostra signoria reverendissima di una cosa la quale a lei penso che non debba esser d'incomodità alcuna, e grandissima grazia ad un suo servitore, ed amico mio. [...] Io ho preso sicurtà di far questa raccomandazione a vostra signoria illustrissima, oltre l'amore ch'io porto a Giulio, per soddisfare alla buona memoria di Raffaello, il quale io amo non manco adesso di quello ch'io facessi quando viveva». A ulteriore prova dell'amicizia fra Castiglione e Giulio Romano si consideri anche la lettera, ben più privata della precedente, del 12 febbraio 1523 con cui il letterato, fra le altre cose, annuncia al pittore l'invio dei due attesissimi «scuffiotti».

⁷ *Ibid.*, p. 40: «Quam capellam ornari mandavit secundum et prout ordinabit Julius Romanus pictor, in qua capella ipse dominus testator mandavit ac ordinavit et voluit construi et fieri unum sepulchrum, secundum et prout ordinabit etiam dictus Iulius Romanus. In quo sepulchro reponi voluit, iussit et ordinavit cadaver suum predictum ac etiam cadaver quondam magnific et generose domine Hyppolite Taurelle, olim eius uxoris dilectissime, dummodo tum ornamentorum predictorum et sepulchrum expensa non excedat summam ducatorum sexcentorum quos expendi voluit in predictis capella et sepulchro ac ornamentis. Item voluit, iussit et ordinavit dictus dominus testator quod epitaphium seu inscriptio dicti sepulchri fiat per reverendum dominum Iacobum Sedolettum episcopum carpentrassensem, seu per reverendum et magnificum dominum Petrum Bembum equitem hierosolimitanum, si ipsi vel alter eorum voluerit». Il testamento di Castiglione apparve per la prima volta in VITTORIO CIAN, *Nel mondo di Baldassarre Castiglione*, «Archivio storico lombardo», n.s., VII (1942), pp.

In questo modo, ricomposto il cerchio magico dell'amicizia, materializzato grazie al talento della pittura, l'*Autoritratto* raffaellesco si carica di un valore unico, testamento inconsapevole e involontario che fa convergere nella stessa immagine il passato, il presente e il futuro dell'avventura privata e professionale dell'Urbinate: la finzione del colore precorre la storia e così, mentre la presenza di Giulio già lascia presagire un imminente passaggio di consegne, è alla figura di Castiglione, al di fuori del quadro, che Raffaello rivolge uno sguardo sapiente, che ben riesce a esprimere il senso, condiviso, di responsabilità per i solenni incarichi ai quali stavano lavorando.

Non a caso, all'indomani della morte improvvisa di Raffaello, Tebaldeo si sarebbe rivolto proprio al letterato mantovano per invitarlo a comporre un carme in lode dell'amico cosicché, qualora i suoi capolavori non riuscissero a superare la furia del tempo, la sua fama non andasse dimenticata: in molti avrebbero risposto a questo appello, in verità, celebrando nei loro versi l'eccellenza del maestro e il suo ruolo di *leader* culturale della corte di Leone X, ma l'epitaffio latino di Castiglione, tanto quanto l'autoritratto con Giulio Romano, si sarebbe fatto immediatamente custode e portavoce presso i posteri del valore più autentico dell'esperienza del maestro.

Non sorprende, naturalmente, che un artista dell'importanza di Raffaello avesse deciso, in concomitanza con la propria ascesa sociale nella cerchia dei letterati del papa, di curare con particolare attenzione la propria immagine, destinata da quel momento a divenire, in ogni caso e al di là degli specifici fini delle singole opere, pubblica; soprattutto se si considera come già al suo primo arrivo nella capitale il giovane artista non avesse esitato a includere un proprio ritratto nei due affreschi più noti della Stanza della Segnatura, dipingendosi sempre nelle vesti di sé stesso sia fra i maggiori poeti di tutti i tempi del *Parnaso* che fra i sommi filosofi della *Scuola di Atene*.

Assai più rilevante appare invece constatare come, poco prima della morte, Raffaello fosse completamente immerso in un'analoga impresa di autopromozione del proprio ruolo e dei propri incarichi che lasciava da parte il linguaggio delle arti per fare affidamento sul potere eternatore della scrittura: il 6 aprile del 1520 non avrebbe, infatti, interrotto solamente la decorazione delle *Stanze* vaticane e della villa Farnesina, o i lavori per il cantiere di San Pietro e per la dimora di Giulio de' Medici; la prematura scomparsa del maestro avrebbe posto fine soprattutto a un progetto antiquario e

83-87. Sull'amicizia di Castiglione con Bembo cfr. G. REBECCHINI, *Bembo e Castiglione: teorici dell'arte e collezionisti*, in *Pietro Bembo e le arti*, cit., pp. 257 e ss.

umanistico di grande ambizione, che si riprometteva di restituire ai contemporanei l'aspetto originario della Roma antica, riportando in vita attraverso lo studio delle rovine e delle iscrizioni la grandezza perduta, come stimolo per una riscossa presente. La carta topografica commissionata a Raffaello dallo stesso pontefice quale ultimo e più significativo passo nel suo programma di *renovatio Urbis*, doveva essere preceduta da una prefazione letteraria, giunta sino a noi con il titolo di *Lettera a Leone X*, in cui la voce narrante, prima di impegnarsi in una tecnicissima storia dell'architettura attraverso i secoli, rifletteva ampiamente su alcuni dei temi più caldi del dibattito cinquecentesco, discutendo del peso dell'antico e dell'importanza dell'imitazione come valori chiave da cui partire per rilanciare con fiducia una nuova stagione di progresso culturale e politico.

Assistito dalla penna esperta dell'amico Castiglione, Raffaello non avrebbe deluso le aspettative, se solo non fosse intervenuta la morte: questa, almeno, era l'opinione dei contemporanei che, per quasi un secolo, piansero, esaltarono e ricordarono l'Urbinate non solo come il più grande artista di tutti i tempi, ma anche come un raffinato intellettuale, capace con i propri studi umanistici di fare nuova luce sul passato, strappando all'oblio delle tenebre i segreti degli antichi e insegnandoli ai moderni.

Dalla peculiare convergenza lirica del 1519-20, che fece sì che la prima celebrazione del Sanzio si rispecchiasse direttamente nei suoi scritti, deriva, in sostanza, l'idea principale per questo lavoro, che si propone di indagare la fortuna letteraria del maestro nel Rinascimento, senza trascurare le sue stesse carte e il loro decisivo apporto alla genesi del mito raffaellesco. L'obiettivo, dare forma a un doppio ritratto letterario di Raffaello, che confronti e faccia dialogare fra loro un autoritratto programmatico ricavato dai suoi scritti e un ritratto formale desunto dalle parole che gli intellettuali della sua epoca spesero in sua lode. Perché se è vero che l'interesse per l'immagine «retorica» dell'Urbinate iniziò presto anche nel mondo delle arti – come dimostra, ad esempio, l'incisione di Marcantonio Raimondi che, già attorno al 1513, rappresentava un Raffaello melancolico nel suo studio – fu soprattutto la letteratura a ragionare sulla sua figura, assumendosi il compito, esaudito, di tramandare ai posteri la sua memoria. L'eco del dibattito sul «paragone» fra le arti, assai evidente nel sonetto funerario di Tebaldeo, accompagna del resto l'intera celebrazione letteraria del maestro, assumendo declinazioni topiche differenti a seconda che si esaminino le testimonianze dedicategli in vita o in morte.

Nel corso di questa ricerca più che fondamentale si è rivelato il soccorso offerto dalle due raccolte di fonti documentarie sull'Urbinate allestite da Vincenzo Golzio (*Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano, 1936) e John Shearman (*Raphael in early modern sources. 1483-1602*, New Haven, Yale University Press, 2003): l'opera monumentale dello studioso inglese, in particolare, portata a termine dopo un trentennio di ricerche d'archivio, ha consentito di riunire in due preziosi volumi l'intera messe di notizie prodotta sul maestro nel Cinquecento e sopravvissuta fino a noi. Isolate con cura le testimonianze più strettamente letterarie, esse sono state interrogate e messe a sistema, in modo tale da far emergere dal loro studio i tratti più caratteristici della personalità culturale di Raffaello, determinando al contempo il più antico scheletro retorico e celebrativo di quel mito che, sviluppatosi già durante la vita del maestro, sarebbe esploso subito dopo la sua scomparsa, per trionfare apertamente nella stagione del classicismo secentesco. Proprio il confronto, appena accennato nell'ultima parte di questo lavoro, con l'esaltazione del XVII secolo consente di dare ragione dei confini temporali di questa ricerca, tutta tesa a distinguere i segmenti elogiativi più autentici, formulati a ridosso dell'esperienza biografica dell'Urbinate, dai ritornelli retorici che si ripeteranno con grande frequenza nel secolo successivo.

L'indagine è stata divisa, perciò, in due parti, per meglio evidenziare i due volti del ritratto culturale del maestro, curato in prima persona nelle lettere ufficiali della maturità, e affidato alla penna dei contemporanei nelle pagine a lui dedicate dagli amici e collaboratori, e da tutti coloro che avevano riposto le loro speranze nel suo progetto di rinascita.

La prima parte si propone, quindi, di esaminare gli scritti di Raffaello giunti sino a noi, già radunati nel volume curato da Ettore Camesasca e Giovanni Piazza (*Raffaello. Gli scritti: lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, Milano, Rizzoli, 1994) e di tracciare a partire da essi il profilo letterario del maestro: operazione, questa, destinata a rivelarsi tanto interessante quanto ardua poiché, trascurate le numerose firme o le molteplici indicazioni tecniche a margine dei disegni, appare subito evidente come il patrimonio di testi più propriamente letterari prodotti dall'Urbinate sia davvero esiguo, soprattutto se confrontato con l'esperienza scrittoria, decisamente massiccia, di colleghi illustri come Leonardo e Michelangelo. Pur nella scarsità delle testimonianze, lo studio delle pagine del maestro consente di concentrarsi su alcuni dei temi più importanti del dibattito

culturale del Cinquecento cui Raffaello prende parte, in maniera sempre più persuasiva, nell'ultimo periodo della sua avventura romana, dopo i primi tentativi di avvicinamento alla scrittura compiuti già negli anni urbinati. Per dare ragione della differente cronologia della loro stesura, e della diversità di destinatari e di fini comunicativi, l'esame degli scritti di Raffaello è stato, perciò, distinto in due capitoli: nel primo sono presentati i documenti autografi di carattere privato o professionale (due lettere allo zio Simone Ciarla e un promemoria a Domenico Alfani) e le cinque prove di sonetto, elaborate al suo arrivo nella capitale come risposta all'abitudine alla poesia che univa tutti i suoi protagonisti; il secondo analizza invece le tre epistole maggiori (la *Lettera sulla «Galatea»*, la *Lettera su Villa Madama* e la *Lettera a Leone X*), in cui il maestro si fa affiancare dalla penna di un amico letterato per dibattere in prima persona sulle questioni che più stavano a cuore agli intellettuali di Leone X, offrendo così un preziosissimo specchio con cui riflettere gli ideali dell'intera corte. E se è pur vero che numerosi restano gli interrogativi irrisolti quanto alla genesi o persino alle finalità di alcuni di questi scritti, lo studio delle pagine di Raffaello consente di ricostruire il ritratto di un artista estremamente colto che, giunto nella capitale non come illetterato ma con un cultura decisamente da incrementare, seppe sfruttare l'amicizia di scrittori come Castiglione, Bembo, Navagero, Beazzano e di antiquari come Fra Giocondo, Fabio Calvo e Andrea Fulvio per approfondire le proprie competenze umanistiche, fino a guadagnarsi il ruolo di portavoce indiscusso della difesa dell'antico, divenendo in poco tempo il regista principale dei programmi di rinascita promossi dal pontefice.

La seconda parte di questo lavoro intende, invece, indagare le testimonianze letterarie composte in lode del maestro dagli intellettuali del Rinascimento: anche in questo caso, la bipartizione dei capitoli si è posta sin da subito come una scelta obbligata, poiché il fenomeno più caratteristico della celebrazione lirica dedicata a Raffaello è costituito, senza dubbio, da una corona di carmi in latino e in volgare redatti nei giorni successivi alla sua morte, cui è stato destinato uno studio specifico nel primo capitolo per meglio evidenziare la strettissima connessione che essi intrattengono con la *Lettera a Leone X*, sufficientemente nota all'interno della cerchia leonina da ispirare interi passi degli elogi funebri per il maestro. Tale celebrazione palesa con grande suggestione l'immagine che di Raffaello possedevano i suoi contemporanei, tanto lontana dai paradigmi retorici che sarebbero stati applicati alla sua figura dalle generazioni successive: pianto come un amico e come un collaboratore dai letterati del papa,

l'Urbinate diviene, infatti, oggetto di un canto commosso in cui la tristezza per la scomparsa di un personaggio tanto unico sconfinava nella delusione per quel sogno di rinascita che finalmente sembrava realizzarsi sotto la sua guida e che nessun altro artista sarebbe più stato in grado di rilanciare.

L'ultimo capitolo raccoglie invece gli esempi più significativi sul piano letterario della celebrazione dedicata all'Urbinate durante la sua vita e nei primi decenni dopo la morte, con un limite cronologico ultimo rappresentato dal cambiare del secolo e, con esso, della ricezione dell'esperienza raffaellesca: il discorso procede a ritroso, per meglio evidenziare come l'immagine tutta retorica di Raffaello quale pittore della grazia cristallizzata dagli ammiratori del Seicento – pure sviluppata in seno alla valutazione dell'arte del maestro condotta nelle pagine dei trattatisti e dei biografi del Rinascimento – abbia stravolto il primo e più autentico ritratto letterario formulato dai contemporanei, attenti a celebrare l'Urbinate sia per le sue straordinarie qualità di pittore, che lo facevano gareggiare con la natura (proprio come era avvenuto ad Apelle e Zeusi, cui è costantemente paragonato), sia come artista dotto, capace di far rinascere grazie ai suoi studi la grandezza degli antichi.

Ed è proprio nella valorizzazione e nel confronto con l'antico che si risolve, in ultima analisi, l'orizzonte concettuale chiave per interpretare correttamente il doppio ritratto letterario di Raffaello plasmato sulle parole dell'artista e su quelle dei contemporanei: come, infatti, dallo studio delle testimonianze culturali del passato il maestro sembra desumere il fulcro principale dei suoi interessi e dei suoi incarichi romani, rimanendone profondamente influenzato anche nella scelta dei contenuti e dello stile delle sue prove scritte più mature, così all'antichità appare attento anche il linguaggio impiegato dagli amici intellettuali per la sua consacrazione letteraria, che rielabora i più dotti motivi della tradizione topica classica per immortalare il ricordo del più grande degli antichi fra i moderni.



Ringrazio i professori Lina Bolzoni e Pietro Gibellini, che mi hanno guidato con attenzione e disponibilità nel corso di questo lavoro e dei miei lavori precedenti, e il professor Francesco Paolo Di Teodoro, che ha avuto la cortesia di offrirmi alcune preziose anticipazioni sui suoi ultimi studi raffaelleschi in corso di pubblicazione.

I miei più affettuosi ringraziamenti vanno, poi, a Sandro La Barbera, che ha sovrinteso con bontà e clemenza al mio lavoro sui testi latini inclusi in questa ricerca, a Paolo Marini, che mi ha soccorso in molti passaggi difficili senza farmi mai mancare il suo appoggio, e a Fabio Guidetti, interlocutore preziosissimo per ogni questione «antica». Devo ringraziare poi Cosimo Burgassi, Ida Campeggiani, Marta Cardin, Luca D'Onghia, Luca Degli Innocenti, Alessandro Giammei, Carlo Alberto Girotto, Alberto Godioli, Arianna Gullo, Cristiano Lorenzi, Leyla Ozbek, Federica Pich, Eugenio Refini, Giovanna Rizzarelli, Luca Ruggeri, Lucia Simonato, Claudia Tarallo per la gentilezza e la premura con cui hanno discusso con me su alcuni aspetti di questo lavoro.

Un grazie di cuore a tutti gli amici pisani incontrati durante questi intensi anni di Perfezionamento per il costante stimolo e le preziose risate capaci di raddrizzare anche le giornate più storte; un pensiero particolare va a Silvia e a Sonia, che mi sono state accanto, da vicino e da lontano, lungo tutta questa avventura. Sono grata anche alle mie amiche veneziane, che non mi hanno mai fatto sentire sola e da molto tempo condividono con me i momenti più belli e quelli più duri della mia vita.

Il ringraziamento più importante spetta però alla mia famiglia che, da sempre, mi sostiene e mi protegge con la sua fiducia e il suo amore. Senza l'incessante supporto dei miei genitori non avrei mai concluso nulla; per questo il mio Raffaello è per loro.



**L'immagine letteraria di Raffaello
nel Cinquecento**

Parte prima

*L'autoritratto letterario
attraverso gli scritti*

Capitolo primo

Le pagine autografe:

Raffaello privato e Raffaello poeta

1. *La lezione di Giovanni*

La consuetudine con la scrittura poetica fu per gli artisti una conquista piuttosto tarda: più avvezzi alla prosa e alla trattatistica, essi avevano iniziato a interrogarsi sulla natura e la missione del loro mestiere già nel Medioevo, provvedendo a comporre opere tese a illustrare i segreti della professione e a custodire il ricordo di chi meglio l'aveva praticata. Così erano nati, ad esempio, il celebre trattato sulla pittura di Cennino Cennini¹ o i *Commentari* di Lorenzo Ghiberti², antesignani di una tradizione che avrebbe presto annoverato prima i ricordi di Domenico Ghirlandai o menzionati da Vasari³, e poi i trattati di Filarete⁴, Piero della Francesca⁵, Luca Pacioli⁶ e Francesco di Giorgio

¹ Per il trattato di Cennini cfr. CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di FABIO FREZZATO, Vicenza, Neri Pozza, 2009⁵.

² Cfr. LORENZO GIBERTI, *I commentari*, a cura di OTTAVIO MORISANI, Napoli, Ricciardi, 1947.

³ Gli appunti del maestro, oggi perduti, sono ricordati nella sua biografia vasariana.

⁴ Cfr. ANTONIO AVERLINO detto IL FILARETE, *Trattato di architettura*, testo a cura di ANNA MARIA FINOLI e LILIANA GRASSI; introduzione e note di L. GRASSI, Milano, Il polifilo, 1972, 2 voll.

⁵ Per una lettura moderna del trattato di geometria prospettica del pittore di Borgo Sansepolcro cfr. PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, edizione critica a cura di GIUSTA NICCO FASOLA, Firenze, Sansoni, 1942, nonché ID., *De prospectiva pingendi*, Sansepolcro, Aboca Museum, 2008, edizione facsimilare del manoscritto conservato presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia (ms. Regg. A 41/2). Il maestro fu autore di trattati matematici come il *Trattato dell'abaco* e il *Libellus de quinque corporibus regularibus*.

⁶ Cfr. LUCA PACIOLI, *De divina proportione*, introduzione di Carlo Antinori, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000.

Martini⁷. L'esperienza letteraria più completa era stata rappresentata dalle opere di Leon Battista Alberti, protagonista assoluto della cultura del suo tempo grazie alla fortunatissima trilogia di trattati tecnici in latino (*De pictura*, *De re aedificatoria*, *De statua*), poi tradotti in volgare, ma anche grazie all'ingente quantità di scritti letterari composti sia in prosa che in versi, secondo la lingua ritenuta di volta in volta più consona al genere letterario: a partire dagli anni Trenta, in volgare Alberti aveva redatto le sue rime che, per l'alto livello di padronanza retorica e formale mostratovi, ma anche per il coraggioso dialogo instaurato con la tradizione petrarchista in un costante tentativo di superamento, rappresentano l'esperienza lirica più complessa nel quadro degli artisti-poeti fra Tre e Quattrocento, fino ad allora caratterizzato solo da esperimenti assai più circoscritti per mano di Giotto, Orcagna e Brunelleschi⁸. Un impegno massiccio nella scrittura va, naturalmente, riconosciuto anche a Leonardo, instancabile autore di densissimi appunti tecnici, per lo più strumentali alla sua attività d'artista, raccolti in numerosi manoscritti autografi⁹. Molte di queste note rivelano facilmente l'ambizione del maestro – certamente non «litterato» ma neppure «omo senza lettere» – di dare una forma più strutturata ai propri studi che, a un certo punto della sua esperienza, sembrano voler confluire in un «libro» destinato a raccogliere le teorie elaborate negli anni sulla pittura: le pagine di Leonardo, che per molti aspetti si collocano nel solco della tradizione degli artisti scrittori che lo avevano preceduto, auspicano al contempo di potersi smarcare da una concezione ormai anacronistica

⁷ Sull'opera di Francesco di Giorgio Martini cfr. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattato di architettura*, presentazione di LUIGI FIRPO, introduzione trascrizione e note di PIETRO MARANI, Firenze, Giunti Barbera, 1979.

⁸ Cfr. quanto riferito sull'argomento da ADA BERTI, *Artisti-poeti italiani dei secoli XV e XVI*, Firenze, Seeber, 1907; si considerino anche le più recenti pubblicazioni sulla poesia di artisti-scrittori come Orcagna e Bronzino: GIULIANO TANTURLI, *Formazione d'un codice e d'un canzoniere: delle rime del Bronzino pittore libro primo*, «Studi di filologia italiana», LXII (2004), pp. 195-224; AGNOLO BRONZINO, *Rime in burla*, a cura di FRANCA PETRUCCI NARDELLI, introduzione di CLAUDIO MUTINI, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1988.

⁹ All'interno della vastissima bibliografia dedicata all'analisi della produzione scrittoria leonardesca, si considerino soprattutto i seguenti lavori: CARLO DIONISOTTI, *Leonardo uomo di lettere*, «Italia medievale e umanistica», V (1962), pp. 183-216; LEONARDO DA VINCI, *Tutti gli scritti*, a cura di AUGUSTO MARINONI, Milano, Rizzoli, 1952; ID., *Scritti*, a cura di CARLO VECCE, Milano, Mursia, 1992; C. VECCE, *Scritti di Leonardo da Vinci*, in *Letteratura italiana, Le opere*, II, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1993; LEONARDO DA VINCI, *Scritti letterari*, a cura di A. MARINONI, MILANO, BUR, 1997; ID., *Scritti artistici e tecnici*, a cura di BARBARA AGOSTI, Milano, Rizzoli, 2002; ID., *Il paragone delle arti*, a cura di CARLO SCARPATI, Milano, 1993; ID., *Libro di pittura. Codice urbinatae lat. 1270 nella Biblioteca apostolica Vaticana*, a cura di CARLO PEDRETTI, trascrizione critica di C. VECCE, Firenze, Giunti, 1995.

dell'arte e palesano la volontà di conferire alla pittura il più autentico statuto di scienza e di proporla come strumento di conoscenza universale. Raccoglitore in altri luoghi delle sue opere di proverbi, massime, favole e facezie, ma anche di intere citazioni letterarie, il maestro non sperimentò mai, tuttavia, la via più specifica della poesia, sebbene i contemporanei lo abbiano spesso celebrato come compositore di raffinate canzoni all'improvviso, che tuttavia non ci sono state tramandate¹⁰.

Difficile stabilire quanto Raffaello fosse cosciente – soprattutto agli albori di una carriera di scrittore destinata a non concretarsi mai pienamente – dello sforzo letterario che aveva coinvolto, prima di lui, colleghi eccellenti; di certo, tuttavia, non poteva ignorare gli esempi che, sin da bambino, aveva potuto ritrovare all'interno della sua stessa famiglia che annoverava l'esperta produzione in versi del cugino Bramante, cantato come poeta arguto e capace dai più celebri rimatori della corte di Ludovico il Moro¹¹. Appassionato cultore di Dante, Bramante aveva, infatti, composto un ciclo di sonetti oggi conservati in una silloge manoscritta della Bibliothèque Nationale di Parigi¹² che, nel panorama del tardo petrarchismo quattrocentesco, si segnalano per una convinta adesione a quella linea poetica dantesca ancora assai viva nelle Marche¹³. Cantore di versi amorosi e burleschi, proprio come Alberti, Bramante è consacrato poeta dalle rime di Gasparo Visconti, in cui l'architetto è addirittura presentato come censore e critico delle rime altrui, come nel ritratto che del maestro si dipinge nello scambio di sonetti fra Visconti e Gerolamo Tetavilla conservato dall'autografo

¹⁰ Cfr. C. VECCE, *Leonardo*, presentazione di C. PEDRETTI, Roma, Salerno, 2006, p. 72.

¹¹ Sull'esperienza letteraria di Bramante si vedano i seguenti lavori: *Bramante poeta, colla raccolta dei sonetti in parte inediti*, a cura di LUCA BELTRAMI, Milano, A. Colombo e A. Cordani tipografi, 1884; DONATO BRAMANTE, *Sonetti e altri scritti*, a cura di C. VECCE, Roma, Salerno, 1995; DANTE ISELLA, *I sonetti delle calze di Donato Bramante*, in *Operosa parva per Gianni Antonini*, studi raccolti da DOMENICO DE ROBERTIS E FRANCO GAVAZZENI, Verona, Valdonega, 1996, pp. 123-133.

¹² Si tratta di un'importante antologia lirica compilata a Milano fra il 1495 e il 1496 per riunire le più significative testimonianze della poesia della corte sforzesca nel periodo 1490-1494. È conservata nel manoscritto di Parigi, Bibliothèque Nationale, Italien 1543, cc. 70r-74r. Come ricorda Vecce (cfr. D. BRAMANTE, *Sonetti*, cit., pp. 112-113), le rime di Bramante sono incluse anche nel manoscritto di Firenze, Biblioteca Nazionale, II II 75 (già Magliabechiano VII 342) cc. 25r-31r, copia del codice parigino, ma anche nel manoscritto di Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Sessoriano 413 (2077), cc. 78r-v, che tuttavia trasmette solo due sonetti (XX e XXIV).

¹³ Cfr. D. BRAMANTE, *Sonetti*, cit., pp. 15. All'analisi della poesia marchigiana fra Quattro e Cinquecento sono dedicati i seguenti lavori: MARCO SANTAGATA, *La lirica feltresco-romagnola del Quattrocento*, in *Federico di Montefeltro*, cit., pp. 219-272; G. BRESCHI, *La lingua volgare della cancelleria di Federico*, in *Ibid.*, pp. 175-218; ANGELA CARELLA, *Urbino e le Marche*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da ALBERTO ASOR ROSA, II, Torino, Einaudi, 1988, pp. 473-488.

visconteo Trivulziano 1093, ma anche dal codice di lusso Trivulziano 2157¹⁴: a differenza di Leonardo, esaltato dai poeti della medesima corte come sommo campione della pittura, Bramante è accettato come poeta fra poeti, tanto che assai rare risultano nelle stesse pagine milanesi le allusioni alla sua prima professione¹⁵. Lo speciale riconoscimento critico di cui godette Bramante alla sua epoca anticipa la fortuna di cui sarebbe stato protagonista Raffaello alla corte romana, trattato dagli intellettuali come un intellettuale e celebrato, ben presto, sia come artista che come uomo di lettere.

Lo stimolo più determinante a intraprendere il cammino della scrittura dovette, però, derivare all'Urbinate dall'esperienza letteraria prolungata e complessa del padre Giovanni Santi, esaltato per le proprie abilità di rimatore dalle parole dei contemporanei. Nel 1480 il cantastorie Antonio Nuti, amico e collega di Santi originario di Mercatello sul Metauro, completata la stesura di due poemetti in lode del suo signore Federico da Montefeltro, inviava a lui la propria opera perché ne correggesse forma e contenuti, secondo il suo giudizio di maestro:

Librecto mio, se se' palesato
 li in Urbino fra quei merchatanti,
 e che se' lecto in Pian de Merchato
 o da le dopne o da Giohan de' Santi,
 voglo ch'a lui tu si' ricomandato,
 chè te correghi, ch'è secondo Danti.
 Di' el nome mio, chè fui l'auctore,
 e spero che 'l farà per mio amore¹⁶.

¹⁴ Cfr. D. BRAMANTE, *Sonetti*, cit., pp. 15.

¹⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 20.

¹⁶ I due poemetti di Feltresco Mercatello sono stati traditi dal codice, verosimilmente autografo, Vat. Urb. Lat. 785, da cui si cita dopo aver sciolto le abbreviazioni e introdotto convenzioni grafiche moderne per quanto riguarda la distinzione fra *u* e *v*, l'uso delle maiuscole e della punteggiatura. L'ottava sopra riportata (c. 98v del codice) è stata ricordata, secondo trascrizioni più o meno aderenti alla lezione del manoscritto, dai vari studiosi che si sono occupati di Giovanni Santi e della sua opera, a partire da AUGUST SCHMARSOW, *Melozzo da Forlì: ein beitrag zur kunst und kulturgeschichte italiens im XV Jahrhundert*, Berlin & Stuttgart, W. Spemann, 1886, p. 353, fino a RENÉE DUBOS, *Giovanni Santi: peintre et chroniqueur à Urbin au XV siècle*, Bordeaux, Samie, 1971, p. 49 e RANIERI VARESE, *Giovanni Santi*, prefazione di PIETRO ZAMPETTI, Pesaro, Cassa di Risparmio di Pesaro, 1994, p. 29. Su Antonio Nuti cfr. anche ALFIO ALBANI, MASSIMO FABRIZI, COSTANZA GEDDES, SALVATORE RITROVATO, ELISABETTA PIGLIAPOCO, *Introduzione alla letteratura delle Marche*, introduzione di ALFIO ALBANI, Ancona, Il lavoro editoriale, 2005, pp. 39-40, nonché ANTONIO NUTI DA MERCATELLO, *Il palazzo di Federico di Montefeltro*, dal codice Vat. Urb. Lat. 785 intitolato *Feltresco Mercatello*, a cura di GIORGIO CERBONI BAIARDI, Urbino, Centro stampa dell'università di Urbino, 1998.

Dopo il consueto *topos* di modestia con cui limitava il campo di possibile fruizione del suo libro sia quanto al luogo (la piazza cittadina ove erano soliti esibirsi i menestrelli) che quanto al pubblico (le sole donne), l'autore si rivolgeva retoricamente alla sua opera invitandola a rivelarsi a Santi che, per l'affetto che lo legava a Nuti, non avrebbe certamente esitato ad accoglierla e a rivederla con cura.

Assai più noto oggi come artista che come scrittore, Giovanni Santi, a giudicare dalla richiesta del Feltresco doveva essere, alla sua epoca, molto stimato anche per le sue capacità di poeta, come dimostra il lusinghiero appellativo conferitogli dall'amico, pronto a proclamarlo addirittura un «secondo Dante»: cantastorie e rimatore all'improvviso abituato a recitare i propri versi nelle piazze – dopo aver a lungo declamato la *Commedia*, di cui era un esperto conoscitore¹⁷ – Santi godeva, infatti, di una certa reputazione presso i contemporanei, testimoniata da un impegno letterario costante che sembra giustificare il commento adulatorio di Nuti. Proprio grazie alle sue abilità artistiche nel novembre del 1474 aveva ricevuto l'incarico ufficiale di sovrintendere ai festeggiamenti che dovevano accompagnare il passaggio a Urbino del secondogenito del re di Napoli, Federico d'Aragona, in viaggio verso la Borgogna per chiedere in sposa la figlia di Carlo il Temerario. Per la solenne occasione Santi compose un testo teatrale in terzine, trasmesso dal codice Palatino 286 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con il titolo *Amore al tribunale della Pudicizia*¹⁸, e si occupò della messa in scena dell'opera, facendosi anche scenografo e coreografo in virtù del suo talento di pittore, che già lo aveva portato a cimentarsi nella decorazione del palazzo ducale. Considerata l'importanza del compito assegnatogli, è facile ipotizzare che a quest'altezza cronologica Santi avesse già dato prova delle proprie doti letterarie, sebbene non ne siano giunte attestazioni dirette; l'opera dovette, comunque, riscuotere un grosso successo se, quattordici anni più tardi, in occasione delle nozze del giovane duca Guidobaldo con Elisabetta Gonzaga, il pittore tornò a essere scelto per redigere

¹⁷ Per informazioni più approfondite sulla formazione culturale di Giovanni Santi e sulla sua attività di poeta cfr. R. DUBOS, *Giovanni Santi*, cit., nonché GIOVANNI SANTI, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro, duca d'Urbino*, a cura di LUIGI MICHELINI TOCCI, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1985, I, pp. VII e ss.

¹⁸ Il testo della rappresentazione è pubblicato in ALFREDO SAVIOTTI, *Una rappresentazione allegorica in Urbino, nel 1474*, «Atti e Memorie della R. Accademia Petrarca in Arezzo», n.s., I (1920), pp. 180-236.

una nuova *pièce*, anch'essa d'argomento allegorico e capace di ottenere il plauso della raffinatissima corte¹⁹.

L'esperienza maturata da Santi in ambito teatrale nel corso della vita, ampiamente riconosciuta alla sua epoca, avrebbe influenzato l'attività dello stesso Raffaello, chiamato dal cardinale Cybo ad allestire in Vaticano, nel Carnevale del 1519, la rappresentazione dei *Suppositi* di Ludovico Ariosto: la magnifica scenografia preparata dall'artista, commentata entusiasticamente dagli spettatori²⁰, contribuì certamente al trionfo della commedia, guadagnando al poeta ferrarese l'incarico di scrivere un nuovo dramma, il *Negromante*, che venne profondamente rielaborato per l'occasione. In effetti, più si indaga la biografia di Giovanni Santi e più sembra importante riconoscere l'influenza che egli esercitò sulla carriera del figlio, che da lui apprese, per primo, non solo l'amore per la pittura, ma anche quello per l'arte dello scrivere: il modello paterno dovette risultare, infatti, fondamentale non solo per l'avvicinamento di Raffaello al mondo del teatro – frequentato da molti altri artisti²¹ – quanto per il suo stesso approccio alla scrittura che, sin dall'infanzia, egli imparò a conoscere attraverso le carte su cui si affaticava il padre, nel tempo sottratto alle faccende di bottega e agli obblighi familiari.

¹⁹ Il testo della rappresentazione allegorica è andato perduto, ma tramanda il ricordo del successo ottenuto da Santi una lettera del 16 febbraio 1488 inviata da Benedetto Capiluppo a Maddalena Gonzaga, pubblicata in *Mantova e Urbino: Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni familiari e nelle vicende politiche*, narrazione storica documentata da ALESSANDRO LUZIO e RODOLFO RENIER, Torino [etc.], Roux, 1893, pp. 20 e ss.

²⁰ Sull'allestimento raffaellesco dei *Suppositi* si consultino le testimonianze degli oratori Francesco Bagnacavallo, Alfonso Paolucci, Beltrame Costabili e Benedetto Buondelmonti, raccolte in JOHN SHEARMAN, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, I, New Haven, Yale University Press, 2003, pp. 396-443; si veda, soprattutto, la lettera di Paolucci ad Alfonso d'Este dell'8 marzo 1519, contenente una ricca descrizione della scenografia creata dall'Urbinate (cfr. *ibid.*, pp. 441-443). Sul tema cfr. FILIPPO CLEMENTI, *Il Carnevale romano nelle cronache contemporanee: dalle origini al sec. XVII*, Castello, R.O.R.E., 1939², p. 192. Il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi conserva uno *Studio di quinta per una scena prospettica*, oggi assegnato a Raffaello con sempre maggiore sicurezza, che potrebbe legarsi proprio alla rappresentazione romana della commedia ariostesca: cfr. *Nel segno di Masaccio: l'invenzione della prospettiva*, a cura di FILIPPO CAMEROTA, Firenze, Giunti, 2001, p. 156, ma anche CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, STEFANO RAY, MANFREDO TAFURI, *Raffaello architetto*, Milano, Electa, 1984, pp. 226-228.

²¹ Celeberrimo risulta l'esempio di Leonardo, autore di apparati per feste e spettacoli presso la corte di Milano: come tramanda Bellincioni, il 13 gennaio 1490 l'artista allestì la festa del Paradiso in occasione delle nozze fra Gian Galeazzo Maria Sforza e Isabella d'Aragona (cfr. EDOARDO VILLATA, *Leonardo da Vinci: i documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano, Ente raccolta vinciana, 1999, pp. 77 e ss.) per occuparsi, poi, l'anno successivo, anche dell'allestimento della grande giostra in onore del matrimonio fra Ludovico il Moro e Beatrice d'Este (cfr. C. VECCE, *Leonardo*, cit., pp. 131-134).

Parallelamente alla sua attività di poeta teatrale, Santi si era sforzato, infatti, di portare a compimento un progetto lirico assai ambizioso, elaborato già negli anni del dialogo letterario con Antonio Nuti ma destinato ad acquisire maggiore importanza dopo il 1482: la morte del duca Federico aveva risvegliato l'esigenza di cantare le sue lodi per trasmettere ai posteri il ritratto del personaggio che, per più di un trentennio, era stato uno dei cardini del sistema politico italiano. Santi, testimone diretto di molte delle vicende da narrare, poteva fra l'altro contare sulle preziose informazioni custodite nei commentari di Pierantonio Paltroni, il segretario del duca che, da tempo, compilava dei resoconti quotidiani dell'attività del suo signore²²: come ricorda nella dedicatoria dell'opera, in virtù dell'amicizia con Pierantonio Peroli, successore di Paltroni nella cancelleria ducale, Santi aveva avuto la possibilità di consultare in anteprima le note dello scrittore, la cui lettura era negata ai più. Nella medesima *Epistola*, egli si mostra consapevole di come il suo poema si inserisca in una prestigiosa tradizione letteraria popolata da «famosissimi scriptori, storici e poeti»: molti erano stati, infatti, nel corso del Quattrocento, gli umanisti che avevano celebrato le gesta dei principi della penisola, fondando un vero e proprio genere²³. Alla corte urbinata, ad esempio, erano già state dedicate la *Feltria* di Porcellio Pandoni, la *Martias* di Gian Mario Filelfo e la *Volaterrais* di Naldo Naldi²⁴. Federico da Montefeltro, in particolare, era stato protagonista anche di alcuni poemetti encomiastici in volgare, a lui intitolati durante la sua vita, come *Il Pellegrino* di Gaugello Gaugelli (1464) e due opere dello stesso Antonio Nuti (1480), testi agevolmente disponibili a Giovanni Santi grazie alle relazioni da lui intrattenute con i loro autori o comunque facilmente reperibili nella fornitissima biblioteca di palazzo²⁵.

²² Cfr. PIERANTONIO PALTRONI, *Commentari della vita et gesti dell'illustrissimo Federico duca d'Urbino*, a cura di WALTER TOMMASOLI, Urbino, Accademia Raffaello, 1966.

²³ I casi più emblematici sono costituiti dalla *Hesperis* di Basinio da Parma in onore di Sigismondo Pandolfo Malatesta e dalla *Sphortias* di Francesco Filelfo per Francesco Sforza, ricordate anche in G. SANTI, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro*, cit., p. XXVIII.

²⁴ Cfr. *ibid.*, ma anche VITTORIO ROSSI, *Il Quattrocento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1964, p. 232.

²⁵ Sulla biblioteca dei Montefeltro cfr. *Codices Urbinales latini*, recensuit COSIMUS STORNAIOLO, Romae, Typis poliglottis Vaticanis, 1902-1921, 3 voll.; GINO FRANCESCHINI, *Per la storia della biblioteca di Federico da Montefeltro*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le Marche», s. VII, XII (1959), pp. 41-77; L. MICHELINI TOCCI, *La formazione della biblioteca di Federico da Montefeltro: codici contemporanei e libri a stampa*, in *Federico di Montefeltro*, a cura di GIORGIO CERBONI BAIARDI, GIORGIO CHITTOLINI e PIERO FLORIANI, III, *La cultura*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 9-18; MARIA MORANTI, *Organizzazione della biblioteca di Federico da Montefeltro*, in *Ibid.*, pp. 19-50. L'opera di Gaugelli fu pubblicata da GUIDO VITALETTI, *Per la*

Prima di iniziare la propria opera, dunque, lo scrittore si confronta con i più illustri predecessori, che avevano legato la loro gloria letteraria alla celebrazione dell'incredibile valore del duca Federico:

[...] vedendo che quella era abundantissima materia a li famosissimi scriptori, storici e poeti, e che a nessuno pareva potere assumere più alto subiecto nel suo comporre, acìò ch'el divorabil tempo non rodesse l'altissimo splendore delle sue innumerabile virtù, e ch'ad essi compositori overo reciptatori fusse per sì ampla et eccellente materia, oltra de lloro doctrina, eterna laude, sì como quella dello antiste Campano, Francesco Philelpho, Porcelio e molti altri, e novamente li doctissimi e famosissimi homini Christopharo Landino e Sigismondo de li Conti da Fulignio, li quali tucti, cum loro clarissimo stilo affatigati, apresso degli uomini docti lassano eterna laude delle sue innumerabile virtù [...]²⁶.

Oltre all'esempio del già menzionato Porcellio Pandoni, Santi ammette il suo debito rispetto ai lavori di alcuni letterati – Giovanni Antonio Campano (1429-1477), Francesco Filelfo (1398-1480), Cristoforo Landino (1424-1498) e Sigismondo Conti (1432-1512)²⁷ – che avevano redatto compendi e poemi in lode del signore di Urbino. Proprio mentre esprime il desiderio di affidare la sua memoria alla fama della propria opera, come hanno fatto i maestri, l'autore prende al contempo le distanze da quella tradizione dotta che ai dotti si era rivolta: sposando la causa della terza rima, in luogo della più comune ottava²⁸, Santi enuncia il proposito di parlare agli incolti, eleggendo così per i propri versi un pubblico non dissimile da quello che lo aveva applaudito nelle piazze. Per tutti i suoi spettatori e i suoi seguaci, egli inizia a comporre una lunga narrazione in versi destinata più tardi a circolare con il titolo di *Cronica in versi di Giovanni di Santi al Duca*

fortuna di Dante nel secolo XV. «Il Pellegrino» di Gaugello Gaugelli (Cod. Vat. Urb. lat. 692), «Giornale dantesco», XXIV (1921), pp. 217-226 e 291-327.

²⁶ Il testo della citazione è tratto dal ms. Vat. Ottob. Lat. 1305, c. 1v.

²⁷ Come ricorda Michellini Tocci, Campano attorno al 1474 aveva steso un compendio della vita di Federico; fra il 1475 e il 1476 Filelfo scrisse, invece, i *Commentarii de rebus gestis Frederici comitis Urbinatis*, in cui sono narrati i principali avvenimenti del ducato fino 1461; quanto a Landino e Sigismondo Conti, le parole di Santi lasciano intuire che entrambi avessero composto degli scritti su questo tema che, tuttavia, non ci sono giunti: qualche certezza in più è offerta dallo scrittore fiorentino di cui l'«Indice vecchio» della biblioteca ducale di Urbino registra un opuscolo biografico dedicato a Federico da Montefeltro.

²⁸ Si leggano in proposito le parole dell'autore nel ms. Vat. Ottob. Lat. 1305, c. 1v: «Or, rivolgendo per l'ansia mente el nuovo pensiero, al tucto deliberai, cum questo non molto consueto stile di terza rima, in istoria volere li glo[rio]si gesti del tuo prenominato patre cantare».

d'Urbino, che decide poi di affidare alla bella mano del copista del ms. Vat. Ottob. lat. 1305, unico testimone dell'opera, trascritto per essere poi recato in dono al duca Guidobaldo²⁹: il codice, tuttavia, non abbandonerà mai la casa del suo autore, che fino alla morte si impegnerà in un lavoro di attenta correzione dell'opera, senza poterlo concludere.

Vicino ai modelli letterari per la solerzia con cui si dedicò alle sue pagine, Santi sembra comunque percepire in modo profondo una differenza identitaria che non gli permise mai di riconoscersi completamente nella schiera dei suoi predecessori: come emerge chiaramente già dalle righe dell'*Epistola* dedicatoria, l'autore – con umiltà anche retorica – non solo si mostra consapevole di possedere una preparazione culturale limitata rispetto ai maestri, ma soprattutto intende presentarsi ai lettori con il volto ampio dell'artista, piuttosto che con quello canonico dello scrittore. Inserendo in sede proemiale poche righe autobiografiche, Santi giustifica, infatti, le mancanze letterarie della sua opera con le travagliate difficoltà quotidiane cui ha sempre dovuto far fronte per occuparsi della famiglia e della bottega:

Ma, giungendo alla etade ch'io sarei forse stato disposto a qualche più utile virtù, da poi molti negotij per guadagnarmi el victo, me dette alla mirabile arte de pictura, per la quale, oltre la orbita della cura familiare, che nisuna cosa a l'huomo è de più continuo tormento, havendo sì eccellente peso di sopra el quale sarebbe grave a gl'omeri de Atalante, e de la cui clarissima arte non me vergognio essere nominato³⁰.

La rivendicazione orgogliosa di un mestiere che stentava ancora a ottenere pieno riconoscimento all'interno del sistema delle arti liberali trova posto anche nel *Preambulo*, lunga introduzione all'opera costruita attorno al tema della visione, secondo l'esempio letterario delle tre Corone. Così all'inizio della *Cronaca*, Giovanni Santi si rivolge topicamente ad Apollo, perché assista lui, venuto al mondo da una pianta umile (v. 154), nella fatica del canto poetico. Nell'affrontare l'impresa, l'artista invoca la protezione

²⁹ Il codice, attualmente conservato alla Biblioteca Vaticana, reca traccia di un incessante intervento correttivo, condotto con grande probabilità dallo stesso Santi sino al momento della morte. Una prima edizione diplomatica del testo fu pubblicata nel 1893 da Heinrich Holtzinger (cfr. *Federigo di Montefeltro, duca di Urbino. Cronaca di Giovanni Santi*, nach dem Cod. Vat. Ottob. 1305 zum ersten Male herausgegeben von HEINRICH HOLTZINGER, Stuttgart, Kohlhammer, 1893).

³⁰ La citazione è tratta ancora una volta dal ms. Vat. Ottob. Lat. 1305, c. 2r-v.

olimpica, proclamando un'ambivalenza che lo porta a riconoscersi al contempo pittore e poeta, secondo un doppio statuto identitario che certo non deve dispiacere al dio, signore di tutte le arti; anzi, l'artista sembra privilegiare proprio la sede lirica offertagli dal proemio per rivendicare la dignità del suo primo mestiere, che non gli appare così dissimile da quello dello scrittore nello stesso modo in cui il pennello non è difforme dalla penna (v. 161):

Vergene di Parnaso, o chiaro Apollo, splendido dio de l'opre gloriose,	147
eccomi avante a voi cum l'humil collo: se una sintilla in me del valor vostro me infondon quel che per me dir non sollo,	150
e ch'io più bramo che di gemme o d'ostro scetro, corona o pompa signorile, perché non è lì el fin del sperar nostro,	153
e s'io ben nacqui al mondo in pianta humile, mostrarò aver merzé del tal vallore, più che non pare ad altri del gentile,	156
né sdegnarite qui lo attento ardore, ch'io habbia nel chiar stil della pictura, perché ancor lei da voi merta alto honore;	159
anzi me par sia simil de natura, né sì el pennel dalla penna è diforme, che in ciò bisogni variata cura.	162
Svegliate adunque el mio ingegno che dorme e fate sì che l'alta visione a qual qui lege de sua alteza informe,	165
e quelle accerbe, inutil passione, a quale un tempo io son stato sugetto, sien sottoposte alquanto alla ragione,	168
mentre che sfogho qui l'alto concepto ³¹ .	

Nella dichiarazione di Santi si rinvencono le tracce di una discussione teorica sul valore delle arti che, iniziata già nelle pagine antiche di Orazio e Aristotele, avrebbe poi alimentato il dibattito culturale fra Quattro e Cinquecento, divenendo tema frequente negli scritti di Leonardo, Bembo e Castiglione, pronti ad arricchire il tradizionale

³¹ Il testo è tratto dal ms. Vat. Ottob. Lat. 1305, c. 5r-v.

panorama letterario della disputa di precedenza fra pittura e scultura con le proprie teorie sul paragone, più stringente per i loro tempi, fra pittura e poesia: sui meriti, le caratteristiche e i vantaggi delle singole arti si erano già espressi, del resto, lo stesso Petrarca e artisti dotti come Ghiberti e Alberti, esplicitando le posizioni sostenute in materia dagli intellettuali del Medioevo e del primo Umanesimo. Con un'anticipazione cronologica notevole rispetto alle riflessioni del *Cortegiano* castiglionesco – attento sin dalla *Dedicatoria* a evidenziare il rapporto armonico in cui l'autore e i suoi lettori colti vedevano costituirsi e progredire le differenti arti – il fulminante giudizio di Santi sulla pari dignità di pittura e poesia esprime chiaramente l'emergere di una nuova sensibilità rispetto alla figura dell'artista sviluppata dagli artisti stessi: guidato dall'esperienza biografica e culturale di Mantegna – proposto anche nella *Cronaca* quale *exemplum* massimo di perfezione estetica della sua epoca³² – l'autore sembra voler ridiscutere quella classificazione sociale che voleva vedere nell'artista un artigiano piuttosto che un intellettuale, messa sempre più in crisi dalle nuove competenze dei maestri della sua generazione. Per enunciare meglio le proprie teorie, Santi ritaglia all'interno del poema un'ampia sezione di centoventi versi (XCI, vv. 219-426) che, prendendo spunto dalla narrazione della visita del duca Federico alle bellezze artistiche della città di Mantova, gli permette di chiarire le proprie convinzioni sulle arti e di prendere posizione nel panorama critico della sua epoca: pur pronto a riconoscere la precedenza delle lettere

³² Si leggano, in proposito, alcuni dei versi dedicati al pittore mantovano all'interno della celebre «disputa», contenuti nel ms. Vat. Ottob. Lat. 1305, cc. 313v-314r: «E certamente la natura Andrea / doctò de tante excelse e degne parte, / che già non so se più doctar potea, / perché de tucti i membri de tale arte / lo integro e chiaro corpo lui possede, / più che huom de Italia o de le externe parte. / Trovasi ben tallor chi in una excede / alcun grande huom, ma qual consydra bene, / como l'opere suue a noi dan fede, / vedrà che primamente lui si tiene / el gran disegno, vero fondamento / de la pictura, e in lui secondo viene / de inventione un lucido ornamento, / tal che, se spente fusse e morte in tucto / le fantasie, secondo io vedo e sento, / foran rinate in lui, cum tanto fructo / de chi subcede e vien de drieto ad ello, / che posse senza affanno essere instructo; / né mai huom prese o adoperò el penello, / o altro stil, che de l'antichitade cum tanta verità fusse quant'ello / chiar subcessor, né cum magiur beltade, / e, se 'l dir non è troppo, ei loro avanzi / l'excede tucta quella vetustade, / per cui io el pono a tucti quanti inanzi. / Poi diligentia e vago colorire, / cum tucti i termin suoi e varij distanzi, / moventia de disegno, e fa stupire / qualunque i scorti suoi vede e remira, / che inganan l'ochio e l'arte fan gioire; / la prospectiva, qual drieto se tira / arithmetrica e insiem geometria, / e l'alta architectura a lei se invia, / cum quanto ingegno in huom possibil sia, / reluce e splende, exprime in gran concepti, / ond'io stupisco inella mente mia: / insuma quel che molti alti intellecti / nella pictura excelsa han dimostrati, / riluce in lui cum sui termin perfecti; / né pretermesso ha ancor, cum dolci e grati / modi, il rilievo, per che alla sculptura / mostrar quanto idea el cielo e i dolci fati. / Dunque meritamente la natura / de lui se pò lodare, e chi el promosse / a la militia per sua gran pictura, da honesto zelo e gentil cor se mosse, / per ricoprir l'infamia dei moderni, / che ad avaritia lor mente è percosse».

cui tocca, grazie alla poesia e alla storiografia, il primato indiscusso, l'autore si mostra infatti assai attento nella descrizione dei pregi delle singole arti, spiegando come pittura e scultura, ugualmente eccellenti, siano degne di grande ammirazione poiché sanno conservare l'«inmagin vera» (v. 288) di cose e persone³³. Una lode a parte sembra poi meritare l'arte del disegno, che i contemporanei si ostinano a rinchiudere nell'alveo delle arti meccaniche senza comprendere come da essa dipenda il successo dell'intera pratica artistica: a testimonianza del valore dell'«antigraphice arte»³⁴ (v. 293) Santi richiama le parole degli antichi, ricordando come Plinio e Vitruvio avessero elogiato l'importanza del disegno, ma più ancora si affida alla scoperta della prospettiva, vera novità del secolo³⁵, capace di trasferire sulla tela lo spazio tridimensionale, rendendolo così simile all'immagine che si percepisce con gli occhi. La riflessione sulle virtù del colore, che permette al pittore di fingere la natura in ogni suo aspetto più bello, introduce, infine, al successivo catalogo di artisti celebri, italiani e non, isolati da Santi all'interno del complesso panorama artistico contemporaneo quali esempi assoluti di perfezione estetica, secondo moduli che sembrano richiamare da vicino, per ampliarlo, il precedente di Landino, che nel suo commento dantesco aveva voluto inserire una concentratissima storia dell'arte fiorentina³⁶.

Considerata la densità e l'ampiezza della riflessione sulle arti e sul ruolo di chi le pratica condotta da Santi nella sua opera maggiore, appare naturale interrogarsi sull'influenza che le teorie del padre esercitarono sulla formazione ideologica del più celebre figlio. Certamente lo stesso stimolo alla scrittura, sempre più comune agli artisti della sua generazione ma non ancora scontato, derivò a Raffaello dall'esempio di Giovanni, sebbene i due artisti-scrittori si cimentarono in prove letterarie assai diverse: l'Urbinate, infatti, non coltivò la medesima ambizione lirica di Santi, preferendo la prosa

³³ *Ibid.*: «poi la sculptura e la pictura tanta / preserva la presentia dei mortali / e inmagin vera d'ogni nobil pianta, / le cui due arte, quante sieno e quale / de ingegno e di gran studio, ardisco dire / che insino al ciel bisogna spiegar l'ale».

³⁴ Come ben ricorda Michelini Tocci, l'espressione richiegga gli studi architettonici di Francesco di Giorgio Martini, per cui cfr. F. DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di CORRADO MALTESE, trascrizioni di LIVIA MALTESE DEGRASSI, II, Milano, Il Polifilo, 1967, pp. 293 e ss.

³⁵ Si legga il ms. Vat. Ottob. Lat. 1305, c. 315r: «pur è de la pictura membro intero / e invention del nostro secul nova».

³⁶ Cfr. R. DUBOS, *Giovanni Santi*, cit., p. 77. Per le pagine dedicate da Landino all'arte della sua città (*Apologia VI*) cfr. CRISTOFORO LANDINO, *Comento sopra la «Comedia»*, a cura di PAOLO PROCACCIOLI, I, Roma, Salerno, 2001, pp. 240-242.

ai versi, abbracciati – come si vedrà³⁷ – solo all’inizio della stagione romana, per influenza del dottissimo contesto culturale di cui andava a divenire protagonista assoluto. Il pittore delle *Stanze* svolgerà proprio nella capitale la sua carriera più autentica di scrittore, componendo tre importanti epistole che illustreranno i punti cardinali del suo impegno di artista intellettuale, appassionato studioso dell’antico e attento teorico delle arti all’interno del dibattito della sua epoca. La lezione di Giovanni Santi verrà comunque acquisita e ripensata in conformità del nuovo orizzonte storico e culturale del quale Raffaello si troverà parte: da lui, infatti, l’artista deriverà la frequenza con il modello letterario della *Commedia* e dei *Trionfi*, che Santi imita in più luoghi della sua opera, nonché una peculiare passione per il testo del *Morgante*, richiamato da Giovanni nelle assidue scene di combattimento e riecheggiato puntualmente nella descrizione della battaglia di Fossombrone (1, II, XI, 1; XII, 41-43)³⁸. Tuttavia, ancor più della memoria letteraria trasmessa dal padre al figlio, destinata ad arricchirsi sensibilmente grazie al contatto quotidiano con i letterati della corte papale, per le successive riflessioni condotte da Raffaello sul tema del rapporto fra le arti risulterà poi determinante la stessa concezione che delle arti era stata elaborata all’interno del poema: come Santi aveva, infatti, rivendicato con forza il suo doppio statuto paritario di poeta e pittore, così l’Urbinate inseguirà in tutta la propria esperienza di maestro l’armonia delle singole discipline artistiche, incoraggiandone il dialogo e lo scambio secondo una politica di profondissima apertura nei confronti di tutte le arti “sorelle” della pittura. La stessa collaborazione con il letterato Castiglione, fondamentale per la stesura di ciascuno degli scritti maggiori attribuiti all’Urbinate, può essere interpretata alla luce degli insegnamenti paterni come una messa a programma di quella ricerca di sinergia fra pittura e scrittura che Giovanni Santi aveva tentato di incarnare in prima persona, senza tuttavia poter riscuotere l’onore e il seguito del figlio.

³⁷ Cfr. *infra*, pp. 43 e ss.

³⁸ Cfr. R. DUBOS, *Giovanni Santi*, cit., p. 57, in cui il passo di Santi è messo in relazione a LUIGI PULCI, *Morgante* XXVII, 50 e ss.

2. *I primi scritti raffaelleschi*

In attesa di esprimersi compiutamente nei testi romani, l'esperienza scrittoria di Raffaello affonda le proprie radici nelle prime testimonianze elaborate nella nativa Urbino negli anni della giovinezza. Si tratta di pochi testi assai famosi poiché citati con particolare frequenza dagli studiosi del maestro, accomunati dalla natura pratica dei contenuti e da un linguaggio diretto e connotato sul piano regionale, destinato a trasformarsi sensibilmente nei documenti della maturità.

La prova più antica attribuita al maestro è rappresentata da un promemoria composto rapidamente per essere inviato a un tale «Menecho», da individuare con ogni probabilità nel pittore perugino Domenico Alfani, con cui forse Raffaello tenne bottega nel capoluogo umbro nel 1505. Il documento, autografo, fu tracciato sul verso di un disegno con uno studio preparatorio per la *Sacra famiglia* della Chiesa di San Simone di Perugia, oggi conservato nella collezione Wicar del Musée des Beaux-Arts a Lille, ed è comunemente assegnato al 1507:

Recordo a voi, Menecho, che me mandiate li istramboti de Riciardo di quella tenpesta che ebbe andando in uno viaggio, e che recordiate a Cesarino che me manda quella predicha, e recomandatime a lui; ancora ve ricor[d]o che voi solecitiat[e] madonna Atala[n]te che me manda li denari, e vedete d'avere horo; e dite a Cesarino che ancora lui li recorda e soleciti; e se io pos[s]o altro per voi avisatime etc³⁹.

Il promemoria mette chiaramente in evidenza un tratto materiale condiviso, come si vedrà, da ciascun foglio raffaellesco, ove la perizia grafica riservata alla parte figurativa tende sempre a superare l'elaborazione strettamente letteraria del testo trasmesso. Partendo da questa considerazione incontrovertibile, la critica ha più volte sottolineato come lo scritto riveli la modesta preparazione culturale del suo autore, che si esprime in un registro basso e immediato e fatica a conservare la corretta ortografia delle parole,

³⁹ Per il testo del promemoria raffaellesco (Lille, Musée des Beaux-Arts, Inv. 458v) si veda J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 111, fonte privilegiata per la citazione dei testi composti da e sul maestro. Per i testi autografi del maestro, tuttavia, si preferisce seguire il lavoro filologicamente più attendibile di Giovanni Piazza proposto in RAFFAELLO, *Gli scritti: lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, a cura di ETTORE CAMESASCA con la collaborazione di GIOVANNI M. PIAZZA, Milano, Rizzoli, 1994, da cui si cita il testo qui riportato (p. 96).

spesso trascritte secondo unioni sgrammaticate: celebre risulta, infatti, il giudizio espresso sul tema da Adolfo Venturi, per il quale Raffaello, «divino» nella pittura e maestro nell'architettura, avrebbe rivelato nelle poche pagine che ci ha lasciato il «grado assai basso della sua educazione letteraria»⁴⁰, più tardi replicato dallo stesso Golzio, pronto a sostenere come la «forma trascurata e scorretta» dei primi documenti mostrerebbe come il maestro fosse, almeno all'epoca, sprovvisto di un'adeguata cultura⁴¹.

Senza voler rivendicare a Raffaello meriti o intenti letterari, vale però la pena richiamare l'attenzione sulla data di composizione del testo che presuppone una lingua ancora lontana dagli sviluppi normalizzanti delle teorie bembesche e pronta a mostrare costanti oscillazioni anche nelle grafie degli scrittori più affermati dell'epoca. Del resto, il documento non suggerisce alcuna ambizione lirica, bensì nasce per assecondare una specifica occasione professionale: incrociando le informazioni contenute nel testo con il soggetto del disegno su cui fu vergato, è possibile ricostruire facilmente uno spaccato assai verosimile dell'attività pittorica cui Raffaello si stava dedicando al momento della scrittura, come denotano le ultime righe, in cui il maestro sollecita i collaboratori Alfani e «Cesarino» (con tutta probabilità l'orafo perugino Cesare di Francesco Rossetti) a richiedere ad Atalanta Baglioni il compenso pattuito per la *Deposizione*. La sezione più interessante del testo è, però, costituita dalla prima parte, ove l'autore sollecita l'amico «Meneco» a inviargli «gli istramboti de Ricciardo» in cui si parla della tempesta occorsagli durante un viaggio: inutile specificare come gli studiosi di Raffaello da lungo tempo si interrogano sul significato di questo passo e cerchino, finora senza grossi successi, di identificare sia l'opera che lo scrittore cui il maestro si riferisce. L'ipotesi più accreditata prevede che l'Urbinate fosse alla ricerca di una porzione del *Morgante* pulciano: l'allusione al celeberrimo poema cavalleresco, letto assiduamente dai contemporanei e recitato in moltissime piazze per il divertimento delle folle⁴²,

⁴⁰ Cfr. ADOLFO VENTURI, *Documenti relativi a Raffaello*, «L'Arte», 22, 4-6 (1919), p. 198, nonché ID., *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, II parte, XI, Milano, Hoepli, 1926, pp. 14-15.

⁴¹ Cfr. VINCENZO GOLZIO, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano, Pontificia insigne accademia artistica dei virtuosi del Pantheon, 1936, p. 18.

⁴² Per uno studio puntuale della tradizione editoriale del *Morgante* cfr. NEIL HARRIS, *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del «Morgante» di Luigi Pulci*, «Rinascimento», XLV (2005), pp. 179-245. Si considerino anche i seguenti studi: GAETANO MARIANI, *Il Morgante e i cantari trecenteschi*, Firenze, Le Monnier, 1953; DOMENICO DE ROBERTIS, *Storia del Morgante*, Firenze, Le Monnier, 1958; RICCARDO

apparirebbe specifica, poiché Raffaello dimostrerebbe di avere in mente un luogo assai preciso del testo, ove l'autore aveva narrato la tempesta in cui era stato coinvolto lo sfortunato eroe Ricciardetto (*Morgante* XX, 31-32⁴³). Sostenuta con forza da John Shearman⁴⁴, la spia letteraria contenuta nel promemoria viene invece messa in discussione da Camesasca e Piazza⁴⁵, restii a individuare nella breve descrizione raffaellesca il rimando a un passo determinato dell'opera pulciana: guidati dalla sommarietà della citazione i due studiosi ammettono, infatti, un contatto con la corpora tradizione cavalleresca sviluppatasi attorno al poema, che però sembrerebbe risolversi nel testo di Raffaello con l'allusione a un qualche poema secondario, gli «istramboti de Ricciardo» appunto, dedicato alle vicende del personaggio di Ricciardetto.

Va tuttavia considerato come, per quanto molta parte dell'epica cavalleresca, spesso affidata alla trasmissione orale, possa essere andata perduta, risulti piuttosto arduo ipotizzare l'esistenza di un intero poema dedicato alla figura di Ricciardetto, eroe più che secondario nel *Morgante*, assai marginale persino nell'episodio della tempesta cui Raffaello alluderebbe. Peraltro è opportuno ricordare anche come Ricciardetto e Ricciardo siano due personaggi imparentati ma distinti della tradizione cavalleresca e, sebbene il primo godette di una fortuna più ampia, anche il secondo doveva risultare assai noto al pubblico contemporaneo, al punto da non poter essere così facilmente confuso con il fratello.

Nel tentativo di comprendere la menzione raffaellesca, vale quindi la pena di trascurare la pista morgantiana per concentrare invece l'attenzione sul dato metrico comunicato dall'autore, che per l'appunto richiede all'amico degli strambotti e non delle ottave: all'epoca di Raffaello lo strambotto (o rispetto) costituiva, infatti, un tipo di componimento che differiva dal poema in ottave sia per la lunghezza – si trattava per lo

SCRIVANO, *Luigi Pulci nella storia della critica*, ne *I classici italiani nella storia della critica*, I, *Da Dante a Marino*, a cura di WALTER BINNI, Firenze, 1970, pp. 237 e ss.

⁴³ L. PULCI, *Morgante* XX, 31-32: «L'altra mattina il vento traditore / salta in un punto della nave per prua: / caricon l'orza con molto furore / e vanno volteggiando un'ora o dua. / Il vento cresce e ripiglia vigore, / e 'l mar comincia a mostrar l'ira sua: / cominciano apparir baleni e gruppi, / e par che l'aria e 'l ciel si ravviluppi; / e 'l mar pur gonfia e coll'onde rinalza, / e spesso l'una coll'altra s'intoppa, / tanto che l'acqua in coverta sù balza, / ed or saltava da prora, or da poppa: / la nave è vecchia, e pur l'onda la scalza, / tal che comincia a uscirne la stoppa; / le grida e 'l mare ogni cosa rimbomba. / Morgante aggota, ed ha tolta la tromba». Il testo del poema è citato dall'edizione curata da FRANCA AGENO, Ricciardi, Milano-Napoli, 1955.

⁴⁴ Cfr. J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 111 e ss.

⁴⁵ Cfr. RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., p. 93.

più di poesia lirica breve, normalmente di otto endecasillabi – che per l'argomento, tipicamente amoroso. Anche nella sua versione continuata (più rispetti collegati in serie), questa forma metrica poteva al massimo raggiungere la lunghezza di un cantare e veniva comunemente impiegata nella poesia rusticale, come equivalente popolare dell'ecloga. Nella sua formula canonica, invece, lo strambotto era ampiamente utilizzato nella poesia cortigiana: ecco, dunque, che l'allusione del maestro può forse essere messa in relazione, con maggior verosimiglianza, con la copiosa produzione di strambotti legata alla corte urbinata che, già dalla fine del Quattrocento, mostra di sviluppare una particolare predilezione per questo genere letterario, assai frequentato da poeti come Tebaldeo e Serafino Aquilano e imitato da numerosi scrittori marchigiani, il più famoso dei quali resta Benedetto da Cingoli detto il Piceno. È noto come nell'ambito di tale filone si formassero presto due tendenze poetiche opposte, una aulica e l'altra popolesca⁴⁶: se è facile riconoscere in Baldassarre Olimpo degli Alessandri⁴⁷ il maggior rappresentante della prima tendenza, per meglio identificare la seconda è necessario invece riferirsi a una intera città, Macerata, e alla tradizione poetica che vi si sviluppò. Nella locale biblioteca è conservato un manoscritto che custodisce la documentazione più cospicua relativa a questa peculiare esperienza letteraria⁴⁸: esso trasmette, infatti, fra altri esempi di testi poetici, un nutrito complesso di ottave definite dal copista «alla cingolana», ma che meglio si classificherebbero per ragioni metriche e contenutistiche come strambotti. Se ventisei di questi componimenti sono assegnati alla fantasia di Ottavio Ferri, gli altri rimangono creazioni di autori anonimi, facilmente ascrivibili, tuttavia, a quella tradizione di cantori all'improvviso che già in Urbino aveva

⁴⁶ Sull'argomento si considerino, in particolare, i seguenti studi: GIANCARLO BRESCHI, *Le Marche, ne L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di FRANCESCO BRUNI, I, Torino, UTET, 1992, pp. 462-506; LUIGI CASTELLANI, *Tradizioni popolari della provincia di Macerata*, «Archivio storico per le Marche e per l'Umbria», II (1885), pp. 401-436; MARIA CORTI, «Strambotti a la bergamasca» inediti del secolo XV. Per una storia della codificazione rusticale del Nord, in EAD., *Storia della lingua e storia dei testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, pp. 273-291. Sul genere dello strambotto si vedano anche i seguenti lavori: ALBERTO CIRESE, *Note per una nuova indagine sugli strambotti delle origini romanze, della società Quattro-Cinquecentesca e della tradizione orale moderna*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIV (1967), pp. 1-54 e ID., *Note per una nuova indagine sugli strambotti delle origini romanze, Parte seconda*, *ibid.*, pp. 491-566.

⁴⁷ Cfr. *Caio Baldassarre Olimpo da Sassoferrato*, a cura di RINO AVESANI, in *Dizionario biografico degli italiani*, V, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 162-166; *Strambotti e frottole composti per Baldassarre Olimpo [...]*, a cura di SEVERINO FERRARI, Bologna, Zanichelli, 1879.

⁴⁸ Si tratta del ms. 552, registrato in *Macerata, Biblioteca comunale «Mozzi-Borgetti»*, inventario redatto da ALDO ADVERSI, Firenze, Olschki, 1981, ma cfr. anche S. FERRARI, *Ottave cingolane. Da un ms. del secolo XVI*, «Archivio storico per le Marche e per l'Umbria», IV (1888), pp. 339-355.

trovato un esponente di spicco in Giovanni Santi. Sembra dunque ragionevole ipotizzare che il «Ricciardo» menzionato da Raffaello possa appartenere alla schiera di rimatori maceratesi o urbinati specializzati in strambotti e che il pittore abbia apprezzato una sua *performance* dedicata al racconto di un viaggio sfortunato. Colpisce, del resto, come all'interno dello stesso testo Raffaello menzioni esplicitamente due tipologie letterarie afferenti in modo specifico al mondo dell'oralità: a Domenico Alfani chiede, infatti, di sollecitare Cesarino a inviargli una «predica» non meglio specificata che, sebbene resti impossibile da identificare, porta con sé un'indicazione di genere univoca che non lascia dubbi sugli interessi culturali dell'Urbinate e sulle modalità di fruizione cui più doveva essere abituato a quest'altezza cronologica⁴⁹.

Un altro documento assai prezioso poiché anch'esso redatto dalla mano di Raffaello è costituito da una lettera che egli inviò il 21 aprile 1508 allo zio Simone Ciarla, fratello della madre Magia. Il testo, in quanto unica missiva dell'Urbinate pervenuta in originale, conobbe una fortuna storica ed editoriale vastissima: l'epistola, trasferita dal Museo Borgiano di Velletri alla Biblioteca di Propaganda Fide in Roma, nel 1902 venne accolta nella Biblioteca Apostolica Vaticana assieme al fondo dei manoscritti appartenuti al cardinale Stefano Borgia (1731-1804)⁵⁰. Fu pubblicata per la prima volta da Giuseppe Antonio Guattani (1806-1819)⁵¹, per essere poi riproposta da numerosi altri editori affascinati, per lo più, dalla sua bellezza grafica tanto da riprodurla frequentemente in facsimile, come avvenne per i traduttori italiani della biografia di Quatremère de Quincy. La lettera si presenta come un testo privato, in cui l'artista comunica allo zio, mediante una lingua estremamente familiare, alcune questioni pratiche relative alla sua professione:

⁴⁹ Sul tema sono da segnalare i seguenti studi: ROBERTO RUSCONI, *Predicatori e predicazione (secoli XI-XVIII)*, in *Storia d'Italia. Annali 4: Intellettuali e potere*, a cura di CORRADO VIVANTI, Torino, Einaudi, 1981, pp. 901-1035; ID., *Predicazione e vita religiosa nella società italiana. Da Carlo Magno alla Controriforma*, Torino, Loescher, 1981; VITTORIO COLETTI, *Parole dal pulpito. Chiesa e movimenti religiosi tra latino e volgare nell'Italia del Medioevo e del Rinascimento*, Casale Monferrato, Marietti, 1983; LINA BOLZONI, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana*, a cura di ALBERTO ASOR ROSA, III, *Le forme del testo*, II, *La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1041-1074.

⁵⁰ Per la storia della lettera cfr. RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., pp. 100-101.

⁵¹ Cfr. GIUSEPPE ANTONIO GUATTANI, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti [...]*, Roma, 1806-1819, 7 voll.

Carissimo quanto patre.

Io ho rec[e]luta una vostra letera per la quale ho inteso la morte del nostro I[ll]ustrissimo Signor Duca, ala quale Dio abi misiricordia al'anima; e certo non podde senza lacrime legere la vostra letera; ma *transiat!* a quello non è riparo bisogna avere pazientia e acordarsi con la volontà de Dio. Io scrissi l'altro dì al zio prete che me mandasse una tavoleta, che era la coperta de la *Nostra Donna* de la profetessa; non me l'ha mandata. Ve prego voi li faciate sapere quando c'è persona che venga, che io possa satisfare a madona, ché sapete adesso uno averà bisogno di loro. Ancora vi prego, carissimo Zeo, che voi voliate dire al prete e ala Santa che, venendo là Tadeo Tadei fiorentino, el quale n'avemo ragionate piu volte insieme, li facine honore senza asparagnio nisuno; e voi ancora li farite careze per mio amore, ché certo li so' ubligatiss.mo quanto che a omo che viva. Per la tavola non ho fatto pregio e non lo farò, se io porò, perché el serà meglio per me che la vada a stima; e inperò non ve ho scritto quello che io non poseva, e ancora non ve ne posso dare avviso; pur, secondo me à ditto el patrone de ditta tavola, dice che me darà da fare per circha a trecenti ducati d'oro per qui e in Francia. Fato le feste, forse ve scriverò quello che la tavola monta, ché io ho finito el cartone, e, fato Pascua, serimo a ciò. Averia caro se fosse possibile d'avere una letera di recomandatione al gonfalonero di Fioreza dal Signor Prefetto; e pochi dì fa io scrisse al zeo e a Giovano da Roma me la fesere avere: me faria grande utilo per l'interesse de una certa stanza da lavorare, la quale tocha a sua Signoria de allocare; ve prego, se è possibile, voi me la mandi[ate], ché credo, quando se dimandarà al Signor Prefetto per me, che lui la farà fare; e a quello me ricomandate infinite volte como suo anticho servitore e familiare. Non altro. Aricomandatime al maestro [...] e a Redolfo e a tuti gli altri. [Li X] XI de aprile M.D.VIII.

El vostro Raphaello dipintore in Fioreza⁵²

Rievocata con cristiana rassegnazione la morte del duca Guidubaldo da Montefeltro, venuto a mancare pochi giorni prima, Raffaello passa, infatti, a chiedere il sostegno di Ciarla perché gli procuri alcune importanti commissioni e gli garantisca la protezione dei potenti della città, mostrando una risoluta sensibilità per il guadagno che sarà tanto disprezzata da quella parte della critica affezionata all'immagine «gentile» dell'artista trasmessa dalla biografia di Vasari.

⁵² La lettera è conservata dal ms. Borgiano Latino 800 della Biblioteca Apostolica Vaticana ed è trascritta da Piazza in RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., p. 104 che, alla pagina precedente, ne fornisce anche una trascrizione diplomatica, ma anche da Shearman in *Raphael*, cit., pp. 112-113 Il testo sopra riportato deriva, tuttavia, da G. BRESCHI, *Le Marche, ne L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di F. BRUNI, II, Torino, UTET, 1992, pp. 493-495, privilegiato per la maggior attenzione dedicata al dato linguistico e filologico. Per una riproduzione della lettera cfr. p. 167.

Trascurando ogni giudizio di merito sulla condotta professionale del maestro, questa prima lettera allo zio risulta interessante come testimonianza storica e linguistica autografa, poiché contrasta in maniera evidente con lo stile aulico e fortemente letterario dei testi successivi, elaborati alla corte di Roma. Proprio la sua autografia – che costituisce, senza dubbio, l'elemento di maggior pregio dello scritto – invita però a studiarne con maggior attenzione il dettato linguistico, per cercare di comprendere se i giudizi espressi a favore della scarsa alfabetizzazione di Raffaello siano davvero degni di fiducia. Più lunga e quindi più caratterizzata rispetto al promemoria ad Alfani, la prima lettera a Simone Ciarla è stata analizzata da Giancarlo Breschi all'interno della sua raccolta di fonti marchigiane allestita per il volume dedicato all'italiano nelle regioni sotto la direzione di Francesco Bruni⁵³: comparando l'epistola del maestro con un documento di mano dello stesso Federico di Montefeltro, lo studio del linguista rivela come la scrittura dell'Urbinate possa reggere il confronto con gli epistolari informali di altri intellettuali del suo tempo non toscani e ben più letterati di lui.

Caratteristiche assai simili presenta anche la seconda missiva a Ciarla composta, lontano dai confini e dagli interessi urbinati, il primo luglio 1514, esattamente un mese prima della stesura del breve papale che avrebbe nominato Raffaello architetto di San Pietro⁵⁴. Dopo la perdita dell'originale, il testo viene citato secondo la trascrizione (piuttosto problematica) offertane da Luigi Pungileoni nel suo *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*⁵⁵, nel tentativo di alterarne nella misura minore possibile l'autenticità:

Carisimo in loco de Patre. Hò ricevuto una vostra a me carisima per intendare che voi non site corociato con mecho, che in vero averiste torto, considerando quanto è fastidioso o scrivere quando non importa, adesso importandomi ve rispondo per dirmi intieramente quanto io posso fare ad intendare. Prima circa a tor dona ve rispondo che quella che voi mi volisti dare prima ne son contentissimo e ringratione Dio del continuo di non haver tolta ne quella ne altra, et in questo sono stato più savio di voi, che me la volevi dare.

⁵³ Cfr. G. BRESCHI, *Le Marche*, cit., pp. 471-515; a questo studio si rinvia per un'analisi puntuale dei tratti linguistici caratterizzanti che emergono dalla prima lettera a Simone Ciarla. Un altro prezioso profilo linguistico della regione Marche si può leggere ne *I dialetti italiani*, a cura di MANLIO CORTELAZZO e CARLA MARCATO, Torino, UTET, 2002, 2 voll.

⁵⁴ Per il testo del Breve cfr. J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 186-187. Sull'importanza dell'incarico conferito a Raffaello e sulle sue conseguenze per la carriera artistica e culturale del maestro si discuterà nel capitolo successivo.

⁵⁵ Cfr. LUIGI PUNGILEONI, *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*, Urbino, Guerrini, 1829, pp. 158-160.

Son certo che adesso lo conoscete ancora voi, ch'io non saria in locho dove io son, che fin in questo di mi trovo havere roba in Roma per tre mila ducati d'oro, e d'entrata cinquanta scudi d'oro perché la Santità di Nostro Signore mi hà dato perche io attenda alla fabrica de Santo Petro trecento ducati d'oro di provisione, li quali non mi sono mai per mancare sinche io vivo, e son certo haverne degl'altri e poi sono pagato di quello io lavoro quanto mi pare a me, et hò cominciato un'altra stantia per Sua Santità a dipignare che monterà mille ducento ducati d'oro si che Carissimo Zio vi fò honore à voi et à tutti li parenti et alla Patria, ma non resta che sempre non vi habbia in mezo al chore, e quando vi sento nominare, che non mi paia di sentir nominare un mio Patre, e non vi lamentate di me, che non vi scrivo, ch'io me haveria a lamentare di voi, che tutto il dì havete la penna in mano, e mettite sei mesi da una lettera e l'altra, ma pure con tutto questo non mi farite corociare con voi, come voi fate con mecho a torto. Sono uscito da proposito della moglie, ma per ritornare vi rispondo, che voi sapete che Santa Maria in Portico me vol dare una sua parente, e con licenza del Zio Prete, e vostra li promesi di fare quanto sua Reverendissima Signoria voleva, non posso mancar di fede, simo più che mai alle strette, e presto vi avvisarò del tutto, habiate pazienza, che questa cosa si risolve cosi bona, e poi farò non si facendo questa, quello voi vorite, e sapia che se Francesco Buffa hà delli partiti che ancor io ne hò, ch'io trovo in Roma una Mamola bella secondo hò inteso di bonissima fama Lei e li loro, che mi vol dare tre mila scudi d'oro in docta, e sono in Casa in Roma che vale più cento ducati quì, che ducento là siatene certo. Circa a star in Roma non posso star altrove più per tempo alcuno per amore della fabrica di Santo Petro, che sono in locho di Bramante, ma qual locho è più degno al mondo che Roma, qual impresa è più degna di Santo Petro, ch'è il primo tempio del Mondo, e che questa è la più gran fabrica che sia mai vista che monterà più d'un milione d'oro, e sapiate che 'l Papa hà deputato di spendare sessanta mila ducati l'anno per questa fabrica, e non pensa mai altro. Mi ha dato un Compagno Frate doctissimo e vecchio de più d'octant'anni, el Papa vede che 'l può vivere pocho, hà risoluto Sua Santità darmelo per Compagno ch'e huomo di gran riputatione sapientissimo accio ch'io possa imparare, se ha alcun bello secreto in architectura, acciò io diventa perfettissimo in quest'arte, hà nome fra Giocondo; et onni dì il Papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo con noi di questa fabrica. Vi prego voi voliate andare al Duca, e alla Duchessa e dirli questo che sò lo haveranno chare a sentire che un loro Servitore si facci honore, e racomandatimi à loro Signoria, et io del continuo à voi mi raccomando. Salutate tutti gli amici e parenti per parte mia, e massime a Ridolfo el quale hà tanto buono amore en verso di me. Alli primo Luglio 1514.

El vostro Raffael Pittore in Roma⁵⁶

⁵⁶ Il testo è tratto da J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 180-182.

La lettera di Raffaello, scritta da Roma in un momento cruciale per la sua carriera di artista, muove da considerazioni personali circa la relazione dell'autore con il destinatario, analizzando con ironia la difficoltà di gestire un rapporto epistolare che risulti soddisfacente per entrambi, per proseguire, poi, con una discussione altrettanto privata sul tema del matrimonio e sull'opportunità per un maestro ricercato come lui di prendere moglie. Le ragioni di questo scetticismo sconfinano nella descrizione degli incarichi professionali che lo vedono impegnato nella capitale e fanno onore al suo nome, a quello della sua famiglia e della sua patria tutta, sovvertendo completamente il quadro dipinto nella lettera precedente, ove un Raffaello ancora poco protagonista del mercato artistico coinvolgeva lo zio in un'ansiosa ricerca di commissioni. Il trasferimento a Roma aveva, infatti, finalmente mostrato i suoi frutti, guadagnando al maestro la guida del progetto architettonico più monumentale della città, la cura di quella «fabbrica» di San Pietro che, assegnata dapprima al cugino Bramante, dopo la sua morte era stata ceduta allo stesso Urbinate, coadiuvato dal saggio consiglio del veronese Fra Giocondo. Rinviando al capitolo successivo la trattazione dei fatti artistici e biografici qui annunciati allo zio e rielaborati secondo un dettato prezioso e letterario nella coeva lettera sulla *Galatea*⁵⁷, vale la pena soffermarsi sull'aspetto stilistico del testo, che ribadisce la scelta, in Raffaello, di un dettato familiare e immediato nella comunicazione con lo zio nonostante l'arrivo nella Curia romana gli abbia già richiesto di cimentarsi in prove scritte più audaci.

Il linguaggio grossolano evidenziato da questi primi documenti privati fu ampiamente biasimato dalla critica, incapace di riconoscere nella penna delle lettere a Simone Ciarla, non solo, il pennello del pittore della grazia osannato già dai contemporanei, ma anche la stessa mano che si era impegnata nella stesura di testi profondamente differenti sia nei toni che nei contenuti: la prosa raffinatissima mostrata nella missiva a Castiglione, seppur rimaneggiata dall'intervento di qualche amico letterato⁵⁸, aveva infatti rivelato la necessità per il maestro di impadronirsi presto del dotto alfabeto della corte, sforzandosi di colmare quelle lacune della sua formazione che altrimenti lo avrebbero penalizzato nel dialogo con gli intellettuali e con il papa, ricordato con soddisfazione nella seconda lettera allo zio. Particolarmente significativa

⁵⁷ Cfr. *infra*, p. 79.

⁵⁸ Per le questioni relative all'autenticità e al valore della lettera sulla *Galatea* si rinvia ancora al prossimo capitolo.

risulta, in questo senso, anche la breve stagione lirica aperta da Raffaello all'indomani del suo arrivo nella capitale e rapidamente abbandonata a favore di un genere letterario, come si vedrà, a lui più congeniale, ma capace di mettere in luce con chiarezza l'esigenza per il maestro di adeguarsi il più possibile al costume culturale della corte, dove operavano, in quel tempo, le figure dei letterati più importanti della penisola e quella dell'artista dotto Michelangelo Buonarroti.

3. *La parentesi lirica dei versi romani*

I cinque sonetti composti da Raffaello fra il 1508 e il 1509, all'indomani del suo arrivo nella capitale⁵⁹, costituiscono un caso peculiare nella pur ridotta critica agli scritti del maestro. Ignorati dai contemporanei che, come si vedrà ampiamente nei capitoli successivi, si mostreranno invece assai ricettivi nei confronti delle epistole teoriche sui temi caldi del dibattito culturale coevo, questi testi trovano, forse, la loro prima menzione critica nelle pagine di Giovanni Paolo Lomazzo che, pittore e poeta a sua volta, nell'*Idea del tempio della pittura* (1590)⁶⁰ – scegliendo l'Urbinato come uno dei «sette governatori» su cui fondare la propria costruzione retorica – ricorda la piacevolezza del maestro, che si era dilettrato nel comporre anche «capitoli e stanze amorose»:

Al Santio ho dato l'huomo animal rationale. Perché nella sua forma è stato ragionevolissimo e sopra tutti considerato, esprimendo la maestà benigna e piacevole propria dell'huomo nelle sue pitture, e nei costumi ha avuto l'istessa humanità e piacevolezza, dilettrandosi anco di scriver capitoli e stanze amorose, talché era seguito dai pittori dei suoi tempi come un oracolo⁶¹.

Nell'alludere alla forma fisiognomica attribuita a Raffaello, associata tradizionalmente al temperamento che da Vasari in poi veniva connesso all'artista,

⁵⁹ Come ricorda Golzio in *Raffaello nei documenti*, cit., p. 370, l'attività di Raffaello in Vaticano è documentata per la prima volta da un pagamento effettuato il 13 gennaio 1509 «ad bonum computum picturae camerae de medio eiusdem Sanctitatis testudinatae».

⁶⁰ Sul trattato lomazziano cfr. GIOVAN PAOLO LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, edizione commentata e traduzione di ROBERT KLIEN, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1974, 2 voll., nonché ID., *Scritti sulle arti*, a cura di ROBERTO PAOLO CIARDI, Firenze, Marchi e Bertolli, 1973-1974, 2 voll.

⁶¹ Ma anche J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 1368.

Lomazzo riferisce brevemente la notizia che il maestro in vita si era lasciato tentare dalla poesia, accennando a delle liriche d'amore da lui elaborate, senza tuttavia approfondirne i contenuti o i tempi di composizione e senza rivelare la fonte cui aveva attinto tale informazione, trascurata persino dalla celeberrima *Vita* del biografo aretino. La definizione metrica di Lomazzo desta, invero, alcune perplessità circa la corretta identificazione dei testi raffaelleschi menzionati: le parole del critico sembrano, infatti, indicare strutture prosodiche inconciliabili con la forma sonetto, individuando componimenti ugualmente brevi ma fondati sulla terza rima (capitolo) o in ottave (stanza). In mancanza di altri documenti, appare difficile stabilire se Lomazzo avesse avuto l'occasione di esaminare versi del maestro poi andati perduti o se, invece, egli avesse solo una conoscenza riflessa della sua produzione poetica, al punto da ignorare in quale terreno lirico Raffaello si fosse effettivamente cimentato. Considerata l'incredibile fama di cui godeva la figura dell'Urbinate già presso i contemporanei ma soprattutto nella celebrazione letteraria *post mortem*, risulta comunque più facile ipotizzare che, qualora avesse composto testi poetici complessi in terza rima, magari sul modello cronachistico paterno o d'ispirazione elegiaca, oppure avesse tentato la strada dello strambotto, come avevano fatto poeti a lui verosimilmente molto cari⁶², non se ne sarebbe persa traccia con tale velocità. Appare forse più plausibile che le prove poetiche offerte dai sonetti – scarsi nel numero come nella qualità letteraria – non avessero goduto di ampia circolazione e che solo una vaga notizia della loro esistenza fosse giunta alla penna dello scrittore milanese.

La menzione contenuta nel fortunatissimo trattato di Lomazzo può aver influenzato il giudizio di un altro teorico che, quasi un secolo più tardi, avrebbe di nuovo citato la carriera poetica di Raffaello, attribuendogli la scrittura di sonetti, al pari di altri celebri colleghi pittori:

Bisogna per essere bravo pittore o esser anche poeta che però vediamo sonetti di [Raffelle] Michelangelo, del Vinci, di Agostino Carracci o [intendersi] l'aver almeno di quelli cognizione e lettura [come ebbe Tiziano, come ebbe Raffelle] come si vede aver avuto Raffelle ne' suoi componimenti, il Menichino, l'Albani o finalmente consigliarsi con quelli che però vediamo che Giotto nel Monastero di S. Chiara in Napoli nell'Apocalisse si valette / del consiglio ed invenzione di Dante sì come dello stesso se era valso nelle invenzioni così

⁶² Per il rapporto con la tradizione poetica dello strambotto cfr. *supra*, p. 37.

bizzarre d' + Assisi + e Raffelle nelle Storie del Sacramento e della Favola d'Atene e Monte Parnaso e simili si valse di letteratoni di quel felice secolo⁶³.

Con questi appunti disordinati ma sufficientemente puntuali si esprimeva, infatti, Carlo Cesare Malvasia in una nota poi tralasciata della sua *Felsina pittrice* (1678), dedicata a un catalogo di artisti-scrittori che riaffermava la necessità per un bravo pittore di essere anche poeta o, quantomeno, di possedere una buona conoscenza della letteratura e di affidarsi al consiglio di un letterato nella realizzazione delle proprie invenzioni: Raffaello, grazie ai sonetti composti in prima persona e alla propria fama di intellettuale, nonché grazie alla sua amicizia e collaborazione con Castiglione, doveva chiaramente proporsi alla fantasia dello scrittore come *exemplum* privilegiato della propria tesi. Quanto alla menzione di Leonardo quale autore di sonetti, la fonte appare essere ancora Lomazzo che, nel *Trattato dell'arte della pittura* (VI, 2), registra una rima del pittore, da attribuire invece al poeta Antonio di Matteo del Meglio⁶⁴. L'intero brano sembra, del resto, derivato dalla pagina lomazziana, dedicata a sollecitare uno scambio costante e proficuo fra pittori e poeti, giustificato dalla comune origine di ambo le arti dal «furor di Apolline»⁶⁵ secondo un'opinione radicata nel dibattito critico, come abbiamo visto, già dall'epoca di Giovanni Santi.

Il riferimento agli scritti composti da Raffaello può, certo, risultare sospetto nelle parole di un letterato che, per giustificare le proprie teorie, si era dimostrato capace di elaborare dei veri e propri falsi, come nel caso della presunta lettera inviata dall'Urbinate al Francia e inclusa nell'opera a sostegno di una rilettura del rapporto fra i due artisti alternativa a quella offerta da Vasari⁶⁶. La menzione appare, tuttavia,

⁶³ *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, a cura di LEA MARZOCCHI, Bologna, Accademia Clementina, 1982, p. 254. Cfr. anche J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 139.

⁶⁴ Per il testo dell'opera lomazziana cfr. G. P., *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, in ID., *Scritti sulle arti*, a cura di ROBERTO PAOLO CIARDI, Firenze, Centro Di, 1975, II, pp. 245-246. Il rinvio è segnalato da Dante Isella, che ricorda l'inclusione, nella stessa pagina, di un sonetto bramantesco: cfr. DANTE ISELLA, *I sonetti delle calze di Donato Bramante*, in *Operosa parva per Gianni Antonini*, studi raccolti da DOMENICO DE ROBERTIS E FRANCO GAVAZZENI, Verona, Valdonega, 1996, p. 124. Sulla paternità del sonetto in questione cfr. GUSTAVO UZIELLI, *Sopra un sonetto attribuito a Lionardo da Vinci*, «Il Buonarroti», giugno-agosto 1875.

⁶⁵ G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, cit., p. 245.

⁶⁶ Per la lettera di Raffaello al Francia cfr. *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi alla maestà christianissima di Luigi XIV re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso consagrada dal conte Carlo Cesare Malvasia fra Gelati l'Ascoso [...]*, in Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, ad istanza di Giovanni Francesco Davico detto il Turrino, 1678, I, pp. 40-45. Vale la pena ricordare che dell'opera è in corso una nuova edizione

sufficientemente precisa da lasciar intendere una reale conoscenza da parte dello scrittore delle carte del maestro o, almeno, della loro esistenza.

Come ricorda Gabriele Morolli, fatta eccezione per il rapido accenno contenuto nelle pagine di Lomazzo e Malvasia, i sonetti raffaelleschi furono sostanzialmente dimenticati dai biografi del Cinque-Seicento per godere di una circolazione tutt'al più «rapsodica», insufficiente a restituire un ritratto completo del profilo culturale del maestro⁶⁷ e, anche quando recuperati, furono ritenuti inferiori alla fama del loro autore⁶⁸, se non addirittura spuri⁶⁹. Di migliore fortuna godettero fra Sette e Ottocento, partecipando probabilmente della nuova attenzione critica dedicata agli scritti dell'Urbinate dopo la riscoperta della preziosa lettera a Leone X⁷⁰: tradotti in inglese dai Richardson⁷¹, essi furono inclusi – per intero o parzialmente – nelle ciclopiche biografie raffaellesche di Quatremère de Quincy e Passavant.

Se si tralascia il giudizio stilistico penalizzante, bisogna osservare che, nel corso della riscoperta editoriale dei sonetti, pochi dubbi furono sollevati circa la loro autenticità, confermata dal facile confronto calligrafico con la scrittura dell'artista trasmessa dal promemoria a Domenico Alfani e dalla prima lettera a Simone Ciarla. A rafforzare la convinzione della loro autografia contribuì anche il riconoscimento dello stesso supporto materiale che li ha custoditi fino a oggi e che li vide vergati dalla mano di Raffaello sul verso di alcuni disegni preparatori per gli affreschi della Stanza vaticana della Segnatura, fornendo al contempo la condizione privilegiata per la loro datazione. A smentire qualunque ulteriore sospetto di falso interviene, poi, la cospicua presenza di varianti rilevabili in ciascuna lirica che – fra riscritture, elenchi di rime e redazioni alternative – testimonia la tormentata genesi del testo e il complesso sforzo creativo che ha impegnato l'autore.

critica e commentata a cura di ELIZABETH CROPPER, LORENZO PERICOLO e CARLO ALBERTO GIROTTO. Sullo scritto dell'Urbinate si veda anche J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 1469-1474.

⁶⁷ Cfr. G. MOROLLI, *La letteratura artistica*, in *Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 4 febbraio-15 aprile 1984), Firenze, Centro Di, 1984, pp. 69 e ss.

⁶⁸ Tale fu, ad esempio, l'opinione espressa dal letterato Giovan Mario Crescimbeni nella lettera a padre Vernaccia del 2 novembre 1715, ricordata in RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., p. 111.

⁶⁹ Questo è ancora il parere di Golzio, per cui cfr. V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, cit., pp. 181-188.

⁷⁰ Per un'analisi del documento cfr. *infra*, pp. 112 e ss.

⁷¹ Cfr. JONATHAN RICHARDSON, *An essay on the theory of painting*, London, Bowyer, 1715; ID. and JONATHAN RICHARDSON JR., *An account of some of the statues, bas-reliefs, drawings and pictures in Italy*, London, Printed for J. Knapton at the Crown in St. Paul's Church-Yard, 1722; ID., *Traité de la peinture et de la sculpture*, Amsterdam, chez Herman Uytwerf, 1728, 3 voll.

Sebbene le loro caratteristiche materiali permettano di identificare con sufficiente agio i sonetti come un prodotto della fantasia poetica di Raffaello, la loro situazione testuale assai delicata continua a mettere in difficoltà l'esegeta moderno che voglia cimentarsi nella loro interpretazione: il fatto di poterli attribuire con sicurezza alla mano del maestro rende, infatti, questi documenti assai preziosi, ma non riesce a esaurire la discussione su altri aspetti della loro sostanza lirica o retorica, che sollevano tutt'oggi numerosi interrogativi. Problematica è, innanzitutto, la loro ubicazione odierna, dal momento che gli scritti raffaelleschi furono smembrati fra differenti paesi europei, dopo essere divenuti proprietà di alcuni dei musei più importanti del continente soprattutto grazie al valore artistico del disegno al quale si accompagnano: il primo sonetto, infatti, è scritto a penna sul verso del disegno P II 546 dell'Ashmolean Museum di Oxford, che ospita anche una versione del sonetto II, mentre il recto reca studi di teste in profilo e una mitra per la *Disputa del Sacramento*; un'altra stesura del secondo sonetto è custodita, invece, dal foglio P II 547 dello stesso Ashmolean Museum, che nel recto presenta ricerche per la testa di un angelo e per figure intere di angioletti che avrebbero trovato posto nella zona superiore della *Disputa*; anche il terzo sonetto è noto in due stesure trascritte su due fogli di studio riguardanti la *Disputa*, una conservata nel disegno n. Ff I-35 del British Museum di Londra e l'altra nel n. Bd IV 205 dell'Albertina di Vienna; il quarto sonetto è stato, invece, trasmesso da un altro foglio oggi all'Ashmolean Museum (n. P II 545), che reca studi a penna destinati a figure della *Disputa* e del *Parnaso*; il quinto sonetto, infine, è vergato accanto allo studio per il giovane che si sporge dal davanzale della *Disputa* sul bellissimo foglio n. 825-I-275 del Musée Fabre di Montpellier⁷².

Contrariamente a quanto sarebbe accaduto alle carte allestite una decina d'anni più tardi da Raffaello e Castiglione in seno al progetto della pianta antiquaria di Roma

⁷² La tradizione critica relativa ai sonetti raffaelleschi attribuisce al maestro anche una sesta lirica, di cui da tempo è stata, tuttavia, confutata l'autenticità: il documento sarebbe stato in possesso di Marianni, che lo rese noto nel 1874 assieme a un presunto disegno autografo in cui l'Urbinate avrebbe ritratto l'amata (cfr. ARIODANTE MARIANNI, *Sonetti di Raffaello Sanzio dichiarati e per la prima volta illustrati con note filologiche*, Forlì, 1874, pp. 9-22). Accolto da Mauro (1879) e Zazzeretta (1929), riproposto anche da Golzio, il sonetto mostra, tuttavia, sin dalla riproduzione fotografica apparsa all'interno del numero unico commemorativo 'Roma-Urbino' 1883 una scrittura estranea a Raffaello; persino la testa di donna che, nelle dichiarazioni del suo proprietario, avrebbe rappresentato la Fornarina, si dimostra invece una mera derivazione dalla *Madonna Bridgewater*. Sulle vicende legate al sesto sonetto cfr. RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., pp. 139-142 e J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 1482-1483 che ne riportano il testo. Alle pagine 1483-1485 Shearman riporta anche un settimo sonetto, emerso in anni più recenti e attribuito dal suo scopritore all'Urbinate con scarso successo. Alle pp. 168-173 sono riportate le riproduzioni di alcuni sonetti raffaelleschi.

patrocinato da Leone X e conservato solo nella sua unità letteraria costituita dalla prefazione composta a quattro mani per introdurre le tavole dell'Urbinate, ben presto perdute, l'avventura editoriale dei sonetti di Raffaello deve la sua stessa esistenza alla fortuna degli studi grafici impiegati per la loro stesura: lo dimostra, in particolare, l'attenzione riservata nel corso dei secoli all'immagine a discapito dello scritto, corrotto spesso da collezionisti pronti a tagliare parti del testo pur di centrare il foglio rispetto al disegno.

La riduzione dei margini dei fogli raffaelleschi non rappresenta, tuttavia, l'unico ostacolo alla lettura: varianti sovrascritte di singole parole o interi versi, elenchi di rime, strofe complete biffate – il tutto distribuito in modo assai intricato – rendono talora complesso ricostruire il processo evolutivo del componimento, la cui preistoria diventa difficilmente distinguibile dalla redazione definitiva, allorché essa si possa realmente riconoscere. A compromettere il lavoro dell'interprete interviene anche la presenza di macchie o di porzioni del testo in cui l'inchiostro appare assai sbiadito.

Accanto alle difficoltà materiali proposte dai documenti, anche laddove la lettura risulti più agevole permangono, poi, i problemi legati all'interpretazione del senso delle rime che, in alcuni passi, resta assai oscuro: a pesare sulla corretta esegesi delle poesie di Raffaello è soprattutto l'impossibilità di metterle a sistema, data l'esiguità delle testimonianze sopravvissute e le scarse notizie tramandate, in generale, sulla formazione letteraria del pittore. Impossibile, anche, stabilire se il maestro avesse composto altri sonetti o altre prove liriche; ostico persino ricostruire l'ordine delle rime sopravvissute, tutte redatte durante la decorazione della Stanza della Segnatura e congregate attorno alla narrazione di una vicenda d'amore che avrebbe coinvolto il loro autore. Per queste ragioni, in attesa di poter esaminare dal vivo le carte raffaellesche e di offrirne un'edizione critica più dettagliata rispetto a quelle oggi disponibili, si è preferito affidarsi qui – tranne che per il primo sonetto, citato secondo la lettura di Breschi – alla trascrizione curata da Giovanni Piazza per il volume diretto da Camesasca che raccoglie gli scritti dell'Urbinate, riferimento principale per le citazioni dai documenti autografi contenute nel presente lavoro; ci si riserva, tuttavia, la facoltà di discostarsi dalla lezione trasmessa dallo studioso laddove essa, controllata sulle riproduzioni fotografiche dei manoscritti, non risulti del tutto soddisfacente.

Nonostante le difficoltà offerte dalle rime raffaellesche, appare evidente l'importanza di considerare con la dovuta attenzione critica questi testi, non solo perché

costituiscono il documento autografo più interessante fra gli esigui scritti riconducibili alla mano dell'artista, ma anche perché essi testimoniano una soglia di alfabetizzazione letteraria di partenza destinata a innalzarsi sensibilmente durante tutta l'esperienza romana, per culminare nelle due epistole sull'antico composte fra il 1519 e il 1520⁷³. La testimonianza lirica di Raffaello risulta inoltre particolarmente significativa perché costituisce uno dei più antichi esempi di un fenomeno – quello della poesia d'artista – che, agli inizi del Cinquecento, non era affatto ancora così scontato.

Nonostante la fama del loro autore, scarsissime sono le notizie che riguardano la genesi dei sonetti raffaelleschi che condividono, a vari livelli, un generale stato di incompiutezza legato, talora, all'effettivo abbandono del testo da parte del maestro. Le testimonianze sopravvissute sono, tuttavia, troppo limitate per formulare delle teorie specifiche sulla loro elaborazione e sull'occasione per cui esse furono redatte: per la forma con cui sono giunte sino a noi, le liriche del maestro appaiono più delle prove di scrittura in divenire che delle rime compiute, forse pensate per essere recitate in qualche «vigna», come era costume assai in voga nella Roma di Leone X⁷⁴, oppure concepite semplicemente come esercizio privato di un artista che, confrontandosi per la prima volta con la magnificenza culturale della corte del papa, era sollecitato a migliorarsi e a tentare anche la via maestra della poesia. Uno stimolo, in questo senso, doveva derivargli dalla frequentazione giornaliera con alcuni dei letterati più influenti della sua epoca, sapientemente ritratti nelle tele degli anni 1514-1516, e del papa stesso, che lo aveva convocato nella capitale⁷⁵. Particolare suggestione poteva esercitare, del resto, lo stesso incarico che aveva ricevuto da Giulio II: come si è anticipato, i sonetti furono vergati sui fogli contenenti alcuni abbozzi per la decorazione della Stanza della Segnatura (1508-1511) che, accanto al maestoso affresco della *Disputa del Sacramento*,

⁷³ Per l'analisi della lettera a Leone X e di quella su Villa Madama si rinvia al capitolo successivo.

⁷⁴ Cfr. RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., p. 113.

⁷⁵ Vale qui la pena di ricordare solo brevemente i ritratti famosissimi di Baldassarre Castiglione (oggi al Louvre), di Fedra Inghirami (Palazzo Pitti), del cardinal Bibbiena (Palazzo Pitti), di Andrea Navagero e Agostino Beazzano (Galleria Doria Pamphilj), di Giulio II (Londra, National Gallery; il ritratto è datato al 1511), di cui si possono osservare le riproduzioni alle pp. 175-178; assai celebrato era poi il ritratto che Raffaello avrebbe realizzato dell'amico Tebaldeo, ammirato da Bembo e poi perduto. Marcantonio Michiel riferisce anche dell'esistenza di un ritratto di Bembo stesso, dipinto dopo il loro primo incontro a Urbino, anch'esso perduto, per il quale si legga MARCANTONIO MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, edizione critica a cura di THEODOR FRIMMEL (Vienna 1896), saggio introduttivo di CRISTINA DE BENEDICTIS, Firenze, Edifir, 2000, p. 31 («Il ritratto piccolo di esso M. Pietro Bembo, allora che giovine stava in corte dil Duca d'Urbino, fu di mano de Rafael d'Urbino in m(inia)ta»).

proponeva quelli della *Scuola di Atene* e del *Parnaso*, vera *summa* delle riflessioni teoriche in corso alla corte papale, in cui Raffaello ricostruisce – di certo non indipendentemente dalla pianificazione dei letterati più esperti della *societas* romana – l’ordinamento ideale delle discipline umanistiche (teologia, filosofia, poesia e giurisprudenza), rappresentando amici e colleghi nei panni dei dotti dell’antichità, senza dimenticare di inserire anche due propri autoritratti⁷⁶.

Un’ultima spinta alla composizione di versi dovette, forse derivare a Raffaello dall’esempio di un altro grande artista della sua generazione che, per primo, aveva abbracciato la strada della poesia con consapevolezza e abilità: sostenuto da ragioni cronologiche e materiali, il confronto con Michelangelo Buonarroti – impegnato nella decorazione della volta della Sistina nello stesso periodo in cui l’Urbinato affrescava la Stanza della Segnatura – merita di essere promosso, sebbene sia stato avanzato solo in rare occasioni dalla critica. Bisogna certamente riconoscere come il risultato dello sforzo lirico dei due maestri risulti difficilmente paragonabile, non solo per la quantità di testi prodotti, ma anche per la complessità retorica e letteraria che li caratterizza: ad esempio, se ancora oggi si discute sull’esistenza di un canzoniere allestito opportunamente da Michelangelo fra il 1542 e il 1546⁷⁷, di contro risulta, invece, assai difficile anche solo stabilire se le rime di Raffaello presentino un qualche grado di progettualità o debbano invece essere considerate come un mero esperimento destinato a esaurirsi in sé stesso. La scarsa circolazione degli scritti michelangioli, per lungo tempo noti solo a un ristretto gruppo di amici e pubblicati non prima del 1623, molti anni dopo la morte del loro autore, rende, inoltre, difficile ipotizzare che Raffaello

⁷⁶ Nella vastissima bibliografia riguardante le interpretazioni del ciclo e dei singoli affreschi sono da segnalare i seguenti studi: GODEFRIDUS JOHANNES HOOGWERFF, *La Stanza della Segnatura: osservazioni e commenti*, «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», Rendiconti XXII-XXIV (1949), pp. 317-356; DEOCLECIO REDIG DE CAMPOS, *Le Stanze di Raffaello*, Firenze, 1950; ERNST GOMBRICH, *La Stanza della Segnatura di Raffaello e il carattere del suo simbolismo*, in ID., *Immagini simboliche*, Torino, 1978, pp. 121 e ss.; PIERLUIGI DE VECCHI, *Raffaello*, Milano, Rizzoli, 2002.

⁷⁷ Sull’argomento si considerino i seguenti lavori: ROBERTO FEDI, *Il canzoniere (1546) di Michelangelo Buonarroti*, ne *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. SANTAGATA e AMEDEO QUONDAM, (Ferrara, 29-31 maggio 1987), Ferrara-Modena, Panini, pp. 193-213, ora in ID., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, 1990, pp. 264-305; LUCIA GHIZZONI, *Indagine sul “Canzoniere” di Michelangelo*, «Studi di Filologia Italiana», XLIX (1991), pp. 167-187; R. FEDI, *L’immagine vera*, *Vittoria Colonna, Michelangelo e un’idea di canzoniere*, «Modern Language Notes», CVII (1992), pp. 46-73; C. SCARPATI, *Michelangelo poeta dal Canzoniere alle rime spirituali*, in ID., *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 101-128 [prima in «Aevum», 77 (2003), pp. 593-613]; IDA CAMPEGGIANI, *Le varianti della poesia di Michelangelo. Scrivere per «via di porre»*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012.

avesse potuto esaminarli dal vivo; tuttavia vale la pena ricordare come l'inizio dell'attività poetica di Michelangelo – accompagnata, come narrano le fonti, da un intenso studio degli autori volgari – vada fatta risalire ai primi anni del Cinquento, quando il maestro, dopo un primo viaggio a Roma, era tornato a Firenze per realizzare importanti commissioni per la Signoria come il *David* e *La battaglia di Cascina*. Di nuovo nella capitale a partire dal 1508 su invito del papa, Michelangelo aveva continuato a scrivere per tutto il periodo della decorazione della Sistina, come dimostrano alcune rime vergate, secondo lo stesso costume adottato anche da Raffaello, su fogli di disegni preparatori per la volta della cappella⁷⁸. Se appare certamente azzardato ipotizzare che l'Urbinate – cui pure le fonti attribuiscono qualche incursione segreta nella Sistina per spiare il lavoro del rivale e trarne insegnamento – avesse potuto venire a contatto con queste carte, sembra più probabile immaginare che Raffaello fosse comunque informato della seconda attività del fiorentino e, sostenuto dalla pratica che con la poesia mostravano gli altri membri della corte, provasse a emularlo.

Il problema della scelta del modello letterario doveva, del resto, presentarsi come primario per uno scrittore inesperto come Raffaello: l'esame dei cinque sonetti del maestro lascia emergere con chiarezza una profonda dipendenza dalla poesia volgare di Petrarca, riecheggiata nelle immagini liriche come nelle scelte di stile. Assai vicino ai petrarchisti del secondo Quattrocento per l'exasperazione di alcune immagini topiche del *Canzoniere*, il maestro rivela anche una buona affinità con i versi degli scrittori fiorentini della generazione precedente alla sua, Lorenzo e Poliziano *in primis*, forse maneggiati da vicino durante il soggiorno nel capoluogo toscano (1504-1508) o letti nella ricchissima biblioteca ducale di Urbino. Un ultimo importante bacino letterario di riferimento, su cui finora non è stato posto sufficiente accento, sembra offerto dalla poesia in ottave d'argomento erotico o cavalleresco, che Raffaello poteva fruire sia grazie alla sua circolazione a stampa che grazie alle *performances* orali dei cantori della corte che, come abbiamo visto, avevano avuto un loro rappresentante di spicco nella figura di Giovanni Santi: al *Morgante*, ad esempio, sembra riferirsi la citazione letteraria più marcata rintracciabile nelle pagine raffaellesche, che attinge all'episodio biblico della visione di San Paolo attraverso il filtro offerto dall'immagine del libro XXIV, vv. 108-

⁷⁸ Cfr. MICHELANGELO, *Rime*, a cura di MATTEO RESIDORI, Milano, Mondadori, 1998, pp. 9 e ss.

109; così la clausula del sonetto IV, v. 6 richiama, nella sua scarsità di attestazioni, la medesima coppia olimpica proposta in Boiardo, *Orlando innamorato* II, III, 21⁷⁹.

Putroppo la produzione in versi dell'Urbinate sopravvissuta fino a noi consente di avanzare solo pochi rilievi di massima che, per divenire più convincenti, andrebbero messi alla prova su un campione di testi più vasto o, quantomeno, più compiuto. Vale comunque la pena di presentare l'esempio dei primi tre sonetti di Raffaello, i più chiari e completi della serie, rispettando la numerazione divenuta tradizionale a partire dagli studi di Oskar Fischel, che dei sonetti fornì l'edizione (1913-41)⁸⁰.

Nel primo di essi sono già enucleati i due temi portanti del breve esperimento lirico del maestro: la descrizione appassionata del fuoco d'amore che lo ha catturato e lo fa ora bruciare e la difficoltà di raccontare a parole la straordinaria esperienza di cui è protagonista. Il testo si regge, infatti, su alcuni macro-temi petrarcheschi, divenuti *topoi* comunissimi negli epigoni e qui declinati secondo una sfumatura di maggiore sensualità:

Amor, tu m'envesscasti con doi lumi
de doi beli ochi, dov'io me strugo, e face
da bianca neve e da rosa vivace,
da un bel parlar indove ssi costumi.

Tal che tanto ardo, che né mar né fiumi 5
spegnar potrian quel focho; ma non mi spiace:
poich' el mio ardor tanto di ben mi face
c'ardendo onior più d'arder me consu[mi].

Quanto fo doce el giogo e la catena
de' toi camdidi braci al col mio vò[lti], 10
che, sogliendomi, io sento mortal pena!

D'altre cose i' nnon dicho, che fôr m[olti],

⁷⁹ La citazione morgantiana all'interno del sonetto II è discussa qui di seguito alle pp. 56 e ss; quanto al secondo parallelo avanzato si veda RAFFAELLO, sonetto IV, vv. 5-8: «[I]o grido e dicho or che tu sei el mio signiore / dal centro al cel più su che Iove e Marte, / e che schermo non val né ingenio o arte / a schifar le tue forze e 'l tuo furore» (citato da RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., p. 133, sostituendo al v. 7 «o» a «ho») e MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando innamorato*, II, III, 21, vv. 7-8: «Dicendo che Mercurio e Iove e Marte / qua faran pace, e guerra in quelle parte».

⁸⁰ Cfr. OSKAR FISCHEL, *Raphaels Zeichnungen*, Berlin, 1913-41, 8 Bde.

ché soperchia docenza amore men[a],
e però tacio, a te i pensir rivolti⁸¹.

La prima quartina prende avvio con il discorso del poeta ad Amore che lo ha attirato e fatto prigioniero attraverso la straordinaria bellezza della donna, descritta secondo alcuni dei più comuni stilemi petrarcheschi: i «be' lumi» dell'amata del v. 1 – corretti su «con doi luce» cancellato⁸² – rinviano, infatti, a numerosi luoghi del *Canzoniere* (RVF 156, v. 5; 204, v. 7; 258, v. 1; 272, v. 14; 311, v. 10), ma la formula torna anche, identica, nel primo sonetto di Serafino Aquilano, tutto costruito sull'immagine dei due begli occhi della donna che sempre appaiono offrire un porto sicuro ai tormenti e alle ansie del poeta⁸³. Sempre al primo verso «Amor ... envescasti», che Marianni lega a RVF 99, v. 8⁸⁴, rivela piuttosto un peculiare contatto con RVF 165, v. 5⁸⁵ che si mostra, per l'affinità di temi e dettato lirico, come la principale fonte del sonetto: proprio come in Raffaello, anche nel testo di Petrarca il motivo della prigionia presso Amore è introdotto per avviare la quartina e si associa all'immagine degli occhi come veicolo della passione; così le «dolcissime parole» (v. 10) che catturano il poeta toscano si trasformano nel «bel parlar» dell'Urbinate (v. 4) e il «candido piè» dell'*incipit* petrarchesco ispira, forse, la

⁸¹ La trascrizione del sonetto abbandona la lettura offertane da Piazza in RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., p. 118 in favore di quella di Breschi in G. BRESCHI, *Le Marche*, cit., pp. 495-496, assai differente dalla prima e filologicamente più attendibile. I risultati dello studio condotto da Breschi su un campione pur ridottissimo di testi raffaelleschi sono sufficienti a far caldeggiare un'analisi più ampia della produzione scrittoria dell'Urbinate, capace di restituire con maggior verosimiglianza la lezione originaria pensata dall'autore per molti luoghi tuttora oscuri. A proposito della voce «docenza» al v. 13, proposta da Piazza come equivalente di «conoscenza», sarà invece da intendersi come «dolceza», lezione sostenuta non solo dal senso, ma anche dalla conforme scrittura di «doce» del v. 9 in luogo di «dolce»: come spiega il già citato studio di Breschi, il dileguo della *l* preconsonantica, che sembra assente a Urbino, è però rintracciabile in testi emiliani, come quelli mediani e meridionali; quanto alla *n*, essa testimonierebbe la difficoltà più volte constatata in scriventi di medio-bassa cultura nel rappresentare i nessi consonantici intermedi e sarebbe frutto di un ipercorrettismo. Ricordiamo qui come nel corso dello studio critico dei sonetti raffaelleschi «docenza» abbia sollevato varie interpretazioni, fra cui «dolcezza» e «doglienza».

⁸² Cfr. RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., p. 118.

⁸³ SERAFINO AQUILANO, *Sonetti* 1, v. 11: «in doi bei lumi è l'uno e l'altro polo»; «doi be' lumi» era anche la prima redazione raffaellesca. I versi di Serafino sono tratti da SERAFINO AQUILANO, *Sonetti e altre rime*, a cura di ANTONIO ROSSI, Roma, Bulzoni, 2005, p. 81.

⁸⁴ Cfr. A. MARIANNI, *Sonetti di Raffaello Sanzio*, cit., ma anche ID., *Rime di Raffaello Sanzio (Museo di Oxford)*, «Il Raffaello», VIII (1876), p. 38.

⁸⁵ FRANCESCO PETRARCA, RVF 165, vv. 5-9: «Amor che solo i cor leggiadri invescia / né degna di provar sua forza altrove, / da' begli occhi un piacer sì caldo piove / ch'ì non curo altro ben né bramo altr'esca». Il testo del *Canzoniere*, d'ora innanzi, sarà sempre citato da F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2002⁵.

«bianca neve» del v. 3 – nella medesima sede metrica di Cavalcanti III, v. 6⁸⁶ – e i «candidi braci» del v. 10. A Petrarca rinvia poi, in generale, la rappresentazione del fuoco che fa ardere il poeta e lo consuma sino alla morte, centrale nella seconda e nella quarta strofa di RVF 165. La rima del *Canzoniere* si offre, probabilmente, come modello anche a Boccaccio, che la reinterpreta nel sonetto XX, introducendo l'immagine dei «costumi e l'onestà donnesca» (v. 8) fatta propria da Raffaello⁸⁷; il verbo «invescare», di nuovo associato agli occhi agenti della passione, si ritrova anche in Poliziano⁸⁸. Il v. 3 sarebbe poi, secondo Vanzolini, una chiara ripresa di RVF 146, vv. 5-6⁸⁹ sebbene, proprio come osserva Shearman, sembri trattarsi più di una suggestione superficiale legata alla ripresa di singoli vocaboli, piuttosto che al senso del testo⁹⁰.

La seconda quartina rielabora, poi, attraverso un'insistita figura etimologica, il tema del desiderio che produce desiderio, sostenuto da una serie di topici *adynata* che rivelano come il fuoco che arde il poeta risulti inestinguibile; nella terza strofe Raffaello rievoca, invece, un incontro e lamenta quanto sia doloroso separarsi dall'amata: le sue braccia strette attorno al collo sono cantate secondo la medesima immagine del «dolce giogo» di RVF 197, v. 3⁹¹ e il loro candore rinvia a Lorenzo, *Altre rime* 7, v. 46⁹². Il sonetto si chiude, infine, con l'introduzione del tema del silenzio, centrale nel testo successivo, che impedisce al poeta di parlare apertamente della propria esperienza, poiché l'amore genera sempre un eccesso di dolcezza: il canto si esaurisce così nel pensiero d'amore che il poeta rivolge alla donna.

Il secondo sonetto è noto in due stesure conservate, come abbiamo anticipato, in due fogli separati; riportiamo qui il testo della versione IIb, vergata sulla stessa pagina

⁸⁶ GUIDO CAVALCANTI, *Rime* III, v. 6: «e bianca neve scender senza venti». Per l'opera di Cavalcanti cfr. G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di MARCELLO CICCUTO, introduzione di MARIA CORTI, Milano, BUR, 2010⁸.

⁸⁷ GIOVANNI BOCCACCIO, *Rime* I, XX. Le citazioni da Boccaccio sono tratte dall'edizione nazionale delle opere diretta da VITTORE BRANCA per Mondadori.

⁸⁸ ANGELO POLIZIANO, *Stanze* I, 16, vv. 1-2: «Con essi gli occhi giovenili invessa / Amor»; il testo delle *Stanze* è citato da A. POLIZIANO, *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici*, edizione critica a cura di VINCENZO PERNICONE, Torino, Loescher-Chiantore, 1954.

⁸⁹ F. PETRARCA, RVF 146, vv. 5-6: «o fiamma, o rose sparse in dolce falda / di viva neve», ricordato in GIACOMO VANZOLINI, *Dei sonetti di Raffaello Sanzio*, «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», V (1902), pp. 41-55.

⁹⁰ Cfr. J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 141.

⁹¹ F. PETRARCA, RVF 197, v. 3: «a me pose un dolce giogo al collo». Per «dolce gioco» si consideri anche LORENZO DE' MEDICI, *Selve* II, 29, v. 8 tratto da LORENZO DE' MEDICI, *Tutte le opere*, a cura di PAOLO ORVIETO, Roma, Salerno, 1992, 2 voll., da cui sono provengono anche le prossime citazioni.

⁹² LORENZO DE' MEDICI, *Altre rime* 7, v. 46: «la gola e 'l petto e le candide braccia».

contenente anche il sonetto I, poiché sembra rappresentare uno stadio più avanzato nella redazione del componimento: il sonetto IIb si presenta, infatti, come una bella copia di IIa fino al v. 11, mentre l'ultima terzina mostra tre riscritture integrali che, sommandosi alla prima stesura recata da IIa, testimoniano la difficoltà dell'autore di giungere a un risultato poetico soddisfacente. Il testo si apre con la suggestione biblica di *II Cor.*, XII, 3-4⁹³ e sfrutta l'episodio della visione di San Paolo per esprimere il concetto assai caro a Raffaello dell'ineffabilità del suo sentimento d'amore:

Como no(n) podde dir d'arcana Dei
Paul como disceso fu dal celo,
così el mio cor d'uno amoroso velo
à ricoperto tutti i penser mei.

Però quanto ch'io viddi e quanto io fei 5
pel gaudio taccio che nel petto celo,
ma prima cangerò nel fronte el pelo
che mai l'obbligo volga in pensir rei.

E se quello altero almo in basso cede
vedrai che non fia a me ma al mio gran focho, 10
qual più che gli altri in la ferventia esciede.

Ma pensa ch'el mio spirto a pocho a pocho
el corpo lasarà, se tua mercede
socorso no(n) li dia a tempo e locho⁹⁴.

La difficoltà di esprimere a parole la passione e le sensazioni che da essa derivano al poeta è *topos* assai comune in Petrarca e nei suoi imitatori; risulta pertanto significativo che Raffaello scelga di accostarsi a questo tema, pur inserito – come si vedrà – in un chiaro contesto petrarchesco, attraverso un'immagine derivata dalla Scrittura e ripresa secondo la citazione che ne aveva offerto Pulci nel cantare XXIV del *Morgante* (108, vv. 1-2):

⁹³ «Et scio huiusmodi hominem (sive in corpore, sive extra corpus, nescio, Deus scit) quoniam raptus est in Paradisum, et audivit arcana verba, quae non licet homini loqui».

⁹⁴ Il testo segue sempre la trascrizione di Piazza riportata in RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., p. 126, rispetto alla quale si è intervenuti solo aggiustando la punteggiatura, forse vittima di alcuni refusi: in particolare, si sono aggiunte due virgole, rispettivamente, alla fine del v. 2, del v. 6 e del v. 10; si è aggiunto anche un punto fermo al termine del v. 14.

E se Paulo già vide arcana Dei,
 fu per grazia concesso a qualche fine,
 acciò che quel potessi i farisei
 confonder con le sue sante dottrine⁹⁵;

La tangenza fra i due luoghi lirici appare soprattutto metrica, con la formula «arcana Dei» collocata in entrambi i casi in clausula e quindi più facile da ricordare per chi, come Raffaello, doveva essere abituato a una fruizione non solo scritta ma anche – e, forse, prevalentemente – orale dei testi di matrice cavalleresca. Sul piano del senso, invece, l'Urbinate mostra una maggior adesione alla fonte liturgica rispetto a Pulci, che trasforma l'esperienza uditiva di Paolo – cui viene concesso di ascoltare le parole sacre del Padre – in una visione completa del divino: nel sonetto del maestro si riscontra una certa ambiguità, poiché l'attenzione è trasferita dal momento dell'esperienza del sacro alla successiva presa di coscienza da parte del soggetto, incapace di relazionarsi consapevolmente con quanto ha vissuto e di riferirlo a parole. Del resto, un'immagine assai simile, sempre influenzata dall'episodio di San Paolo, sarebbe comparsa anche alla fine del IV libro del *Cortegiano* accostando, come osserva Shearman⁹⁶, l'esperienza sacra dell'apostolo con il potere dell'amore, sebbene si tratti pur sempre di amore divino: «né altro che virtù d'amor poteva rapire San Paulo apostolo alla visione di quei secreti di cui non è licito all'uom parlare»⁹⁷.

Dal paradigma scritturale dell'*incipit* si passa così al piano dell'esperienza privata, dominata da un sentimento d'amore che si impossessa dei pensieri e li confonde, impedendo il discorso: la rima *velo : pelo : celo* delle due quartine (che diviene equivoca in *celo : celo* dei vv. 2 e 5), palesemente petrarchesca, rinvia a *RVF* 264, vv. 109-115,

⁹⁵ L. PULCI, *Morgante* XXIV, 108, vv. 1-4. La citazione è tratta da ID., *Morgante*, a cura di FRANCA AGENO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 812.

⁹⁶ Cfr. J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 141.

⁹⁷ BALDASSAR CASTIGLIONE, *Cortegiano* IV, LXXII; le citazioni dall'opera sono tratte da *Il libro del Cortegiano con una scelta delle opere minori di Baldesar Castiglione*, a cura di BRUNO MAIER, Torino, UTET, 1973. C'è anche chi ha rinvenuto nell'*incipit* raffaellesco un rinvio a D. ALIGHIERI, *Par.* I, vv. 5-6: «e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là su discende», come si può leggere in R. SCRIVANO, *Cultura letteraria di Raffaello*, in *Studi su Raffaello*, a cura di MICAELA SAMBUCCO HAMOUD e MARIA LETIZIA STROCCHI, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Urbino-Firenze 6-14 aprile 1984), I, Urbino, Quattro Venti, 1987, p. 673.

mutando il contesto sepolcrale della fonte in un contesto amoroso⁹⁸; impiegata anche da Lorenzo all'inizio della canzone LXXV⁹⁹, essa giungerà sino a una lirica consolatoria di Ariosto forse dedicata a Vittoria Colonna¹⁰⁰. La seconda quartina allude poi alla gioia che l'esperienza d'amore reca con sé, sebbene il poeta non sappia ridire quanto ha visto e compiuto, ma lo serbi nel cuore; i vv. 7-8 sviluppano la celeberrima metafora petrarchesca del «cangiar pelo»¹⁰¹, replicata anche da Ariosto¹⁰² e Michelangelo¹⁰³, variando il tema di base cui di solito veniva applicata: Raffaello introduce, infatti, un nuovo referente cui opporre la vecchiaia, sostituendo alla passione d'amore che non può estinguersi la possibilità che «l'obbligo» che nutre verso la donna si trasformi in un pensiero peccaminoso¹⁰⁴. Se questo dovesse accadere, spiega il poeta nella prima terzina, la colpa non andrebbe imputata a lui ma alla forza del suo desiderio, che arde più di tutti

⁹⁸ F. PETRARCA, *RVF* 264, vv. 109-116: «Né so che spatio mi si desse il cielo / quando novellamente io venni in terra / a soffrir l'aspra guerra / che 'ncontra me medesimo seppi ordire; / né posso il giorno che la vita serra antiveder per lo corporeo velo; / ma variarsi il pelo / veggio, et dentro cangiarsi ogni desire».

⁹⁹ LORENZO DE' MEDICI, *Canzoniere* LXXV, vv. 1-10: «Quelle vaghe dolcezze, che Amor pose / ne' due belli occhi dove ancor lui siede, / lasciando, per venirvi, il terzo cielo, / e gigli, le viole e fresche rose, / l'onesto e bel sembante, che merzede / nascosta tien sotto il leggiadro velo, / quando costumi e pelo / dovia mutare, or ritornar mi fanno / in quei lacci amorosi ove già m'ebbe / Amor, finché l'increbbe / di me, misero lasso!».

¹⁰⁰ LUDOVICO ARIOSTO, *Sonetti* XLI, vv. 1-8: «Illustrissima donna, di valore / ferma colonna, se 'l volubil cielo, / come vedete, or ne dà caldo or gielo, / or vita or morte, or gioia ed or dolore; / s'egli ha furato 'l vostro primo amore, / ch'è anche l'estremo, ed il fral suo velo / sciolt'ha dal spirito anzi il cangiar del pelo, / dando a voi noia, ed a sé eterno onore;». La citazione è tratta da L. ARIOSTO, *Opere minori*, a cura di CESARE SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, p. 152-153.

¹⁰¹ F. PETRARCA, *RVF* 277, vv. 9-14: «Imaginata guida la conduce, / ché la vera è sotterra, anzi è nel cielo, / onde più che mai chiara al cor traluce: / agli occhi no, ch'un doloroso velo / contende lor la disiata luce, / et me fa sì per tempo cangiar pelo»; *RVF* 360, vv. 39-42: «Misero, a che quel chiaro ingegno altero, / et l'altre doti a me date dal cielo? / ché vo cangiando 'l pelo, né cangiar posso l'ostinata voglia». Scrivano individua in questo passo di Raffaello un rinvio a D. ALIGHIERI, *Purg.* II, vv. 35-36: «l'etterne penne / che non si mutan come mortal pelo», per cui cfr. R. SCRIVANO, *Cultura letteraria*, cit., p. 673.

¹⁰² L. ARIOSTO, *Rime* XLI, vv. 5-7: «s'egli ha furato 'l vostro primo amore, / ch'è anche l'estremo, ed il fral suo velo / sciolt'ha dal spirito anzi il cangiar del pelo».

¹⁰³ M. BUONARROTI, *Rime* 161, vv. 7-10: «C'ancor ch'i' cangi 'l pelo / per gli ultim'anni e corti, / cangiar non posso il vecchio mie antico uso, / che con più giorni più mi sforzo e preme». Il testo di Michelangelo è tratto da MICHELANGELO, *Rime*, cit., p. 277.

¹⁰⁴ Per il sintagma «pensir rei» cfr. CINO DA PISTOIA, *Poesie* XXVIII, v. 4: «involto di pensier crudeli e rei», nonché G. BOCCACCIO, *Rime* II, XXII, vv. 1-2: «I' vo, sonetto, i mie' pensier fuggendo, / come colui che se li trova rei» e infine M.M. BOIARDO, *Amorum libri* XXVII, v. 51: «tu sola e' pensier rei», citato da M.M. BOIARDO, *Amorum libri tres*, edizione critica a cura di TIZIANO ZANATO, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002.

gli altri: recuperando l'immagine petrarchesca del «gran focho» (v. 10)¹⁰⁵ per vincolarla, in maniera più specifica, al tema amoroso, Raffaello elabora un contesto rimico assai vicino a quello dell'estravagante 467 di Tebaldeo¹⁰⁶ che suggerisce, forse, anche il motivo della «ferventia» del v. 11¹⁰⁷. L'ultima terzina conclude il componimento secondo il tema della richiesta della grazia dell'amata come strumento di salvezza per l'anima del poeta, ultimo sviluppo di un pensiero lirico che stenta a definirsi, come dimostrano le successive riscritture della strofa:

E guarda l'ardor mio non abbi a gi[o]cho
che esendo io fiamma e tu giacio ò fede
ch'a la mia fiamma ardresti a pocho a pocho.

Ma homni anima gentil di basso locho
cercha surger gran cose e imperò ò fede
che tua virtù m'esalta a pocho a pocho¹⁰⁸.

Le due terzine, cancellate nell'autografo, si aggiungono, infatti, alla strofa conclusiva recata da Ila:

E s'el pregar mio in te avesse locho
 giamai non restaria chiamar mercede
fi[n] che nel petto fuso el parlar fi[o]cho¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Per l'immagine in questione si considerino *RVF LXXIII*, vv. 12-13: «sì come talor sòle / trovo 'l gran foco de la mente scemo» e *CLXV*, vv. 12-13: «Di tai quattro faville [...] / nasce 'l gran foco, di ch'io vivo et ardo».

¹⁰⁶ ANTONIO TEBALDEO, *Rime estravaganti 467*, vv. 1-6: «Se come dentro a' bei vostri occhi ha loco, / così nel vostro adamantino petto / avesse Amor, non fòra a me disdetto / da voi qualche soccorso in sì gran foco. // Lasso, che contra voi fu accorto poco, / ché avrebbe anche il cor fatto a sé soggetto». Il testo di Tebaldeo viene citato da A. TEBALDEO, *Rime*, a cura di JEAN-JACQUES MARCHAND, III.1, Modena, Panini, 1992, p. 457.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 700, vv. 31-36: «Non trovo altro piacer che tua presentia, / ciascun di contemplar il viso pio, / tanto è de l'amor mio la gran ferventia // Tal ch'ì credo che mio tormento rio / e la mia' devozion ferma e costante / manifesta ti sia senza el dir mio». Il testo è tratto da A. TEBALDEO, *Rime*, a cura di JEAN-JACQUES MARCHAND, III.2, Modena, Panini, 1992, p. 1015.

¹⁰⁸ Il testo delle due terzine è riportato secondo la trascrizione di Piazza in RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., p. 126, rispetto alla quale è stato aggiunto un punto fermo alla fine della prima strofa per meglio evidenziare come si tratti di versioni alternative e non consequenziali.

¹⁰⁹ Anche in questo caso la trascrizione rispetta quella fornita da Piazza in RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., p. 121; si aggiunge un punto fermo alla fine della terzina.

Raffaello sembra dunque tornare all'ispirazione originaria, dopo aver vagliato differenti temi petrarcheschi: scartata sia la soluzione lirica offerta dal gioco contrastivo di «fiamma» e «giaccio» della prima terzina¹¹⁰ che quella legata al motivo già stilnovistico dell'amore come fonte di innalzamento spirituale¹¹¹, l'autore preferisce, infatti, riprendere l'immagine romanza della «mercede» dell'amata già elaborata in IIa, trasformando la preghiera senza speranza mossa alla donna nella prima versione in un invito accorato il cui esito non sembra ancora pregiudicato.

Proprio come il secondo sonetto anche il terzo è stato conservato in due stesure, trasmesse da due fogli indipendenti; riportiamo di seguito la lezione di IIIa, redazione più completa che potrebbe rappresentare la bella copia della lirica solo abbozzata in IIIb:

Un pensier dolce è rimembra[r]se [el modo]
di quello asalto, ma più gravo el danno
del partir, ch'io restai como quei c'ano
in mar perso la stella, se 'l ver odo.

Or, lingua, di parlar disogli el nodo 5
a dir di questo inusitato ingano
ch'amor mi fece per mio gravo afanno,
ma lui pur ne ringratio e lei ne lodo.

L'ora sesta era che l'ocaso un sole 10
aveva fatto e l'altro surse in locho,
ati più da far fati che parole.

Ma io restai pur vinto al mio gran focho
che mi tormenta, che dove l'on sole
disiar di parlar più riman fiocho¹¹².

¹¹⁰ Si consideri, ad esempio, F. PETRARCA, *RVF* 202, vv. 1-2: «D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio / move la fiamma che m'incende et strugge».

¹¹¹ Il contatto maggiore sembra, forse, offerto da SERAFINO AQUILANO, *Sonecti* 45, vv. 5-11: «Simil fa lei con quel focoso sguardo / che ha tal virtù, tal forza e tal valore, / ch'ogne basso penser parte del core, / e subito el sublima, e fa gagliardo. / Io el so, ch'era sepolto in freddo gelo / e vista lei tutto arsi in un momento, / e mi trovai di basso loco in cielo».

¹¹² Il sonetto è offerto secondo la trascrizione di Piazza in RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., p. 128: sulla base del confronto con IIIb al termine del primo verso è stato aggiunto a testo il sintagma «el modo», che verosimilmente rappresenta la clausula vergata dall'autore e poi scomparsa a causa di una lacerazione o di un ridimensionamento del foglio per mano dei collezionisti. Per rendere più leggibile il componimento, sono stati introdotti anche alcuni segni di punteggiatura, come le virgole ai v. 2, 3, 4, 5, 7, 10, 13 e il punto fermo alla fine del v. 14.

Il sonetto sembra voler rievocare l'occasione dell'innamoramento dell'autore che, finalmente, invita la sua lingua a sciogliere ogni precedente riserva e a raccontare l'inizio della passione; il suo proposito sembra però esaurirsi rapidamente per dare posto al consueto *topos* dell'inesprimibilità del fuoco d'amore, che qui con maggior evidenza rispetto ai componimenti precedenti sembra divenire anche consapevole confessione della propria difficoltà rimatoria. La prima quartina, dal senso vagamente oscuro, si collega nell'*incipit* all'inizio della quarta stanza della canzone 264 del *Canzoniere* petrarchesco¹¹³ tramutando, però, il «pensier dolce» della fama nutrito dal toscano in un dolce pensiero d'amore¹¹⁴; l'immagine della perdita della «stella» del v. 4, tradizionalmente impiegata per alludere alla perdita dell'orientamento¹¹⁵, interviene poi a raccontare lo stato di smarrimento prodotto dalla passione, mentre l'inciso «se il ver odo» consente di circostanziare e, al contempo, attenuare il portato del discorso, proprio come in *RVF* 119¹¹⁶ e in Boccaccio, *Filostrato* VII, 95¹¹⁷. La seconda quartina elabora il tema petrarchesco e petrarchista del «nodo» che impedisce alla lingua di parlare¹¹⁸ e che si scioglie solo nelle terzine per rievocare il momento in cui nacque la passione: l'innamoramento viene così collocato in una fatidica «ora sesta» che avvince il poeta all'amore, riecheggiando l'immagine celeberrima di *Trionfo della Morte* I, v. 133¹¹⁹ e complicandola con la metafora dei due soli – la stella e la donna – che si avvicinano

¹¹³ F. PETRARCA, *RVF* 264, v. 55: «Da l'altra parte un pensier dolce et agro».

¹¹⁴ La locuzione «un pensier dolce», introdotta da Petrarca, avrà particolare fortuna nei poeti del Tre-Quattrocento, come dimostrano le riprese in G. BOCCACCIO, *Filostrato* VII, 9, vv. 6-7: «El mi conforta / non so che pensier dolce nel disire», LORENZO DE' MEDICI, *Canzoniere* CLVIII, v. 9: «Né nuovo pensier dolce il core ammette», NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Rime* CCCXXIV, vv. 19-0: «La memoria inimica mi costringe / a fracassare il pensier dolce a terra», citato da NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Opere: Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di ANTONIA TISSONI BENVENUTI, Bari, Laterza, 1969.

¹¹⁵ Per il tema e il suo sviluppo metaforico si veda, ad esempio, A. TEBALDEO, *Rime estravaganti* 536.

¹¹⁶ F. PETRARCA, *RVF* 119, v. 80: «S'egli è ver quel ch'i' odo».

¹¹⁷ G. BOCCACCIO, *Filostrato* VII, 95, v. 4: «e se 'l ver odo». Per la ripresa del sintagma si veda anche JACOPO SANNAZARO, *Arcadia* II, v. 35.

¹¹⁸ Si veda, ad esempio, F. PETRARCA, *RVF* LXXIII, vv. 79-80: «solamente quel nodo / ch'Amor cerconda a la mia lingua», menzionato in R. SCRIVANO, *Cultura letteraria*, cit., p. 673, ma anche *RVF* CXIX, vv. 76-77: «Ruppesi intanto di vergogna il nodo / ch'a la mia lingua era distretto intorno»; si consideri anche NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Rime* CCCLX, vv. 97-98: «dolendosi d'Amor, che ci disciogli / da cusì dolce nodo».

¹¹⁹ F. PETRARCA, *Trionfo della Morte* I, v. 133: «l'ora prima era, il dì sesto d'aprile», segnalato in R. SCRIVANO, *Cultura letteraria*, cit., p. 673. Si considerino anche F. PETRARCA, *RVF* CCXI, vv. 13-14: «su l'ora prima, il dì sesto d'aprile, / nel laberinto intrai, né veggio ond'esca» indicato da GIOVANNI MESTICA, *La cultura e i sentimenti politici di Raffaello*, «Nuova Antologia», CLXIII (serie 4, LXXIX, 1899), pp. 617-637, il quale osserva come la prima redazione dell'Urbinate contemplasse una citazione perfetta, poiché recava appunto «L'ora era prima», poi cancellato e sostituito da sesta.

nell'esperienza dell'autore mentre un inciso, forse di carattere sentenziale, conclude la strofa, senza sfuggire al carattere di vera zeppa.

L'ultima strofa si ricollega, infine, ai temi esposti nei sonetti I e II che già avevano illustrato con rielaborazioni stilnovistiche e paragoni biblici l'impossibilità per Raffaello di raccontare a parole la sua passione: nella ripresa della rima *locho : focho : fiocho*, ideata per l'ultima terzina del sonetto II e poi abbandonata, il maestro dimostra tutto l'impegno e l'attenzione che egli concede al suo piccolo laboratorio poetico che, sebbene si costituisca come un esperimento assai circoscritto sia nel tempo che nel risultato, prova la volontà di cimentarsi con l'arte della scrittura, strumento di scambio intellettuale primario per i protagonisti della corte leonina. Come dimostra il mancato rinvenimento di altri fogli autografi, è probabile che l'Urbinate si sia reso conto abbastanza presto di non possedere gli strumenti culturali necessari per fare della buona poesia e, forse, di non essere neppure dotato di una vera inclinazione; ciononostante l'impegno letterario degli anni successivi, trasferito dai versi alla prosa e sostenuto dalla collaborazione di preziosissimi amici letterati, rivela chiaramente come il maestro avesse intuito l'importanza di scardinare i rigorosi confini delle singole discipline in favore di un dialogo produttivo fra le arti e i loro più esperti rappresentanti, portando così a compimento e concretizzando quell'eredità intellettuale trasmessagli dall'esperienza del padre.

Capitolo secondo

Le lettere ufficiali:

Raffaello artista e cortigiano

1. *La riscoperta ottocentesca di Raffaello a partire dagli scritti*

In un dipinto del 1837, oggi conservato a Lodi in una collezione privata, il pittore marchigiano Francesco Podesti (1800-1895)¹ immagina Raffaello all'interno del suo studio, intento a presentare la *Madonna di Foligno* al suo committente, al cospetto di un gremito pubblico di intellettuali e artisti riunitosi appositamente per la speciale occasione. Discostandosi dalla tradizione più strettamente biografica che aveva portato Jean Auguste Dominique Ingres a far rivivere sulla tela alcuni episodi della vita del maestro di Urbino², Podesti, ugualmente affascinato dal mito ottocentesco di Raffaello, sceglieva di restituire ai contemporanei il volto più raffinato dell'artista, ritraendolo nelle vesti di un elegante cortigiano in grado di intrattenere non solo con la propria arte ma anche con la propria conversazione i dotti della sua epoca. Poeta amatoriale e amico di letterati, l'Urbinate veniva così raffigurato mentre esponeva per la prima volta il suo ultimo capolavoro, all'interno di uno spazio in cui il suo *status* di artista colto era messo

¹ Per un catalogo completo dell'opera dell'artista cfr. *Francesco Podesti*, a cura di MICHELE POLVERARI, Milano, Electa, 1996.

² A questo proposito cfr. JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, *Il Cardinal Bibbiena offre sua nipote in moglie a Raffaello*, Baltimora, Walters Art Gallery, 1813 ca, nonché il suo *Raffaello e la Fornarina*, New York, Collezione Kettaneh, 1827 ca. A un peculiare aneddoto riguardante la genesi de *La Madonna della seggiola* si ispira poi la tela di DIONIGI FACONTI (Torino, Galleria civica d'arte moderna, 1849), mentre è ancora la storia della bella modella del maestro a suggerire il tema del dipinto di FELICE SCHIAVONI, *Raffaello ritrae la Fornarina*, Brescia, Pinacoteca civica Tosio Martinengo, 1849.

in risalto anche dalle numerose opere antiche sullo sfondo (busti, panoplie, persino un calco dell'*Apollo del Belvedere*), a rammentare le competenze archeologiche del maestro, conquistate grazie a un attento studio scientifico delle testimonianze del passato³.

Al maestro di Urbino Podesti, pittore e scrittore a sua volta, aveva del resto già dedicato dei versi, raccolti pochi anni prima in un opuscolo stampato a Roma da Puccinelli⁴: l'ammirazione dell'artista moderno per quello antico aveva assunto la forma lirica di una canzone dedicata alla Pittura, in cui Raffaello era stato esaltato come «nuovo Apelle», secondo moduli retorici comuni – come si vedrà – alla celebrazione dell'Urbinate già nel Cinquecento, per poi sfociare nell'architettura più complessa di due canti in endecasillabi sciolti che moltissimo dovevano all'esempio foscoliano dei *Sepolcri*. Replicandone la scelta metrica e l'ossatura lirica di base – costruita sulla giustapposizione rapida e di non sempre immediata coerenza di concetti ed episodi – i *Versi* di Podesti imitano, infatti, il loro modello trasformando l'elogio di Raffaello in una grandiosa celebrazione della musa pittorica, e più in generale artistica, italiana che aveva saputo vincere contro la violenza del tempo e degli stranieri che troppo spesso avevano tentato di schiacciarla. Fortissimo risulta l'influsso della stessa *imagery* foscoliana che spinge Podesti a ricreare scenari mitologici grandiosi ove il confine tra passato, presente e futuro viene meno in favore di una fiera esaltazione nazionale, in cui le originali tessere neoclassiche possono essere riproposte alla luce di una sensibilità più consapevolmente romantica, come avviene nella chiusa, parimenti forgiata sull'immagine del sole che continuerà a risplendere sui destini umani mantenendo viva la memoria di chi, come Raffaello, ha saputo essere grande⁵.

Gli omaggi pittorici e letterari rivolti all'Urbinate da Podesti e da molti altri protagonisti della cultura della metà del secolo si inquadrano con facilità nel generale contesto di mitizzazione cui è sottoposta la figura del maestro nel corso dell'Ottocento,

³ La straordinaria conoscenza archeologica e antiquaria dell'Urbinate è celebrata anche nella tela di LOUIS NICOLAS LE MASLE (*Raffaello mostra a Giulio II la statua d'Apollo appena scoperta*, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 1836), in cui attraverso un significativo falso storico a un Raffaello già alle prese con la decorazione delle Stanze vaticane viene attribuito il ritrovamento dell'Apollo del Belvedere, in realtà riportato alla luce alla fine del Quattrocento.

⁴ Cfr. *A Raffaele Sanzio: versi di Francesco Podesti pittore*, Roma, Puccinelli, 1834.

⁵ UGO FOSCOLO, *Dei Sepolcri*, vv. 292-295: «E tu onore di pianti, Ettore, avrai / ove fia santo e lagrimato il sangue / per la patria versato, e finché il Sole / risplenderà sulle sciagure umane» e F. PODESTI, *A Raffaele Sanzio*, cit., II, vv. 227-231: «E tu per grandi italic'opre t'abbi / gloria perenne, e in tutte menti vita / vivi immortal, finché benigno il sole / questa d'eroi terra riscaldi e fulga / sulle reliquie degli umani estremo».

ma acquistano il loro significato più autentico se considerati alla luce di un evento particolare capace di catalizzare, alla metà degli anni Trenta, l'attenzione dei dotti di tutta Europa: lo dimostra la relazione inviata il 18 settembre 1833 dal pittore tedesco Friedrich Overbeck (1789-1869) all'amico e collega Philipp Veit (1793-1877) – avvicinosi dopo il suo arrivo a Roma al movimento dei Nazareni di cui lo stesso Overbeck era stato fondatore – contenente una descrizione dettagliata degli scavi appena conclusi al Pantheon per riportare alla luce le spoglie di Raffaello⁶, che lì sarebbe stato deposto nella notte del sabato Santo del 1520, secondo la testimonianza di Giorgio Vasari⁷. Colpito da un'improvvisa febbre, il maestro di Urbino avrebbe fatto testamento, esplicitando la propria volontà di essere sepolto in Santa Maria della Rotonda, all'interno di un'edicola poi ornata da una statua di marmo della Vergine realizzata dal Lorenzetto⁸, mentre sul lato destro veniva appesa un'epigrafe dettata da Leone X presumibilmente a Bembo per commemorare il pittore, più tardi coperta da un busto in marmo con le sembianze del Sanzio scolpito da Carlo Maratta (1625-1713), poi trasferito alla Promoteca Capitolina⁹. Trecentotredici anni dopo, scomparsi dall'altare della Madonna del Sasso tutti i segni che potevano ricordare al visitatore la memoria dell'artista che vi giaceva sepolto, sembrava perduta anche ogni indicazione precisa circa l'ubicazione della sepoltura: ignorando le fonti biografiche che facevano esplicita menzione della Rotonda, in base alle cronache dei contemporanei si era giunti a negare che Raffaello fosse effettivamente stato inumato nel Pantheon e ad assecondare, piuttosto, una voce popolare che lo voleva riposare nella basilica di Santa Maria sopra Minerva, mentre un cranio custodito gelosamente nell'Accademia di San Luca veniva a lui rivendicato¹⁰.

⁶ Alcuni stralci del resoconto di Overbeck sono riportati in JOHANN DAVID PASSAVANT, *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*, Paris, Renouard, 1860, pp. 536-545.

⁷ Cfr. GIORGIO VASARI, *Vita di Raffaello da Urbino pittore et architetto*, in ID., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*. Il testo delle *Vite* si cita da G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di ROSANNA BETTARINI, commento secolare a cura di PAOLA BAROCCHI, Firenze, SPES, 1966-1987, 6 voll. Il brano cui qui si fa riferimento può essere letto nel vol. IV, p. 209. Alla tomba di Raffaello, concepita secondo le sue ultime volontà, è dedicato il saggio di GIAN LORENZO MELLINI, *L'estrema opera di Raffaello*, «Labyrinthos», 27/28 (1995), pp. 119-167.

⁸ Cfr. G. VASARI, *Vita di Lorenzetto*, in *ibid.*, pp. 306-307.

⁹ Per queste informazioni cfr. GIUSEPPE BARACCONI, *Il Pantheon: ricordi, fantasie, attualità*, Roma, Tipografia dell'Opinione, 1884.

¹⁰ Per raccogliere notizie più specifiche sulle vicende legate alle spoglie di Raffaello attorno agli anni Trenta dell'Ottocento si possono considerare le varie relazioni compilate in occasione del ritrovamento delle sue ossa nel 1833; sono riportate di seguito le testimonianze più significative: *Istoria del ritrovamento*

Sotto lo sguardo trepidante di Overbeck, dei pittori Tommaso Minardi (1787-1871) e Filippo Agricola (1776-1857)¹¹ e di altri illustri rappresentanti dell'Accademia di San Luca, il 14 settembre 1833 lo scheletro di Raffaello venne quindi estratto dall'altare della Madonna del Sasso, confermando la notizia di Vasari e suscitando l'emozione dei presenti: la generale, spontanea commozione di fronte al ritrovamento delle preziose spoglie, registrata nelle numerose testimonianze dei contemporanei, trovò anche una formulazione lirica nella canzone composta per l'occasione dal direttore dell'Accademia di Archeologia Luigi Biondi¹², che prendeva forma dal motivo topico della scomparsa prematura del genio cui si accompagnava una fama immortale. Nell'immagine di ascendenza petrarchesca del «vecchierello» (v. 90) che, foscolianamente, guida il fanciullo sulla tomba del maestro per onorarne i resti, rinvigorendone così la memoria già viva, si conclude l'omaggio all'artista che aveva ricevuto dal cielo gli «alti concetti» (v. 39) che lo avevano reso capace di imprese sovrumane e il «destro braccio» (v. 44) che, «emulo della mente» (v. 45), aveva trasformato l'idea in opera.

Come ben illustra la cronaca di Pietro Odescalchi, l'impressione generale, per i contemporanei, era quella di essere retrocessi ai giorni di Raffaello¹³: assieme alle ossa del maestro venivano infatti riscoperte le aspirazioni di un'intera generazione di artisti e letterati che avevano trovato nella grazia del pennello dell'Urbinate e nella sua attenzione per l'antico la più alta espressione degli ideali del proprio tempo. Per questa ragione, dopo aver riconsegnato alla vista dei contemporanei il corpo di Raffaello, i dotti delle Accademie di San Luca e di quella d'Archeologia si interrogarono sull'opportunità di realizzare un sepolcro più vistoso, che potesse meglio celebrare la grandezza del

delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio da Urbino, scritta dal principe D. Pietro Odescalchi dei duchi del Sirmio, con l'aggiunta delle notizie annedote raccolte dal cav. Pietro Ercole Visconti, segretario perpetuo della Pontificia Accademia di Archeologia, e di una canzone del marchese Luigi Biondi, presidente della medesima Accademia, Roma, Boulzaler, 1833; Memoria intorno il rinvenimento delle ossa di Raffaello Sanzio, con breve appendice sulla di lui vita dell'architetto Carlo Falconieri Siciliano, socio ordinario della Reale Accademia Peloritana ecc., Roma, Giunchi e Menicanti, 1833; CARLO FEA, Per la invenzione seguita del sepolcro di Raffaele Sanzio da Urbino nel Pantheon di M. Agrippa in settembre e ottobre del 1833, Roma, Stamperia della Rev. cam. apostolica, 1833, nonché le notizie riportate dal «Cracas» nelle giornate dell'11 settembre 1833 (pp. 19-23), del 18 settembre (pp. 22-24) e del 21 settembre (pp. 20-23). All'apertura della tomba di Raffaello nel Pantheon è dedicato anche un dipinto di FRANCESCO DIOFEBI, conservato al Museo Thorvaldsen di Copenaghen.

¹¹ Cfr. *Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico* (Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, 4 febbraio-15 aprile 1984), Firenze, Centro Di, 1984, p. 196.

¹² Per il testo della canzone si legga *Istoria del ritrovamento delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio da Urbino*, cit., pp. 123-126.

¹³ Cfr. *ibid.*, p. 48.

maestro e permettesse ai moderni di contemplarne le spoglie, ma l'idea fu presto scartata per rispettare la sua ultima volontà: rammentando le parole di Vasari, che ben registrava come Raffaello avesse eletto proprio la Rotonda come luogo destinato alla sua sepoltura, abbandonarono il proposito di costruire al suo interno un altare più splendido, che avrebbe inevitabilmente alterato la struttura originaria dell'edificio che Raffaello aveva, più di ogni altro artista, studiato attentamente, tutelandone l'integrità archeologica contro possibili danni arrecati dai moderni. Sulla base di queste riflessioni, gli accademici si convinsero che modificarne la *facies* autentica avrebbe recato al pittore maggior offesa che onore: solidali con l'esempio dell'Urbinata, rinunciarono perciò al progetto, poiché sembrava loro che ogni colpo inferto alle venerande mura del Pantheon avrebbe provocato una ferita alle loro stesse membra¹⁴.

L'ingenuo entusiasmo per la scoperta miracolosa delle ossa di Raffaello, il cui scheletro rimase esposto all'ossequio pubblico per i tre giorni successivi al suo rinvenimento, incontrò il divertito biasimo di uno degli intellettuali più influenti della Roma dell'epoca: «Non so perché tanto strepito per la scoperta del corpo di Raffaello, mentre si è sempre saputo che stava sotterrato in quel luogo. Se lo volevano fuori lo potevano scavar prima»¹⁵ commentava, infatti, Giuseppe Giachino Belli in una lettera del 24 settembre 1833 alla moglie facendo risuonare la sua voce dissacrante, una volta di più, fuori dal coro. L'evento, nella sua essenza grottesca, fu smitizzato anche in un sonetto dal poeta che, rievocando l'incredulità dei romani di fronte al corpo ritrovato dell'artista, descrisse la pena e l'affanno che i suoi contemporanei si davano per ammirarlo da vicino alla Rotonda, stracolma di esperti come di semplici curiosi:

É una sscèna, per Dio, propio una sscèna.
 Ma ttutte ar tempo mio s'ha da vedelle.
 Pe quattr'ossacce senza carn'e ppelle
 s'ha da pijjà la ggente tanta pena!
 E ttutti fanno sta cantasilèna: 5
 È llui: nun è: ssò cquelle: nun zò cquelle:
 è Rraffaele: nun è Rraffaele.
 E ttutt'er giorno la Ritonna è ppiena.

¹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 53.

¹⁵ È possibile leggere l'intera lettera di Belli in GIUSEPPE GIOACHINO BELLI, *Le lettere*, I, a cura di GIACINTO SPAGNOLETTI, Milano, Cino del Duca, 1961, p. 294.

Certo, nun dubbità, ssò ccasi serj!
 Come c'a Rroma sciamancassin'ossa 10
 tramezz'a un venti o un trenta scimiteri!

Trovi uno schertro in de la terra smossa?
 Ebbè, ssenza de fà ttanti misteri,
 aribbuttelo drento in de la fossa¹⁶.

L'insofferenza dimostrata dal letterato di fronte allo spettacolo grottesco cui viene ridotta l'esposizione dei resti di Raffaello si raccoglie nello schizzo rapidissimo del v. 3, in cui le «quattr'ossacce» senza carne né pelle capaci di emozionare un'intera generazione di studiosi vengono fatte oggetto di derisione, ricordando quanto simili ritrovamenti fossero da sempre assai comuni in una città come Roma. Topica e di connotazione burlesca, essa riecheggia tuttavia in modo forse non del tutto inconsapevole un motivo della letteratura rovinistica, che con grande frequenza dalla fine del Trecento al tardo Cinquecento aveva paragonato ciò che rimaneva della struttura originaria degli edifici antichi a uno scheletro umano: significativamente, pur con l'esplicito intento di denigrarlo, Belli restava entro i confini di un orizzonte poetico classico risvegliato alla sua epoca nella sua essenza più autentica proprio dal dibattito attorno alle ossa di Raffaello che, dagli scritti di Biondi a quelli di Podesti, passando per le numerose cronache italiane e straniere dell'evento, ugualmente esaltavano il pittore come il più illustre portavoce degli antichi fra i moderni.

Non si trattava semplicemente di una rinnovata consapevolezza del ruolo rivestito dal pittore-architetto-antiquario nella cultura del Rinascimento, ma di un preciso recupero testuale iniziato già un centinaio di anni prima con la riscoperta di un documento a lungo erroneamente attribuito a Castiglione e finalmente rivendicato a Raffaello nel 1799: divulgata per la prima volta nel 1733 dai fratelli Volpi in un'edizione stampata a Padova delle opere del letterato mantovano, la *Lettera a Leone X* sulla salvaguardia dei monumenti antichi era stata resa nota al grande pubblico come opera dell'Urbinate grazie al lavoro di William Roscoe sul pontificato di Leone X (1805) e alla biografia raffaellesca di Quatremère de Quincy (1824)¹⁷. Portata all'attenzione di Foscolo

¹⁶ Per il sonetto *Er corpo aritrovato* cfr. G.G. BELLÌ, *Poesie romanesche*, edizione critica e commentata a cura di ROBERTO VIGHI, V, Roma, Libreria dello Stato, 1990, p. 71.

¹⁷ Cfr. WILLIAM ROSCOE, *The Life and Pontificate of Leo the Tenth*, Liverpool, J. McCreevy, 1805, tradotta in francese già nel 1808 da Pierre F. Henry e apparsa quindi in italiano per le cure del conte Luigi Bossi nel

dall'opera dell'amico inglese proprio nel periodo immediatamente precedente alla stesura dei *Sepolcri*¹⁸, la *Lettera* risulta ampiamente conosciuta nei giorni della riscoperta dello scheletro di Raffaello, tanto da essere ricordata nelle cronache della vicenda come testimonianza dell'interesse dell'artista per l'antico¹⁹: rivendicata con una nuova convinzione all'Urbinate, essa permetteva di recuperare quell'immagine di Raffaello artista-letterato tanto cara, come si vedrà, ai suoi contemporanei ma che dopo la sua morte improvvisa e nei secoli successivi era stata progressivamente soppiantata dall'elogio del maestro come genio del pennello, a discapito della sua attività di umanista.

A mantenere viva la memoria di Raffaello come intellettuale nel corso della storia era intervenuta, comunque, anche la secolare vicenda editoriale di un altro documento a lui attribuito sin dal 1554: pubblicata da Dolce nella sua raccolta di lettere di uomini illustri quale esempio di prosa epistolare d'artista, la missiva sulla *Galatea* era stata più volte citata nel dibattito filosofico sviluppatosi fra Cinque e Seicento attorno al concetto di 'idea' divenendo, in particolare, nell'opera di Bellori il punto di partenza di una riflessione che, nel tentativo di riscoprire compiutamente la bellezza ideale, invitava a uno scrupoloso studio della natura²⁰. La celeberrima missiva sarebbe quindi stata inserita nel primo volume dell'opera curata da Bottari e Ticozzi nel 1822 di seguito a un'altra lettera di Raffaello al Francia, più tardi giudicata spuria, mentre lo stesso Ticozzi contribuiva ad alimentare la fama dell'Urbinate quale artista che più di ogni altro si era accostato alla perfezione nel suo *Dizionario*²¹.

1817; quanto all'*Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël* di ANTOINE CHRYSOSTOME QUATREMÈRE DE QUINCY, essa fu tradotta da Longhena nel 1829.

¹⁸ Sulla questione del rapporto fra il carme foscoliano e la *Lettera a Leone* cfr. FRANCESCO PAOLO DI TEODORO in ID., *Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X, con l'aggiunta di due saggi raffaelleschi*, Bologna, Minerva, 2003, pp. 2-3 e 17, 205-206, che rinvia allo studio di REGINALD E. VINCENT, *Ugo Foscolo: an Italian in Regency England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953 [ed. it. *Ugo Foscolo esule fra gli inglesi*, a cura di UBERTO LIMENTANI, Firenze, Le Monnier, 1954] e U. FOSCOLO, *Gli appunti per le «Lettere scritte dall'Inghilterra»*, Livorno, Biblioteca Labronica, ms. XIV, cc. 98v-143v, edizione critica a cura di LUCIA CONTI BERTINI, Firenze, La Nuova Italia, 1975. Da menzionare anche il saggio di AMEDEO QUONDAM, *William Roscoe e l'invenzione del Rinascimento*, in ID., *Tre inglesi, l'Italia, il Rinascimento. Sondaggio sulla tradizione di un rapporto culturale e affettivo*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 181-290.

¹⁹ Cfr., ad esempio, *Istoria del ritrovamento delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio da Urbino*, cit., pp. 73 e ss.

²⁰ Cfr. GIOVAN PIETRO BELLORI, *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, discorso pronunciato presso l'Accademia romana di San Luca nel maggio 1664, poi confluito in ID., *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, Roma, Mascardi, 1672.

²¹ Cfr. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, pubblicata da GIOVANNI BOTTARI e continuata fino ai nostri giorni da STEFANO TICOZZI, Milano,

Un ultimo, importante tassello per la ricostruzione dell'identità scrittoria del maestro sarebbe stato aggiunto, infine, nel corso del secolo successivo con il ritrovamento di una terza epistola 'ufficiale' che – in maniera, forse, incompleta – presentava a un ignoto destinatario le bellezze della villa suburbana che Raffaello andava costruendo per la famiglia Medici.

Grazie al recupero e alla riattribuzione di questi decisivi documenti fra Otto e Novecento è stato, quindi, possibile ripensare alla figura di Raffaello sotto la prospettiva più ampia di artista dotto, degno protagonista di un'epoca impegnata nel doppio fronte della pratica e della teoria, pronta a mettere in discussione il rigido confine fra le arti che aveva ereditato dalla civiltà che l'aveva preceduta in favore di uno sforzo di conoscenza talmente complesso da indurre letterati e artisti alla collaborazione reciproca. L'analisi degli scritti dell'epistola a Leone X, della lettera sulla *Galatea* e di quella su Villa Madama restituisce quindi un'immagine del maestro di Urbino ben più articolata di quella divenuta tradizionale in età romantica e fissata dalla pittura di genere storico internazionale, contribuendo a ricostruire in modo autentico la voce stessa con cui Raffaello aveva voluto prendere parte al dibattito intellettuale della sua epoca lasciando intravedere, pur oltre gli aggiustamenti degli amici letterati, un autoritratto letterario di estremo spessore culturale.

2. La lettera sulla «Galatea»

Fra i tre documenti maggiori assegnati dalla tradizione critica alla penna di Raffaello, la lettera sulla *Galatea* mostra, senza esitazione, la storia attributiva ed ermeneutica più complessa, tanto che numerosi rimangono tutt'oggi gli aspetti irrisolti. Frequentemente antologizzata nel corso dei secoli successivi²², l'epistola – di cui non si è conservata

Silvestri, 1822, pp. 116-117 e S. TICOZZI, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, II, Milano, Vincenzo Ferrario, 1818, p. 221.

²² La storia delle antologizzazioni della lettera sulla *Galatea*, estremamente complessa, è stata riassunta da Shearman in J. SHEARMAN, *Castiglione's portrait of Raphael*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 38 (1994), p. 88: essa si estende dalle prime apparizioni nelle raccolte del Cinquecento (cfr., ad es., BERNARDINO PINO, *Della nuova scielta di lettere di diversi nobilissimi huomini [...]*, Venezia, Aldo Manuzio il giovane, 1574, II, pp. 400-401) fino alle sillogi di scritti d'artisti allestite nel corso del Novecento, passando per la celebre opera di Bottari e Ticozzi.

alcuna testimonianza manoscritta e che è datata al 1514 per ragioni interne al testo – apparve per la prima volta come una missiva di Raffaello a Castiglione nella raccolta delle *Lettere di diversi eccellentissimi huomini* pubblicata da Ludovico Dolce nel 1554²³ e quindi ristampata nel '59 secondo un ammodernamento linguistico che teneva conto della normalizzazione bembesca²⁴. Cedendo alle preghiere di molti suoi amici, come racconta lo stesso scrittore nella dedica dell'opera, Dolce dava corpo a una silloge che si inseriva in una tradizione epistolografica già consolidata, avviata da Paolo Manuzio nel 1542 con la pubblicazione delle *Lettere di diversi nobilissimi huomini et eccellentissimi ingegni*²⁵: la raccolta dolciana, tuttavia, si segnalava per un carattere di evidente novità, presentando accanto alle consuete epistole di letterati noti dell'epoca una esigua ma significativa selezione di lettere di artisti, accostando così alle lettere di Annibal Caro, Castiglione, Bernardo Tasso, Claudio Tolomei, Giralardi, Sperone, quelle di Michelangelo, Raffaello e Tiziano. La carica innovativa di questa operazione dovette essere avvertita con forza dallo stesso Dolce se, pur in pieno clima di *ut pictura poësis*, si sentì in obbligo di premettere alle epistole dei tre artisti un vero e proprio avviso «Ai Lettori»:

Non essendo arte veruna di nobiltà più vicina alle lettere di quello ch'è la Pittura, nel mezo di questi huomini per altezza d'ingegno e di dottrina Illustri, ci è paruto mettere alcune Lettere di tre chiarissimi lumi della Pittura, Michele Agnolo, Rafaello d'Urbino e Titiano Vecellio, acciò che si vegga quanto oltre all'eccellenza dell'arte loro, nella quale è da credere che essi in questo nostro secolo habbiano vinto gli antichi, sarebbero anco riusciti mirabili in quella della penna, se havessero o voluto, o potuto porvi cura²⁶.

Riconosciuta la loro eccellenza nell'ambito specifico di appartenenza, l'intento di Dolce, parzialmente dichiarato, appare quello di esaltare la consistenza culturale dei tre

²³ Cfr. LODOVICO DOLCE, *Lettere di diversi eccellentiss. huomini, raccolte da diversi libri, tra le quali se ne leggono molte non più stampate. Con gli argomenti per ciascuna delle materie, di che elle trattano, e nel fine annotationi e tavole [...]*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1554.

²⁴ Cfr. ID., *Lettere di diversi eccellentiss. huomini, raccolte da diversi libri, tra le quali se ne leggono molte non più stampate. Con gli argomenti per ciascuna delle materie, di che elle trattano, e nel fine una tavola delle cose più notabili, a comodo de gli studiosi*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1559.

²⁵ Cfr. PAOLO MANUZIO, *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini et eccellentissimi ingegni scritte in diverse materie. Libro primo*, Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1542.

²⁶ Il testo delle pagine dolciane relative alla lettera sulla *Galatea* è citato dalla silloge del 1554. L'avviso ai lettori, sopra riportato, si può leggere a pag. 226.

maestri, contribuendo a innalzare il loro *status* sociale da quello di artista-artigiano a quello di intellettuale non attraverso la testimonianza già nota della loro abilità artistica, bensì mediante le loro eleganti prove di penna: lo stile arguto e raffinato espresso dai tre maestri nella loro corrispondenza diviene garanzia di una preparazione culturale se non elevata quanto meno adeguata rispetto al ruolo di artista-cortigiano – esperto d’arte come di buone maniere e non del tutto estraneo alle lettere – da questi impersonato presso le più importanti corti d’Europa, ruolo di cui lo stesso Dolce fornirà una piena teorizzazione appena tre anni più tardi nel *Dialogo della pittura*²⁷, abbracciando posizioni già illustrate da Alberti e Castiglione e, in area veneta, da Paolo Pino²⁸. Quanto poi alla distribuzione quantitativa delle epistole all’interno dello spazio-libro accordato da Dolce alla categoria degli artisti, va segnalato l’evidente rilievo di cui gode la figura di Tiziano,

²⁷ Cfr. *Dialogo della pittura di m. Lodovico Dolce intitolato l’Aretino, nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono, con esempi di pittori antichi e moderni, e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano*, Venezia, Gabriel Giolito de’ Ferrari, 1557. Il trattato può essere letto anche in *Trattati d’arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, a cura di PAOLA BAROCCHI, I, Bari, Laterza, 1960, pp. 145-206.

²⁸ Cfr. *Dialogo di pittura di messer Paolo Pino, nuovamente dato in luce*, Venezia, Paolo Gherardo, 1548. Anche l’opera di Pino è inserita in *Trattati d’arte del Cinquecento*, cit., pp. 95-139. Alla ricostruzione del dibattito sulle arti in area veneta fra Quattro e Cinquecento sono dedicati i seguenti studi, che recano notizia del panorama culturale in cui operavano Dolce, Tiziano e Aretino: MAURIZIO BONICATTI, *Aspetti dell’umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Roma, Cremonese, 1964; ANDRE CHASTEL, *Titian et les humanistes*, in *Tiziano e il manierismo europeo*, a cura di RODOLFO PALLUCCHINI, Firenze, Olschki, 1978, pp. 105-107; JOSEPH ARCHER CROWE e GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *Tiziano: la sua vita e i suoi tempi*, I, Firenze, Le Monnier, 1877-78; CLAUDIA DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988; THEODOR WILHELM ELWERT, *Studi di letteratura veneziana*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1958, pp. 1-52; AUGUSTO GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988; ANDREW JOHN MARTIN, *Giorgione e Baldassar Castiglione. Proposte per l’interpretazione di un passo fondamentale del «Cortegiano»*, «Venezia Cinquecento», III (1993), pp. 57-66; WILLIAM MELCZER, *L’«Aretino» del Dolce e l’estetica veneta nel secondo Cinquecento*, in *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi (Venezia 1976)*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 237-242; PETER MELLER, *Il lessico ritrattistico di Tiziano*, in *Tiziano e Venezia*, cit., pp. 325-335; GIORGIO PADOAN, *«Ut pictura poësis»: le «pitture» di Ariosto, le «poesie» di Tiziano*, in *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978, pp. 347-370; ID., *A casa di Tiziano, una sera d’agosto*, in *Momenti del Rinascimento veneto*, cit., pp. 371-393; ID., *Il mito di Giorgione intellettuale*, in *Giorgione e l’umanesimo veneziano*, a cura di R. PALLUCCHINI, I vol., Firenze, Olschki, 1981, pp. 425-455; ERWIN PANOFKY, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Venezia, Marsilio, 1992; FEDERICA PICH, *I poeti davanti al ritratto da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010; DANIELA PIETRAGALLA, *Corrispondenze tra arte e letteratura. Letterati in pittura, pittori in letteratura*, «Letteratura e arte», 1 (2003), pp. 173-183; MAURICE POIRIER, *“Disegno” in Titian: Dolce’s critical challenge to Michelangelo*, in *Tiziano e Venezia*, cit., pp. 249-253; MARIO POZZI, *L’«ut pictura poësis» in un dialogo di L. Dolce*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIV (1967), pp. 234-260; ID., *Note sulla cultura artistica e sulla poetica di P. Aretino*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLV (1968), pp. 293-322; DAVID ROSAND, *Ut pictor poeta: meaning in Titian’s poesie*, «New Literary History», III, 3, Literary and Art History (Spring 1972), pp. 527-546.

che supera i due prestigiosi colleghi per cinque lettere a una: tralasciando la maggior facilità con cui lo scrittore poteva reperire i testi del pittore, suo amico fraterno, è possibile comprendere la scelta dolciana ammettendo come già a quest'altezza cronologica dovesse risultare chiara nella mente – e nelle pagine – dello scrittore veneziano quella triade di maestri eccellenti che avrebbe riproposto nel suo trattato, ove all'accesa discussione fra Pietro Aretino e Giovan Francesco Fabrini viene assegnato il compito di stabilire quale artista, tra Michelangelo, Raffaello e Tiziano, possa rivendicare il primato nella nobile arte del dipingere. Medesima triade, quindi, ma anche medesima *climax*, se si considera che la conclusione critica su cui alla fine convengono i due interlocutori è la superiorità di Raffaello su Michelangelo e di Tiziano su entrambi e, di conseguenza, su tutti gli altri artisti a lui coevi o che lo avevano preceduto, antichi compresi.

La lettera di Raffaello a Castiglione s'inserisce, dunque, all'interno di un progetto editoriale dall'orientamento ben determinato: preceduta da un'epistola di Michelangelo ad Aretino sulle scelte iconografiche compiute nel *Giudizio*²⁹ e seguita dalle missive tizianesche, essa si pone quale collegamento ideale fra i due mondi artistici opposti del disegno fiorentino e del colore veneziano, sottolineando anche sul piano dello stile retorico e dei contenuti letterari il passaggio dall'individualismo michelangiolesco alla dimensione apertamente cortigiana e imperiale, nei suoi orizzonti, della corrispondenza del Cadorino.

Per questa ragione e per il suo carattere spiccatamente letterario l'epistola sulla *Galatea* ha visto messa in discussione più volte nella sua storia secolare la sua attribuzione a Raffaello: tradizionalmente associata per ragioni cronologiche alla seconda lettera allo zio Ciarla³⁰, la missiva a Castiglione se ne discosta completamente per stile, linguaggio e intenti retorici. Sulla base di questi argomenti, i primi dubbi circa l'autenticità del documento furono avanzati a metà Ottocento da Francesco Gasparoni, che lo riteneva apocrifo o rielaborato dalla penna di qualche amico letterato³¹; della

²⁹ Cfr. L. DOLCE, *Lettere di diversi eccellentiss. huomini*, cit., pp. 226-227.

³⁰ Cfr. *supra*, pp. 40 e ss.

³¹ Ne *L'architetto girovago: opera piacevole ed istruttiva di Francesco Gasparoni*, Roma, Tipografia Menicanti, 1841, pp. 24-25, Gasparoni suggerisce come ipotetico redattore della lettera, in nome di Raffaello, Fra Giocondo. Per questa e altre notizie circa la *querelle* attributiva della lettera sulla *Galatea* cfr. RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., pp. 154-167, ma anche J. SHEARMAN, *Castiglione's portrait of Raphael*, pp. 88 e ss. e ID., *Raphael*, cit., pp. 734-741.

stessa opinione si mostrava pochi anni dopo Pontani³², che lo rivendicava a Raffaello con la riserva che il pittore avesse elaborato il testo assieme a uno scrittore, aprendo la strada alle teorie di Passavant e Guasti³³, che tornavano ad attribuirlo con maggior sicurezza all'Urbinate, spiegando la disomogeneità rispetto all'epistola allo zio con una differenza di registro e finalità legata allo *status* culturale dei loro rispettivi destinatari. E se nel 1919 Wanscher denunciava pubblicamente la lettera come un falso composto ad arte dallo stesso Dolce³⁴, due decenni più tardi Vittorio Cian prendeva parte alla spinosa *querelle* collocandosi su posizioni intermedie, che ipotizzavano un intervento correttivo da parte di un letterato, da riconoscersi plausibilmente in Bembo, Navagero o Beazzano³⁵, vicinissimi a Raffaello. Con minor verosimiglianza, sul finire dell'Ottocento Crowe e Cavalcaselle all'interno della loro biografia monumentale avevano suggerito il nome di Pietro Aretino come possibile estensore dell'epistola, cui era sempre rivendicata una paternità intellettuale raffaellesca³⁶: i due studiosi avevano ipotizzato, infatti, che Dolce avesse potuto reperire la lettera sulla *Galatea* fra le carte che l'autore toscano aveva portato con sé dalla capitale al momento del suo arrivo a Venezia. Questa teoria, resa più certa nella traduzione italiana dell'opera, incontrò un particolare successo, legato fra l'altro all'evidente patina toscana del testo, citato più spesso dall'edizione dolciana del 1559 piuttosto che dalla *princeps* del 1554: l'ipotesi di un coinvolgimento aretiniano nella redazione dell'epistola convinse lo stesso Golzio che lo avallò nella sua monografia dedicata agli scritti dell'Urbinate³⁷, traendo in inganno anche Ortolani e Morolli³⁸ da cui fu ribadito nonostante il parere negativo di Cian,

³² Cfr. CARLO PONTANI, *Opere architettoniche di Raffaello Sanzio incise e dichiarate*, Roma, 1845, ma anche ID., *Sopra due manoscritti della R. Biblioteca di Monaco risguardanti a Raffaello Sanzio*, «Il Saggiatore, giornale romano di storia, belle arti e letteratura», III (1845), pp. 55-67.

³³ Cfr. *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, opera di JOHANN DAVID PASSAVANT, tradotta, corredata di note e di una notizia biografica dell'autore da GAETANO GUASTI, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1899.

³⁴ Cfr. VILHELM WANSCHER, *Raffaello Santi da Urbino, hans liv og vaerker*, Copenhagen, 1919 [ed. inglese: VILHELM WANSCHER, *Raffaello Santi da Urbino, his life and works*, London, E. Benn, 1926].

³⁵ Cfr. V. CIAN, *Nel mondo di Baldassar Castiglione*, cit., pp. 3-97.

³⁶ Cfr. JOSEPH ARCHER CROWE, GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *Raphael. His Life and Works*, II, London, John Murray, 1885, pp. 200-207 [ed. italiana: J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, II, Firenze, Le Monnier, 1890].

³⁷ Cfr. V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, cit., p. 30.

³⁸ Cfr. SERGIO ORTOLANI, *Raffaello*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1942 (II ed. 1945), ristampa a cura di CARLO GENTILI, Bologna, Alfa, 1982, nonché GABRIELE MOROLLI, *Oltre Vitruvio: il 'Trattato nuovo' di Raffaello*, in *Studi su Raffaello*, Atti del Congresso Internazionale di studi (Urbino-Firenze 6-14 aprile

secondo il quale al momento della composizione della missiva il letterato non si poteva ancora trovare a Roma, ove non sarebbe giunto prima del 1516-1517³⁹.

Maggiormente fondata sembra, invece, la teoria che interpreta la lettera sulla *Galatea* come una creazione *ex novo* di Dolce, volta a rafforzare all'interno della sua raccolta di epistole di uomini illustri l'immagine di una triade eccellente di maestri del pennello nei quali riconoscere anche dei valenti scrittori: il documento, infatti, così come viene proposto dall'editore, sembra una minuta, priva di firma e di data, in cui autore e destinatario vengono indicati in un'intestazione evidentemente artificiale. In mancanza di una testimonianza manoscritta, il dubbio che la lettera sia un raffinato prodotto della fantasia dolciana risulta più che legittimo, come dimostrano le ipotesi avanzate in merito nel corso del secondo Novecento negli studi di Eugenio Battisti⁴⁰, Konrad Oberhuber e Cristof Thoenes⁴¹, fino all'ultimo intervento di Charles Hope che, in un recente saggio⁴², riconosce l'impronta del veneziano all'interno del testo: lo studioso sottolinea, infatti, come l'inserimento della lettera di Raffaello fra quelle di Michelangelo e Tiziano concordasse perfettamente con l'intento di creare un canone pittorico che aggiungesse alla coppia Michelangelo-Raffaello, già fissata dall'opera di Vasari, anche la terza identità dell'artista veneziano, destinato ad essere celebrato al pari e più dei predecessori.

Che, a quest'altezza cronologica, il fine ultimo di Dolce fosse l'elogio della maestria di Tiziano lo dimostrano numerosi luoghi della produzione letteraria dell'editore, in cui il nome del Cadorino compare spessissimo ed è associato, con sempre maggior frequenza, a quello dell'Urbinate: prima di comparire come paradigmi assoluti dell'arte del dipingere ne *L'Aretino* (1557), infatti, Raffaello e Tiziano erano stati accostati da

1984), a cura di MICAELA SAMBUCCO HAMOUD e MARIA LETIZIA STROCCHI, Urbino, Quattroventi, 1987, pp. 245-64.

³⁹ Cfr. V. CIAN, *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento: Baldassar Castiglione*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 1951, p. 83.

⁴⁰ Cfr. EUGENIO BATTISTI, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo*, «Commentari» VII (1956), pp. 90-92 e ID., *Rinascimento e Barocco*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 180-182.

⁴¹ Cfr. DAVID ALAN BROWN, KONRAD OBERHUBER, «*Monna Vanna*» and «*Fornarina*»: *Leonardo and Raphael in Rome*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, edited by SERGIO BERTELLI and GLORIA RAMAKUS, II, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 84 e CRISTOF THOENES, *Galatea: tentativi di avvicinamento*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1986, p. 66.

⁴² Cfr. CHARLES HOPE, *Dolce, Titian and a fake Raphael Letter*, in *Mantova e il Rinascimento italiano. Studi in onore di David S. Chambers*, a cura di PHILIPPA JACKSON e G. REBECCHINI, Mantova, Sometti, 2011, pp. 213-221.

Dolce nell'edizione del 1556 delle sue *Osservazioni*⁴³, ma erano già stati avvicinati nelle due epistole del veneziano a Gaspare Ballini e Alessandro Contarini incluse alla sezione delle *Lettere di diversi eccellentissimi huomini* aggiunta nel 1555⁴⁴.

Meno convincente risulta, invece, l'ipotesi di Shearman che nel 1994, scartando l'opzione che riconosceva in Dolce l'autore per ragioni linguistiche, aveva rivendicato allo stesso Castiglione, ideale destinatario della missiva, la paternità della lettera sulla *Galatea*⁴⁵: l'epistola sarebbe, quindi, nata dal desiderio del conte di creare, all'indomani della morte dell'amico, un ritratto letterario di Raffaello che trasmettesse ai posteri l'immagine del più raffinato dei cortigiani, ricambiando il dono del pittore stesso che, attorno al 1516, aveva fissato sulla tela le sembianze dello scrittore, come suggerito dallo stesso Tebaldeo in un coevo sonetto⁴⁶. A suffragio di questa tesi, lo studioso cita l'abitudine degli scrittori cinquecenteschi di scrivere testi celando la propria identità dietro una maschera letteraria, precisando come lo stesso Castiglione non fosse estraneo a questo costume, come dimostra l'elegia da lui composta in nome della moglie Ippolita, ove il dialogo che la donna intrattiene idealmente con il marito lontano avviene proprio al cospetto del celebre ritratto raffaellesco. Numerosi sarebbero, poi, secondo Shearman, i contatti linguistici fra l'epistola e alcune pagine pressapoco coeve del *Cortegiano*, ma questi paralleli mostrano più la forma di un condiviso serbatoio letterario che di vere e proprie citazioni, e non sembrano tali da garantire un rapporto di reale derivazione⁴⁷.

Se gli argomenti addotti da Shearman a sostegno della sua ipotesi non appaiono complessivamente sufficienti, l'attribuzione a Castiglione della lettera sulla *Galatea* rimane comunque assai significativa, poiché prende forma opportunamente dal riconoscimento di quello specialissimo rapporto di amicizia e collaborazione che legava i due intellettuali sin dagli anni trascorsi assieme alla corte di Urbino: menzionato già in

⁴³ Cfr. *Le osservazioni del Dolce, dal medesimo ricorrette et ampliate*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1556, p. 189; la prima edizione dell'opera è del 1552.

⁴⁴ Le due lettere sono riportate in MARK W. ROSKILL, *Dolce's «Aretino» and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto, University of Toronto press, 2000, pp. 200-211 e 212-217. Per questi riferimenti cfr. C. HOPE, *Dolce, Titian and a fake Raphael Letter*, cit., pp. 217 e ss.

⁴⁵ Cfr. il già menzionato J. SHEARMAN, *Castiglione's portrait of Raphael*, cit.

⁴⁶ Per il sonetto in questione cfr. *supra*, pp. 283 e ss.

⁴⁷ Cfr. J. SHEARMAN, *Castiglione's portrait of Raphael*, cit., pp. 82 e ss.

una lettera alla madre Aloisia del luglio 1504⁴⁸, infatti, Raffaello sarebbe poi divenuto un vero e proprio sodale di Castiglione durante la lunga permanenza del mantovano presso i Montefeltro e i Della Rovere, e quindi nei soggiorni romani del 1513 e del 1514-1515, quando il maestro già si trovava nella capitale.

A partire da questi dati, è possibile forse riconferire la giusta autenticità alla lettera sulla *Galatea* quale galante scambio di complimenti e *doctrina*, al contempo, fra Raffaello e Castiglione. Come ben ricordava Shearman infatti⁴⁹, l'epistola rinascimentale – intesa come genere letterario – celava spesso un significato recondito capace di superare la lettera del testo e rivelarne il valore più profondo: tale sembra essere anche il caso della missiva del pittore che, ispirata dall'occasione galante delle lodi dell'amico scrittore al suo affresco e dalla volontà di metterlo a parte del suo stato d'animo rispetto agli ultimi incarichi professionali conferitigli dal pontefice, finiva con il concentrarsi su alcuni dei temi più caldi della disputa culturale dell'epoca, mostrando con chiarezza la posizione che Raffaello intendeva assumere rispetto ad alcune questioni teoriche particolarmente dibattute, in un confronto ravvicinato con ciò che, sui medesimi argomenti, scriveva lo stesso Castiglione all'interno del *Cortegiano*.

Rimangono irrisolti alcuni punti giustamente sollevati dalla critica quali, ad esempio, la motivazione che avrebbe spinto Raffaello a rivolgersi all'amico mediante una lettera quando entrambi si trovavano a Roma al momento della sua supposta redazione, o quale percorso storico e geografico debba aver compiuto il documento prima di finire, quarant'anni dopo la sua stesura, nelle mani di Ludovico Dolce. E se non risulta difficile ipotizzare che Raffaello avesse voluto fissare su una pagina ufficiale, destinata a Castiglione ma anche ai posteri, alcune nozioni chiave della sua concezione artistica, sicuramente meno immediato sembra comprendere come il suo editore veneziano ne sia entrato in possesso e perché non esistano notizie circa la sopravvivenza e l'eventuale circolazione del testo dal momento in cui fu composto a quello della prima pubblicazione. Quanto, infine, alla peculiare patina letteraria dell'epistola – che pochi

⁴⁸ La lettera, ritrovata priva di data e firma, è stata pubblicata da Gorni in B. CASTIGLIONE, *Lettere inedite e rare*, a cura di GUGLIELMO GORNI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 9-10 e quindi da La Rocca, da cui si cita, B. CASTIGLIONE, *Le Lettere*, I (1497-Marzo 1521), a cura di GUIDO LA ROCCA, Milano, Mondadori, 1978, pp. 20-22: «E perché 'l mi è forza anchor havere una lanza: (maestro Raphaello depintore ha la mia bella ne le mani) prego la M. Vostra che voglia fare che subito el la dora». I due studiosi assegnano la stesura della lettera al 7 luglio 1504.

⁴⁹ Cfr. J. SHEARMAN, *Castiglione's portrait of Raphael*, cit., pp. 75 e ss.

elementi mostra in comune non solo con i documenti familiari del pittore ma anche con quelli successivi indirizzati a dotti e potenti della sua epoca – essa appare tale da assicurare un importante intervento correttivo da parte di un letterato, secondo un’abitudine largamente diffusa fra gli artisti del Rinascimento, che non risparmierebbe neppure la celebre corrispondenza tizianesca con le corti d’Europa, costantemente controllata e rielaborata dalla penna di Aretino⁵⁰. Non stupisce, dunque, che anche Raffaello, volendo fissare sulla carta il proprio pensiero rispetto ad alcuni importanti nodi dottrinali, si sia affidato alla supervisione letteraria di uno scrittore esperto: a chi possa aver chiesto soccorso risulta difficile stabilirlo con certezza, ma è sufficiente osservare la galleria di ritratti da lui dipinta durante il pontificato di Leone X per comprendere come non dovesse rivelarsi per lui un’impresa ardua reperire un consulente letterario.

Che la veste raffinata cucita su misura per la lettera sulla *Galatea* debba essere attribuita all’intervento di Tebaldeo, Inghirami, Navagero o Beazzano, piuttosto che a quello di Bembo, Fulvio o Calvo, non sembra motivazione sufficiente per negarne la paternità concettuale a Raffaello, che nel testo affronta proprio quelle questioni che, all’indomani del compimento degli affreschi della Farnesina e del nuovo, massiccio impegno nel cantiere di San Pietro, più gli stavano a cuore:

Signor Conte. Ho fatto disegni in più maniere sopra l’inventione di V. S. E
satisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adulatori; ma non satisfaccio al mio
giudicio, perché temo di non soddisfare al vostro. Ve gli mando. V. S. faccia eletta

⁵⁰ Per la corrispondenza tizianesca e il suo debito nei confronti di Aretino si vedano le seguenti sillogi e i seguenti studi: ANNIE CLOULAS, *Documents concernant Titien conservés aux Archives de Simancas*, in *Mélanges de la Casa de Velasquez*, III (1967), pp. 194-286; TIZIANO VECELLIO, *Le Lettere (dalla silloge di documenti tizianeschi di Celso Fabbro)*, a cura di CLEMENTE GANDINI, Pieve di Cadore, Magnifica Comunità di Cadore, 1977; *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle*, a cura di LIUGI FERRARINO, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1977; MATTEO MANCINI, *Tiziano e le corti d’Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 1998; *Epistolario di Tiziano*, a cura di LIONELLO PUPPA, Alinari-24ore, 2010; P. BAROCCHI, *Fortuna della epistolografia artistica*, in EAD., *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 83-111; C. DIONISOTTI, *Tiziano e la letteratura*, in ID., *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaka Book, 1995, pp. 117-126; GIANFRANCO FOLENA, *La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale*, in *Miscellanea di Studi in Onore di Vittore Branca*, III, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 821-843; MINA GREGORI, *Tiziano e l’Aretino*, in *Tiziano e il manierismo europeo*, a cura di R. PALLUCCHINI, Firenze, Olschki, 1978, pp. 271-306; G. PADOAN, *Tiziano epistografo*, in *Tiziano*, Catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 43-52; FRITZ SAXL, *Tiziano e Pietro Aretino*, in ID., *La storia delle immagini*, introduzione di EUGENIO GARIN, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 105-118; FERRUCCIO ULIVI, *Pietro Aretino scrittore e critico d’arte*, in ID., *Poesia come pittura*, Bari, Adriatica, 1969, pp. 111-144.

d'alcuno, se alcuno sarà da lei stimato degno. Nostro Signore con l'honorarmi m'ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabrica di S. Pietro. Spero bene di non cadervici sotto: et tanto più, quanto il modello ch'io n'ho fatto piace a S. S. et è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme de gli edifici antichi; né so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio: ma non tanto che basti. Della *Galatea* mi terrei un gran maestro se vi fossero la metà delle tante cose che V. S. mi scrive. Ma nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta: et le dico che per dipingere una bella mi bisognerei veder più belle, con questa conditione, che V. S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia e de' buoni giudicii e di belle donne, io mi servo di certa Iddea che mi viene nella mente. Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte io non so: ben m'affatico di haverla.

V.S. mi comandi.

Di Roma⁵¹.

In quella che è concepita, forse, come una finzione letteraria, Raffaello individua nell'invio di alcuni disegni la ragione che lo spinge a scrivere all'amico Castiglione, pregandolo di valutarli con attenzione come ha fatto in passato, quando il pittore disegnava dietro la sua «inventione». Le notizie fornite dall'Urbinate nelle righe successive costituiscono quei dati interni che hanno spinto la maggioranza dei critici a datare la lettera al 1514: il pittore annuncia, infatti, di essere stato caricato dal pontefice del grave fardello della costruzione di San Pietro, di cui viene nominato «magister operis» insieme a Fra Giocondo, già coadiutore di Bramante, con un breve del primo agosto 1514, anche se è noto come Raffaello fosse subentrato al maestro subito dopo la sua morte, avvenuta l'11 o il 12 aprile, e di fatto ricevesse uno stipendio già dal primo di quello stesso mese. Nel breve redatto per l'occasione, Pietro Bembo individua in Raffaello il perfetto successore di Bramante, nominato dallo stesso architetto sul letto di morte in virtù delle sue conoscenze in materia d'architettura, arte nella quale era tanto eccellente quanto in pittura⁵². Il documento accenna anche a un modello che avrebbe esemplificato il progetto raffaellesco per la costruzione della nuova basilica, lo stesso

⁵¹L. DOLCE, *Lettere di diversi eccellentiss. huomini*, cit., pp. 227-228.

⁵² Il breve di Bembo è conservato nel ms. Vat. Lat. 3364, fols. 169r-v. Ne dà una trascrizione Shearman in ID., *Raphael*, cit., pp. 186-189. Molto interessante risulta, in particolare, il seguente brano del documento: «Raphaello Urbinati. Cum praeter picturae artem, qua in arte te excellere omnes homines intelligunt, is a Bramante architecto etiam in construendis aedibus es habitus, ut tibi ille recte Principis Apostolorum templi Romani a se inchoati aedificationem committi posse moriens existimaverit; idque tu nobis forma eius templi confecta, quae desiderabatur, totiusque operi ratione tradita docte atque abunde probaveris».

probabilmente menzionato dall'artista nella sua lettera, capace di riscuotere l'approvazione generale pur senza soddisfare pienamente il suo realizzatore. L'ambizione del maestro era, del resto, elevatissima: a capo del cantiere più importante e impegnativo del suo tempo, Raffaello intendeva riscoprire le forme perfette delle architetture antiche, da replicare forse nel nuovo edificio della cristianità, arricchite dalle acquisizioni più recenti della tecnica moderna⁵³.

La nomina a primo architetto papale comportava anche numerose altre incombenze, tali da giustificare quel «gran peso sopra le spalle» da cui Raffaello si sentiva gravato: il maestro, infatti, doveva supervisionare tutti gli edifici vaticani in costruzione o in restauro, provvedere alla conservazione dei monumenti della Roma imperiale e all'urbanistica della nuova Roma, nonché esercitare un controllo di massima sui principali progetti pittorici e scultorei commissionati dal pontefice⁵⁴. Nominato *Praefectus marmorum et lapidum omnium* nel 1515 con il compito di sovrintendere all'utilizzo dei marmi della città, risparmiando dalla distruzione o dal reimpiego quelli che recavano delle iscrizioni⁵⁵, Raffaello dimostra di essere già impegnato a quest'altezza cronologica in una intensa attività di studio delle rovine romane, destinata a culminare nel progetto della pianta archeologica della città che gli sarà affidato da Leone X negli anni successivi e troverà sistemazione letteraria nelle pagine dibattutissime della celebre epistola sulle antichità composta assieme a Castiglione.

In questo percorso di riscoperta dell'antico Raffaello aveva eletto come guida fondamentale l'opera di Vitruvio, che aveva imparato a conoscere sin dagli anni urbinati attraverso lo studio degli scritti di Alberti⁵⁶ e di Francesco di Giorgio Martini: all'architetto e teorico senese – attivo a Urbino grosso modo fra il 1475 e il 1488, ove partecipò al completamento del Palazzo ducale, venendo in contatto con gli artisti della corte dei Montefeltro, non ultimo Giovanni Santi – si deve un primo tentativo di

⁵³ Per una panoramica di base sull'impegno dell'Urbinate in San Pietro si considerino i seguenti studi: C.L. FROMMEL, *San Pietro. Storia della sua costruzione*, in *Raffaello architetto*, cit., pp. 241-309; S. RAY, *Raffaello architetto*, prefazione di BRUNO ZEVI, Roma-Bari, Laterza, 1974, pp. 107-127 e pp. 298 e ss.

⁵⁴ Cfr. VINCENZO FARINELLA, *Raffaello*, Milano, 5 Continents, 2004, p. 34, nonché RENATO LEFEVRE, *Villa Madama*, Roma, Editalia, 1973, pp. 38 e ss.

⁵⁵ Per il testo del breve del 27 agosto 1515, sempre compilato da Pietro Bembo, in cui è contenuta la nomina cfr. J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 207-211.

⁵⁶ Centrale per l'esperienza architettonica di Raffaello risulta la lettura dei dieci libri del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti (1450 ca), la cui eco risuona nelle righe dell'epistola a Leone X. L'opera albertiana contiene la prima menzione moderna del trattato di Vitruvio, impresso per la prima volta a Roma nel 1486 per cura di Giovanni Sulpicio e Pomponio Leto.

traduzione del trattato antico in volgare, destinato, tuttavia, a non vedere mai le stampe e a rimanere custodito nel cod. II.I.141 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, pur avendo potuto godere di un'ampia circolazione manoscritta⁵⁷. Durante gli anni romani, poi, Raffaello intensificò lo studio del trattato vitruviano, potendo vantare interlocutori di peculiare esperienza: il primo di essi, l'eruditissimo Fra Giocondo, aveva allestito nel periodo del suo soggiorno veneziano una prima edizione illustrata del *De architectura*, uscita nel 1511 per i tipi di Giovanni Tacuino corredata di 136 silografie⁵⁸; con lui Raffaello dovette consultarsi frequentemente, come racconta nella lettera allo zio Ciarla del 1514⁵⁹, al fine di apprendere ogni segreto dell'architettura degli antichi che il sapientissimo filologo aveva contribuito a riscoprire e divulgare. Grazie allo scambio costante con l'umanista veronese, suo collaboratore in San Pietro, Raffaello acquisì una competenza in materia vitruviana che lo rese celebre, come ricorda Celio Calcagnini in una lettera a Jacob Ziegler⁶⁰, e che lo spinse forse ad affiancarsi a Marco Fabio Calvo nella sua opera di volgarizzamento del trattato latino iniziata nel 1514 e mai portata a termine né pubblicata⁶¹: ciò che resta di questa traduzione – la seconda dopo quella avviata da Francesco di Giorgio Martini e l'ultima prima di quella completata da Cesare

⁵⁷ Sul volgarizzamento allestito dall'artista cfr., in particolare, *Il Vitruvio Magliabechiano di Francesco di Giorgio Martini*, a cura di GUSTINA SCAGLIA, Firenze, Gonnelli, 1985 e MASSIMO MUSSINI, *Francesco di Giorgio e Vitruvio: le traduzioni del «De architectura» nei codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano 2.1.141*, Firenze, Olschki, 2003, 2 voll., nonché, soprattutto, *Francesco di Giorgio Martini, La traduzione del De architectura di Vitruvio, dal ms. II.I.141 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di MARCO BIFFI, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2002.

⁵⁸ Cfr. M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit, Venezia, Giovanni Tacuino, 1511; l'opera fu quindi revisionata e ristampata nel 1513, e successivamente nel 1522 e nel 1523. Della figura di Fra Giocondo e dell'influenza esercitata dai suoi studi di antiquaria e filologia nella formazione di Raffaello si discuterà più ampiamente nel paragrafo successivo.

⁵⁹ Cfr. *supra*, pp. 40 e ss.

⁶⁰ Dell'importanza di questo documento si tratterà nella seconda parte del presente lavoro, alle pp. 297 e ss.

⁶¹ Per la traduzione vitruviana allestita da Calvo si considerino i seguenti studi: *Vitruvio e Raffaello. Il «De architectura» di Vitruvio nella traduzione di Fabio Calvo Ravennate*, a cura di VINCENZO FONTANA e PAOLO MORACHIELLO, Roma, Officina, 1975; F.P. DI TEODORO, *Per l'edizione del Vitruvio di Fabio Calvo per Raffaello*, in *Saggi di letteratura architettonica: da Vitruvio a Winckelmann*, I, a cura di ID., Firenze, Olschki, 2009, pp. 191-206; INGRID ROWLAND, *La traduzione vitruviana del Calvo per Raffaello nei suoi rapporti con l'ambiente culturale romano del primo Cinquecento e con la trattatistica coeva*, in *Ibid.*, pp. 285-298; M. BIFFI, *Il teatro di Vitruvio: alcune osservazioni lessicali in margine alle prime traduzioni in volgare*, in *Ibid.*, II, a cura di LUCIA BERTOLINI, Firenze, Olschki, 2009, pp. 57-85; F.P. DI TEODORO, *Spigolature dal Quarto Libro del Vitruvio di Fabio Calvo per Raffaello (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. it. 37)*, in *Ibid.*, pp. 109-120; M. BIFFI, *Fabio Calvo e Vitruvio: traduzione e traslitterazione*, in *Ibid.*, III, a cura di F.P. DI TEODORO e GIORGIO BACCI, Firenze, Olschki, 2010, pp. 43-67; F.P. DI TEODORO, *Glosse, interpolazioni e correzioni nel Vitruvio tradotto da Fabio Calvo (Bayerische Staatsbibliothek, Cod. It. 37)*, in *Ibid.*, pp. 177-196.

Cesariano, Benedetto Giovio e Mauro Bono nel 1521, destinata a divenire il testo di riferimento⁶² – è conservato nel Cod. Ital. 37 della Bayerische Staatsbibliothek a Monaco di Baviera, assieme a una versione della *Lettera a Leone X* alternativa rispetto a quella riportata alla luce da Vittorio Cian (Cod. Ital. 37b)⁶³. Il manoscritto – composto, secondo quanto recita l'*explicit*, in casa di Raffaello Sanzio e per sua istanza⁶⁴ – reca traccia della mano dell'Urbinate, che compilò alcune delle postille architettoniche volte a perfezionare la traduzione vitruviana dell'amico in virtù non, certamente, di maggiori competenze linguistiche bensì dello studio e della pratica architettonica che il maestro andava conducendo sulle orme dello scrittore antico, in un costante dialogo con gli esperti del suo tempo e con uno speciale riguardo per quel naturale acume estetico che proprio all'interno della lettera sulla *Galatea* riconosce a sé stesso⁶⁵. Certamente apocrifia appare, invece, la lettera che Raffaello avrebbe indirizzato allo stesso Calvo nel 1514, già denunciata da Pope-Hennessy, Clough, Fontana e Barocchi⁶⁶, ma interessante nel contenuto perché assai attenta nel ricostruire il contesto di studi vitruviani che faceva capo al maestro di Urbino e che trovava nella sua collaborazione con Fabio Calvo uno dei suoi aspetti più fruttuosi⁶⁷.

⁶² Cfr. *De architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati: Commentati et con mirando ordine insigniti per il quale facilmente potrai trovare la multitudine de li abstrusi et reconditi vocabuli a li soi soci et in epsa tabula con summo studio expositi et enucleati ad immensa utilitate de ciascuno studioso et benivolo de epsa opera*, Como, Gottardo da Ponte, 1521.

⁶³ Per la storia delle differenti versioni della *Lettera a Leone X* si legga il paragrafo alle pp. 112 e ss.

⁶⁴ Per la sezione del codice monacense relativa alla traduzione di Calvo e Raffaello cfr. R. SANZIO, *Gli scritti*, cit., pp. 208-235.

⁶⁵ Al contenuto tecnico di queste postille e alla loro natura linguistica si tornerà a fare riferimento nel paragrafo dedicato alla lettera su Villa Madama, per cui cfr. pp. 96 e ss.

⁶⁶ Cfr. JOHN POPE HENNESSY, *Raffaello*, Torino, Allemandi, 1983; CECIL H. CLOUGH, *Ludovico degli Arrighi's contact with Raphael and with Machiavelli*, «La Bibliofilia», 1973, pp. 293 e ss; *Vitruvio e Raffaello*, cit., p. 31; *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. BAROCCHI, III, Torino, Einaudi, 1978, pp. 2969-2970. Golzio ritiene invece autentico il documento, pur ricordando i dubbi avanzati da altre voci critiche: cfr. V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, cit., pp. 34-36.

⁶⁷ Della lettera, riportata in RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., p. 202, nonché in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 1498, viene qui di seguito richiamato il testo: «Messer Fabio mio charissimo, ho riciuto el Vetruiuo vulgare per parte vostra che me ha dato el vostro Lodovico vicentino schritto de bellissima lectera, e ve ne rengrazio de core. Quando harò tempo, e per le molte mia ocupationi temo non serà chosì tosto chome ho desiderio, ve designerò ne' bianchi le figure che v'anno a essere e ve farò el frontespitio de hordine doricho con un arco e le figure drento de le virtù, con varie altre inventioni che me naschono per la fantasia, che forsi ve piaceranno. Per quello che me riciercate frate Iocondo, uomo como voi sapete sofficiente nelle lectere, diceva che Vetruiuo in quel passo intende che la ghola tanto può essere de sopra el dentello, idest nel sotto de lo sghociolatoio dove se schava, quanto sopra lo sghociolatoio: e questo se vede in molti edificii antiqui, e alsì è in questa sententia messer Fulvio nostro, chol quale siamo iti di questi di cercando le belle anticalie stanno per queste vignie, e le retraggo de mia mano per ordine

Come è ben dichiarato nella lettera sulla *Galatea*, la «luce» offerta dall'insegnamento di Vitruvio, benché ampiamente padroneggiato, non appariva comunque sufficiente a chiarire tutti gli interrogativi che assillavano il maestro, impegnato sul doppio fronte della riscoperta e della conservazione dell'antico, da un lato, e della edificazione del nuovo, dall'altro: a partire dal 1514, infatti, la Roma passata – da preservare – e la Roma futura – da costruire – rappresentarono i due orizzonti congiunti dello sforzo architettonico di Raffaello, che concentrò le proprie energie in un'impresa che, ai suoi occhi come a quelli dei contemporanei, dovette mostrarsi eroica e, come tale, degna di essere paragonata a quelle dei protagonisti del mito. In quest'ottica si chiarisce così il riferimento alla figura di Icaro che, all'interno dell'epistola, rivela la percezione di sé e del proprio lavoro fatta propria, già a quest'altezza temporale, dall'Urbinate: l'artista, che la poesia contemporanea già celebrava – come vedremo – come un «nuovo Apelle», nella raffinata missiva all'amico letterato scelse per sé l'immagine dello sfortunato figlio di Dedalo che, rinchiuso nel labirinto che lui stesso aveva contribuito a costruire, tentò di evaderne affidandosi all'esperienza del padre e al proprio ingegno, con il quale costruì delle ali di penne e cera. A quanto narrano le fonti antiche⁶⁸, il fanciullo una volta in volo non seppe però frenare l'entusiasmo e, dimenticate le raccomandazioni paterne, si avvicinò troppo al sole che, con il suo calore, sciolse la cera, facendolo precipitare in mare. Tradizionale esempio lirico dell'imprudenza umana, la vicenda di Icaro era stata evocata nelle pagine dei più grandi scrittori medievali, di cui Raffaello doveva aver letto sin dall'infanzia guidato dall'interesse letterario di Giovanni Santi: ricordato dai Mitografi vaticani che ne avevano tramandato la *fabula* pagana ai moderni⁶⁹, il mito era stato, infatti, ripreso soprattutto da Dante e Boccaccio⁷⁰, per comparire poi nei versi

de nostro signiore. Non altro ho a dirvi per hora, e voi attendete a churarvi. De Roma li 15 d'aghosto MDXIV, il vostro Raphaello dipintore».

⁶⁸ Fra le numerose occorrenze del mito di Icaro nelle testimonianze antiche sono richiamate qui solo quelle più famose: APOLLOD. II-III; D. S. I, 61, 96, 97; IV, 30, 75, 76, 77, 78, 79; VERG., *Aen.* VI, vv. 30-33; HOR., *Carm.* II, 20, vv. 9-16; IV, 2, vv. 1-4; OV., *Ars* II, vv. 15-98; ID., *Met.* VIII, vv. 155-168 e 183-262; ID., *Fast.* IV, vv. 283-284; ID., *Tr.* I, 1, vv. 89-90; III, 4, vv. 21-22; III, 8, vv. 5-10; V, 2, vv. 27-28; HYG., *Fab.* 39-40; 44; 143; 174; PLIN., *Nat.* VII, 198; 209; XXXIV, 76; XXXVI, 84-86. Allo studio del mito icario è dedicato l'approfondito saggio di STEFANO PRANDI, *Il volo, il desiderio, la caduta: Icaro nella lirica italiana e francese del XVI secolo*, «Italiq», VII (2004), pp. 101-135.

⁶⁹ Cfr. Mit. Vat. I, 43; Mit. Vat. II, 124-126; Mit. Vat. III, 11, 7.

⁷⁰ Per la presenza del mito di Icaro nella *Commedia* si veda *Inf.* XVII, vv. 106-111: «Maggior paura non credo che fosse / quando Fetòn abbandonò li freni, / per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse; / né quando Icaro misero le reni / senti spennar per la scaldata cera, / gridando il padre a lui "Mala via tieni!"». Quanto alle opere di Boccaccio, sono indicate di seguito le occorrenze principali: *Filocolo* II, 67; *Comedia*

degli autori del Rinascimento – da Sannazaro a Lorenzo de' Medici fino ad Ariosto, passando per Bembo e Tebaldeo⁷¹ – che avevano di volta in volta celebrato o condannato l'ardimento del fanciullo elaborando il tema fino a trasfigurarlo nella lirica d'amore, ove l'anelito icario di raggiungere il sole era introdotto quale paragone privilegiato per raffigurare il desiderio dell'amante arso dal fuoco della passione. Della vicenda mitica, la citazione raffaellesca metteva in evidenza la componente tragica, rivelando la profetica consapevolezza del maestro di fronte alla grandezza della propria impresa, ma anche della sua difficoltà e della precarietà dei mezzi che aveva a disposizione per portarla a termine: più che nella figura di Dedalo, il primo architetto del mito cui Raffaello avrebbe avuto il diritto di paragonarsi, l'Urbinata si riconosceva in quella del figlio, destinato all'insuccesso per l'aver voluto troppo osare, ma anche alla

delle ninfe fiorentine L; *Elegia di Madonna Fiammetta* VII, 1; *Amorosa visione* XXXV, vv. 37-45: «Appresso vidi que' che con sottile / maestero del padre uscì volando / del Laberinto, che tenendo vile / miseramente ciò ch'amaestrando / il padre gli avea detto, per volare / troppo alto, in giù, le sue reni spennando, / ora si cala, e appresso affogare / più là il vedi ne' salati liti; / questo avien de' non savi seguitare»; nonché *Genealogie* XI, 26, 1.

⁷¹ LORENZO DE' MEDICI, *Selve* I, 109, vv. 5-8: «Gli uccel notturni son degli altri gioco, / cercando il sole; e l'insolita piuma / Icaro perde se troppo alto sale, / e resta in mezzo al ciel uccel senza ale»; JACOPO SANNAZARO, *Rime* LXXIX: «Icaro cadde qui: queste onde il sanno, / che in grembo accolser quelle audaci penne: / qui finio il corso, e qui 'l gran caso avvenne, / che darà invidia agli altri che verranno. / Aventuroso e ben gradito affanno, / poi che morendo eterna fama ottenne! / Felice chi in tal fato a morte venne, / ch'un sì bel pregio ricompensi il danno! / Ben pò di sua ruina esser contento; / s'al ciel volando a guisa di colomba, / per troppo ardir fu esanimato e spento: / et or del nome suo tutto rimbomba / un mar sì spazioso, un elemento! / Chi ebbe al mondo mai sì larga tomba?»; MARIO EQUICOLA, *Libro di natura de amore* I, 1: «Se noi noi medesmi cognoscessemo, non tentaremo ascendere sopra nostra conditione; ma volendo più alto che le forze non supportano volare, Icaro et miserabili Phaetonti ci ritrovamo; nel che nostra imprudentia, non amor si deve accusare»; PIETRO BEMBO, *Asolani* I, XXV: «O amara dolcezza, o venenata medicina de gli amanti non sani, o allegrezza dolorosa, la qual di te nessun più dolce frutto lasci a' tuoi possessori che il pentirsi; o vaghezza che, come fumo lieve, non prima sei veduta che sparisce, né altro di te rimane ne gli occhi nostri che il piagnere; o ali che bene in alto ci levate perché, strutta dal sole la vostra cera, noi con gli homeri nudi rimanendo, quasi novelli Icaro, cadiamo nel mare. Cotali sono i piaceri, donne, i quali amando si sentono»; A. TEBALDEO, *Rime* 347: «Di gran periglio son le grandi imprese! / De ciò Phetonte et Icaro fan fede: / questo, perché a imitar gli ocei se diede, / quello, perché del padre il carro ascese. / E a me del troppo ardir che 'l cor mio prese / non men doglioso fin nato si vede: / ché, se a l'antica auctorità si crede, / il fulmine un, l'altro il sol caldo offese, / me la fiamma de Amor che assai più incresce. / E se l'un cade in mar, l'altro nel fiume, / dentro a una acqua cadì io che ognhor più cresce. / Né importar vòl quel carro e quelle piume / altro se non che chi del suo grado esce / convien che alfin in pianto si consume»; L. ARIOSTO, *Rime* VIII: «Del mio pensier, che così veggio audace, / timor freddo com'angue il cor m'assale; / di lino e cera egli s'ha fatto l'ale, / disposte a liquefarsi ad ogni face. / E quelle, del desir fatto seguace, / spiega per l'aria e temerario sale, / duolmi ch'a ragion poco ne cale, / che devria ostarli e sel comporta e tace. / Per gran vaghezza d'un celeste lume / temo non poggi sì, ch'arrivi in loco / dove s'incenda e torni senza piume. / Seranno, oimè! le mie lacrime poco / per soccorrergli poi, quando né fiume / né tutto il mar potrà smorzar quel foco».

gloria eterna derivata dall'aver tentato di raggiungere un traguardo così elevato, mentre allo scenario offerto dalla «fabbrica» di San Pietro nel 1514 si poteva forse associare facilmente l'immagine dell'intricato labirinto cretese.

Suggerito da un amico letterato o concepito in proprio, il paragone con Icaro sembra quindi prestarsi assai bene a descrivere l'esperienza raffaellesca, secondo un processo di identificazione che ne esaltava, al contempo, lo sforzo encomiabile e la fragilità. Mantenuta viva dalle riprese già menzionate, l'eco del mito era giunta sino alle ottave del *Morgante*, poema particolarmente caro al maestro che aveva dimostrato di conoscerlo e ammirarlo già all'epoca dei suoi primi scritti⁷²:

248

Ricciardetto ebbe paura e riprezzo,
 perché tanto alto si vide di botto
 che si trovò con Farfarello al rezzo;
 e dubitò, ché si vide il sol sotto
 come s'e' fussi tra 'l cielo e lui in mezzo;
 e ricordossi di Icaro del botto,
 per confidarsi alle incerate penne;
 e con fatica alla sella s'attenne⁷³.

Nella strofa qui ricordata, parte del XXV canto del poema, il cavaliere Ricciardetto, dopo aver raggiunto l'Egitto in compagnia del fratello Rinaldo, chiamato in soccorso di Orlando, si appresta a fare ritorno in Francia in sella a un cavallo incantato che lo spinge a volare più in alto del sole: tale è lo spavento provato di fronte all'altezza vertiginosa raggiunta durante il tragitto, che il narratore instaura per l'eroe il paragone burlesco con il «botto» di Icaro, che il cavaliere teme di replicare. Che l'identificazione con il fanciullo mitico possa essere stata filtrata da quella con Ricciardetto è fatto da rilevare con attenzione perché, valutata la consuetudine di Raffaello con l'opera pulciana, consente forse di rafforzare il legame fra la fantasia letteraria del maestro e l'elaborazione del testo della lettera sulla *Galatea*, così spesso messo in discussione. Filtrata dalla memoria letteraria di un'opera tanto cara all'artista – come è già stato osservato – la menzione icaria permette, poi, di stabilire un ulteriore collegamento con la vicenda biografica del

⁷² Come è messo in evidenza nel primo capitolo.

⁷³ L. PULCI, *Morgante* XXV, 248.

pittore che nel periodo della stesura dell'epistola era impegnato nella decorazione della villa Farnesina, ove aveva da poco portato a termine proprio l'affresco da cui deriva il titolo comunemente utilizzato per indicare la missiva dell'artista a Castiglione, in essa citato. Come ricordano le fonti, infatti, Raffaello – chiamato fra il 1512 e il 1513 dal ricco banchiere senese Agostino Chigi⁷⁴ a ritrarre l'immagine della bella ninfa Galatea, in omaggio a Margherita Gonzaga che il mecenate aveva chiesto in sposa e da cui sarebbe stato più tardi rifiutato – si era ritrovato a completare una sala la cui decorazione era già stata avviata nel 1511 da Sebastiano del Piombo: il veneziano, convocato a Roma dallo stesso Chigi, vi aveva dipinto la figura di Polifemo, il celeberrimo ciclope innamorato della ninfa senza esserne ricambiato, dopo aver illustrato anche otto delle dieci lunette raffiguranti scene mitologiche ispirate alle *Metamorfosi* ovidiane⁷⁵, già celebrate in due opere di Egidio Gallo e Blosio Palladio uscite fra la fine del 1511 e l'inizio del 1512, ove invece si tace della *Galatea*, ancora da compiere⁷⁶. Fra queste compariva anche la storia di Icaro, raffigurato assieme a Dedalo nella terza lunetta che sovrasta il *Polifemo*, alla immediata sinistra della porzione di muro che Raffaello doveva colmare con il suo affresco: l'immagine dipinta da Sebastiano del Piombo avrebbe quindi accompagnato l'artista per tutto il periodo della realizzazione della *Galatea* facendosi, forse, stimolo visivo di una riflessione professionale ed esistenziale legata agli ultimi, onerosi, sviluppi

⁷⁴ Per un'analisi esauriente dell'intenso rapporto di committenza, durevole e quasi esclusivo (se si escludono gli incarichi vaticani dell'urbinate), che legò Raffaello ad Agostino Chigi cfr. O. FISCHER, *Raphael*, translated from the German by BERNARD RACKHAM, London, Kegan Paul, 1948, I, pp. 173-187. Vale la pena di ricordare che sia il pittore che il ricco mecenate morirono nella primavera del 1520, a pochi giorni di distanza l'uno dall'altro.

⁷⁵ Si legga in proposito il seguente brano della *Vita di Sebastiano del Piombo* in G. VASARI, *Le vite*, cit., V, p. 87: «Andatosene dunque a Roma, Agostino lo mise in opera e la prima cosa che gli facesse fare furono gl'archetti che sono in su la loggia, la quale risponde in sul giardino dove Baldassarre Sanese aveva, nel palazzo d'Agostino in Trastevere, tutta la volta dipinta; nei quali archetti Sebastiano fece alcune poesie di quella maniera ch'aveva recato da Vinegia, molto disforme da quella che usavano in Roma i valenti pittori di que' tempi. Dopo quest'opera, avendo Raffaello fatto in quel medesimo luogo una storia di Galatea, vi fece Bastiano, come volle Agostino, un Polifemo in fresco allato a quella, nel quale, comunche gli riuscisse, cercò d'avanzarsi più che poteva, spronato dalla concorrenza di Baldassarre Sanese e poi di Raffaello». Va ricordato che Vasari assegna la priorità cronologica all'affresco di Raffaello rispetto a quello di Sebastiano, tradizionalmente ritenuto anteriore dalla critica successiva.

⁷⁶ Cfr. *De viridario Augustini Chigii patritii Senen. vera libellus Galli Egidii Romani poe. laur.*, Rome, per Stephanum Guillireti & Herculem Nani consocios, 1511 e *Suburbanum Augustini Chisii per Blosium Palladium*, Roma, Giacomo Mazzocchi, 1512. Per il testo del poemetto di Gallo cfr. anche MARY QUINLAN-MCGRATH, *Aegidius Gallus, De viridario Augustini Chigii vera libellus. Introduction, latin text and english translation*, «Humanistica Lovaniensa», 38, pp. 1-99.

della sua carriera, di cui avrebbe dato, infine, notizia nella lettera indirizzata alcuni mesi più tardi all'amico mantovano⁷⁷.

Quanto all'affresco di cui si discute nell'epistola, il *Trionfo di Galatea*⁷⁸, una prima, importante descrizione ne viene offerta dalla seconda redazione delle *Vite* di Vasari che, dopo aver appena accennato all'opera dell'Urbinate nell'edizione Torrentiniana⁷⁹, così lo illustra all'interno della Giuntina:

⁷⁷ Per l'affresco di Sebastiano del Piombo si vedano i seguenti studi: PAOLO D'ANCONA, *Gli affreschi della Farnesina a Roma*, Milano, Edizioni del Milione, 1955, p. 88; ALMAMARIA MIGNOSI TANTILLO, *Restauri alla Farnesina*, «Bollettino d'arte», LVII (1972), pp. 33-43; *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, presentazione di CARLO VOLPE, apparati critici e filologici di MAURO LUCCO, Milano, Rizzoli, 1980, pp. 99-100, tav. XIX A; M. QUINLAN-MCGRATH, *The astrological vault of the Villa Farnesina Agostino Chigi's rising sign*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLVII (1984), pp. 91-105; ELSA GERLINI, *Villa Farnesina alla Lungara*, Roma, Libreria dello Stato, 1990; *The Oxford guide to classical mythology in the arts 1500-1990*, University Press, Oxford 1993, p. 587; M. QUINLAN-MCGRATH, *The villa Farnesina, time-telling conventions and Renaissance astrological practice*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LVIII (1995), pp. 53-71; *La Villa Farnesina a Roma*, a cura di C.L. FROMMEL, Modena, Panini, 2003, pp. 90-93 e 177-184; ILARIA MIARELLI MARIANI, *Roma - Villa Farnesina alla Lungara*, ne *L'arte delle Metamorfosi, Decorazioni mitologiche del Cinquecento*, a cura di CLAUDIA CIERI VIA, Roma, Lithos, 2003, pp. 298-301.

⁷⁸ Per una prima bibliografia riguardante il capolavoro raffaellesco cfr. i seguenti contributi: GB. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *Raffaello*, cit.; V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, cit.; S. ORTOLANI, *Raffaello*, cit.; P. D'ANCONA, *Gli affreschi della Farnesina a Roma*, cit.; E. CAMESASCA, *Tutta l'opera di Raffaello, Gli Affreschi*, Rizzoli, Milano, 1956; MARIO RIVOSECCHI, *Variazioni sul tema della Galatea*, «Capitolium», 33, n. 10 (1958), pp. 14-15; *L'opera completa di Raffaello*, presentazione di MICHELE PRISCO, apparati critici e filologici di P. DE VECCHI, Milano, Rizzoli, 1966; BERNARD BERENSON, *I pittori Italiani del Rinascimento*, Milano, Hoepli, 1968, pp. 160-169; DUNCAN T. KINKEAD, *An iconographic note on Raphael's Galatea*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 33 (1970), pp. 313-315; A. TANTILLO MIGNOSI, *Restauri alla Farnesina*, cit.; FRANCO ROSATI, *Il gioiello della Farnesina*, «Capitolium», 50, 9-10 (1975), pp. 34-35; P. DE VECCHI, *Raffaello Sanzio, la pittura*, Giunti, Firenze, 1981; *La villa Farnesina*, ne *I luoghi di Raffaello*, catalogo della mostra, De Luca, Roma, 1983, pp. 24-73; C. THOENES, *Galatea: tentativi di avvicinamento*, in *Raffaello a Roma*, Roma, Edizione dell'Elefante, 1986, pp. 59-73; E. GERLINI, *La villa Farnesina alla Lungara*, cit.; *The Oxford guide to classical mythology in the arts 1500-1990*, cit.; I. MIARELLI MARIANI, *Roma - Villa Farnesina alla Lungara*, in *L'Arte delle Metamorfosi*, cit., pp. 298-301.

⁷⁹ Queste le righe dedicate alla *Galatea* all'interno della biografia di Baldassarre Peruzzi in G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 318: «Ma molto più gliene diede [nome e fama] il modello del palazzo d'Agostin Chigi, condotto con quella bella grazia che si vede, non murato, ma veramente nato, et adorno di fuori di terretta con storie di man sua, fra le quali alcune ve ne sono molto belle. E similmente la sala in partimenti di colonne figurate in prospettiva, le quali con istrafori mostrano quella esser maggiore. E quello che di stupenda meraviglia vi si vede è una loggia sul giardino dipinta da Baldassarre, con le istorie di Medusa quando ella converte gli uomini in sasso e quando Perseo le taglia la testa, con molte altre storie ne' peducci di quella volta, la quale è uno ornamento di tutta l'opera, tirato in prospettiva, et è di stucco coi colori contrafatti, che non pare colore, ma vivo e di rilievo. E può veramente questo credersi che il mirabile Tiziano, pittore onoratissimo et eccellentissimo, menando io a vedere tale opera, non voleva credermi che fosse pittura; per il che fummo sforzati mutar veduta, onde rimase meravigliato di tal cosa. Sono in questo luogo alcune cose fatte da Sebastian Veneziano della prima maniera, e dal divino Raffaello d'Urbino una Galatea rapita da gli dèi marini». L'opera non appare, invece, menzionata nella *Vita* del maestro di Urbino compresa in questa stessa edizione della raccolta vasariana.

Al quale [Raffaello] Agostino Chisi sanese, ricchissimo mercante, e di tutti gl'uomini virtuosi amicissimo, fece non molto dopo allogazione d'una cappella; e ciò per avergli poco inanzi Raffaello dipinto in una loggia del suo palazzo, oggi detto i Chisii in Trastevere, con dolcissima maniera una Galatea nel mare sopra un carro tirato da due dolfini a cui sono intorno i tritoni e molti dei marini⁸⁰.

Riecheggiata da Borghini nelle pagine del *Riposo* del 1584⁸¹, la menzione vasariana era stata completata dalle notizie offerte intorno all'affresco da Ludovico Dolce ne *L'Aretino*, che informava i contemporanei della fonte letteraria a cui aveva attinto Raffaello:

Et è cosa iscambievole che i pittori cavino spesso le loro invenzioni dai poeti et i poeti dai pittori. Il simile vi potrei dire della sua Galatea che contende con la bella poesia del Policiano, e di molte sue leggiadrissime fantasie, ma savrei troppo lungo e voi le potete avere vedute altre volte e vedere quanto vi piace a Roma⁸².

La sentenza di Aretino circa il continuo scambio di forme e soggetti fra pittori e poeti replica uno dei *topoi* più diffusi della discussione fra le arti in corso alla metà del Cinquecento, richiamando l'attenzione sul ruolo svolto dall'esempio di Raffaello: dopo aver commentato assieme a Fabrini la perfezione estetica raggiunta dall'Urbinate in un disegno raffigurante il matrimonio di Alessandro e Rossane e averlo posto in rapporto con un dialogo luciano che ne narra la vicenda⁸³, Aretino rafforzava la sua

⁸⁰ *Ibid.*, IV, p. 176.

⁸¹ Così scriveva Borghini a proposito della *Galatea* ne *Il riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione e le cose principali appartenenti a' dette arti s'insegnano*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1584: «Haveva egli prima dipinto in una loggia ad Agostin Chigi mercatante ricchissimo del suo palagio in Trastevere una Galatea nel mare sopra un carro tirato da due Delfini con Tritoni, et altri Dei marini».

⁸² La citazione dolciana qui riportata può essere letta in L. DOLCE, *L'Aretino*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, I, cit., p. 192.

⁸³ L'opera – *l'Erodoto o Aezione*, V (per cui cfr. LUCIANO DI SAMOSATA, *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di SONIA MAFFEI, Torino, Einaudi, 1994, pp. 113-115) – è ricordata in ROBERTO BARTALINI, *Le occasioni del Sodoma: dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma, Donzelli, 1996, pp. 79 e ss., che analizza il tentativo di replicare attraverso la descrizione fattane da Luciano l'antica pittura del greco Aezione messo in atto dal Sodoma, cui fu affidato il progetto artistico per la camera nuziale di Agostino Chigi, inizialmente commissionato a Raffaello. Per le vicende legate al dipinto di Sodoma cfr. S. MAFFEI, *Una ricostruzione impossibile: le nozze di Alessandro e Rossane di Aezione*, «Ricerche di storia dell'arte», 30 (1986), pp. 16 e ss.

argomentazione critica rammentando alcuni casi esemplari di relazione fra immagine e scrittura, fra i quali era segnalata anche la *Galatea*, fatta derivare da una stanza della *Giostra* di Poliziano. Il racconto dello sfortunato amore del ciclope per la bella ninfa poteva, infatti, vantare una lunga tradizione letteraria, che affondava le proprie radici nei versi esiodici della *Teogonia*⁸⁴, per assumere poi un ruolo protagonista nell'*Idillio* XI di Teocrito⁸⁵ e divenire attraverso le riproposizioni di Ovidio e Filostrato⁸⁶ uno dei miti conservati nel Medioevo attraverso la memoria dei Mitografi vaticani e di Boccaccio⁸⁷ e quindi tramandati alla poesia e alla pittura del Rinascimento, come testimonia il trattato mitografico di Vincenzo Cartari⁸⁸. Escludendo una lettura diretta delle fonti classiche e immaginando una commissione dotta da parte dello stesso Chigi plausibilmente assistito da un qualche letterato, è interessante notare comunque come l'illustrazione raffaellesca del mito risenta non solo, come è già stato rilevato, dell'influenza poliziana ma anche, in misura significativa, della pagina del *Morgante*: nota ad entrambi i fratelli Pulci che la reimpiegarono all'interno delle loro opere⁸⁹, la storia di Galatea compare infatti in due luoghi differenti del poema cavalleresco, venendo citata sia nel cantare XIV che nel XVI. La prima menzione inquadra la rievocazione del mito in una cornice

⁸⁴ Cfr. HES., *Th.*, vv. 240-284.

⁸⁵ Cfr. THEOC. XI.

⁸⁶ Cfr. OV., *Met.* XIII, vv. 738-897 e PHILOSTR., *Im.* II, 18, 165.

⁸⁷ Cfr. Mit. Vat. II, 201, 2-4; G. BOCCACCIO, *Genealogiae* VII, XIII e VIII, XIV. Fra le fonti medievali del mito sono da segnalare anche: D. ALIGHIERI, *Ecloghe* IV, vv. 76-79 («Quis Polyphemon» ait «non horreat» Alphisiboeus / «assuetum rictus humano sanguine tingui, / tempore iam ex illo quando Galatea relict / Acidis heu miseri discerpere viscera vidit?») e F. PETRARCA, *Triumphus Cupidinis*, II, vv. 169-171 («Fra questi fabulosi e vani amori / vidi Aci e Galatea, che 'n grembo gli era, / e Poliphemo farne gran romori»).

⁸⁸ Cfr. *Le imagini con la spositione de i dei de gli antichi, raccolte per Vincenzo Cartari*, Venezia, Marcolini, 1556. Il testo riportato qui di seguito è tratto da V. CARTARI, *Le imagini de i dei de gli antichi*, a cura di GINETTA AUZZAS, FEDERICA MARTIGNAGO, MANLIO PASTORE STOCCHI, PAOLA RIGO, Vicenza, Neri Pozza, 1996, p. 216: «E benché siano state le Nereide molte, che Esiodo le conta cinquanta e le nomina tutte, nondimeno dirò di una solamente, che è Galatea, la quale fu così chiamata dalla bianchezza, che rappresenta in lei forse la spuma dell'acqua, o per meglio dire dal nome 'gala', che 'latte' significa, onde Esiodo le fa avere le chiome bianche e la faccia simile al latte. Polifemo innamorato di lei, vedendola laudare appresso di Ovidio, la chiama parimente più bianca de i bianchissimi ligustri. E Filostrato, in una tavola ch'ei fa del Ciclope, mette Galatea andarsene per lo quieto mare sopra un carro tirato da delfini, li quali sono governati e retti da alcune figliuole di Tritone, che stanno intorno alla bella ninfa, preste sempre a servirla, et ella, alzando le belle braccia, stende alla dolce aura di Zefiro un porporeo panno per fare coperta al carro et a sé ombra, et ha le chiome sue non sparse al vento, ma che bagnate stanno stese parte per la candida faccia e parte per i bianchi omeri».

⁸⁹ Una delle *Epistole* di Luca Pulci, l'ottava, si immagina scritta da Polifemo a Galatea; cfr. *Epistole di Luca de' Pulci al Magnifico Lorenzo de' Medici*, Venezia, Manfredo Bonelli, 1506.

di fantasia classicheggiante che ricostruisce la porzione del «padiglione» donato da Luciana a Rinaldo raffigurante il mondo marino, con tutte le creature da cui è popolato e le divinità dalle quali è presieduto: richiamato Dedalo in XIV, 63 fra gli eroi scelti per rappresentare l'elemento dell'aria, attraverso la tecnica dell'enumerazione nell'ottava 70 Galatea si fa protagonista di un paesaggio marino che ospita anche Tritone e la nereide Cimotoe, il pescatore divenuto dio Glauco e il disperato Èsaco, tramutato per la pietà divina in uccello dopo la morte dell'amata ninfa Esperia⁹⁰. Il libro XVI contiene la ripresa del mito più vicina alla rappresentazione figurativa di Raffaello:

E non sarebbe Leandro d'Abido
portato così misero e meschino,
come tu sai, fra l'onde già, Cupido,
appiè della sua donna dal dalfino,
s'avessi Antea veduta, ond'io pur grido;
né Polifemo in sul lito marino
chiamata Galatea colla zampogna,
dolendosi che in grembo Ati a lei sogna⁹¹.

Nel cantare l'amore di Rinaldo per la coraggiosa guerriera Antea Pulci introduce, infatti, un elenco di innamorati celebri tratti dalle *fabulae* degli antichi ricordando, dopo il misio Leandro disposto ad attraversare ogni notte l'Ellesponto pur di riunirsi alla bella Ero⁹², anche la vicenda di Polifemo, costretto ad assistere impotente al crescere della passione dell'amata Galatea per il rivale Aci: i versi pulciani offrono una caratterizzazione dei personaggi che sembra rispecchiata dagli affreschi della Farnesina, ove il ciclope appare intento a contemplare dalla spiaggia la bellezza della ninfa mentre questa, incurante di ciò che accade attorno a lei, si presenta tutta assorta nel suo sogno d'amore. Assai illuminante rispetto alla raffigurazione d'ambiente del corteggio marino della dea, la fonte poliziana rammentata in precedenza mostra di aver influenzato solo in misura minore l'Urbinate nella definizione emotiva e psicologica dei protagonisti, soprattutto se confrontata con la pagina di Pulci, sebbene da Dolce in avanti essa venga

⁹⁰ Per la menzione di Galatea si legga LUIGI PULCI, *Morgante* XIV, 70, vv. 5-6: «talvolta Galatea fuor tra la testa / che fe' già Polifemo innamorare». Fra le fonti latine dell'ottava sono da segnalare VERG., *Aen.* I, vv. 142-145, *OV.*, *Met.* XIII, vv. 904-965 (Glauco) e XI, vv. 762-795 (Èsaco).

⁹¹ L. PULCI, *Morgante* XVI, 36.

⁹² Per il mito di Ero e Leandro cfr. *OV.*, *Her.* XVII e XVIII, ma anche G. BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta* VIII, 6.

sempre ricollegata alla pittura raffaellesca; l'atteggiamento irridente di Galatea, in particolare, descritto dai versi della *Giostra* non trova, infatti, riscontro nella scena dipinta da Raffaello, che pure la ritrae circondata da una corte di creature marine assai simili a quelle immaginate da Poliziano:

115

Gli omer setosi a Polifemo ingombrano
l'orribil chiome e nel gran petto cascono,
e fresche ghiande l'aspre tempie adombrano:
d'intorno a lui le sue pecore pascono,
né a costui dal cor già mai disgombrano
li dolci acerbi lai che d'amor nascono,
anzi, tutto di pianto e dolor macero,
siede in un freddo sasso a piè d'un acero.

116

Dall'uno all'altro orecchio un arco face
il ciglio irsuto lungo ben sei spanne;
largo sotto la fronte il naso giace,
paion di schiuma biancheggiar le zanne;
tra' piedi ha 'l cane, e sotto il braccio tace
una zampogna ben di cento canne:
lui guata il mar che ondeggia, e alpestre note
par canti, e muova le lanose gote,

117

e dica ch'ella è bianca più che il latte,
ma più superba assai ch'una vitella,
e che molte ghirlande gli ha già fatte,
e serbali una cervia molto bella,
un orsacchin che già col can combatte;
e che per lei si macera e sfragella,
e che ha gran voglia di saper notare
per andare a trovarla insin nel mare.

118

Duo formosi delfini un carro tirono:
sovresso è Galatea che 'l fren corregge,
e quei notando parimente spirano;
ruotasi attorno più lasciva gregge:

qual le salse onde sputa, e quai s'aggirano,
 qual par che per amor giuochi e vanegge;
 la bella ninfa colle suore fide
 di sì rozo cantor vezzosa ride⁹³.

In aperta competizione con i versi antichi di Teocrito e Ovidio e, al contempo, con la rielaborazione volgare di Luca Pulci palesemente riecheggiata in alcuni punti⁹⁴, la scena creata da Poliziano allestisce così un quadro mitologico assai dettagliato, offrendo a Raffaello una contestualizzazione puntuale per il suo episodio, senza tuttavia condizionarlo nella resa emotiva dei personaggi, che esprimono atteggiamenti differenti rispetto a quelli attribuiti loro dal poeta: mentre, infatti, il *Polifemo* di Sebastiano del Piombo aderisce fedelmente al dettato letterario replicando in pittura il ritratto verbale costruito da Poliziano, la *Galatea* di Raffaello – pure colta mentre governa il suo prezioso carro trainato da delfini, secondo la descrizione del poema – se ne discosta, poi, sensibilmente quanto all'atteggiamento, isolata com'è rispetto alle altre figure festanti e tutta compresa nel suo intimo vagheggiamento d'amore.

Nella seconda parte dell'epistola a Castiglione Raffaello si impegna nel dare ragione delle scelte artistiche messe in atto nell'affresco e, in particolare, nella raffigurazione della ninfa che ne è protagonista e devia la conversazione dotta con l'amico dai binari dello studio e del recupero dell'antico a quelli della riflessione sul concetto di imitazione: affidandosi all'esempio mitico di Zeusi per esplicitare la propria dottrina estetica, il maestro nasconde, infatti, dietro il garbato elogio del giudizio del conte e dietro l'ironica ammissione di non poter adottare il criterio impiegato dal leggendario pittore greco per la mancanza di belle donne e di fini giudici di bellezza, la rivendicazione dell'autonomia dell'artista e della superiorità della propria competenza estetica, in grado di riconoscere la bellezza ideale non tanto nella natura, quanto piuttosto dentro di sé, in una idea che gli «viene alla mente».

Principio cardine adottato dall'Urbinate tanto in pittura quanto in architettura e reimpiegato anche nella scelta delle fonti letterarie da cui lasciarsi ispirare, il criterio

⁹³ ANGELO POLIZIANO, *Stanze per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de' Medici I*, 115-118.

⁹⁴ Si confrontino, ad esempio, i vv. 7-8 dell'ottava 115 con i versi 13-15 dell'epistola di Pulci, richiamati qui di seguito: «L'omero ch'i' percossi tutto è macero / e duolmi ancora spesso e mi divincolo / per riposarmi ove fa ombra un acero». Costante risulta pure la memoria del *Morgante*, riecheggiato in alcune immagini agresti e nella descrizione fisica del ciclope.

della selezione da più modelli testimonia in modo sufficientemente rivelatore, attraverso la sua esplicitazione retorica nell'aneddoto di Zeusi, l'interesse del maestro per il dibattito letterario in corso sui temi del rapporto fra arte e natura e sulla definizione delle norme dell'imitazione e permette di inquadrare il suo pensiero, pur espresso con formule assai sintetiche, in una cornice di discussione teorica che include i maggiori rappresentanti della cultura del primo Cinquecento. La vicenda del mitico pittore che, per ritrarre una figura femminile perfetta cui affidare l'immagine di Elena, aveva considerato più modelli, selezionando da ciascuno di essi i particolari migliori per poi assemblarli in una creazione completamente nuova, fu tramandata al Rinascimento in una doppia versione conservata dalle voci di Cicerone e Plinio, che si differenziano solamente per la collocazione geografica dell'episodio e per la scelta del soggetto artistico⁹⁵: il senso culturale della sua ripresa all'interno del documento raffaellesco pone difficili problemi di interpretazione su cui si è a lungo interrogata la critica. Riconoscere, infatti, nelle affermazioni dell'Urbinate un rimando alla dottrina platonica dell'idea risulta abbastanza immediato, ma, in mancanza di altre testimonianze che rendano meno oscuro l'orientamento culturale di Raffaello, sarebbe poco produttivo tentare di utilizzare la lettera sulla *Galatea* per attribuire al suo autore uno schieramento filosofico maturo e consapevole, da confrontare con quello di altri colleghi ben più coinvolti nel dibattito dottrinale della loro epoca. Panofsky, in particolare, scorge dietro alle dichiarazioni del pittore un approccio piuttosto ingenuo nell'avvicinarsi alla teoria dell'idea, sottoponendo il testo della lettera a una rigorosa lettura filosofica da cui emerge come Raffaello manchi di affrontare due questioni fondamentali come l'origine dell'idea della bellezza – se essa derivi dalla metafisica o dalla fisica – e la validità dell'idea stessa⁹⁶. Anche Gombrich riconosce nell'epistola delle evidenti tessere platoniche, mettendo tuttavia in relazione il documento non con le teorie di Platone o

⁹⁵ Per le fonti del mito di Zeusi si vedano CIC., *Inv.* II, 1, 2-3, che ambienta la vicenda a Crotone e PLIN., *Nat.* XXXV, 64, in cui la storia si svolge ad Agrigento. Solo Cicerone dichiara apertamente che l'obiettivo artistico di Zeusi era quello di rendere in pittura la perfezione della bellezza di Elena, mentre Plinio non specifica il soggetto della raffigurazione, alludendo solamente in un luogo successivo del testo a una *Elena* di mano di Zeusi (per cui cfr. *Nat.* XXXV, 66). Al mito di Zeusi e alla sua diffusione negli scritti del Cinquecento è dedicata, in particolare, l'analisi condotta in PASQUALE SABBATINO, «Una vergine di perfetta bellezza», in ID., *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997.

⁹⁶ Cfr. ERWIN PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, pp. 36-37. Cfr. anche P. SABBATINO, «Una vergine di perfetta bellezza», cit., p. 37.

Marsilio Ficino, quanto piuttosto con il dibattito recentissimo sui temi del ciceronianismo che aveva opposto Giovanfrancesco Pico a Bembo fra il 1512 e il 1513⁹⁷: Gombrich infatti, sviluppando un'osservazione di Battisti⁹⁸, legge le parole di Raffaello come un'allusione a un passo specifico della lettera di Pico, ove il letterato spiega come esista nell'animo dell'uomo una certa idea del linguaggio corretto, alla quale si fa appello ogni qualvolta si giudichi il proprio linguaggio o quello degli altri, così come per il pittore esiste un modello astratto di bellezza di riferimento, al quale si guarda per dipingere un corpo bello. È probabilmente questa la via da seguire nell'interpretazione della teoria dell'idea espressa nella lettera sulla *Galatea*: respinta la possibilità di una sicura presa di posizione filosofica da parte di Raffaello, appare invece ipotesi convincente che l'artista stesse seguendo con attenzione lo sviluppo letterario della discussione sull'imitazione, che si serviva dell'aneddoto di Zeusi come *topos* retorico prediletto. Ripreso anche nelle pagine del *De pictura* di Alberti per illustrare il metodo di lavoro del perfetto pittore che deve selezionare dalla natura ciò che di più bello ha saputo creare⁹⁹ – prima di comparire nelle ottave del *Furioso* dedicate alla celebrazione di Olimpia che, con la sua bellezza, sarebbe stata modello sufficiente persino per il mitico maestro¹⁰⁰ – l'esempio di Zeusi veniva richiamato nelle pagine finali del primo libro del

⁹⁷ Cfr. ERNST HANS GOMBRICH, *Ideale e tipo nella pittura italiana del Rinascimento*, in ID., *Antichi maestri, nuove letture. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 90-131, ma anche ID., *Raffaello nel V centenario della nascita*, in ID., *Antichi maestri, nuove letture*, cit., pp. 132-151.

⁹⁸ Cfr. E. BATTISTI, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento italiano*, cit., pp. 175-215.

⁹⁹ A proposito della ripresa albertiana dell'aneddoto di Zeusi si legga LEON BATTISTA ALBERTI, *De pictura* III, 56: «Ma per non perdere studio e fatica si vuole fuggire quella consuetudine d'alcuni sciocchi, i quali presuntuosi di suo ingegno, senza avere essemplum alcuno dalla natura quale con occhi o mente seguano, studiano da sé a sé acquistare lode di dipingere. Questi non imparano dipingere bene, ma assuefanno sé a' suoi errori. Fugge gl'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i bene essercitatissimi appena discernono. Zeusis, prestantissimo e fra gli altri essercitatissimo pittore, per fare una tavola qual pubblico pose nel tempio di Lucina appresso de' Crotoniati, non fidandosi pazzamente, quanto oggi ciascuno pittore, del suo ingegno, ma perché pensava non potere in un solo corpo trovare quante bellezze egli ricercava, perché dalla natura non erano ad uno solo date, pertanto di tutta la gioventù di quella terra elesse cinque fanciulle le più belle, per torre da queste qualunque bellezza lodata in una femmina. [...] Per questo sempre ciò che vorremo dipingere piglieremo dalla natura, e sempre torremo le cose più belle». Il testo dell'opera può essere letto in L.B. ALBERTI, *Opere volgari*, III, *Trattati d'arte, Ludi rerum mathematicarum, Grammatica della lingua toscana, opuscoli amatori, Lettere*, a cura di CECIL GRAYSON, Bari, Laterza, 1973.

¹⁰⁰ L. ARIOSTO, *Orlando furioso* XI, 71: «E se fosse costei stata a Crotone, / quando Zeusi l'immagine far volse, / che por dovea nel tempio di Iunone, / e tante belle nude insieme accolse; / e che, per una farne in perfezione, / da chi una parte e da chi un'altra tolse: / non avea da torre altra che costei; / che tutte le bellezze erano in lei». Le citazioni dal poema ariostesco sono tratte dall'edizione curata per Mondadori nel 1976 da Cesare Segre.

Cortegiano, che si offrono a un confronto stringente con le righe dell'epistola di Raffaello:

penso che molto più godesse Apelle contemplando la bellezza di Campaspe, che non faceva Alessandro; perché facilmente si po' creder che l'amor dell'uno e dell'altro derivasse solamente da quella bellezza; e che deliberasse forse ancor Alessandro per questo rispetto donarla a chi gli parve che più perfettamente conoscer la potesse. Non avete voi letto che quelle cinque fanciulle da Crotone, le quali tra l'altre di quel populo elesse Zeusi pittore per far de tutte cinque una sola figura eccellentissima di bellezza, furono celebrate da molti poeti, come quelle che per belle erano state approvate da colui, che perfettissimo giudizio di bellezza aver dovea?¹⁰¹

Come è stato chiarito dalle osservazioni di Cian e Ghinassi¹⁰², il brano castiglionesco appare già incluso nella prima redazione dell'opera, dal momento che esso può essere letto nel ms. Vat. lat. 8204, databile agli anni 1514-1515: nel medesimo periodo, dunque, l'Urbinate e il mantovano erano coinvolti in una profonda riflessione sul problema dell'imitazione e adottavano consapevolmente un identico paradigma retorico per esplicitarla, a ulteriore conferma del fitto e costante dialogo che appassionava i due intellettuali già a quest'altezza cronologica. Anche questa corrispondenza ideologica si pone, quindi, come un dato primario da considerare nel complesso dibattito sull'autenticità – se non espressamente formale, almeno contenutistica – della lettera sulla *Galatea*: la tormentatissima vicenda attributiva del documento non può che prendere avvio riconoscendo in esso la prima testimonianza letteraria di una comunione di interessi, riflessioni e intenti culturali destinata ad approfondirsi ulteriormente negli anni successivi, per culminare nel grandioso progetto di ricostruzione archeologica restituito dall'epistola a Leone X del 1519.

¹⁰¹ B. CASTIGLIONE, *Cortegiano* I, LIII, in ID., *Il libro del Cortegiano*, cit., pp. 180-181.

¹⁰² Per la cronologia evolutiva delle differenti redazioni del *Cortegiano* si vedano, in particolare, i seguenti studi: V. CIAN, *Lingua di Baldassarre Castiglione*, Firenze, Sansoni, 1942 e GHINO GHINASSI, *Fasi dell'elaborazione del «Cortegiano»*, «Studi di filologia italiana», XXV (1967), pp. 156-196, poi in ID., *Dal Belcalzer al Castiglione. Studi sull'antico volgare di Mantova e sul «Cortegiano»*, a cura di PAOLO BONGRANI, Firenze, Olschki, 2006, pp. 207-257.

3. *La lettera su Villa Madama*

In un carme datato 1 marzo 1519 e custodito nel ms. Vat. lat. 5812, il letterato Francesco Sperulo da Camerino – *cubicularius* di Leone X ricordato da Girolamo Vida e Lelio Gregorio Giraldi come autore raffinato sia di versi latini che di pagine volgari – celebrava le bellezze architettoniche e ambientali della villa del cardinale Giulio de' Medici in costruzione alle pendici di Monte Mario, successivamente ribattezzata Villa Madama in onore di Margherita d'Austria, figlia di Carlo V, che l'ebbe in possesso al tempo di Paolo III (1534-1549). Aderendo ai modi retorici più cari all'«ut pictura poësis», nella dedica indirizzata all'illustre committente lo scrittore dichiara di voler edificare una Villa Madama «versibus fabricatam», avviando secondo questo proposito una descrizione dettagliata della dimora, che reca notizia sia dello stato della costruzione così come doveva presentarsi al momento della stesura del testo, sia delle intenzioni del suo ideatore, destinate a essere più volte modificate nei mesi successivi¹⁰³.

Nelle righe preposte al carme Sperulo, affidandosi al potere eternatore della poesia, auspica di riuscire a dimostrare attraverso i propri versi come le Muse sappiano edificare con l'inchiostro costruzioni più durature che gli architetti con calce e sabbia, dando vita a un monumento lirico che, proprio come quello architettonico, entra in competizione con i modelli degli antichi:

Nudiustertius, observantia mea, quae erga te cum multis certat, superiorem esse adhuc illi video neminem, fecit ut tempus deambulationi designatum converterem ad visendam villam, quae ad primum fere lapidem mira tibi impensa extruitur. Vix primo lustrata obtuitu, ita me situs et amoenitas loci, magnitudo ac varietas aedium, antiquitatis non aemula modo sed longe victrix, affecit ut alio mox omni, ex officina mea reiecto, hoc unum opus ipse quoque fabricandum susceperim, sperans, si feliciter cederet [...] dignosci demum facile

¹⁰³ Per notizie più dettagliate sull'edificazione di Villa Madama e sui progetti architettonici che la riguardarono cfr. S. RAY, *Raffaello architetto*, cit., pp. 165-189 e pp. 316 e ss., nonché *Raffaello architetto*, cit., pp. 311-342. Sempre valido il ricco studio di R. LEFEVRE, *Villa Madama*, cit.. Si considerino anche C. CIERI VIA, *Le favole antiche. Produzione e committenza a Roma nel Cinquecento*, Roma, Bagatto, 1996, pp. 32-38 e *Villa Madama: il sogno di Raffaello*, a cura di CATERINA NAPOLEONE, testi di CLAUDIO STRINATI [...], Torino, Allemandi, 2007.

posse, ut tenacius et sane perennius nigro suo Musae aedificant quam calcis et arenae glutino architecti¹⁰⁴.

L'idea da cui muove la poesia è quindi dichiarata sin dalla prefazione, che richiama innanzitutto il peculiare incanto del sito scelto per la villa, anticipando la felice descrizione che ne offrirà Vasari nella sua *Vita di Giulio Romano*:

Dopo avendo Giulio cardinale de' Medici, il qual fu poi Clemente Settimo, preso un sito in Roma sotto Monte Mario, dove oltre una bella veduta, erano acque vive, alcune boscaglie in ispiaggia et un bel piano che, andando lungo il Tevere per fino a ponte Molle, aveva da una banda e dall'altra una largura di prati che si estendeva quasi fino alla porta di San Piero, disegnò nella sommità della spiaggia, sopra un piano che vi era, fare un palazzo con tutti gl'agi e commodi di stanze, logge, giardini, fontane, boschi et altri, che si possono più belli e migliori desiderare, e diede di tutto il carico a Giulio, il quale, presolo volentieri e messovi mano, condusse quel palagio, che allora si chiamò la vigna de' Medici et oggi di Madama, a quella perfezione che di sotto si dirà¹⁰⁵.

Come ha chiarito Frommel sulla base della testimonianza recata da un documento censuale dell'Archivio del Capitolo di San Pietro¹⁰⁶, la costruzione della villa suburbana sarebbe stata promossa non tanto dall'influente cardinale fiorentino cugino di Leone X – al fianco del quale è rappresentato nel notissimo ritratto raffaellesco del 1519 – bensì

¹⁰⁴ Il testo del carme di Sperulo è citato da J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 414. Traduzione mia: «Due giorni fa, la mia devozione per te che gareggia con molti (ma finora non vedo nessuno che le sia superiore) ha fatto in modo che usassi il tempo previsto per il passeggio per visitare la villa che quasi a un miglio da Roma ti sta venendo costruita con grande spesa. Già guardatala con un primo sguardo, la posizione e la bellezza del luogo, la grandezza e la varietà del palazzo, la quale non solo gareggia con l'antichità ma la supera lungamente, mi ha colpito a tal punto che, avendo respinto ogni altra impresa dalla mia officina, anch'io mi sono dedicato a fabbricare solo questa, sperando che se fossi riuscito a concluderla [...] potesse facilmente essere visto alla fine quanto più tenacemente e certo più eternamente edificchino le Muse con il loro inchiostro che gli architetti con la loro malta di calce e arena».

¹⁰⁵ G. VASARI, *Vita di Giulio Romano*, in ID., *Le vite*, cit., V, pp. 57-58. Notizie analoghe sulla villa sono reperibili nella *Vita di Baccio Bandinelli*, in *Ibid.*, p. 245, ove si ricorda che «aveva il card. Giulio fatto sotto monte Mario a Roma una bellissima vigna» e nella *Vita di Giovanni da Udine*, in cui è menzionata di nuovo la «vigna che fece fare Giulio cardinale de' Medici sotto monte Mario».

¹⁰⁶ Cfr. C.L. FROMMEL, *Bramantes' «Ninfeo» in Genazzano*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 1967, p. 155. È riportato di seguito il testo del documento cui lo studioso fa riferimento: «1517. Vineae cum domo et loggia statio Sanctissimi Domini nostri Leonis decimi que olim fuit magistri Archangeli medici de Senis sive domini Philippi de Senensis clerici Camere sive Petri Francisci vel domini Leonardi Cibo, posita in monte Maris sive in dictis pratis Neronis in confinibus possideretur pre pefatum dominum nostrum, solvit anno quolibet carlenos quatuor».

dallo stesso pontefice, interessato ad approntare per sé e per la propria famiglia un luogo lontano dal clamore cittadino in cui dedicarsi all'*otium* più autenticamente umanistico, immerso nelle bellezze della natura e dell'arte, memore dei sontuosi esempi offerti dalle ville medicee di Fiesole e Poggio a Caiano. Il futuro Clemente VII avrebbe, tuttavia, seguito in prima persona il procedere dei lavori, al punto che i contemporanei riconobbero presto in lui lo stesso committente, come mette in evidenza una lettera di Castiglione a Isabella d'Este del 16 giugno 1519, contenente la notizia più antica tramandataci su Villa Madama¹⁰⁷. Al di là della puntualizzazione storica, l'osservazione di Frommel risultava significativa poiché invitava a riconsiderare con maggiore attenzione le circostanze che dovettero promuovere la costruzione della villa medicea e i protagonisti che vi collaborarono più attivamente, anticipando una discussione intorno al ruolo svolto all'interno del programma da Raffaello che si sarebbe sviluppata – come si vedrà – negli anni successivi.

Il biografo aretino, infatti, manteneva una posizione duplice rispetto alla dibattuta attribuzione del progetto di Villa Madama: se, infatti, nel brano sopra riportato non mostrava esitazione alcuna nell'assegnare la responsabilità dei lavori all'architetto e pittore romano, allievo di Raffaello, nella *Vita* dell'Urbinate rivendicava invece al maestro la direzione dell'opera¹⁰⁸, così come lasciavano intendere anche i versi di Sperulo. L'artista – che già era stato coinvolto nella realizzazione della villa di Agostino Chigi a Trastevere¹⁰⁹ – vi avrebbe lavorato su richiesta di Leone X a partire dal 1516-1517, ma sarebbe stato presto affiancato da Antonio da Sangallo e dallo stesso Giulio Romano che avrebbero portato a compimento la costruzione con le sue decorazioni interne dopo la morte di Raffaello¹¹⁰. Alla luce delle osservazioni avanzate da Lefevre¹¹¹, risulta possibile affermare come le contraddizioni presenti nel testo vasariano vadano

¹⁰⁷ Per il riferimento alla notizia castiglionesca («fassi una vigna anchor del rev.mo Medici, che sarà cosa eccellentissima») cfr. R. LEFEVRE, *Villa Madama*, cit., p. 30.

¹⁰⁸ Si legga, a questo proposito, G. VASARI, *Vita di Raffaello*, in ID., *Le vite*, cit., IV, p. 198, ove la villa è ricordata fra i grandi progetti architettonici raffaelleschi: «Diede disegni d'architettura alla vigna del papa, et in Borgo a più case e particolarmente al palazzo di Messer Giovan Batista dall'Aquila, il quale fu cosa bellissima».

¹⁰⁹ Cfr. *supra*, pp. 86 e ss.

¹¹⁰ Cfr. ancora la testimonianza vasariana contenuta nella *Vita di Giovan Francesco detto il Fattore e Pellegrino da Modena pittori*, in G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 333: «Intanto venuto a morte Raffaello, Giulio Romano e Giovan Francesco [Penni] stati suoi discepoli, stettono molto tempo insieme e finirono di compagnia quello che egli aveva cominciato nella vigna del Papa».

¹¹¹ Cfr. R. LEFEVRE, *Villa Madama*, cit., pp. 33 e ss.

messe in relazione alla vicenda elaborativa delle *Vite*, che conobbero sensibili ampliamenti e riscritture nel passaggio dall'edizione torrentiniana a quella giuntina, tradizionalmente riconosciuta come versione di riferimento: così, rileggendo le pagine dedicate a Giulio Romano nel 1550, è facile notare come esse restituiscano – quanto alla sua attività al cantiere mediceo – una responsabilità assai più contenuta di quella esaltata nelle righe ripensate e riformulate quasi un ventennio più tardi¹¹². L'opinione vasariana su Villa Madama sarebbe dunque, in definitiva, molto più vicina a quella – celebre – espressa da Serlio nel terzo libro del suo trattato d'architettura, ove l'invenzione del palazzo è rivendicata all'Urbinate¹¹³.

Il coinvolgimento di Raffaello nel progetto suburbano mediceo era, del resto, noto ai contemporanei, come testimonia soprattutto una lettera di Castiglione a Francesco Maria della Rovere datata 13 agosto 1522:

In questo punto ho ricevuto una di V. Ex.tia di III del presente, nella quale la mi ricerca ch'io voglia scrivergli qualche cosa di novo, e mandargli la lettera di Raphaello (bona memoria) dove el describe la casa che fa edificare Monsignor Rev.mo de' Medici. Questo io non la mando, perché non ne ho copia alcuna qui, perché mi restò a Mantua con molte altre cose mie. Ma a questi di si è partito di qua domino Hieronimo fratello cugino del prefato Raphaello, il quale estimo che habbia copia di essa lettera; e V. Ex.tia potrà dallui essere soddisfatto, perché è partito per venire ad Urbino. [...] In Roma alli XIII de agosto M.D.XXII.¹¹⁴

A giudicare dalla missiva inviata al mantovano (purtroppo scomparsa), a due anni dalla morte del suo suddito più famoso, il duca di Urbino si dimostrava ancora molto legato alla sua memoria, al punto da rivolgersi al letterato per ottenere una copia del

¹¹² Scrive Vasari nella *Vita di Giulio Romano*, in G. VASARI, *Le vite*, cit., V, pp. 56-57: «[Giulio] come curioso et desideroso d'imitare il suo maestro attese molto alle cose d'architettura. Et per lo diletto, che in tal cosa sempre pigliò, fece di nuove capricciose et belle fantasie. Come si vede ancora alla vigna del papa vicino a Monte Mario, nel quale è un componimento leggiadrissimo nella entrata, et di stravagantia nelle facce di fuori, et nel cortile di dentro il medesimo si vede». Il brano, per altro, tace completamente del cardinal Giulio de' Medici.

¹¹³ Per la testimonianza di Serlio si legga SEBASTIANO SERLIO, *I sette libri dell'architettura*, III, *Dell'antichità*: «di simile inventione si accomodò Raphael da Urbino a monte Mario poco sopra Roma, a la Vigna di Clemente settimo da lui principiata nel Cardinalato».

¹¹⁴ Il documento è conservato nel ms. 429, *Lettere d'Illustri Stranieri I*, fols. 91r-v della Biblioteca Oliveriana di Pesaro. Il testo della lettera è citato da J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 724-725; cfr. anche V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, p. 147.

testo in cui Raffaello descriveva la costruzione cui stava attendendo su commissione del cardinal de' Medici: che i Della Rovere seguissero con partecipazione e affettuoso interesse le sorti dell'artista lo aveva, del resto, già dimostrato la lettera spedita allo zio nel 1514, in cui il maestro chiedeva di essere ricordato ai duchi, che certamente attendevano sue notizie. Come attesta il ritrovamento della stessa epistola a Ciarla fra le carte del duca, non sorprende, dunque, che Francesco Maria della Rovere desiderasse entrare in possesso anche del documento in cui Raffaello avrebbe reso noto il certamente innovativo progetto per la villa Medici, tanto più se si considera che in quello stesso periodo il duca d'Urbino aveva assegnato all'architetto Girolamo Genga il compito di dare un volto nuovo, più adeguato alle tendenze del nuovo gusto artistico, alla severa dimora dei suoi predecessori¹¹⁵.

Non conosciamo se Francesco Maria – rivolgendosi, come suggerito da Castiglione, a Girolamo Vagnini, cugino di Raffaello e suo esecutore testamentario – sia mai riuscito a reperire il documento; l'unico dato certo è che la risposta del mantovano al duca rappresenta la testimonianza più antica riguardante lo scritto composto dall'Urbinate su Villa Madama, e che questo stesso testo rimase ignoto fino al 1967, quando fu reperito a Firenze da Philip Forster presso l'Archivio Mediceo Avanti il Principato (filza 94 n. 162, cc. 394-399)¹¹⁶. Il documento – copia tardiva dell'autografo raffaellesco menzionato nella lettera del mantovano – non reca traccia del nome del mittente né del destinatario, e manca persino della data di stesura: restituito all'Urbinate soprattutto grazie alla segnalazione di Castiglione, esso rivela, in realtà, sin dalle scelte sintattiche la propria paternità raffaellesca, messa in evidenza dal forte legame che l'autore del testo instaura con la villa, di cui rivendica, in più occasioni, le peculiari scelte edilizie. Quanto alla datazione, il confronto con i versi di Sperulo, da un lato, e con i disegni di Antonio da Sangallo, dall'altro, permette di collocare la redazione della lettera su Villa Madama nell'aprile-maggio del 1519¹¹⁷.

¹¹⁵ Cfr. R. LEFEVRE, *Villa Madama*, cit., p. 47 e ANTONIO PINELLI e ORIETTA ROSSI, *L'imperiale nuova di Girolamo Genga*, «Storia dell'arte», VI (1970), pp. 113-114.

¹¹⁶ Cfr. PHILIP FOSTER, *Raphael on the Villa Madama: the text of a lost letter*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte» (1967-1968), pp. 307-312.

¹¹⁷ Secondo l'opinione critica più diffusa, sostenuta da Frommel e Camesasca, l'epistola sarebbe infatti stata scritta dopo il carme di Sperulo e prima della nuova pianta di cui Sangallo fu responsabile. Differente risulta, invece, il parere di Shearman che, seguendo la cronologia di Pochat, anticipa il testo raffaellesco al 1518, sostenendo che esso sia stato la fonte dei versi di Sperulo. Per una trattazione più ampia sull'argomento si leggano i seguenti studi: C.L. FROMMEL, *Die architektonische Planung der Villa Madama*,

Di seguito si propone il testo del documento:

La villa è posta amezzo la costa di Monte Mario che guarda per linea recta a Grecho. E perché 'l monte gira dalla parte che guarda Roma, scopre il mezo di e dala opposita scopre Maestro et alle spalle del monte restano Lybico e Ponente, in modo che questa villa ha de otto venti, sei che la tochano, e sono questi: cioè Hostro, Scyrocho, Levante, e Greco e Tramontana e Maestro, a che V S. può considerare come gira il sito. Ma per porre la villa a' venti più sani ho volta la sua longheza per diretta linea a Syroccho et a Maestro, con questa advertentia, che a Syroccho non venghano finestre ne habitatione alchune se non quelle che anno di bisogno del caldo. Et ha questa villa due entrate principale, l'una per una via che vi si viene da Palazzo e per lli Prati, e l'atra per recta linea va a Ponte Molle de novo facta, l'una e l'atra larghe 5 canne; e direste veramente Ponte Molle essere fatto per questa villa perché la strada arriva proprio al ponte. Et in capo a questa strada è una gran porta che sta collocata in mezo allo edifitio.

Ma per non dare confusione a V. S., in narrarvi le sue parte, comincerò alla intrata della via che vien da Palazzo e li Prati, la quale è principale entrata, e ven nella costa del monte più alta che quella de Ponte Molle quatro canne. E salice tanto dolcemente che non pare de salire; ma essendo giunto alla villa non se accorgie de essere in alto e de dominare tutto il paese. E sono nella prima apparentia, di là e de qua da questa entrata, doi torrioni tondi che, oltre la bellezza e superbia che danno alla intrata, servano anchora a un pocho de difesa a cui vi si riduce, tra li quali una bellissima porta dorica fa intrata in un cortile lungo 22 canne e largho 11. In testa del quale cortile, vi è il Vestibulo a modo et usanza antiqua con sei colonne tonde hyoniche con le loro ante, come recerca la rag[i]one sua. Da questo Vestibulo s'entra nel Atrio, fatto alla Greca come quello che li thoschani chiamano Andrione, per mezo del quale l'homo se conduce inn un cortile tondo, il quale horaculo lascio per non confondere, e torno a dire le parte et habitatione del primo cortile. E perché questo tene del Syroccho e mezo di, vi è la cucina e la dispensa e 'l tinello publico, e poi vi è una cantina cavata nel monte la quale serve a questi tali lochi publici, ma li suoi lumi sono volti a Tramontana: loco freschissimo, come V. S. pò comprendere. Queste cose sono tutte tra 'l Vestibulo e il monte a man sinistra quando s'entra.

Dalla dextra vi è un bello giardino di melangholi, di lungheza de 11 canne e 5½ largho, e tra questi melangholi è in mezo una bella fontana d'acqua che per diverse vie arriva quivi, sospinta e presa dalla sua viva vena. Sopra il turrione che è da man diritta della intrata nell'angulo una bellissima Dyeta vi è

«Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XV (1975), pp. 59-87; R. SANZIO, *Gli scritti*, cit., pp. 340-342; GÖTZ POCHAT, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz, Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1990, pp. 256-257; J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 410-411.

conlochata, ché così la chiamano li antiqui. La forma della quale è tonda, e per diametro è 6 canne, con uno andito per venirne, come al suo luoco rag[i]onerò, el quale copre detto g[i]ardino dal vento Greco: da tre parti dello edifitio lo coprano da Tramontana e Maestro. La Dietha è, come ho detto, tonda et ha intorno intorno finestre invetriate, le quale hor l'una hor l'altra dal nascente sole al suo occaso serano toche, e traspaiano in modo che 'l loco sarà alegrissimo, e per il continuo sole e per lla veduta del paese e de Roma, perché come V. S. sa il vetro piano non occuperà alcuna parte. Sarà veramente questo loco piacevolissimo a starvi d'inverno a ragionare con gentilhomini, ch'è l'uso che sol dare la Dietha. E questa è quanto si fa nel un capo del giardino e nel suo angulo. Da l'altro capo verso l'habitatione vi è una lhoggia a servitio pur dello inverno che è volta a Syroccho e a mezzo di, e [d]alla habitatione vi si viene dentro e non dal primo cortile, anchor che vi sia a lato. Anzi da epso cortile non si può vedere la loggia nel giardino, né la Dietha, per un muro interposto che fa parete da lato dextro del primo cortile; e questo è quanto è nelli quatro lati del primo cortile.

El secondo cortile, ch'è in nel mezo dello edifitio, è tondo, e 'l suo diamitro è di 15 canne, et [h]a da man dextra una gran porta dritta a Greco, simile a quella della entrata in epso, la quale porta da ogni lato truova una scala trianghulare, e la largheza è 11 palmi, la quale salita ha intrata in uno Androne lungho quanto che è due branche delle scale. E questo dà intrata nel mezo d'una bellissima lhoggia, la quale guarda dritto a Greco. Et è per longheza 14 canne, largha tre et alta 5. Da omne capo de questa loggia vi è uno bellissimo nichio. La faccia è partita in tre archature: l'archo del mezo è tutto vano et esci fora sopra un poco de uno turrione quadro con li parapetti intorno, il quale fa porta di sotto. Da questo loco si può vedere per retta linea la strada che va da' lla villa al Ponte Molle, e 'l bel paese, e 'l Tivere e Roma. A pié di questa lhoggia se extende lo Hypodromo, come V. S. intenderà, il quale harà di longheza quanto la villa se extende verso Siroccho e Maestro. Li dui altri archi della lhoggia hanno partito il lor vano con due colonne tonde doriche. Dal un delli capi della loggia, a man dritta verso Syroccho, per una parte [*recte* porta] ch'è in nel mezo al nichio, s'entra in una bellissima e grande sala, la quale ha cinque fenestre volte a Greco e guardano sopra lo Hypodramo, et è la sala 8 canne e mezo longha e largha 5 canne e mezo, et ha quatro archi che la reduchano in forma quadra; et in mezo fa una volta tonda a uso de cupula, e la sua alteza è 7 canne. Da questa sala si va in cinque camere: due che voltano a Greco, una al monte et ha il lume dal primo cortile, l'altra a Syroccho e medesimamente responde sopra il primo cortile, l'atra a Maestro, la qual responde sopra il cortile tondo. Di queste camere tre sono di buona grandeza, l'atre due più piccole un pocho; le prime tre sono di 4 canne. In fin di queste camere vi è una scala secreta per andare nelle stanze da basso e quelle di sopra fatte per lla famiglia. De qui si va ancora nella loggia ditta, volta a mezodi, et al g[i]ardinetto deli

melangholi et alla Dyetha per un andito come di sopra vi dissi. Hora tornando alla loggia volta a Greco. Dalla banda verso Maestro ha ne l'atro nichio una porta a riscontro de l'atra che va nella sala descriptavi. Per questa s'entra inn un salotto largho 4 canne e mezo e lungho quanto la diagonale del suo quadrato, con lli lumi medesimi volti a Greco, con tre camere, doe che voltano a Maestro e l'atra sopra il cortile tondo; le due sono di proportione sexquitertia: camer[e] da la state, ché mai haranno sole perché il monte gli tolli il Ponente. E queste riguardano una bella peschiera. E de qui s'entra poi in una altra loggia come V. S. intenderà.

Ho descripto a V. S. due porte nello cortile tondo, l'una che à la intrata del Atrio, l'atra che entra in nella loggia volta a Greco. Discontro alla porta del Atrio vene un'altra volta verso Maestro, la quale intra in una bellissima loggia lungha 14 canne, la quale fa tre vani; et in quel del mezo è l'intrata. Gli altri doi hanno di riscontro un semicirculo, che fanno spatiosa la loggia tal che ha de vano 5 canne. Questa loggia verso il monte fa un semicirculo con li suoi sedili fatti a uso de pulmini. E nel suo centro ha una bellissima fonte; e questa è una Dyetha da la stagione estiva molto delectevole, perché non harà mai sole, e l'acque, c'è la verdura la fa bella.

Da questa loggia si va in un xycto, cusì chiamato da li antiqui, loco pieno d'arbori posti ad ordine, il quale Xycto è de longheza e largheza del primo cortile, tal che questa villa è partita in tre, come V. S. ha inteso. Ha il Xycto certe sponde che guardano quatro canne, e vede in quella baseza una peschiera longha quanto il sito e largha cinquanta cinque palmi, con certi gradi da sedervi e distendervi fino infondo; e vi si viene dal sito con due larghe s[c]jale, una da chapo e l'atra da piè. Et in fine della schala volta a Maestro ha a lato l'acqua una cenatione molto delectevole, la qual è per il fresco e per la veduta. In capo del sito è un altro turrione in l'angulo de Tramontana, che acompagna quello della Dietha dello inverno. E sopra questo turrione vi è uno tempio tondo de l'a|l|teza e largheza della Dietha e questo serve per Capella de questo loco. Similmente nel altro angulo del sito apresso il monte v'è un altro turrione per forteza de questo loco. In mezo alli dui turrioni v'è una bellissima porta che dà l'uscita al sito. E questa è tutta la lungheza dello edifitio della villa.

In lo cortile tondo ho scripto a V. S. tre porte: per l'una s'entra in una parte dello edifitio verso Syroccho, per l'atra in la loggia a Grecho, per l'atra a Maestro dove è il sito. Hora resta la parte dello edifitio in verso il monte. In mezo, incontro alla porta della loggia de Grecho, c'è uno spatium largho quanto è le scale che salghano al Theatro, del qual dirò poi. De riscontro a questa, di verso al monte in tra le scale, vi è una bella fonte, e fa uno mezo circulo cavato nello monte, adornno di varii nichii marini e tartari d'acqua che fanno varii partimenti secondo che piac[i]uto allo artifice, con lli sedili atoranno. E questa è un'altra Dyetha fatta per l'hora delli extremi caldi. Da questa Dyetha da l'uno e l'atro lato saliendo in verso Syroccho e Maestro con tre branche per lato, tanto

comode che senza schalini e senza bastoni ve si va comodissimamente. Et in nel fine de l'una e de l'atra schala nascie due altre branche che, giunte insieme, fanno un semicirculo. Et in nella loro coniuntione fanno una strada diritta a Grecho e Lybeccio, la quale finicie de salire il monte e riecie alla strada de Monte Mario che viene da Viterbo a Roma, in modo che dalla strada de Monte Mario a quella de Ponte Molle vi è una strada diritta a corda, e passa per mezo la villa apunto.

Hora in lo van[o] che resta piano tra le due schale che fanno il semicirculo: in questo spatio vi è un bello Theatro fatto con questa mistura [sic] e ragione. Prima è fatto un circulo tanto grande quanto se ha da fare il Theatro, nel quale sono desegnati quatro trianguli etquilateri, li quali con le sue punte tochano le extreme linee del circulo. E quel lato del triangulo che è volto a Grecho, e fa uno angulo a Syroccho e l'altro a Maestro, quello fa la fronte della scientia [sic]. E da q[u]el loco, tirando una parabella per il centro de mezo, la quale sepera e divide il pulpito del proscenio, è la regione de l'horchestra. E così divisa e partita l'area sopra a queste misure, ce sono fatti li gradi, la sciena, il pulpito e l'horchestra E de laquacede [sic] ce sono fatte le stantie dei scenici dove se habitano avestire, per non occupare la veduta del paese. Il quale si serrerà solo con cose depinte quando se reciteranno le comedie, accioché la voce vadia alli spettatori. E questo Theatro è collocato in modo che non può havere sole doppo il mezo di, la quale è hora solita a simili giochi.

E questo è tutto il piano de sopra. E tutte le habitationi di questa villa sono descoste dal monte per la sanità delli habitatori; e tra le stantie e il monte vi sono li cortili, com V. S. ha inteso. Questi cortili non sono in su le volte ma sì bene l'habitationi, et hanno sotto stanze alte quelle quatro canne che sono edequamenti de l'a[l]teza che un piano ha più che l'atro, come ho detto de sopra; le quali stanze di sotto sono dispense, et ordinate come V. S. intenderà.

Poi la via che viene da Ponte Molle, e che fa la intrata in mezo della villa, intra prima in lo Hypodramo, che è lungo 200 canne e largho 10. Questo Hypodramo ha da un lato tutto lo edifitio per lu[n]geza e da l'atro stalle per 400 cavalli, e queste stalle fanno argine e speroni a sostenere il piano e tutta la lungheza de Hypodramo, e li cavalli volghano la testa a Levante e Greco come l'atro edifitio, e posseli dare l'aqua per tutte le mangiatoie. Da lo Hypodramo al diritto della strada de Ponte Molle è una bella porta doricha che, come ho detto, fa turrione. E questa dà l'intrata del Clytoportico, cusì chiamato dalli antiqui; e questo al nostro uso è uno portico sotteraneo, ancor che sono più sorte de Clytoportico, ma questo serve per Vestibulo. A l'incontro della porta detta c'è un nichio con una fonte e de qua e de là trova due scale triangulare che montano in nel cortile e nella loggia volta a Greco come de sopra è detto.

Da man sinistra intrando in questo Clytoportico, in verso il mezodì, se va nelli bagni dove anchora ve se può vedere [recte: venire] per lla schala secreta per lle parti de sopra, le quali sono così ordinate: hanno due camere da

spogliarse, e poi un loco tepido aperto da ungersi quando che uno se è bagnato e stufato. E cui [*recte*: evi] la stufa calda e secca con lla sua temperature, et evi lo bagno caldo con lli sedili da starvi secondo dove l'homo vole che l'aqua li bagni le parte del corpo. E sotto la fenestra v'è un loco da porvisi adiacere e stare ne l'aqua, ché 'l servitore può lavare altrui senza farsi onbra. Dipoi v'è un bagno tepido e un freddo de tal grandeza che quando uno avesse voglia di volere notare potria. E la stanza di donde si scaldano questi lochi è accomodata lla conserva e l'aqua, e le caldare in modo dispensate la fredda va nella tepida e la tepida nella calda, e quanto se ne tra' de l'una, tanto ce ne ritornna de l'atra. Queste sono le scantie de una banda de Clytoportico. Da l'atra banda del Clytoportico ci è la cucina secreta e le stanze per il quoco, et una scala secreta da salire disopra nella cima di questo edifitio; tra le volte e il tetto v'è una alteza de due canne per lle habitationi della famiglia, che è grandissima.

V. S. può pensare che li campi di questa villa sona [*sic*] habundanti de arbori, come si conviene a uno tale edifitio; pero non piglierò faticha descrivere¹¹⁸.

La lettera raffaellesca prende avvio con l'indicazione della posizione scelta per edificare la villa – «amezo la costa di Monte Mario che guarda per linea recta a Grecho» – specificando a quali venti il luogo risulta esposto, così da dare ragione di quelle scelte costruttorie compiute nel progetto in modo tale da garantire la fruizione migliore di tutti gli ambienti del palazzo in ciascuna stagione: l'autore del testo si esprime in prima persona, svelandosi anche come architetto direttore dei lavori, e descrive, prima, le vie d'accesso alla villa e quindi la successione di cortili, vestiboli, androni, terrazze e locali che andranno a formare il complesso della dimora, impreziosita dalla presenza di una «dyetha» a vetri e da un giardino di melangoli.

Il tema della vita in villa, in cui attività intellettuale ed esercizio fisico si alternano in un piacevole, dotto equilibrio, era stato un tema caro già agli umanisti¹¹⁹: tratteggiato nelle lettere di Guarino Veronese, Bartolomeo Scala, Marsilio Ficino e Angelo Poliziano, che avevano inserito nelle loro opere preziose *ekphraseis* di alcune importanti dimore suburbane, era quindi confluito anche negli scritti di Bembo, Pontano e Sannazaro, animando versi che sempre più facevano della descrizione architettonica un

¹¹⁸ Per il testo della lettera si veda J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 405-410.

¹¹⁹ Per l'analisi del tema cfr. PAOLO GIOVIO, *Scritti d'arte: lessico ed ecfrasi*, a cura di S. MAFFEI, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 18 e ss. Si leggano anche JAMES S. ACKERMAN, *La villa: forma e ideologia*, Torino, Einaudi, 1992 e il numero monografico del «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 11 (1969), in particolare C.L. FROMMEL, *La villa Madama e la tipologia della villa romana del rinascimento*, *ibid.*, pp. 47-64.

motivo di recupero e rielaborazione dell'antico, sino alla ripresa più stretta nelle lettere di Paolo Giovio che, specialmente con l'epistola a Ianus Rascha del 1504, si segnala come probabile modello per Raffaello¹²⁰.

Comune alle fonti umanistiche e cinquecentesche è, in particolare, l'imitazione di un medesimo paradigma stilistico e letterario classico che faceva riferimento soprattutto alle pagine di Plinio il Giovane che, descrivendo le proprie ville nelle lettere a Gallo e a Domizio Apollinare, aveva fissato un canone di genere, poi replicatissimo¹²¹: nella descrizione della sua villa laurentina sul litorale romano egli proponeva una disposizione retorica degli argomenti che Raffaello avrebbe emulato fedelmente nella sua lettera su Villa Madama ove – proprio come nell'ipotesto pliniano – il discorso architettonico si intreccia costantemente con quello ambientale e climatico, procedendo dalla descrizione dell'amenità del luogo scelto per la costruzione alla sua collocazione spaziale, che comprende l'attenta indicazione dei collegamenti di cui il palazzo gode con la città. La villa viene quindi delineata secondo gli ambienti di cui si costituisce, concepiti all'insegna di una forte interazione con il sito su cui stanno sorgendo, rispettando nelle parole del testo come nel progetto architettonico il modello antico, cosicché la «vigna» di Monte Mario sembra emergere direttamente dalle pagine latine di Plinio.

La ripresa puntuale dell'*ekphrasis* classica supera, nello scritto raffaellesco, la ragione del genere letterario per accampare una conoscenza del modello che si mostra anche linguistica e filologica, sostenuta com'è dall'intensa attività di studio condotta sul testo pliniano da alcuni membri della corte di Leone X, assai vicini allo stesso Urbinate: pubblicate per la prima volta a Venezia nel 1471 da un allievo di Guarino, Ludovico Carbone, sebbene incomplete, le lettere di Plinio avevano, infatti, conosciuto una larghissima circolazione, favorita dalla scoperta di nuovi codici che arricchivano progressivamente il numero dei testi noti. Riedito a Roma nel 1490 per cura di Pomponio Leto, il carteggio pliniano avrebbe catturato anche l'interesse di Aldo Manuzio, che lo ristampò a Venezia nel 1508 offrendo ai contemporanei la prima

¹²⁰ Per il testo e il commento all'epistola cfr. P. GIOVIO, *Scritti d'arte*, cit., pp. 3 e ss.

¹²¹ Cfr. PLIN. IUN., *Ep.* II, 17 e V, 6.

edizione integrale delle *Epistole*¹²², resa possibile dal ritrovamento nei pressi di Meaux, vicino a Parigi, di un manoscritto contenente la corrispondenza con Traiano, sino ad allora ignota¹²³: responsabile della scoperta – così come dell’allestimento della conseguente edizione aldina – fu Fra Giocondo, capace di trasmettere, poi, all’Urbinate buona parte del bagaglio di nozioni architettoniche desumibili dagli scritti pliniani durante il periodo in cui, collaborando con lui nel cantiere di San Pietro, Raffaello si riprometteva di carpire dal maestro veronese i segreti delle «belle forme» degli antichi. Per rendere completo il quadro della frequenza raffaellesca con il testo latino, va anche ricordato che il maestro poteva vantare dei materiali di consultazione di prima qualità, rappresentati *in primis* dal codice mediceo della Biblioteca Laurenziana di Firenze (sec. X) comprato nel 1508 dal futuro papa Leone X e impiegato, più tardi, nella seconda edizione aldina delle *Epistole* del 1518 commentate da Giovanni Maria Cattaneo, a Roma dal 1509¹²⁴.

Favorita dalla semplice accessibilità della ricchissima fonte, l’eco delle pagine pliniane risuona con evidenza nello scritto su Villa Madama, che sembra obbedire allo schema compositivo del modello nella ripresa linguistica almeno quanto nel progetto edilizio ideato dall’artista con l’intenzione di costruire una dimora suburbana secondo il canone degli antichi: le epistole dedicate alle ville nel Laurentino e in Toscana offrono, infatti, un serbatoio di stilemi letterari e di termini tecnici cui Raffaello attinge copiosamente, riprendendo alla lettera il testo di V, 6 nella descrizione dell’ingresso principale della villa posto alla fine di una leggera salita – «salice tanto dolcemente che non pare de salire»¹²⁵ – aderendo alla fonte anche nell’*ekphrasis* della «dyetha», della «cenatione»¹²⁶,

¹²² Cfr. C. Plinii Secundi Novocomensis Epistolarum libri decem in quibus multae habentur epistolae non ante impressae. Tum graeca correctae, et suis locis restituta, atque reiectis adulterinis, vera reposita. Item fragmentatae epistolae, integrae factae. [...], Venezia, Aldo Manuzio, 1508.

¹²³ Per una trattazione approfondita delle vicende legate al ritrovamento del carteggio pliniano da parte di Fra Giocondo cfr. REMIGIO SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci ne’ secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni, 1905, pp. 170 e ss. e 212, nonché P. GIOVIO, *Scritti d’arte*, cit., pp. 41 e ss.

¹²⁴ Cfr. C. Plinii Secundi Novocomensis Epistolarum libri X. Eiusdem Panegyricus Traiano principi dictus [...], Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1518. A Cattaneo si deve anche un’edizione pliniana più antica, per cui cfr. C. Plinii Caecili Secundi Epistolarum libri IX. Libellus epistol. ad Traianum cum rescriptis ejd. principis. Panegyricus Traiano dictus cum enarrationibus Io. Mar. Catanaei, Milano, Alessandro Minuziano, 1506.

¹²⁵ PLIN. IUN., *Ep.* V, 6, 14: «Villa in colle imo sita prospicit quasi ex summo: ita leviter et sensim clivo fallente consurgit ut, cum adscendere te non putes, sentias ascendisse». Testo e traduzione delle epistole pliniane sono citati da PLINIO IL GIOVANE, *Lettere ai familiari*, introduzione e commento di LUCIANO LENAZ, traduzione di LUIGI RUSCA, I, Milano, Rizzoli, 1961, pp. 382-383: «La villa posta alla base di un

dello «xyxto»¹²⁷ e del «Clytoportico»¹²⁸ e nell'annuncio dell'inserimento nel complesso di un ippodromo, elemento caratteristico della villa prediletta dallo scrittore latino¹²⁹. Seguendo le orme degli antichi, Raffaello – al contempo nuovo Vitruvio e nuovo Plinio – intendeva così porsi a capo di un progetto di edificazione che guardasse agli esempi del mondo classico per derivarne il proprio stile, traendo da quello stesso mondo anche le parole più adeguate per essere narrato e proposto ai contemporanei: l'esperienza dell'antico diveniva, perciò, completa, poiché l'Urbinate associava alla lettura delle fonti lo studio dal vivo delle architetture imperiali, recandosi a contemplare di persona le vestigia dei monumenti antichi, come testimonia la visita alla Villa Adriana di Tivoli del 1516 in compagnia di Bembo, Castiglione, Navagero e Beazzano¹³⁰.

Considerato il profondo dialogo che Raffaello mostra di voler instaurare con il testo pliniano, molti studiosi, all'indomani della riscoperta dello scritto su Villa Madama, si interrogarono sulla sua autenticità, dubitando che pagine con un sottotesto così dichiaratamente letterario potessero essere attribuite al medesimo artista che nelle lettere familiari aveva dimostrato una così circoscritta competenza scrittoria: l'epistola sulla «vigna» del papa subì, in sostanza, il medesimo destino critico toccato in sorte alla lettera sulla *Galatea* e, come si vedrà, alla missiva a Leone X che, per il loro dettato fortemente letterario, non hanno ancora smesso di alimentare il dibattito attributivo.

colle ha la stessa vista che se fosse in cima: il terreno si innalza così dolcemente e con una pendenza quasi insensibile, che, mentre ti pare di non essere salito, sei già in cima». Per questi rilievi relativi alle fonti pliniane si vedano gli studi già menzionati di Frommel, Camesasca e Shearman.

¹²⁶ ID., *Ep.*, II, 17, 12: «Hic turris erigitur, sub qua diaetae duae, totidem in ipsa, praeterea cenatio, quae latissimum mare, longissimum litus, villas amoenissimas possidet». La traduzione è a p. 183: «Qui presso si eleva una torre, che ha nella parte inferiore due stanze, altrettante di sopra e inoltre una sala per cenare che domina il vastissimo mare, l'amplissimo litorale e delle amenissime ville».

¹²⁷ ID., *Ep.*, II, 17, 17: «Ante cryptoporticum xyxthus violis odoratus». La traduzione è a p. 185: «Davanti alla galleria è una terrazza profumata dalle viole».

¹²⁸ ID., *Ep.*, II, 17, 16: «Hinc cryptoporticus prope publici operis extenditur. Utrisque fenestras, a mari plures, ab horto singulae et alternis pauciores». La traduzione è alla p. 185: «In questa parte si sviluppa una galleria che sembra quasi un monumento pubblico. Sui due lati finestre, parecchie verso il mare, alcune verso il giardino; di queste ce n'è una per ogni due sull'altro lato».

¹²⁹ ID., *Ep.*, V, 6, 32: «Hanc dispositionem amoenitatemque tectorum <vincit> longeque praecedit hippodromus. Medius patescit statimque intrantium oculis totus offertur, platanis circumitur; illae hederæ vestiuntur utque summae suis ita imae alienis frondibus virent». La traduzione è alla p. 389: «A questa amena disposizione della villa è di gran lunga superiore quella dell'ippodromo. È aperto nella parte mediana e subito tutto si dispiega agli occhi di chi vi entri, circondato da platani; questi sono rivestiti dall'edera e come in alto verdeggiano delle proprie fronde, così al basso di quelle altrui».

¹³⁰ La visita a Tivoli è nota grazie ad una lettera di Bembo al cardinal Bibbiena del 3 aprile 1516, esaminata alle pp. 295 e ss.

Frommel e Morolli, influenzati dall'argomento vitruviano dello scritto, hanno avanzato i nomi di Fabio Calvo e Andrea Fulvio come possibili correttori, senza mai mettere seriamente in discussione la paternità raffaellesca dell'epistola, garantita dalle dichiarazioni contenute all'interno del testo stesso.

Quanto alle prime fasi della storia editoriale della lettera su Villa Madama, l'unica notizia certa è che lo scritto fu posseduto, in versione autografa o in copia, da Castiglione: il nome dell'autore del *Cortegiano*, associato a quello del maestro di Urbino proprio come nelle altre due epistole ufficiali – più note e dalla storia critica più articolata – ha dato origine a varie speculazioni volte a individuare il ruolo rivestito dal mantovano nell'ennesimo progetto condiviso con l'amico di sempre. Composta pochi mesi prima rispetto alla lettera sulle antichità di Roma indirizzata a Leone X, la descrizione della villa Medici avrebbe offerto a Castiglione, secondo alcuni studiosi, l'occasione per assistere Raffaello in una prova letteraria da inviare, forse, al committente della villa, lontano in quei giorni da Roma, per informarlo sullo stato dei lavori¹³¹. Interpellato, quindi, come consulente stilistico, lo scrittore avrebbe quindi facilmente potuto ricevere una copia del documento, che poi, dopo la morte dell'artista, avrebbe conservato come prezioso ricordo dell'amico, assieme al ritratto del 1516, al dipinto di una Madonna e, appunto, alle carte incomplete contenenti il discorso sulle rovine¹³². Forse influenzato dalla volontà di stabilire una connessione stringente fra i due documenti anche sul piano codicologico, Amedeo Quondam ha recentemente riconosciuto la mano di Castiglione in quella del copista dei fogli dell'archivio fiorentino¹³³, che già Foster aveva ritenuto posteriore agli anni dell'elaborazione dello scritto¹³⁴ e che non sembra, anche a una indagine paleografica superficiale, accostabile a quella degli autografi del *Cortegiano* della Biblioteca Vaticana.

¹³¹ Cfr. RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., pp. 332 e ss. e PIERRE DU PREY, *The villas of Pliny: from antiquity to posterity*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

¹³² Cfr. *Lettere del conte Baldassarre Castiglione ora per la prima volta date in luce e con annotazioni storiche illustrate dall'abate Pierantonio Serassi*, Padova, Giuseppe Comino, 1769, vol. I, p. 75 e R. LEFEVRE, *Villa Madama*, cit., p. 426.

¹³³ Cfr. AMEDEO QUONDAM, *Il manifesto del classicismo*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di SERGIO LUZZATTO e GABRIELE PEDULLÀ, I, *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di AMEDEO DE VINCENZIIS, Torino, Einaudi, 2010, pp. 750-756.

¹³⁴ Lo studioso faceva, infatti, risalire la data della trascrizione della lettera agli anni immediatamente precedenti il 1536-1537: cfr. P. FOSTER, *Raphael on the Villa Madama*, cit., p. 309.

Anche senza voler individuare nel mantovano il redattore materiale del testo, è comunque immediato ravvisare nella lettera su Villa Madama un'ulteriore testimonianza di quella relazione speciale che univa Raffaello a Castiglione negli anni della costruzione di San Pietro e dello studio dell'antico: molti sono stati, infatti, i critici che hanno guardato alla dimora di Monte Mario – concepita dal maestro per essere la più splendida villa suburbana mai edificata dall'età di Plinio – come il luogo più adeguato a ospitare il cortigiano ideale di cui il mantovano andava disegnando il ritratto letterario nel suo celeberrimo dialogo¹³⁵. Tale deve essere stata, in particolare, anche l'opinione dei contemporanei, se Villa Madama si impose sin da subito come modello privilegiato per i palazzi nobiliari costruiti nelle campagne romane negli anni successivi¹³⁶.

Custode del documento e suo unico conoscitore fino alla riscoperta delle carte fiorentine pur senza esserne l'estensore, Castiglione si segnalava, perciò, come il destinatario perfetto di una lettera contenente la descrizione del più splendido progetto architettonico intrapreso nell'Urbe nel campo dell'edilizia privata, avviando un dialogo sull'antico e sull'architettura che Raffaello e Castiglione avrebbero approfondito in occasione della stesura dell'epistola a Leone X¹³⁷. Come già era accaduto per la lettera sulla *Galatea* – di cui pure non si è conservato l'autografo – nota grazie alla pubblicazione di Dolce dopo un oblio quarantennale, anche lo scritto su Villa Madama mirava a riproporre il binomio arte-letteratura che il maestro ambiva a realizzare attraverso la propria opera: come ha ben evidenziato Shearman¹³⁸, infatti, lo scritto sulla «vigna del papa» mostra una natura solo semiletteraria, che restituisce il testo a Raffaello senza la necessità di presupporre un intervento correttivo da parte di un amico più dotto. Significativo risulta, in questo senso, riscontrare anche lo stretto rapporto che la lettera su Villa Madama intrattiene con la traduzione vitruviana di Calvo, cui l'Urbinate aveva collaborato attivamente, come testimoniano le postille autografe rinvenute nel

¹³⁵ Cfr. *Raffaello architetto*, cit., pp. 311-322.

¹³⁶ Famosissimi, in particolare, gli esempi di Villa Lante a Bagnaia e Villa Farnese a Caprarola, i cui progetti sono tradizionalmente attribuiti a Vignola.

¹³⁷ È stato più volte messo in evidenza come la lontananza di Castiglione da Roma fra il 1516 e il maggio 1519 contribuisca ad accreditare l'ipotesi che individua nel mantovano il destinatario della lettera su Villa Madama.

¹³⁸ Cfr. J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 411.

Cod. Ital. 37 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco contenente l'opera¹³⁹: vicino alle pagine del volgarizzamento nella descrizione del teatro e delle terme approntate per la sua villa¹⁴⁰, Raffaello risente, infatti, costantemente dell'influsso vitruviano sul piano lessicale, propugnando all'interno del suo testo una terminologia tecnica che combina assieme il linguaggio di Plinio a quello dell'architetto antico¹⁴¹.

Più di quanto non fosse emerso già dalle riflessioni contenute nella lettera sulla *Galatea*, dunque, la lezione degli antichi diveniva, nel corso del 1519, il vero terreno di confronto per Raffaello: in dialogo con l'interlocutore di sempre Castiglione, nell'epistola su Villa Madama il maestro redigeva un testo che, pur risultando meno convincente sul piano dello stile formale rispetto al precedente ma per questo più autentico, dava prova di aver approfondito lo studio delle fonti classiche e di volersi cimentare in prima persona nella realizzazione di un'opera che potesse competere con quelle sopravvissute al tempo, tentando anche di trovare la giusta voce letteraria per descrivere i propri progressi. Esperimento letterario coraggioso, lo scritto sulla «vigna» di Monte Mario si presenta, dunque, come un ponte fondamentale fra l'esperienza teorica riassunta nella missiva del 1514 e il nuovo orizzonte di interessi più strettamente architettonici e antiquari da cui avrebbe iniziato a prendere forma, qualche mese più tardi, la lettera a Leone X, e testimonia l'impegno di Raffaello nel rendere concreto il nuovo panorama culturale fortemente promosso dal pontefice che, in una politica di continuo scambio fra le varie discipline artistiche, doveva costituire insieme l'esempio del recupero dell'antico e della nascita del moderno.

¹³⁹ Per uno studio delle postille raffaellesche contenute nella traduzione vitruviana di Fabio Calvo cfr. RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., pp. 208 e ss., nonché J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 397 e ss.

¹⁴⁰ Cfr. *Vitruvio e Raffaello*, cit., pp. 203-206, 211-214, 225 e ss.

¹⁴¹ Per la definizione vitruviana di *sisto*, ad esempio, cfr. *Ibid.*, p. 230: «E questo portico presso li Greci si chiama *xisto*, perché li atlecti, cioè li armeggiatori, al tempo del verno se exercitavano sotto li tecti con li stadii coperti» e p. 261: «perché in greco *xysto* si chiama un gran portico longo e largo, dove si exercitano l'inverno li atletti». Si legga anche quanto ricordano Vitruvio e Calvo a proposito dell'«androne» in *Ibid.*, p. 261: «Perché li Greci chiamano androni li oecii dove si fanno li conviti virili, perché in quelli non ce vanno donne».

4. La «Lettera a Leone X»

Il lamento per lo stato di degrado in cui giacevano le rovine romane – argomento principe e incipitario del prezioso documento assegnato a Raffaello – s’innesta in una rete di riflessioni letterarie che, al momento della stesura del testo, si era già mostrata capace di intrecciare i nomi dei più grandi umanisti, che tante volte nei loro scritti avevano denunciato il tragico destino dei monumenti antichi: da Petrarca sino all’anonimo delle *Antiquarie prospetiche* l’immagine sorprendente e dolorosa, al contempo, delle vestigia della capitale corrotte dal tempo e dall’uomo aveva accompagnato la riflessione sulla fragilità di ogni realtà terrena, segnalandosi come l’*exemplum* prediletto dagli scrittori per dimostrare la caducità delle imprese umane di fronte al fato e alla morte.

Così era stato lo stupore per la grandezza delle rovine di Roma ad animare la prima lettera che Petrarca inviava all’amico Giovanni Colonna all’indomani del suo arrivo nella capitale, tanto desiderato quanto temuto per il sospetto che la città finisse col deludere le sue aspettative di appassionato lettore dei classici. La realtà – scriveva invece il poeta – gli appariva più splendida di come l’aveva immaginata e gli donava lo spettacolo di monumenti più maestosi di quelli vagheggiati grazie alle parole degli antichi:

Ab urbe Roma quid expectet, qui tam multa de montibus acceperit? Putabas me grande aliquid scripturum, cum Romam pervenissem. Ingens michi forsan in posterum scribendi materia oblata est; in presens nichil est quod inchoare ausim, miraculo rerum tantarum et stuporis mole obrutus. Unum hoc tacitum noluerim: contra ac tu suspicabaris accidit. Solebas enim, memini, me a veniendo dehortari, hoc maxime pretexto ne, ruinosae urbis aspectu fame non respondente atque opinioni mee ex libris concepte, ardor meus ille lentesceret. Ego quoque, quamvis desiderio flagrarem, non invitus differebam, metuens ne quod ipse michi animo finxeram, extenuarent oculi et magnis semper nominibus inimica presentia. Illa vero, mirum dictu, nichil imminuit, sed auxit omnia. Vere maior fuit Roma, maioresque sunt reliquie quam rebar. Iam non orbem ab hac urbe domitum, sed tam sero domitum miror¹⁴².

¹⁴² F. PETRARCA, *Fam.* II, 14; il testo è citato da ID., *Le Familiari*, a cura di UGO DOTTI, I.1, Urbino, Argalia, 1974, pp. 232-233: «Che ti aspetti da Roma, dopo che ti ho spedito tante lettere dai monti? Tu certo pensavi che t’avrei detto grandi cose, giunto a Roma. E forse mi si è offerta una grande materia per quello

Erano gli autori del passato a guidare il poeta nelle sue passeggiate attraverso le rovine, come raccontava in un'epistola successiva sempre indirizzata a Colonna, riportando in vita con la fantasia luoghi e leggende di un'epoca e di un popolo che non esistevano più e che erano stati dimenticati dai loro stessi eredi:

Qui enim hodie magis ignari rerum romanarum sunt, quam romani cives? invitus dico: nusquam minus Roma cognoscitur quam Rome. Qua in re non ignorantiam solam fleo – quanquam quid ignorantia peius est? – sed virtutum fugam exiliumque multarum. Quis enim dubitare potest quin illico surrectura sit, si ceperit se Roma cognosceret? [...]

Solebamus ergo, post fatigationem quam nobis immensa urbs ambita pepererat, sepius ad Termas Dioclitianas subsistere, nonnunquam vero supra testudinem illius magnificentissime olim domus ascendere, quod et aer salutaris et prospectus liber et silentium ac votiva solitudo nusquam magis. Ibi de negotiis nichil omnino, nichil de re familiari nichilque de publica, quam semel flevisse satis est. Et euntibus per menia fracte urbis et illic sedentibus, ruinarum fragmenta sub oculis erant. Quid ergo? multus de historiis sermo erat, quas ita partiti videbamus, ut in novis tu, in antiquis ego viderer expertior, et dicantur antique quecunque ante celebratum Rome et veneratum romanis principibus Cristi nomen, nove autem ex illo usque ad hanc etatem; multus quoque de ea parte philosophie que mores instruit, hinc nacta cognomen; interdum vero de artibus et de earum auctoribus atque principiis¹⁴³.

che scriverò nell'avvenire; in questo momento, sopraffatto come sono da tante meraviglie e attonito per lo stupore, non so neppure da dove cominciare. Solo questo voglio dirti: che mi è accaduto proprio il contrario di quanto temevi. Tu infatti solevi sempre sconsigliarmi, lo ricordo bene, dal venire qui, perché temevi che all'aspetto di una città in rovina, che non poteva corrispondere alla fama e all'immagine che mi ero fatta sui libri, il mio ardore si dovesse smorzare. E anch'io, sebbene ardessi di desiderio, differivo volentieri la mia visita nel dubbio che quanto mi ero immaginato, davanti alla realtà che è sempre nemica della fama, apparisse inferiore ai miei occhi. E invece la realtà – stupisci pure – niente diminuì e tutto accrebbe. Roma fu veramente più grande di quanto pensassi; più grandi sono le sue reliquie. Mi meraviglio ormai non che il mondo sia stato domato da questa città, ma che lo sia stato così tardi. Addio».

¹⁴³ F. PETRARCA, *Fam.* VI, 2; il testo è tratto da ID., *Le Familiari*, a cura di U. DOTTI, I.2, Urbino, Argallà, 1974, pp. 622-623: «D'altra parte chi è oggi più ignorante del passato romano degli stessi romani? lo dico con dolore: in nessun luogo Roma è meno conosciuta che nella stessa Roma. Ed in ciò io non lamento soltanto l'ignoranza – ma che c'è di peggio dell'ignoranza? – quanto l'abbandono e l'esilio di molte virtù. Chi potrebbe infatti dubitare del suo subito risorgere, se Roma cominciasse a conoscersi? [...] Solevamo dunque sederci, per la stanchezza dell'immenso giro compiuto per la città, molto spesso alle Terme di Diocleziano e talora, anzi, solevamo salire sopra la volta di quell'edificio un giorno tanto grandioso e di lì, più che altrove, godevano dell'aria salubre, di spaziose prospettive e di una solitudine silenziosa e solenne. Qui non parlavamo d'affari, né dei nostri problemi privati o pubblici, ché l'averne un giorno pianto, bastava. Camminando lungo le mura di quella città cadente o sedendoci su di esse, contemplavamo i resti delle rovine. Ricordi? si parlava soprattutto di storia e sembrava che ci fossimo divisi i compiti in modo tale che tu preferivi intrattenerti sulle vicende recenti, io sulle antiche, intendendo per antiche quelle che

Ispirata da suggestioni letterarie, più che da una reale osservazione, la descrizione del paesaggio romano proposta da Petrarca non obbediva ai criteri di uno studio topografico scientifico e sembrava piuttosto svilupparsi dalla memoria libresca di un lettore fervido e raffinatissimo. Parte di un gioco colto fatto di echi e rievocazioni, la contemplazione delle rovine accompagnava, dunque, i momenti di svago di Petrarca e Colonna, impegnati a rievocare di fronte ai monumenti dei pagani gli episodi salienti della loro storia, confrontando i fatti antichi con quelli cristiani in un *continuum* storico-filosofico che ricostruiva la speciale unità dei luoghi che andavano visitando: contrariamente ai due umanisti i contemporanei, dimentichi della passata grandezza e inconsapevoli di ciò che si stagliava di fronte ai loro occhi, non sembravano più in grado di cogliere il medesimo spettacolo e non esitavano a distruggere ciò che ancora si conservava dello splendore antico.

Anche l'umanista istriano Pier Paolo Vergerio il Vecchio, citando l'epistola petrarchesca in una sua stessa missiva del 1398, denunciava come «Roma, quondam orbis caput, nunc nudum nomen et fabula»¹⁴⁴. Giunto per la prima volta nella capitale al seguito di Francesco Zabarella che guidava un'ambasciata al papa Bonifacio IX a nome e per conto di Francesco Novello da Carrara, egli ne ricevette subito un'impressione delle più negative¹⁴⁵, legata all'assoluto disinteresse dimostrato dagli abitanti per la storia dei loro antenati. Replicando la sorte di altre città (Aquileia, Ravenna, Senigallia, Adria) che avevano conosciuto la decadenza dopo una stagione di particolare sviluppo, anche la capitale aveva visto demolito il proprio primato ed era ora costretta a ricercare le antiche tracce della sua precedente grandezza nei ruderi dei monumenti classici che erano stati risparmiati dalla furia del tempo distruttore:

Exiguus est eorum numerus qui talibus studeant, et res ipse obsoleverunt
vetustate; vulgus vero, de his fabulas sibi fingens, ita corrumpit rerum vocabula,

precedettero, a Roma, il culto e la venerazione del nome di Cristo da parte dei principi romani, e recenti quelle che da Cristo giungono a noi».

¹⁴⁴ PIER PAOLO VERGERIO, *Epist.* LXXXVI, in *Epistolario di Pier Paolo Vergerio*, a cura di LEONARDO SMITH, Roma, Tipografia del Senato, 1934, p. 212, ma si legga anche quanto riportato in *Codice topografico della città di Roma*, a cura di ROBERTO VALENTINI e GIUSEPPE ZUCCHETTI, vol. IV, Roma, Tipografia del Senato, 1953, pp. 89-100.

¹⁴⁵ Si veda, a questo proposito, quanto Vergerio scrive in *Epist.* LXXXIII, in *Epistolario di Pier Paolo Vergerio*, cit., p. 205: «Statum urbis hoc carmine accipies, raptim edito: "Roma che fu d'ogni virtude hospitio / Maestra de iuste arme e sante legge, / del mal ladron ora è spelonca, e regge / non diciplina, non rason, ma vitio"».

ut vix quicquam intelligi possit, unde vere dixerim “nusquam minus Romam cognosci quam Romae”. Si quid tamen vivendi studio aut lectione aut aliorum sermone consequi potui, id nunc prescribam. Ante omnia, que et quanta fuerit Roma, indicio sunt ruine exempla que rerum usque in miraculum provecta, altissimi muri superque his altissimi fornices, palatia instar urbium et intra montium viscera longo tractu deducte testudines, tantum marmor ut vix tantum reliqui in visceribus terre lateat, tanta vis porphyrii, tantum Numidici lapidis, colonne ex diaspro, alabastrum ad grandem copiam, tot diversa genera lapidum, tot in uno ipso colorum varietates ut vel in hoc naturam non possit ars sequi. Quacunque per urbem eas, ut ea sileam que ruinis sepulta sunt, hic columnarum fragmenta videas, illic bases, hic disiectas con fractasque imagines, grandes conchas, latissima lavacra ex omni lapidum genere cesa; denique nichil fere nisi marmor aut peregrinus lapis in urbe calcatur. Tot urne cinerales sacrate diis manibus, tot integra sepulchra miro artificio exsculpta; neque enim, ut est apud Plinium, antiquus mos fuerat cremandorum in funere corporum, cum Sylla primus fuerit qui ex Cornelia familia cremari se iusserit. Nondum igitur efficere tantum avare atque ignave plebis violenta potuit quin ex prioribus multa supersint, que quasi glorie sue invida ad obolendam vetustatis memoriam nititur. Cum enim duo sint quibus extare rerum memoria soleat, libris scilicet atque edificiis, duabus artibus Romani in eorum excidium, perniciemque contendunt: pictorum scilicet, qui, ut sudaria peregrinis effingat, utillimos plerunque et qui in orbe unici sunt libros evertunt; item eorum qui fornaces exercent, qui, ne lapides e longinquo vehant, edifica destruunt, uti marmor et vivum lapidem convertant in calcem. Qua ratione plurima iam egregia edifica diruta sunt et diruuntur in dies¹⁴⁶.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 215-216. Qui di seguito riporto la mia traduzione del brano: «È esiguo il numero di coloro che si dedichino a tali studi, e le stesse cose sono invecchiate per il passare degli anni; il volgo, inventando favole su questo argomento, corrompe i nomi delle cose al punto che quasi non si capisce alcunché; dunque a ragione potrei dire che da nessun'altra parte si ha una minore cognizione di Roma che nella stessa Roma. Se però ho potuto conseguire qualcosa vivendo con zelo o con la lettura lo scriverò adesso. Prima di tutto, quale e quanto grande sia stata Roma, lo mostrano le rovine e le copie innalzate al rango di miracolo di cose (antiche): mura altissime e sopra queste altissimi archi, palazzi grandi come città e volte scavate lungamente nelle viscere dei monti, così tanto marmo che solo pochissimo ne resta ormai sepolto nelle viscere della terra, così grande abbondanza di porfido, così tanto granito di Numidia, colonne di diaspro, alabastro in gran copia, così tanti e diversi tipi di pietre, così tante varietà di colori in un unico punto che, almeno in questo, l'arte farebbe fatica a imitare la natura (eppure a Roma ci riuscì). In ogni punto della città, per omettere le cose sepolte sotto le rovine, si possono vedere qui frammenti di colonne, lì dei piedistalli, e ancora statue smembrate e distrutte, conche enormi, amplissime vasche intarsiate d'ogni genere di pietra; insomma, in città non si cammina quasi che soltanto su marmo o pietre d'altri paesi. Tante urne cinerarie consacrate ai mani, tanti sarcofagi integri scolpiti con arte meravigliosa – né d'altronde, come si legge in Plinio, era stato costume degli antichi di cremare i corpi alla morte, quando invece Silla fu il primo della gens Cornelia a farsi cremare. Dunque la violenza della plebe avara e ignava non è riuscita ancora a evitare che molte tracce restino delle cose che esistevano prima, e di cui essa, come invidiando la loro gloria, si sforza di eliminare la memoria dell'antichità. Se infatti sono

Lo stato della Roma di fine Trecento veniva così tratteggiato a tinte desolanti, che non sembravano lasciare speranza ad alcuna riscossa futura; emblematica risultava, in particolare, la condizione delle rovine, ridotte in pezzi di ogni forma e colore, affioranti futile e corrose dal terreno, mentre i pittori per offrire ai pellegrini un fazzoletto dipinto erano pronti a distruggere libri rarissimi e i fornaciari, per aver calce da impiegare nelle nuove costruzioni, non esitavano ad abbattere gli edifici antichi.

Del 1411 era poi la testimonianza dell'umanista Crisolora che, giunto a Roma come ambasciatore di Manuele II Paleologo, gli indirizzava una lettera in cui descriveva la sua prima impressione dell'Urbe, definita essenzialmente dalle sue vestigia antiche¹⁴⁷:

εἶρηται οὖν, ὅπερ εἶπον, παρ' ἀμφοτέρων τῶν γλωσσῶν τούτων μέγιστα περὶ αὐτῆς. οἶμαι δὲ καὶ τοὺς βαρβάρους αὐτοὺς, ὅσοι μὴ γραμμάτων παντελῶς ἄμοροι, πλεῖστα περὶ αὐτῆς ἔχειν ἐν συγγραφαῖς. ἀλλ' ἐγὼ ὣμην ταῦτα παρ' ἐκείνων πρὸς ὑπερβολὴν λέγεσθαι· νῦν δὲ ὁρῶ μὴδὲν πρὸς ὑπερβολὴν εἰρησθαι τοιαῦτά εἰσι τὰ ὁρώμενα. καίτοι μεμνήηκε μὲν οὐδὲν σχεδὸν σῶον ἐν αὐτῇ, οὐδ' ἂν εὗροις τι ἀθῶον παντάπατιν ἐπηρείας, τῶν μὲν αὐτομάτων ὑπὸ χρόνου κατερρηκόντων, τῶν δὲ χερσὶ τινῶν βεβιασμένων. συμβέβηκε γὰρ καὶ ταύτῃ, ὅπερ καὶ τῇ ἡμετέρα πόλει, αὐτὴν ἑαυτῇ ἀντὶ μετᾶλλων καὶ λατομιῶν εἶναι, καὶ ὅπερ ἐπὶ τοῦ παντὸς τούτου λέγομεν, αὐτὴν ὕφ' ἑαυτῆς τρέφεσθαι καὶ ἀναλοῦσθαι. κέκμηκε δὲ ὡς εἰπεῖν ἐν πᾶσι φαίνεται δὲ ὅμως καὶ ἐν αὐτοῖς τοῖς ἐρειπίοις καὶ κολωνοῖς, οἷα ἐξ ἀρχῆς γέγονε, καὶ τὸ τῶν οἰκοδομιῶν μέγεθος καὶ κάλλος. τί γὰρ οὐκ ἦν τῶν ἐν αὐτῇ καλόν; καὶ οὐ μόνον συγκεῖμενα καὶ συνεστηκότα ἦν ἄρα καλὰ, ἀλλὰ καὶ διαιρεθέντα καλὰ φαίνεται· οἷον σώματος ὅλου καλοῦ, χεῖρ ἢ ποῦς, ἢ κεφαλὴ καλή· καὶ μεγάλου σώματος ἕκαστον τῶν μελῶν μέγα¹⁴⁸.

tipicamente due le basi della memoria, cioè i libri e gli edifici, i romani fanno in modo da distruggerli tramite due arti: quella dei pittori, che, per dipingere un fazzoletto ai pellegrini, distruggono codici di grande importanza e unici al mondo; e parimenti quella dei fornaciari, per non trasportare pietra da lontano, distruggono edifici per convertire in calce il marmo e la pietra viva – in questo modo moltissimi edifici un tempo meravigliosi sono stati e vengono distrutti giorno dopo giorno».

¹⁴⁷ Sull'argomento cfr. MICHAEL BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 120 e ss.

¹⁴⁸ MANUELE CRISOLORA, Σύγκρισις τῆς παλαιᾶς καὶ νέας Ρώμης, 5-6, in JACQUES-PAUL MIGNE, *Patrologia Graeca*, CLVI, Paris, 1886, coll. 25 B-C. La traduzione italiana si può leggere in MANUELE CRISOLORA, *Le due Rome. Confronto tra Roma e Costantinopoli, Con la traduzione latina di Francesco Aleari*, a cura di FRANCESCA NIUTTA, Bologna, Patron, 2001, pp. 40-41: II, 1-2: «La città di Roma è stata esaltata, come ho detto, sia dagli scrittori latini che dai greci; credo anzi che anche gli stessi barbari, quelli almeno che non erano del tutto privi di cultura letteraria, abbiano parlato molto di Roma nelle loro opere. Ma ritenevo che avessero raccontato cose esagerate. Ora invece vedo che niente è stato detto di esagerato, tale è quello che si presenta alla vista; anche se quasi nulla vi è rimasto di intatto, e difficilmente vi si può trovare qualcosa che sia del tutto immune da danni, poiché in parte i monumenti sono rovinati da sé per il passare del tempo, in parte hanno subito violenza dall'uomo. [...] è divenuta cava di pietre e miniera

Imitando Libanio e Bessarione che avevano fornito una descrizione delle loro città d'origine¹⁴⁹, Crisolora parlava di Roma in una lunga *ekphrasis* che distingue la città pagana da quella cristiana, per confrontarla poi con la sua gemella – anzi «figlia» secondo un'immagine già agostiniana¹⁵⁰ – Costantinopoli. Anche Crisolora, come altri scrittori prima di lui, aveva appreso di Roma dalle parole degli *auctores*, ma era rimasto ugualmente strabiliato quando aveva potuto ammirare con i suoi occhi i monumenti della città: distrutti parzialmente o del tutto, essi testimoniavano attraverso i propri resti il precedente splendore della capitale, risultando a loro volta ancora più grandi di quanto non tramandassero le parole degli antichi.

L'opera di Crisolora – tradotta in latino nel 1454 da Francesco Aleardi e subito divulgata in versione manoscritta – influenza già profondamente la riflessione sull'antico e sulle alterne vicende della storia condotta da Poggio Bracciolini nel suo trattato *De varietate fortunae* (1436). Nelle pagine dolorose dell'umanista toscano il destino di Roma diviene metafora privilegiata per raffigurare la caducità di ogni gloria terrena: nell'*incipit* del primo libro, contemplando dal Campidoglio le rovine della città antica assieme all'amico Antonio Loschi, l'autore lamenta lo scarto fra lo splendore dei monumenti cantati dai poeti e il degrado cui sono ridotti i medesimi edifici nel presente, simbolo di una grandezza perduta per sempre, rifacendo il verso a Virgilio e alla sua descrizione di una rocca aurea che ora giace, invece, a pezzi ed è ricoperta dai rovi. Per quanto ripercorrono con la memoria gli scritti degli antichi, i due amici non sembrano riuscire a trovare esempio più grande dell'instabilità della fortuna della sorte di Roma, un tempo signora del mondo e ora ridotta a un cumulo di rovine:

Nuper cum Pontifex Martinus, paulo antequam diem suum obiret, ab urbe
in agrum Tusculanum secessisset valetudinis gratia, nos autem essemus

per se stessa e, come si dice dell'universo, si nutre di se stessa e da sé si consuma. Roma è, direi quasi, fatiscente in ogni sua parte; ma anche dalle stesse rovine e dai cumuli di pietre appare ugualmente quale doveva essere in origine, appaiono la grandezza e la bellezza dei suoi edifici. Che cosa c'era lì che non fosse bello? Né i suoi monumenti furono belli solo finché rimasero intatti e integri, ma anche smembrati appaiono belli, come di un corpo tutto bello è bella una mano, o un piede, o la testa; e di un corpo grande è grande ogni sua parte».

¹⁴⁹ Nell'*Antiochico* il filosofo siro Libanio (314-394) aveva descritto la propria città natale, Antiochia; l'umanista Bessarione (1408-1472) compose invece un *Elogio di Trebisonda* per celebrare la città in cui aveva visto la luce ed avviato la sua formazione.

¹⁵⁰ Cfr. AGOSTINO, *De Civitate Dei* V, 25; si legga quanto scrive a questo proposito Niutta in M. CRISOLORA, *Le due Rome*, cit., p. 23.

negotiis curisque publicis vacui, visebamus saepe deserta urbis, Antonius Luscus vir clarissimus, egoque, admirantes animo, tum ob veterem collapsorum aedificiorum magnitudinem et vastas urbis antiquae ruinas, tum ob tanti imperii ingentem stragem, stupendam profecto ac deplorandam fortunae varietatem. Quum autem conscendissemus aliquando Capitolium collem, Antonius obequitando paulum fessus, cum quietem appeteret, descendentes ex equis, consedimus in ipsis Tarpeiae arcis ruinis, pone ingens portae cuiusdam, ut puto, templi marmoreum limen, plurimasque passim confractas columnas, unde magna ex parte prospectus urbis patet. Hic Antonius, cum aliquantum huc illuc oculos circumtulisset, suspirans stupentique similis: “O quantum” inquit “Poggi, haec Capitolia ab illis distant, quae noster Maro cecinit: ‘Aurea nunc, olim silvestribus horrida dumis’. Ut quidem is versus merito possit converti: ‘Aurea quondam, / <sed> nunc squallida spinetis vepribusque referta’. Venit in mentem Marii illius, per quem olim urbis imperium stetit, quem pulsum patria, profugum atque egentem, quum in Africam appilisset, supra Carthaginiis ruinas insedissee ferunt, admirantem sui et Carthaginiis vicem, simulque fortunam utriusque conferentem, addubitantemque utrius fortunae maius spectaculum extitisset. Ego vero immensam huius urbis stragem nulli alteri possum conferre: ita caeterarum omnium, vel quas natura tulit rerum, vel quas manus hominum conflavit, haec una exsuperat calamitatem. Evolveas licet historias omnes, omnia scriptorum monumenta pertractes, omnes gestarum rerum annales scruteris, nulla umquam exempla mutationis suae maiora fortuna protulit, quam urbem Romam, pulcherrimam olim ac magnificentissimam omnium, quae aut fuere, aut futurae sunt, et ab Luciano doctissimo Graeco auctore, cum ad amicum suum scriberet Romam videre cupientem, non urbem, sed quasi quandam caeli partem appellatam. Quo magis dictu mirabile est et acerbum aspectu, adeo speciem formamque ipsius immutasse fortunae crudelitatem, ut nunc omni decore nudata, prostrata iaceat instar Gigantei cadaveris corrupti atque undique exesi: deflendum quippe est hanc urbem tot quondam illustrium virorum atque imperatorum foetam, tot belli ducum, tot principum excellentissimorum altricem, tot tantarumque virtutum parentem, tot bonarum artium procreatricem, ex qua rei militaris disciplina, morum sanctimonia et vitae, sanctiones legum, virtutum omnium exempla et bene vivendi ratio defluerunt, quondam rerum dominam, nunc per fortunae omnia vertentis iniquitatem, non solum imperio maiestateque sua spoliata, sed addictam vilissimae servituti, deformem, abiectam, sola ruina praeteritam dignitatem ac magnitudinem ostentantem¹⁵¹.

¹⁵¹ POGGIO BRACCIOLINI, *Opera omnia*, a cura di RICCARDO FUBINI, II, *Opera miscellanea edita et inedita*, Torino, Bottega d’Erasmus, 1966, pp. 507-509. Traduzione mia: «Quando, qualche tempo fa, il papa Martino, poco prima di morire, si ritirò da Roma nella campagna tuscolana per ragioni di salute, e noi eravamo liberi da affari e impegni pubblici, Antonio Loschi, uomo illustrissimo, ed io andavamo spesso a

Roma, nella quale già l'autore greco Libanio – divenuto «Luciano» in alcune edizioni cinquecentesche, ma già ricordato nell'opera di Crisolora per la medesima citazione – aveva definito non tanto una città quanto piuttosto una parte del cielo, appare oggi come un gigantesco cadavere deforme ridotto a un presente di schiavitù da cui si salvano solo le rovine, che ancora ricordano la passata grandezza. Gli stessi edifici degli antichi, che sembravano pronti al medesimo destino di immortalità, hanno condiviso la sorte miseranda della città, consumati per lo più dal tempo o abbattuti dall'uomo, ma capaci di tramandare ai moderni l'immagine dello splendore della loro epoca:

At vero aedificia haec urbis, tum publica, tum privata, quae cum ipsa
immortalitate videbantur certatura, partim penitus extincta, partim collapsa

visitare le zone abbandonate della città, meravigliandoci tanto per l'antica grandezza degli edifici crollati e per le vaste rovine della città antica, quanto per la violenta fine di un così grande impero, mutamento di sorte incredibile, di certo, e degno di pianto. Una volta, saliti dunque sul colle del Campidoglio, poiché Antonio, un po' stanco di cavalcare, desiderava un po' di riposo, scendendo dai cavalli ci sedemmo fra le rovine della rocca di Tarpea, presso l'enorme soglia marmorea di ciò che credo fosse il portale di un qualche tempio, e fra numerose colonne spezzate, in un punto da cui per largo tratto si apre la vista della città. Qui, Antonio, avendo per un po' volto lo sguardo di qua e di là, trasse un sospiro e con aria di meraviglia disse: «O Poggio, quanto questo Campidoglio è differente da quello cantato dal nostro Virgilio: "Ora d'oro, un tempo irto di rovi selvaggi". Al punto che certamente questo verso può essere ragionevolmente posto al contrario: "Sparito è ormai l'oro e già i rovi e le spine tornano a signoreggiare". Mi viene in mente quel Mario, che tenne il comando di Roma, quando cacciato dalla patria, profugo e bisognoso, approdava in Africa, raccontano si sia seduto sulle rovine di Cartagine, a meditare sul suo destino, come su quello della città, paragonando la loro simile fortuna, chiedendosi se esistesse spettacolo maggiore delle vicende di entrambi. Io però non riesco a paragonare l'enorme rovina di questa città a nessun'altra città: da sola Roma supera la sventura di tutte le altre, per ciò che la natura ha dissolto e per ciò che mano umana ha provocato. Se anche ripercorressi la storia di tutto il mondo e leggessi per intero le opere immortali degli scrittori, se anche sfogliassi tutte le cronache di guerra, troveresti che la fortuna non ha mai prodotto altro esempio più visibile del proprio mutamento che quello coincidente con la città di Roma, un tempo magnifica e più maestosa di tutte quelle che furono o sarebbero state, e che da Luciano, dottissimo autore greco, al momento di scrivere ad un amico che desiderava vedere Roma, fu chiamata non tanto città quanto piuttosto una parte del cielo. È ancora più stupefacente da sentire e orribile da vedere che a tal punto la crudeltà della sorte ha cambiato il suo aspetto e la sua bellezza, che ora, privata di ogni onore, giace prostrata come il cadavere di un gigante distrutto ed eroso da ogni parte. C'è dunque da piangere per questa città un tempo ricca di tanti uomini e comandanti illustri, madre di tanti condottieri e principi eccellenti, nutrice di tali e tanto grandi virtù, creatrice di tante belle arti, dalla quale discesero la disciplina militare, la purezza dei costumi e della vita, le sanzioni delle leggi, gli esempi di ogni virtù e la norma del vivere bene, un tempo signora del mondo, ora per la crudeltà della fortuna che ribalta ogni cosa, non solo spogliata della sua maestà imperiale, ma anche condannata ad una vile schiavitù, deforme, abietta, mentre solamente le rovine riescono a mostrare l'antica grandezza e dignità». Per l'umanesimo di Poggio si leggano i seguenti studi: *Un toscano del '400: Poggio Bracciolini*, a cura di PATRIZIA CASTELLI, Terranuova Bracciolini, Comune di Terranuova Bracciolini, 1980; *Poggio Bracciolini nel VI centenario della nascita*, a cura di R. FUBINI e STEFANO CAROTI, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1980; *Poggio Bracciolini (1380-1980). Nel VI centenario della nascita*, Firenze, Sansoni, 1982.

atque eversa, relictis admodum paucis, quae priscam magnitudinem servent, supra fortunae vires esse credebantur. Stupenda quippe vis est ac varietas fortunae, quae etiam ipsas aedificiorum moles, quas extra fatum illarum conditores existimabant, funditus demolita, nihil fere ex tantis rebus reliqui fecit. Quid enim maius orbis vidit unquam, quam tot aedificia urbis, templa, porticus, thermas, theatra, aqueductus, portus manufactos, palatia fato suo absumpta, et ex tanta rerum magnificarum copia nihil aut parum ferme superesse?¹⁵²

Assai simili i ragionamenti condotti da Biondo Flavio all'interno della *Roma instaurata*, opera colossale che, per prima, tentava una ricostruzione sistematica e scientifica dell'antica topografia della capitale, raffrontando le fonti classiche con i ruderi degli edifici superstiti e con le iscrizioni che via via si andavano recuperando. Più dei suoi predecessori Biondo aveva, infatti, intuito come l'insegnamento culturale e civile della Roma scomparsa che si voleva salvare dall'oblio e consegnare ai contemporanei fosse legato soprattutto alla memoria e alla restaurazione storica e linguistica di quei testi che l'avevano celebrata; di qui l'attenzione per il rilievo dei monumenti sopravvissuti, il cui riconoscimento veniva affidato non più alla fantasiosa fonte dei *Mirabilia*, ma alla lettura e alla ricostruzione delle epigrafi che adornavano le rovine:

Urbis Romae, rerum dominae, ruinarum potius quam aedificiorum, quae nunc cernuntur, notitiam pro viribus innovare, Eugeni pontifex sanctissime, multa mihi suadent. Sed illud maxime impellit, quod tanta fuit praeteritorum diu saeculorum hominibus studiorum ignoratio, ut cum pauca singulis in urbis ipsius aedificiorum partibus quae olim fuerint, non ab imperita solum moltitudine, sed ab his etiam qui doctrina cultiores sunt sciantur, tum multa ac paene omnia falsis et barbaris appellationibus inquinata vel potius infamata cernamus. Unde brevi futurum apparet, ut Roma, ingeniorum parens, virtutum alumna, celebritatis specimen, laudis et gloriae columen, ac omnium quae universus orbis ubique habet bonarum rerum seminarium, in suis obscurata

¹⁵² P. BRACCIOLINI, *Opera omnia*, cit., p. 509. Di seguito la mia traduzione: «Ma davvero gli edifici della città, sia pubblici che privati, che sembravano sfidare la stessa immortalità, ora in parte cancellati per intero, in parte sono caduti e diroccati, rimasti assai in pochi a custodire l'antica grandezza, si credevano essere al di sopra delle forze della sorte. Incredibile è davvero la potenza e la variabilità della fortuna, che avendo demolito dalle fondamenta gli stessi pilastri degli edifici, che i costruttori stimavano esenti dalla sorte, non ha lasciato quasi nulla di cose tanto grandi. Che cosa mai si vede di più grande al mondo rispetto al numero delle costruzioni di Roma, templi, portici, terme, teatri, acquedotti, porti, manufatti, palazzi consumati dal loro destino, e del fatto che di tanta abbondanza di opere magnifiche nulla o poco è sopravvissuto?»

structuris maiorem celebritatis et famae iacturam faciat, quam in rebus pridem factam ac potentia videamus. Confirmavit etiam nostrum describendi propositum tuus in ipsam pontificatus tui sedem reditus adeo illius conservationi utilis atque necessarius, ut constet eam senio calamitatibusque confectam, si altero abfuisses decennio, paene funditus perituram. Neque enim sola comitantis curiae praesentia, quod semper civitatis opulentiae plurimum profuit, Romanos foves, sed collapsa deformataque aedificia multis in locis maximo instauras reficisque impendio, decorum certe et magnanimo principe dignissimum facinus, et quod omnes florente olim Roma iactas moles factasque aedificiorum structuras laude et gloria tanto superet, quanto nostra huius saeculi tenuitas immani illorum affluentiae opum cedit. Quando ego itaque omnia, quae mihi adsunt, tuae Sanctitati debeo, cur non etiam ipse contendam, ut sic tu Romam per ingenioli mei litterarum monumenta, sicuti caementariorum fabrorumque lignariorum opera, pergas instaurare? Accedit enim nostrae huic urbis instaurationi, quae dignitatis tuae sanctimoniam in primis deceat, et tuam gloriam maxime cumulet, pontificorum Romanorum qui te praecesserint innovata operum commemoratio, dum urbis partes ad veterem novamque nominationem describens basilicas quoque templa et sacra, quas vocamus ecclesias, loca, per quos pontifices et alios christianos vel fundatae primo vel auctae vel fuerint instauratae, ostendam, et quando in describenda urbis operum magnificentia multos Romanos, praestantes certe viros sed idolatras gentilesque, merita laude non fraudabo. Est animus nostrorum quoque martirum gloriam, ubi scilicet quidam patiendo vicerint, et libidini insaniaeque tyrannorum succumbendo triumphaverint, indicare. Aggrediar itaque assumptum mihi tuam in gloriam munus futurum confisus, ut posterius aliquando diiudicent utrum ne resarcita et magna ex parte innovata basilicae principis apostolorum et Lateranensis palatii tecta, vel additae ex aere aedi celeberrimae Sancti Petri maiores valvae aut palatii moeniumque Vaticani suburbiorum restitutio et stratae urbis viae, utrum ne, inquam, tanto facta impendio opera vel rudi stilo otuerim imitari, et calce, latericio, materia, lapide aut aere an litteris facta solidior diuturniorve maneat instauratio. Sed iam immenso operi manum apponamus¹⁵³.

¹⁵³ *Blondi Flavii Forliviensis De Roma instaurata libri tres ad Eugenium IV pontificem maximum. Blondi Flavii Forliviensis de Italia illustrata opus tum propter historiarum cognitionem: tum propter locorum descriptionem valde necessarium. Blondi Flavii Forliviensis de gestis Venetorum ad Franciscum Foscari serenissimum duces ...*, Venezia, Bernardino Vitali, 1503. Il testo qui citato si può leggere in *Codice topografico*, cit., pp. 259-260. Per una traduzione delle pagine latine di Biondo cfr. *Roma ristaurata et Italia illustrata di Biondo da Forli. Tradotte in buona lingua uolgare per Lucio Fauno*, Venezia, Michele Tramezzino, 1542: «Molte cose mi spingono, Santissimo Padre, a forzarmi di rinfrescare ne la memoria de gli huomini la notitia de gli antichi edifici, anzi de le ruine c' hora si veggono ne la città di Roma, già capo e signora del mondo: ma quel che più mi ci spinge, è l'essere stata ne i secoli a dietro tanta la ignorantia de le bone lettere che, non solo, sono poche le cose che se ne sanno de li edifici antichi, e da li ignoranti, e da i dotti; ma egli sono molte, e quasi tutte quelle, che con false e barbare voci sono state sporcate e guaste, in tanto che Roma, che fu già

Sin da queste prime osservazioni tardo-medievali e già proto-umanistiche l'importanza delle rovine antiche era, dunque, legata al loro valore testimoniale destinato, se adeguatamente riconosciuto, a risvegliare gli animi assopiti dei contemporanei, che non sapevano più scorgere la bellezza della loro città: le speranze per un futuro di rinnovato splendore erano riposte innanzitutto nella conoscenza del passato e nel recupero di quella perizia e di quegli ideali che avevano reso grandi i predecessori, garantendo loro un dominio incontrastato sul mondo antico.

I resti dei monumenti dell'età passata si segnalavano dunque quali *exempla* di una gloria che il presente riusciva a fatica a immaginare: corrotti dal tempo e dalla furia degli uomini, rappresentavano l'emblema di una stagione florida per potenza e cultura di cui rimanevano solamente poche tracce, sempre più difficili da identificare. L'esempio

matre de i belli ingegni, e d'ogni bella virtù, e uno specchio d'ogni eccellenza, e quasi un seminario e radice di tutte le belle cose che per tutto il mondo erano; egli pare, dico, che sia per divenirne in breve tenebrosa e di niuna notizia, e che sia per far maggior perdita del grido celebre e grande ch'ella ebbe, che non habbia già per lo a dietro fatto né la potentia e né l'altre sue meravigliose cose. E questa nostra impresa l'ha maggiormente stabilita, l'esservi voi, Padre santo, ritornato: il che è stato così utile e necessario per conservation di lei, che dieci altri anni che ne foste stato absente (essendo ella già e per la sua antichità e per le tante passate afflittioni mezza ruinata) di certo, che la ne sarebbe del tutto ita per terra; perciò che non solo giovate a' Romani, col far ivi voi residentia (il che giovò sempre in arricchir maggiormente la città), ma rifacete e riconciate in molti luochi con gran dispendio molti edifici già ruinati e persi. Egli è certo questo vostro uno atto bellissimo, e da magnanimo Principe, e tanto più lodevole e glorioso che non furon già a tempo, che fiorì Roma, le grandezze de i meravigliosi edifici di quel tempo, quanto è la miseria e povertà di questo secolo inferiore a tante ricchezze di quelli antichi. Hor poi che ciò ch'io mi ho da la santità vostra l'ho, perché non mi debbo forzare, che come vi affaticate con tanti maestri e architetti a rifare e ritornare Roma in qualche miglior forma, così anco non lo facciate con la memoria de le lettere, per il mezzo di questo mio piccolo e basso ingegno. Io oltre che m'ingegnerò di rinovellare i luochi antichi de la città, v'aggiungerò anco le fabbriche fatte da li Pontifici passati (il che tocca principalmente a la santità vostra e aumenta maggiormente la gloria di quella) mentre accozzando i luochi antichi con i moderni, farò mentione de templi e de gli altri luochi sacri, o edificati da fondamenti, o aumentati, o rifatti da diversi Pontifici e da altri christiani potenti. E poi che nel descrivere gli eccellenti e magnifici edifici de la città non ne passerò senza lodi tanti Romani illustri fondatori di quelli e singolari huomini, ma gentili ed idolatri, non debbo tacere né anco di tanti nostri gloriosi martiri, né de i luochi dove essi fussero morendo vittoriosi e trionfanti. Porrò dunque mano a l'opera con speranza che i posterì habbiano a giudicare, se la chiesa e il palazzo di San Pietro e di San Giovanni in Laterano, riconci e per lo più rinovati, e se le porte di bronzo fatte a la chiesa di San Pietro e le riconcie mura di Vaticano e di Borgo, con le strade de la città rifatte, habbiano ad essere più stabili et a durare per più tempo, per questa via d'opera di calcie, pietre, di bronzo, che per la via de le lettere e de la scrittura; e medesimamente s'io m'habbia possuto co 'l rozzo stile imitare e giungere niente a così belli lavori con tante dispendio fatti. Ma è già tempo di venire al fatto, e di dar principio a così smisurata fatica». Per uno studio dell'opera di Biondo cfr. DENYS HAY, *Flavio Biondo and the Middle Ages*, «Proceedings of the British Academy», 45 (1959), pp. 97-128; RICCARDO FUBINI, *Flavio Biondo*, in *Estratti dal Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1969; DOROTHY ROBATHAN, *Flavio Biondo's «Roma Instaurata»*, «Medievalia et Humanistica», 1 (1970), pp. 203-216.

mirabile degli artisti delle origini aveva, del resto colpito, la fantasia – e la penna – di un altro scrittore impegnato a confrontare la propria epoca con quelle del passato facendosi, fra l'altro, nell'autunno del 1471 guida d'eccezione per un gruppo di fiorentini celebri che comprendeva Bernardo Rucellai, Donato Acciaiuoli e Lorenzo de' Medici giunto in visita alle rovine romane, come narra lo stesso Rucellai nel suo *De Urbe Roma*¹⁵⁴. Nel proemio del *De pictura* (1435) Leon Battista Alberti aveva, infatti, espresso il proprio stupore per l'abilità degli antichi, che per molto tempo era apparsa ineguagliabile. Prima opera di una trilogia dedicata alle arti maggiori destinata a divenire uno dei testi cardine del Rinascimento¹⁵⁵, il *De pictura* si apre con una riflessione sull'incredibile apporto della scienza antica su quella nuova e con un elogio verso quegli intelletti che l'avevano resa famosa:

Io solea maravigliarmi insieme e dolermi che tante ottime e divine arti e scienze, quali per loro opere e per le istorie veggiamo copiose erano in que' vertuosissimi passati antiqui, ora così siano mancate e quasi in tutto perdute: pittori, scultori, architetti, musici, ieometri, retorici, auguri e simili nobilissimi e maravigliosi intelletti oggi si truovano rarissimi e poco da lodarli. Onde stimai fusse, quanto da molti questo così essere udiva, che già la natura, maestra delle cose, fatta antica e stracca, più non producea come né giuganti così né ingegni, quali in que' suoi quasi giovinili e più gloriosi tempi produsse, amplissimi e maravigliosi. Ma poi che io dal lungo essilio in quale siamo noi Alberti invecchiati, qui fui in questa nostra sopra l'altre ornatissima patria ridotto, compresi in molti ma prima in te, Filippo, e in quel nostro amicissimo Donato scultore e in quegli altri Nencio e Luca e Masaccio, essere a ogni lodata cosa ingegno da non posporli a qual si sia stato antiquo e famoso in queste arti. Pertanto m'avidì in nostra industria e diligenza non meno che in beneficio della natura e de' tempi stare il potere acquistarsi ogni laude di qual si sia virtù. Confessoti sì a quegli antiqui, avendo quale aveano copia da chi imparare e imitarli, meno era difficile salire in cognizione di quelle supreme arti quali oggi a noi sono faticosissime; ma quinci tanto più el nostro nome più debba essere maggiore, se noi senza precettori, senza essempla alcuno, troviamo arti e scienze non udite e mai vedute. Chi mai sì duro o sì invido non lodasse Pippo

¹⁵⁴ Si veda in proposito il capitolo dedicato all'opera di Rucellai in *Codice topografico*, cit., pp. 437-456. Cfr. *Il Zibaldone quaresimale: pagine scelte a cura di Alessandro Perosa*, London, The Warburg Institute University of London, 1960, parte di *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, London, The Warburg Institute University of London, 1960-1981.

¹⁵⁵ Alberti fu anche autore, infatti, di un trattato sull'architettura – il *De re aedificatoria* (1454) – e di uno sulla statuaria – il *De statua* (1462 ca).

architetto vedendo qui struttura sì grande, erta sopra e' cieli, ampla da coprire con sua ombra tutti e' popoli toscani, fatta senza alcuno aiuto di travamenti o di copia di legname, quale artificio certo, se io ben iudico, come a questi tempi era incredibile potersi, così forse appresso gli antichi fu non saputo né conosciuto? Ma delle tue lodi e della virtù del nostro Donato, insieme e degli altri quali a me sono per loro costumi gratissimi, altro luogo sarà da recitarne. Tu tanto persevera in trovare, quanto fai di di in dì, cose per quali il tuo ingegno meraviglioso s'acquista perpetua fama e nome, e se in tempo t'accade ozio, mi piacerà rivegga questa mia operetta de pictura quale a tuo nome feci in lingua toscana. [...]. Piacciati adunque leggermi con diligenza, e se cosa vi ti par da emendarla, correggimi. Niuno scrittore mai fu sì dotto al quale non fussero utilissimi gli amici eruditi; e io in prima da te desidero essere emendato per non essere morso da' detrattori¹⁵⁶.

Genovese di nascita ma membro di una famiglia di mercanti fiorentini, rientrato finalmente nel capoluogo toscano nel 1434 Alberti venne a contatto con il ricchissimo panorama artistico della città, divenendo amico di pittori, scultori e architetti che, per le loro abilità e per le loro invenzioni potevano, non solo, competere con gli antichi, ma persino superarli: menzionati direttamente nel proemio, Donatello, Masaccio, Ghiberti, i fratelli Della Robbia e Brunelleschi, cui l'opera è dedicata, orfani di maestri e senza esempio alcuno, avevano appreso i segreti delle arti conosciute e ne avevano scoperte di nuove, come dimostra la grandiosa costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore, che mai nessun antico sarebbe stato in grado di erigere.

All'interno del vasto panorama culturale del Quattrocento, il lamento per la distruzione degli edifici antichi trovava spazio anche nella poesia, come dimostrano i versi dedicati da Piccolomini alle rovine di Roma che, secondo la formula cinquecentesca «Roma quanta fuit ipsa ruina docet», sapevano restituire l'immagine della grandezza originale della città:

LI

DE ROMA

Oblectat me, Roma, tuas spectare ruinas,
ex cuius lapsu, gloria prisca patet.
Sed tuus hic populus, muris defossa vetustis

¹⁵⁶ L. B. ALBERTI, *Prologo al De Pictura*, in ID., *Opere volgari*, cit., pp. 7-8.

calcis in obsequium, marmora dura coquit.
 Impia tercentum si sic gens egerit annos, 5
 nullum hic inditium nobilitatis erit¹⁵⁷.

Eletto papa nel 1458, il letterato si era premurato, pochi anni dopo, di difendere con una bolla gli antichi resti dei romani nel tentativo di arrestarne la spoliazione¹⁵⁸, anticipando l'impegno che si sarebbe assunto più tardi lo stesso Leone X, assegnando a Raffaello il compito di tutelare i marmi della capitale: proprio come nella futura epistola al papa Medici, anche nel testo di Piccolomini campeggia la denuncia verso l'incuria dei contemporanei che, immemori del valore e dell'unicità delle opere antiche erano pronti a distruggerle per farne calce da riutilizzare.

Sulla fragilità delle cose terrene rifletteva anche Landino nei componimenti della *Xandra*, adottando a sua volta l'emblema della rovina per cantare la furia impetuosa del tempo che abbatte e distrugge anche ciò che era stato maestoso. Il compianto per la perduta grandezza dell'Urbe è qui affidato all'immagine di Augusto che, richiamato dalle paludi stigie a calcare nuovamente il suolo romano stenterebbe a riconoscere la città che lui stesso aveva contribuito a erigere:

XXX

DE ROMA FERRE DIRUTA

Et cunctis rebus instant sua fata creatis,
 et, quod Roma doces, omnia tempus edit.
 Roma doces olim tectis miranda superbis,
 at nunc sub tanta diruta mole iaces.
 Heu, quid tam Magno, praeter sua nomina, Circo 5
 restat, ubi Exquilias sola capella colit?
 Nec sua Tarpeium servarunt numina montem,

¹⁵⁷ ENEA SILVIO PICCOLOMINI, *Carmina* I, LI, *De Roma*, in *Poeti latini del Quattrocento*, a cura di FRANCESCO ARNALDI, LUCIA GUALDO ROSA e LILIANA MONTI SABIA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, p. 138-139: «O Roma, mi è dolce contemplare le tue rovine, dalla cui grandezza appare l'antica tua gloria. Ma questo tuo popolo cuoce i duri marmi scavati dagli antichi muri, per aver materiale di costruzione. Se quest'empio popolo si comporterà così per altri trecento anni, non vi sarà alcuna traccia dell'antica nobiltà». Cfr. anche *Renaissance Latin Verse. An Anthology*, compiled and edited by ALESSANDRO PEROSA and JOHN SPARROW, London, Duckworth, 1979, pp. 32-33.

¹⁵⁸ Cfr. quanto riportato, su questo argomento, in EUGÈNE MÜNTZ, *Les arts à la cour des Papes: nouvelles recherches sur les pontificats de Martin V, d'Eugène IV, de Nicolas V, de Calixte III, de Pie II et de Paul II*, Roma, Cuggiani, 1884, p. 352 e FERDINANDO CASTAGNOLI, *Raffaello e le antichità di Roma*, cit., p. 15.

nec Capitolinas Iuppiter ipse domos.
 Quid Mario Caesar deiecta trophea reponis,
 si quod Sylla fuit, hoc sibi tempus erit? 10
 Alta quid ad coelum, Tite, surrigris amphitheatra?
 Ista olim in calcem marmora pulchra ruent.
 Nauta Palatini Phoebi cantaverat aedes,
 dic tua, dic Phoebe, nunc ubi templa manent?
 Heu, pudit statuas Scopae spectare refractas, 15
 haec caput, ista pedes, perdidit illa manus.
 Nec te, Praxiteles, potuit defendere nomen,
 quominus ah, putris herma, tegaris humo;
 hanc nec Phidiaca vivos ostendere vultus
 arte iuvat: doctus Mentor ubique perit. 20
 Quin etiam Augusto Stygiis remeare paludes
 si licet et vita rursus in orbe frui,
 inquirens totam quamvis percursitet urbem,
 nulla videre sui iam monumenta queat¹⁵⁹.

Nel carme i palazzi come le statue degli antichi giacciono in pezzi e ove un tempo sorgevano le dimore degli dèi ora pascolano le capre. Proprio come sarebbe avvenuto nei versi più giovani di mezzo secolo del *De Virgilio Culice* bembiano, l'antichità sembra riemerge attraverso frammenti che lasciano indovinare la sua grandezza originaria e invitano alla riscoperta e alla rinascita, suscitando la commozione di chi non può far altro che assistere impotente alla loro continua distruzione.

Anche il napoletano Sannazaro si era unito al coro di letterati che avevano compianto la voracità del tempo, contemplando altre rovine – quelle campane della

¹⁵⁹ CRISTOFORO LANDINO, *Xandra* II, XXX, *De Roma fere diruta*, in ID., *Carmina omnia*, a cura di ALESSANDRO PEROSA, Firenze, Olschki, 1939, pp. 81-82. Cfr. anche *Poeti latini del Quattrocento*, cit., pp. 192-193: «Su tutte le cose create incombe un destino di morte e come dimostrasti tu, o Roma, il tempo divora ogni cosa. Tu, o Roma, lo dimostri, tu che un tempo eri ammirevole per i tuoi superbi edifici, ed ora giaci sotto una così grande mole di rovine. Ahimè, cosa resta ormai del Circo Massimo, all'infuori del nome? Solo le capre popolano l'Esquilino. Né le divinità che la proteggevano hanno salvato la rupe Tarpea, né lo stesso Giove ha salvato la sua dimora sul Campidoglio. A che, o Cesare, torni ad innalzare i trofei abbattuti di Mario, se il tempo sarà per loro quello che era stato Silla? O Tito, a che levi fino al cielo il tuo alto anfiteatro? Questi splendidi marmi si frantumeranno in calce. Properzio aveva cantato il tempio di Febo sul Palatino, dimmi o Febo, dimmi, dove sono ora i tuoi templi? Ahimè, è una vergogna guardare le statue infrante di Scopa, l'una ha perso la testa, l'altra i piedi, l'altra le mani. E nemmeno il tuo nome, o Prassitele, ha potuto difenderti, ed impedire, ahimè, che la tua erma corrosa dal tempo si coprisse di terra. Né giova a quest'altra la vivacità del volto scolpito dall'arte di Fidia: il dotto Mentore è morto dappertutto. Che anzi, se Augusto potesse tornare dalle paludi dello Stige e di nuovo nel mondo godere della vita, per quanto possa girare cercando per tutta la città, non troverebbe più nessun ricordo di sé».

città di Cuma – divenute la dimora prediletta da fiere e pastori: le mura che in passato accoglievano i naviganti di tutto il Mediterraneo ora sono ricoperte di sterpaglie e così i simulacri degli dèi, i resti della curia e lo stesso, mitico antro della Sibilla, celebre tempio di sapienza ora divenuto ricovero per le pecore. Gli uomini e le città sono uniti in un medesimo destino di morte: Roma, Venezia e la stessa Napoli sono condannate a subire la medesima sorte di Cuma; private del loro prestigio, conosceranno la rovina dei costumi e dei palazzi, finché del loro passato splendore non si conserverà che un debole ricordo:

IX

AD RUINAS CUMARUM, URBIS VETUSTISSIMAE

Hic, ubi Cumaeae surgebant inclyta fama
 moenia, Tyrrheni gloria prima maris,
 longinquis quo saepe hospes properabat ab oris,
 visurus tripodas, Delie magne, tuos
 et vagus antiquos intrabat navita portus, 5
 quaerens Dedaleae conscia signa fugae,
 (credere quis quondam potuit, dum fata manebant?)
 nunc sylva agrestes occulit alta feras.
 Atque ubi fatidicae latuere arcana Sibyllae,
 nunc claudit saturas vespere pastor oves. 10
 Quaeque prius sanctos cogebat curia patres,
 serpentum facta est alituumque domus;
 plenaque tot passim generosis atria ceris,
 ipsa sua tandem subruta mole iacent.
 Calcanturque olim sacris onerata tropaeis 15
 limina distractos et tegit herba deos.
 Tot decora artificumque manus, tot nota sepulchra,
 totque pios cineres una ruina premit.
 Et iam, intra solasque domos disiectaque passim
 Culmina, setigeros advena figit apros. 20
 Nec tamen hoc Graiis cecinit deus ipse carinis,
 praevia nec lato missa columba mari.
 Et querimur, cito si nostrae data tempore vitae
 diffugiunt? urbes mors violenta rapit.
 Atque (utinam mea me fallant oracula vatem, 25
 vanus et a longa prosteritate ferar!),
 nec tu semper eris, quae septem amplecteris arces,

nec tu, quae mediis aemula surgis aquis.
 Et te (quis putet hoc?) altrix mea, durus arator
 vertet et: – Urbs – dicet – haec quoque clara fuit. –¹⁶⁰ 30

Con l'inizio del nuovo secolo, poi, la descrizione delle rovine romane conquista anche le pagine volgari di chi, come l'anonimo autore delle *Antiquarie prospettiche*, intende fornire a coloro che fanno dell'imitazione della natura il criterio fondativo della loro arte una vivace impressione della condizione degli edifici antichi della capitale. Composte nei primissimi anni del Cinquecento in area lombarda e dedicate, significativamente, a Leonardo¹⁶¹, le terzine dantesche di Prospettivo illustrano i principali monumenti della città, quale ideale guida per ogni visitatore colto che, come lo stesso autore, sia devoto alla lezione degli antichi e guardi con occhio allenato ai resti delle loro costruzioni:

O sommo Apollo, o eterna influentia,
 o machina immortal, divino aspecto,
 deh fami degno de tò sapientia,
 Tal che fugir di Caronte 'l conspecto
 possa; per me viltà sia 'l tucto priva 5
 biasmando di mortali el van dilecto.
 O incognita virtù intellectiva

¹⁶⁰ IACOPO SANNAZARO, *Elegiae* II, IX, *Ad ruinas Cumarum, urbis vetustissimae*, in *Poeti latini del Quattrocento*, cit., p. 1138-1139: «Qui, dove sorgevano le inclite mura della famosa Cuma, prima gloria del mare Tirreno, dove da spiagge lontane accorrevano gli stranieri per visitare, o grande Delio, i tuoi tripodi, ed il navigante, dopo lunghi viaggi, entrava negli antichi porti cercando le tracce della fuga di Dedalo, – chi avrebbe potuto crederlo allora, quando durava la sua fortuna? – ora una folta selva serve da rifugio alle fiere selvagge. E là, dove erano nascosti i segreti della profetica Sibilla, ora il pastore alla sera chiude le pecore sazie. Quella curia, che un tempo raccoglieva i venerabili anziani, è diventata dimora di serpenti e di uccelli. Gli atrii, pieni di tante illustri statue di cera, ora giacciono distrutti dal loro stesso peso. Si calpestano soglie un tempo adorne di sacri trofei e l'erba ricopre le statue divelte degli dèi. Tante glorie, tante opere di artisti, tanti celebri sepolcri, tante venerabili spoglie sono schiacciate da una sola rovina. Ed ormai, tra le case deserte e i tetti dispersi, uno straniero va a caccia di setolosi cinghiali. E tuttavia non questo il dio aveva predetto alle navi greche, non questo aveva predetto la colomba inviata innanzi nel vasto mare. E ci lamentiamo, se presto fugge il tempo della vita che ci è concesso? Una morte violenta distrugge le città. E – voglia il cielo che gli oracoli mi ingannino e che i lontani posteri mi chiamino menzognero – neppure tu che abbracci i sette colli vivrai sempre, né tu che sorgi, rivale, in mezzo alle acque. Anche te (chi potrebbe crederlo), anche te, o mia madre, arerà un rozzo contadino; e dirà: – Anche questa fu un tempo una città famosa. →».

¹⁶¹ Informazioni più dettagliate sulla cronologia, nonché sulla storia attributiva ed editoriale delle *Antiquarie* si possono reperire nell'introduzione a *Antiquarie prospettiche romane*, a cura di GIOVANNI AGOSTI e D. ISELLA, Parma, Guanda, 2006.

la tò profondità, somma iusticia,
 bagni l' aride labra 'l prospectiva,
 A ciò ch' i' possa dar qualche delitia 10
 a quei c' hanno fiducia 'lla natura,
 per ampliar di Roma so noticia,
 Di templi sacri picti et di scultura
 che ne son parte impiè e guasti in toto,
 facendo per piatà piangier le mura. 15
 Et io, che son delli antichi divoto,
 che s'erronico i' fussi al lor negotio
 scusomende perché fui idioto
 Ad te cordial caro ameno socio,
 Vinci mie caro: no ·ll' aver per vitio 20
 s' i' a scriver fussi stato colmo de otio¹⁶².

Nell'elaborato itinerario che, nel succedersi dei versi dell'opera, prende forma nella mente del lettore, la pietà dei moderni è più volte sollecitata dall'amara constatazione dello stato di degrado cui sono ridotti i principali monumenti della città imperiale:

Et anco veder pòi ruinato
 templum pace di grande architectura
 geometrical per terra fracassato.
 Natal è quel che gettoll' a pianura,
 onde ho compassion e gran dolore 110
 vedendo ruinar tant' ample mura¹⁶³.

La Basilica di Massenzio, erroneamente creduta il Tempio della Pace, sarebbe caduta in pezzi nel giorno in cui nacque Cristo, secondo una leggenda tramandata anche da Jacopo da Varazze¹⁶⁴; un ugual destino di decadenza è condiviso, tuttavia, da altri edifici, persino dal magnifico arco di Costantino e dalla «botte di Termini», oggi non più esistente: opere di ingegni altissimi, tanto che la poesia di Prospettivo – secondo la

¹⁶² *Antiquarie*, cit., vv. 1-21, pp. 7-8. Per una descrizione volgare delle rovine di Roma si legga anche quella contenuta nel codice B.I.A.S.A. Ms. 51A, il cui testo è pubblicato in *Nota d'anticaglie et spoglie et cose maravigliose et grande sono nella cipta de Roma da vederle volentieri*, a cura di AGNESE FANTOZZI, Roma, Alma Roma, 1994.

¹⁶³ *Antiquarie*, cit., vv. 106-111, p. 13.

¹⁶⁴ Cfr. JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea* VI, I, I; cfr. quanto ricordano Agosti e Isella in *Antiquarie*, cit., p. 69.

comune figura della reticenza – si dichiara inadeguata a cantarne le lodi, i monumenti antichi sono la testimonianza della stupefacente perizia tecnica e artistica dei romani d'un tempo, mentre i cittadini d'oggi non si curano neppure di proteggere le rovine dai ratti e da altri animali che, assieme a straccioni di ogni genere, le hanno elette a dimora:

Quasi in mezo a costoro è Culiseo, no 'l possendo narrar mie lengua tase, che converria che fussi un altro Orpheo.	120
Evi pronqu'a 'llui l'arco di Trase, historiographo e che 'l pictor germine, quest'è più presso ch'altr'a templum pase.	
Assai distante a 'llui bott'è di Termine ch'era famoso templo d'alto hospitie, mò è pien di ratti, rospi e altro vermine.	125
[...]	
Nel mez'a 'll'un e all'altr'era piantata una pigna de octon coperta d'oro con ambedo' le machin' abraziata Et fructi facti di sottil lavoro. (Conc'have in Santo Pietro, unica e bella, habitacul d'arlotti, ond'io ne moro.) ¹⁶⁵	160 165

Il compianto per l'umiliazione inflitta alle rovine riecheggia in numerosi passi del poemetto e ispira anche i celebri versi dedicati alle grottesche, che proprio qui trovano la loro più antica identificazione linguistica: il poeta ricorda, infatti, lo spettacolo di distruzione che accoglie i pittori contemporanei in viaggio a Roma per studiare l'architettura antica e le pitture conservate presso i resti della Domus Aurea neroniana. Attribuiti fantasiosamente alla mano di Cimabue, Apelle e Giotto, gli affreschi antichi chiamano a raccolta un folto numero di artisti ed esploratori:

Non è si duro cor che non piangesse l'ampli palazi, corpi e mura rotte de Roma triumphante quando resse. Hor son spelonch'e ruinate grotte di stucco, di riliev' o altri colori	370
---	-----

¹⁶⁵ *Antiquarie*, cit., vv. 118-126 e 160-165, pp. 14-16.

di man di Cinabuba, Apell' e Giotte. 375
 D'ogni stagion son piene di pintori,
 più la state par che 'l verno infresche,
 secondo el nome dato da' lavori.
 Andian per terra con nostre ventresche,
 con pane, con presutto, poma e vino, 380
 per esser più bizzarri alle grottesche.
 È 'l nostro guidarel mastro Pinzino
 che ben ci fa abottare el viso e l'ochi,
 parendo in ver ciascun spaza camino;
 Et facci traveder botte, ranochi, 385
 civette e barbaianni e nottoline,
 rompendoci la schiena co' ginochi¹⁶⁶.

Questi versi delle *Antiquarie* offrono la controparte, per così dire, pittorica di quanto Raffaello avrebbe sostenuto appena un decennio più tardi nell'*incipit* della sua *Lettera a Leone X*: lo spettacolo delle antichità romane, realizzate con il marmo o con il colore, era in grado di attirare una folla di studiosi variamente composta da esperti addetti ai lavori come da semplici curiosi. L'influenza della tradizione rovinistica, che abbiamo riassunto in alcune delle sue tappe più significative, non esaurisce certamente qui il proprio valore, ma si pone come un chiaro orizzonte topico e narrativo con cui l'epistola di Raffaello intende confrontarsi, per dare forma a un testo nuovo, custode e portavoce degli ideali della propria epoca: la memoria del passato promossa nelle pagine dell'Urbinate grazie alle voci di coloro che l'avevano tramandata attraverso i secoli appare ora in grado di combinarsi pienamente con un nuovo sentimento di fiducia nel presente e nel futuro che costituisce il tratto più evidente di rottura con la tradizione.

Molti rimangono a tutt'oggi i punti critici o del tutto oscuri nella storia compositiva ed editoriale del documento, ma numerose sono anche le conquiste, capaci di testimoniare l'estrema peculiarità della *Lettera* e il suo specialissimo valore storico e letterario. Un primo nodo caratteristico si lega già alla genesi della sua stesura dibattuta ampiamente – come si vedrà nella seconda parte di questo lavoro – dalla raffinata *équipe* di studiosi riunitasi attorno al maestro, ma al contempo celata alle orecchie di un pubblico più vasto, come dimostra la testimonianza di Alfonso Paolucci.

¹⁶⁶ *Ibid.*, vv. 370-387, pp. 129-130.

In una lettera del 12 settembre 1519, infatti, l'oratore ferrarese a Roma assicurava a un Alfonso d'Este impaziente di completare il proprio Camerino con l'ultima opera mancante – un *Trionfo di Bacco* da tempo commissionato a Raffaello senza che questi si decidesse a porvi mano – di aver fatto il possibile per rintracciare l'artista, recandosi persino alla sua casa in Borgo ove, tuttavia, era stato accolto da un servitore incaricato di riferire ai visitatori che il maestro non intendeva essere distratto dal proprio lavoro finché era impegnato a ritrarre Baldassarre Castiglione¹⁶⁷. Il pregevole ritratto del conte, attualmente conservato al Louvre, risultava però già terminato nel 1516, come lascia intendere una lettera dell'amico Bembo al cardinal Bibbiena dello stesso anno, in cui il dipinto viene menzionato come termine di confronto per un'altra tela di mano dell'Urbinate, oggi perduta, tesa a restituire il volto di Tebaldeo, in cui la somiglianza con l'originale appariva al committente tanto stupefacente da superare quella già riscontrabile nei ritratti dello scrittore mantovano e del duca Giuliano de' Medici¹⁶⁸. È opinione già di Venturi¹⁶⁹ – replicata successivamente da Moroli, Di Teodoro e Vecce¹⁷⁰ – che la nota di Paolucci dovesse, in realtà, riferirsi a un'operazione differente, capace tuttavia di unire le forze di Raffaello e Castiglione quanto e più che un ritratto: lontano dagli ambienti affollati della corte di Leone X, il pittore e il letterato spendevano le proprie energie in un progetto ambizioso che traeva origine dalla volontà erudita del papa di riscoprire il volto originale della città di Roma ricostruendo, attraverso i moderni strumenti di rilevamento e studio delle rovine, la *facies* degli edifici antichi a partire da ciò che il tempo e l'incuria umana avevano risparmiato.

La carta topografica della Roma dei Cesari, commissionata da Leone a Raffaello – di cui sono andati perduti i disegni – doveva essere corredata nelle intenzioni del maestro

¹⁶⁷ Per il testo della lettera si veda J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 478-479: «Ill.mo et Ex.mo S.r mio col.mo: Tornando in questa sera a casa, e trovata la porta de Raphael Urbino aperta ve intrai, tenendo per fermo poter veder quanto desiderava. E facto adimandare, messer Raphael me fece rispondere non poter venire a basso; e smontato per andare de sopra, vene un'altro servitore che me disse era in camera con messer Baldesera da Castione, ché 'l lo retragieva, e che non se li potea parlare [...]».

¹⁶⁸ Per la lettera di Bembo del 19 aprile 1516 si legga J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 240-43. Il documento sarà discusso nella seconda parte di questo lavoro.

¹⁶⁹ Cfr. ADOLFO VENTURI, *La lettera di Raffaello a Leone X sulla pianta di Roma antica*, «L'Arte», XXI (1918), pp. 57-65; ID., *Documenti relativi a Raffaello*, «L'Arte», XXII (1919), pp. 197-210; ID., *Raffaello*, Roma, Calzone, 1920.

¹⁷⁰ Cfr. G. MOROLI, *Le belle forme degli edifici antichi. Raffaello e il progetto del primo trattato rinascimentale sulle antichità di Roma*, Firenze, 1984, p. 64 e 136; F.P. DI TEODORO, *Raffaello*, cit., p. 259; C. VECCE, *La «Lettera a Leone X» tra Raffaello e Castiglione*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIII (1996), pp. 533-43.

da una prefazione letteraria insieme dedicatoria e illustrativa affidata alla penna di Castiglione. Della *Lettera a Leone X* esistono oggi tre esemplari superstiti¹⁷¹: al primo di essi – un’edizione a stampa pubblicata a Padova nel 1733¹⁷² – va riconosciuto il merito di aver riscoperto questo prezioso testo dopo un oblio di oltre due secoli, iniziato già con la scomparsa di Raffaello e testimoniato dalla biografia di Vasari che, inspiegabilmente, non accenna mai alla *Lettera* o al progetto da cui era stata ispirata. I fratelli Volpi, curatori del volume, offrirono il testo dell’epistola alla lettura dei contemporanei, inserendola nella loro edizione delle *Opere* di Castiglione come una lettera inedita del conte al papa Leone X, trasmessa loro dal marchese Scipione Maffei che ne avrebbe conservato il manoscritto, poi perduto. L’attribuzione a Castiglione fu contestata nel 1799 dall’abate Daniele Francesconi¹⁷³ che, per primo, mise in relazione alcune note introdotte nel testo come veri dati autobiografici con la vita e la cultura di Raffaello: l’allusione all’incarico che prevedeva per l’autore del documento di realizzare una pianta antiquaria della Roma classica attraverso il rilievo dei monumenti antichi, la precisione e la competenza architettonica con cui venivano offerte le indicazioni circa lo studio antiquario e archeologico delle rovine, nonché il riferimento a un soggiorno nella capitale durato quasi undici anni, spinsero i contemporanei a ipotizzare l’intervento diretto dell’artista nella redazione della *Lettera*. Nel corso dei due secoli successivi la storia editoriale del documento si arricchì ulteriormente, grazie alla scoperta di due importanti testimonianze manoscritte, recate nel 1847 dal codice monacense it. 37b¹⁷⁴ e, soprattutto, attorno al 1910 dalla lezione rinvenuta da Vittorio Cian, che recuperò fra le carte dell’Archivio privato Castiglione di Mantova l’autografo dello scrittore, provando così, in maniera inequivocabile, la sua partecipazione alla stesura del documento, confermata dal recentissimo rinvenimento fra le carte di un archivio privato mantovano

¹⁷¹ Per la descrizione dei tre esemplari della *Lettera* e delle questioni legate alla storia testuale delle tre redazioni, qui solo accennata, cfr. F.P. DI TEODORO, *Raffaello*, cit. (approfondimento dell’analisi già iniziata in *Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994). Al medesimo studio si rimanda anche per la trattazione puntuale del dibattito critico, sviluppatosi a partire dalla metà del XVIII secolo, circa le possibili attribuzioni della *Lettera* e la sua datazione. Sulle stesse problematiche riflettono anche Shearman nelle pagine dedicate alla *Lettera* all’interno del suo *Raphael in early modern sources*, cit., pp. 500-45 e Camesasca in RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., pp. 257 e ss.

¹⁷² Cfr. *Opere volgari e latine del Conte Baldassar Castiglione*, Padova, Giuseppe Comino, 1733. Per il testo della versione a stampa della *Lettera* cfr. F.P. DI TEODORO, *Raffaello*, cit., pp. 171-88.

¹⁷³ Per le tesi di Francesconi cfr. DANIELE FRANCESCONI, *Congettura che una lettera creduta di Baldassar Castiglione sia di Raffaello d’Urbino*, Discorso letto alla Reale Accademia Fiorentina, Firenze, Brazzini, 1799.

¹⁷⁴ Il testo tramandato dal codice it. 37b della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco è pubblicato in F.P. DI TEODORO, *Raffaello*, cit., pp. 117-70.

di una nuova redazione della *Lettera* che Di Teodoro darà presto alle stampe¹⁷⁵. Al di là del carosello filologico che ha caratterizzato la vicenda testuale della *Lettera* nel corso della sua storia plurisecolare e del *valzer* delle attribuzioni¹⁷⁶, questa scoperta ha contribuito enormemente a dare forma all'opinione critica oggi generalmente condivisa, che porta a concepire la *Lettera* come la testimonianza più significativa della stretta collaborazione instauratasi negli anni romani fra Raffaello, ispiratore dei contenuti tecnici, e Castiglione, nel quale va rintracciato il regista complessivo del documento, oltre che il suo esecutore e autore materiale. Il riferimento alla personalità di Castiglione risultò, infine, importante anche perché offrì un solido punto fermo nella controversa discussione attorno alla possibile data di stesura del documento: se nel testo è, infatti, rintracciabile un preciso cenno autobiografico alla durata del soggiorno di Raffaello a Roma collocabile negli anni 1508-20¹⁷⁷, che conduce a datare il documento al 1519, è la partenza di Castiglione dalla capitale alla volta di Mantova, fissata all'8 novembre dello stesso anno, a fornire un valido *terminus ante quem*. Secondo Di Teodoro, la redazione del documento andrebbe quindi posta fra il settembre e gli inizi di novembre del 1519¹⁷⁸, convergendo quindi con l'impegno che sembrava accomunare Raffaello e Castiglione nei giorni della visita di Alfonso Paolucci.

La *Lettera a Leone X* si presenta, di fatto, quale ideale termine di una riflessione sull'antico e sulle rovine che l'artista e il letterato avevano svolto in maniera indipendente a partire dal loro rispettivo arrivo a Roma: giunto nella capitale con la raccomandazione di Bramante attorno al 1508 per affrescare le stanze vaticane di Giulio II, nell'aprile del 1514 Raffaello, affiancato dal dottissimo Fra Giocondo, già sostituiva il concittadino ormai anziano alla guida del prestigioso cantiere di San Pietro¹⁷⁹, come ricorda la lettera spedita dal maestro allo zio materno Simone Ciarla il 1 luglio dello

¹⁷⁵ L'annuncio di un prossimo articolo dal titolo *The Letter to Leo X by Raphael and Baldassar Castiglione: A New Manuscript* si ritrova in F. P. DI TEODORO, *Aggiunte all'epistolario del Castiglione: lettere inedite alla madre Aloisia (1525-1528)*, «Rinascimento», LII (2012), p. 101.

¹⁷⁶ Oltre a Raffaello e Castiglione, infatti, furono indicati come possibili autori di questo documento Fra Giocondo, Bramante, Michelangelo e Leonardo, come ricorda Camesasca in RAFFAELLO, *Gli scritti*, cit., pp. 259-261.

¹⁷⁷ All'interno della *Lettera* si legge, infatti, «Né, senza molta compassione, poss'io ricordarmi che poi ch'io sono in Roma, che anchor non è l'11 anno, sono state ruinate molte cose belle», come riportato in F.P. DI TEODORO, *Raffaello*, cit., p. 68.

¹⁷⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 44-56.

¹⁷⁹ Con un breve pontificio del 1 agosto 1514 Raffaello sarebbe stato nominato *magister operis* di San Pietro; cfr. J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 186-189.

stesso anno per dichiarare la propria soddisfazione per l'incarico ricevuto, insieme alla meraviglia che una simile «fabbrica» e lo splendore della città di Roma suscitavano in lui. Più cauto si sarebbe, invece, dimostrato nella coeva missiva a Castiglione, ove annunciava all'amico di essere stato caricato dal pontefice del grave fardello della basilica, alla cui costruzione si sforzava di attendere riscoprendo «le belle forme de gli edifici antichi» sotto la «luce» offertagli da Vitruvio, che non appariva, tuttavia, sufficiente. Appena un anno più tardi, con un breve datato 27 agosto, Raffaello sarebbe poi stato nominato *Praefectus marmorum et lapidum omnium* con il compito di sovrintendere all'utilizzo dei marmi della città, risparmiando dalla distruzione o dal reimpiego quelli che recavano delle iscrizioni¹⁸⁰. Quanto a Castiglione, inviato nella capitale quale agente diplomatico di Francesco Maria della Rovere nel 1513, è con parole entusiastiche che, sin dal 1503 in occasione di un primo soggiorno, descrive alla madre Aloisia le sue impressioni sulla città¹⁸¹, celebrata in un famoso sonetto dello stesso periodo per i «superbi colli» e le «sacre ruine» a cui sole apparivano affidate le «reliquie miserande» dell'antica grandezza romana¹⁸², secondo temi destinati a essere riecheggianti nel successivo sonetto VIII¹⁸³ ispirato al ritratto della duchessa Elisabetta Gonzaga dipinto da Raffaello e rinvenuto dietro a uno specchio da una parente del conte insieme al sonetto IX, presentato nella raccolta di rime stampata da Conti nel

¹⁸⁰ Per il testo del breve cfr. J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 207-211.

¹⁸¹ Cfr. la lettera di Castiglione ad Aloisia Gonzaga del 16 marzo 1503, riportata in B. CASTIGLIONE, *Le Lettere*, I, cit., p. 17: «[...] Gran cosa è Roma! [...]». Si legga anche V. CIAN, *Un illustre nunzio*, cit., p. 22.

¹⁸² Il fortunatissimo componimento di Castiglione apparve per la prima volta nel *Libro terzo de le rime di diversi nobilissimi ed eccellentissimi autori*, Bartolomeo Cesano, Venezia, 1550, p. 14; il testo riportato di seguito è tratto da *Il libro del Cortegiano*, cit., pp. 589-590: «Superbi colli, e voi, sacre ruine, / che 'l nome sol di Roma ancor tenete, / ahi, che reliquie miserande avete / di tant'anime eccelse e pellegrine! / Colossi, archi, teatri, opre divine, / trionfal pompe gloriose e liete, / in poco cener pur converse siete / e fatte al vulgo vil favola al fine. / Così, se ben un tempo al tempo guerra / fanno l'opre famose, a passo lento / e l'opre e i nomi il tempo invido atterra. / Vivrò dunque fra' miei martir contento: / ché se 'l tempo dà fine a ciò ch'è in terra, / darà forse ancor fine al mio tormento». Per un commento al sonetto cfr. anche *Antologia della poesia italiana*, a cura di CESARE SEGRE e CARLO OSSOLA, II, *Quattrocento-Settecento*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1998, p. 150.

¹⁸³ Per il sonetto VIII si legga *Il libro del Cortegiano*, cit., pp. 591-592: «Quando il tempo che 'l ciel con gli anni gira, / avrà distrutto questo fragil legno, / com'or qualche marmoreo antico segno, / Roma, fra tue ruine ognuno ammira, / verranno quei, dove ancor vita non spira, / a contemplar l'espressa in bel disegno / beltà divina dall'umano ingegno, / ond'alcuno avrà invidia a chi or sospira. / Altri, a cui nota sia vostra sembianza, / e di mia mano insieme in altro loco / vostro valore e 'l mio martir dipinto: / questo è certo, diran, quel chiaro foco, / ch'acceso da desio più che speranza, / nel cor del Castiglion mai non fu estinto».

1560¹⁸⁴. Il ritratto più splendido della Roma di Leone X è, però, forse quello affidato dallo scrittore ai versi di una elegia latina composta verosimilmente nel 1519 all'indomani di una nuova partenza per la capitale che l'avrebbe obbligato a separarsi dalla moglie Ippolita, autrice del testo nella finzione letteraria:

Te tua Roma tenet, mihi quam narrare solebas,
 unam delicias esse hominum atque deum:
 hoc quoque nunc maior, quod magno est aucta Leone, 5
 tam bene pacati qui imperium orbis habet.
 Hic tibi nec desunt celeberrima turba sodales,
 apta oculos etiam multa tenere tuos.
 Nam modo tot priscae spectas miracula gentis,
 heroum et titulis clara trophaea suis; 10
 nunc Vaticani surgentia marmore templa,
 et quae porticibus aurea tecta nitent;
 irriguos fontes hortosque et amoena vireta,
 plurima quae umbroso margine Tybris habet.
 Utque ferunt, coetu convivia laeta frequentas, 15
 et celebras lentis otia mixta iocis,
 aut cithara aestivum attenuas cantuque calorem
 hei mihi, quam dispar nunc mea vita tuae est!¹⁸⁵

Il lamento della donna, che trova consolazione della propria solitudine nel dialogo muto con il ritratto del marito dipinto dall'amico Raffaello qualche anno prima¹⁸⁶,

¹⁸⁴ Per i sonetti dello specchio si vedano le testimonianze in *Rime di diversi autori eccellentissimi in Cremona per Vincenzo Conti*, Cremona, 1560, p. 32 e ANTONIO BEFFA NEGRINI, *Elogi istorici di alcuni personaggi della famiglia Castigliona ... ora dati in luce da Francesco Osanna*, Mantova, 1606, p. 411.

¹⁸⁵ Il testo della *Elegia qua fingit Hippolyten suam ad se ipsum scribentem* apparve per la prima volta in JACOPO SANNAZARO, *De partu virginis Libri III*, Venezia, Melchiorre Sessa, 1533; per un commento al carne cfr. L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. PICH, Bari, Laterza, 2008, pp. 134-138, nonché *Antologia della poesia italiana*, cit., pp. 692-697, a cui si rinvia per la traduzione: «La tua Roma ti ha stregato; Roma, che solevi descrivermi come l'unica delizia degli uomini e degli dèi, ed ora anche più splendida e imponente per essere stata ampliata dal grande Leone, che regge l'impero di un mondo pacificato con tanta sapienza. Qui non ti mancano amici in foltissima schiera, come pure molte cose capaci di tenere avvinto il tuo sguardo. Ora infatti contempi le azioni prodigiose di un popolo tanto antico, e le splendide vittorie degli eroi immortalate nelle iscrizioni; ora i sacri edifici del Vaticano che si ergono marmorei e possenti, le auree dimore che rifulgono nei porticati; ora le ricche sorgenti, i giardini e gli angoli soavemente verdeggianti di cui abbondano le sponde ombreggiate del Tevere. Tu partecipi, mi si dice, a festosi banchetti con un gruppo numeroso di amici, a vari intrattenimenti inframmezzati da tranquilli svaghi, oppure mitighi l'estiva calura con la musica ed il canto: ahimè, quanto è ora diversa la mia vita dalla tua!».

diventa così occasione per un raffinato omaggio letterario alla capitale, luogo di meraviglie e splendori in cui imparare la grandezza passata attraverso monumenti e iscrizioni sotto la tutela illuminata di Leone X.

Ultimo sviluppo di un ragionamento individuale sul valore dell'antico confluito poi in una discussione culturale comune, la *Lettera* di Raffaello e Castiglione si inserisce in una precisa tradizione letteraria che, riconosciute le proprie radici nei *Mirabilia* medievali¹⁸⁷, si era poi nutrita dell'esempio petrarchesco e dei testi degli umanisti quattrocenteschi: l'*incipit* dell'epistola – vero atto di denuncia culturale contro coloro che, apprendendo dai libri della grandezza delle imprese belliche dei Romani e della magnificenza dei loro edifici, sono portati dal loro «piccolo iudicio» a considerare queste cose «fabulose», prive di una reale verità storica¹⁸⁸ – nasce da quel naturale sentimento di stupore e ammirazione che coglieva il visitatore straniero di fronte allo spettacolo delle rovine dell'Urbe, evidenziato già da Petrarca nelle *Familiari*, ove il paesaggio romano

¹⁸⁶ Cfr. B. CASTIGLIONE, *Elegia*, cit., vv. 27-34: «Sola tuos vultus referens, Raphaëlis imago / picta manu curas allevat usque meas. / Huic ego delicias facio, arrideoque, iocorque; / alloquor et, tamquam reddere verba queat, / assensu nutuque mihi saepe illa videtur / dicere velle aliquid et tua verba loqui; / agnoscit, balboque patrem puer ore salutatur: / hoc solor longos decipioque dies»; per la traduzione cfr. *Antologia della poesia italiana*, cit., pp. 693-694: «Soltanto il tuo ritratto, dipinto dalla mano di Raffaello, ripresentandomi la tua immagine, allevia di continuo le mie pene. Di fronte ad esso io scherzo, poi gli sorrido, lo motteggio; gli parlo e, come se potesse rispondermi, spesso mi sembra che con un cenno o un segno di approvazione voglia dire qualcosa, rispondermi con le tue stesse parole; il piccino riconosce l'immagine del padre e gli fa festa balbettando: così mi consolo ed inganno il trascorrere di lunghe giornate». Il ritratto cui fa riferimento l'elegia è presumibilmente quello oggi conservato al Louvre.

¹⁸⁷ Per le testimonianze letterarie dedicate alla città di Roma cfr. soprattutto il *Codice topografico della città di Roma*, a cura di ROBERTO VALENTINI, GIUSEPPE ZUCCHETTI, Roma, Istituto storico italiano, 1940-53, 4 voll., nonché CESARE D'ONOFRIO, *Visitiamo Roma nel Quattrocento. La città degli Umanisti*, Roma, 1989. Per il rapporto con le rovine e la rinascita dell'antico fra Quattro e Cinquecento si leggano, in particolare: *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, a cura di SILVIA DANESI SQUARZINA, Milano, Electa, 1989; *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di MARCO FAGIOLO, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985; *Le due Rome del Quattrocento, Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano*, a cura di SERGIO ROSSI, STEFANO VALERI, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 21-24 febbraio 1996), Roma, Lithos; GAETANA CANTONE, *La città di marmo. Da Alberti a Serlio la storia tra progettazione e restauro*, Roma, Officina Edizioni, 1978; VITTORIO DE CAPRIO, *La tradizione e il trauma. Idee del Rinascimento romano*, Roma, Vecchiarelli, 1992; ID., *Roma*, in *Letteratura Italiana*, diretto da ALBERTO ASOR ROSA, *Storia e geografia*, II, *L'età moderna*, I, Torino, Einaudi, 1988, pp. 327-472; V. FARINELLA, *Un percorso nella cultura artistica romana (1423-1622)*, in *Roma del Rinascimento*, a cura di A. PINELLI, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 337-402; CLAUDIO FRANZONI, «Urbe Roma in pristinam formam renascente». *Le antichità di Roma durante il Rinascimento*, *Ibid.*, pp. 291-336; MICHAEL GREENHALGH, «Ipsa ruina docet»: *l'uso dell'antico nel Medioevo*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di SALVATORE SETTIS, I, Torino, Einaudi, 1984, pp. 113-167; MASSIMO MIGLIO, *Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico*, in *Memoria dell'antico*, cit., pp. 73-111; A. QUONDAM, *Un'assenza, un progetto. Per una ricerca sulla storia di Roma tra 1465 e 1527*, «Studi romani», XXVII (1979), pp. 166-175.

¹⁸⁸ Cfr. F. P. DI TEODORO, *Raffaello*, cit., p. 65.

era rivissuto attraverso il filtro del mito e della poesia¹⁸⁹. La memoria petrarchesca influenza in maniera significativa anche il lamento per la distruzione degli edifici classici, ultima testimonianza dello splendore della Roma dei Cesari in opposizione al degrado della città moderna, costruita con la calce di quella antica¹⁹⁰. Notevole appare, poi, il contributo ideologico e poetico offerto dal *De varietate fortunae* di Poggio (1448), che nel primo libro, mediante lo stratagemma di una fantasiosa cavalcata in compagnia dell'amico Antonio Loschi fino al Campidoglio, affida all'immagine delle rovine romane il compito di illustrare la tesi principale dell'opera, dedicata alla descrizione del continuo avvicinarsi nella storia dell'uomo di sorti prospere e sorti avverse, in cui la gloria del passato contrasta con la decadenza del presente¹⁹¹. E se la meditazione sulla grandezza degli antichi, scaturita dalla visione dei resti dei loro edifici, aveva ispirato, prima di Castiglione, anche Piccolomini e Sannazaro¹⁹², l'interesse per una ricostruzione topografica puntuale del volto della città al tempo della *Res publica* condiviso da Raffaello e Leone X poteva vantare il precedente illustre della *Roma instaurata* di Flavio Biondo (1444-46), che per primo aveva tentato una meticolosa restaurazione dei monumenti romani a partire dalla lettura dei classici combinata con una investigazione delle epigrafi e della struttura delle rovine superstiti. Quanto alla letteratura scientifica, affidandosi alla penna di artisti come Alberti e Filarete¹⁹³, garantiva una nuova perizia nello studio e nella valutazione delle architetture degli antichi, offerta a un ulteriore

¹⁸⁹ Cfr. F. PETRARCA, *Fam.* II, 14 e VI, 2. Circa il *topos* della visione delle rovine, si consideri anche il modello offerto dai vv. 29-36 della canzone *Spirto gentil* (RVF 53) e dal libro VIII dell'*Africa* ove, per il suo poetico itinerario degli ambasciatori Cartaginesi attraverso la città, l'autore ricrea una Roma repubblicana assai più vasta e sontuosa di quella storica. Per questi riferimenti cfr. il commento di DI TEODORO in *Raffaello*, cit., pp. 189 e ss., nonché GUIDO MARTELOTTO e PIETRO PAOLO TROMPEO, *Cartaginesi a Roma*, «Nuova Antologia», CDXXX, pp. 254-264.

¹⁹⁰ Cfr. F.P. DI TEODORO, *Raffaello*, cit., p. 68.

¹⁹¹ Dell'opera di Poggio si conservano le seguenti edizioni cinquecentesche: Argentinae, Ioannes Knoblauch, 1513 e Basileae, apud Henricum Petrum, 1538.

¹⁹² I testi del *De Roma* di Piccolomini e del carme *Ad ruinas Cumarum* di Sannazaro possono essere letti in *Poeti latini del Quattrocento*, a cura di FRANCESCO ARNALDI, LUCIA GUALDO ROSA, LILIANA MONTI SABIA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. 138-139 e 1138-1139. Per un commento all'elegia di Sannazaro si veda anche *Antologia della poesia italiana*, cit., pp. 510-512.

¹⁹³ Cfr. L.B. ALBERTI, *Descriptio urbis Romae* (1432-34), nonché il prologo del *De pictura* (1436); FILARETE, *Trattato di Architettura* (1460-64 ca). Il testo della *Descriptio* albertiana è stato pubblicato in GIOVAN BATTISTA DE ROSSI, *Piante icnografiche e prospettive di Roma anteriori al secolo sedicesimo*, Roma, Salviucci, 1879 e quindi in L.B. ALBERTI, *Opera inedita*, a cura di GERONIMO MANCINI, Firenze, Sansoni, 1890. Quanto al trattato di Filarete, cfr. ANTONIO AVERLINO detto il FILARETE, *Trattato di architettura*, cit.

sviluppo da parte dell'Urbinate, che poteva fare appello agli insegnamenti del maestro Bramante.

Il comune sentimento della meraviglia animava, dunque, i testi di questa tradizione sin dalle sue prime testimonianze medievali, sintetizzando in un'unica definizione poetica lo stupore per l'abilità degli antichi e la ribellione contro chi continuava a favorire la distruzione dei loro monumenti; consapevoli dell'alto valore testimoniale delle rovine, Raffaello e Castiglione si rivolgevano al pontefice perché preservasse quel poco che ancora si era mantenuto del passato cosicché, «lassando vivo el paragone de li antichi», i moderni fossero spinti all'emulazione e tornassero ad essere grandi.

Nelle pagine che l'artista di Urbino e lo scrittore mantovano indirizzavano al papa Medici, l'occhio istruito dello straniero tornava a cogliere nelle «sacre ruine» degli antichi il volto più autentico dell'Urbe, da preservare dalla distruzione come monito per i contemporanei, ricalcando le orme di altri pellegrini che – letterati o artisti, originari delle più svariate regioni della penisola – nei secoli precedenti avevano ammirato le rovine: proprio come nel proemio al terzo libro delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo¹⁹⁴, Raffaello e Castiglione – estranei per nascita all'ambiente romano come il teorico veneziano e, prima di lui, i toscani Petrarca, Poggio, Piccolomini, Filarete, il napoletano Sannazaro, il romagnolo Biondo e il genovese Alberti – riconoscevano ai monumenti degli antichi il valore emblematico di *exempla*, capaci di stimolare gli animi dei moderni all'emulazione e di guidarli, attraverso il recupero del passato, alla creazione di un nuovo futuro di prosperità culturale e politica. Riflettendo sui temi fondamentali della ripresa dell'antico, sul significato delle rovine archeologiche e sul loro rapporto con le fonti letterarie, sull'importanza e sulla definizione del concetto di imitazione – affrontati singolarmente da Raffaello nella lettera sulla *Galatea*¹⁹⁵ e da Castiglione in numerosi passi del suo *Cortegiano*¹⁹⁶ – la *Lettera a Leone X*, in aperto dialogo

¹⁹⁴ Cfr. *Prose di m. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua scritte al cardinale de' Medici che poi è stato creato a sommo pontefice et detto papa Clemente settimo divise in tre libri*, Venezia, Giovan Tacuino, 1525.

¹⁹⁵ Dell'epistola, già menzionata, si richiama il passo dedicato all'esposizione del concetto di 'idea': «le dico che per dipingere una bella mi bisognerei veder più belle, con questa conditione, che V. S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia e de' buoni giudicii e di belle donne, io mi servo di certa Iddea che mi viene nella mente. Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte io non so: ben m'affatico di haverla».

¹⁹⁶ Cfr. *Il libro del cortegiano del conte Baldesar Castiglione*, Aldo Manuzio, Venezia, 1528. A titolo d'esempio, è opportuno ricordare un brano della *Dedicatoria* frutto, tuttavia, di una sintesi critica successiva, cronologicamente, rispetto alla redazione della *Lettera a Leone X*: «mandovi questo libro come un ritratto di pittura della corte d'Urbino, non di mano di Rafaello o Michel Angelo, ma di pittor ignobile e che

con le *Prose* bembiane in corso di stesura, dava modo al mantovano e, soprattutto, all'Urbinate di intervenire nell'accessissimo dibattito culturale dell'epoca, che trovava nel «paragone» fra le arti e sui motivi dell'«ut pictura poësis»¹⁹⁷ alcuni dei principali temi di riflessione.

Per la prima volta, tuttavia, la discussione sul paradigma dell'antico, veniva condotta in maniera organica e unitaria da due specialisti – un letterato e un artista – che univano le proprie specifiche competenze per realizzare un progetto comune: testimoniata dalle numerose varianti riscontrabili nell'autografo di Castiglione che spesso, come evidenzia Di Teodoro, si muovono verso un graduale raggiungimento di una più alta definizione tecnica dei contenuti, la peculiare collaborazione, nata fra i due a seguito di una fortissima comunione di intenti, risulta particolarmente evidente nella visione delle rovine romane che apre la *Lettera*, nutrita al contempo da istanze libresche e tecnico-archeologiche e concepita, a livello d'*inventio*, secondo un sapiente scheletro retorico che tiene conto e armonizza al meglio il bagaglio di esperienze dei suoi due autori. Nell'immagine chiave del «cadavero» di Roma – amplificata poi in quella delle «ossa del

solamente sappia tirare le linee principali, senza adornar la verità de vaghi colori o far parer per arte di prospettiva quello che non è», citato da *Il libro del Cortegiano*, cit., p. 71.

¹⁹⁷ All'interno della vastissima bibliografia sull'«ut pictura poësis» vengono segnalati alcuni titoli particolarmente significativi: ROSARIO ASSUNTO, *La concezione umanistica dell'arte*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XIV, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966, pp. 353-69; LUCIANA AVITABILE, «Come un ritratto di pittura»: il Cortegiano tra Raffaello e Castiglione, «Sinestesia», 1-2 (2006), pp. 129-138; E. BATTISTI, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento italiano*, cit., pp. 175-215; MICHAEL BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1459*, Milano, Jaca Book, 1994; ID., *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978; MARCO COLLARETA, *Le "arti sorelle". Teoria e pratica del "paragone"*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano, Electa, 1988, II, pp. 569-580; CHRYSA DAMIANAKI, *Liceità e pratica dell'imitazione nelle «Prose». Bembo e il recupero dell'antico nel primo Cinquecento (letteratura e arte)*, in «*Prose della volgar lingua*» di Pietro Bembo, a cura di SILVIA MORGANA, MARIO PIOTTI, MASSIMO PRADA, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 617-654; E.H. GOMBRICH, *Ideale e tipo nella pittura italiana del Rinascimento*, cit., pp. 90-131; RENSSLAER W. LEE, *Ut pictura poësis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1967; HENRYK MARKIEWICZ, 'Ut pictura poësis'. A History of the Topos and the Problem, «New Literary History», 18 (1987), pp. 535-558; UBERTO MOTTA, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano»*, Milano, Vita e Pensiero, 2003; E. PANOFKY, *Idea*, cit.; LUCIANO PATETTA, *La celebrazione degli artisti e degli architetti negli scritti poetici e letterari del Rinascimento*, in *Lettere e arti nel Rinascimento*, Atti del X Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 20-23 luglio 1998), a cura di LUISA SECCHI TARUGI, Firenze, Cesati, 2000, pp. 603-624; MARIO PEPE, *Il «paragone» tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale*, «Cultura e scuola» (1969), pp. 120-131; D. PIETRAGALLA, *Corrispondenze tra arte e letteratura*, cit.; P. SABBATINO, «Una vergine di perfetta bellezza», cit., pp. 13-59; *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di PAOLA BAROCCHI, Milano-Napoli, Ricciardi, I-II, 1971-73; J. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, Milano, Jaka Book, 1995; *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. BAROCCHI, Bari, Laterza, vol. I, 1960; OLGA ZORZI PUGLIESE, *La scrittura dell'arte nel «Libro del Cortegiano»*, «Letteratura e arte», 3 (2005), pp. 23-33.

corpo senza carne» –confluiscono in egual misura la perizia letteraria di Castiglione e quella scientifica di Raffaello: derivata parzialmente dalla tradizione di opere sulle rovine, spesso descritte secondo forti connotati antropomorfici, all'interno della *Lettera* assume un'ulteriore valenza artistica, legata al progetto antiquario dell'Urbinate che nei suoi disegni intendeva riprodurre gli alzati degli edifici antichi, offrendo così ai dotti della sua epoca, immersi in ideali di rinascita e *renovatio*, l'impressione di riportare a una nuova vita il corpo lacerato della Roma classica, strappandolo per sempre all'oblio.

[I] Sono molti, Padre Santissimo, li quali misurando col suo piccolo iudicio le cose grandissime che de li Romani, circa l'arme, e de la città di Roma, circa el mirabile artificio, le ricchezze, ornamenti e grandezza de li aedificii si scrivono, quelle più presto estimano fabulose che vere. Ma altrimenti a me sòle avvenire perché, considerando dalle reliquie che anchor si veggono delle ruine di Roma la divinitate de quelli animi antichi, non estimo for di raggione credere che molte cose a noi paiono impossibili che ad essi erano facilissime. Però, essendo io stato assai studioso di queste antiquitati e havendo posto non piccola cura de cercharle minutamente e misurarle con diligentia e legendo li boni authori e conferendo l'opere con le scritture, penso haver conseguito qualche noticia de la architettura antica. Il che in un punto mi da grandissimo piacere per la cognitione di cosa tanto eccellente e grandissimo dolore vedendo quasi el cadavero di quella nobil patria, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato.

[II] Onde, se ad ognuno è debita la pietate verso li parenti e la patria, tengomi obligato de esponere tutte le piccole forze mie accioché, più che si po, resti in vita un poco de l'immagine e quasi l'ombra di questa che, in vero, è patria universale de tutti e cristiani et per un tempo è stata tanto nobile e potente che già cominciavano gli homini a credere che essa sola sotto il cielo fosse sopra la fortuna e, contra il corso naturale, exempta da la morte e per durar perpetuamente. Però parve che 'l tempo, come i[n]vidioso de la gloria de' mortali, non confidatosi pienamente de le sue forze sole, se acordasse con la fortuna e con li profani e scelerati barbari, li quali alla edace lima e venenato morso di quello agionsero l'empio furore, el ferro e il foco e tucti quelli modi che bastavano per ruinarla. Onde quelle famose opere che hoggi di, più che mai, serebbono florenti e belle, fórnò dalla scelerata rabbia e crudele impeto di malvaggi homini, anci fiere, arse e distrutte: ma non, però, tanto che non vi restasse quasi la machina del tutto, ma senza ornamenti e (per dir così) l'ossa del corpo senza carne.

[III] Ma perché ci dolerem noi de' Gotti, Vandali et altri tai perfidi inimici se quelli che come padri e tutori deveano deffendere queste povere reliquie di Roma, essi medemi hanno lungamente atteso a destruerle? Quanti pontifici, Padre Santissimo, quali haveano el medemo officio che ha Vostra Santità, ma non già el medemo saper, né il medemo vallore e grandezza de animo, non quella clementia che vi fa simile a Dio: quanti, dico, pontifici hanno atteso a ruinare templi antiqui, statue, archi et altri aedificii gloriosi! Quanti hanno comportato che solamente per pigliar terra pozzolana siansi scavati fondamenti, onde in poco tempo, poi, li edificii sono venuti a terra! Quanta calce si è fatta di statue et altri ornamenti antiqui, che arderei dire che tutta questa Roma nova che hor si vede, quanto grande ch'ella si sia, quanto bella, quanto ornata di pallaggi, chiese et altri aedificii, tutta è fabricata di calce di marmi antichi!

[IV] Né, senza molta compassione, poss'io racordarmi che poi ch'io sono in Roma, che anchor non è l'11 anno, sono state ruinate molte cose belle, come la Meta che era nella via Alexandrina, l'Arco Malaventurato, tante colonne, templi, maxime da Messer Bartolomeo da la Rovere.

[V] Non debe, adonque, Padre Santissimo, esser tra li ultimi pensieri di Vostra Santitate, lo haver cura che quello poco che resta di questa anticha madre de la gloria e grandezza italiana, per testimonio del vallore e virtute de quelli animi divini, che pur talhor con la memoria sua excitano alla virtute li spirti che hoggi di sono tra noi, non sii estirpato e guasto dalli maligni et ignorantanti; che, pur troppo, si sono insino a qui fatte iniurie a quelle anime che col suo sangue parturiro tanta gloria al mondo. Ma più presto cerchi Vostra Santità, lassando vivo el paragone de li antichi, aguagliargli e superarli come ben fa con magni aedificii, col nutrire e favorire le virtuti risvegliare li ingegni, dare premio alle virtuose fatiche, spargendo el santissimo seme di la pace tra' principi cristiani: perché, come dalla calamitate della guerra nasce la distrutione e ruina di tutte le discipline e l'arti, così da la pace e concordia nasce la felicitate a' populi et il laudabil ocio per il quale ad esse si po dare opera e giongerne al colmo de la excellentia: come per el divino consiglio de Vostra Santitate sperano tutti che s'habbia da pervenir al secul nostro. E questo è lo esser veramente Pastor clementissimo, anzi Padre ottimo de tutto el mondo.

[VI] Essendomi, adonque, comandato da Vostra Santitate ch'io pongha in disegno Roma anticha, quanto conoscer si pò da quello che hoggi di si vede con gli edificii che di sé dimostrano tal reliquia, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri che sono in tutto ruinati, né si veggono punto, corrispondenti a quelli che restano in piedi e se veggono, ho usato ogni diligentia a me possibile accioché l'animo di Vostra Santità e de tutti gli altri che se diletteranno di

questa nostra fatica restino senza confusione ben satisfatti; e benché io habbia cavato da molti authori latini quello che intendo dimostrare, pure, tra li altri, precipuamente ho seguitato *** el quale, per esser stato delli ultimi, po dar più particular noticia de le ultime cose, non pretermettendo anchor le più antiche.

[VII] E perché ad alchuno potrebbe parer che difficil fosse el conoscer li edifici antichi dalli moderni, o li più antichi dalli meno antichi, per non lassare dubbio alchuno nella mente de chi vorrà havere questa cognitione, dico che questo con poca fatica far si po, perché tre sorti di aedificii in Roma solamente si trovano: delle quali la una si è tutti li antichi et antichissimi, quali durorno fin al tempo che Roma fu ruinata e guasta dalli Gotti et altri barbari; l'altra tanto che Roma tu dominata da' Gotti et anchor cento anni dipoi; l'altra da quello fino alli tempi nostri.

[VIII] Li aedificii adonque, moderni e de' tempi nostri sono notissimi, sì per esser novi, come anchor per non havere né lla maniera così bella come quelli del tempo delli imperatori né così goffa come quelli del tempo de li Gotti; di modo che, benché siano più distanti di spacio di tempo, sono, però, più proximi per la qualitate e posti quasi tra l'uno e l'altro. E quelli del tempo de li Gotti, benché siano proximi di tempo a quelli del tempo de li imperatori, sono differentissimi di qualitate e come dui estremi, lassando nel meglio li più moderni. Non è, adonque, difficile conoscere quelli del tempo de li imperatori, li quali sono li più eccellente e fatti con grandissima arte e bella maniera di architettura: e questi soli intendiam nui de dimostrare; né bisogna che in cor di alchuno naschi dubbio che de li edifici antichi li meno antichi fossero men belli o men intesi, perché tutti erano d'una raggione.

[IX] E, benché molte volte molti edifici dalli medemi antichi fossero instaurati, come si legge che nel loco dove era la Casa Aurea di Nerone nel medemo, dipoi, fòrno aedificate le Therme di Tito e a sua casa e l'Amphiteatro, niente di meno, erano fatti colla medema raggione che gli altri aedificii anchor più antichi che il tempo di Nerone e coetanei della Casa Aurea. E benché le lettere, la sculptura, la pittura e quasi tutte l'altre arti fossero lungamente ite in declinatione e peggiorando fin al tempo delli ultimi imperatori, pur l'architettura si osservava e manteneasi con bona raggione et edificavasi con la medema raggione che li primi: e fu questa, tra l'altre arti, l'ultima che si perse. E questo conoscer si po da molte cose e, tra l'altre da l'Arco di Constantino, el componimento dil quale è bello e ben fatto in tutto quello che apertiene alla architectura, ma le sculpture dil medemo arco sono sciocchissime, senza arte o bontate alchuna. Ma quelle che vi sono delle spoglie di Traiano e d'Antonino Pio sono eccellentissime e di perfetta maniera. El simile si vede nelle Terme Diocliciane che le scolture sono goffissime e le reliquie de

pittura che vi si veggono non hanno che fare con quelle del tempo di Traiano e Tito, pur la architettura è nobile e ben intesa.

[X] Ma poi che Roma dalli barbari in tutto fu ruinata et arsa, parve che quello incendio e misera ruina ardesse e ruinasse insieme con li aedificii anchor l'arte de lo edificare. Onde, essendosi tanto mutata la fortuna de' Romani et succedendo in loco de le infinite vittorie e triumpho la calamitate e misera servitude, quasi che non convenisse a quelli che già erano subiugati e fatti servi dalli barbari habitare di quel modo e con quella grandezza che faceano quando essi haveano subiugati li barbari, subito, con la fortuna si mutò el mode de l'edificare et habitare et apparve uno estremo tanto lontano da l'altro quanto è la servitude da la libertate; e ridussesi a maniera conforme alla sua miseria, senza arte, misura o gratia alcuna. E parve che gli homini di quel tempo, insieme con la libertà, perdessero tutto l'ingegno e l'arte e fòrno tanto goffi che non seppero fare li mattoni cotti non che altra sorte de ornamenti: che scrustavano li muri antichi per tòrre le pietre cotte e pistavano e marmi e con essi muravano dividendo con quella mistura le pareti di pietra cotta, come hor si vede a quella torre che chiamano de le Militie. E così, per bon spacio, seguitorno con quella ignorantia che in tutte le cose di que' tempi si vede. E parve che non solamente in Italia venisse questa atroce e crudel procella di guerra e distrutione, ma se diffundesse anchor in Grecia, dove già fòrno li inventori e perfetti maestri di tutte l'arti. Onde, di là anchor, nacque una maniera de pittura, sculptura, architettura pessima e de niun vallore.

[XI] Parve, dipoi, che li Tedeschi cominciassero a risvegliare un poco queste arte, ma nelli ornamenti fòrno goffi e lontanissimi dalla bella maniera de' Romani, li quali, oltre la machina de tutto lo edificio, haveano bellissime cornici, belli freggi, architravi, colonne ornatissime de capitelli e basi e misure con la proportione de l'homo e di la donna. E li Tedeschi (la maniera de' quali in molti lochi anchor dura) per ornamento spesso poneano solo un qualche figurino aranichiato e mal fatto per mensola a sostenere un travo et animali strani e figure e fogliami goffi e for d'ogni raggion naturale. Pur hebbe la lor architectura questa origine che nacque da li arbori non anchor tagliati li quali, piegati li rami e religati insieme, fanno li lor tercii acuti. E, benché questa origine non sia in tutto da sprezzare, pure è debile perché molto più reggerebbono le capanne fatte de travi incatenati e posti a uso di colonna, con li culmini loro e coprimenti, come describe Vitruvio de la origine de la opera dorica, che li terzzi acuti li quali hanno dui centri. E però, e molto più anchor, sostiene, secondo la raggion mathematica, un meggio tondo el quale ogni sua linea tira ad un centro solo et, oltre la debolezza, el terzo acuto non ha quella gratia all'ochio nostro al quale piace la perfectione del circulo: e vedesi che la natura non cerca quasi altra forma.

[XII] Ma non è necessario parlare de la architettura romana per farne paragone con la barbara perché la differentia è notissima né, anchor, per descrivere l'ordine suo, essendone già tanto eccellentemente scritto per Vitruvio. Basti, adonque, saper che li edifici di Roma, insino al tempo de li ultimi imperatori, fòrno sempre edificati con bona raggione de architettura e però concordavano con li più antichi, onde difficultà alchuna non è discernegli da quelli che fòrno al tempo de li Gotti et anchor molti anni dipoi perché fòrno questi quasi dui estremi et oppositi di brocha né, anchor, dalli nostri moderni per molte qualitati, ma, specialmente, per la novità che li fa notissimi.

[XIII] Havendo a bastanza dechiarato quali aedificii antichi di Roma sono quelli che noi vogliam dimostrare et anchor come facil cosa sia conoscere quelli da li altri, resta ad insegnare el modo che noi havemo tenuto in misurarli e disegnarli, accioché chi vorà attendere alla architettura sappi oprar l'uno e l'altro senza errore e conoscha noi nella descriptione di questa opera non ne esser governati a caso e per sola praticia, ma con vera raggione. E, per non havere io, in sino a mo', veduto scritto né inteso che sia appresso a alchuno antico el modo de misurare con la bussola de la calamita, el qual modo noi usiamo, estimo che sia inventione de' moderni; però parmi bene insegnare con diligentia l'operarla a chi non la sapesse.

[XIV] Farassi, adonque, un instrumento tondo e piano, come un astrolabio, el diametro del quale serà dui palmi, o più o meno, come piace a chi lo vole operare: e la circonferentia di questo instrumento partiremo in otto parti iuste et a ciaschuna di quelle parti porremo el nome d'uno degli otto venti, dividendola in trentadue altre parti piccole che se chiameranno gradi. Così, dal primo grado di tramontana tiraremo una linea dritta per meggio el centro de l'instrumento fino alla circonferentia e questa, a l'opposito del primo grado di tramontana, farà el primo di ostro. Medemamente tiraremo pur dalla circonferentia un'altra linea la quale, passando per el centro, intersecherà la linea d'ostro e tramontana e farà intorno al centro quattro anguli retti et in un lato de la circonferentia signarà el primo grado de levante, ne l'altro el primo di ponente. Così, tra queste linee che fanno li sopra detti quattro venti principali, restarà el spacio delli altri quattro collaterali che sono: greche, lebecchio, maestro e siroccho, e questi se descriverano con li medemi gradi e modi che si è detto de li altri.

[XV] Fatto così, nel punto del centro dove se intersechano le linee conficharemo un umbilico di ferro, come un chiodetto, drittissimo et acuto e, sopra questo, si metterà la calamita in bilancia, come si usa di fare ne li horioli da sole che tutto di veggiamo; dipoi chiuderemo questo loco de la calamita con un vetro, o vero con un sutil corno trasparente, ma che non tochi per non

impedire el moto di quella, né sforzato dal vento. Dippoi, per meglio de l'instrumento, come diametro mandaremo un indice el quale serà sempre dimostrativo non sollamente delli oppositi venti, ma anchor de li gradi, come l'armilla ne l'astrolabio. E questo si chiamerà traguardo e serà aconcio di modo che si poterà volger intorno stante fermo el resto de l'instrumento. Con questo, adonque, misureremo ogni sorte di aedificio di che forma si sia: o tondo o quadro o con strani anguli e svolgimenti quanto dir si possa.

[XVI] Et il modo è tale che nel loco che si vole misurare si ponga lo instrumento ben piano acioché la calamita vaddi al suo dritto et se acosti a quella parete che si voi misurare quanto comporta la circonferentia del stormento; e questo se vadi volgendo tanto che la calamita stii iusta verso el vento signato per tramontana. E come è ben ferma a questo verso, si indirizzi el traguardo con una regula di legno o d'otone, iusto a filo di quella parete o strata o altra cosa che vò misurare, lassando lo instrumento fermo accioché la calamita servi el suo dritto verso tramontana. Dippoi guardissi a qual vento et a quanti gradi è volta per dritta linea quella parete, la quale misurerai con la canna o cubito o palmo fino a quel termine che 'l traguardo ti porta per dritta linea e questo numero si noti, ciò è tanti cubiti a tanti gradi di ostro o sirocho o qual si sia. Dippoi che 'l traguardo non serve più per dritta linea, devesi alhor svolgerlo, cominciando l'altra linea che se ha a misurare dove termina la misurata; e così, indirizandolo a quella, medemamente notare li gradi del vento et el numero delle misure fin tanto che se circuischa tutto lo edificio. E questo pensiamo che basti quanto al misurare, benché bisogna intendere le altezze e tondi, li quali se misurano in questo modo:

[XVII] Havendo misurato di quel modo che si è detto e notate tutte le misure e prospetti, ciò è tante canne o palmi a tanti gradi di tal vento, per disegnare bene il tutto è oportuno haver una carta della forma e misura propria de la bussola della calamita e partita, apunto, di quello medemo modo, con li medemi gradi de li venti, de la quale te servirai come ti mostrerò. Pigliarai, adonque, la carta sopra la quale vò dessignare lo aedificio e, primamente, tira sopra essa una linea la quale ti serva quasi per maestra al dritto di tramontana. Poi sopra poneli la carta dove hai disegnata la bussola et indirizala di modo che la linea di tramontana ne la bussola disegnata si convenga con quella che hai tirata nella carta ove vò dissegnare lo edificio. Di poi guarda el numero de li piedi che notasti misurando e li gradi di quel vento verso il quale è indirizato el muro o via che vò dissegnare: e così trova el medemo grado di quel vento nella bussola disegnata, tenendola ferma con la linea di tramontana sopra l'altra linea descritta nella carta. E tira la linea di quel grado dritta, che passi per el centro de la bussola designata e se descriva nella carta dove vò dissegnare; dippoi riguarda quanti piedi riguardasti per dritto di

quel grado, e tanti ne segna con la misura delli tuoi piccoli piedi su la linea di quel grado. E se, verbi gratta, traguardasti in un muro piedi 30 a gradi sei di levante, misura piedi 30 e segna. E così di mano in mano, di modo che, con la praticha, farai una facilitate grandissima e serà questo quasi un disegno de la pianta e memoriale per dissegnare tutto el resto.

[XVIII] E perché, secondo el mio iudicio, molti se inganano circa el dissegnare li aedificii, che in loco di far quello che apertiene allo architetto, fanno quello che apertiene al pittore, dirò qual modo mi pare che s'habbia a tenere per intendere tutte le misure iustamente e saper trovare tutti li membri delli aedificii senza errore. El disegno, adonque, de li aedificii se divide in tre parte, delle quali la prima si è la pianta, o vogliam dire disegno piano, la seconda si è la parete di fori con li suoi ornamenti, la terza la parete di dentro con li suoi ornamenti. La pianta si è quello che comparte tutto el spacio piano del loco da aedificare, o vogliam dire el disegno dil fondamento di tutto lo edificio, quando già è radente al piano della terra. El qual spacio, benché fosse in monte, bisogna ridure in piano e fare che la linea de la basi del monte sia parallela con la linea de le basi de' piani de lo edificio. E per questo devesi pigliare la linea dritta del piede del monte e non la circonferentia della altezza, di modo che sopra quella caddino piombati e perpendicolari tutti li muri e chiamasi questo disegno pianta, quasi che, come el spacio che occupa la pianta del piede, ch'è fondamento di tutto el corpo, così questa pianta sia fondamento di tutto lo edificio.

[XIX] Designato che si ha la pianta, e compartitovi li suoi membri con le larghezze loro, o in tondo o in quadro o in qual altra forma si sia, devesi tirare – misurando sempre il tutto con la piccola misura – una linea della larghezza delle basi de tutto lo edificio e, dal punto di meggio di questa linea, tirarai un'altra linea dritta, la quale faccia da l'un canto e da l'altro dui anguli retti: e questa sia la linea della intrata dello edificio. Dalle due estremitati di la linea della larghezza tiraransi due line[e] parallele per perpendicolari sopra la linea della basi, e queste due linee siano alte quanto ha da esser lo edificio che, in tal modo, faranno la altezza dello edificio. Dippoi, tra queste due estreme linee che fanno l'altezza, se pigli la misura de le colonne, pilastri, finestre et altri ornamenti designate nella metà della pianta de tutto lo edificio dinanti e, da ciaschun punto de le estremitati delle collonne o pilastri e vani, overo ornamenti de finestre, farai il tutto, sempre tirando linee parallele di quelle due estreme. Dippoi, per il traverso, si ponga l'altezza delle basi delle colonne, delli capitelli, delli architravi, delle finestre, freggi, cornici e tai cose e questo tutto si faccia con linee parallele della linea del piano dello edificio.

[XX] Né si diminuisca nella estremitate dello edificio, anchor che fosse tondo, né anchor se fosse quadro, per farli mostrare due faccie, come fanno alchuni, diminuendo quella che si allontana più da l'ochio, perché subito che li disegni diminuischono, sono fatti con intersechare li raggi piramidali de l'ochio, che è raggion di prospettiva et apertinente al pittore, non allo architetto el quale dalla linea diminuta non po pigliare alchuna iusta misura, il che è necessario a tale artificio che ricerca tutte le misure perfette in fatto, non quelle che appaiono e non sono. Però al disegno de l'architecto se apertengono le misure tirate sempre con linee parallele per ogni verso. E se le misure fatte talhor sopra pianta di forma tonda scortano o ver diminuiscono, o ver fatte pur sopra el dritto in trianguli o altre forme subito se ritrovano nel disegno della pianta e quello che scorta nella pianta, come volte, archi, trianguli e poi sono perfetti nelli suoi dritti disegni. E per questo e sempre bisogno bavere pronte le misure iuste di palmi, piedi, dite, grani, fino alle sue parti minime.

[XXI] La terza parte di questo disegno si è quella che havemo chiamata la parete di dentro con li suoi ornamenti. E questa è necessaria non meno che l'altre due e fatta medemamente dalla pianta con le linee parallele, come la parete di fòra, e dimostra la metà dello edificio dentro come se fosse diviso per meglio: dimostra el cortile, la correspondentia della altezza delle cornici di fòra con el di dentro, l'altezza delle finestre, delle porte, li archi delle volte a botte o a crociera o a che altra foggia si siano. Insomma, con questi tre modi si possono considerare minutamente tutte le parti d'ogni edificio, dentro e di fòra, e questa via havemo seguitata noi, come si vederà nel progresso di tutta questa nostra opera. Et, accioché più chiaramente anchor se intenda, havemo posto qui in disegno un solo edificio in tutti tre questi modi disegnato¹⁹⁸.

Il testo sopra riportato è tratto dall'autografo castiglionesco (Ma) oggi conservato presso l'archivio privato dei conti Castiglioni e, in copia, presso l'Archivio di Stato di Mantova¹⁹⁹. Secondo la ricostruzione operata da Di Teodoro²⁰⁰, dall'esemplare mantovano derivarono autonomamente le due redazioni di Monaco (M) e Padova (P), che rivelano origini e storie differenti: se, infatti, il testimone in possesso di Maffei e quindi adottato dai fratelli Volpi per la loro versione a stampa mostra, rispetto alle carte di Mantova, delle varianti esclusivamente formali, il Cod. it. 37b della Bayerische

¹⁹⁸ Il testo della *Lettera* è tratto da F. P. DI TEODORO, *Raffaello*, cit. Per una riproduzione della prima carta del documento cfr. p. 174.

¹⁹⁹ Non avendo potuto ottenere l'autorizzazione per consultare l'autografo castiglionesco in prima persona, il testo della *Lettera* è citato secondo la trascrizione contenuta in F. P. DI TEODORO, *Raffaello*, cit., pp. 65-87.

²⁰⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 32 e ss.

Staatsbibliothek di Monaco – che Ingrid Rowland attribuisce alla mano di Angelo Colocci²⁰¹ – si presenta piuttosto come una rielaborazione e un ampliamento di Ma, legato probabilmente alla volontà di continuare l'opera archeologica e antiquaria di Raffaello negli anni successivi alla sua morte. Del progetto letterario e grafico dell'Urbinate si persero, del resto, ben presto le tracce: assai significativa appare, a questo proposito, la mancata menzione della pianta di Roma antica da parte di Giorgio Vasari, che a Raffaello dedicò la biografia più lunga e articolata dopo quella di Michelangelo, riservandogli un onore speciale che andò accrescendosi nel passaggio fra le due edizioni delle *Vite*. Vittime di una negligenza ingenua o di una vera e propria *damnatio memoriae*, la *Lettera a Leone X* e l'intero progetto archeologico-antiquario di cui costituiva il fulcro concettuale non compaiono mai nelle pagine destinate al racconto della vita e della carriera del maestro di Urbino, se non per un'allusione letteraria contenuta nel celebre epitaffio composto da Castiglione per la morte dell'amico che Vasari inserisce in chiusa alla sua biografia²⁰². Il silenzio osservato all'interno della *Vita*, risulta peraltro in aperto contrasto con quanto ammesso nella conclusione al terzo libro dell'opera, ove l'autore dichiara di aver attinto, fra le sue numerose fonti sulle biografie dei maestri da lui selezionati, anche agli scritti di alcuni artisti, tra i quali ricorda Lorenzo Ghiberti, Domenico del Ghirlandaio e lo stesso Raffaello²⁰³. E se, da un lato, non è difficile sciogliere il riferimento vasariano alle pagine dei due fiorentini – autori, rispettivamente, dei già famosi *Commentari* e di alcune ricordanze menzionate nella *Vita* di Stefano da Firenze e altrimenti sconosciute – più complesso risulta indubbiamente disambiguare l'accento all'Urbinate, di cui lo scrittore dimostra di conoscere delle carte:

²⁰¹ Cfr. I. ROWLAND, *Angelo Colocci ed i suoi rapporti con Raffaello*, «Res publica litterarum», XIV (1991), pp. 217-228.

²⁰² Sono qui di seguito riportati i vv. 5-10 dell'epitaffio composto da Castiglione per la morte del pittore, ma al carne verrà concessa una più ampia trattazione alla p. 221 del presente lavoro: «Tu quoque dum toto laniatam corpore Romam / componis miro Raphael ingenio, / atque Urbis lacerum ferro, ignis, annisque cadaver, / ad vitam, antiquum iam revocasque decus, / movisti superum invidiam, indignataque mors est, / te dudum extinctis reddere posse animam».

²⁰³ G. VASARI, *Le vite*, cit., VI, p. 411: «E mi sono ingegnato per questo effetto con ogni diligenza possibile verificare le cose dubbiose, con più riscontri, e registrare a ciascuno artefice nella sua vita quelle cose che elli hanno fatte. Pigliando nientedimeno i ricordi e gli scritti da persone degne di fede, e col parere e consiglio sempre degli artefici più antichi che hanno avuto notizia delle opere, e quasi le hanno vedute fare. Inoltre mi sono aiutato ancora e non poco de' gli scritti di Lorenzo Ghiberti, di Domenico del Ghirlandaio e di Raffaello da Urbino, a' quali, ancora che io abbia aggiustato fede come giustamente si conveniva, ho pur sempre voluto riscontrar l'opere con la veduta; la quale per la lunga pratica (e sia detto ciò senza invidia) così riconosce le varie maniere degli artefici, come un pratico cancelliere, i diversi e variati scritti de' suoi equali».

che Vasari potesse riferirsi quasi esclusivamente all'epistola redatta poco prima di morire assieme a Castiglione – di cui, come è stato più volte notato, risuona l'eco nel *Proemio* alla prima parte delle *Vite* – e, tutt'al più in aggiunta, alla lettera sulla *Galatea* sembra indiscutibile e non richiede di immaginare, necessariamente, l'esistenza di altri scritti, poi andati perduti²⁰⁴. Del resto, in un brano dedicato alla riscoperta dell'antico tra fine del XV secolo e l'inizio del XVI, il biografo aveva mostrato di essere ben al corrente dello scrupoloso studio condotto dal maestro sulle opere degli antichi e dei moderni che lo avevano preceduto e di come da tutti costoro, novello Zeusi, avesse saputo scegliere il meglio²⁰⁵.

A conferma di una presunta condanna del progetto antiquario raffaellesco è stato più volte citato anche un passo del *Ragionamento delle corti* di Aretino, pubblicato a Venezia nel 1538²⁰⁶, in cui attraverso le parole dell'umanista Giovanni Giustiniano – subentrato nel dialogo al prelado Pietro Piccardo nel tentativo (riuscito) di distogliere il giovane poeta Francesco Coccio dal proposito di abbandonare gli studi per dedicarsi alla vita di corte – viene rievocato un curioso episodio accaduto alla corte pontificia, cui è dedicata la seconda parte dell'opera:

Perché io vi ho detto non so che del conto che esse fanno dei magisteri d'ingegno e di mano, mi si rappresenta dinanzi agli occhi un cartone mirabile, il quale mi era rimasto ne la memoria. Un gentile intelletto aveva ritratto Roma come ella era e non come ella è. Egli lo sviluppò in presenza de la Corte, credendosi che ella s'infiammasse nel desiderio di far cose convenienti al

²⁰⁴ Cfr. J. SHEARMAN, *Raffaello, Roma e il Codex Escorialensis*, in ID., *Funzione e illusione. Raffaello Pontormo Correggio*, a cura di ALESSANDRO NOVA, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 74.

²⁰⁵ G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, pp. 8-9 «Ma più di tutti il graziosissimo Raffaello da Urbino, il quale studiando le fatiche de' maestri vecchi e quelle de' moderni, prese da tutti il meglio, e fattone raccolta, arricchì l'arte della pittura di quella intera perfezzione, che ebbero anticamente le figure di Apelle e di Zeusi e più, se si potessi dire o mostrare l'opere di quelli a questo paragone. Laonde la natura restò vinta da i suoi colori, e l'invenzione era in lui sì facile e propria quanto può giudicare chi vede le storie sue, le quali sono simili alli scritti, mostrandoci in quelle i siti simili e gli edifici, così come nelle genti nostrali e strane, le cere e gli abiti, secondo che egli ha voluto: oltre il dono della grazia delle teste, giovani, vecchi e femmine, riservando alle modeste la modestia, alle lascive la lascivia et a i putti ora i vizii ne gli occhi et ora i giuochi nelle attitudini. E così i suoi panni piegati, nè troppo semplici, nè intrigati, ma con una guisa che paion veri».

²⁰⁶ Cfr. *Ragionamento nel quale Pietro Aretino figura quattro suoi amici, che favellano de le corti del mondo, e di quella del cielo*, Venezia, 1539. Esiste un'edizione novarese del dialogo (1538), ritenuta tuttavia spuria; per un'edizione moderna dell'opera cfr. PIETRO ARETINO, *Ragionamento delle corti*, a cura di GUIDO BATTELLI, Lanciano, Carabba, 1914, nonché il volume commentato P. ARETINO, *Ragionamento delle corti*, a cura di FULVIO PEVERE, Milano, Mursia, 1995, da cui si cita.

superbo de le sue borie, e mentre le ne divideva in sette regioni, ché tanti sono i suoi colli, ella ci scolava sopra le candele, et egli, non se ne accorgendo, attendeva a dirle: «Questo è il Pantheon, dedicato da Marco Agrippa a tutti gli dii, e questo è il *Templum Pacis*, questo altro è il Circo Massimo, eccovi le Terme Diocleziane, eccovi le Antoniane», soggiungendo: «Per questo andito sopra così gran colonne si andava dal Foro di Palazzo maggiore al Campidoglio». Intanto la cera pioveva giuso, et egli: «Qui fu il Vaticano, fondamento de la Casa Aurea di Nerone, eccovi il Ponte d’Orazio, eccovi la sepoltura d’Adriano, ora Castello di Santo Agnolo, qui si stava a vedere *bellum navale*». È vero che nel dirsele: «Questo è il Coliseo» ella fece alzare le candele, lodandone gli antichi. Egli le assegnava i luochi degli spettacoli dei gladiatori et i siti dove combattevano le fere, le misurava l’altezza degli aquedutti, le grotte dipinte, le mete, gli obelischi, la Colonna Traiana, l’Arco di Tito, l’Arco di Settimio e l’Arco di Costantino con tutti gli altri, sommandole il numero dei colossi e de le statue di marmo, di quelle di bronzo e de le d’oro, e, come vi dico, minutamente ogni sua maraviglia. Et ella, che per essere l’architetta degli stenti umani intende il dorico, il ionico, il corinto et il composto come il caldeo, l’ebraico, il greco et il latino, appiccato il fuoco a uno dei lati del cartone, ne faceva di quelle risa ne le quali doveria scoppiare chi sa, chi ode e chi vede i suoi andari»²⁰⁷.

Molti si sono dimostrati i critici pronti a riconoscere Raffaello nel «gentile intelletto» che presenta un progetto raffigurante «Roma come ella era e non come ella è»: Morolli, Puppi e Perini, in particolare, hanno sottolineato le affinità che emergono fra le caratteristiche del «cartone» illustrato qui da Aretino e le informazioni circa la pianta di Roma raffaellesca contenute nella *Lettera a Leone X* e nelle testimonianze a essa relative tramandateci dai contemporanei dell’artista, richiamando l’attenzione sull’intenzione di ritrarre il volto antico dell’Urbe, sulla partizione del disegno in *regiones* – anche se da quattordici queste si fanno sette, quante i colli della città – nonché sulla peculiare scelta dei monumenti da riportare per mezzo delle proiezioni ortogonali nell’atlante²⁰⁸.

²⁰⁷ P. ARETINO, *Ragionamento delle corti*, cit., pp. 105-106.

²⁰⁸ Per il riferimento al testo di Aretino cfr. V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, cit., pp. 287-288; DOMENICO GNOLI, *La Roma di Leone X*, quadri e studi originali annotati e pubblicati a cura di ALDO GNOLI, Milano, Hoepli, 1938, pp. 372-373; G. MOROLLI, *Le belle forme degli edifici antichi*, cit., pp. 8 e 95-96; ID., *Oltre Vitruvio: il “trattato nuovo” di Raffaello*, in *Studi su Raffaello*, cit., I, p. 258; LIONELLO PUPPI, *Raffaello a Venezia*, in *Ibid.*, p. 578; FERDINANDO CASTAGNOLI, *Raffaello e le antichità di Roma*, in ID., *Topografia antica: un metodo di studio*, I, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993, p. 18; F.P. DI TEODORO, *Raffaello*, cit., p. 239; R. SANZIO, *Gli scritti*, cit., pp. 28-29 e 274; GIOVANNA PERINI, *Raffaello e l’antico: alcune precisazioni*, «Bollettino d’arte», s. VI, a. LXXX, 89-90 (1995), pp. 115 e 128, J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 907-908.

Fischer, invece, suggerì anche delle identificazioni alternative per il protagonista dell'episodio, avanzando i nomi di Andrea Fulvio o Fabio Calvo che, dopo la morte del maestro, continuarono la sua impresa antiquaria nelle loro opere pubblicate poco prima del Sacco di Roma²⁰⁹, ribadendo nella sostanza la coesione dell'*équipe* archeologica assemblata da Raffaello alla corte del papa²¹⁰. Meno convincente l'opinione di Pedretti, che riconobbe nel brano aretinesco un'allusione a Leonardo²¹¹, cui non sono stati ricondotti, finora, progetti grafici simili a quello descritto in queste righe.

Il passo del *Ragionamento* mostra, in ogni caso, una particolare felicità narrativa, costruito com'è, tragicomicamente, sull'antitesi fra l'ardore intellettuale che infiamma l'animo dell'artista intento a sfoggiare la sua scienza di fronte ai presunti dotti della corte e il concreto incendio di cui resta vittima la sua opera, incapace di suscitare il giusto interesse dei potenti cui era rivolta i quali, insensibili al fascino della cultura, si sarebbero invece entusiasmati per un mazzo di carte da gioco, come sottolinea una battuta successiva di Dolce²¹². Quanto al rapporto diretto che dovette legare Aretino a Raffaello, ispirando in qualche modo la scena dipinta nel dialogo veneziano, non sono molte le notizie certe: esagerate sembrano, infatti, le affermazioni contenute nel trattato dolciano composto quattro anni dopo la morte dell'Aretino, in cui il protagonista dichiara di essere stato amico carissimo di Raffaello finché quello era stato in vita così come lo era in quel momento di Michelangelo, sebbene nelle lettere dello scrittore compaiano solo accenni occasionali all'Urbinate, per il quale pure viene sempre espressa una sincera ammirazione²¹³. Va comunque ricordato un passo della missiva del 23

²⁰⁹ Cfr. *Antiquitates urbis per Andream Fulvium antiquarium*, Roma, Marcello Silber, 1527 e MARCO FABIO CALVO, *Antiquae urbis Romae cum regionibus simulachrum*, Roma, Ludovico Vicentino, 1527. Dei legami intrattenuti dalle due opere antiquarie e dai loro autori con la vicenda raffaellesca si tornerà a parlare in modo più approfondito nella seconda parte del lavoro.

²¹⁰ Cfr. O. FISCHER, *Raphael*, cit., p. 210.

²¹¹ Cfr. CARLO PEDRETTI, *A Chronology of Leonardo da Vinci's Architectural Studies after 1500. In appendix a letter to Pope Leo X on the architecture of ancient Rome*, Genève, Droz, 1962, p. 161.

²¹² Per il riferimento si legga P. ARETINO, *Ragionamento delle corti*, cit., p. 106: «Se fossero state carte da giocare se la faceva un cofano d'avorio come si fa ai libri dorati».

²¹³ Questa l'opinione di Paola Barocchi, per cui cfr. *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, I, a cura di P. BAROCCHI, Bari, Laterza, 1960, p. 440. Il testo del brano cui si fa riferimento si può leggere in *Ibid.*, p. 149: «Voi dovete ben sapere che Raffaello, vivendo, mi fu carissimo amico et altresì è ora amico mio Michelagnolo; il quale quanta sia la stima che faccia del mio giudizio, ne fa fede quella sua lettera in risposta d'una mia sopra la istoria della sua ultima pittura. E quanta ancora ne facesse Raffaello, ne sarebbe testimonio Agostino Ghisi, se egli vivesse; essendo che Raffaello mi soleva dimostrar quasi sempre ogni sua pittura, prima ch'egli la pubblicasse, et io fui buona cagione d'indurlo a dipinger le

maggio 1537 all'amico miniatore Iacopo del Giallo, in cui Aretino rivendica la propria competenza artistica, rammentando come maestri del calibro di Raffaello, Sebastiano del Piombo e Tiziano fossero soliti tenere conto del suo giudizio²¹⁴: in aggiunta a tale dichiarazione Paul Larivaille chiosa come lo scrittore intrattenne dei rapporti epistolari con molti degli artisti che collaborarono con Raffaello alla decorazione di Villa Madama e della Farnesina, spiegando con la prematura morte dell'Urbinate la sua assenza dal vastissimo carteggio aretinesco²¹⁵, mentre Angelo Romano anticipa l'incontro con il pittore agli anni perugini, quando entrambi risiedevano nel capoluogo umbro l'uno per approfondire lo studio della pittura e frequentare il locale ateneo l'altro per realizzare la Pala Baglioni²¹⁶. Alcuni studiosi hanno poi voluto esaltare l'amicizia fra i due intellettuali al punto da identificare in Aretino il personaggio ritratto in compagnia di Raffaello nel *Doppio ritratto* del Louvre²¹⁷, la cui interpretazione resta a tutt'oggi dubbia: come, del resto, si era voluto riconoscere in Aretino la penna esperta dietro al testo raffinatissimo

volte del suo palagio». Cfr. anche *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, commentate da FIDENZIO PERTILE, a cura di E. CAMESASCA, III, 2, Milano, Edizioni del Milione, 1960, pp. 421-429.

²¹⁴ Si legga in proposito P. ARETINO, *Lettere*, I, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno, 1997, 132, p. 201: «Io non son cieco ne la pittura, anzi molte volte e Raffaello, e fra Bastiano, e Tiziano si sono attenuti al giudizio mio. Perché io conosco parte de gli andari antichi e moderni». Si veda anche quanto Blando afferma in *Talanta* IV, 21, probabile eco dell'esperienza romana dello stesso Aretino: «Non ti dico altro: elle sono di mano di Rafaello da Urbino, con l'affabilità del quale tenni strettissima conversazione, però che egli, che era gentile di maniere, nobile di presenza e bello di spirito, aveva gran piacere nel mostrarmi de le sue opere», citato da ID., *Teatro*, II, *Il marescalco, Lo ipocrito, Talanta*, a cura di GIOVANNA RABITTI, CARMINE BOCCIA e ENRICO GARAVELLI, Roma, Salerno, 2010, p. 450.

²¹⁵ Cfr. PAUL LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno, 1997, p. 46, in cui si menzionano i carteggi con il Sodoma, Giovanni da Udine, Sebastiano del Piombo (padrino della prima figlia di Aretino, Adria), Giulio Romano, probabile autore delle figure che avrebbero ispirato i *Sonetti lussuriosi*. Per queste notizie cfr. anche ID., *Pietro Aretino: fra Rinascimento e Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 38.

²¹⁶ Cfr. ANGELO ROMANO, *I biografati dell'Aretino*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre – 1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), II, Roma, Salerno, 1995, pp. 1062-1063. Cfr. anche quanto è ricordato in MARGA COTTINO JONES, *Introduzione a Pietro Aretino*, Bari, Laterza, 1993, pp. 5-6.

²¹⁷ Punto di partenza per uno studio del dipinto sono le schede ad esso dedicate in *Raphaël dans les collections françaises: Galeries nationales du Grand Palais*, Paris 15 novembre – 13 février 1984, Paris, Editions des musées nationaux, 1983 e SYLVIE BÉGUIN, *Les peintures de Raphaël au Louvre*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1984. Da consultare anche la scheda curata da J. Shearman in *Raffaello architetto*, cit., p. 107, ove si rinvia alla seguente bibliografia: O. FISCHER, *Raphael*, cit., pp. 119-120; HUGO WAGNER, *Raffaël im Bildnis*, Bern, Benteli, 1969, pp. 98-112; LUISA BECHERUCCI in *Raffaello: l'opera, le fonti, la fortuna*, I, a cura di MARIO SALMI, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1968, p. 190; J. SHEARMAN, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, Oxford, Phaidon, 1972, p. 60; P. DE VECCHI, *Raffaello: la pittura*, Firenze, Giunti Martello, 1981, p. 63; ROGER JONES, NICHOLAS PENNY, *Raphael*, New Haven, London, 1983, p. 171. Per l'identificazione con Aretino si legga anche E. CAMESASCA, *Pietro Aretino nelle stampe della raccolta A. Bertarelli*, «Rassegna di studi e notizie», XVI (1991-1992), pp. 78-79, nonché K. OBERHUBER, *Raffaello*, Milano, Mondadori, 1992.

della lettera sulla *Galatea*, così dovette suscitare un discreto fascino l'ipotesi di riuscire a dare un nome tanto prestigioso a un volto che non si lasciava riconoscere e per il quale continuano a essere proposte, di volta in volta, le identità dei collaboratori più stretti del maestro. Amico fraterno dell'Urbinate o suo lontano ammiratore, Aretino dovette conoscere da vicino l'orizzonte degli studi intrapresi da Raffaello nel suo ultimo periodo di vita e gravitanti attorno alla compilazione della pianta di Roma se, ancora in una lettera del 1545 indirizzata a Tiziano in partenza per la capitale e desideroso di conoscere da quali meraviglie sarebbe stato accolto, non esitava a affiancare il nome del maestro – associato a quello di Michelangelo – a quello degli antichi²¹⁸.

Articolata sostanzialmente in due parti – un proemio spiccatamente letterario e una lunga serie di paragrafi tecnici dedicati alla storia dell'architettura della città e ai metodi del rilievo degli edifici antichi – la *Lettera a Leone X* sembra apparentemente replicare nella sua peculiare strutturazione interna l'alternanza della visione e degli interessi dei suoi due redattori. Come, tuttavia, l'*incipit* del documento aveva saputo unire in un'unica forma di espressione poetica l'amore per l'antico e la preoccupazione per la distruzione dei monumenti romani condivisi egualmente da Raffaello e Castiglione, così la seconda sezione del testo mostra di prendere forma dall'impegno combinato dell'artista e dello scrittore che sanno restituire, prima, la storia degli edifici dell'Urbe e, quindi, il metodo di costruzione dello strumento dotato di bussola da impiegare nel loro rilevamento secondo una puntuale narrazione in cui il dato matematico e architettonico si avvale costantemente della memoria letteraria. Così l'*excursus* sull'architettura antica, teso a giustificare la scelta degli edifici esemplari su cui eseguire i rilevamenti, e sui

²¹⁸ Per la lettera di Aretino a Tiziano scritta a Venezia nell'ottobre del 1545 cfr. P. ARETINO, *Lettere*, III, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno, 1999, pp. 342-343: «Or che vi dolga, che il griciolo venutovi adesso di trasferirvi a Roma, non vi venne xx anni fa, molto ben ve lo credo. Ma se ve ne stupite nel modo che la trovate adesso, che areste voi fatto, vedendola ne la maniera che la lasciai io? Sappiasi pure che cotesta cittade magna è ne le perturbazioni de i sinistri simile a un principe egregio mal condotto da lo exilio; che se ben lo perversa con la incomodità del disagio, sempre è quello in virtù de le generosità sue reali. Mi pare ogni ora un mese il tempo de lo aspettar che ritorniate, solo per udire ciò che vi pare de gli antichi ne i marmi, e in quel che più e men vale il Buonaruto di loro; e in che non si gli appressa o lo supera Rafaello in dipignere. Goderommi nel ragionarmi voi de la machina di Bramante in San Pietro, e de le opere de gli altri architetti e scultori. Tenete a mente il far di ciascun pittore famoso, e del nostro Fra Bastiano in spezie. Di Bucino guardate fiso ogni intaglio. Né vi si scordi il paragonare così fra voi stesso le figure del Compar M. Iacopo con le statue di coloro che seco concorrono a torto, onde ne son biasimati a ragione. In somma così de la corte, così de i costumi de i cortigiani venitevene informato, come de l'arte del pennello, e de lo scarpello. E sopra tutto attendete a le cose di Perin del Vago, perché è d'intelletto mirabile. In cotal mezo ramentativi di non vi perdere sì ne la contemplazione del giudizio di Capella, che vi si dimentichi lo espedirvi, che tutto il verno vi tenga assente da me e dal Sansovino».

danni provocati dai «Gotti», mostra di conoscere la lezione dell'analogo capitolo contenuto nella *Vita di Filippo Brunelleschi* composta da Antonio Manetti (1423-1497)²¹⁹ e risente, al contempo, delle numerose opere che nel corso del Quattrocento avevano descritto usanze e costumi dei barbari²²⁰. Più all'occhio esperto di Raffaello si deve, forse, la descrizione dei rilievi dell'arco di Costantino sufficiente, già da sola, a dimostrare il grado di profondità cui era giunta la capacità di analisi teorica dell'artista, mentre sui dipinti delle «grotte di Roma», «piccole reliquie» della pittura antica, si sarebbe espresso anche Castiglione nel primo libro del *Cortegiano*²²¹. Continuo risulta, poi, il rapporto con Vitruvio, che Raffaello aveva imparato a maneggiare da solo ma che poteva consultare anche attraverso il volgarizzamento che ne stava allestendo Fabio Calvo. E se, in questa lunga seconda parte della *Lettera*, spicca significativamente la citazione dantesca di *Purgatorio* X, vv. 130-134²²², adottata per descrivere il «figurino aranichiato» che appare uno degli elementi decorativi caratterizzanti la scultura «tedesca» assieme ad «animali strani figure e fogliami goffi»²²³, numerosi sono anche gli echi dall'opera di Alberti, citato quanto ad alcuni luoghi del *De statua* (1464 ca) e dei *Ludi rerum mathematicarum* (1450-1452) nei paragrafi dedicati alla costruzione della bussola²²⁴.

Sulla scia di questi puntuali richiami letterari, messi in evidenza dalla complessa tradizione di studi sulla *Lettera* e riuniti da Di Teodoro, non sorprende che in un recente saggio dedicato al documento di Raffaello e Castiglione Amedeo Quondam torni a rivalutare con forza il ruolo dello scrittore quale autore e ideatore principale del testo²²⁵: a sostegno delle sue tesi esclusiviste, lo studioso richiama l'attenzione su un dettaglio linguistico che emerge dagli ultimi capitoli dedicati al dibattito sulle arti del I libro del

²¹⁹ Cfr. ANTONIO MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi preceduta da La novella del Grasso*, edizione critica di DOMENICO DE ROBERTIS, con introduzione e note di G. TANTURLI, Milano, Il Polifilo, 1977, come segnalato in F.P. DI TEODORO, *Raffaello*, cit., p. 210.

²²⁰ Si vedano, ad esempio, opere come *La guerra gotica* di Procopio di Cesarea e il *De bello italico adversus Gothos* di Leonardo Bruni (1470), ma anche le pagine dedicate al medesimo argomento nella *Roma instaurata* di Biondo Flavio; cfr. F.P. DI TEODORO, *Raffaello*, cit., p. 210.

²²¹ Cfr. B. CASTIGLIONE, *Cortegiano* I, LII.

²²² Sono riportati qui di seguito i versi danteschi: «Come per sostentar solaio o tetto, / per mensola tal volta una figura / si vede giugner le ginocchia al petto, / la qual fa del non ver vera rancura / nascer 'n che la vede; [...]».

²²³ Per questi riferimenti si rilegga il paragrafo XI della *Lettera*.

²²⁴ Cfr. F.P. DI TEODORO, *Raffaello*, cit., p. 223. Per una lettura delle opere di Alberti sopra menzionate si consultino L.B. ALBERTI, *De statua*, a cura di M. COLLARETA, Livorno, Sillabe, 1998 e ID., *Ludi matematici*, a cura di RAFFAELE RINALDI, con una prefazione di LUDOVICO GEYMONAT, Milano, Guanda, 1980.

²²⁵ A. QUONDAM, *Il manifesto del classicismo*, cit., pp. 750-756.

*Cortegiano*²²⁶, ove con l'espressione «in grazia di» Cristoforo Romano intende smascherare la difesa della precedenza della pittura sulla «marmoraria» condotta con assoluta parzialità dal conte di Canossa che, appunto, gli sembra parlare solamente «in grazia di Raffaello». La celeberrima risposta del conte – «Io non parlo in grazia di Rafaello [...] parlo de l'arte e non degli artefici»²²⁷ – ha spinto Quondam a ipotizzare che un'analogia doppia disposizione intellettuale potrebbe porsi all'origine della redazione dell'epistola al pontefice. I due passi sembrano quantomeno accostabili sul piano cronologico: secondo le indagini di Olga Zorzi Pugliese²²⁸, infatti, l'elogio del pittore rintracciabile in *Cortegiano* I, L-LI – assente nel primo manoscritto vaticano che risale agli anni del soggiorno romano di Castiglione fra il 1514-15 – sarebbe stato introdotto nel trattato solamente in un momento successivo, in corrispondenza della revisione del testo nel passaggio dalla prima alla seconda redazione, collocabile fra l'autunno del 1518 e i primi mesi del 1520. Il comune impegno nella stesura della *Lettera a Leone X* nella seconda parte del 1519, svelato anche se in maniera indiretta e involontaria dalla lettera di Alfonso Paolucci ad Alfonso d'Este, potrebbe dare ragione delle modifiche apportate in questo periodo alle pagine del futuro *Cortegiano*.

Il rilievo cronologico della studiosa sembra dunque invitare, piuttosto, a una lettura convergente della genesi del documento, da attribuire alla collaborazione stretta e costante dello scrittore e dell'artista più che a una rigida divisione degli argomenti. La penna di Castiglione e la bussola di Raffaello, guidate dal medesimo sentimento, perseguivano, infatti, un medesimo obiettivo: uniti dalla nostalgia per la passata grandezza di Roma e preoccupati dall'immeritato oblio in cui erano cadute le opere e le conoscenze degli antichi, lo scrittore e l'architetto intendevano riscoprire i principi della tecnica costruttoria degli antichi, per ridare nuova vita a ciò che era andato perduto o corrotto durante secoli di deplorable incuria e continuava a destare un'attenzione troppo limitata presso i contemporanei.

Per Raffaello, l'imitazione dei modelli è concepita come un'esperienza essenziale successiva al loro recupero: nel mondo delle arti, come in quello della letteratura, archeologia e filologia sono scienze complementari, unite nell'obiettivo della salvaguardia dell'antico quale lezione insostituibile. Così Fra Giocondo – in anni

²²⁶ Cfr. B. CASTIGLIONE, *Cortegiano* I, XLIX-LIII.

²²⁷ *Ibid.*, L.

²²⁸ Cfr. O. ZORZI PUGLIESE, *La scrittura dell'arte*, cit., pp. 23-33.

precedenti a quelli in cui, collaborando alla fabbrica di San Pietro, si sarebbe fatto maestro di bellezza per il giovane architetto che voleva studiare le «belle forme» degli edifici antichi – fra il 1478 e il 1484 aveva composto una prima collettanea epigrafica dedicata a Lorenzo de' Medici, conservata nel ms. Vat. Lat. 10228, in cui si prefiggeva di riunire quelle iscrizioni che aveva avuto modo di scoprire nel corso del suo soggiorno romano, distinguendo fra quelle copiate personalmente e quelle desunte da altre raccolte²²⁹. Il testo della *Dedicatoria* anticipa alcuni nodi fondamentali su cui avrebbero riflettuto Raffaello e Castiglione, attirando l'attenzione sulle testimonianze scritte del passato che, se adeguatamente restaurate, possono recare notizia dei monumenti andati perduti o ridotti a frammenti irriconoscibili:

Ruinae tamen ipsius urbis multae sunt, ex quibus item novae ruinae in dies fiunt. Quamobrem difficile est de epigrammatis caeterisque quae supersunt Urbis Romae reliquiis certi aliquid afferre, earum maxime quae mole non sistunt aedificiorum. Nam quae hodie sunt in Circo Flaminio cras in Tarpeio colle invenies, atque utinam non in fornace potius vel rusticae domunculae basi [...]. Saepe itaque huismodi oculis obiectum spectaculum ad varia rerum priscarum indaganda monumenta tenue hoc meum movit ingenium, ne memorias majorum nostrorum postremo quasi excidio deperire per ignaviam viderem.

Ad quam rem conficiendam cum neque opes neque facultas satis suppetent, animum applicui ad ea dumtaxat quae ingenio, vigiliis et industria, absque sumptu et impensa, fieri posse arbitratus sum, quaeque principum mentes sua pulchritudine et bonitate excitare possent.

Inter quae epigrammata pleraque collegi, quae Tuo auspicio aeterna fieri, ac posteritati tradi possint quorum marmora aeneaque tabulae assidue franguntur, funduntur, pereunt.

²²⁹ L'interesse epigrafico di Fra Giocondo è ricordato anche in G. VASARI, *Vite di Fra' Iocondo e di Liberale e d'altri veronesi*, in ID., *Le vite*, cit., IV, p. 560: «Dando opera alla cognizione delle cose antiche, cioè non solo alle fabbriche, ma anco alle iscrizioni antiche che sono nei sepolcri, ed all'altre anticaglie, e non solo in Roma, ma ne' paesi all'intorno ed in tutti i luoghi d'Italia, raccolse in un bellissimo libro tutte le dette iscrizioni e memorie, e lo mandò a donare, secondo che affermano i Veronesi medesimi, al magnifico Lorenzo Vecchio de' Medici». Per un'analisi degli studi antiquari e filologici di Fra Giocondo cfr. i seguenti lavori: V. FONTANA, *Fra' Giocondo e l'antico*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, Atti del XXII congresso di storia dell'architettura (Roma, 19-21 febbraio 1986), a cura di GIANFRANCO SPAGNESI, Roma, Centro Studi per la storia dell'architettura, 1986; ID., *Fra' Giovanni Giocondo architetto 1433 c. 1515*, Vicenza, Neri Pozza, 1988; PIER NICOLA PAGLIARA, *Il Vitruvio edito di Fra' Giocondo*, in *Palladio e Verona*, Catalogo della mostra, a cura di PAOLA MARINI, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 87-88; LUCIA A. CIAPPONI, *Fra Giocondo da Verona and his edition of Vitruvius*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLVII (1984), pp. 72-90.

Memoria me tenet multarum rerum, quas et ipse vidi, quasque consulto praetereo, ne mihi lachrymas Tibique, antiquitatis observantissimo, excutiam [...].

Nam praeter Circos, Theatra, Amphitheatra, Thermas, Tempia, Arcus, Columnas, Porticus, Areas, Muratoria, Nymphaea, Balnea, Capitolia, Antra, Atria, Sacella, Aedes, Aedicula, Palatia, Cohortium excubitoria, Macella, Lacus, Insulas, Bibliothecas, Horrea, Pistrina, Pontes, Fora, Aquaeductus, Colossos, Naumachias, Sepulchra, Pyramidas, Obeliscos, Colles, Campos, Hortos, Moenia, Portus, Vivaria, Vias, Villas caeteraque huiusmodi loca et aedificia, quorum aliqua ab radicibus ita evulsa sunt, ut non modo eorum pars ulla sit, sed ne ubi fuerint quid cognoscatur, aliqua vero non sine maximo animi dolore tempestate hac nostra destrui vidimus: sunt qui affirmant magnos se calcis cumulos ex solis epigrammatum fragmentis vidisse congestos.

Nec desunt qui gloriantur totius suae (et latae quidem) domus fundamenta ex solis statuarum membris iacta esse. Quid est quod non diras imprecemur his sanctae vetustatis violatoribus? [...]

Sed quid plura tibi in hoc genere commemorem, qui longe melius haec omnia nosti, et bene in hoc quoque, ut in caeteris rebus, reipublicae consulis, dum litteras a situ vendicas, et ne pereant in unum volumen epigrammata ipsa redigi iubes?

Ego vero, etsi (ut dixi) arduum est ex ruinis integrum aliquid eruere, tamen impulsu tuo quicquid diligentia et labore consequi potui, id omne huic libro adscripsi.

Et quanquam plura mihi sese offerent vel a meipso parum cogitata vel ab aliis utcunque excerpta, tamen praeter quae vidi quaeque accurate exscripsi in hoc volumen nihil congressi, ut si non facultate, aut doctrina, fide tamen ac diligentia legentibus satisfacerem.

Quod si quam hinc litterarum studiosi capiant voluptatem, non mihi quidem id, sed Tibi uni referri debet acceptum, qui ad id me etiam litteris compulisti, curante Alexandro Cortesio tui observantissimo, ut hoc qualecumque est opus nomini tuo iure meritoque dedicarem, cum unus sis ad quem potissimum pertineat cura vetustatis, cuius studiosissimus semper fuisti, verum Latini nominis decus et lumen, in quo omnes bonae artes conquiescunt. Vale feliciter, humani generis amor et deliciae²³⁰.

²³⁰ Per il testo e la traduzione di questo brano cfr. V. FONTANA, *Fra' Giovanni Giocondo architetto*, cit., pp. 16-18: «Vi sono molte rovine delle quali si fanno nuove rovine, per cui è difficile dalle iscrizioni e dai loro frammenti desumere qualcosa di certo, soprattutto di quelle delle quali non resta la mole degli edifici. Ciò che è oggi nel Circo Flaminio lo troverai domani sul colle Tarpeo, se non in una fornace o come fondazione di una casupola rozza [...] e questo ha suggerito alla mia mente di indagare i ricordi delle antichità per non vederli deperire per ignavia. Non bastando il lavoro e la spesa per completare il programma, ho scelto quelle opere che per la loro bellezza e bontà potessero commuovere la mente dei Principi. E fra queste ho raccolto molte iscrizioni che con il tuo auspicio possono diventare immortali [eterne] e venire tramandate ai posteri mentre i loro marmi e le loro tavole bronzee vengono

Nella dedica di Fra Giocondo a Lorenzo, signore delle lettere e sincero ammiratore dell'antico, campeggia quel medesimo sentimento misto di dolore e rabbia che avrebbero condiviso Raffaello e Castiglione nell'assistere allo scempio delle opere dei Cesari, quotidianamente distrutte dai moderni per ricavarne calce con cui costruire le nuove abitazioni, cancellando impunemente statue e iscrizioni che custodivano la memoria dei padri. La stessa urgenza di recupero e salvaguardia del passato sarebbe emersa anche, qualche anno più tardi, in un'altra opera del veronese, dedicata al pontefice Giulio II e allestita con il fine di recuperare e rendere nuovamente disponibile un testo fondamentale per tutti gli artisti del Rinascimento: nella prefazione alla sua edizione del *De architectura* vitruviano del 1511 – base, come si è visto, per il successivo volgarizzamento commissionato dall'urbinate – Fra Giocondo avrebbe infatti accostato l'attività di studio e ricerca delle rovine degli edifici romani con l'opera filologica di restaurazione dei loro testi, tanto difficile e faticosa quanto necessaria per una reale conoscenza del passato e un'adeguata comprensione del presente, incoraggiando un recupero pieno della lezione dell'architetto latino che avrebbe appassionato anche Raffaello e Calvo impegnati, appena qualche anno più tardi, nella sua traduzione.

Il lamento per il degrado in cui versano i resti degli antichi trova spazio anche nelle pagine bembiane del *De Virgilio Culice*, pubblicato solo nel 1530 ma ideato e in parte

assiduamente rotti, fusi. Ricordo molte cose che io stesso ho visto e che tralascio per non provocare le lacrime mie e tue, appassionatissimo di antichità. Fra gli edifici più antichi, alcuni sono stati cancellati radicalmente e non ne resta alcuna traccia, né si sa dove sorgessero, altri invece non senza un grandissimo dolore abbiamo visto distruggere ai giorni nostri; vi sono coloro che affermano di avere visto grandi cumuli di calce fatti solo di frammenti di epigrafi. Né mancano coloro che sono fieri di aver la casa propria (anche grande) gettata su fondazioni di sole membra di statue. Chi potrebbe opporsi a deprecare questi violatori della santa antichità? [...] Ma che altro devo ricordare a te che conosci tutte queste cose di gran lunga meglio e, bene anche in questo, come nelle altre cose, consigli la repubblica, mentre fai risorgere le lettere e ordini che queste epigrafi siano riunite in un solo volume, perché non siano disperse? Perciò io, anche se (come ho detto) è arduo ricostruire qualcosa di integro dalle rovine, tuttavia se qualcosa ho potuto raggiungere con diligenza e fatica per il tuo incarico, tutto ciò ho scritto in questo libro. E sebbene altre [epigrafi] in più mi si presentassero, o da me stesso poco studiate o da altri trattate in qualche modo, tuttavia al di fuori di quelle che ho visto e che ho trascritto accuratamente, nulla ho raccolto in questo volume, affinché potessi soddisfare i lettori se non per ricchezza e cultura almeno per fedeltà e diligenza. Perciò se qualche piacere gli studiosi di lettere prenderanno da ciò, non da me ma da te solo dovranno dire di averlo ricevuto, che a ciò mi hai spinto anche con le lettere, a cura di Alessandro Cortese tuo fedele, affinché questa opera, quale che sia il suo valore, dedicassi al tuo nome di diritto e di merito, perché tu sei il solo al quale stia a cuore la cura dell'antichità di cui sei sempre stato amatore, vero decoro e lume del nome latino nel quale risiedono insieme tutte le buone arti, salute e felicità, amore e delizia del genere umano». Il medesimo brano è riportato anche in F.P. DI TEODORO, *Raffaello*, cit., pp. 287-288. Cfr. anche ISIDORO CARINI, *Sul codice epigrafico di Fra Giocondo da Verona recentemente acquistato dalla Biblioteca Vaticana*, «Dissertazioni della Pontificia Accademia romana di archeologia», s. 2, V (1894), pp. 219-282.

steso sin dal 1503, parallelamente agli *Asolani*²³¹: nella finzione letteraria che sorregge il dialogo, il poeta immagina che durante il suo soggiorno romano del 1502 Tommaso Inghirami gli riferisca una discussione che aveva coinvolto due protagonisti della filologia di fine quattrocento, Pomponio Leto ed Ermolao Barbaro, legati da rapporti di studio e amicizia a Fra Giocondo. I due letterati si sarebbero confrontati sul doloroso tema del destino delle testimonianze antiche, confrontando una statua di marmo ridotta in pezzi ancora visibile nello splendido giardino che li ospitava con i testi classici, giunti ai moderni parimenti deturpati. Il quadro offerto dalle parole dei due studiosi non si discosta dalle descrizioni dei letterati che più volte nelle loro opere avevano deplorato l'incuria dei contemporanei di fronte alla distruzione del patrimonio artistico antico:

POMPONIUS. [...] ex tot enim tamque claris uiris, quorum ita crebrae imagines spectabantur, ut esse Romae quasi alter populus lapideus uideretur; ad nostram aetatem suis locis fere statu«e nullae integrae permanserunt, auulsae et amputatae ita tamen ut dignosci possit quorum fuerint omnino perpaucae. Illud uero miserius, carere nos iis atque aliis multo illustrioribus multoque magnificentius ut diuturniora essent constructis monumentis antiquorum, non tam quidem annorum iniuria quam etiam negligentia Romanorum principum, qui illa cum sustineri aut restitui possent neglexerunt. Itaque nunc, ut iam statuas et signa praetermittam, tot sepulchrorum, tot theatrorum cadauera prostrata et diruta ante oculos iacent.

HERMOLAUS. Est sane istud quidem uerum Pomponi, ut dicis, atque eo etiam se res deteriore habet conditione atque fato, quod non ea modo, quae stare adhuc potuerant, negliguntur, sed illa ipsa etiam, quae stant quaeque permanent, quoniam uetustate ipsa se confici passa non sunt, datur a nostris hominibus opera, enituntur, perficiunt aliquo denique modo, ut nunc quidem permanserintne an ceciderint, parum illorum interesse uideatur. Num Pantheum quidem ipsum – quae profecto aedes una omnium maxime, quoniam rotunda est, late circumstrato foro patere undique prospicique debuerat – ita paulatim domibus tabernisque ad templi parietes exaedificatis

²³¹ Per una prima bibliografia relativa all'opera bembesca cfr. i seguenti studi: E. TRAVI, *Il dialogo «De poetis» di Pietro Bembo*, «Ateneo Veneto», n.s., 13 (1975), pp. 105-125; ANTHONY GRAFTON, *Pietro Bembo and the «Scholia Bembina»*, «Italia Medievale e Umanistica», XXIV (1981), pp. 405-407; JOHN N. GRANT, *Pietro Bembo and Vat. lat. 3226*, «Humanistica Lovaniensia», XXXVII (1988), pp. 211-243; ID., *Pietro Bembo as a textual critic of classical latin poetry: «Variae lectiones» and the text of the «Culex»*, «Italia medievale e umanistica», XXXV (1992), pp. 253-304; MAURIZIO CAMPANELLI, *Pietro Bembo, Roma e la filologia del tardo Quattrocento: per una lettura del dialogo «De Virgilii Culice et Terentii fabulis»*, «Rinascimento», II s., XXXVII (1997), pp. 283-319.

obsepierunt, ut ab Aquilone tantum nunc uix aegreque conspiciatur? In Obelisco illo Vaticano autem dici uix potest, quantum a Romanis hominibus offensum peccatumque sit: qui quasi inuiderent superesse aliquod nostris temporibus opus, quod nulla ex parte annorum temporisque diuturnitas consumpsisset, ruinis aggestis aediculisque constructis iam ut lateret, propemodum effecerunt. [...]»²³².

Il brano di Bembo – in stretto dialogo con la produzione rovinistica che l’aveva preceduto e alla quale attinge abbondantemente – sembra intrattenere un rapporto privilegiato con l’incipit della *Lettera a Leone X*, a ulteriore testimonianza dell’affinità d’interessi e riflessioni che accomunava gli ospiti illustri della corte pontificia: se, infatti, nell’immagine del popolo di statue create dagli antichi e ora ridotte a un cumulo di frammenti si può cogliere facilmente l’eco della pagina di Vergerio²³³, la visione dei sepolcri e dei teatri degli antichi trasformati in cadaveri di una stagione di bellezza ormai perduta sembra dialogare con la descrizione castiglionesca dei monumenti dell’Urbe, che principi e pontefici non hanno saputo preservare. Nelle righe bembiane, poi, l’angoscia per la distruzione delle opere artistiche degli antichi porta con sé la

²³² P. BEMBO, *Ad Herculem Strotium de Virgilio Culice et Terentii fabulis liber III*, 4-8. Per il testo e la traduzione di questo brano e del successivo ringraziamento a Sandro La Barbera che allo studio del dialogo bembiano ha dedicato la propria tesi di Perfezionamento, discussa il 18 giugno 2012 presso la Scuola Normale Superiore di Pisa: «POMPONIO. [...] infatti tra tanti e tanto illustri eroi, le cui effigi si potevano ammirare in così grande quantità che a Roma pareva esserci come un popolo parallelo fatto di pietra, tuttavia quasi nessuna statua è rimasta integra al suo posto fino ai nostri giorni, mentre di quelle che sono state divelte e amputate ma di modo che restassero loro segni distintivi del soggetto raffigurato ne sono rimaste veramente pochissime. Ma – cosa ancora più triste – noi abbiamo perso quelle statue e altri monumenti dell’antichità, ben più illustri e più magnificamente realizzati perché durassero più a lungo, non tanto per la rovina inflitta dagli anni quanto piuttosto per la negligenza dei principi di Roma che hanno trascurato di raddrizzarli e restaurarli quando era possibile. E per tralasciare un attimo statue e sculture, giacciono prostrati e diroccati sotto gli occhi di tutti i tanti cadaveri di sepolcri e di teatri. ERMOLAO. È proprio come tu dici, Pomponio, e le cose stanno anche peggio e hanno un destino peggiore, perché non si trascurano solo quei monumenti che avrebbero potuto resistere fino ad ora e non l’hanno fatto, ma perfino quelli che ancora sono in piedi e resistono perché non hanno lasciato che la vecchiezza li abbattesse, i nostri contemporanei fanno di tutto, si sforzano proprio, e infine riescono in qualche modo a disinteressarsi del fatto che siano sopravvissuti fino a oggi o meno. Non è forse vero che persino il Pantheon – che fra tutte le costruzioni è proprio l’unica che, essendo rotonda, avrebbe dovuto vedersi e spiccare per ampio raggio in tutta la larghezza del foro che si spiega intorno – a tal punto è stato poco per volta accerchiato dalle case e dalle bettole addossate alle pareti del tempio, che ormai da nord lo si avvista solo appena e con molto sforzo? Non parliamo poi delle offese e delle mortificazioni che i cittadini di Roma hanno perpetrato ai danni di quel nobile Obelisco Vaticano: quasi che avessero in odio il fatto che qualcosa fosse riuscito a sopravvivere fino ai nostri tempi senza che alcuna lunghezza d’anni e secoli l’avesse logorato in alcun modo, hanno quasi fatto in modo da obliterarlo sommergendolo di pietre e addossandogli delle baracche! [...]».

²³³ Cfr. *supra*, p. 114.

preoccupazione per il destino dei testi letterari, che a loro volta patiscono il trascorrere del tempo e la brutalità degli uomini:

POMPONIIUS. Sed tamen Hermolae utinam illa tantummodo periissent, quae quidem iam, ut dicis, 'perierunt', quod est tamen ipsum per se acerbissimum. Nam prope ut signorum, ita scriptorum non parum plura amissa, quam retenta sunt. Sed utinam illa tantummodo periissent, ac non ii etiam Poetae nostri, qui habentur quique permanent, mutilati decurtatique haberentur! Quis enim iam eorum liber (de antiquis loquor) mendis peruersionibusque non scatet? Quae plerumque quasi delumbant amputantque non modo carminum numeros orationisque structuram, sed etiam ipsum sensum scribentis. Atque hoc quidem Hermolae nemo te melius intelligit, cuius in Plinianis castigandis corruptis et deprauatis locis magnum nostris hominibus laborem eripuit labor²³⁴.

La corruzione dei libri, dunque, proprio come quella delle statue, diviene la cifra più emblematica dell'incapacità dei moderni di salvaguardare l'esempio degli antichi: celebrate dalle eleganti righe di Bembo, le virtù restauratrici della nuova scienza filologica, di cui la nuova generazione di dotti si fa campione, sono presentate come strumento principale di conoscenza del passato, necessario per un completo recupero della voce degli antichi. Nelle intenzioni di letterati e artisti del raffinato circolo riunito da Leone X, filologia e antiquaria avrebbero dovuto procedere insieme e servire il medesimo fine di quella *renovatio*, tanto invocata dai contemporanei, che poteva prendere avvio solo dall'autentica riscoperta del passato. Di qui anche il desiderio primario di riportare in vita l'aspetto monumentale della Roma dei Cesari, che il pontefice aveva affidato alla perizia tecnica di Raffaello che intendeva ricostruire ciò che ancora si conservava del volto antico dell'Urbe rappresentandolo graficamente nella sua pianta topografica e, allo stesso tempo, raccontandolo attraverso la parola letteraria

²³⁴ P. BEMBO, *De Virgilio Culice*, cit., IV, 1-3: «POMPONIO. Certo sarebbe già un bene, Ermolao, se fossero periti solo quei testi che ormai, come tu dici, 'sono andati perduti', che è già di per sé insopportabile: infatti così come per le statue, anche dei testi sono più quelli che abbiamo perduto di quelli che sono stati conservati. Ma magari fossero solo periti quelli e invece non si trovassero ad essere mutilati e mozzati anche quei poeti nostri che ci sono rimasti conservati! Infatti quale loro scritto (parlo degli antichi) non è zeppo di mende e perversioni? E queste nella maggior parte dei casi è come se azzoppassero e mutilassero non solo i metri delle poesie e l'impalcatura delle orazioni, ma anche proprio il pensiero di chi le ha scritte. E senz'altro nessuno può capirlo meglio di te, Ermolao, che con la tua fatica di emendare i luoghi corrotti e distorti di Plinio hai risparmiato una grande fatica ai nostri colleghi».

nella sua *Lettera* prefatoria. Per compiere tale impresa, il maestro si sarebbe servito del prezioso insegnamento di Alberti, autore di una *Descriptio Urbis Romae* redatta probabilmente fra il 1432 e il 1434, quando risiedeva nella capitale come abbreviatore delle lettere apostoliche. Nell'*incipit* del breve trattato l'artista spiega di aver voluto studiare con l'ausilio di strumenti matematici i luoghi dell'antica Roma così come si presentavano al suo tempo, indicando anche misure e criteri con cui raffigurarli correttamente:

Murorum urbis Romae et fluminis et viarum ductus et lineamenta, atque etiam templorum publicorumque operum et portarum et trophaeorum situs collocationemque ac montium finitiones, atque etiam aream quae tecto ad habitandum operta sit, uti esse per nostra haec tempora cognovimus, ex mathematicis instrumentis quam diligentissime annotavi, eaque excogitavi quo pacto quivis vel mediocri ingenio praeditus bellissime et commodissime pingere, quantacumque voluerit in superficie, possit. Hoc ut facerem induxerunt amici litterati, quorum studiis favendum censui²³⁵.

Dallo studio delle rovine romane avrebbe tratto successivamente origine un'opera più complessa, il *De re aedificatoria*, composto attorno al 1450 in dodici libri per dialogare con Vitruvio, ma è interessante rilevare come sin dalla *Descriptio urbis* Alberti considerasse il proprio lavoro come un valido sostegno per gli studi degli amici letterati: l'unione fra le arti era quindi un orizzonte di pensiero che iniziava a prendere forma sistematica già nelle pagine dello scrittore quattrocentesco che, del resto, aveva sostenuto la necessità per pittori e poeti di imparare gli uni dagli altri²³⁶.

²³⁵ L.B. ALBERTI, *Descriptio urbis Romae*, édition critique, traduction et commentaire par MARTINE FURNO et MARIO CARPO, Droz, Genève, 2000, p. 27. Traduzione mia: «Grazie all'aiuto di strumenti matematici ho rilevato con la massima cura il tracciato e il percorso delle mura della città di Roma, del fiume e delle strade, e anche i siti e la collocazione dei templi, degli edifici pubblici, delle porte e dei trofei, e anche le delimitazioni dei monti, e l'area che è stata coperta dai tetti delle abitazioni, così come tutte queste cose le conosciamo ai nostri giorni, e le ho codificate in modo che chiunque, dotato anche di un intelletto mediocre, le possa disegnare in una bella forma e con comodità, secondo le dimensioni che preferisce. Mi hanno spinto a farlo i miei amici letterati, di cui ho pensato bisognasse favorire i lavori». Cfr. anche *Leon Battista Alberti's Delineation of the city of Rome (Descriptio urbis Romae)*, edited by MARIO CARPO and FRANCESCO FURLAN, critical edition by JEAN-YVES BORIAUD and FRANCESCO FURLAN, english translation by PETER HICKS, Arizona, ACMRS, 2007, p. 77, nonché *Codice topografico*, cit., pp. 209-222.

²³⁶ L.B. ALBERTI, *De pictura* III, 54: «Idcirco sic consulo poetis atque rhetoribus caeterisque doctis litterarum sese pictor studiosus familiarematque benivolum dedat, nam ab eiusmodi eruditus ingeniis cum ornamenta accipiet optima, tum in his profecto inventionibus iuvabitur, quae in pictura non ultima sibi laudem vendicent. Phidias egregius pictor fatebatur se ab Homero didicisse qua potissimum maiestate

Portando a perfezione l'esempio di simili modelli, a Raffaello sarebbe toccato il compito di dirigere un'equipe di esperti riunita dal papa nel corso del suo pontificato con la missione dichiarata di riscoprire l'antico in ogni campo, per farne paradigma del presente. Con questo obiettivo l'Urbinate aveva intrapreso la carriera di *Praefectus marmorum et lapidum omnium* nel 1515, prima tappa di un percorso professionale tanto felice quanto impegnativo che aveva subito individuato nello studio e nella tutela delle testimonianze del passato la cifra più caratteristica del suo stile, in pittura come in architettura, e quindi persino nei suoi scritti, che avevano presto abbandonato l'orizzonte petrarchesco dei sonetti in favore della più congeniale prosa epistolare. Negli anni romani il maestro avrebbe letto gli scrittori latini, provato a imitarne la pagina, citato i loro medesimi aneddoti con la stessa scrupolosità con cui si recava a visitare le rovine dei monumenti antichi per carpirne i segreti costruttivi, fino a sviluppare un linguaggio autenticamente classico che avrebbe contraddistinto ogni suo progetto, dalle collaborazioni antiquario-filologiche con Fra Giocondo e Calvo a quelle più propriamente letterarie con Castiglione.

Proprio il mantovano, a otto anni dalla morte improvvisa dell'amico, nelle pagine del suo *Cortegiano* avrebbe celebrato Raffaello come incarnazione dell'eccellenza artistica, fissando gli estremi formali di un'esaltazione con cui si sarebbero confrontati tutti gli scrittori che, dopo di lui, avrebbero alimentato il mito del genio di Urbino. Alla metà del IV libro del suo dialogo, Castiglione aveva dedicato un piccolo brano alle «reliquie» dei monumenti romani, inserendolo all'interno della più complessa trattazione dei rapporti fra il principe e il cortigiano. Totalmente assente nella prima stesura dell'opera, tale inserto aveva preso forma solamente tra il 1520 e il 1521 quando, terminato il lavoro di revisione sui propri appunti, Castiglione fissava la seconda redazione della sua opera così come è conservata nel ms. Vat. Lat. 8206²³⁷:

Iovem pingeret. Nostri sic arbitror nos etiam poetis legendis et copiosiores et emendatiores futurus, modo discendi studiosiores fuerimus quam lucri». Testo e traduzione sono tratti da ID., *Opere volgari*, cit., pp. 94-95: «Pertanto consiglio ciascuno pittore molto si faccia famigliare ad i poeti, retorici e agli altri simili dotti di lettere, già che costoro doneranno nuove invenzioni, o certo aiuteranno a bello componere sua storia, per quali certo acquisteranno in sua pittura molte lode e nome. Fidias, più che gli altri pittori famoso, confessava aver imparato da Omero poeta dipignere Iove con molta divina maestà. Così noi, studiosi d'imparare più che di guadagno, dai nostri poeti impareremo più e più cose utili alla pittura».

²³⁷ Cfr. G. GHINASSI, *Fasi dell'elaborazione del «Cortegiano»*, cit., pp. 209 e ss. e B. CASTIGLIONE, *La seconda redazione del «Cortegiano» di Baldassarre Castiglione*, edizione critica per cura di G. GHINASSI, Firenze, Sansoni, 1968.

Cercherei ancor d'indurlo a far magni edifici, e per onor vivendo e per dar di sé memoria ai poster; come fece il duca Federico in questo nobil palazzo, ed ora fa papa Iulo nel tempio di san Pietro, e quella strada che va da Palazzo al diporto di Belvedere e molti altri edifici, come faceano ancora gli antichi Romani; di che si vedeno tante reliquie a Roma, a Napoli, a Pozzolo, a Baie, a Cività Vecchia, a Porto ed ancor fuor d'Italia, e tanti altri lochi che son gran testimonio del valor di quegli animi divini²³⁸.

Sollecitato dalle riflessioni di Ottaviano, secondo il quale al cortigiano ideale sarebbe spettato il compito di guidare il suo signore sulla via del buon governo, Cesare Gonzaga interviene nella discussione per ribadire come questi avrebbe anche dovuto incitarlo alla grandezza e allo splendore dell'animo, alla mansuetudine nei confronti dei sudditi e alla liberalità, promuovendo una politica sociale che, accanto a giochi e spettacoli pubblici, si interessasse all'aspetto architettonico della città, nella cui maestosità si sarebbe rispecchiato il potere stesso del principe: egli avrebbe dovuto seguire l'esempio del duca Federico di Montefeltro – promotore di un intenso rinnovamento edilizio di Urbino – o di Giulio II, che stava immaginando un nuovo volto per il Vaticano, o degli antichi, che avevano realizzato edifici splendidi di cui ancora si potevano vedere i preziosi resti. Recuperando un vocabolo petrarchesco ereditato anche dal Bembo delle *Prose*, Castiglione chiudeva così un importante percorso personale di studio e, insieme, ammirazione, iniziato con il sonetto *Superbi colli*, in cui alle «sacre ruine» della città spettava l'oneroso compito di tramandare le miserevoli «reliquie» degli spiriti grandi degli antichi. Fra l'esperienza giovanile in versi e la prosa matura del dialogo la collaborazione fondamentale con Raffaello nella *Lettera a Leone X*, coeva alla stesura di questo brano, in cui «reliquia» diviene la parola chiave con cui scandire il ritmo del rimpianto del passato e del sogno di rinascita.

²³⁸ B. CASTIGLIONE, *Cortegiano* IV, XXXVI, tratto da ID. *Il libro del Cortegiano*, cit., pp. 492-493. Il brano è ricordato F.P. DI TEODORO, *Raffaello*, cit., p. 205 e da FRITZ ERTL, *Baldassarre Castiglione und Raffael Santi*, Nurnberg, 1933, p. 28.

Carissimo quanto cuore Jo ho rovente una vostra lettera & la quale ho inteso la morte del nostro ¹¹¹¹¹⁰ S.
duca a quale dio abbi misericordia d'anima e certo non posso senza lacrime leggere la vostra lettera
ma dimmi quel che non lo e rigaro bisogna avere patientia ricordarsi con laudonca dedio
io scrissi lettere al altro prete che me mandasse un' amuletta che era l'acoperta de la nostra
donna del'aggressa non mela mandata neppure nei l'faciente psagere quando ce p' sona che
venga che io possa satissime amadonna che sapere nasce uno auera bisogno d'altro ancora
negro carissimo Reo. che voi uoliate dire al prete e alasanto che uenendo la r'acoperta
fiorentino el quale nauemo rapinate piu volte insieme l'facine honore senza assonagnio
misimo e mi ~~l'facine~~ l'facine e mi amore che cerco l'ho ubligatissimo quanto che sono
che una. ~~l'facine~~ l'facine non ho fatto proprio e non ho fatto sero poro & che el sera meglio p' me che
lauda abrima, e impeto non ho scritto quello che io ne poseua e ancora ne uenegosso dare
auiso per secondo me adito elatione de ditta l'facine dice che me dura dare p' circha
atrecenti ducati d'oro p' qui enfrancia f'co l'facine forse uescer' inno quello che l'facine monta
che Jo ho fatto el cartone e l'ato gascua sermo acio inuero caro se fosse possibile dauere una
lettera di recomandatione al gonfalonero di fiorenza dal S. Prefetto e pochi di fa Jo scrissi
al Reo e a giuano donna mela fessero auere me f'ra grande uita & l'interesse de una
certa stonda a l'acoperta la quale l'facine a sua. S. de alacore. negro se eposibile uoi
melamandare. Reo credo quando se mandara al S. prefetto e me che lui l'facine fare
e quello me recomandare inuero uita come sua amico sermo e familiare non altro
recomandare al marchese ~~recomandare~~ edredo entati glioc. ~~recomandare~~ di aprile M. D. V. VIII.

Eluabro ragnello dipintore
di fiorenza

1. Raffaello, Lettera allo zio Simone Ciarla, 21 aprile 1508.
BAV, ms. Borgiano latino 800.



4. Raffaello, sonetto IIIa (Un pensar dolce).
 Vienna, Graphische Sammlung Albertina (inv. 205v).

impensier dolce erimencrase
di quello asalto ma piu grave el danno
del partir che restar cono puri cono
E mar perso l'adella sel ver ado
Or lingua di parlar disugli el nodo
adir di questo inusitato inganno
cha mur mi fece p mio grave a' anno
ma mi ~~pa~~ ne ringratia / e lei nel do
sessa
era ~~era~~ era che locaso un sole
ancora fatto elatro surse inlecho
ati gin da far ~~far~~ che parole
mano restar pur minto / or mio gran focho
che mi tormenta che doue lon sole
disior di parlar piu rimam fioche

Ite serviti parolam ~~ma~~ amore
 o li efetti amabili dame in parte
 in fin el perche senza ueritate e corte
 con ~~conoscenza~~ ^{conoscenza} di ~~conoscenza~~ ^{conoscenza} come nel core
 cheo ~~conoscenza~~ ^{conoscenza} ~~conoscenza~~ ^{conoscenza} ~~conoscenza~~ ^{conoscenza} nel core
 e gno edicho che tu sei el mio signiore
 ne saranno ne jone mercurio ho marte
 dal centro al cel ^{5^o} che jone lo marte
 o che schermo no ual ne mocio ho arte
 a schi far letue forte d'ha furore
 e sal ~~cumens~~ el fatto portu asca el fatto
 hor questo per fia noto el fatto ascoso
 Jo portu nel mio peto ~~ebbi nel peto~~
 che ~~per~~ ⁱⁿ ~~fu~~ ^{fu} ~~in~~ ⁱⁿ ~~peto~~ ^{peto}
 e que ~~alma~~ ^{alma} gentil no mi distacia
 ondia vi amax che ame ~~mi~~
 ondia ringratto amax che ame picatso
 e che quella chel sol orna di luce
 or ~~e~~ ~~che~~

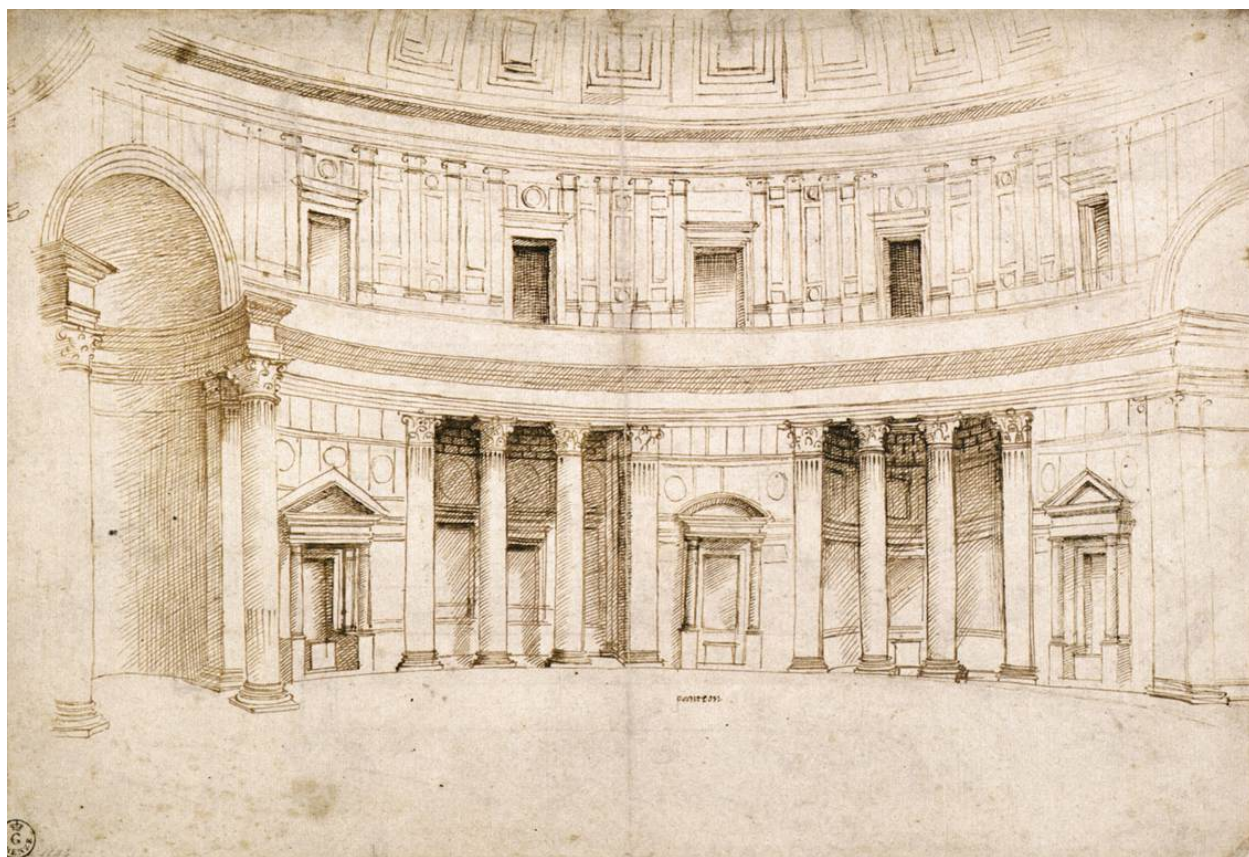
de serviti parolam ~~ma~~ amore
 o li efetti amabili dame in parte
 in fin el perche senza ueritate e corte
 con ~~conoscenza~~ ^{conoscenza} di ~~conoscenza~~ ^{conoscenza} come nel core
 cheo ~~conoscenza~~ ^{conoscenza} ~~conoscenza~~ ^{conoscenza} ~~conoscenza~~ ^{conoscenza} nel core
 e gno edicho che tu sei el mio signiore
 ne saranno ne jone mercurio ho marte
 dal centro al cel ^{5^o} che jone lo marte
 o che schermo no ual ne mocio ho arte
 a schi far letue forte d'ha furore
 e sal ~~cumens~~ el fatto portu asca el fatto
 hor questo per fia noto el fatto ascoso
 Jo portu nel mio peto ~~ebbi nel peto~~
 che ~~per~~ ⁱⁿ ~~fu~~ ^{fu} ~~in~~ ⁱⁿ ~~peto~~ ^{peto}
 e que ~~alma~~ ^{alma} gentil no mi distacia
 ondia vi amax che ame ~~mi~~
 ondia ringratto amax che ame picatso
 e che quella chel sol orna di luce
 or ~~e~~ ~~che~~

strama
 cania
 conduce
 riduce
 riduce
 duce

6. Raffaello, sonetto IV (...te servier par amore).
 Oxford, Ashmolean Museum (Parker 545v).



7. Raffaello, sonetto V (*Lo pensier che in recercar*).
 Montpellier, Musée Fabre (inv. 825.1.275r).



8. Raffaello, *Interno del Pantheon*.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (GDSU, cat. A, n. 164).



10. Raffaello, *Ritratto di Baldassar Castiglione*, olio su tela, 1516 circa.
Parigi, Museo del Louvre.



11 Raffaello, *Doppio ritratto di Andrea Navagero e Agostino Beazzano*, Olio su tela, 1516 circa.
Roma, Galleria Doria Pamphilj.



12. Raffaello, *Ritratto del cardinal Bibbiena*, olio su tela, 1516 circa.
Firenze, Galleria Palatina.



13. Raffaello, *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, olio su tavola, 1518 circa. Firenze, Uffizi.



14. Raffaello, *Autoritratto con un amico*, olio su tela, 1519.
Parigi, Museo del Louvre.

Parte seconda

*Il ritratto letterario
nelle parole dei contemporanei*

Capitolo primo

«*In obitu Raphaelis*»:

la celebrazione funeraria del 1520

1. *L'ultimo ritratto di Raffaello*

Nell'ultima delle sue *Satire*, composta in Garfagnana nella primavera del 1524 e indirizzata all'amico Bonaventura Pistofilo¹, cancelliere del duca Alfonso, Ludovico Ariosto giustifica il proprio rifiuto di diventare ambasciatore estense a Roma presso papa Clemente VII e afferma il proprio desiderio di tornare al più presto a Ferrara. Allo scrittore che, in una lettera non pervenutaci, aveva elencato i vantaggi dell'incarico – ribaditi, poi, nella prima parte dell'epistola – Ariosto suggerisce di cambiare esca, se intende attirarlo nella capitale; non sarebbero, infatti, gli onori o le ricchezze romane a lusingarlo, bensì la possibilità di godere della compagnia degli amici letterati e di dedicarsi assieme a loro a tutte quelle attività che gli sono negate ora che è confinato in una terra ostile e rozza²:

Dimmi ch'io potrò aver ozio talora
di riveder le Muse, e con lor sotto
le sacre frondi ir poetando ancora. 125

¹ Lo scrittore è ricordato anche in L. ARIOSTO, *Fur.* XLVI, 18, vv. 1-2.

² Alla difficile permanenza in Garfagnana, il difficile territorio che il poeta fu chiamato a governare dal 1522 al 1525, è dedicata la *Satira* IV. Le lettere composte in questo periodo di intenso impegno politico e di dolorosa lontananza dalla poesia sono state raccolte nel volume L. ARIOSTO, *Lettere dalla Garfagnana*, a cura di VITTORIO GATTO, Reggio Emilia, Diabasis, 2009.

Dimmi che al Bembo, al Sadoletto, al dotto
 Iovio, al Cavallo, al Blosio, al Molza, al Vida
 potrò ogni giorno, e al Tibaldeo, far motto;
 tòr di essi or uno e quando uno altro guida 130
 pei sette Colli, che, col libro in mano,
 Roma in ogni sua parte mi divida.
 – Qui – dica – il Circo, qui il Foro romano,
 qui fu Suburra, e questo è il sacro clivo;
 qui Vesta il tempio e qui il solea aver Iano. – 135
 Dimmi ch'avrò, di ciò ch'io leggo o scrivo,
 sempre consiglio, o da latin quel tòrre
 voglia o da tósco, o da barbato argivo³.

Se, infatti, alla favola della zucca cresciuta con straordinaria velocità ma destinata a guastarsi altrettanto rapidamente era stato affidato il compito di descrivere l'amara vicenda dei rapporti dello scrittore con Roma e con Leone X⁴, lo splendido ritratto della capitale offerto nel proseguo della *Satira* dà ragione dei lunghi soggiorni romani di Ariosto che, presso la corte del papa, aveva avuto la possibilità di entrare in contatto con i maggiori intellettuali della sua epoca, rievocati in questo brano con nostalgia e affetto. Ciò di cui il poeta patisce maggiormente la mancanza è, infatti, la società con uomini colti, che a Roma era stata per lui prassi quotidiana: così, nonostante i versi finali del carne vedranno prevalere il richiamo di Ferrara e della donna amata, in questo passo il pensiero di potersi ricongiungere agli amici letterati sembra per un momento tentare Ariosto, che richiama alla mente le preziose conversazioni intrattenute con Bembo, Sadoletto, Marco Cavallo, Tebaldeo⁵, Blosio Palladio, il Molza, Girolamo Vida e Paolo Giovio nei giorni della sua permanenza romana. Ancor più sembra affascinare l'autore la possibilità di visitare con loro le antiche vestigia dell'Urbe, lasciandosi guidare attraverso i luoghi più famosi e caratteristici della capitale per visitare, «col libro in mano» (v. 131), il Circo Massimo e il Foro romano, la Suburra e il Campidoglio, alla riscoperta del tempio di Vesta e di quello di Giano.

La visita alle rovine vagheggiata da Ariosto corrispondeva – come il capitolo precedente ha messo in evidenza – a un'abitudine in voga fra gli studiosi di antichità sin

³ L. ARIOSTO, *Satira* VII, vv. 124-138. Il testo è tratto da L. ARIOSTO, *Satire*, a cura di ALFREDO D'ORTO, Fondazione Pietro Bembo, Parma, Guanda, 2002, pp. 215-216.

⁴ Cfr. ID., *Satira* VII, vv. 70-87.

⁵ I quattro letterati sono citati anche in ID., *Fur.* XLII, vv. 83 e ss.

dai tempi di Petrarca: eternata dalle pagine di antiquari e archeologi, di poeti o semplici viaggiatori, la contemplazione degli edifici antichi della capitale costituiva parte fondamentale dell'educazione al bello dell'uomo dotto dell'Umanesimo e del Rinascimento. Presso gli intellettuali della corte di Leone X tale pratica aveva assunto un valore più profondo, poiché lo studio diretto del passato e delle sue testimonianze architettoniche (ed epigrafiche) era divenuto la lente privilegiata attraverso cui guardare al presente: i sentimenti che nel 1519 avrebbero spinto Raffaello e Castiglione a comporre la *Lettera a Leone X* – esito letterario fondamentale della riflessione sull'antico condotta da un'intera generazione di umanisti destinata a condizionare l'immaginario culturale comune e lo stesso mercato librario almeno fino al Sacco – erano del resto già vivi nella Roma del predecessore Giulio II che, grazie al rinnovato interesse per le vestigia classiche, aveva iniziato a richiamare a sé i maggiori esperti del settore. Caso emblematico del fascino esercitato dalle rovine all'inizio del secolo costituiva l'esperienza di Giacomo Mazzocchi, libraio e tipografo bergamasco trasferitosi nella capitale nel 1505 per assecondare la propria passione umanistica⁶. Dalle sue stampe uscirono numerosi autori greci in versione latina⁷, ma soprattutto alcuni fra gli studi antiquari più importanti dell'epoca: nel 1510 pubblicò il *De vetustate Urbis* di Pomponio Leto⁸, una descrizione della città imperiale basata sugli *Excerpta* del codice della Biblioteca Marciana 3453⁹ raccolti, come riferisce la tradizione, dalla viva voce del maestro mentre conduceva uno straniero a visitare i monumenti della capitale, secondo un percorso che dal Foro romano fino al Campidoglio attraversava i luoghi più antichi e famosi della città. Allo stesso anno risale anche l'*Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae* di Francesco Albertini¹⁰ che, in due sezioni distinte, recava notizia dell'aspetto della capitale antica e di quella moderna, edificata all'insegna della

⁶ Per un'introduzione all'esperienza biografica e professionale dell'editore lombardo si consulti *Giacomo Mazzocchi*, a cura di MASSIMILIANO ALBANESE, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 619-621.

⁷ A Mazzocchi si deve la pubblicazione di Omero (*Odissea*), Pseudo Aristotele (*Theologia Aristotelis*), Plutarco, Lisia, Aftonio, Stobeo, Agazia Scolastico, Luciano, Massimo Tirio, Procopio di Cesarea, Basilio il Grande, come ricorda ALBANESE in *Giacomo Mazzocchi*, cit., pp. 619-620.

⁸ L'opera fu ristampata nel 1515, per cui cfr. POMONIUS LAETUS, *De Romanae urbis vetustate nouiter impressus, ac per Marianum de Blanchellis Praenestinum emendatus*, Roma, Giacomo Mazzocchi, 1515.

⁹ Per le note di Leto, composte probabilmente dopo la morte di papa Sisto IV (1484) cfr. il ms. Lat. cl. X, n. 195 (3453) alle cc. 25a-31b della Biblioteca Marciana di Venezia. Per una descrizione degli *Excerpta* cfr. le pagine a essi dedicate in *Codice topografico della città di Roma*, vol. IV, cit., pp. 421 e ss.

¹⁰ Per la *princeps* dell'opera si veda *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae editum a Francisco de Albertinis clerico Florentino dedicatumque Iulio secundo Pon. Max.*, Roma, Giacomo Mazzocchi, 1510.

grandezza passata sotto i pontificati di Nicolò V, Sisto IV e Giulio II. Scrittore e artista¹¹, Albertini era nato attorno al 1469 a Firenze, che aveva abbandonato per Roma solamente nel 1502: quattro anni più tardi, mentre i contemporanei riscoprivano il Laocoonte, lo studioso avviava la stesura della sua operetta, completata nel 1509 e subito consegnata alle cure editoriali di Mazzocchi. Il frontespizio della *princeps* riportava, immediatamente sotto il titolo, un epigramma latino composto da Andrea Fulvio, umanista numismatico e antiquario di vastissima esperienza destinato a divenire, come si è già detto, una delle figure di riferimento per Raffaello:

ANDREAS FULVIUS PRAENESTINUS

Brutis ac Deciis et quantum Roma Camillo
 Marcello et Fabiis debuit ante suis,
 Albertine, tibi tantum Romana vetustas
 debet, ut ad superos semisepulta redit.
 Munere namque tuo monumenta ac signa priorum 5
 resque reviviscunt et loca ducta situ.
 Singula quae Cos si depinxisset Apelles
 non essent titulis tam manifesta suis¹².

Nel carme composto per l'uscita dell'*Opusculum*, rielaborando un tema caro al dibattito sulle arti come il paragone fra pittura e scrittura, Fulvio dedicava ad Albertino il giusto tributo intellettuale, donandogli liricamente la grandezza di un eroe del mito, capace con le proprie iscrizioni di informare i suoi lettori sui luoghi e sugli edifici dell'antica capitale più di quanto avrebbe saputo fare lo stesso Apelle se li avesse dipinti. Lo studioso originario di Palestrina – attivo a Roma già nell'ultima decade del Quattrocento, discepolo devoto di Pomponio Leto, poi maestro di grammatica e

¹¹ Per una più ricca presentazione della vita del fiorentino, allievo di Ghirlandaio e del poeta Naldo Naldi, canonico della Basilica di San Lorenzo, cfr. *Francesco Albertini*, a cura di JOSÉ RUYSSCHAERT, in *Dizionario biografico degli italiani*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 724-725, ma anche *Francesco Albertini*, in *Codice topografico della città di Roma*, vol. IV, cit., pp. 457 e ss.

¹² Per il testo dell'epigramma cfr. anche *Francesco Albertini*, in *Codice topografico*, cit., p. 460. Traduzione mia: «Quanto Roma dovette prima ai suoi Brutii, Decii e a Camillo Marcello e ai Fabii, o Albertino, tanto a te deve l'antichità romana, poiché semisepolta ritorna alla luce. Infatti grazie alla tua opera rivivono i monumenti e le statue degli antichi, e così anche le cose e i luoghi che erano stati tolti dalla loro sede: se Apelle di Cos avesse dipinto tutte queste cose, esse non sarebbero tanto chiare nelle sue tavole».

letteratura latina¹³ – introduceva così l’argomento dell’opera, inquadrandola nel solco di una tradizione prestigiosa cui lo stesso Fulvio intendeva dedicarsi. Composti *ad hoc* per l’uscita del volumetto, i versi di Fulvio furono esclusi dalla nuova edizione dell’*Opusculum* allestita da Mazzocchi nel 1515¹⁴, probabilmente in seguito a un dissapore che dovette mettere fine alla relazione editoriale dello studioso con il rinomato stampatore. La rottura avvenne in ogni caso dopo il 1513, poiché in quello stesso anno Fulvio ancora pubblicava presso di lui le *Antiquaria Urbis* intitolandole al neoletto Leone X che, attraverso una nuova politica volta alla tutela della pace civile e alla diffusione degli studi letterari, aveva favorito le sue scrupolose ricerche antiquarie, confluite nella stesura di un’opera preziosa che si presentava sin dalla prefazione come la prima rappresentazione in versi delle antichità di Roma. Nell’allocuzione al lettore, posta in esergo sotto la forma di un epigramma, l’autore introduceva il contenuto della sua opera secondo moduli retorici differenti a quelli già scelti per esaltare con la propria penna il volume dell’amico Albertino:

AD LECTOREM

Candide si lector magnae primordia Romae
 quantaque iam fuerint moenia nosse cupis,
 haec tibi designat veterum antiquaria rerum
 pagina distinguens ordine quaeque suo¹⁵.

Scongiurato il rischio dell’autocelebrazione, nei versi redatti per l’uscita del proprio poemetto Fulvio sostituiva l’omaggio lirico con una dichiarazione intellettuale di intenti tesa a indirizzare i lettori sul carattere dell’opera loro offerta, prima di svolgere in due libri una descrizione in esametri delle rovine dell’Urbe, suddivisa per rubriche dedicate

¹³ Alla vita e all’opera di Andrea Fulvio è dedicato il ricco studio di R. WEISS, *Andrea Fulvio antiquario romano (c. 1470-1527)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», II serie, XXVIII (1959), pp. 1-44.

¹⁴ Cfr. *Opusculum de mirabilibus nove et veteris urbis Rome editum a Francisco Albertino Floren.*, Roma, Mazzocchi, 1515; l’epigramma fu trascurato anche nelle edizioni successive dell’opera, elencate qui di seguito: *Opusculum de mirabilibus nove et veteris urbis Rome editum a Francisco Albertino Floren.*, Basilea, Wolff, 1519; *Mirabilia Rome. Opusculum de mirabilibus nove et veteris urbis Rome editum a Francisco Albertino Florentino*, Lione, Morin, 1520. Non c’è traccia del carme neppure nella raccolta *De Roma prisca et nova varii auctores* pubblicata da Mazzocchi nel 1523, che comprende l’*Opusculum* di Albertini.

¹⁵ *Antiquaria urbis per Andream Fulvium*, Roma, Giacomo Mazzocchi, 1513. Traduzione mia: «Benevolo lettore, se vuoi conoscere i primordi della grandezza di Roma, e quanto grandi furono i suoi edifici, quest’opera ti descrive le vestigia delle cose antiche, distinguendo ogni cosa secondo il suo ordine».

alle principali testimonianze dell'edilizia antica. E come, nell'architettura complessiva delle *Antiquaria*, all'epigramma di Fulvio spettava il compito di anticipare i contenuti del discorso lirico, i versi del fratello Giovanni, antiquario come Andrea, posti in chiosa al poema, si assumevano l'onere di riassumerne in poche righe le peculiarità, insistendo sulla capacità del loro autore di rendere vivo ciò che per secoli era rimasto dimenticato:

IOANNES FULVIUS

Urbis Romuleae si quis iam nosse ruinas
 exoptat, veterum vel monumenta virum,
 haec legat: agnoscet tanquam praesentia qualis
 quantaque iam fuerit Romula terra prius,
 et quam diffusis cum moenibus ambitus urbis, 5
 et quam magnifici semper in urbe duces¹⁶.

Qualche anno più tardi, nei primi mesi del 1527, lo stesso Andrea Fulvio avrebbe dato alle stampe le *Antiquitates urbis*, una versione ampliata e in prosa delle precedenti *Antiquaria*, assecondando un desiderio che era stato proprio dello stesso Leone X, ormai defunto. L'opera si compone di 5 libri anticipati da un carme redatto, ancora una volta, dal fratello Giovanni che, riecheggiando quello conclusivo del 1513, suggerisce al lettore in modo più dettagliato la materia di cui avrebbe potuto leggere nel libro. Non più un'allusione generica agli edifici antichi di Roma, ma un elenco specifico delle vestigia della capitale che si disponevano davanti agli occhi dei moderni attraverso le pagine del volume:

IOANNES FULVIUS

Quisquis Romuleae vetusta terrae
 Affectas loca nosse cum trophaeis
 Arcus et statuas deumque templa
 Circos et fora curias theatra
 Thermas balnea porticus columnas 5

¹⁶ *Ibid.* Traduzione mia: «Se qualcuno desidera conoscere le rovine della città romulea o i monumenti degli uomini antichi, legga quest'opera: riconoscerà come dal vivo quale e quanto grande sia stata in passato la terra di Roma, e con quanto lunghe mura si spiegasse il perimetro della città e quanto magnifici governanti ci siano sempre stati in città».

Fontes naumachias lacus cloacas
Hoc si legeris explicat volumen¹⁷.

Vale sicuramente la pena indagare le motivazioni che spinsero Andrea Fulvio a rivedere la propria opera e ad ampliarla, al punto da trasformare il racconto in versi delle cose antiche di Roma del 1513 in un trattato ricco e complesso che ambiva a inserirsi nella tradizione resa illustre da Flavio Biondo. La ragione principale è fissata dallo stesso autore nella dedica a papa Clemente VII delle *Antiquitates*: con l'intento di illuminare i resti degli antichi che giacerebbero sepolti dalle tenebre se non venissero rischiarati dalle scienze e dalle lettere dei moderni, Fulvio aveva ispezionato le rovine di Roma quartiere per quartiere, facendo da guida a Raffaello che, pochi giorni prima della sua morte, attendeva a un'opera grafica di descrizione della città per regioni, al fine di restituire ai contemporanei in tutto il suo splendore l'antico aspetto della Roma degli imperatori:

[...] Ruinas Urbis interea tuis optimis auspiciis prosecutus, ab interitu vindicare ac litterarum monumentis resarcire operam dedi, quae iacerent in tenebris, nisi litterarum lumen accenderet, priscaque loca tum per regiones explorans observavi, quas Raphael Urbinas, quem honoris causa nomino, paucis ante diebus quam e vita decederet me indicante penicillo finxerat¹⁸.

All'origine del nuovo progetto letterario di Fulvio si collocerebbe, dunque, la collaborazione con Raffaello, che in queste pagine pubblicate sette anni dopo la sua morte è ricordato per la sua attività di antiquario: il maestro di Urbino che i secoli a venire avrebbero osannato come uno dei massimi rappresentanti della pittura italiana, celebrandolo per la dolcezza delle sue forme e per quella speciale grazia che rendeva uniche le sue opere, appare invece agli occhi dei contemporanei e degli amici che

¹⁷ *Antiquitates urbis per Andream Fulvium antiquarium*, Roma, Marcello Silber, 1527. Traduzione mia: «Lettore, chiunque tu sia che desideri conoscere gli antichi siti della terra di Romolo con le loro bellezze, questo volume, se lo leggerai, ti mostra gli archi, le statue, i templi degli dei, i circhi, i fori, le curie, i teatri, le terme, i bagni, i portici, le colonne, le fontane, le naumachie, le piscine, gli acquedotti».

¹⁸ *Ibid.* Traduzione mia: «Avendo frattanto descritto le rovine della città sotto i tuoi ottimi auspici, iniziai a vendicare dalla morte e a riscattare con i ricordi delle lettere quelle cose che starebbero giacendo nelle tenebre se non le facesse risplendere il lume delle lettere e allora ho studiato i luoghi antichi esplorandoli per regioni, che Raffaello di Urbino, che menziono a titolo d'onore, pochi giorni prima di morire aveva riprodotto con il pennello sotto mia indicazione». La prefazione delle *Antiquitates* è riportata anche da Shearman in *Raphael I*, pp. 819.

avevano potuto frequentarlo soprattutto come un attento studioso dell'antico, impegnato nella faticosa lotta a favore di un recupero più autentico del passato. Proprio come sarebbe nuovamente accaduto al momento della riscoperta delle sue ossa nel 1833, era la memoria della *Lettera* sulle antichità di Roma cui Raffaello stava lavorando assieme a Castiglione poco prima della sua scomparsa a dominare la visione degli intellettuali che scrivevano di lui, nell'Ottocento come nel Cinquecento, eternandone il ricordo. Nei giorni dello studio delle rovine Raffaello era solito visitare i siti dei monumenti antichi per disegnarne i resti, avvalendosi dell'esperta guida archeologica che gli veniva offerta da Fulvio: questa, dunque, l'ultima figurazione dell'Urbinato trasmessa ai posteri da chi lo aveva conosciuto da vicino ed era informato sui suoi progetti; questa l'immagine che, annullando quasi un decennio di omissioni, si ricollegava direttamente al ritratto compilato da tutti quei letterati che, all'indomani della morte dell'artista, avevano composto dei versi per immortalare, non solo la grandezza, ma soprattutto il ruolo chiave svolto presso la corte di Leone X.

Fra i dotti che parteciparono al peculiare *certamen* sviluppatosi spontaneamente dopo la scomparsa di Raffaello si contava, del resto, lo stesso Ariosto, autore di un prezioso carme latino che celebrava la straordinaria perizia del maestro. È dunque facile ipotizzare che, quattro anni più tardi, descrivendo con nostalgia le passeggiate archeologiche fra gli antichi edifici della capitale condotte con gli amici letterati, lo scrittore delle *Satire* dovesse vagheggiare anche la compagnia dell'artista di Urbino.

2. *L'identificazione cristologica nelle fonti epistolari*

Come attestano le cronache e le numerose biografie a lui dedicate nel corso della storia, Raffaello morì prematuramente all'età di 37 anni nella notte del 6 aprile 1520. Nella splendida immagine conclusiva della sua *Vita*, Vasari avrebbe celebrato il maestro come il pittore che meglio di ogni altro aveva saputo incarnare le doti del perfetto cortigiano, grazie alle quali era riuscito a conquistarsi la stima e il favore dei più grandi mecenati della sua epoca:

Egli [...] non visse da pittore, ma da principe. Per il che, o Arte della pittura, tu pur allora ti potevi stimare felicissima, avendo un tuo artefice che di virtù e di costumi t'alzava sopra il cielo! Beata veramente ti potevi chiamare, da che

per l'orme di tanto uomo hanno pur visto gli allievi tuoi come si vive, e che importi l'aver accompagnato insieme arte e virtute; le quali in Raffaello congiunte, potettero sforzare la grandezza di Giulio II e la generosità di Leone X, nel sommo grado e dignità che gli erano, a farselo familiarissimo et usarli ogni sorte di liberalità, talché poté col favore e con le facultà che gli diedero fare a sé et a l'arte grandissimo onore¹⁹.

L'artista, «non meno eccellente che grazioso»²⁰, secondo l'opinione del biografo era stato donato al mondo dalla natura «quando, vinta dall'arte per mano di Michelangelo Buonarroti, volle in Raffaello esser vinta dall'arte e dai costumi insieme»²¹. La sua gentilezza, dunque, oltre che la sua perizia, l'aveva reso particolarmente caro a Leone X, che fu sconvolto dalla sua morte, così come l'intera corte romana:

Dolse ancora sommamente la morte sua a tutta la corte del Papa, prima per avere egli avuto in vita uno officio di cubicolario, et appresso per essere stato sì caro al Papa che la sua morte amaramente lo fece piagnere. O felice e beata anima, da che ogn'uomo volentieri ragiona di te e celebra i gesti tuoi et ammira ogni tuo disegno lasciato! Ben poteva la pittura, quando questo nobile artefice morì, morire anch'ella, ché quando egli gli occhi chiuse, ella quasi cieca rimase. Ora a noi che dopo lui siamo rimasi, resta imitare il buono, anzi ottimo modo da lui lasciatoci in esempio, e, come merita la virtù sua e l'obbligo nostro, tenerne nell'animo graziosissimo ricordo e farne con la lingua sempre onoratissima memoria²².

¹⁹ G. VASARI, *Vita di Raffaello*, in ID., *Le vite*, cit., IV, pp. 212-213. La particolare intimità che il pittore seppe conquistarsi con i potenti è ricordata anche da P. GIOVIO, *Raphaelis Urbinatis vita*, in ID., *Scritti d'arte*, cit., p. 260: «Is multa familiaritate potentium, quam omnibus humanitatis officiis comparavit, non minus quam nobilitate operum inclaruit adeo, ut numquam illi occasio illustris defuerit ostentandae artis». La *Vita* di Giovio, pubblicata solo nel 1781 da Girolamo Tiraboschi, fu verosimilmente composta prima del Sacco di Roma del 1527.

²⁰ G. VASARI, *Vita di Raffaello*, cit., p. 155. Per un analogo giudizio si legga ancora P. GIOVIO, *Raphaelis Urbinatis vita*, cit., p. 260: «Caeterum in toto picturae genere numquam eius operi venustas defuit, quam gratiam interpretantur».

²¹ G. VASARI, *Vita di Raffaello*, cit., p. 155. La "gentilezza" di Raffaello è confermata anche dalle parole pronunciate da Aretino nel dialogo di Ludovico Dolce: «Oltre alla eccellenza della pittura aveva Raffaello ogni virtù et ogni bel costume e gentil creanza che conviene a gentiluomo», per cui cfr. L. DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, ristampato in *Scritti d'arte*, cit., I, p. 833.

²² Cfr. G. VASARI, *Vita di Raffaello*, cit., pp. 210-211.

Attingendo alla memoria lirica dell'epigramma apposto alla sua tomba per riassumere la grandezza dell'esperienza artistica dell'Urbinate²³, il biografo aretino avrebbe ricordato i versi che, all'indomani della sua scomparsa, gli erano stati dedicati da Bembo e Castiglione: l'ultimo elogio di Vasari sembrava così spingersi oltre le finalità letterarie di genere per consegnare ai contemporanei il compito di custodire la lezione del maestro, cantandola nelle loro opere perché potesse fungere da *exemplum* ai posteri.

Se la *Vita di Raffaello* si concludeva con la menzione dei due carmi forse più famosi composti in occasione della sua morte, va segnalato che le più antiche testimonianze relative alla scomparsa del maestro furono comunque di natura diaristica ed epistolare: la prima nota appartiene probabilmente a Marcantonio Michiel (1484-1552), raffinato studioso e collezionista veneziano trasferitosi a Roma nel 1518 al seguito del cardinale Francesco Pisani²⁴. Autore di una *Notizia d'opere di disegno*²⁵ in cui confluirono gli appunti di cose artistiche osservate durante le numerose ispezioni nei maggiori centri dell'Italia settentrionale, capaci di assicurargli i complimenti di Sebastiano Serlio e

²³ All'esame dell'epigramma di Bembo e dei carmi redatti per la morte di Raffaello è dedicato il paragrafo successivo.

²⁴ Per un primo orientamento sulla vicenda storica del letterato cfr. *Marcantonio Michiel*, a cura di GINO BENZONI, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010 pp. 319-325. Di seguito sono elencati altri importanti studi dedicati all'umanista: EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Intorno la vita e le opere di Marcantonio Michiel, patrizio veneto della prima metà del secolo XVI*, «Memorie dell'IVSLA», 9 (1860), pp. 359-425; JENNIFER FLETCHER, *Marcantonio Michiel: his friends and collection*, «The Burlington Magazine», 123 (1981), pp. 453-467; ID., *Marcantonio Michiel, "che ha veduto assai"*, *Ibid.*, pp. 602-608; MICHEL HOCHMANN, *Marcantonio Michiel e la nascita della critica veneziana*, in *La pittura nel Veneto*, III, *Il Cinquecento*, a cura di MAURO LUCCO, Milano, 1999, pp. 1181-1201; ROSELLA LAUBER, «Opera perfettissima». *Marcantonio Michiel e la «Notizia d'opere di disegno»*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di BERNARD AIKEMA, ROSELLA LAUBER e MAX SEIDEL, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 77-116; *Marcantonio Michiel*, in CHRISTIANE NEERFELD, «*Historia per forma di diaria*». *La cronachistica veneziana contemporanea a cavallo tra il Quattro e il Cinquecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2006, pp. 64-72; R. LAUBER, «*In casa di Messer Pietro Bembo*». *Riflessioni su Pietro Bembo e Marcantonio Michiel*, in *Pietro Bembo e le arti*, cit., pp. 441-464.

²⁵ L'autografo marciano dell'opera, ms. It. XI, 67 (7351), adespota e anepigrafo, fu pubblicato anonimo da Jacopo Morelli (Bassano 1800 e Venezia 1820) e rivendicato a Michiel solamente nella seconda parte del secolo, grazie alle indagini di Daniele Francesconi, Cesare Bernasconi e Emmanuele Antonio Cicogna, come si ricorda in *Marcantonio Michiel*, cit., p. 321. L'opera si è imposta quale imprescindibile fonte informativa e attributiva nel panorama delle indagini storico-artistiche sul collezionismo veneto del Cinquecento: fondamentali risultano, in particolare, le notizie in essa contenute relative al *corpus* pittorico giorgionesco, in gran parte ricostruito proprio a partire dalle parole di Michiel che, ad esempio, si fa primo descrittore della *Tempesta* (cfr. quanto riferito in PIERMARIO VESCOVO, *La Virtù e il Tempo. Giorgione: allegorie morali, allegorie civili*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 26 e ss.). Per un'edizione moderna dell'opera cfr. M. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, edizione critica a cura di THEODOR FRIMMEL (Vienna 1896), saggio introduttivo di CRISTINA DE BENEDETTIS, Firenze, Edifir, 2000.

Aretino²⁶, Michiel compose anche dei *Diarii* nei quali si fece memorialista della contemporaneità, registrando e commentando i principali avvenimenti cui ebbe modo di assistere fra il gennaio 1511 e, verosimilmente, l'ottobre 1545²⁷. Nelle pagine romane compilate tra il 1518 e il 1520 – estese anche alle lettere a destinatari illustri – l'umanista ricordò la canonizzazione di S. Francesco di Paola, l'ostilità dei letterati romani per Christophe de Longueil, le attività artistiche di Sebastiano del Piombo e Michelangelo, la scomparsa del banchiere Agostino Chigi, di poco successiva a quella di Raffaello, cui è dedicata una nota ricca di preziosissime informazioni:

Item, morse Raffaello da Urbino pittore eccellente et architetto de la chiesa di San Pietro, con gran dolore d'ognuno e del Papa, che più fiato mandò a vedere come el stava; et era giovane di 34 anni, e lasciò tra 3000 duchati di contadi, e case, e possessioni a Urbino, e la casa ove el stava, che 'l comprò per duchati 3000 in tutto per duchati 16000. Dolse la morte sua precipue alli litterati, per non haver potuto fornire la descrizione e pittura di Roma antiqua che 'l faceva, che era cosa bellissima, pro perferttione della quale haveva ottenuto un breve dal Papa che niuno potesse cavare in Roma, che non lo facesse intravenire. Morse a hore 3 di notte di Venerdì Santo venendo il Sabato, giorno della sua Natività.

Adì 7 di aprile el Sabato Santo disse Messa in Capella il Cardinale d'Araceli²⁸.

Registrato sotto la data 6 aprile 1520 ma redatto il giorno successivo – come dimostra l'annotazione finale del documento – il brano di Michiel riusciva a cogliere in poche righe gli incarichi principali della carriera più recente di Raffaello: il maestro di Urbino era, infatti, compianto come «pittore eccellente», ma soprattutto come architetto di San Pietro e come beneficiario di un breve papale che gli aveva assicurato il controllo delle

²⁶ S. SERLIO, *Trattato di architettura*, II ed., III, Venezia, 1540, c. 4: «M. Marcantonio Michiel, patrizio nobile di questa città, molto intendente d'Architettura e che ha veduto assai»; per la lettera di Aretino a Michiel del novembre 1545 si legga P. ARETINO, *Lettere*, cit., III, III, p. 354: «a qualunque condizione di arte si metta in opera o l'ingegno, o la mano, il vostro giudizio precede. Onde colui che viene laudato da voi, può reputarsi famoso. E tanto più che il dritto e non l'affezione vi muove a comandare chi n'è degno. E sopra tutto l'architettura, la pittura, e la scoltura comprende ogni sua gloria ne l'avvertenze vostre acutissime».

²⁷ Come si ricorda in *Marcantonio Michiel*, cit., p. 322, i manoscritti dei *Diarii*, anonimi, furono assegnati al veneziano solo dopo gli studi di Cicogna.

²⁸ Il brano del veneziano è tratto dal ms. Cicogna 2848, *Diarii* di Marcantonio Michiel, c. 328r, conservato nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia; il testo è riportato anche da Golzio *Raffaello nei documenti*, cit., p. 116 e da Shearman in *Raphael*, cit., p. 572.

cose antiche della città. Difficile stabilire se lo scrittore alludesse al documento del 27 agosto 1515 con cui Raffaello era stato nominato prefetto ai marmi di Roma o a un breve successivo, poi perduto, legato più strettamente al progetto della pianta antiquaria²⁹; certamente la pagina del veneziano testimoniava la centralità assoluta della carta di Roma nell'esperienza artistica dell'Urbinate, concepita già dai contemporanei come una missione tanto ambiziosa e importante quanto il cantiere di San Pietro. Di qui il profondo rammarico della corte pontificia e del papa medesimo, di fronte a una morte improvvisa che interrompeva il lavoro del maestro, infrangendo il sogno di rinascita di un'intera generazione di intellettuali. Significativamente nelle parole di Michiel non si riscontra alcuna traccia del foltissimo stuolo di allievi che sarebbe stato più volte menzionato da Vasari: letterato a sua volta, il veneziano sottolineava con affermazioni inequivocabili come fossero stati soprattutto gli scrittori a dolersi della prematura scomparsa di Raffaello, poiché quella «descrittione e pittura di Roma» che andava redigendo con Castiglione per creare un prodotto unico, grafico e letterario al contempo, avrebbe portato a compimento più di un ventennio di studi antiquari, conferendo loro un nuovo e più profondo valore.

Complessivamente analoga, nei toni letterari come nei contenuti, la testimonianza di Pandolfo Pico che, in una lettera del 7 aprile, annunciava la morte di Raffaello alla sua committente Isabella d'Este³⁰:

Anchor che in questi giorni santi ad altro non s'attendi ch'a confessione, et a cose devote, non ho perhò voluto restare de far reverencia ala Ex.tia V., la quale per hora non sarà advisata d'altra casa che de la morte de Raphaello d'Urbino,

²⁹ La maggioranza della critica si dimostra scettica riguardo all'esistenza di un breve dedicato alla carta di Roma di cui si sarebbero perse le tracce e tende a ricollegare la testimonianza di Michiel al testo bembiano del 1515, sufficiente a sostenere gli studi antiquari di Raffaello; per ulteriori informazioni sulla questione cfr. J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 572-573.

³⁰ Già in una lettera del 12 maggio 1512, rivolta al suo ambasciatore romano Matteo Ippolito, la Duchessa si diceva interessata a ordinare al maestro di Urbino un ritratto del figlio Federico; il testo della lettera è riportato in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 158-159: «Matheo. Perché ni è stato forza donare via il retracto de Federico nostro figliolo che fu facto a Bologna, desideramo haverne un'altro, maxime intendendo che 'l se ritrova anchor più bello e di miglior gratia. Volemo che tu vedi se in Roma se ritrova Raphaelle de Zoanne de Sancto da Urbino pictore, e lo preghi a volerlo ritrare dal pecto insuso armato. E quando non gli fusse Raphaelle, ritrova il miglior dopo lui, ché per farlo ritrare a pictore triviale non volemo, desideranda haverlo di mano di bon maestro». Da segnalare anche la lettera di Agostino Gonzaga del 7 giugno 1515 a Isabella in cui è menzionata la commissione di un'altra opera (cfr. *ibidem*, pp. 203-204), «un quadretto» oggi impossibile da identificare per il quale sarebbe stato interpellato lo stesso Castiglione (cfr. *ibidem*, pp. 216-217).

quale morite la notte passata che fu quella del Venere Santo, lasciando questa corte in grandissima et universale mestitia per la perdita de la speranza de grandissime cose che se expettavano da lui, quale haverebono honorato questa etade. Et in vero per quello se dice ogni gran cosa se pottea permettere da lui, per le cose sue che già se vegono fatte e per li principii ch'havea dato a magiore imprese. De questa morte li cieli hanno voluto mostrare uno de li signi che mostrorno nela morte de Christo quando lapides scisi sunt; così il palazzo del Papa s'è aperto de sorte che 'l minaza ruina, e Sua Santità per paura è fugito dale sue stantie et è andato a stare in quelle che feze fare Papa Innocentio. Qua d'altro non se parla che de la morte de quest'homo da bene, quale nel fine deli soi 33 anni ha finito la vita sua prima; ma la seconda, ch'è quella de la Fama, la quale non è subietta a Tempo, né a Morte, sera perpetua, sì per le opere sue quanto per le fatiche de li dotti che scriverano in laude sua, ali quali non gli mancharà subietto.

[...]

Non altro. In bona gratia de V. Ex.tia me rac.do e basogli la mano.

Rome, aprillis VII M D XX

De V. Ill.ma et Ex.ma Signoria

Detto Raphaello honoratissimamente è stato sepulto a la Rottunda ove lui ha ordinato che 'l se glie fazi a sua memoria una sepultura de milli ducati, et altri tanti ha lassato per dottare la capella ove serà detta sepultura. Ha dato anchor 300 ducati a ciaschun suo servitore. Heri venni nova da Fiorenze che Michele Angelo stasea male.

Fideliss.mo Servitore Pandolphi de Pici de la Mirandola³¹.

Anche Pico, proprio come Michiel, si soffermava a raccontare il dolore degli intellettuali romani per l'improvvisa perdita dell'artista, che non era stato in grado di terminare i progetti da poco avviati: altissime erano, infatti, le aspettative dei contemporanei per le imprese appena inaugurate dall'Urbinato e dai suoi collaboratori sotto l'egida colta di Leone X, che si annunciavano anche più splendide di quelle già offerte all'ammirazione della sua epoca. Unica consolazione per lo scrittore sembrava essere la consapevolezza che il ricordo della grandezza di Raffaello non sarebbe andato perduto, sia grazie alla bellezza delle sue stesse opere, che mai avrebbero fatto dimenticare l'abilità di chi le aveva create, sia grazie alle «fatiche de li dotti» che certo non avrebbero esitato a scrivere in sua lode, celebrandone la memoria.

³¹ La lettera è conservata nell'Archivio di Stato di Mantova nel ms. AG 864, cc. 551r-v ed è riportata in V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, cit., pp. 114-115 e in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 575-578.

Nella lettera di Pico come nella nota di Michiel la celebrazione di Raffaello muoveva anche da una singolare coincidenza che colpì da subito la fantasia dei contemporanei: secondo quanto ricordano le fonti, infatti, il maestro sarebbe morto il 6 aprile, nello stesso giorno della sua nascita. Il fatto, poi, che nel calendario del 1520 quella particolare data ricorresse nella giornata in cui si celebrava il venerdì santo non fece che aumentare l'eco mistica dell'evento, amplificando l'aura semi-divina da cui la figura di Raffaello era stata circondata già in vita; e se alla suggestione liturgica si aggiungeva quella letteraria, così evidente per ogni buon lettore di Petrarca³², è facile comprendere come tutti questi fattori si unirono all'esaltazione già in corso come elementi imprescindibili di un ritratto letterario creato per alimentare un mito.

Come ricorda Roberto Fedi³³, la data di nascita dell'Urbinate sollevò vari dilemmi nel corso della storia: sulla scorta di Vasari si era, infatti, ipotizzato che Raffaello fosse nato il 28 marzo 1483, giorno del venerdì santo di quell'anno, ma sembra più convincente che la notizia, confermata dagli stessi Pico e Michiel, secondo la quale il pittore era morto nello stesso giorno in cui era nato, sia da riferirsi alla data del 6 aprile piuttosto che alla ricorrenza liturgica. Il veneziano, in particolare, probabilmente influenzato dalla chiave cristologica che fu subito impiegata per interpretare l'evento, introduceva nella sua nota un errore biografico destinato a fare scuola, facendo morire Raffaello a 34 anni invece che a 37: nello stesso equivoco incappava anche Pico, per il quale il maestro sarebbe deceduto a 33 anni, esattamente come Cristo. A favorire l'identificazione sarebbe intervenuta anche una particolare somiglianza fisica che avvicinava le sembianze del maestro a quelle tradizionalmente scelte dagli artisti per raffigurare il figlio di Dio: la «sua faccia», avrebbe commentato ancora Lomazzo nel 1590, «si rassomigliava a quella che tutti gli eccellenti pittori rappresentavano nel Nostro

³² Secondo quanto viene cantato nello stesso *Canzoniere* (cfr. *Rvf* III, vv. 1-4: «Era 'l giorno ch'al sol si scoloraro / per la pietà del suo Factore i rai, / quando i' fui preso, et non me ne guardai / ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro»), Petrarca avrebbe incontrato per la prima volta Laura, la celeberrima musa destinata a ispirare tutta la sua poesia, nella chiesa di Santa Chiara ad Avignone il 6 aprile 1327, giorno di venerdì santo, per cui cfr. anche *Rvf* CCXI, vv. 11-14. La donna sarebbe morta in quella stessa giornata durante la peste del 1348, come si ricorda in *Rvf* CCCXXXVI, vv. 12-14. La speciale coincidenza delle due date, su cui a lungo ha dibattuto la critica, fu registrata nel *Trionfo della morte*, I, vv. 133-134: «L'ora prima era, il dì sesto d'aprile, / che già mi strinse, ed or, lasso, mi sciolse».

³³ Cfr. R. FEDI, *In obitu Raphaelis*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno Editrice, 1985, p. 197.

Signore»³⁴. L'oratore estense, del resto, ne accresceva l'identificazione narrando quanto era capitato nella notte della morte di Raffaello: un terremoto aveva, infatti, lesionato il palazzo vaticano in cui alloggiava Leone X, costringendolo ad abbandonare le sue stanze, in un'ideale riattualizzazione del prodigio cantato da *Matteo 27.51*³⁵, rievocato all'interno della lettera.

Anche la testimonianza di Girolamo Lippomano risentiva della medesima rilettura mistica della vicenda raffaellesca, come dimostra la lettera da lui inviata al senato della Serenissima il 10 aprile:

Sumario di littere di Roma di Ser Hieronimo Lippomano datum a dì X april 1520, particolare.

Come in Venero Sancto morse li a Roma Raphael di Urbino primo pyctor et architecto di Roma, zovene di anni 33, la cui morte à doluto a tutti di Roma. Et il Marti de Pasqua, ch'è a dì 10, morite Agustin Gixi senese, primo merchadante, notorio a tutti³⁶.

Il patrizio veneziano, infatti, proprio come Michiel e Pico, ringiovaniva l'Urbinate di quattro anni, avvicinando la sua fine a quella di Cristo e ricordando, al contempo, il grande dolore che essa aveva provocato in tutta Roma.

Sul piano storiografico la testimonianza più completa sulla morte di Raffaello appare, però, essere una seconda epistola redatta da Michiel l'11 aprile e indirizzata all'amico Antonio di Marsilio:

Sumario di una littera di Ser Marco Antonio Michiel de Ser Vetor datum Romae a dì XI april 1520 drizata ad Antonio di Marsilio in Venetia.

[...]

Il Venerdì Santo, di notte, venendo il Sabato, a hore 3 morse il gentilissimo et excellentissimo pittore Raphaelo di Urbino con universal dolore de tutti e maximamente de li docti, per li quali più che per altrui, benché ancora per li pictori et architecti. El stendeva in un libro, sicome Ptholomeo ha isteso il mondo, gli edifici antiqui di Roma, mostrando sì chiaramente le proportioni,

³⁴ Cfr. G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, cit., p. 290. Il passo è richiamato anche in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 573.

³⁵ *Matteo 27.51*: «Et ecce velum templi scissum est in duas partes a summo usque deorsum, et terra mota est et petrae scissae sunt».

³⁶ Il documento è conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia, ms. It. VII, 256 (9243), c. 244r ed è riportato in V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, cit., p. 113 e in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 579.

forme et ornamenti loro, che averlo veduto haria iscusato ad ogniuno haver veduta Roma antiqua; e già havea fornita la prima regione. Né mostrava solamente le piante delli edificii et il sito, il che con grandissima fatica et industria de le ruine saria raccolto, ma ancora le faccia, cum li ornamenti quanto da Vitruvio e dalla ragione de la architectura e da le istorie antiche, ove le ruine non le rintenevano, havea appreso, expresissimamente designava. Ora sì bella e lodevole impresa ha interotto morte, havendosi invidiosa rapito il mastro giovine di anni 34, e nel suo istesso giorno natale. Il Pontefice istesso ne hauto ismisurato dolore; e nelli XV giorni che è stato infermo, ha mandato a visitarlo e confortarlo ben 6 fiate. Pensate che debiano havere fatto gli altri. E perché il palazzo dil Pontefice questi giorni ha manazato [*recte*: minazato] ruina talmente che Sua Santità se n'è ito a stare nelle stanze de Monsignor de' Cibo, sono di quelli che dicono che non il peso delli portici sopraposti è stata di questo cagione, ma per fare prodigio che 'l suo ornatore havea a manchare. Et invero è manchato uno excelente suo pare, e dil cui manchare ogni gentil spirito si debia dolere e ramaricare, nun solamente con semplice e temporane voci, ma anchora con accurate e perpetue compositioni, come, se non m'ingano, già preparano di fare questi compositori largamente. Dicesi che ha lassato ducati 16 milia, tra quali 5000 in contati, da essere distribuiti, per la maggiore parte, a' suoi amici e servitori; e la casa, che già fu di Bramante, che egli comprò per ducati 3000, ha lassata al Cardenal de Santa Maria im Portico; et è stato sepolto a la Rotonda, ove fu portato honoratamente. L'anima sua indubbitamente se n'è ita a contemplare quelle celesti fabbriche che non patiscono oppositione alcuna, ma la memoria et il nome restarà qui giù in terra e nello pensiero e nelle menti degli huomeni dabene longamente. Molto menor danno, al mio giuditio, benché altramente par al volgo, ha sentito il mondo de la morte de Misser Agustino Gisi, che questa notte passata è mancato, di cui poco vi scrivo perché ancora non intendo quel e quanto habbia ordinato. [...] Dicesi Michiel Agnolo esser amalato a Fiorenza. Ditte adunque al nostro Catena che se guardi, poiché 'l tocha a li excelenti pittori.

Idio cum voi. In Roma³⁷.

La lettera offre una più dettagliata descrizione del terremoto che alla morte di Raffaello aveva scosso gli edifici vaticani, quasi pronti a dolersi per la morte del loro affrescatore quanto gli abitanti della corte, così provati dall'improvvisa scomparsa dell'intellettuale che, più di ogni altro, aveva saputo diventare un punto di riferimento per la cultura del suo tempo: ancora una volta nella pagina di Michiel trova spazio il

³⁷ La lettera è consultabile alla Biblioteca Marciana di Venezia, ms. It. VII, 256 (9243), cc. 245 r-v. È riportata in V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, cit., pp. 113-114 e in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 581-583.

lamento dei dotti che, anticipando un tema poi variamente declinato nei carmi per l'Urbinate, rimproveravano la Morte, invidiosa del successo del maestro, per averlo strappato ai contemporanei proprio quando stava per compiere le imprese più grandiose. In particolare, il documento si sofferma a illustrare all'amico veneziano il grande progetto della pianta antiquaria di Roma cui Raffaello stava attendendo nei giorni prima della morte, tramandando le informazioni più precise che tutt'oggi si posseggono sui piani del maestro: Michiel riferisce, infatti, come stesse descrivendo in «un libro» gli edifici antichi della capitale, tracciandone «proportioni, forme et ornamenti», al punto che consultare le carte di Raffaello sarebbe stato quasi come ammirare con i propri occhi i monumenti romani, ripresentati secondo il loro aspetto originario e più autentico. Il paragone con il lavoro di Tolomeo doveva risultare, in questo senso, particolarmente esemplificativo per i contemporanei: riscoperta all'inizio del Trecento da Massimo Planude (1255 ca – 1305 ca) e diffusasi nell'Europa rinascimentale attraverso la cultura bizantina, la *Geographia* tolemaica si presentava come un trattato in otto libri dedicato alla descrizione del mondo così come gli antichi lo avevano conosciuto, corredata da ventisette mappe che illustravano altrettante regioni dell'orbe terracqueo³⁸.

Forse vista la domestichezza dei contemporanei con l'opera o, più verosimilmente, per un reale rapporto fra i criteri di rappresentazione scelti dai due intellettuali per i loro rispettivi oggetti di studio, al momento di spiegare all'amico contenuti e forme del nuovo progetto raffaellesco, a Michiel doveva essere apparso naturale accostare all'opera in via di redazione dell'Urbinate quella dell'antico cartografo greco, cogliendone similitudini e discordanze: se, infatti, entrambi gli studiosi avevano allestito un'opera che doveva combinare la descrizione storico-geografica dei luoghi con la loro raffigurazione mediante un sistema di mappe, suddividendo in regioni i territori da illustrare e adottando un simile sistema di proiezioni ortogonali per rendere la tridimensionalità degli spazi, differente sarebbe risultata l'estensione della ricerca che, allargata su scala universale nelle ambizioni di Tolomeo, si sarebbe invece limitata ai confini dell'antica città di Roma nella pianta di Raffaello.

³⁸ Per un'edizione dell'opera di Tolomeo si veda *Claudii Ptolemaei Geographia*, editit KARL FRIEDRICH AUGUST NOBBE cum introductione a AUBREY DILLER, Hildesheim [etc.], Olms, 1990, 3 voll. [Ripr. facs. dell'ed. Leipzig, Sumptibus et typis C. Tauchnitii, 1843]. Sull'opera di Tolomeo cfr. lo studio di ANGELA CODAZZI, *Le edizioni quattrocentesche e cinquecentesche della «Geografia» di Tolomeo*, Milano-Venezia, La Goliardica, 1950.

A giudicare dalla precisione delle sue osservazioni, il veneziano – «consumatissimo ne le antichità» secondo le parole di Serlio³⁹ – doveva essere stato reso partecipe del lavoro dell’Urbinate, che dimostrava di conoscere nei particolari: già le testimonianze romane dell’anno precedente rivelavano, del resto, come Michiel seguisse con estrema attenzione l’attività di Raffaello, descritta con cura in alcune pagine che avrebbero più tardi alimentato la sua *Notizia* e gli stessi *Diarii*⁴⁰. I contatti fra l’epistola a Marsilio e la *Lettera a Leone X* appaiono, in particolare, strettissimi, come evidenzia il paragrafo dedicato ai criteri di ricerca dell’Urbinate che, per le proprie ricostruzioni, sapeva accostare lo studio diretto delle rovine con la lettura delle fonti storiche e letterarie, combinando lo studio di Vitruvio e dei poeti con le visite archeologiche (le stesse menzionate anche da Fulvio⁴¹) al fine di raggiungere la conoscenza più completa degli edifici da restituire. Aggiornato sulle intenzioni del maestro, Michiel ne comunicava, quindi, la scomparsa con il dolore dell’amico e il rimpianto del dotto, cui rimaneva il compito di invitare i contemporanei alla celebrazione lirica, affinché ciò che di grande Raffaello aveva compiuto in vita non si perdesse e l’aspettativa di quanto non era riuscito a terminare spingesse coloro che sarebbero nati dopo di lui a proseguirne l’impegno.

Di diverso tenore, ma ugualmente significativa, si mostrava poi la lettera inviata il 12 aprile a Michelangelo da Sebastiano del Piombo (1485-1547) che rendeva conto all’amico fiorentino delle ultime vicende legate alla *Trasfigurazione* di Raffaello, che qui il pittore sembra voler confrontare con il suo *Lazzaro*:

Compar mio charissimo. Post salutationes ecc. Credo havete saputo come quel povero de Rafaello da Urbino è morto, dil che credo vi habbi despiaciuto assai; e Dio li perdoni. Hora brevemente vi aviso come el si ha a depingere la

³⁹ *Il terzo libro di Sabastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia e fuori d’Italia. Con nove additioni, come ne la tavola appare*, Venezia, Francesco Marcolino, 1540, p. 155. Cfr. anche J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 582, da cui è ricordato il passaggio.

⁴⁰ Si consideri, a titolo d’esempio, una lettera del 4 maggio 1519 inviata da Michiel ad Antonio di Marsilio (ms. It. VII, 255 – 9242, cc. 157r-v della Biblioteca Marciana di Venezia), trascritta in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 449-450: «Io vi sono debitore per mia promessa di scrivervi de le picture e pitori di Roma, e già vi avrei satisfato, se voi fosti più cortese in scrivermi de quello sete; pur non riguardando a la vostra negligenza, vi satisfarò un giorno. Hora solum vi dico Michiele Agnolo essere a Fiorenza a fare la fazia de la chiesa di San Lorenzo; Raphaelo di Urbino ha dipinto in palazzo 4 camere dil Pontefice et una loggia longissima, e va drieto dipingendo due altre loggie, che saranno cose bellissime, oltre che ha la cura de la fabrica di San Pietro, che va lenta per il manchar dil danaro».

⁴¹ Cfr. *supra*, p. 199.

salla de' Pontifici, del che e' garzoni de Rafaello bravano molto e voleno depingerla a olio. Vi prego vogliate a ricordarvi de me, e recomandarmi a Monsignor Reverendissimo; e se io son bono a simel imprese vogliate metermi in opera, perché io non vi farò vergogna, come credo nun vi haver facto insino al presente. Et avisovi come hozi io ho portato la mia tavola un'altra volta a Palazzo, con quella che ha facto Rafaello, e non ho havuto vergogna. E soprattutto advertite che viene a Firenze uno de' garzoni de Rafaello da Urbino per haver tutte l'opere de Palazzo da Monsignor Reverendissimo. Pregovi facte che n'abi almanco una benché io ho scripto a Monsignor Reverendissimo et ò mi offerito per quello io vaglio e posso. Non ve dirò altro. Cristo sano vi conservi.

Adì 12 aprile 1520.

El vostro compare Sebastiano pictore venetiano scripsit⁴².

Dal documento del pittore veneziano emergeva il ritratto appena abbozzato di un grande artista, la cui tragica fine doveva, di certo, addolorare anche il suo rivale fiorentino.

Fra le ultime testimonianze da menzionare figura certamente quella della duchessa Isabella d'Este che, in risposta alla missiva di Pico prima esaminata, dedicava alcune righe al triste destino dell'Urbinate, da lei assai ammirato finché era in vita:

Alla vostra di VII decto [non] accade altra risposta se non che multo ne dole dela morte di messer Raphaello, homo digno de immortalità per essere exornatore de la gloria divina. Dio ce ha tolto quel che non reserva ad alcuno. La natura ce ha generati con questa inevitabile necessità, e dal fato è prescritto el fine, siché bisogna haver patientia⁴³.

Nelle parole di Isabella d'Este, che piangeva il maestro da lontano, trovava espressione la pena di un'esperta estimatrice d'arte, ma allo stesso tempo campeggiava una rassegnata accettazione della morte come fine ultimo della vita di ogni individuo, a prescindere dai suoi meriti e dalla fama conquistata.

⁴² La lettera è conservata a Firenze presso la Casa Buonarroti, AB IX.471 ed è riportata in V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, cit., pp. 115 e 125, ma anche in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 587-588.

⁴³ L'epistola della duchessa è custodita all'Archivio di Stato di Mantova, AG 2997, *Reg. litt. F. II. 9, 37, c. 61r.*; il testo, edito da Luzio e Renier, è pubblicato anche in V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, cit., p. 126, nonché in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 590.

L'ultimo omaggio epistolare dedicato all'Urbinate non poteva che spettare al conte Castiglione che, in una lettera alla madre Aloisia del 20 luglio, commentava con sincera commozione la perdita dell'amico più caro:

Penso che V.S. desideri di sapere come io sto. [...] Io son sano. Ma non mi pare essere a Roma, perché non vi è più el mio poveretto Raphaello: che Dio habbia quella anima benedetta!⁴⁴

Rientrato nella capitale il 17 luglio dopo una missione diplomatica⁴⁵, Castiglione si confrontava per la prima volta con una Roma che, privata del suo più illustre portavoce, quasi stentava a riconoscere. Vale la pena segnalare, assieme a Shearman⁴⁶, come lo scrittore, dopo una prima stesura di getto, fosse tornato sulle righe dedicate all'amico per modificare l'originario sintagma «el poveretto Raphaello» con l'aggiunta affettuosa del possessivo: otto anni prima della *Dedicataria* del *Cortegiano*, che avrebbe fissato per sempre il ritratto ufficiale del più grande pittore del Cinquecento, divulgandolo in tutta Europa⁴⁷, Castiglione affidava così a un appunto privato la testimonianza che in una sola immagine sapeva raccogliere il senso dell'esperienza privata e pubblica dell'Urbinate, amico affezionato e collaboratore insostituibile, *leader* autentico di una schiera di intellettuali fra le più prestigiose della storia e primo regista dei sogni di un'intera società.

3. *La poesia in morte fra trasfigurazione mitologica e nota cronachistica*

Nel 1504 un appena quindicenne Francesco Maria Molza (1489-1544) si univa al coro di letterati che celebravano in versi la morte del grande maestro Serafino Aquilano scomparso il 10 agosto 1500, componendo un prezioso carme in distici incluso nella

⁴⁴ La lettera di Castiglione è conservata alla Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 8210, c. 280r. Il testo si può leggere in V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, cit., p. 284; in B. CASTIGLIONE, *Le Lettere*, a cura di G. LA ROCCA, cit., pp. 552 e 1219; infine in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 608-609.

⁴⁵ Per le notizie biografiche relative a Castiglione cfr. il lavoro di V. CIAN, *Un illustre nunzio pontificio*, cit., p. 85.

⁴⁶ L'osservazione dello studioso trova riscontro in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 609.

⁴⁷ Per la presenza di Raffaello nell'opera di Castiglione cfr. *infra*, pp. 319 e ss.

silloge plurilingue allestita per l'occasione da Giovanni Filoteo Achillini⁴⁸. La raccolta costituiva il primo, prezioso esemplare di un genere che avrebbe riscosso un grande successo nel corso del secolo e, componendosi per la maggior parte di testi in volgare, prendeva le distanze dalla tradizione obituaria latina, che aveva già espresso prodotti letterari di grande raffinatezza negli epigrammi stampati a Roma nel 1474 per la morte di Alessandro Cinuzzi⁴⁹ e nelle raccolte *in memoriam* per Federico di Montefeltro e per il letterato Bartolomeo Sacchi detto il Platina e Michele Verino⁵⁰. La più vicina alla silloge riunita da Achillini, poiché anch'essa composta pure di testi volgari, sembra essere quella assemblata da Girolamo Pandolfi da Casio per la scomparsa del frate agostiniano Mariano della Barba da Genazzano e rimasta manoscritta⁵¹; la raccolta contava quattordici autori, dieci dei quali figurarono anche nelle *Collettanee*.

La lirica composta da Molza per celebrare il primato dell'Aquilano (*Quale solet vitrei modulari ad fluminis undas*⁵²) segnava il suo esordio letterario ed esaltava con accenti tipicamente bucolici il canto del poeta che sapeva affascinare gli dèi, distogliendoli dalle loro abituali occupazioni: invidiosi dei mortali che potevano godere della bravura di un simile cantore, essi lo avrebbero richiamato sull'Olimpo, lasciando la natura e i contemporanei a piangerne la morte con versi sublimi.

Un anno più tardi il letterato, con cui Ariosto avrebbe vagheggiato di tornare a visitare le rovine romane, si trasferiva nella capitale per perfezionare gli studi umanistici unendosi, grazie all'introduzione del conterraneo Jacopo Sadoletto, al circolo di intellettuali che gravitava attorno alla corte pontificia di Giulio II e, successivamente,

⁴⁸ Cfr. *Collettanee grece, latine e vulgari per diversi auctori moderni nella morte de l'ardente Seraphino Aquilano per Gioanne Philoteo Achillino in uno corpo redutte*, Bologna, Caligola Balazieri, 1504. Per un'edizione moderna dell'opera cfr. «*Collettanee* in morte di Serafino Aquilano», a cura di ALESSIO BOLOGNA, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2009.

⁴⁹ Per la raccolta *Alexandri pueri senensi multorum nostri temporis poetarum epigrammata* cfr. R. WEISS, *In obitu Ursini Lanfredini: a Footnote to the literary History of Rome under Pope Innocent VIII*, «Italia Medievale e Umanistica», II (1959), pp. 353-366, nonché ADOLFO CINQUINI, *Spigolature da codici manoscritti del sec. XV. Il codice Vaticano-Urbinate Latino 1193*, «Classici e Neolatini», I (1905); *ibid.*, II (1906); *ibid.*, III (1907); *ibid.*, IV (1908); *ibid.*, V (1909); *ibid.*, VI (1910); *ibid.*, VII (1911).

⁵⁰ Per queste indicazioni cfr. «*Collettanee* in morte di Serafino Aquilano», cit., pp. 10 e ss., ma anche RINALDO RINALDI, *Umanesimo e Rinascimento*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, II.1, Torino, UTET, 1993, pp. 477 e ss.

⁵¹ Cfr. FILIPPO CAVICCHI, *Una raccolta di poesie italiane e latine per la morte di fra Mariano da Genazzano*, «Giornale storico della letteratura italiana», XL (1902), pp. 151-159.

⁵² Per il testo integrale dell'elegia cfr. «*Collettanee* in morte di Serafino Aquilano», cit., pp. 282-283.

Leone X⁵³. Divenuto intimo di Giraldi, Maddaleni, Bembo e Castiglione, Molza entrò in contatto con lo stesso Urbinate che commemorò, al momento della scomparsa, in una lunga ecloga latina destinata a una discreta fortuna presso i contemporanei, sebbene circolasse solo in versione manoscritta: nel *Daphnis*⁵⁴ lo scrittore componeva una *fabula* mitologica incentrata sulla figura di un giovane pastore che, sdegnando le umili occupazioni dei suoi coetanei, consacrava la propria esistenza al culto delle Muse. Neppure il suo indiscusso talento, però, sarebbe stato in grado di proteggerlo dal volere degli dèi e alla natura, che tante volte l'artista aveva ritratto con il suo pennello, sarebbero rimaste solo le lacrime del compianto funebre: così al cantore Tirsi, figura del poeta, che avrebbe piantato sulla tomba dell'amico lauri e mirti, perché gli altri pastori potessero recargli omaggio con annui voti e libazioni.

Come osserva giustamente Kathleen Weil-Garris⁵⁵, la morte di Raffaello giunse così improvvisa da non lasciare il tempo ai contemporanei di predisporre un catafalco o un adeguato programma allegorico di commemorazione, analogo a quello che sarebbe stato successivamente ideato per Michelangelo e altri maestri⁵⁶. Pico e Michiel, come si è visto, ricordano il desiderio espresso dall'Urbinate di essere sepolto alla Rotonda e Vasari aggiunge un breve racconto delle esequie solenni riservate al maestro, il cui feretro fu fatto sfilare fino al Pantheon, ove rimase esposto accanto alla *Trasfigurazione*, il suo ultimo capolavoro, prima di essere tumulato: si trattava, probabilmente, del primo esempio in cui, nel contesto del rito funebre, veniva conferito tale rilievo all'opera del defunto. La celebrazione funeraria di Raffaello rappresenta, del resto, sotto molti aspetti, una novità nel panorama ancora piuttosto limitato dell'omaggio riservato agli artisti. Fonte d'ispirazione e termine di paragone privilegiato in pressoché ciascun campo del sapere, l'antichità mancava di fornire, in questo ambito, un valido spunto; quanto al Medioevo, esso presentava solo pochi esempi che mostrano una qualche

⁵³ Le notizie qui riferite sulla vita e la carriera letteraria di Molza sono tratte principalmente da FEDELE BAIOCCHI, *Sulle poesie latine di Francesco Maria Molza*, «Annali della Scuola Normale di Pisa», XVIII (1904), pp. 1-172.

⁵⁴ Per il testo dell'ecloga *Daphnis*, in obitu *Raphaëlis pictoris* cfr. *Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza corrette, illustrate ed accresciute colla vita dell'autore scritta da Pierantonio Serassi*, III, Bergamo, Lancellotti, 1754, pp. 167-171.

⁵⁵ Cfr. KATHLEEN WEIL-GARRIS, *La morte di Raffaello e la «Trasfigurazione»*, in *Raffaello e l'Europa*, Atti del IV Corso internazionale di Alta Cultura, a cura di M. FAGIOLO e MARIA LUISA MADONNA, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1990, pp. 179-187.

⁵⁶ Per il racconto delle esequie solenni di Michelangelo cfr. G. VASARI, *Le vite* VI, pp. 123 e ss.

Hoc nomen longi carminis instar erat⁶¹.

Il prezioso carme di Poliziano prendeva, quindi, avvio evidenziando il merito principale che i contemporanei riconoscevano a Giotto: anticipando riflessioni condivise dallo stesso Raffaello, il poeta latino sosteneva come, dopo i secoli più bui del Medioevo, nei quali solo l'architettura aveva continuato a produrre opere degne d'ammirazione e capaci di sopravvivere al tempo, per primo il pittore toscano fosse stato in grado di far rinascere la pittura, dipingendo immagini che sapevano eguagliare pienamente le creazioni della natura. Quanto agli altri campi in cui aveva misurato il suo ingegno, non era necessario ricordare la magnificenza di opere come il campanile del Duomo, perché la sola menzione del suo nome era sufficiente a risvegliarne la memoria presso i posteri. Poliziano era stato autore anche di un carme per Filippo Lippi, apposto alla tomba del pittore nella cattedrale di Spoleto:

Conditus hic ego sum, picturae fama, Philippus:
 nulli ignota meae est gratia mira manus.
 Artifices potui digitis animare colores,
 sperataque animos fallere voce diu.
 Ipsa meis stupuit natura expressa figuris, 5
 meque suis fassa est artibus esse parem.
 Marmoreo tumulo Medices Laurentius hic me
 condidit: ante humili pulvere tectus eram⁶².

L'epigramma per Lippi mostrava già un'adesione ai temi celebrativi dedicati ai pittori dagli antichi e riscoperti dagli umanisti per destinarli all'esaltazione dei maestri del loro tempo: Filippo, che parla dalla propria tomba, proclama da sé il grande merito della sua

⁶¹ A. POLIZIANO, *Epigrammata latina* LXXXVI, in *Poeti latini del Quattrocento*, cit., pp. 1016-1017; traduzione: «Io sono colui che fece rinascere la pittura scomparsa, che ebbe mano sicura e feconda. Quello che mancò alla mia arte, mancava alla natura: nessuno poté dipingere né più, né meglio di me. Ammiri quello splendido campanile che risuona del sacro bronzo? Anch'esso [è cresciuto] fino alle stelle su un modello disegnato da me. Infine, sono Giotto. [Perché bisognava] ricordare le mie opere? [Perché] questo nome [valeva un lungo carme]».

⁶² ID., *Epigrammata latina* XCII, in *ibid.*, pp. 1016-1019; traduzione: «Qui sono sepolto io, Filippo, vanto della pittura; a nessuno è ignota la mirabile grazia della mia mano. Con le mie dita ho saputo animare dei colori non naturali e ingannare gli animi con una voce attesa a lungo. La natura stessa si stupì di essere riprodotta nei miei quadri, e ammise che io ero pari alle sue arti. Lorenzo de' Medici mi pose qui in un sepolcro di marmo: prima ero coperto di umile polvere».

pittura, spiegando di aver saputo conferire una tale parvenza di vita alle proprie figure da ingannare gli spettatori, che rimanevano in attesa di sentirle parlare. La stessa natura, vedendosi raffigurata nei suoi dipinti, si sarebbe stupita dell'effetto raggiunto dall'artista, al punto da dichiarare la sua arte pari alla propria. L'ultimo distico, poi, spiegava l'occasione che aveva dato origine all'omaggio: morto nell'ottobre del 1469, Lippi non fu celebrato fino all'interessamento di Lorenzo che ordinò al figlio Filippino di disegnare un sepolcro marmoreo su cui furono incisi, solo dopo il 1490⁶³, i versi di Poliziano.

Analogo il caso di Masaccio, ricordato nella chiesa del Carmine di Firenze con un epigramma latino composto dal letterato Fabio Segni più di mezzo secolo dopo la sua scomparsa⁶⁴.

Considerando i casi tramandati sino a noi, soprattutto grazie alla testimonianza di Vasari, è facile scorgere una prima grande differenza rispetto alla celebrazione dedicata a Raffaello al momento della sua morte: commemorato nelle pagine di lettere e diari dagli amici che lo avevano conosciuto, o nei resoconti ufficiali ai potenti della penisola, il maestro di Urbino diviene protagonista, all'indomani della sua scomparsa, di un carosello poetico cui prendono parte i maggiori letterati dell'epoca. Per lui vengono, infatti, composti numerosi carmi, prevalentemente ma non solo in latino, che mirano a eternare il ricordo dell'esperienza storica del maestro, soffermandosi sulla sua ultima attività, oltre che sulla fama che egli aveva già conquistato come principe della pittura. Non si tratta, quindi, esclusivamente di una celebrazione ufficiale come quella destinata ad adornare i sepolcri degli artisti del Tre e Quattrocento, quanto piuttosto di un commosso canto corale che coinvolge gli umanisti della corte romana e gli intellettuali italiani che avevano incontrato l'Urbinate durante i loro soggiorni nella capitale, condividendone ideali e ambizioni culturali.

⁶³ Cfr. A. PEROSA, *Studi di filologia umanistica, I. Angelo Poliziano*, a cura di PAOLO VITI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2000, p. 258.

⁶⁴ Per l'epigramma dedicato a Masaccio si legga G. VASARI, *Le vite* III p. 134: «Invida cur Lachesis primo sub flore iuventae / pollice discindis stamina funereo? / Hoc uno occiso innumeros occidis Apelles, / picturae omnis obit hoc obeunte lepos, / hoc sole extincto extinguntur sidera cuncta, / heu, decus omne perit hoc pereunte simul»; traduzione mia: «Perché, o Lachesi invidiosa, tagli il filo con il pollice portatore di lutto, proprio sul primo fiore di gioventù? Uccidendo questo unico uomo, uccidi innumevoli Apelli, con la morte di questo muore ogni grazia della pittura, con la scomparsa di questo sole scompaiono tutte le stelle, ahimé, al perire di questo perisce insieme ogni bellezza». Per Masaccio fu composto anche un epitaffio in italiano da Annibal Caro, sempre riportato *ibid.*: «Pinsi, e la mia pittura al ver fu pari; / l'atteggiar, l'avvivai, le diedi il moto, / e diedi affetto; insegna il Buonarroto / a tutti gli altri, e da me solo impari». Il biografo ricorda come il pittore sia stato celebrato solo dopo la sua morte, mentre da vivo fu poco stimato dai contemporanei, che non gli allestirono neppure un sepolcro.

La celebrazione funeraria per Raffaello mostra così, a ben guardare, maggiori paralleli con il rituale tradizionale riservato agli umanisti, sia nell'impiego di formule e scenari elogiativi comuni che nelle modalità dell'omaggio lirico: temi e immagini riferite all'Urbinate sono già rintracciabili, infatti, nella varia produzione quattrocentesca di «lachrimae» e «tumuli» dedicata alla commemorazione di poeti e letterati. Nel ricchissimo panorama della poesia obituaria del XV secolo, vale la pena ricordare, soprattutto, la suggestione pontaniana del *De tumulis*, una raccolta di iscrizioni funebri in distici elegiaci rielaborata e ordinata definitivamente nel 1502, che nel primo libro non solo offriva numerosi esempi di carmi funebri per letterati, ma nella peculiare contaminazione fra lezione greco-bizantina e tradizione romana dell'epigramma *ad lapides* – realizzata soprattutto nei versi dedicati al maestro Panormita – anticipava alcuni tratti che sarebbero divenuti tipici anche dell'esaltazione raffaellesca⁶⁵.

Sebbene non raccolti in una silloge e spesso consegnati alle stampe solo in un momento successivo, i carmi intitolati al pittore furono verosimilmente redatti già nel 1520, quando il ricordo del suo valore in vita e della sua lezione per i contemporanei

⁶⁵ Per una più ampia presentazione dell'opera pontaniana si rimanda a GIOVANNI PARENTI, *L'invenzione di un genere: il 'tumulus' pontaniano*, «Interpres», VII (1987), pp. 125-158. Di seguito l'epitaffio per il Panormita (*De tumulis*, XX), tratto da *Poeti latini del Quattrocento*, cit., pp. 540-543: «Siste, hospes: fas est cantus audire dearum; / grata mora est, Musae nam loca sacra tenent. / Antoni monumenta vides: hinc templa frequentant; / ille fuit sacri maxima cura chori, / illum saepe suis medium statuere choreis; / duxit compositos arte decente choros. / Saepe lyram cessit Clio, cessere sorores; / concinuit teneros voce manumque sonos. / Exstinctum flevitque Aon flevitque Aganippe, / sebethus miseris egit in amne modos; / Sirenes quoque de scopulis miserabile carmen / ingeminant; planctu litora pulsa sonant; / Pierides tristem ad tumulum effudere querelas, / Pierides passis post sua terga comis. / Hinc crevit desiderium nec cura recessit / vatis, at extincto vate remansit amor; / conveniunt nunc ad tumulum celebrantque choreas / et memorant lusus, magne poeta, tuos. / En audis, sonet ut lenis concentibus aura? / Ut sonet appulsu concita terra pedum? / Haec vati memores Musae post fata rependunt; / carminis hoc meritum est. Num satis? Hospes, abi». Traduzione: «Passante, fermati: il canto qui puoi ascoltar delle dee; | dolce è la sosta: han sede nei sacrari le Muse. | Questa è la tomba d'Antonio: perciò esse affollano il tempio; | egli fu il sommo amore della lor sacra schiera; | in mezzo alle lor danze lo misero spesso le Muse; | egli il leggiadro stuolo con bell'arte diresse. | Spesso gli posser la lira sia Clio che l'altre sorelle | Ed egli mano e voce mosse a dolci concenti. | Quando morì, l'Elicona lo pianse, lo pianse Aganippe, | tristi lamenti emise nel suo fiume Sebeto; | e le Sirene, anch'esse, ripetono un canto di morte | dai loro scogli: i lidi risuonano di pianto; | sul mesto avello le Muse sfogarono il loro dolore, | le Muse con le chiome sciolte giù per le spalle. | Crebbe da allora il rimpianto, ma non venne meno il cordoglio, | anzi, scomparso il vate, resta vivo il suo amore; | or sulla tomba le Muse s'adunano e intrecciano danze | e i tuoi giocosi carmi, gran poeta, ricordano. | Non senti tu come dolce di musiche l'aria risuoni? | Come risuoni il suolo al battere dei piedi? | Così ripagano, grate, l'estinto poeta le Muse: | questo dei carmi il frutto. Non basta? Or va, passante».

erano ancora molto forti, tanto da formare una corona di liriche caratterizzata da *topoi* e motivi ricorrenti. Animati da uno spiccato intento elogiativo sorretto da un linguaggio aulico e da un'ispirazione profondamente letteraria, i testi composti per Raffaello rompono con il canone celebrativo riservato sino a quel momento agli artisti per inserirsi, piuttosto, nella medesima tradizione che aveva prodotto le *Collettanee* per l'Aquilano, pur senza volerne replicare l'ampiezza. Emblematica risulta, in questo senso, la partecipazione del letterato Molza a entrambi i cicli elogiativi, che lo videro impegnarsi sia in latino che in volgare per celebrare la memoria di due grandi protagonisti della sua epoca.

Quanto alle esequie, come nota ancora Weil-Garris, notevoli appaiono, in particolare, le somiglianze con le onoranze funebri di Leonardo Bruni ricordate da Vespasiano da Bisticci, la cui salma fu coronata d'alloro e sepolta assieme a una copia della sua *Storia di Firenze*. I medesimi elementi celebrativi furono conservati anche nel mausoleo eretto nella chiesa di Santa Croce da Bernardo Rossellino, che lo raffigura disteso sul sarcofago nelle vesti di retore; nell'epitaffio compilato per lui si leggeva come dopo la sua morte lasciasse la *Storia* in lutto e l'Eloquenza muta⁶⁶. Proprio come era accaduto al letterato toscano, anche nel caso dell'Urbinate il feretro sarebbe stato accompagnato da una sua opera, la *Trasfigurazione*, e l'epigramma iscritto sulla tomba sarebbe stato ispirato a un contenuto laico, che attingeva alle formule antiche per esaltare la straordinaria abilità dell'artista moderno:

D.O.M.

Raphaeli Sanctio Ioannis Filio Urbinati
 pictori eminentissimo veterumque aemulo
 cuius spiranteis prope imagines si
 contemplere naturae atque artis foedus
 facile inspexeris

⁶⁶ Per le esequie di Leonardo Bruni cfr. VESPASIANO DA BISTICCI, *Comentario della vita di messer Giannozzo Manetti*, in ID., *Le vite*, edizione critica con introduzione e commento di AULO GRECO, II, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976, p. 535. Per l'epitaffio di Leonardo Bruni cfr. VICTOR SCHMIDT, *A humanist's life summarized: Leonardo Bruni's epitaph*, «Humanistica Lovaniensia», XLVII (1998), p. 2: «Postquam Leonardus e vita migravit / Historia luget Eloquentia muta est / ferturque Musas tum Graecas tum / Latinas lacrimas tenere non potuisse»; traduzione mia: «Dopo che Leonardo abbandonò questa vita, la *Storia* piange e l'Eloquenza è muta e si racconta che le Muse greche e latine non abbiano potuto trattenere le lacrime». Sui funerali del celebre umanista cfr. anche CHRISTOPHER S. CELENZA, *Firenze, 9 marzo 1444. Lodare i morti*, in *Atlante della letteratura italiana*, I, cit., pp. 370-375.

Iulii II et Leonis X Pontt. Maxx. picturae
 et architecturae operibus gloriam auxit.
 Vixit annos XXXVII integer integros
 quo die natus est eo esse desiit
 VIII Id. aprilis MDXX.

Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci
 rerum magna parens et moriente mori⁶⁷.

Esattamente come le prove letterarie del suo dedicatario, anche l'epitaffio ufficiale del Pantheon vanta una secolare discussione attributiva, nonostante la testimonianza fondamentale di Vasari lo abbia assegnato con sicurezza sin dalla Torrentiniana alla penna di Pietro Bembo⁶⁸, influenzando così il giudizio di gran parte dei critici successivi: a dimostrarlo è, ad esempio, il commento di Lomazzo che, nel quinto *Ragionamento*, avrebbe affidato a sua volta la paternità del testo al letterato veneziano⁶⁹. Senza voler ripercorrere qui la complessa tradizione del testo ricostruita attentamente da Shearman e, ancor più, da Luigi Castagna⁷⁰, basti ricordare come a sollevare i primi dubbi contribuì probabilmente l'edizione dei *Carmina* allestita da Vincenzo Valgrisi nel 1548 per riunire i componimenti di Bembo, Navagero, Castiglione, Giovanni Cotta e Marco Antonio Flaminio⁷¹, da cui il distico bembesco rimase escluso, mentre vi trovarono

⁶⁷ L'iscrizione sepolcrale è citata da J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 640; traduzione mia: «A Raffaello Sanzio, figlio di Giovanni di Urbino, pittore eccellentissimo e rivale degli antichi. Se guardi da vicino le sue figure che sembrano respirare, potrai riconoscere facilmente l'alleanza fra l'arte e la natura. Egli ha accresciuto la gloria dei papi Giulio II e Leone X con opere di pittura e architettura. Visse integro per trentasette anni pieni. Morì nello stesso giorno in cui nacque, otto giorni prima delle Idi di aprile del 1520. Questi è quel Raffaello durante la cui vita ebbe paura d'esser vinta la grande madre delle cose, e alla cui morte essa ebbe paura di morire».

⁶⁸ Cfr. G. VASARI, *Vita di Raffaello*, cit., p. 213.

⁶⁹ G. P. LOMAZZO, *Libro dei sogni*, in ID., *Scritti sulle arti*, cit., p. 112: «E non mancò che nella sua morte che il Bembo non gli facesse un onorato epitaffio, e cossì il conte Baldassarre Castiglione».

⁷⁰ Cfr. J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 640 e ss; LUIGI CASTAGNA, *Ille hic est Raphael*, «Aevum» 71 (1997), pp. 617-629. Per un esame del carme si veda anche STEFANO PAGLIAROLI, *L'epitaffio di Pietro Bembo per Raffaello*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, cit., pp. 292-299.

⁷¹ Cfr. *Carmina quinque illustrium poetarum quorum nomina in sequenti charta continentur* [Pietro Bembo, Andrea Navagero, Baldassarre Castiglione, Giovanni Cotta, Marco Antonio Flaminio], Venezia, Valgrisi, 1548. Il distico è invece presente nell'edizione settecentesca delle *Opere del cardinale Pietro Bembo ora per la prima volta tutte in un corpo unite*, Venezia, Francesco Hertzhauser, 1729 secondo una trascrizione differente ripresa dall'edizione parigina di Giovan Matteo Toscano (*Carmina illustrium poetarum Italorum Io. Matthaeus Toscanus conquisivit, recensuit, bonam partem nunc primum publicavit*, Tomus primus, Lutetiae, apud Aegiud Gorbinum, 1576): «Hic ille est Raphaël, metuit quo sospite vinci / rerum magna parens et moriente mori».

posto i carmi redatti dal letterato per la morte di Longolio, Leonico Tomeo e Sannazaro. Il veneziano, infatti, non pubblicò mai a stampa l'epigrafe per Raffaello, né ne fece alcuna menzione all'interno delle proprie opere o dello stesso epistolario, ma questa non sembra ragione sufficiente per confutarne l'attribuzione: altre liriche, oltre a quella per l'Urbinate, furono infatti tralasciate dal poeta già quando assemblò l'edizione principe del suo *Carminum libellus*⁷²; a suffragio della paternità bembesca dell'epitaffio si schierano, poi, rilevanti dati storici come la presenza del letterato a Roma nei giorni della morte di Raffaello⁷³ e la carica di segretario pontificio da questi rivestita sin dal 1513 per volontà di Leone X, che potrebbe aver commissionato l'epigrafe. Vale anche la pena ricordare che Bembo redasse il carme funerario per l'amico Castiglione, sepolto a Mantova nel 1530⁷⁴.

Poco convincenti appaiono, del resto, le altre attribuzioni proposte nel corso dei secoli dalla critica: il nome di Giovanni della Casa fu avanzato, per la prima volta, nel 1639 da Francesco Torrigio che in lui avrebbe riconosciuto l'autore della parte in prosa dell'epitaffio, ma tale ipotesi fu respinta già dall'erudito romano nell'*errata corrige* della sua opera⁷⁵; a Bembo sarebbe stato, in ogni caso, assegnato il distico funerario. Appellandosi a un codice della Biblioteca Vaticana che lo tramanda fra gli epigrammi di Tebaldeo (ms. Vat. lat. 3352), Domenico Gnoli avrebbe, poi, riaperto la discussione all'inizio del Novecento⁷⁶, senza tuttavia fermarsi a considerare come l'autore della raccolta di versi neolatini trasmessi dal manoscritto potesse aver riunito sotto l'etichetta

⁷² Cfr. *Petri Bembi Carminum libellus*, Venezia, Gualtiero Scotto, 1553; sull'opera di Bembo si considerino i seguenti studi: C. DIONISOTTI, *Appunti sul Bembo. II: Per la storia del 'Carminum libellus'*, «Italia Medievale e Umanistica», 8 (1965), pp. 278-282; MARCO PECORARO, *Per la storia dei carmi del Bembo. Una redazione non vulgata*, «Giornale storico della letteratura italiana», 138 (1961), pp. 119-121.

⁷³ Nell'aprile del 1520 Bembo era, infatti, appena rientrato nella capitale dopo quasi un anno di permanenza a Venezia, ove si era recato in occasione della morte del padre. Per notizie più specifiche su questo peculiare periodo della biografia bembesca cfr. L. CASTAGNA, *Il 'Politiani Tumulus' di Pietro Bembo*, «Aevum» 69 (1995), p. 536, ma anche la voce *Pietro Bembo*, curata da C. DIONISOTTI, nel *Dizionario biografico degli italiani*, VIII (1966), pp. 133-151 e quella curata da GIORGIO SANTANGELO nel *Dizionario critico della Letteratura Italiana*, I, Torino, Einaudi, 1973, pp. 255-272.

⁷⁴ Cfr. JEAN-LOUIS FOURNEL, *La cortina di fumo del classicismo*, in *Atlante della letteratura italiana*, II, *Dalla Controriforma al Risorgimento*, a cura di ERMINIA IRACE, Torino, Einaudi, 2011, p. 9. Sull'epitaffio di Castiglione si legga la lettera di Bembo a Lodovico Strozza del 26 dicembre 1530 in P. BEMBO, *Lettere*, cit., III, pp. 206-207.

⁷⁵ Cfr. *Le sacre grotte Vaticane, nelle quali si tratta di Corpi santi, di Sepolcri dei Pontefici, Imperatori, Rè, Cardinali, Vescovi, Chiese, Statue, Imagini, Inscrittioni, Epitaffi e d'altre cose memorabili sì dentro Roma come fuori*, Roma, Vitale Mascardi, 1639.

⁷⁶ Cfr. D. GNOLI, *Per Raffaello. Chi compose l'epigrafe?*, «Il giornale d'Italia», 11 gennaio, 1911.

«Thebaldei» anche epigrammi di autori differenti, sufficientemente famosi da rendere superflua un'attribuzione più specifica: significativamente, infatti, l'epitaffio per Raffaello segue all'interno del codice un altro epigramma composto per la sua morte, questa volta verosimilmente da Tebaldeo, che forse si voleva mettere a confronto con quello più noto apposto alla tomba del pittore⁷⁷. In mancanza di prove più stringenti, sembra dunque preferibile dare fiducia all'affermazione di Vasari che, del resto, come si è più volte sottolineato, si è dimostrato la fonte più accurata per le notizie relative alla morte dell'artista e alle sue ultime disposizioni.

All'inserimento nelle *Vite* il celebre distico dovette, senz'altro, gran parte della sua fortuna. Di certo esso ispirò l'epigramma composto per la morte di Giulio Romano (1546), il più grande fra gli allievi di Raffaello, sepolto nella chiesa mantovana di San Barnaba in cui è commemorato da una preziosa iscrizione riportata integralmente solo nell'edizione Torrentiniana della sua biografia, nella quale i motivi fondamentali del distico bembiano sembrano combinati con quelli del carne in morte dell'Urbinate composto da Castiglione⁷⁸:

Videbat Iuppiter corpora sculpta pictaque
spirare et aedes mortalium aequarier coelo
Iulii virtute Romani. Tunc iratus,
concilio divorum omnium vocato,
illum e terris sustulit, quod pati nequiret
vinci aut aequari ab homine terrigena.

Romanus moriens secum tres Iulius arteis
abstulit (haud mirum): quattuor unus erat⁷⁹.

E se l'epitaffio per il celebre pittore mantovano muoverà da una *fabula* mitologica improntata al tema dell'invidia degli dèi, per culminare in un'esaltazione dell'artefice che aveva saputo riunire in sé l'anima delle tre arti maggiori, incapaci di sopravvivere

⁷⁷ Sull'epigramma di Tebaldeo recato dal ms. Vat. lat. 3352, f. 122r si tornerà nelle pagine successive.

⁷⁸ Il carne di Castiglione sarà adeguatamente analizzato nelle pagine 211 e ss.

⁷⁹ G. VASARI, *Vita di Giulio Romano*, in ID., *Le vite* V, p. 82; traduzione mia: «Giove vedeva i corpi scolpiti e dipinti respirare e gli edifici dei mortali arrivare fino al cielo. Allora, adirato, convocato il concilio di tutti gli dèi, lo strappò alla terra poiché non poteva sopportare di essere superato o eguagliato da un uomo mortale. Morendo Giulio Romano portò via con sé tre arti (non c'è da meravigliarsene): egli da solo era quattro cose assieme».

alla sua morte, le iscrizioni composte per Taddeo Zuccari (1566) e Annibale Carracci (1609) – entrambi sepolti al Pantheon accanto al loro modello ideale – avrebbero di nuovo rielaborato l’epigrafe di Raffaello sfruttando il *topos* del pittore *aemulus* della natura per affermare la somiglianza dei due allievi con il celeberrimo maestro:

Magna quod in magno timuit Raphaelae peraeque
Tadaeo in magno pertimuit genetrix⁸⁰.

Arte mea vivit natura et vivit in arte
mens decus et nomen coetera mortis erat⁸¹.

Al di là delle molteplici considerazioni sull’incredibile fortuna del carne bembiano nella successiva tradizione dell’*elogium* all’artista, va segnalato come della peculiare immagine proposta dal distico del Pantheon sembri risentire già un passo del XIII libro del *Baldus* folenghiano, dedicato all’esplorazione da parte dell’eroe e dei suoi compagni del Palazzo del Sole. La data del 5 gennaio 1521, apposta al *colophon* del volume, potrebbe quindi offrire un valido *terminus ante quem* per la datazione dell’epitaffio dell’Urbinate⁸²:

Non tabulas pennellus eas formasse videtur,
sed magis apparet natura fuisse magistra,

⁸⁰ L’epitaffio di Taddeo Zuccari si può leggere in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 1127-1128. Traduzione mia: «Ciò che la grande madre di tutte le cose temette nel grande Raffaello, allo stesso modo lo temette anche nel grande Taddeo». Si riporta di seguito l’intera iscrizione sepolcrale: «D.O.M. | Tadaeo Zuccaro in oppido divi Angeli | ad ripas Metauri nato | pictori eximio. | Ut patria moribus pictura Raphaeli | Urbinati simillimo et ut ille natali | die et post annum septimum et trige | simum vita functo ita tumulum | eidem proximum | foedericus fratri suaviss. moerens | pos. anno christianae sal. | MDLXVI».

⁸¹ Il testo dell’epitaffio è citato da ZYGMUNT WAZBINSKI, *Annibale Carracci e l’Accademia di San Luca*, in *Les Carrache et les décors profanes*, Actes du Colloque organisé per l’École française de Rome (Rome, 2-4 octobre 1986), Roma, École française de Rome, 1988, pp. 557-558. Traduzione mia: «La natura vive grazie alla mia arte e nell’arte vivono la mia mente, il mio onore, il mio nome; il resto appartiene alla morte». Di seguito il testo completo: «D.O.M. | Hannibal Carraccius Bononiensis | Hic est | Raphaeli Sanctio Urbinati | ut arte ingenio fama sic tumulo proximus | par utriusque funus et gloria | dispar. fortuna | aequam virtuti Raphael tulit | Hannibal iniquam | decessit die XV Julii an. MDCIX aet. XXXXIX | Carolus Marattus summi pictoris | nomen et studia colens. p. an. MDCLXXIV».

⁸² Non esistono notizie sicure circa un viaggio di Folengo a Roma: una visita alla capitale è sicuramente ipotizzabile, sebbene non documentata; il distico bembesco dovette quindi godere di una fortuna immediata, che lo portò a essere divulgato con estrema rapidità fra i letterati.

ac viva de carne merus color esse putatur.
 Quis fuerit rerum pictor, vel sculptor, earum
 nescio, sed forsan magnus fuit author Apelles, 445
 cuius progeniae noster Mantinea venit,
 de quo, sicut apud Serraffi scripta catatur,
 maximus alter erit pictor Mantegna vocatus,
 gentibus e Paduae, quem parvum nostra vocabit
 Mantua, desegni mirum fictique coloris. 450
 Qui sub Francisco Turco cognomine vivet,
 atque triumphantis depinget Caesaris actus,
 ars ubi pictorum veterum perfecta trovatur.
 Post quem succedet mirabilis ille Michael
 Angelus, e Raphael, quos non ars, imo docebit 455
 ipsa parens natura leves tirare pennellos⁸³.

Il brano – incluso unicamente nell’edizione toscolana dell’opera – si sofferma sulle decorazioni da cui la reggia è adornata, ricostruendo con un vivacissimo macaronico l’ammirazione suscitata nei personaggi dalle pitture, che non sembrano dipinte da pennello umano ma dalla stessa Natura, poiché solo la gran madre di tutte le cose avrebbe potuto far apparire il mero colore come carne viva. La fantasia di Baldo e dei suoi amici arriva a formulare il nome di un unico artefice capace di un simile miracolo, il greco Apelle, dal quale sarebbe discesa una nobile progenie di artisti. Come avevano fatto altri letterati prima di lui, in questa pagina poi dimenticata del *Baldus* Folengo formulava senza esitazioni un canone di eccellenza pittorica che egli individuava in una rara triade composta dal padovano Mantegna (destinato però a trionfare nella città dell’autore), da Michelangelo e da Raffaello, autentici eredi della magnificenza antica, e che nel volgare *Caos del Triperuno* avrebbe ulteriormente ristretto ai soli pittori romani⁸⁴; nel *Baldus* essi sono descritti come allievi non dell’arte ma della «natura parens», che

⁸³ *Opus Merlini Cocaii poetae Mantuani Macaronicorum, totum in pristinam formam per me magistrum Acquarium Lodolam optime redactum in his infra notatis titulis divisum [...]*, Toscolano del Garda, Alessandro Paganini, 1521, p. 143. Del volume esiste una ristampa anastatica curata da ANGELA NUOVO, GIORGIO BERNARDI PERINI, RODOLFO SIGNORINI, Mantova, 1994. Il brano è ricordato in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 669-670.

⁸⁴ T. FOLENGO, *Canto del Triperuno*, *Selva* III: «Or su per quel parete schietto e fino / vidi ch’avean Michel e Raffaele / (non l’urbinate, dico, o ’l fiorentino, / ch’or lascian dopo sé gran lode in tele) / depinto per mio specchio il destino / di Lucibello, a se stesso crudele». Il testo è citato da ID., *Opere italiane*, a cura di UMBERTO RENDA, I, Bari, Laterza, 1911, p. 376 ed è ricordato anche in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 670.

avrebbe loro insegnato come usare il pennello per far parere vive le loro creazioni, secondo l'immagine proposta da Bembo nel suo distico⁸⁵.

Secondo Castagna, il sintagma, che suggerisce la relazione fra i due testi, appare così vicino alla natura «magna parens» della *Fedra* senecana da farne ipotizzare una citazione diretta⁸⁶, ma l'appellativo era stato usato anche con riferimento all'Italia da Virgilio (*Georg.* II, v. 173) e alla terra da Ovidio (*Met.* I, v. 393)⁸⁷. La letterarietà sembra, del resto, la cifra più caratteristica dell'epigramma per Raffaello, che molto deve alla tradizione funeraria latina con cui dialoga strettamente soprattutto nella formula iniziale «Ille hic est», modificata spesso nelle trascrizioni successive a quella epigrafica nella più comune «Hic est ille», secondo modelli lirici che spaziano dagli elegiaci Tibullo e Propertio ai *Tristia* di Ovidio, con qualche eco da Marziale⁸⁸ e con un ricordo, forse, di Cicerone (*Tusc.* 5, 103) che la riferisce all'oratore Demostene, riconosciuto per la strada da due vecchie passanti.

Pur dialogando da vicino con le fonti classiche, il testo di Bembo eredita alcuni elementi più tipici della celebrazione funebre dell'Urbinate in prosa avviata dai contemporanei al momento della sua scomparsa insistendo, nella parte introduttiva, sulla coincidenza fra giorno di nascita e giorno di morte, che certamente dovette colpire l'espertissimo studioso di Petrarca: per un qualsiasi lettore dotto del Cinquecento la data del 6 aprile avrebbe, infatti, suscitato la memoria letteraria del *Canzoniere*, in cui il poeta aveva cantato la straordinaria vicenda del suo amore per Laura, iniziata e terminata in quella medesima giornata che combaciava, proprio come nella biografia di Raffaello, con il venerdì santo. Assai conosciuta risultava anche, ai giorni di Bembo, la nota contenuta nel Virgilio ambrosiano, nella quale Petrarca aveva esplicitato il concetto più volte elaborato nei suoi versi: «Laurea [...] primum oculis meis apparuit sub primum adolescentie mee tempus, anno Domini M^o III^c XXVII die VI mensis Aprilis in ecclesia sancte Clare Avinione hora matutina; et in eadem civitate eodem mense Aprili eodem

⁸⁵ A favore di una derivazione del passo di Folengo dall'epitaffio di Bembo si esprime anche CASTAGNA in ID., *Ille hic est Raphael*, cit., p. 629.

⁸⁶ SEN., *Phaedr.* v. 959: «O magna parens, Natura», segnalato in L. CASTAGNA, *Ille hic est Raphael*, cit., p. 629. Bembo avrebbe letto il testo nella redazione A.

⁸⁷ VERG., *Ge.* II, v. 173: «Salve, magna parens frugrum, Saturnia tellus»; OV., *Met.* I, v. 393: «Magna parens terra est». Per questi rilievi cfr. ancora L. CASTAGNA, *Ille hic est Raphael*, cit., p. 629.

⁸⁸ Cfr. TIB. I, 3, vv. 55 e ss.; ID. III, 2, vv. 29 e ss.; PROP. II, 13, vv. 35 e ss.; OV., *Am.* II, 6, vv. 61 e ss.; ID., *Her.* XIV, vv. 129 e ss.; ID., *Tr.* III, 3, vv. 73 e ss.; MART. VI, 76; ID., XII, 52. Per questi rimandi cfr. L. CASTAGNA, *Ille hic est Raphael*, cit., p. 627.

die sexto eadem hora prima, anno autem M^o III^c XLVIII ab hac luce lux illa subtracta est»⁸⁹. Nota a Saba da Castiglione e Ludovico Beccadelli, amici di Bembo, doveva certamente essere conosciuta anche dal veneziano⁹⁰.

Fortemente debitore nei confronti della poesia sepolcrale romana e umanistica che lo aveva preceduto, l'epitaffio per Raffaello sembra affondare le sue radici letterarie nell'antico per acquisire poi una forma nuova, che aderisce perfettamente al gusto e agli ideali culturali della sua epoca: il rapporto stringente con gli epigrammi dei latini e dell'*Antologia greca* costituisce, infatti, solo il punto lirico di partenza per lo sviluppo di una poesia moderna, capace di superare anche gli orizzonti dell'oratoria funebre quattrocentesca per esprimere un *elogium* che trova il suo riscontro principale nella cronaca e nella temperie letteraria presente. Nelle parole di Bembo, infatti, riecheggia chiaramente il motivo topico antico che voleva l'artista *aemulus* della natura: teorizzato da tanta parte dell'aneddotica classica, l'esempio del pittore che sapeva rappresentare con i suoi colori figure che sembravano più vere del vero non era stato dimenticato dal Medioevo ed era infine confluito, secondo varie declinazioni, nell'esaltazione dei maestri moderni che, da Giotto in avanti, si erano segnalati proprio per la loro abilità nel conferire una parvenza di vita a ciò che era destinato a rimanere inanimato. Il distico composto per eternare la memoria di Raffaello appare, tuttavia, spingere il tema a una *climax* sino ad allora mai sfiorata: gli antichi, infatti, avevano esaltato l'abilità illusionistica dei loro maestri senza mai sconfinare realmente dalla categoria filosofica della mimesi; l'estetica platonica, in particolare, aveva condizionato la riflessione critica su questi temi, spingendo a considerare il prodotto artistico come una mera imitazione dell'oggetto reale che esso intendeva raffigurare. Lentamente si era affermata anche un'opinione contraria, tesa a interpretare l'arte come espressione massima del tentativo di superare la natura innata nell'uomo, teorizzata da Senofonte nei *Memorabili di Socrate* (3, 10, 1-4), in cui la conversazione fra il filosofo e il pittore Parrasio faceva appello all'esempio di Zeusi per discutere del rapporto fra arte e natura e per determinare la

⁸⁹ La nota è inclusa in M. SANTAGATA, *I «Frammenti» dell'anima: storia e racconto nel «Canzoniere» di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 130.

⁹⁰ Cfr. GIUSEPPE BILLANOVICH, *Il Virgilio del Petrarca da Avignone a Milano*, «Studi petrarcheschi», n.s., II, (1985) pp. 46-52. Cfr. anche ID., *Petrarca letterato*, I, *Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1947, p. 346.

gerarchia delle loro rispettive creazioni⁹¹. Tale teoria sarebbe quindi stata ripresa da Plotino (*Enneadi* V, 8, 1) a proposito della leggendaria statua di Zeus del tempio di Olimpia, realizzata da Fidia sulla base dell'immagine del dio che l'artista racchiudeva dentro di sé⁹². Gli umanisti, dal canto loro, avrebbero senz'altro innalzato il vertice della loro celebrazione, inventando immagini liriche in cui la natura si specchiava stupita nelle opere di quegli artisti che meglio avevano saputo ritrarla, ma solo gli scrittori della generazione di Bembo avrebbero potuto mostrare per primi una nuova consapevolezza nel loro approccio alle arti, ammirando la bravura dei maestri che cercavano il confronto con la natura non solo per imitarla, ma per superarla in tecnica e bellezza: in altre parole, solamente nel Rinascimento la *mimesis* avrebbe smesso di costituire l'obiettivo dell'artista, cedendo il posto all'invenzione⁹³.

Non sorprende che questa nuova prospettiva di elogio sia diventata, come si vedrà, un tratto caratteristico proprio della celebrazione dell'Urbinate, che più di ogni altro suo collega aveva studiato gli antichi per oltrepassarli e dare vita a un'arte nuova, ancor più splendida di quella dei padri. È così che nell'epigrafe realizzata per essere letta sulla sua tomba il motivo del superamento della natura si fa dominante, instaurando un confronto tipico fra il pittore e la madre di tutte le cose che si costruisce sul sentimento umano della paura: tale sarebbe stata l'abilità di Raffaello, canta Bembo, che la natura avrebbe temuto di essere vinta dalla sua maestria finché questi era in vita mentre, una volta morto, avrebbe creduto di non poter reggere una simile perdita e, quindi, di morire con lui.

Se per gli antichi l'artista *aemulus* della natura ne era, in sostanza, un imitatore, per i moderni egli ne diviene soprattutto un rivale, pronto a cimentarsi nell'impresa più audace di tutte: ricreare con pennello e scalpello la vita. Ecco dunque che il *topos* classico tende a costituirsi come la declinazione artistica del più antico archetipo prometeico, secondo il quale l'eroe si assumeva il compito di sfidare il limite imposto agli uomini dagli dèi, compiendo gesta così gloriose da meritare l'elogio dei poeti. Nella celebrazione lirica destinata agli artisti esso finiva, così, con il collimare con il tema

⁹¹ Per la questione del rapporto fra arte e natura nell'antichità cfr. ERNST KRIS e OTTO KURZ, *La leggenda dell'artista*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005 (prima ed. 1980), pp. 42-43.

⁹² Cfr. PLOTINO, *Enneadi* V, 8, 1, da leggersi in *Ibid.*, trad. it. a cura di GIUSEPPE FAGGIN, Milano, Bompiani, 2002, p. 907: «Così Fidia creò il suo Zeus senza guardare a un modello sensibile, ma lo colse quale sarebbe apparso, qualora Zeus stesso consentisse ad apparire ai nostri occhi».

⁹³ Cfr. *ibid.*, p. 46.

dell'*artifex creator* esaltato – come nell'epigramma per Filippo Lippi – per aver saputo conferire alle proprie opere una tale verosimiglianza da costringere gli spettatori a meravigliarsi, nell'attesa di veder le figure dipinte prendere la parola, e la natura a dichiarare che la maestria dell'artefice era pari alla sua stessa arte: lodato come un *alter deus* anche da Alberti (*De pictura* II, 26)⁹⁴ e Leonardo (*Trattato della pittura* II, 65)⁹⁵, l'artista era quindi del tutto assimilato al creatore di tutte le cose, poiché sembrava saper infondere la vita. Il *topos*, riutilizzato da Bembo per celebrare le imprese straordinarie dell'Urbinate, acquisiva però un nuovo valore storico, legandosi alla biografia del maestro che aveva impegnato gli ultimi anni della sua vita in uno studio rigorosissimo dell'antico, grazie al quale aveva iniziato a concretare quel sogno di rinascita culturale che i suoi contemporanei avevano osato solo vagheggiare.

Questo peculiare merito di Raffaello è al centro del secondo testo in morte riferito da Vasari al termine della sua biografia e scelto come ultima e più significativa testimonianza sull'opera dell'artista da tramandare ai posteri: grazie al rilievo attribuitogli dal biografo aretino il carme di Castiglione rappresenta il componimento funebre più famoso fra quelli redatti per l'Urbinate, destinato a una larga fortuna editoriale che, avviata già dalla prima pubblicazione nei *Carmina* del 1548, giungerà sino agli studi condotti fra Sette e Ottocento su Raffaello e sulla *Lettera a Leone X*⁹⁶. L'epitaffio

⁹⁴ L.B. ALBERTI, *De pictura* II, 26, cit., pp. 46-47: «Has ergo laudes habet pictura, ut ea instructi cum opera sua admirari videant, tum deo se paene simillimos esse intelligant»; traduzione: «Adunque in sé tiene queste lode la pittura, che qual sia pittore maestro vedrà le sue opere essere adorate, e sentirà sé quasi giudicato un altro iddio». Cfr. anche *ibid.* II, 25: «Zeuxis pictor suas res donare ceperat, quoniam, ut idem aiebat, pretio emi non possent. Nullum enim pretium existimabat inveniri quod satisfaceret huic qui fingendis aut pingendis animantibus quasi alterum sese inter mortales deum praestaret»; traduzione: «Zeus pittore cominciava a donare le sue cose, quali, come dicea, non si poteano comperare; né estimava costui potersi invenire atto pregio quale satisfacesse a chi fingendo, dipignendo animali, sé porgesse quasi uno iddio». Sul tema albertiano dell'*alter deus* si vedano i seguenti studi: ELISABETTA DI STEFANO, *Leon Battista Alberti e l'«idea» della bellezza*, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del «De re aedificatoria»*, a cura di ARTURO CALZONA (et alii), I, Firenze, Olschki, 2007, pp. 33-45; GIUSEPPE BARBIERI, «*Alter deus*»: le riflessioni di Alberti sullo «status» della pittura, in *Leon Battista Alberti umanista e scrittore. Filologia, esegesi, tradizione*, Atti del Convegno internazionale del Comitato nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Arezzo, 24-26 giugno 2004), a cura di ROBERTO CARDINI e MARIANGELA REGOLIOSI, II, Firenze, Polistampa, 2007, pp. 575-583.

⁹⁵ LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, introduzione e apparati a cura di E. CAMESASCA, Milano, TEA, 1995, p. 59: «La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina».

⁹⁶ Il carme è infatti menzionato come prova della partecipazione letteraria di Castiglione alla redazione della *Lettera* in D. FRANCESCONI, *Congettura*, cit., p. 29 e W. ROSCOE, *The life and pontificate*, cit., p. 365, per essere poi citato nel corso del Novecento da F. ERTL, *Baldassarre Castiglione*, cit., pp. 16 e 32.

come un annuncio della scomparsa del comune amico, appare come una sorta di necrologio in versi vicinissimo alle cronache in prosa già esaminate che avevano tramandato i particolari della fine dell'Urbinate: in aperto dialogo con le testimonianze di Michiel e Pico¹⁰¹, infatti, anche Tebaldeo si sofferma sui «segni» divini che avevano accompagnato la morte di Raffaello, ricordando il terremoto che aveva scosso i palazzi vaticani – resi di uno splendore senza pari dalla sua mano – e la giovane età del maestro, avvicinata anche in questo caso a quella di Cristo. La chiusa del componimento, poi, riecheggia in maniera evidente il distico tombale di Bembo, rielaborando in volgare l'immagine formulata dall'epigramma latino che aveva fatto coincidere il giorno della morte dell'artista con quello della Natura, qui sostituita – significativamente – dalla Pittura. L'orizzonte entro cui s'inserisce il sonetto di Tebaldeo è, infatti, specificamente quello della contesa fra le arti, come suggerisce immediatamente l'apostrofe iniziale a Castiglione: il poeta ferrarese scrive al poeta mantovano per invitarlo a comporre un elogio in versi del loro Raffaello animato dalla preoccupazione che l'arte – anche quella eccellente del maestro – non sia sufficiente a eternare il ricordo di chi l'ha praticata. Per questa ragione Tebaldeo chiede all'amico più intimo dell'Urbinate di comporre dei versi con i quali la sua memoria possa farsi scudo dalle insidie del tempo che distrugge le opere degli artisti, onorando un debito che in un qualche modo aveva già contratto nel momento in cui Raffaello aveva dipinto il suo ritratto, fra il 1514 e il 1516. Nel chiasmo dei vv. 5-6 si esprime così quella rivalità fra arte e letteratura che avrebbe influenzato anche le pagine finali del primo libro del *Cortegiano* e su cui si sarebbe fondato lo stesso proemio al terzo libro delle *Prose* bembiane, conducendo a un primo traguardo concettuale la discussione speculativa sul primato delle arti che avrebbe conosciuto nuovi sviluppi nell'esperienza teorica successiva al Sacco di Roma.

Analizzando la collaborazione fra Raffaello e i letterati della corte romana al progetto di riscoperta e restaurazione della Roma antica si è già avuto modo di sottolineare come la vicenda storica dell'Urbinate volesse costituire piuttosto un tentativo di rottura rispetto all'approccio settoriale e competitivo al mondo delle arti che caratterizzava la sua epoca. Allo stesso modo doveva pensarla Castiglione che, non a caso, lo seguì con entusiasmo nell'impresa multidisciplinare di cui la *Lettera a Leone X* avrebbe fornito l'introduzione letteraria; ciononostante lo scrittore accolse l'invito poetico di Tebaldeo

¹⁰¹ Le testimonianze sono state esaminate nel paragrafo precedente.

e, rientrato nella capitale, si dedicò alla stesura del più commosso fra gli epitaffi elaborati per l'artista:

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte,
 Hippolytum Stygiis et revocarit aquis,
 Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undas:
 Sic pretium vitae mors fuit artifici.
 Tu quoque dum toto laniatam corpore Romam 5
 componis miro, Raphael, ingenio,
 atque Urbis lacerum ferro, igni, annisque cadaver
 ad vitam, antiquum iam revocasque decus,
 movisti superum invidiam, indignataque Mors est 10
 te dudum extinctis reddere posse animam,
 et quod longa dies paullatim aboleverat, hoc te
 mortali sprete lege parare iterum.
 Sic miser heu prima cadis intercepte iuventa,
 deberi et Morti nostrarque nosque mones¹⁰².

Concepito come ideale risposta al sonetto di Tebaldeo, il carme di Castiglione prende nettamente le distanze dal componimento ispiratore per compiere scelte peculiari in termini di stile, retorica della celebrazione e strumento linguistico: la poesia del mantovano elegge, infatti, il latino come veicolo più atto all'esaltazione creando una breve elegia funeraria che molto deve all'immaginazione classica di Properzio e Orazio, richiamati nella riformulazione mitologica che sostiene il discorso poetico e nella chiusa intonata a un drammatico *memento mori*¹⁰³. Il tono aulico e fortemente lirico sospinge un canto in cui anche il peso affidato alla cronaca documentaria risulta differente: se, infatti,

¹⁰² Il testo del carme è citato dal volume già menzionato *Carmina quinque illustrium poetarum*, cit., pp. 83-84, che gli garantisce la prima apparizione a stampa, prima di essere riferito anche da Vasari nell'edizione torrentiniana delle sue *Vite* secondo alcune piccole varianti evidenziate in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 650-651. Lo studioso ricorda anche due versioni differenti del componimento trasmesse da Beffa Negrini e dal ms. Vat. lat. 2836, c. 55r della Biblioteca Vaticana. Traduzione mia: «Il dio di Epidauro, poiché aveva sanato con la sapienza medica un corpo dilacero e aveva richiamato Ippolito dalle acque stigie, fu egli stesso trascinato alle onde stigie, e così la morte diventò il premio di chi aveva dato la vita. Anche tu, Raffaello, mentre ricomponevi con il tuo mirabile ingegno una Roma con il corpo tutto dilaniato, e mentre riportavi alla vita il cadavere dell'Urbe lacerato dal ferro, dal fuoco e dal tempo, e lo riportavi all'antica bellezza, movesti l'invidia degli dèi, e la morte si offese perché potevi ridare l'anima a chi era morto da tempo, e perché ciò che una lunga epoca aveva distrutto a poco a poco, tu questo potevi ritrovarlo trasgredendo le leggi mortali. Così tu muori ahimè colto nella prima giovinezza, e ci ricordi che renderemo noi stessi e le nostre cose alla morte».

¹⁰³ Cfr. PROP. II, 1, v. 61 e HOR., *Ars* 63.

Tebaldeo aveva privilegiato il dato liturgico, soffermandosi a evidenziare le analogie che sembravano accostare la vicenda di Raffaello a quella di Cristo e limitando, invece, a un brevissimo accenno – «Per lui fe' l'arte persa a noi ritorno» (v. 12) – il ricordo dell'ultima attività artistica del maestro, Castiglione pone l'accento proprio sulla sua esperienza archeologica e antiquaria, osservata e condivisa in prima persona, ma soprattutto esaltata come il maggior traguardo raggiunto da Raffaello.

È la prodigiosa opera di ricostruzione grafica della Roma antica, intrapresa assieme allo stesso scrittore, a suggerire l'immagine mitologica che apre il carne, impreziosendolo con un paragone classico che, contestualizzato alla luce dell'esperienza culturale dell'Urbinate, sembra prendere le distanze dalla topica più tradizionale per fissare un ritratto letterario fortemente inquadrato nell'orizzonte storico di cui il maestro era stato protagonista: chiamato a ricordare l'amico in un ultimo *monumentum* lirico che ne avrebbe assicurato la fama presso i posteri, Castiglione sceglie consapevolmente di esaltarlo non per la sua attività di pittore – che, come si vedrà, aveva già ricevuto delle importanti celebrazioni nella letteratura coeva¹⁰⁴ – ma per la sua esperienza di studioso dell'antico e di architetto, che gli aveva permesso di tentare un'impresa degna dei più audaci personaggi del mito. Sorretto da questa considerazione di fondo, l'epigramma muove dall'identificazione di Raffaello con Asclepio, il dio della medicina che, secondo la leggenda, era stato in grado di riportare in vita i cadaveri degli umani scatenando l'ira degli dèi¹⁰⁵: così il maestro con la sua pianta archeologica che avrebbe dovuto rappresentare gli alzati degli edifici romani si accingeva a resuscitare il cadavere dell'antica capitale e per questo era stato punito con una morte prematura. Come già nel distico bembesco, anche nel carne di Castiglione risuona dunque l'eco del tema prometeico che, a partire dal Rinascimento, aveva iniziato a essere associato alla figura dell'artista, capace grazie alla propria perizia di compiere imprese sovrumane: Raffaello viene infatti esaltato per aver osato oltrepassare i confini imposti ai mortali, sfidando la volontà degli dèi e le leggi del tempo. Significativamente nel testo del mantovano la vera battaglia ingaggiata dall'eroe non trova più il suo contendente principale nella Natura ma nella Morte, di cui l'Urbinate sembra voler sovvertire la

¹⁰⁴ Alla celebrazione di Raffaello pittore è dedicato l'ultimo capitolo di questo lavoro.

¹⁰⁵ Allo studio del mito di Ippolito e del tema del corpo lacerato è dedicato il saggio di ANTONIO BARTLETT GIAMATTI, *Hippolytus among the Exiles: the Romance of Early Humanism*, in *Exile and Change in Renaissance Literature*, New Haven-London, Yale University Press, 1984, pp. 12-32.

stessa necessità. Nel confronto con la storia di Asclepio si possono quindi cogliere sviluppi ancor più puntuali di questa tendenza simbolica, che spingono a interpretare il maestro delle belle arti come un vero e proprio *deus* capace di infondere – o di restituire – la vita a ciò che altrimenti giacerebbe inanimato. La potenza concettuale dell'epitaffio di Castiglione sta tutta in questa celebrazione dell'amico artista che, per aver tentato di ridare l'anima a ciò che era sepolto da tempo, si era attirato l'invidia degli dèi, che avevano punito la vita con la morte. Il tema dello $\phi\theta\acute{o}\nu\omicron\varsigma\ \theta\epsilon\omega\tilde{\nu}$, tradizionalmente generata dall'empietà dell'artista che non sa trattenersi dal compiere gesta vietate ai mortali – come infondere la vita alle sue opere o costruire un edificio tanto alto da toccare il cielo¹⁰⁶ – conosce, dunque, nell'epigramma di Castiglione una singolare variazione, dettata dalla particolarità dell'impresa di Raffaello che intendeva resuscitare il cadavere non degli esseri umani ma di una città, restituendo ai suoi monumenti il loro aspetto più autentico.

L'associazione Asclepio-Raffaello appare comunque interessante non solo perché indirizza il lettore verso una specialissima interpretazione del peculiare ruolo culturale dell'Urbinate, ma anche per ragioni strettamente antiquarie: la scelta mitologica operata da Castiglione, infatti, dà ragione delle ampie competenze archeologiche del mantovano che per celebrare l'amico pittore seleziona una divinità particolarmente legata alla città di Roma, che ne aveva ospitato un importantissimo santuario¹⁰⁷. In quanto figlio di Apollo, il dio si segnalava poi come un protettore delle arti, esattamente come Orfeo e Prometeo. Il contatto più imponente risultava comunque quello che sin dal Medioevo aveva portato a leggere la vicenda mitica di Asclepio – dio della medicina perché sapeva riportare in vita gli uomini – come una prefigurazione della storia di Cristo, associato a Raffaello per ragioni legate alla morte nel giorno del venerdì santo e rappresentato nel suo ultimo capolavoro, quella *Trasfigurazione* che aveva sfilato assieme al corpo del maestro durante le esequie solenni. Come evidenzia Weil-Garris¹⁰⁸, nel carne castiglionesco Raffaello viene celebrato secondo la «metafora medica», già frequentemente impiegata negli elogi di Leone X: grazie ai suoi poteri divini, l'Urbinate avrebbe tentato di ricomporre il corpo mutilato della capitale proprio come il Pontefice,

¹⁰⁶ Il più noto esempio di questo sviluppo tematico è senz'altro l'episodio biblico della costruzione di Babele, per cui cfr. *Genesi* 11,1-9; cfr. l'apocrifo *Libro dei Giubilei* X,18-27.

¹⁰⁷ Sull'isola Tiberina sorgeva infatti un importante santuario dedicato ad Asclepio, inaugurato nel 289 a.C.

¹⁰⁸ Cfr. K. WEIL-GARRIS, *La morte di Raffaello e la «Trasfigurazione»*, cit.

seguendo le orme di Cristo, si impegnava a sanare il corpo e lo spirito della Chiesa Romana. Il nome stesso dell'artista, del resto, suggeriva un riferimento immediato alla simbologia medica: l'arcangelo Raffaele è, infatti, l'angelo medico; il suo nome significa «Dio ha guarito» ed è interpretato da San Gerolamo e altri padri della Chiesa come «medicina Dei». A lui Dio ha conferito il potere di scacciare i demoni e di risanare il mondo; associato con il sole, è di fatto identificato con Asclepio¹⁰⁹.

Se, dunque, nell'orizzonte simbolico in cui la lirica è elaborata l'ispirazione mistica legata al tema della resurrezione si esprime attraverso una peculiare coniugazione di ideali cristiani e forma classica, l'immagine letteraria del «cadaver» dell'Urbe rende possibile anche un altro prodigio: vestendo a propria volta i panni del mitico Asclepio è, infatti, lo stesso Castiglione a compiere un vero e proprio rito negromantico quando, attraverso la citazione letterale delle immagini cruciali dell'epistola a Leone X, è in grado di far di nuovo risuonare la voce di Raffaello, altrimenti spenta per sempre. Ricollegandosi alle righe della *Lettera* composte a quattro mani con l'Urbinate, lo scrittore può così restituire un'ultima volta corpo e anima allo stesso artista, assieme al quale appena un anno prima aveva a lungo dibattuto del «cadavere di quella nobile patria, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato» e di quelle «ossa del corpo senza carne» che sole componevano lo scheletro corrotto dell'antica capitale.

Sospeso fra una magistrale adesione all'orizzonte tipico dell'*elogium* e una rievocazione lirica di vicende e sentimenti assolutamente personali, il carne di Castiglione si segnala quindi come una prova poetica assai colta e preziosa che sa discostarsi, nei toni più intimi e dimessi e nella specifica ripresa dei meriti culturali di Raffaello, dalla celebrazione trionfale e stilizzata offerta dal distico di Bembo: per le loro differenti caratteristiche, i due testi possono, così, essere scelti come i due modelli lirici fondamentali cui ricondurre l'intera poesia obituaria dedicata al maestro di Urbino che, a seconda del gusto letterario e della vicenda biografica degli autori, partorì dei carmi che più si adeguavano ai moduli tradizionali dell'*elogium* funerario o, invece, prediligevano una maggior adesione al dato storico e culturale legato alla personalità del loro protagonista.

Assai esemplificativo di questa seconda tradizione celebrativa si mostra il carne redatto da Celio Calcagnini, sapientissimo umanista ferrarese giunto nella capitale

¹⁰⁹ Cfr. *ibid.*, ma anche J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 652.

attorno al 1519 come rappresentante del cardinale della sua città. In virtù di una profonda comunione d'interessi culturali, egli si legò da subito agli studiosi della corte di Leone X, stringendo un'amicizia sincera con Raffaello, cui ebbe modo di dedicare alcune importanti pagine latine determinanti per comprendere in quale considerazione il maestro fosse tenuto dai dotti della sua epoca. Rimandando al capitolo successivo l'esame delle testimonianze in vita, in questa sede è opportuno ricordare l'epigramma composto in occasione della morte dell'artista che, per la puntuale aderenza al dato biografico, completa il ritratto letterario formulato da Castiglione e, allo stesso tempo, costituisce una prova importante della percezione che i contemporanei avevano del maestro al momento della sua scomparsa:

RAPHAELIS URBINATIS EPITAPHIUM

Quodcumque aut rarum est aut certe nobile terris
 divino Urbinas hauserat ingenio;
 ille manu vivos duxit de marmore vultus:
 spirabant tabulis ora animata suis.
 Ille Deum templa alta et magno digna Leone 5
 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, 10
 "Noster erit" dixere dei. Nunc spectat ab aethra
 quidquid habent terrae, sydera quidquid habent¹¹⁰.

Amplificando un tema affrontato anche nel carne del mantovano, l'epitaffio di Calcagnini insiste sulla ricerca e sul recupero dell'antico condotti da Raffaello negli ultimi anni della sua vita, fissando l'immagine di un artista colto, impegnato nei principali settori di studio della sua epoca. Oltre che come intellettuale, l'Urbinate è

¹¹⁰ Il testo del carne è tratto da J. SHERMAN, *Raphael* I, pp. 647-648; l'autografo è conservato presso la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara, ms. Cl.1, 312, Bk I, c. 8. Traduzione mia: «Ogni cosa che ci sia in terra di raro o almeno prezioso, questa l'Urbinate l'aveva raccolta con divino ingegno. Egli trasse con la propria mano volti vivi dal marmo, mandavano respiri le bocche a cui dava vita nei dipinti. Egli fondò grandi chiese e degne del grande Leone e oggetto d'invidia per gli dèi antichi. Egli era l'unico che, se solo il fato lo consentisse, poteva restituirti, eccelsa Roma, l'antica tua bellezza. Ma giusto quando Raffaello meditava questi pensieri e altri ancora più grandi, e la terra si mostrava ostile ai suoi propositi, dissero gli dèi "Sarà nostro". Adesso osserva dall'etere quanto v'è in terra e fra le stelle».

esaltato come artista a tutto tondo, capace di riunire in sé le abilità del pittore, dello scultore e dell'architetto: ai vv. 3-6 il poeta ferrarese ripercorre la sua carriera professionale, spiegando come avesse saputo trarre volti vivi dal marmo, dipingere bocche che sembravano respirare e occuparsi dei più importanti cantieri edilizi inaugurati dal pontefice e dai più abienti mecenati romani. E se può, in qualche modo, sorprendere il ricordo dell'attività scultorea del maestro, solitamente trascurata ma non del tutto ignorata nelle pagine a lui dedicate sia dai contemporanei che dai posteri¹¹¹, certamente appare giustificata la menzione, accanto al progetto di San Pietro, della carta di Roma, che sola avrebbe saputo restituire alla città dei Cesari il suo più autentico splendore. A interrompere drammaticamente queste e ancor più gloriose imprese sarebbe, però, sopravvenuta la morte, che avrebbe rapito Raffaello nel fiore degli anni: anche il carne di Calcagnini si affidava al *topos* consolidato dell'invidia degli dèi per esaltare la prematura fine del maestro che per il suo «divino [...] ingenio» era stato richiamato in cielo, dalla cui sommità ora poteva osservare tutto ciò che c'era sulla terra e fra le stelle.

Un'altra testimonianza della forte *imagery* mitologica che presto si unì, nella visione dei contemporanei, alla figura dell'Urbinate è rappresentata dal carne funerario redatto da Evangelista Maddaleni de' Capodiferro, letterato romano allievo di Pomponio Leto, abile verseggiatore in latino che già attorno al 1474 aveva composto alcuni epigrammi contro Sisto IV, responsabile di aver saccheggiato i marmi del Colosseo per costruire il ponte che reca il suo nome¹¹². Come nell'epigramma di Castiglione, anche in quello di Maddaleni il discorso retorico è sostenuto dalla contesa ingaggiata da Raffaello contro la Morte, poiché egli riuscendo a restituire la vita attraverso la sua pittura aveva trasgredito le leggi fondamentali della natura, costringendola a porre fine alla sua esistenza per ristabilire le norme dell'ordine universale:

D.M. RAPHAELIS URBINATIS

Dum multis vitam pictura traderet Umber,
mors ait «Heu mortis nil modo jura valent?».

¹¹¹ Cfr. quanto ricorda a questo proposito SHEARMAN in *ibid.*, p. 648: alle competenze scultorie di Raffaello avrebbero alluso anche Castiglione nelle sue lettere e Francisco de Holanda.

¹¹² Cfr. *Evangelista Maddaleni de' Capodiferro*, a cura di GIANNI BALLISTRIERI, in *Dizionario biografico degli italiani*, XVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1975, pp. 621-625.

Dixit et immani transegit pectora telo.
 O quantum vitae substulit una dies!
 Infelix patria et nimium crudelibus iris 5
 pressa Deum, et semper Roma renata neci,
 non sat cladis erat Gothorum arsisse tumultu,
 et toties ferrum perque tulisse faces?
 Reddebat te ipsam tibi tot regionibus Umber
 dimensis, portis, moenibus atque viis. 10
 Templata, theatra, arcus, thermae, amphitheatra manebant,
 et tua si magni quid positura tulit.
 Haec cum illo interiere. Cadis, miserandaque rursus
 in cinerem, in nihilum, patria, rursus abis.
 Omnia qui secum traxit quo carmine dignus? 15
 Umber in hoc tumulo, Romaque iuncta, iacet¹¹³.

La parte centrale del componimento sviluppa una descrizione lirica degli ultimi progetti professionali dell'Urbinate, soffermandosi a esaltare il programma di ricostruzione archeologica della capitale che avrebbe potuto restituire pienamente Roma a se stessa, permettendo ai suoi cittadini di riscoprirli nella sua *facies* più autentica. Pur nella rielaborazione poetica del dato storico, Maddaleni dimostra una conoscenza assai approfondita delle ricerche condotte dal maestro, accostabile a quella palesata da Michiel nelle sue epistole, arrivando persino a riecheggiare, in alcuni punti, dei passi della *Lettera a Leone X*, di cui probabilmente era al corrente: i vv. 5-12 offrono, infatti, un'immagine assai peculiare dell'Urbe, concepita come una creatura semi-divina in grado di rinascere dalle proprie ceneri, pronta a tornare a splendere anche dopo aver dovuto sopportare i colpi della fortuna e del tempo. Proprio come nelle pagine di Raffaello e Castiglione *Roma, novella fenice*, viene così celebrata per aver resistito al ferro e al fuoco dei barbari – chiamati «Goti» come nella *Lettera* – che l'avevano

¹¹³ Il carme di Maddaleni è conservato nel ms. Vat. lat. 3351 ed è riportato in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 648-650. Traduzione mia: «Poiché l'Umbrò ridava vita a molti con la pittura, disse la Morte: "Cos'è, non valgono più le leggi di Morte?". Non appena parlò, trafisse il suo cuore con dardo mostruoso. Ahi quanta vita portò via un solo giorno! Patria infelice e oppressa dalle troppo crudeli ire degli dèi, e sempre rinata, o Roma, dalla morte, non era forse abbastanza l'essere riarsa dalle orde dei Goti, e l'aver tante volte sofferto il ferro e il fuoco? L'Umbrò ti ridava te stessa, con la misurazione di tanti quartieri, porte, mura e strade: continuavano a esistere i templi, i teatri, gli archi, le terme, gli anfiteatri e qualsiasi cosa di grande recasse la tua fondazione. Tutto questo è morto con lui. Tu cadi e di nuovo miserevole, tu, cenere, o patria, e nulla ridiventi. Di quali parole sarà degno colui che trascinò con sé ogni cosa? "Giace in questo tumulo l'Umbrò, e con lui anche Roma"».

attaccata, contrapponendo alla storia e all'ira degli dèi la propria incessante capacità di risorgere. Solo un evento, commenta Maddaleni, aveva potuto abbatterla: la morte di colui che aveva saputo restituirla a se stessa grazie alle misurazioni e allo studio di quegli edifici antichi che tornavano a vivere con la sua arte. Con una variazione sul tema introdotto dal distico bembesco, diviene qui Roma, rinata tante volte, a temere di morire assieme a Raffaello, al punto che l'ultima e più grande celebrazione per l'Urbinate sembra essere proprio quella di condividere – metaforicamente – la tomba con la città a cui in vita aveva legato il proprio destino.

Anche l'epitaffio di Lilio Gregorio Giraldi si costruisce sulla rievocazione del progetto antiquario avviato da Raffaello, rapito alla propria impresa dalla morte – impersonata nel carne dalla dea Libitina (v. 10) – quando, grazie a lui, Roma iniziava a risorgere dalle proprie rovine, dopo essere sfuggita alla furia dei Goti e del tempo:

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 5
 eversam Gothico furore pridem,
 cum tot vivere signa, tot tabellas,
 et spirare tua manu figuras,
 aequa Zeusidis atque Apellis arte,
 invidit Libitina, quae putavit 10
 demens perdere posse, cui nocere
 turba non potis ulla saeculorum¹¹⁴.

Stringente appare, anche in questo caso, il contatto con temi e stringhe linguistiche adottate nella *Lettera a Leone X* che, come già nell'epigramma di Maddaleni, sembra

¹¹⁴ Il carne di Giraldi, citato in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 653-654, è conservato nella Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara, ms. 371, c. 71r. Traduzione mia: «Poiché Roma, rimasta distrutta per tanti anni, ormai risorgeva grazie a te, Urbinate, e levava più alto il capo, e poiché potevamo ormai vedere le *insulae*, i circhi, i portici, i teatri e insomma tutta quanta l'Urbe che era stata già distrutta dai Goti, poiché prendevano vita sì tante statue, sì tanti dipinti, e le figure si animavano per mezzo della tua mano, arte, questa, pari a quella di Zeusi e Apelle, ebbene se ne risentì Libitina, poiché pensò sciocamente di poter perdere colui al quale non potrà mai nuocere un'intera schiera di secoli».

ispirare le parole del poeta. Nell'enumerazione degli edifici riscoperti e virtualmente restaurati dall'Urbinate egli sembra anche risentire di quella tradizione antiquaria che aveva dato alcune prove eccellenti nella produzione di Andrea e Giovanni Fulvio, che nei loro versi latini avevano spesso presentato – come si è visto¹¹⁵ – elenchi di ambienti e strutture architettoniche tesi a offrire un ritratto della città antica e, al contempo, ad anticipare le principali rubriche in cui si sarebbe suddivisa la propria opera.

Il testo di Giraldi – umanista ferrarese amico di Calcagnini, residente a Roma fra il 1513 e il 1527 e autore di componimenti in latino che sarebbero stati raccolti nei *Coryciana*¹¹⁶ – offre, tuttavia, una più ampia celebrazione di Raffaello come artista, di cui sono esaltate le doti straordinarie nella pittura così come nella scultura, secondo un merito assegnatogli anche da Calcagnini. L'omaggio lirico si muove sul piano del confronto mitologico con i grandi maestri del passato Apelle e Zeusi, cui l'Urbinate era già stato associato in vita come unico paragone atto a misurare le specialissime qualità dell'artista contemporaneo: degli antichi Raffaello era stato in grado di imitare l'attento studio della natura e l'abilità di ricreare la vita nelle proprie opere, così simili alle creature animate, giungendo a conquistarsi quella stessa eternità che deriva dalla fama e che ancora teneva in vita la memoria delle imprese dei maestri del passato.

Al progetto antiquario della pianta di Roma è ispirata anche la più particolare fra le testimonianze in morte dell'Urbinate, una canzone tradita dal ms. Laurenziano Ashburnhamiano 564 e, in una versione incompleta, da un codice privo di segnatura custodito al J.P. Getty Center di Los Angeles, con concorde attribuzione a Molza:

O beato e dal ciel diletto Padre
 al cui saper l'alma e tranquilla pace,
 onde fiorisce in terra ogni bell'arte,
 ascrive 'l mondo, che d'orribil face
 di guerra acceso e pien d'armate squadre 5
 vi fu commesso, alhor che 'n ogni parte
 l'avea guasto il superbo e crudel Marte,
 a voi converto le mie debil rime,
 non perché quanto oltra 'l vigor mi stenda
 del mio dir non comprenda 10

¹¹⁵ Cfr. *supra*, pp. 186 e ss.

¹¹⁶ Per un'accurata biografia del letterato cfr. *Lilio Gregorio Giraldi*, a cura di SIMONA FOÀ, in *Dizionario biografico degli italiani*, LVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 452-455.

- e ch'impresa é da stil chiaro e sublime;
 ma tacer non mi lascia il Vostro amaro
 e giustissimo duol che Vi tormenta,
 qualor pensate al sempre acerbo caso
 per cui di Raphael siete rimaso 15
 privo in un punto; al secol nostro é spenta
 sua maggior luce, e tolto il suo più raro
 ornamento e 'l gentil fermo riparo
 onde sperava, o dura Morte e fella,
 Italia diventar più che mai bella. 20
- Ma imprima l'onorata e nobil Roma,
 ch'egli con l'alto ingegno e più che umano
 disposto era a tornar nella grandezza
 che dal maggior Augusto e da Traiano
 e da i lor successori anco si noma, 25
 e mostrar la beltate e la chiarezza,
 ch'ella ritenne infin che di sua altezza
 lasciò caderla Onorio, il cui difetto
 la strada aperse a mille altre ruine,
 alle quai ponea fine 30
 questi, a cui non fu mai par'architetto
 ch'a veder sol (prova ch'ogni altra excede)
 degli antichi edifici un picciol segno,
 così tutti i fingea compiutamente,
 che spesso ho detto a fargli era presente 35
 o ver dalla sua man nacque 'l disegno.
 Or l'edace vecchieza a domar riede
 i be' lochi e famosi, a cui non vede
 simili il mondo, e nott'eterna copre
 sicura oma' infinite e divine opre. 40
- Par ruina, già son più di mill'anni,
 non senti per l'incendio d'Alarico
 onde 'l fin cominciò de 'l nostro impero;
 minor piaga il furor di Genserico
 lasciò, né fe' sì gravi et aspri danni 45
 Totila ingiusto, e 'l vil Constanzo e fero,
 sacro monte Tarpeo, che 'l tuo severo
 et invito Romano a regger nato,
 spesso già triumphar lieto guardavi;
 e 'l tributo servavi 50

- d'Aphrica, Europa et Asia allor portato:
torri, pallazzi, templi, archi e teatri
di cui si perde ognor più la memoria,
nel M.D. et XX, il sesto
giorno d'Aprile, a voi duro e funesto, 55
con Raphael cadde la vostra gloria.
Però tal dì, seguendo i suoi gran Patri,
aggiunga Roma agli infelici et atri,
e gli occhi ogni anno abbia del pianger molli,
gridando infino al ciel da tutti i colli. 60
- Anzi, via più ch'ella non pianse allora
ch'Alia vide suoi figli e 'l Trasimeno
e Canne (la maggior de le sue doglie)
bagnar col lor gentil sangue 'l terreno,
pianga questa ruina ultima ogni ora. 65
Caso non verrà mai, che sì la spoglie
acerbamente, o ver che più l'addoglie.
Fondata l'avean già debile e frale
Romulo 'l buon Camillo, onde son state
spesse volte piagate 70
sue belle membra: or salda et immortale
si vedea riuscire, e posta fuore
d'ogni ingiuria di tempo e di fortuna.
O nostra età del maggior ben suo scossa,
o irreparabil danno, o ria percossa 75
di morte contra i buon' tanto importuna!
Nostri chiari triumphi e 'l vero onore,
le belle opre, i gran nomi e quel valore
che domò l'universo ha messo in fondo,
né vien più chi succeda a sì gran pondo. 80
- Cotal perdita aver puoche tranquille
ore Vi lascia, e 'l cuor raro acquetarsi,
per che tutti altri ingegni esser vedete
a sì famosa et alta impresa scarsi; 85
e mostraVi i suoi danni a mille a mille
Roma, tosto ch'allei Vi rivolgete:
il Celio monte e gli altri sei piangete,
ch'un muro in parte e 'l vicin fiume serra,
pensando alle superbe opre eccellenti
che le barbare Genti 90

- han consonte, o nasconde invida terra;
 giaceno i be' principii sparsi e vani,
 disfatto ha un dì quanto molti anni avea,
 con tutti i suoi ornamenti e sue ricchezze,
 costruito il Mondo, che maggior bellezze 95
 non spiegò altrove, né spiegar potea.
 O Iulii, Pompei, Titi, Adriani
 mancate son le dotte e nobil mani
 che Roma da perpetuo excidio oppressa
 avrebber nel primer stato rimessa. 100
- Questa ruina, anzi otto giorni a punto,
 expresso ne mostrâr vari prodigi:
 Roma d'orribil nubi si coperse
 ove apparean di morte atri vestigi;
 oscuro il sole e di pietà compunto, 105
 leticia e gioia in tutto eran disperse,
 e giù ne 'l stremo di dolor s'aperse
 la Vostra loggia, per cader con quelle
 egregie mani, ond'ella è posta in cima
 di quante opre più stima 110
 perfette ingegno uman sotto le stelle;
 e fur vedute, in strani abiti scuri,
 la notte errar dogliose e pallide ombre
 dicendo: – O Roma nostra, a cui promesso
 pur dianzi era onor tanto, il giorno è presso 115
 ch'altrui di vita e te di gloria sgombre –.
 E i cari marmi infine allor sicuri
 d'ogni offesa, e gli excelsi e sacri muri
 pianser de 'l Vaticano, e 'l Tebro insieme
 che di ciò ancor fra li suoi ponti geme. 120
- Quinci si duole e fa di lunge Urbino
 sentir suoi gravi e lagrimosi stridi;
 e non pur seco Umbria e Toscana piagne,
 ma Italia ne sospira in tutti i lidi.
 Cadde ogni più bell'arbor d'Appeninino 125
 e genar fessi april de le campagne,
 e 'n ogni riva che 'l Metauro bagne
 in spine si mutâr rose e viole;
 empie e torbide uscir le dolci e chiare
 acque, e sdegnato al mare 130

- il fiume istesso andò più che non suole;
 gli armenti non toccaro erba né fonte,
 in quello a tutta Europa infausto giorno;
 li semplici augelletti e i greggi inermi
 negaro il cibo alli suoi parti infermi, 135
 che famelici alor moriano intorno;
 e li Fauni ch'alberga il dextro monte,
 chini la lor cornuta ispida fronte,
 sovente dove il bosco era men folto,
 gridaron: – Raphael, chi te n'ha tolto? – 140
- «Vale» – aggiungendo –. O cara e felice alma,
 per cui l'Italia, che di gloria d'armi
 vincea l'Asia e la Grecia, è gita avante
 ne la pittura e 'n be' scolpiti marmi 145
 e loro ha tolta l'una e l'altra palma.
 Di Fidia tacer fanno e di Timante
 le tue leggiadre immortali opre Sante:
 innamora l'Amor da te dipinto,
 il Diluvio spaventa, e dal ciel piove,
 quando per salir move 150
 il suo Fattore, alto piacer, distinto
 dal mondan nostro: né superbia et ira,
 valor, senno e modestia exprimer seppe
 altri meglio già mai. Gli affetti e i cuori
 traluceno e ciascun ne' tuoi colori: 155
 umil Iacob e casto il suo Ioseppe,
 innocentia e dottrina e pietà spira
 il gran Leone e pace, a chi lo mira,
 e tua bell'arte tal seguia ventura,
 ch'invidia n'ebbe ancor spesso Natura. 160
- Canzon, quella gentile anima pia
 la quale è lieto porto ai chiari ingegni,
 Alpi all'Italia e mar co 'l suo consiglio,
 prega che lasci 'l duolo, e che d'exiglio
 miei cari studi rivocar si degni; 165
 e che segua di far sua cortesia
 alli spirti miglior sì larga via,
 che sua grandezza ad ogni età si mostri

in marmo et in pittura e 'n dotti inchiostri¹¹⁷.

Menzionata già negli studi di Golzio e Morolli¹¹⁸, la lunga canzone per l'Urbinate fu pubblicata per la prima volta nel 1985 da Roberto Fedi secondo il testo riportato dal manoscritto fiorentino, che ne tramanda solo i primi 100 versi; il componimento fu poi divulgato nella sua interezza dal successivo lavoro di Danzi che, mettendo in relazione la lirica molziana con il suo modello petrarchesco – già riconosciuto da Fedi – intuì la necessità di un rispecchiamento metrico¹¹⁹. La canzone fu, quindi, riassetata nel suo aspetto originario dopo la collazione dei due testimoni e offerta alla critica come il più elaborato nella corona dei componimenti redatti per Raffaello, dai quali si discosta per la scelta del metro e della lingua. L'omaggio lirico allestito da Molza per l'amico pittore si pone, così, a metà strada fra tradizione e innovazione: trasfigurata la gloria del maestro nella *fabula* pastorale a lui intitolata¹²⁰, il poeta sceglie di celebrarlo anche in volgare, componendo una canzone funebre che, trovando pochi precedenti con cui dialogare, si ricollega alla celeberrima *Nel dolce tempo della prima etade* (Rvf XXIII), di cui replica puntualmente lo schema metrico. Molza – che, che a quest'altezza cronologica, aveva già conquistato fama di abile verseggiatore latino ma non era altrettanto affermato come poeta volgare – compie così un'operazione coraggiosa, adattando un modello illustre a un contesto lirico inedito, secondo la lezione proposta da Bembo nella canzone CII per la morte del fratello Carlo¹²¹: redatto poco prima del dicembre 1507, il testo del veneziano aveva inaugurato il genere della canzone in morte, imitato più tardi da Tasso (*Rime* 1221 e 1505) e Celio Magno (*Rime* 99), convertendo all'elegia funebre un modello letterario nato per esprimere un canto d'amore¹²². Nella lirica per Raffaello, Molza trasforma, però, il cordoglio intimo e privato di Bembo in un dolore pubblico e ufficiale condiviso dal pontefice e da un'intera generazione di dotti che seguiva con entusiasmo e partecipazione le imprese straordinarie in cui il maestro si stava cimentando. Vicina agli

¹¹⁷ Il testo della canzone è citato da M. DANZI, *Il «Raffaello» del Molza e un nuovo codice di rime cinquecentesche*, «Rivista di letteratura italiana» IV, 3 (1986), pp. 537-559.

¹¹⁸ Cfr. V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti [...]*, with additions and corrections by the author, Farnborough, Gregg International, 1971 e G. MOROLLI, «*Le belle forme degli edifici antichi*», cit., p. 90.

¹¹⁹ Cfr. R. FEDI, *In obitu Raphaeli*, cit., pp. 218-221 e M. DANZI, *Il «Raffaello» del Molza*, cit. Il componimento è riportato anche da Shearman in ID., *Raphael*, cit., pp. 656-659, secondo la trascrizione offertane da Fedi.

¹²⁰ Per la dedica a Raffaello del *Daphnis* cfr *supra*, p. 203.

¹²¹ Cfr. P. BEMBO, *Le rime*, a cura di ANDREA DONNINI, I, Roma, Salerno, 2008, pp. 238-256.

¹²² Cfr. M. DANZI, *Il «Raffaello» del Molza*, cit., pp. 541 e ss.

epigrammi di Castiglione, Calcagnini e Maddaleni per tono e motivi poetici, la canzone offre un ritratto dell'Urbinate assai complesso, che muove dall'esperienza antiquaria più recente e giunge a esaltare i capolavori pittorici del Vaticano, riunendo assieme i tratti più caratteristici della sua celebrazione. Ciò che maggiormente sembra definirla sia sul piano dei contenuti che su quello dell'eco letteraria, è tuttavia il peculiare rapporto che essa intrattiene con la missiva a Leone X di Raffaello e Castiglione, citata quasi alla lettera in più punti del testo, e alla quale la canzone molziana deve, soprattutto, la scelta del volgare.

Proprio come il suo paragone letterario, anche la lirica di Molza si apre, infatti, con una allocuzione al papa Medici, cantato secondo i suoi consueti attributi di pacificatore e mecenate delle arti: in un costante dialogo con l'esperienza preziosa della tradizione lirica volgare¹²³, imitata nelle rime e negli stilemi letterari, il poeta si rivolge al papa Medici per cantare il suo dolore per l'improvvisa scomparsa di Raffaello, «maggior luce» (v. 17) della loro epoca, da cui l'Italia stessa aspettava di essere resa più bella. Con la sua attività di archeologo e architetto, il maestro stava infatti ricostruendo il più antico splendore della capitale, per aiutarla a ritrovare quella grandezza che aveva conosciuto al tempo degli imperatori e che era stata poi distrutta dai barbari: la seconda stanza sembra così far tesoro della lezione letteraria dell'epistola a Leone X, riecheggiata in più punti sia nei contenuti che in alcune formule chiave come l'«edace vecchiezza» del v. 37 che, nel comune ricordo di Ovidio, si riconnette direttamente al testo raffaellesco e, al contempo, all'epitaffio di Castiglione. Proprio come Michiel e Andrea Fulvio, anche Molza mostra di conoscere dettagliatamente il progetto della carta di Roma, descritto con precisione ai vv. 31-40: studiando solo un «picciol segno» (v. 33) degli edifici imperiali – tutto ciò che rimaneva della loro mole originaria – Raffaello si era dimostrato capace di disegnarli nella loro compiutezza, restituendoli al loro aspetto autentico. La straordinaria impresa di ricostruzione antiquaria cui stava attendendo era, tuttavia, morta con lui, e ora una notte eterna avrebbe cancellato le «infinite e divine opere» (v. 40) che avevano fatto sognare gli intellettuali dell'Urbe.

La scomparsa del maestro e la fine dell'illusione di rinascita che la sua arte aveva promosso gettano un'ombra sul destino della stessa Roma, per la quale sembra

¹²³ Ad esempio, per *padre* : *armate squadre* cfr. L. ARIOSTO, *Fur.* 45, 5, vv. 7-8; per *rime* : *sublime* cfr. A. POLIZIANO, *Stanze* I, 90, vv. 2-4 e P. BEMBO, *Rime* CXXXIII vv. 9-11. Per «superbo e crudel Marte» del v. 7 cfr. F. PETRARCA, *RVF* CXXVIII, v. 13: «Marte superbo et fero».

avvicinarsi un periodo di decadenza ancor più grande rispetto a quello che già l'aveva piegata quando era stata invasa e dominata dagli stranieri: essa dovrà sempre ricordare il 6 aprile 1520 come il giorno in cui ogni ultima speranza di resurrezione era caduta. In un denso *excursus* storico che, ancora una volta, fa da controcanto a quello composto da Raffaello e Castiglione nella *Lettera*, Molza ripercorre le vicende alterne della capitale, raffigurata significativamente come un corpo dalle belle membra piagate (v. 69-71). Ma non è solo Roma a dolersi della morte di Raffaello, che fa sospirare l'Italia intera, come mette in evidenza la quinta stanza: la strofa risulta, infatti, tutta costruita sul motivo del pianto della natura, culminante nell'invocazione al defunto, ripreso con grossa probabilità proprio dalla canzone bembesca CII che, a sua volta, aveva imitato un lungo brano dell'*Arcadia* di Sannazaro (V, vv. 40-52)¹²⁴; una fonte classica era rintracciabile già nell'invocazione finale, modellata sulla virgiliana *Ecloga* VI, vv. 43-44. La sostituzione dei Fauni alle più canoniche Muse, al termine del compianto (vv. 137-140), è forse dovuta alla memoria del *Daphnis*, che aveva riraccontato la vicenda tragica del pittore di Urbino ambientandola in un contesto bucolico.

Con la stanza successiva inizia, poi, una più ampia celebrazione di Raffaello come artista, la cui abilità straordinaria nella pittura e nella scultura aveva contribuito a strappare la palma della bellezza alla Grecia e all'Asia, consegnandola a un'Italia che non poteva che continuare a dolersi per la perdita di un simile miracolo. Le opere dell'Urbinate avevano, infatti, cancellato il ricordo della grandezza di Fidia e Timante, poiché esse erano dotate di un estremo potere illusorio che rendeva l'Amore dipinto da lui in grado di far innamorare, il diluvio spaventare e i personaggi delle tele e degli affreschi capaci di fingere ogni sentimento: nella menzione dei celebri capolavori realizzati da Raffaello – in alcuni casi facilmente identificabili, come ha dimostrato

¹²⁴ Si riporta di seguito il testo della stanza bembesca, per cui si legga P. BEMBO, *Le rime*, cit., pp. 247-248: «Tu m'hai lasciato senza sole i giorni, / le notti senza stelle, et grave et egro / tutto questo ond'io parlo, ond'io respiro; / la terra scossa e 'l ciel turbato et negro, / et pien di mille oltraggi et mille scorni / mi sembra in ogni parte quant'io miro. / Valor et cortesia si dipartiro / nel tuo partir e 'l mondo infermo giacque, et virtù spense i suoi più chiari lumi, / et le fontane a i fiumi / negâr la vena antica et l'usate acque, / et gli augelletti abandonaro il canto, / et l'herbe e i fior' lasciâr nude le piagge / né più di fronde il bosco si conperse. / Parnaso un nembo eterno ricoperse / e i lauri diventâr quercie selvaggie, / e 'l cantar de le Dee, già lieto tanto, / uscì doglioso et lamentevol pianto, / et fu più volte in voce mesta udito / di tutto 'l colle: «O Bembo, pve se' ito?»».

Danzi¹²⁵ – trova un posto d'onore il ricordo del ritratto di Leone X che, con un'interessante eco dantesca arricchita dalla ripresa operata da Bembo, sembra ispirare pace «a chi lo mira» (v. 158), proprio come le rovine dell'Urbe cui il veneziano si riferiva nel *Proemio* al III libro delle sue *Prose* sapevano mostrare a coloro che venivano a contemplarle il vero volto della capitale¹²⁶.

Nelle ultime stanze la perdita dell'occasione di un vero riscatto per Roma conseguita alla morte di Raffaello diviene, infine, una sorta di ritornello, capace di animare i versi fino al termine della canzone: essa si conclude quindi con il ricordo delle circostanze prodigiose che accompagnarono la scomparsa del maestro, secondo una cronaca assai vicina a quella trasmessa anche da Pico, Michiel e Tebaldeo. Gli ultimi versi sono dedicati al compianto di Urbino, che si unisce a Roma nel dolore per la perdita dell'artista e sembra invitare i grandi spiriti che a lui sopravvivranno a eternare con il marmo, la pittura o l'inchiostro la memoria di chi aveva saputo toccare vette inarrivabili per tutti gli altri mortali.

A completare la rassegna sulla poesia obituaria dedicata a Raffaello all'indomani della sua scomparsa interviene un'ultima serie di componimenti funebri che, assecondando la celebrazione ufficiale offerta dal distico del Pantheon, propongono un ritratto in morte estremamente aulico ma standardizzato, in cui il dato retorico e formale risulta predominante rispetto a quello storico.

Fra i carmi che rientrano in questa seconda categoria quello composto da Ariosto appare assai interessante per l'alto valore letterario, assicurato dal tono solenne e prezioso eletto a esprimere un pensiero dalla forte suggestione classica, vicina ai modelli elegiaci latini e agli epigrammi tombali dell'*Antologia greca*:

DE RAPHAELE URBINATE

Huc oculos (non longa mora est) huc verte, meretur
 te, quanvis properes, sistere qui iacet hic.
 cuius picta manu te plurima forsan imago
 iocunda valuit sistere saepe mora.
 Hoc Urbine tuum decus, hoc tua Roma voluptas,

5

¹²⁵ Cfr. M. DANZI, *Il «Raffaello» del Molza*, cit., pp. 545-546 che riconosce nel «Diluvio» (v. 149), nell'«umil Iacob» e nel «casto... Ioseppe» (v. 156) opere che appartengono al ciclo di storie bibliche veterotestamentarie affrescate nelle Logge Vaticane.

¹²⁶ Per il proemio al III libro delle *Prose* cfr. *infra*, pp. 315 e ss.

hoc Pictura tuus marmore splendor inest.
 Marmor habet iuvenem exanimum, qui marmora, quique
 illita parietibus vivere signa facit,
 os oculosque movere, pedes proferre, manusque
 tendere. Tantum non posse deditque loqui, 10
 quod dum qui faciat meditatur, opusque perenne
 reddat, monstra Deae talia morte vetant.
 Hospes abi monitus mediocria quaerere, quando
 stare diu summis invida fata negant¹²⁷.

Redatto quando l'autore era lontano da Roma – dopo averne tuttavia potuto apprezzare i costumi culturali e i protagonisti, come si è visto a proposito del contenuto della *Satira VII*¹²⁸ – il testo di Ariosto finge di dare voce alla tomba dell'Urbinate che, classicamente, si rivolge a un immaginario viandante per invitarlo a fermarsi davanti alle ceneri del maestro che vi giace sepolto, introducendo poi una variazione sul tema assai significativa poiché specchio della concezione storico-culturale del suo autore, ma anche della peculiare fama di cui godeva la figura dell'Urbinate già a quest'altezza cronologica: la sosta suggerita al viandante per omaggiare il luogo che avrebbe per sempre conservato i resti dell'artista è infatti paragonata a quella che lo stesso viandante aveva probabilmente compiuto davanti alle opere del maestro, per poterne meglio contemplare la bellezza. Colpisce come il ritratto lirico formulato da Ariosto sia interamente costruito attorno al recupero di quelle formule retoriche che più si adattavano all'esaltazione dei pittori, ponendo in secondo piano l'attività architettonica del maestro che meglio rappresentava il ruolo storico da lui rivestito all'interno della Roma del suo tempo. Trascurato l'impegno della pianta archeologica cui si allude rapidamente solo in chiusa, il testo del ferrarese si concentra a esaltare i meriti strettamente artistici di Raffaello, offrendone una descrizione che obbedisce ai moduli

¹²⁷ Il testo è tratto da J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 639-640. Traduzione mia: «Qui, qui rivolgi gli occhi (non ci vorrà molto): merita che ti fermi, per quanto tu vada di fretta, colui che qui giace, giacché le tante figure ritratte dalla sua mano forse saranno riuscite più di una volta a trattenerti in amabile sosta. Questo è il tuo vanto, Urbino, questo, o Roma, il tuo diletto, sotto a questo marmo, o Pittura, risiede il tuo splendore. Il marmo trattiene l'esanime giovine che fa sì che vivano i marmi e le pitture stese sulle pareti, e che vi si muovano le bocche e gli occhi, che i piedi avanzino, e le mani si tendano; l'unica cosa che non diede è che potessero anche parlare. Ché infatti, mentre sta pensando a come renderlo possibile, e a come realizzare un'opera eterna, le Dee gli vietano un simile prodigio con la morte. Avventore, va' con l'avvertimento di mirare basso, poiché il fato invidioso nega di calcare a lungo le sommità».

¹²⁸ Cfr. *supra*, pp. 182 e ss.

celebrativi già introdotti sporadicamente nelle liriche a lui dedicate in vita e divenuti poi canonici nella poesia dei posteri: giocando con l'opposizione della coppia retorica vita-morte, Ariosto lamenta come il marmo riuscisse ora a trattenere la vita di chi aveva saputo dargli respiro, rendendo vivo anche ciò che dipingeva alle pareti. L'unica virtù che Raffaello non aveva saputo infondere alle proprie opere era quella della parola, cosicché esse erano destinate a rimanere mute, secondo un tema di ascendenza antica e che avrebbe avuto una grande fortuna nella discussione sulle arti del primo Cinquecento. Ma se l'arte non era stata in grado di fingere la voce, era comunque riuscita a simulare il gesto umano, tanto che le figure raffaellesche sembravano poter muovere occhi e bocca, piedi e mani in una riuscitissima mimesi della natura: l'Urbinato era quindi rappresentato ancora una volta come un artista divino, che sapeva infondere almeno una parvenza di vita alle sue creazioni. È chiaro che in questo orizzonte retorico le virtù del Raffaello antiquario dovevano passare in secondo piano e accontentarsi di suggerire al poeta il motivo, ancora una volta mitologico, al quale improntare la conclusione del proprio componimento: le imprese cui il maestro stava attendendo prima della morte sarebbero state così grandi da attirargli l'invidia degli dèi, alla quale nessun mortale può resistere.

Sullo stesso tema dell'artista *aemulus* della natura si costruisce anche il carme di Faustino Buturini, poeta veronese che contribuì con i suoi componimenti alla raccolta dei *Coryciana*:

Aemulus Urbinas Naturae hac pictor in urna est,
 quas finxit facies exanimum hunc animant¹²⁹.

Il distico del letterato risente evidentemente del modello bembesco, riecheggiato nella scelta di un testo lapidario ed elaborato secondo la tradizione funeraria antica. Classico nella scelta delle formule retoriche, l'epigramma risulta moderno nel messaggio che intende divulgare, tutto teso ad assicurare l'immortalità dell'eroe che giace sepolto grazie alla fama derivatagli dalle sue opere: saranno proprio i volti a cui, con la sua pittura, aveva conferito l'anima a conservargli la vita ora che Raffaello l'ha persa.

¹²⁹ Il testo è conservato nel ms. Ottob. lat. 1519, c. 4r; è riportato in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 647., rispetto al quale si corregge «quae» del v. 2 in «quas». Traduzione mia: «Giace in quest'urna il pittore di Urbino che gareggiava con la Natura, i volti che ritrasse lo animano ora che è inanimato».

Particolarmente originale appare, poi, l'epitaffio di Andrea Giovanni Lascaris, il poeta bizantino che, fra gli altri meriti, ebbe quello di allestire la prima edizione dell'*Antologia Planudea*. Giunto a Roma poco dopo l'elezione al soglio pontificio di Leone X, divenne presto uno degli intellettuali più in vista della corte, stringendo importanti amicizie con Colocci e Christophe Longueil e fondando il Collegio greco del Quirinale. Fra il 1513 e il 1520 svolse numerose missioni diplomatiche per conto del papa e del sovrano francese, che lo portarono ad assentarsi spesso da Roma, dove fece ritorno solo fra il 1529 e il 1530 per restarvi fino alla morte; lontano dalla città al momento della scomparsa di Raffaello, lo studioso non perse tuttavia l'occasione di celebrare il maestro con un carme raffinato, che si segnala per la vivace ispirazione mitologica:

46

εἰς Ῥαφαῆλον τὸν ἐξ Οὐρβίνου
 σῆς, Ῥαφαῆλε, χερὸς θεούμενος Ἀμφιγυήεις
 ἔργα, θεῶν μορφάς, εἰκόνας ἡμερίων,
 «οὐκ ἄτερ Ἀφρογενοῦς Χάριτός τ' – εἶπεν – τάδε ποιεῖς
 ὥς σε δ' ἐμὴ γαμετὴ καὶ Χάρις αὐτομελεῖ.
 οὐ μέντοι δεσμούς, οὐ δίκτυά γ' ἀνέρι τεύξω, 5
 οὔτε γέλων μακάρεσσ', οὐ μερόπεσσι τιθῶ.
 πῦρ δ' ὀλοὸν δάψει σε τὸ συγγενές, ὄφρ' ἀπόλοιτο,
 Κύπρις δ' αὖ παρ' ἐμοὶ καὶ Χάρις αὔθι μένοι».
 εἶπ' ὠκεῖα δὲ θεῶν φθονερὴ τίσις. αἴψα δὲ καῦσος
 εἰσφρήσας ψυχὴν σῶν λίας' ἐκ ῥεθέων. 10
 λῶστε ζωογράφων, σὸν δ' αὖ κλέος οὐκ ἂν ὄλοιτο,
 οὔτ' ἐρατῆς σοφίης, οὔτ' ἀγανοφροσύνης¹³⁰.

Nell'epigramma la fantasia lirica dell'autore gioca con la rievocazione di un episodio raccontato nell'*Odissea* in cui il dio Efesto, scoperto il tradimento della moglie Afrodite

¹³⁰ Per il testo dell'epigramma di Lascaris cfr. GIANO LASKARIS, *Epigrammi greci*, a cura di ANNA MESCHINI, Padova, Liviana Editrice, 1976, pp. 67-69 e J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 654; per la traduzione cfr. G. LASKARIS, *Epigrammi greci*, cit., pp. 66-68: «Della tua mano l'opera vide l'Ambivalente, Raffaello: forme divine, immagini d'efimeri. "Tu non fai questo" disse "senza Afrodite e Charis: ché disertando vengono da te la mia consorte e Charis. Trattandosi d'un uomo, né catene io costruirò né reti, né gli dèi né i mortali farò ridere. Fuoco funesto, mio congiunto, ti distruggerà, perché tu muoia e presso me Cipride resti e Charis". Disse. Veloce è la vendetta degli dèi; tosto una febbre t'entrò nel corpo e scisse dalle mambra l'anima. Ottimo fra i pittori, non così potrà perire quella gloria ch'è tua, dell'arte cara e della cortesia».

con Ares, attende l'incontro degli amanti per intrappolarli in una rete ed esporli allo scherno delle altre divinità dell'Olimpo (VIII, vv. 266-366). Il ricordo della morte dell'Urbinate è rielaborato in poesia secondo il motivo canonico dell'ira degli dèi, qui tuttavia sviluppato secondo una direzione narrativa inedita: Raffaello si sarebbe, infatti, attirato l'ostilità divina non per aver tentato imprese troppo grandi ma perché nelle sue opere sarebbe stato soccorso dalla dea della bellezza¹³¹, che gli avrebbe garantito quella grazia inaccessibile, altrimenti, all'opera di un mortale. Osservando i dipinti del maestro, Efesto avrebbe scoperto l'interessamento della moglie e, ingelositosene, avrebbe scatenato contro il pittore un fuoco rovinoso, facendolo bruciare fino a provocarne la morte: trasfigurandola alla luce del mito e della topica, Lascaris avrebbe quindi offerto la propria spiegazione alla febbre improvvisa che aveva ucciso l'Urbinate e che sarebbe stata ricordata anche da Vasari. Il tema mitologico richiamato dal poeta si ricollegava a un'ampia tradizione letteraria che aveva fissato il tragicomico scherzo organizzato da Efesto ai danni di Afrodite e Ares nei versi latini di Virgilio, Propertio e Ovidio¹³², per confluire poi nelle pagine cristiane di Lattanzio, Fulgenzio, dei Mitografi vaticani e dei moralizzatori di Ovidio¹³³: ripreso nei versi delle tre Corone¹³⁴, l'aneddoto era comparso infine nel *Libro dell'amore* di Ficino, nelle *Stanze* poliziane e nel poemetto di Lorenzo *Furtum Veneris et Martis*¹³⁵. La scena lirica allestita da Lascaris va comunque menzionata non solo per la sua preziosità dal gusto quasi alessandrino, ma anche perché introduce nella celebrazione di Raffaello una nuova associazione mitica assai significativa: tradizionalmente accostato ai *prōtoi heurētai* (Prometeo, Asclepio) per l'eccezionalità dell'impresa archeologica in cui si era cimentato oppure ai pittori del mito (Apelle, Zeusi) per la sua straordinaria abilità figurativa, l'Urbinate dialoga qui con Efesto, figura

¹³¹ Con una sapiente ripresa di *Iliade* XVIII, vv. 382-383, Afrodite è assimilata a Carite, dea della grazia e moglie di Efesto. Sono grata a Marta Cardin per le osservazioni sulle fonti omeriche rielaborate da Lascaris.

¹³² Numerosissime sono le fonti classiche per l'episodio in questione; si considerino, in particolare, VERG., *Ge.* IV, vv. 345-347; PROP., II, 32; OV., *Ars* II, vv. 561-600; ID., *Met.* IV, vv. 167-189.

¹³³ Cfr. *Lactantii Placidi in Statii Thebaida commentum*, 274, 265-267, 272, 265-266, 269, 273; FULG., *Myth.* II, 7; Mit. Vat. I, 43; Mit. Vat. II, 30, 121, 141; Mit. Vat. III, 11, 5; ARNOLFO D'ORLEANS, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosen* IV, 5; GIOVANNI DI GARLANDIA, *Integumenta Ovidii* 185-186; GIOVANNI DEL VIRGILIO, *Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos*, III, 5; *Ovide moralisé* IV, vv. 1268-1371, vv. 1488-1755; G. BOCCACCIO, *Genealogia deorum gentilium* III, XXII; IX, III; IV, IV; IX, XXXVII; XII, LXX.

¹³⁴ Cfr., soprattutto, G. BOCCACCIO, *Filocolo* IV, 46; ID., *Teseida* VII, 22-26; ID., *Amorosa visione* VI, vv. 43-54 e XIX, vv. 1-39.

¹³⁵ Cfr. MARSILIO FICINO, *Libro dell'amore* II, 7; *Ibid.* V, 7; POLIZIANO, *Stanze* I, 119-123; LORENZO DE' MEDICI, *Furtum Veneris et Martis*.

parlante nella teoria antica e umanistica dell'arte poiché al dio fabbro creatore delle saette di Zeus si riconosceva l'abilità di forgiare dal ferro e dal fuoco anche degli automi meccanici capaci di simulare la vita¹³⁶. Membro di quella stessa categoria retorica di mitici costruttori che aveva il suo esponente più citato in Dedalo – il leggendario architetto del labirinto di Creta, più volte interpretato come immagine di Dio costruttore dell'universo – il dio artefice era ricordato nell'*Iliade* per aver dato forma a due anelle auree, simili a fanciulle vive, dotate di voce e forza, pronte ad aiutare lui, claudicante, nei suoi movimenti¹³⁷; dal suo potere vivificatore, ricordato anche da Castiglione nel libro IV del *Cortegiano* a proposito della favola di Prometeo¹³⁸, erano rimasti affascinati tutti quegli artisti che, dalla fine del Medioevo in avanti, si erano cimentati nella fabbricazione di macchine antropomorfe, primo fra tutti Leonardo da Vinci.

Più tradizionali tornano, poi, a mostrarsi i due distici composti per la morte dell'Urbinate da Nicolò D'Arco (1492-1546 ca), letterato trentino autore prevalentemente di versi latini pubblicati per la prima volta nei *Numeri* del 1546¹³⁹:

RAPHAELIS URBINATIS PICTORIS EPITAPHIUM

Pictor eram, nomen Raphael, mihi patria cultum
Urbinum, alma parens Roma fuit tumulus¹⁴⁰.

DE EODEM

Naturam potui solus qui vincere pictor,
naturae fatis cedere cogor ope¹⁴¹.

¹³⁶ Cfr. E. KRIS e O. KURZ, *La leggenda dell'artista*, cit., pp. 66-67.

¹³⁷ Cfr. *Iliade* XVIII, vv. 416-421. A Efesto veniva riconosciuta anche la creazione di Talo, una scolossale statua di bronzo vivente forgiata dal dio per Zeus, che l'aveva poi posto a guardia dell'isola di Creta.

¹³⁸ Cfr. B. CASTIGLIONE, *Cortegiano* IV, XI.

¹³⁹ Cfr. *Nicolai Archii comitis Numeri*, Mantova, 1546.

¹⁴⁰ Il testo del primo epigramma è tratto da J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 659-660; traduzione mia: «Ero un pittore, il mio nome Raffaello, la mia patria la dotta Urbino, Roma, l'alma madre, fu (anche) la mia tomba».

¹⁴¹ *Ibid.*; traduzione mia: «Io che solo fra i pittori potei vincere la natura, vengo ora piegato a cedere al fato dalla forza della natura».

Esclusi dal ms. Ashburnham 266 della Biblioteca Medicea Laurenziana che tramanda la maggior parte delle liriche dell'autore, i due epigrammi mostrano una storia piuttosto enigmatica, che non fornisce informazioni precise circa la loro elaborazione. Nel tentativo di ovviare a questa oscurità, Shearman avanza una teoria successivamente ripresa in un recente saggio da David Rijser¹⁴², che la estende all'intera produzione dei carmi in morte dell'Urbinate: tali componimenti, redatti in occasione della scomparsa del maestro, sarebbero stati affissi alla sua tomba durante le esequie solenni riservate a Raffaello. Sebbene l'usanza di apporre testi alle statue fosse piuttosto comune alla tradizione romana – basti pensare ai fogli satirici appesi al simulacro di Pasquino – nessuno dei biografi dell'Urbinate fa menzione di un simile avvenimento, difficilmente riconducibile alla celebrazione di un artista, ancora tutta da codificare nei suoi elementi caratterizzanti.

Nel primo distico D'Arco sintetizza le coordinate della vicenda biografica dell'Urbinate, ricordando la sua attività di pittore, la sua illustre patria di origine e la città, Roma, che ne aveva decretato il successo e ne avrebbe conservato le spoglie, secondo un modulo linguistico – «alma parens Roma» – fortemente debitore nei confronti dell'epitaffio bembesco. Quanto al secondo epigramma, esso approfondisce il concetto formulato nel modello, amplificando l'immagine di Raffaello vincitore, con la sua arte, delle leggi di natura, costretto però a sottostare alla necessità del fato, che nessun mortale può annullare.

Lo stesso tema è quindi sviluppato da Tebaldeo in un distico assai discusso, conservato in un manoscritto della Biblioteca Vaticana:

DE RAPHAEL PICTORE

Quid mirum si qua Christus tu luce peristi?
Naturae ille deus, tu deus artis eras¹⁴³.

¹⁴² Cfr. DAVID RIJSER, *The practical function of High Renaissance epigrams: the case of Raphael's grave*, in *The neo-latin epigram. A learned and witty genre*, Supplementa Humanistica Lovaniensia XXV, edited by SUSANNA DE BEER, KARL A.E. ENENKEL and DAVID RIJSER, Leuven, University Press, 2009, pp. 103-136.

¹⁴³ L'epigramma di Tebaldeo è conservato nel ms. Vat. lat. 3352, c. 122r. Ne esiste una copia anche nel ms. Vat. lat. 2835, c. 186r. Il testo è riportato anche in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 661- 662. Traduzione mia: «Come sorprendersi che tu sia morto nello stesso giorno di Cristo? Egli è il dio della Natura, tu eri il dio dell'Arte».

Il testo segna un punto di svolta in quella celebrazione cristologica dedicata alla figura dell'Urbinate già negli annunci di morte stilati da Michiel e Pandolfo Pico all'indomani della sua scomparsa, esasperandone la conclusione: secondo il poeta, infatti, non c'era ragione di stupirsi che Raffaello fosse morto nello stesso giorno di Cristo, poiché come quello era il dio della natura, così il maestro era il dio dell'arte. L'epigramma sembra portare alle estreme conseguenze un'abitudine linguistica inaugurata dalle pagine di Alberti, che aveva chiamato – come abbiamo visto – l'artista *alter deus* e che sarebbe divenuta costume abusato solamente nella prosa di Aretino, pronto a definire Michelangelo «persona divina» e a parlare di «pennello divino» per indicare Tiziano¹⁴⁴. È proprio nella poesia composta in lode dell'Urbinate che il concetto inizia a farsi *topos*, venendo suggerito nei carmi in vita e in morte e trovando la più clamorosa enunciazione nel distico tebaldiano: nell'epigramma è soprattutto la composizione retorica a stupire, per l'audacia stilistica che giustappone «Christus» e «tu» nell'esametro, riecheggiata dalla sequenza *deus – tu – deus* nel pentametro, con cesura fra i primi due vocaboli¹⁴⁵.

La divinizzazione dell'artista risulta infine completa nella quartina anonima a lui dedicata, rinvenuta da Shearman nel ms. 29.E.4-6, iii, 89 della Biblioteca Corsiniana e datata al 1520 per ragioni linguistiche:

Quel divin Raffael, ch'emula in terra
ebbe Natura sol, qui estinto giace
il cui nome famoso al tempo edace
et all'oblio farà perpetua guerra¹⁴⁶.

Riecheggiando la formula ovidiana di *Met.* XV, v. 234, presente con la medesima immagine nella *Lettera a Leone X* e nella canzone di Molza, il testo viene ragionevolmente attribuito alla penna di un qualche letterato della corte pontificia, assai vicino alla cerchia raffaellesca. Il brano – forse primo abbozzo di un sonetto mai compiuto, forse quartina isolata – costituisce l'unica altra poesia in morte dell'Urbinate composta in volgare oltre alla testimonianza del letterato emiliano: nonostante l'anticonformistica scelta linguistica, esso aderisce al canone celebrativo fissato dai carmi

¹⁴⁴ Per questi riferimenti cfr. E. KRIS e O. KURZ, *La leggenda dell'artista*, cit., p. 57.

¹⁴⁵ Cfr. D. RIJSER, *The practical function of High Renaissance epigrams*, cit., p. 123.

¹⁴⁶ La quartina è tratta da J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 664-665.

latini, dialogando sia con l'epitaffio ufficiale che con il distico di Faustino Buturini, entrambi ispirati al rapporto di mutua *aemulatio* fra arte e natura, per concludersi con l'augurio che la fama del pittore possa combattere la furia del tempo divoratore e la forza dell'oblio.

Alla carta archeologica di Roma torna a riferirsi una testimonianza di appena qualche mese più tarda, composta dalla penna del poeta Caio Silvano Germanico per lodare la statua capitolina di Leone X e pubblicata alla fine del 1523, ma chiaramente redatta entro il dicembre del 1521 poiché i modi con cui il poeta si rivolge al pontefice suggeriscono che questi doveva ancora essere in vita:

Saepe Leo infandasque vices sortemque malignam,
 Roma, tuam doluit: «Qualem te fata negarunt
 impia barbaricusque furor flammaeque nocentes
 temporibus nostris, talem sub pectore grandi 45
 concipit ac nimium casus miseratur acerbos
 mirus amor, postquam delubra minantia coelo
 divorum convulsa iacent, fastigia postquam
 nullius superant aedis super aethera notae».

 Ut saltem veteris vestigia certa figurae 50
 nota forent, reserare latentia iussit ab imo
 fundamenta solo, et pictis mandare tabellis.
 Sed tanti artificem monumenti in limine primo
 sustulit ac claris mors obstitit invida coeptis¹⁴⁷.

Gli esametri qui richiamati sono tratti dal poema *In statuam Leonis*, destinato a esaltare la maestosità del pontificato mediceo attraverso le vicende della statua del

¹⁴⁷ Il testo di Germanico è tratto dall'*editio princeps*: C. *Silvani Germanici In pontificatum Clementis septimi Pont. Opt. Max. panegyris prima. Eiusdem in statuam Leonis decimi Pont. Max. Sylva*, Roma, Ludovico degli Arrighi e Lautizio Perugino, 1524. Il testo è stato pubblicato anche da ILSE REINEKE, C. *Silvani Germanici In pontificatum Clementis septimi Pont. Opt. Max. panegyris prima. Eiusdem in statuam Leonis decimi Pont. Max. Sylva*, «Humanistica Lovaniensia», 45 (1996), p. 302. Cfr. anche J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 761-762, ma anche G. MOROLLI, *Le belle forme degli edifici antichi*, cit., p. 89 e S. RAY, *Raffaello architetto*, cit., p. 370. Traduzione mia: «Spesso Leone ebbe a dolersi, o Roma, delle tue triste vicende e della tua sorte maligna: “Quale ti vietarono d’essere il fato empio, la barbarica violenza e le fiamme nemiche del nostro tempo, tale nella grandezza del suo cuore t’immagina e commiserà il tuo destino troppo crudele un enorme amore, dacché giacciono strappati al suolo i templi degli dèi puntati verso il cielo, dacché di nessun tempio si alzano visibili oltre l’etere i fasti”. Così, affinché almeno delle tracce sicure dell’antico aspetto restassero visibili, ordinò di scavare dalla terra profonda le occulte fondazioni, e mandarle in pittura su tavole. Ma l’artefice di così grande progetto proprio all’inizio lo prese l’invida morte, che si oppose alla splendida impresa».

pontefice, commissionata a Domenico Amio da Bologna dal Consiglio della città di Roma già nel 1515 perché fosse collocata nell'aula magna del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, ma portata a termine solo durante la prima metà del 1521; a causa dell'improvvisa morte di Leone X le festività programmate per l'occasione non poterono svolgersi e l'opera di Germanico resta una delle poche testimonianze dell'evento¹⁴⁸. Dell'autore non sono state tramandate molte notizie certe; talora è stato assimilato a Silvano di Silesia, compilatore del manoscritto dei *Coryciana*, cui si riferisce Ijsewijn come «lo sconosciuto e non identificabile poeta tedesco»¹⁴⁹.

Con uno schema retorico assai diffuso il letterato immagina qui il lamento di Leone X, protagonista del poema, di fronte alle tristi vicende che hanno caratterizzato la capitale nel corso della sua storia secolare, ricordando come Roma abbia dovuto più volte sottostare alla crudeltà del fato, alla violenza dei barbari e al fuoco dei nemici. Quale unica possibile ricompensa per tanta sofferenza, aveva ordinato di scavare i monumenti degli antichi per fissare sulla tavola le tracce che ancora si conservavano dello splendore passato, ma l'artefice incaricato del progetto fu catturato dalla morte, che guardava con invidia e timore alla gloriosa impresa che si accingeva a realizzare. Ancora una volta, dunque, il progetto della pianta di Roma viene annoverato fra i programmi più importanti del pontificato di Leone X e a Raffaello – che pure resta innominato forse proprio grazie all'incredibile fama di cui godeva – viene riconosciuto il merito di aver reso possibile il disegno del papa, interrotto solo dalla morte invidiosa.

Ultima testimonianza in morte dell'Urbinate da annoverare è, infine, quella offerta ai confini del secolo da una quartina in volgare composta da Antonmaria Bardi di Vernio e riferita da Borghini all'interno del suo *Riposo* (1584):

S'un aprir Febo i raggi, o fender Giove
le nubi, Austro rotarsi, o fremer Marte
vedrai pinger l'Urbino, in lini o in carte,
di' pur che questi e quei spira, e si move¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Cfr. U. MOTTA, *Castiglione e il mito di Urbino*, cit., p. 343.

¹⁴⁹ Cfr. JOSEPH IJSEWIJN, *Poetry in a roman garden: the «Coryciana»*, in *Latin poetry and the classical tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, edited by PETER GODMAN and OSWYN MURRAY, Oxford, 1990, pp. 215 e 219.

¹⁵⁰ *Il riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori, e delle più famose opere loro si fa menzione; e le cose principali appartenenti a' dette arti s'insegnano*, Firenze, Marescotti, 1584, p. 395. La quartina è citata anche in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 1305.

Nel terzo libro del trattato – dedicato, come il successivo, alle vite dei principali artisti italiani – Borghini rievoca la morte dell'Urbinate attingendo alle notizie riferite dalla biografia vasariana. L'autore opera, tuttavia, una scelta differente al momento di riportare un epitaffio fra quelli composti per il maestro: trascurando i versi bembeschi già troppo abusati, il teorico preferisce affidare la memoria di Raffaello alle parole di Bardi, più vicine all'immagine del pittore che la critica d'arte contemporanea iniziava a condividere. Dell'attività antiquaria del maestro di Urbino, così importante per gli scrittori della corte leonina, non resta più traccia; anticipando il ritratto che sarebbe stato formulato dai letterati barocchi, l'esaltazione di Raffaello è qui tutta riferita alla sua pittura, celebrata per quella specialissima virtù che aveva consentito al suo pennello di dipingere figure che sembravano in grado di respirare e muoversi.

L'epitaffio di Bardi introduce così gli elementi retorici che avrebbero caratterizzato la celebrazione del maestro nel corso del Seicento, quando la figura dell'Urbinate sarebbe divenuta oggetto di un vero e proprio culto: glorificato dal classicismo, per il quale rappresentava un greco rivissuto nell'epoca moderna, adorato da Sacchi che, giocando con il suo nome, lo considerava un vero angelo della pittura¹⁵¹, definito «divino» da Poussin¹⁵², Raffaello avrebbe conosciuto un successo straordinario, che lo avrebbe visto divenire protagonista anche di creazioni letterarie particolari come quella di Francesco Scannelli che – nel suo *Microcosmo della pittura*, ove associa i maestri dell'arte agli organi umani – lo paragona al fegato¹⁵³, o come l'opera di Luigi Scaramuccia di Perugia, in cui l'Urbinate, novello Virgilio, si fa guida per lo scrittore in un avventuroso viaggio attraverso l'Italia del colore¹⁵⁴. In questi e altri scritti, l'Urbinate sarebbe stato celebrato essenzialmente come un maestro del pennello: al Raffaello architetto e archeologo osannato dai contemporanei nei giorni della sua morte, sarebbe stato progressivamente preferito il pittore della dolcezza e della grazia, secondo una celebrazione che fondava il proprio repertorio retorico in *topoi* e motivi rintracciabili già in una poesia non

¹⁵¹ G. P. BELLORI e GIOVANNI BATTISTA PASSERI, *Vite di Andrea Sacchi*, a cura di BIANCA TAVASSI LA GRECA, Roma, Ugo Magnanti, 1999: «vogliono darmi ad intendere che Rafaele fusse un uomo; non è vero, era un Angiolo».

¹⁵² Cfr. *Vita di Carlo Maratti Pittore, scritta da Giampietro Bellori fin all'anno MCDLXXIX, continuata e terminata da altri*, Roma, 1732.

¹⁵³ Cfr. FRANCESCO SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, 1657.

¹⁵⁴ Cfr. LUIGI SCAMUCCIA, *Le finezze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e la disciplina del Genio di Raffaello da Urbino*, Pavia, 1674.

strettamente obituaria dedicata al maestro durante la sua vita e, poi, nel corso di tutto il Cinquecento.

Questa alternanza nella visione letteraria dell'Urbinate, pronta a favorire facce differenti della sua esperienza artistica e biografica, risulta strettamente connessa con la fortuna dei suoi scritti: assai noti ai suoi contemporanei che lo celebrarono sia come pittore che come antiquario – privilegiando un volto sull'altro a seconda del momento storico in cui l'esaltazione poetica si esprimeva – nei secoli successivi essi godettero, come si è visto, di vicende editoriali assai diversificate, che ne condizionarono la fruizione. Mentre, infatti, andava progressivamente perduta la memoria della pianta di Roma e, con essa, dell'attività archeologica di Raffaello e del peculiarissimo ruolo culturale che aveva svolto presso gli intellettuali della corte romana, il dibattito critico conferiva grande valore alla lettera sulla *Galatea*, citata e discussa con grande frequenza e ricordata, in particolare, nell'*Idea del pittore* di Giovan Pietro Bellori, il più autentico portavoce del secentesco culto dell'Urbinate. Riscoperta soltanto in piena età neoclassica, solo la nuova circolazione della *Lettera a Leone X* avrebbe riportato l'attenzione dei dotti sul ritratto più strettamente storico di Raffaello e di un'intera generazione di studiosi che i contemporanei intendevano trasmettere ai posteri.

Capitolo secondo

L'«Urbinate Apelle»

e la fondazione cinquecentesca del mito

1. *Il contributo della storiografia artistica all'esaltazione classicistica del Seicento*

L'esaltazione letteraria dell'esperienza raffaellesca tocca il suo apice, come è stato anticipato nel capitolo precedente, nella rilettura a posteriori della vicenda biografica e professionale del maestro compiuta dai teorici del Seicento. Il valore paradigmatico della lezione dell'Urbinate è, infatti, sostenuto lungo tutto il secolo da quegli scrittori che sanno ritrovare nella sua pittura quei caratteri di grazia e armonia promossi dal nuovo gusto estetico consolidatosi: poco sopravviveva della celebrazione più autentica di Raffaello, legata ai suoi ultimi progetti antiquari, dimenticati già dalla tradizione biografica avviata da Giovio e Vasari.

Per avere prova del profondo cambiamento intervenuto nella ricezione storica e culturale dell'opera del maestro, vale la pena riassumere i caratteri fondamentali della sua celebrazione nelle pagine di Giovan Pietro Bellori, principale promotore del raffaellismo nel XVII secolo. Nel 1672 lo scrittore romano apriva la *Vita di Annibale Carracci* con una riflessione sullo sviluppo delle arti nel corso della storia, tesa a proporre l'esperienza dell'Urbinate come il vertice più elevato di quella ricerca della perfetta «idea» di bellezza in cui si concretava, per il teorico, il senso stesso dell'arte tutta:

Allora la pittura venne in grandissima ammirazione de gli uomini e parve discesa dal cielo quando il divino Rafaele, con gli ultimi lineamenti dell'arte,

accrebbe al sommo la sua bellezza, riponendola nell'antica maestà di tutte quelle grazie e di que' pregi arricchita, che già un tempo la resero gloriosissima appresso de' Greci e de' Romani¹.

I meriti del maestro che aveva saputo guadagnarsi il titolo di «divino» appaiono qui già perfettamente teorizzati e pronti per essere consegnati agli intellettuali che, facendo propria l'ammirazione di Bellori, avrebbero prolungato nei secoli successivi l'incredibile fortuna di Raffaello: l'Urbinate, che nella lettera sulla *Galatea* aveva dichiarato di saper trovare nella propria mente quel principio ideale di perfezione altrimenti offerta in maniera disorganica dalla natura, veniva così indicato a un'intera generazione di illustri colleghi come il termine di paragone principale, tale da superare persino gli artisti dell'antichità, incapaci di indagare sino in fondo la vera essenza della bellezza. Alla sua lezione guardava lo stesso Carracci, dal quale era considerato il miglior pittore di tutti i tempi, come evidenzia un altro brano della biografia belloriana:

Soleva egli discorrere famigliarmente con monsignor Gio. Battista Agucchi di varie cose intorno l'arte, dal qual signore richiesto un giorno della differenza tra Rafaele e Tiziano, rispose che l'opere di Tiziano erano dipinte al diletto e quelle di Rafaele alla meraviglia; e sì come sopra tutti gli altri pittori egli riputava degnissimo questo maestro, così lo diede a conoscere ancora con un'altra sua risposta. Trovandosi egli fra' discorsi de' suoi famigliari in proposito di poesia, com'è solito, che molti vogliono giudicare delle arti che non sanno, e con lunghi ragionamenti chi lodava il Tasso, e chi l'Ariosto, ascoltava Annibale pazientemente costoro senza dir nulla, dov'egli interrogato del parer suo, quale delli due poeti riputasse il migliore, rispose che Rafaele parevagli il miglior pittore che mai fosse stato².

L'esaltazione di Raffaello è qui consegnata a una battuta dal sapore giocoso che, tuttavia, esprime con forza la percezione dell'eccellenza del maestro: per attaccare coloro che erano soliti proclamarsi esperti in ogni materia e non perdevano mai l'occasione di esprimere opinioni affettate, il biografo sceglieva di raccontare (o di costruire *tout court*) un aneddoto in cui Carracci, chiamato a discutere di poesia e a

¹ G. P. BELLORI, *Vita di Annibale Carracci pittore bolognese*, in ID., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di EVELINA BOREA, introduzione di GIOVANNI PREVITALI, Torino, Einaudi, 1976, p. 31.

² *Ibid.*, p. 84.

dichiarare la propria preferenza all'interno della canonica diatriba di gusto fra Ariosto e Tasso, rispondeva convinto di ritenere l'Urbinate il «miglior pittore che mai fosse stato».

Ribadita con forza in molti luoghi delle sue *Vite*, la celebrazione del maestro di Urbino aveva già trovato una prima importante enunciazione nella canzone *Alla pittura* premessa alle *Vite de' pittori* di Giovanni Baglione (1642),³ ove la lode di Raffaello era derivata direttamente dall'elogio dell'arte che sapeva imitare la realtà e rappresentare i sentimenti dei suoi protagonisti:

O con le Muse nata infra gli allori del bel Parnaso alta, immortal Pittura, imitatrice fida, spirante simulacro di Natura, tu per norma e per guida	5
hai l'occhio e l'intelletto, il tuo nobile oggetto son le forme visibili e i colori, e ogni hor'è tuo diletto emular quanto serra l'aer vago, il mar vasto e l'ampia terra.	10
Tu la speme e 'l desio, la gioia e 'l lutto, l'amore e l'odio ed ogni affetto interno, saggia sì bene avvivi, che 'l cor palesi nel sembante eterno; tu i morti al par de' vivi	15
spirar fai ne' tuoi lini, e con moti divini dai l'alma a pieno a chi n'è privo in tutto: del ver passi i confini, ond'egli al finto cede	20
e 'l senso è persuaso, e l'occhio il crede.	
Tempo fu già che Zoroastro, il Mago, con la verga stupir fe' il prisco mondo;	

³ Cfr. *Le vite de' pittori, scultori ed architetti, dal pontificato di Gregorio XIII, del 1572, in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, scritte da Giovanni Baglione*, Roma, Andrea Fei, 1642. Per il riferimento alla menzione di Raffaello nell'opera si vedano P. BAROCCHI, *Gli strumenti di Bellori*, ne *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, a cura di EVELINA BOREA e CARLO GASPARRI, I, Roma, De Luca, 2000, p. 55, nonché S. MAFFEI, *Un Giano bifronte: Raffaello e Apelle in Giovan Pietro Bellori. Osservazioni intorno all'operetta «Dell'ingegno eccellenza e grazia di Rafaele comparato ad Apelle»*, «Humanistica», vol. IV, 2, 2009, p. 131-145 e G. PERINI, *Una certa idea di Raffaello nel Seicento*, ne *L'idea del bello*, cit., pp. 153-161.

tu co'l pannel n'impari e con più forte incanto e più profondo miracoli più rari, onde ancora si vanta l'antico Zeusi e canta gli augei delusi e la mentita imago.	25
O quanta gloria, o quanta ne trahe la dotta Athene, Efeso, Rhodi, Sparta, Argo e Micene.	30
Hor qua dal sacro colle amica Diva lo sguardo intendi e 'l tuo gran nume inspira su l'honorato seno de la feconda Ausonia, e allegra mira il superbo terreno, ove schiera famosa de' tuoi s'inalza e osa pareggiar l'arte e in un la gloria argiva, l'arte ch'un tempo ascosa risorse in Raffaelle, de l'Italia e del mondo industrie Apelle.	35
Ei co'l pannel, la Grecia e 'l latin seggio spogliando, adusse l'arte in Vaticano e negli studi ottenne merto equal seco il gran pittor Romano ⁴ .	40
	45

Il canto che il poeta rivolge qui alla pittura contiene già in sé la lode di molti di quei valori che egli avrebbe più tardi attribuito direttamente a Raffaello. La capacità di replicare le passioni umane e di rendere vivi sulla tela coloro che sono morti, così come la possibilità di vivificare con «moti divini» le figure conferendo un'anima a ciò che per natura non la possiede, rappresentano del resto alcune delle prerogative topiche della pittura, desunte dal dibattito antico sulle arti e riscoperte dalla più recente discussione critica che aveva impegnato gli intellettuali del Cinquecento. Anche l'accostamento della pittura alla magia appare tradizionale, ma nella canzone viene avanzato solamente per poter affermare la superiorità illusionistica del disegno: se, infatti, il profeta Zoroastro aveva saputo stupire gli antichi con le virtù della sua bacchetta, ancora

⁴ G. P. BELLORI, *Alla pittura. Per le Vite del Cavalier Giovanni Baglione*, vv. 1-47 ne *Le vite de' pittori*, cit.

maggiore era stata la meraviglia suscitata dal talento del pittore Zeusi che, raffigurando dell'uva su una tela, come narrava Plinio⁵, era riuscito a ingannare persino gli uccelli.

Ricordate le origini mitiche della pittura e i suoi primi trionfi in terra argiva, Bellori rievoca il passaggio della musa nei lidi italici, pronti a dare i natali a maestri straordinari capaci di superare i predecessori: è così che il poeta introduce un canone di artisti eccellenti che adempie la funzione proemiale della sua lirica e prende avvio, significativamente, da Raffaello, cui spetta il merito di aver risvegliato il talento degli antichi apparentemente perduto per condurlo fino a vertici del tutto inediti. L'Urbinate viene presentato come un nuovo «industrie Apelle», campione della pittura italiana e di quella di tutto il mondo moderno, in grado di portare l'arte dei padri in Vaticano e di avviare quel prestigioso catalogo di artisti che le *Vite de' pittori* intendevano celebrare.

Concepito, dunque, una prima volta per introdurre le biografie di Baglione con il doppio proposito retorico di trovare un *incipit* mitico alla raccolta e orientarne sin dal principio il giudizio estetico, il paragone con il maestro del colore greco avrebbe trovato un più ampio impiego in un *corpus* di scritti più tardi esplicitamente dedicati a Raffaello, raccolti e pubblicati solamente nel 1696 grazie all'intervento di Carlo Maratta e del cardinal Albani con il titolo di *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaëlle d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*⁶. A collegare questa dettagliata celebrazione a quella delle origini, il capitolo fondamentale dell'*Idea* che, come si è già detto, attribuisce a Raffaello e alla sua teoria creativa un ruolo di primo piano: tanto il confronto con Zeusi e con il suo principio di selezione estetica era stato impiegato per decretare la superiorità dei moderni sugli antichi, quanto l'identificazione con Apelle

⁵ PLIN., *Nat.* XXXV, 65: «Descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur, et cum ille detulisset uvas pictas tanto successu ut in scaenam aves advolaverent, ipse detulisse linteum pictum ita veritate repraesentata ut Zeuxis, alitum iudicio tumens, flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam; atque intellectu errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem». Il testo e la traduzione dei libri XXXIV-XXXVI dell'opera sono tratti da PLINIO IL VECCHIO, *Storia delle arti antiche*, introduzione di MAURIZIO HARARI, testo critico, traduzione e commento di SILVIO FERRI, Milano, Rizzoli, 2000, pp. 184-185: «Dicono che Parrhasios venne a gara con Zeuxis, e mentre questi presentò dell'uva dipinta così al vero che gli uccelli volaron sul quadro, Parrhasios espose una tenda dipinta con tanta naturalezza, che Zeuxis, già sicuro della vittoria dopo la prova degli uccelli, chiese alla fine che togliesse via la tela e mostrasse il quadro; e solo allora, capito l'errore, si confessò vinto, con aperta franchezza, riconoscendo che egli aveva, sì ingannato gli uccelli, ma che Parrhasios aveva giuocato il pittore».

⁶ Cfr. G. P. BELLORI, *Descrizione delle immagini dipinte da Rafaelle D'Urbino nelle camere del palazzo apostolico vaticano di Gio. Pietro Bellori alla Santità di Nostro Signore papa Innocenzo duodecimo*, Roma, Giovanni Giacomo Komarek, 1695.

contribuiva ora a deviare la riflessione sul problema del canone e, al contempo, sulla necessità di affermare la novità dei maestri contemporanei senza prescindere troppo dalla lezione dei predecessori, la cui *auctoritas* voleva comunque essere salvaguardata. Per questo presentare Raffaello come un nuovo classico significava celebrare la piena dignità della sua esperienza d'artista e, allo stesso tempo, indicare il maestro come il principale artefice dell'effettivo superamento dell'antichità che gli uomini del Seicento riconoscevano ai loro immediati predecessori.

In particolare, in uno degli opuscoli del '96, in cui si disserta *Dell'ingegno, eccellenza e grazia di Rafaëlle comparato ad Apelle*, l'intero elogio dell'Urbinate è concepito e condotto secondo un costante confronto con il modello, di cui aveva saputo eguagliare la bravura eleggendo la grazia quale cifra caratteristica del suo stile e della sua vita:

Ora se noi vorremo paragonare gl'ingegni de' nostri secoli a gli Antichi, troveremo che Raffaello non fu punto dissimile ad Apelle, e che s'inalzò al pari di esso con la grazia che sopra ogni altro infuse ne' suoi colori, nel modo che per natura egli era graziosissimo nell'aspetto e ne i costumi, e con essa ne' suoi dipinti ritraea se stesso, onde il grazioso Raffaello venne chiamato⁷.

La gentilezza che Raffaello aveva ricevuto in dono dalla natura e che lo contraddistingueva come uomo e cortigiano diveniva così l'elemento caratterizzante anche della sua pittura, messa topicamente in relazione diretta con l'animo del maestro: secondo il giudizio di Bellori, che riecheggiava le riflessioni dei teorici del Rinascimento e di Leonardo in particolare⁸, nelle proprie opere Raffaello aveva rappresentato sé

⁷ Il testo dell'opera è tratto da *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Palazzo Vaticano e nella Farnesina alla Lungara, con alcuni ragionamenti in onore delle sue opere, e della pittura, e scultura di Gio. Pietro Bellori, in questa nuova edizione accresciuta anche della Vita del medesimo Raffaello descritta da Giorgio Vasari*, Roma, Eredi di Giovanni Lorenzo Barbiellini, 1751, pp. 224-225.

⁸ «Ogni pittore dipinge sé», destinato a divenire proverbiale nella scrittura artistica del XVI secolo, è una massima attestata già in alcuni testi toscani del secondo Quattrocento: nella raccolta di *Detti piacevoli* (1477-1479) attribuita ad Angelo Poliziano, il motto è riferito a Cosimo il Vecchio. Sul medesimo concetto riflette in modo critico Leonardo in un noto passo del suo trattato sulla pittura: «Sommo difetto è de' pittori replicare li medesimi moti e medesimi volti e maniere di panni di una medesima istoria, e fare la maggior parte de' volti che somigliano al loro maestro, la qual cosa mi ha molte volte dato ammirazione perché n'ho cognosciuti alcuni che in tutte le sue figure pare avervisi ritratto al naturale; et in quelle si vede li atti e li moti del loro fattore, e s'egli è pronto nel parlare e ne' moti, le figure sue son il simile in prontitudine; e se 'l maestro è divoto, il simile paiano le figure con lor colli torti; e se 'l maestro è da poco, le sue figure paiono la pigrizia ritratta al naturale; e se 'l maestro è sproporzionato, le figure sue son simili; e s'egli è pazzo, nelle sue istorie si dimostra largamente, le quali sono nemiche di conclusione, e non

stesso, conferendo loro quella stessa grazia che dimorava nel suo cuore. Tale qualità, condivisa con il predecessore greco, si univa a una lunga serie di talenti che avevano reso grande l'Urbinate, il quale con la propria arte aveva saputo sopravanzare nella pratica come negli onori ciascuno dei colleghi, antichi e moderni:

Ma se Apelle incontrò al suo tempo chi gli andò del pari e l'avanzò ancora in alcune altre parti, fuori della grazia, per questo pare che Raffaello palesasse meglio il suo sublime ingegno, poiché oltre la grazia nella disposizione, o componimento delle figure, andò avanti a ciascuno de' moderni e ne riportò la palma⁹.

Nel ritratto offerto dall'autore, la grazia sembra così dominare ogni aspetto dell'esperienza professionale raffaellesca, al punto da caratterizzare anche la sua produzione scrittorica, di cui Bellori si mostra a conoscenza: l'operetta termina, infatti, con la citazione della lettera sulla *Galatea* che, dopo aver ispirato gran parte del discorso dell'*Idea*, torna qui a rappresentare il vertice più alto raggiunto dalla penna dell'Urbinate che, nelle celebri parole indirizzate all'amico Castiglione, aveva potuto mostrare tutto il

stanno attente alle loro operazioni, anzi, chi guarda in qua, chi in là come se sognassino: e così seguono ciascun accidente in pittura il proprio accidente del pittore. E avendo io più volte considerato la causa di tal difetto, mi pare che sia da giudicare che quell'anima che regge e governa ciascun corpo si è quella che fa il nostro giudizio inanti sia il proprio giudizio nostro. Adonque ella ha condotto tutta la figura de l'omo, com'ella ha giudicato quello stare bene, o col naso longo, o corto, o camuso, e così li affermò la sua altezza e figura. Et è di tanta potenza questo tal giudizio, ch'egli move le braccia al pittore e fagli replicare sé medesimo, parendo a essa anima che quello sia il vero modo di figurare l'omo, e chi non fa come lei faccia errore. E s'ella trova alcuno che somigli al suo corpo, ch'ella ha composto, ella l'ama, e s'innamora spesso di quello. E per questo molti se innamorano e togliau moglie che simiglia a lui, e spesso li figlioli che nascono di tali simigliano ai loro genitori» (LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. PEDRETTI, trascrizione critica di C. VECCE, I, Firenze, Giunti, 1995, p. 193). Su questi argomenti si considerino i seguenti studi: ELISABETTA DI STEFANO, *Leon Battista Alberti e la metafora dello specchio: fonti bibliche e filosofiche per un topos artistico*, in *Alberti e la tradizione. Per lo "smontaggio" dei "mosaici" albertiani*, Atti del Convegno Internazionale del Comitato Nazionale VI centenario di Leon Battista Alberti, Arezzo (23-25 settembre 2004), a cura di ROBERTO CARDINI e MARIANGELA REGOLIOSI, Firenze, Polistampa, 2007, pp. 501 e ss.; PAOLO D'ANGELO, «Ogni dipintore dipinge sé». Contributo alla storia di un'idea, «Intersezioni», 2 (1991), pp. 213-235; MARTIN KEMP, «Ogni dipintore dipinge sé»: a Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?, in *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of P.O. Kristeller*, a cura di C. H. CLOUGH, Manchester, Manchester University Press, 1976, pp. 311-312.

⁹ *Descrizione delle immagini*, cit., p. 225.

suo «spirito grazioso»¹⁰. Allo stesso testo il teorico fa riferimento anche in un altro degli opuscoli su Raffaello, rafforzando la lode per i suoi scritti, dei quali avrebbe tratto notizia nelle pagine vasariane:

Ma per non tralasciare l'Urbinate, fu egli nello scrivere così scelto, ed elegante, che una sol lettera da lui scritta al suo Conte Castiglione, di concetti, di stile, e di facondia l'esalta al pari di chiunque in simil genere usò la penna, e fra gl'huomini illustri, che lettere scrissero, fu annoverato. Si sa che l'Aretino fu segretario di Tiziano, ma Raffaello nell'esprimere in essa lettera li concetti delle sue arti, non ci fa dubitare della sua propria intelligenza. Scrisse egli qualche trattato, o memorie di Pittura, per assomigliarsi meglio anche in questa parte ad Apelle, de' quali scritti fa menzione il Vasari nel fine delle sue vite¹¹.

Artista dotto proprio come Apelle, secondo le parole belloriane il maestro di Urbino aveva, quindi, saputo trasmettere i principi fondativi della sua poetica non solo attraverso le sue opere pittoriche ma anche con i suoi scritti: circondato dai letterati più famosi della sua epoca, egli si era cimentato direttamente nella scrittura, componendo dei testi esplicitamente legati alla sua attività maggiore che non lasciavano dubbi sulla sua preziosa «intelligenza». Tralasciando l'equivoco generato dalla fonte vasariana sulla natura di tali scritti, già discusso nella prima parte di questo lavoro, sembra più opportuno considerare come la menzione della carriera letteraria dell'Urbinate aggiunga un altro, importante tassello al ritratto del maestro elaborato da Bellori all'interno delle sue opere e destinato a influenzare la percezione successiva dell'esperienza artistica raffaellesca. Vale anche la pena segnalare come nelle pagine del teorico non resti alcuna traccia dell'attività architettonica e umanistica dell'Urbinate, completamente soppiantata nella memoria dello scrittore dall'irraggiungibile perfezione della sua pittura, esaltata in ogni suo aspetto e costantemente esibita come il paradigma massimo da imitare: pochissimo spazio è così concesso, al termine del volumetto *Dell'ingegno*, alla pratica scultorea di Raffaello¹² e l'intera sua esperienza come architetto

¹⁰ *Ibid.*, p. 240: «qui ne riportiamo una lettera da Raffaello medesimo scritta al suo amico il Conte Baldassar Castiglione, che apporterà splendore alle cose narrate e servirà di lustro insieme allo stile e spirito grazioso della sua penna».

¹¹ *Ibid.*, p. 64.

¹² *Descrizione delle immagini*, p. 239: «daonde si può raccorre quanto facilmente Raffaello avrebbe conseguito il nome di scultore, se la pittura gli avesse dato spazio di attendere a marmi nell'età sua breve».

e urbanista è riassunta con un brevissimo accenno al suo impegno nello studio di Vitruvio e degli edifici antichi, nonché alla sua successione a Bramante nel cantiere vaticano¹³. Allo stesso modo in un'operetta dedicata alla tomba dei Nasoni viene evidenziato l'interesse del maestro per l'antico, ma l'orizzonte della discussione sembra limitarsi all'impegno di Raffaello nel recupero e nello studio delle pitture antiche:

Ma ancorché noi non abbiamo vestigi dell'antica pittura che possiamo uguagliarsi a quelli della scoltura; non è però che tra quelli sepolti fra l'ombra non ne sia a noi scintillato qualche lume; essendo certo che Rafaele da Urbino restauratore e principe della moderna pittura, alcune reliquie, quasi dalla tomba, riportò fuori dalle rovine, con le quali, a' nostri tempi, egli illustrò l'arte all'eleganza e stile heroico degli antichi greci, al quale non era pervenuta avanti. Egli il primo rivolse gli occhi alli vestigi, che duravano ancora nelle Therme di Tito, e di Traiano in Roma, e nella celebre villa di Adriano a Tivoli, e nelle grotte di Napoli e di Pozzuolo, come è fama che in Grecia istessa inviasse disegnatori a raccogliere gli avanzi di quelle opere che rendono i Greci immortali¹⁴.

In sostanza, quindi, a un secolo di distanza dalla sua morte, la celebrazione di Raffaello sembra aver acquisito caratteri profondamente differenti da quelli che le erano stati riservati negli ultimi giorni di vita del maestro: l'artista che i contemporanei avevano pianto e cantato soprattutto come il supremo responsabile del cantiere di San Pietro e della pianta antiquaria di Roma veniva ora pressoché unicamente esaltato per il suo pennello che, con la grazia dei colori e delle figure, aveva saputo incantare un'intera epoca. E se la fama degli scritti dell'Urbinate gode in questo periodo di una buona fortuna, capace di trasmettere la loro memoria fino ai giorni nostri e di favorirne il recupero a partire dalla metà del XVIII secolo, appare invece completamente trascurato, se non addirittura dimenticato, il ruolo di punta svolto dal maestro nell'attuazione di quella *Renovatio Urbis* tanto auspicata da Leone X.

¹³ *Ibid.*, pp. 239-240: «Egli s'introdusse all'architettura con la direzione di Bramante e gli riuscì facilmente, essendo bene istruito nella geometria, che gli aprì le porte, guidato dal suo eccellente disegno, senza il quale l'ingegno dell'architetto non produce alcuna bella forma. Il suo studio furono Vitruvio e gli edifici. [...] Ma del fecondissimo ed eruditissimo ingegno di Raffaello è contrasegno l'impiego suo di architetto nella fabrica della Basilica Vaticana, doppo la morte di Bramante preferito ad Antonio di San Gallo e a fra Giocondo da Verona, eletto da Papa Leone Decimo».

¹⁴ *Le pitture antiche del sepolcro de' Nasonii nella via Flaminia disegnate ed intagliate alla similitudine degli antichi originali da Pietro Santi Bartoli, descritte ed illustrate da Gio. Pietro Bellori*, Roma, Bussotti, 1680, p. 5.

Se si analizzano con attenzione le fonti, risulta tuttavia evidente come il prototipo di questo tipo di esaltazione secentesca risiedesse già nelle pagine dei trattatisti del Cinquecento che, da Dolce a Lomazzo¹⁵, avevano celebrato la memoria dell'esperienza artistica del maestro, mettendo in discussione il giudizio vasariano per cui Michelangelo avrebbe rappresentato il vertice più alto dell'arte rinascimentale, influenzando la stessa maniera del maestro di Urbino, che da lui avrebbe derivato il suo «grande stile».

Al di là della subalternità di Raffaello a Michelangelo dichiarata dal teorico aretino in accordo con la progettualità ideale della sua stessa raccolta, l'ammirazione dello scrittore per l'opera dell'Urbinate risulta innegabile e consente, anzi, di affermare come proprio le parole dei primi biografi raffaelleschi contribuiscano a fissare il ricordo dell'esperienza artistica del maestro e a orientarne la ricezione presso il pubblico contemporaneo e immediatamente successivo: nelle pagine delle *Vite* di Giovio e Vasari aveva, infatti, iniziato a prendere forma quel ritratto dell'Urbinate «principe della pittura» che il gusto classico del Barocco avrebbe assunto e ritrasmesso quale più autentica immagine del maestro. In particolare, la vasariana *Vita di Raffaello da Urbino* combinava, in entrambe le sue versioni, la descrizione elogiativa dell'abilità del maestro con quella della cortesia dei suoi costumi, tanto da suggerire, sin dalle prime righe, la sua legittima identificazione con un dio mortale:

[...] poi che la maggior parte degl'artefici stati insino allora si avevano dalla natura recato un certo che di pazzia e di salvatichezza che, oltre all'avergli fatti astratti e fantastichi, era stata cagione che molte volte si era più dimostrato in loro l'ombra e lo scuro de' vizii che la chiarezza e splendore di quelle virtù che fanno gli uomini immortali, fu ben ragione che, per contrario, in Raffaello facesse chiaramente risplendere tutte le più rare virtù dell'animo, accompagnate da tanta grazia, studio, bellezza, modestia et ottimi costumi quanti sarebbero bastati a ricoprire ogni vizio, quantunque brutto, et ogni macchia, ancorché grandissima. Laonde si può dire sicuramente che coloro che sono possessori di tante rare doti quante si videro in Raffaello da Urbino, sian non uomini semplicemente, ma, se è così lecito dire, dèi mortali [...]¹⁶.

¹⁵ Per una selezione dei passi più significativi dedicati alla celebrazione dell'Urbinate nelle opere di Dolce, Lomazzo e Borghini si rinvia a J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 1061-1071, pp. 1311-1329, pp. 1365-1370.

¹⁶ G. VASARI, *Vita di Raffaello*, cit., pp. 155-156.

Impiegato qui nella sua declinazione più stereotipata, il *topos* dell'artista come persona divina, ampiamente utilizzato nei carmi in morte, sintetizzava in un unico paradigma celebrativo l'esaltazione del maestro, che aveva saputo far risplendere in sé le più alte doti dell'essere umano facendo pensare ai contemporanei di trovarsi di fronte a una creatura straordinaria, dalle virtù e capacità ineguagliabili¹⁷. Elaborata attorno all'ideale costantemente ribadito della grazia, l'immagine di Raffaello acquisiva nelle parole dello scrittore aretino una propria identità retorica, caratterizzata da una forte predilezione per le gesta pittoriche del maestro, narrate con peculiare attenzione e assoluta preferenza, al punto da esaurire quasi completamente la stessa celebrazione dell'artista: come si è più volte accennato, infatti, la biografia trascura volontariamente gli ultimi risultati cui era approdata l'esperienza professionale dell'Urbinate, tralasciando del tutto le vicende legate agli ultimi progetti papali che volevano il maestro impegnato nella realizzazione della pianta antiquaria di Roma, per concentrarsi unicamente sul ritratto di un pittore che con la propria arte sapeva dare vita ai suoi soggetti. Il tema è sviluppato massicciamente all'interno della biografia, tanto da divenire il motivo guida dell'elogio vasariano: così il saper conferire sembianze e atteggiamenti umani alle sue figure sembra essere una virtù acquisita da Raffaello già nella prima giovinezza, dal momento che le prime tracce di questo speciale talento si possono ritrovare già nelle opere fiorentine, come dimostra la descrizione offerta dal teorico della *Madonna del cardellino*¹⁸, per poi proseguire nelle prime prove romane e, in particolare, nei ritratti

¹⁷ Dell'immagine di Raffaello formulata nel proemio alla sua biografia vasariana si sarebbe ricordato soprattutto Lomazzo nel suo *Trattato*, come dimostra la peculiare ripresa del passo del *Libro dei sogni* (1563 ca), conservato nel ms Add. 12196 della British Library di Londra e qui citato da G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, cit., p. 111: «Mostrò tanta mirabilità questo Rafaello nelle pitture sue, e massime, nella santa Cecilia, e nel tempio dove Eliodoro si crede da quello levarne il tesoro, e nei retratti divini de gli dui papi, Giulio e Leone, che il prencipe de tutti gli altri pittori, senza paragone, si puole chiamare. Finalmente costui, in capo di trenta e sette anni, nel medesimo giorno che egli nacque, morse, che il vener santo fu, con gran dolore de tutti, avendo quella sua mirabile et ultima tavola che egli fece, da capo. E per l'amore che alla pittura io porto et a lui che di quella splendore fu, è forza che io te dichi di lui alcuni fatti degni di memoria, come in bellissimo modo il mirabile Giorgio Vasari aretino nella vita sua descrisse così: [...]». Cfr. anche J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 1099.

¹⁸ G. VASARI, *Vita di Raffaello*, cit., p. 160: «Ebbe anco Raffaello amicizia grandissima con Lorenzo Nasi, al quale, avendo preso donna in que' giorni, dipinse un quadro, nel quale fece fra le gambe alla Nostra Donna un putto, al quale un San Giovannino tutto lieto porge un uccello con molta festa e piacere dell'uno e dell'altro; è nell'attitudine d'ambidue una certa semplicità puerile e tutta amorevole, oltre che sono tanto ben coloriti e con tanta diligenza condotti, che più tosto paiono di carne viva che lavorati di colori e disegno; parimente la Nostra Donna ha un'aria veramente piena di grazia e di divinità, et insomma il piano, i paesi e tutto il resto dell'opera è bellissimo».

delle *Stanze* che rivelano, ad esempio, un Bramante che «non è men desso che se e' fusse vivo»¹⁹, o «il leggiadro Petrarca e lo amoroso Boccaccio, che vivi vivi sono, il Tibaldeo similmente et infiniti altri moderni»²⁰. Secondo la testimonianza del biografo, è nel *Parnaso* che l'abilità di Raffaello sembra trovare la sua più decisa espressione:

[in esso] pare che spiri veramente un fiato di divinità nella bellezza delle figure e da la nobiltà di quella pittura, la quale fa maravigliare, chi intentissimamente la considera, come possa ingegno umano, con l'imperfezione di semplici colori, ridurre con l'eccellenza del disegno le cose di pittura a parere vive, sì come sono anco vivissimi que' poeti che si veggono sparsi per il monte, chi ritti, chi a sedere e chi scrivendo, altri ragionando et altri cantando o favoleggiando insieme, a quattro, a sei, secondo che gli è parso di scompartigli. Sonvi ritratti di naturale tutti i più famosi et antichi e moderni poeti che furono e che erano fino al suo tempo, i quali furono cavati parte da statue, parte da medaglie e molti da pitture vecchie, et ancora di naturale mentre che erano vivi da lui medesimo²¹.

Il talento del maestro nel far apparire vivo ciò che è in realtà inanimato sembra crescere parimenti alla sua attività pittorica, che lo conduce presto a imparare a fingere oltre all'aspetto anche i sentimenti dei suoi personaggi, come si legge facilmente nella descrizione delle figure della *Disputa del Sacramento*²², in cui risuona l'eco della contemporanea discussione sul primato di verosimiglianza fra pittura e «rilievo» e, al contempo, si colgono già i risultati della diffusione di un modello di *elogium* che, da topicamente celebrativo, veniva a quest'altezza cronologica impiegato con particolare insistenza per l'esaltazione del pennello di Tiziano, cantato in questi termini soprattutto nelle pagine di Aretino.

¹⁹ *Ibid.*, p. 167.

²⁰ *Ibid.*, p. 171.

²¹ *Ibid.*, pp. 170-171.

²² *Ibid.*, p. 172: «Delle quali figure non potrebbe pittor alcuno formar cosa più leggiadra né di maggior perfezione, avvengaché nell'aria e in cerchio son figurati que' Santi a sedere, che nel vero, oltre al parer vivi di colori, scortano di maniera e sfuggano non altrimenti farebbono s'e' fussino di rilievo: oltre che son vestiti diversamente con bellissime pieghe di panni, e l'arie delle teste più celesti che umane, come si vede in quella di Cristo, la quale mostra quella clemenza e quella pietà che può mostrare agli uomini mortali divinità di cosa dipinta».

La maestria illusionistica di Raffaello coinvolse presto anche la sua resa di paesaggi e ambienti, come la biografia non tarda a specificare a proposito della descrizione della *Liberazione di San Pietro*:

la quale invenzione avendola fatta Raffaello sopra la finestra, viene a essere quella facciata più scura, avvengaché quando si guarda tal pittura ti dà il lume nel viso, e contendono tanto bene insieme la luce viva con quella dipinta co' diversi lumi della notte, che ti par vedere il fumo della torcia, lo splendor dell'Angelo, con le scure tenebre della notte sì naturali e sì vere che non diresti mai che ella fussi dipinta, avendo espresso tanto propriamente sì difficile imaginazione²³.

Allo stesso modo sarebbe risultata realistica la rappresentazione di alcuni oggetti nell'*Estasi di Santa Cecilia*, in cui «sono sparsi per terra instrumenti musici che non dipinti ma vivi e veri si conoscono, e similmente alcuni suoi veli e vestimenti di drappi d'oro e di seta, e sotto quelli un ciliccio maraviglioso»²⁴. L'intero dipinto, in realtà, appare meritare il massimo encomio vasariano, che non si perita di dispensare elogi quanto alla composizione dell'opera e alla realizzazione dei singoli personaggi:

E nel vero che l'altre pitture, pitture nominare si possono, ma quelle di Raffaello cose vive perché trema la carne, vedesi lo spirito, battono i sensi alle figure sue e vivacità viva vi si scorge; per il che questo li diede, oltre le lodi che aveva, più nome assai. Laonde furono però fatti a suo onore molti versi e latini e vulgari, de' quali metterò questi soli per non far più lunga storia di quel che io mi abbi fatto:

Pingant sola alii referantque coloribus ora:
Ceciliae os Raphael atque animum explicuit²⁵.

Nel giudizio dello scrittore l'abilità di Raffaello, tanto straordinaria da far risaltare la sua produzione pittorica all'interno del pur eccezionale panorama artistico coevo, ha procurato al maestro le lodi poetiche dei suoi contemporanei: come campione unico all'interno di questa vasta celebrazione, Vasari sceglie di ricordare proprio un prezioso

²³ *Ibid.*, pp. 180-181.

²⁴ *Ibid.*, p. 186.

²⁵ *Ibid.*, pp. 186-187.

distico latino dedicato da un autore per noi anonimo alla *Santa Cecilia*, che mette bene in evidenza come la singolarità del talento di Raffaello fosse un dato generalmente riconosciuto.

I medesimi tratti elogiativi impiegati nella biografia sono del resto rintracciabili anche nel medaglione raffaellesco incluso nel *Proemio* alla terza parte delle *Vite*, che anticipa alcuni dei *topoi* celebrativi più caratteristici confrontando rapidamente l'esperienza artistica dell'Urbinate con quella degli artisti contemporanei per assegnargli il primato nella forza, dolcezza e grazia che aveva saputo infondere alle sue figure:

ma più di tutti il graziosissimo Raffaello da Urbino, il quale studiando le fatiche de' maestri vecchi e quelle de' moderni, prese da tutti il meglio, e fattone raccolta, arricchì l'arte della pittura di quella intera perfezione che ebbero anticamente le figure di Apelle e Zeusi, e più, se si potesse dire o mostrare l'opere di quelli a questo paragone. Laonde la natura restò vinta dai suoi colori, e l'invenzione era in lui sì facile e propria quanto può giudicare chi vede le storie sue, le quali sono simili alli scritti; mostrandoci in quelle i siti simili e gli edifici, così come nelle genti nostrali e strane le cere e gli abiti, secondo che egli ha voluto, oltre il dono della grazia delle teste, giovani, vecchi e femmine, riservando alle modeste la modestia, alle lascive la lascivia, et ai putti ora i vizii negli occhi et ora i giuochi nelle attitudini; e così i suoi panni, piegati né troppo semplici né intrigati, ma con una guisa che paiono veri²⁶.

Così nel brano del *Proemio* Vasari fissa già i tratti principali del ritratto del maestro, soffermandosi sulla dedizione con cui aveva studiato la lezione degli antichi e dei moderni sino a eguagliare la perfezione raggiunta, prima di lui, solamente da Apelle e Zeusi: il paragone retorico con i pittori del mito soccorre quindi il biografo anche in questa sede, ove l'*elogium* appare, ancora una volta, tutto pittorico. Dopo un rapido accenno al tema della natura vinta dall'arte del maestro, in cui emerge la memoria suggestiva dell'epigramma funerario bembesco, lo scrittore accenna così al «dono della grazia» ricevuto da Raffaello e alla sua capacità di esprimere nelle sue storie, allo stesso modo, attitudini e sentimenti dei protagonisti, rivelando la qualità dei loro animi proprio come nel caso emblematico della *Santa Cecilia* citata più avanti nella biografia.

Sul motivo della grazia raffaellesca Giovio aveva, del resto, già nei primi anni Venti avviato la propria biografia dell'Urbinate, la più antica fra quelle a lui dedicate che ci

²⁶ *Ibid.*, IV, pp. 8-9.

siano pervenute: l'opera pone il maestro come terzo nella triade dei «*praeclara lumina*»²⁷ composta assieme a Leonardo e Michelangelo, segnalando sin dal principio le qualità umane dell'artista, capace di guadagnarsi con la civiltà dei suoi modi una inedita intimità con i potenti²⁸. Ripercorrendo le tappe salienti dell'esperienza raffaellesca, Giovio si sofferma sulla descrizione del *Parnaso* e degli altri affreschi delle *Stanze*, fino ad arrivare all'ultimo capolavoro del pittore, la celeberrima *Trasfigurazione* qui messa a fuoco attraverso la descrizione del solo particolare del ragazzo indemoniato: nel racconto lo scrittore è sostenuto dall'autorità del latino pliniano, costante termine di paragone letterario e retorico cui l'autore moderno resta fedele senza, tuttavia, rinunciare a reinvenzioni del tutto personali²⁹. Le righe gioviane dedicate all'esaltazione della «*gratia*» del maestro – «*Caeterum in toto picturae genere numquam eius operi venustas defuit, quam gratiam interpretantur*»³⁰ – sembrano, infatti, ricalcate sulle pagine della *Naturalis historia* in cui si celebra il talento di Apelle³¹, sebbene il testo moderno riveli una nuova risemantizzazione della coppia *venustas-gratia* che sarà condivisa anche da Vasari³².

Significativamente la biografia gioviana ospita un rapido ma importantissimo accenno all'attività antiquaria di Raffaello, costituendo così un ideale *trait d'union* con le testimonianze funerarie di poco anteriori più sensibili, come si è detto, alle ultime imprese dell'Urbinate:

²⁷ Cfr. P. GIOVIO, *Scritti d'arte*, cit., p. 202.

²⁸ ID., *Raphaelis Urbinatis Vita*: «*Tertium in pictura locum Raphael Urbinas mira docilis ingenii suavitate atque solertia adeptus est. Is multa familiaritate potentium, quam omnibus humanitatis officii comparavit, non minus quam nobilitate operum, inclaruit adeo ut numquam illi occasio illustris defuerit ostentandae artis*». La biografia gioviana è citata da ID., *Scritti d'arte*, cit., pp. 260-263, e così la traduzione: «Raffaello da Urbino ha ottenuto il terzo posto nella pittura in virtù della meravigliosa amabilità e alacrità di un talento duttile. La grande intimità coi potenti, conquistata con un costume tutto civiltà e cortesia, gli procurò fama non meno dell'eccellenza delle sue opere, sì che mai gli mancò un'occasione illustre di manifestare la propria arte».

²⁹ Si veda a questo proposito l'attento commento alla *Vita* curato da Sonia Maffei in P. GIOVIO, *Scritti d'arte*, cit., pp. 65-279.

³⁰ *Ibid.*, pp. 260-261: «*Del resto in ogni genere di pittura mai venne meno alle sue opere quella particolare bellezza che chiamano grazia*».

³¹ PLIN., *Nat.* 35, 79: «*Praecipua eius in arte venustas fuit, cum eadem aetate maximi pictores essent. Quorum opera cum admiraretur, omnibus conlaudatis, deesse illam suam Venerem dicebat, quam Graeci Charita vocant*»; traduzione: «Superò tutti in arte per la sua venustà e grazia, pur vivendo in quell'epoca i pittori più famosi. Egli, mentre ammirava le loro opere, dopo averli lodati tutti diceva che mancava loro quella sua speciale leggiadria che i Greci chiamano *charis*».

³² Si legga la nota di Maffei in P. GIOVIO, *Scritti d'arte*, cit., p. 271.

Periit in ipso aetatis flore, quum antiquae urbis aedificiorum vestigia architecturae studio metiretur, novo quidem ac admirabili invento, ut integram urbem architectorum oculis consideratam proponeret. Id autem facile consequbatur descriptis in plano pedali situ ventorumque lineis, ad quarum normam, sicuti nautae ex pictae membranae magnetisque usu maris ac litorum spatia deprehendunt, ita ipse laterum angulorumque naturam ex fundamentis certissima ratione colligebat³³.

Il ricordo della pianta archeologica di Roma, destinato a perdersi rapidamente, risulta qui ancora vivo e degno di illuminare il primo ritratto postumo del maestro con quella speranza di rinnovamento che lo stesso Urbinate, più di ogni altro intellettuale della sua epoca, aveva saputo far credere possibile ai suoi contemporanei.

2. *La celebrazione in vita*

Glorificata negli scritti d'arte del secondo Cinquecento, l'immagine letteraria di Raffaello incomincia a prendere forma già nelle prime testimonianze dedicategli durante la vita dagli amici scrittori della corte romana e da quegli intellettuali che ebbero l'occasione di collaborare con lui. Si tratta di un numero non troppo cospicuo di fonti che, tuttavia, contribuirono a fondare i caratteri della rappresentazione poetica successiva, illuminando i tratti più tipici della prima ricezione presso i contemporanei dell'esperienza biografica e professionale dell'Urbinate. A differenza del ritratto postumo, costruito attorno alla valorizzazione dell'attività antiquaria del maestro, e a quello più tardo sviluppato letterariamente dalle generazioni seguenti, legato a un'esaltazione del suo talento tutto pittorico, le più antiche notizie su Raffaello appaiono meno vincolate a una restituzione unica della sua immagine e si dimostrano, invece, pronte a individuare una figura dal volto duplice, capace di trasformarsi di pari passo con l'avvicinarsi dei suoi impegni lavorativi: raggruppate grosso modo attorno ai due assi temporali del 1516 e del 1519, le testimonianze letterarie qui prese in esame sanno rendere una caratterizzazione lirica capace di crescere assieme ai meriti del

³³ *Ibid.*, pp. 260-261: «Morì nel fiore dell'età, mentre per amore dell'architettura misurava i resti degli edifici di Roma antica con un nuovo e mirabile ritrovato, allo scopo di presentare agli occhi degli architetti, dopo averla studiata attentamente, una Roma reintegrata».

maestro, cantato prima nelle vesti di straordinario autore di ritratti cortigiani e poi come massimo conoscitore delle rovine romane, alla testa di una coltissima *équipe* di umanisti uniti dal sogno della rinascita e del superamento dell'antico.

Le splendide rappresentazioni dei personaggi più eminenti della società contemporanea, dipinte dalla mano di Raffaello, sono all'origine dei primi carmi composti in lode del maestro che trovano una prima, singolare espressione nell'epitaffio composto per la morte dell'amatissimo Annone, il celebre pachiderma albino donato a Leone X dal re di Portogallo³⁴. Come raccontano le cronache dell'epoca, arrivato a Roma due anni prima, l'elefante – che ereditava il proprio nome dal famoso generale di Annibale – era rapidamente diventato la mascotte della corte di Leone X, facendosi protagonista delle processioni per le strade della città e suscitando sempre meraviglia e curiosità al suo passaggio³⁵. Giovio narra che il papa si era a tal punto affezionato

³⁴ In una lettera del 4 marzo 1516 Francesco Gonzaga chiede al suo ambasciatore a Roma Carlo Agnello di procurarsi un ritratto «più simile e più naturale che sia possibile» del rinoceronte inviato nella capitale come dono del re di Portogallo – e così dell'elefante che già si trovava in città – «in forma piccola», ma con le «misure iuste de la alteza e longeza», in modo tale da poter poi riprodurre i due animali esotici nel suo palazzo mantovano secondo una rappresentazione verosimile; si veda in proposito J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 234: «Giunto che serà a Roma lo rhinoceronte che manda N.S. il Re di Portogallo, volemo che tu ne facci fare un retratto più simile e più naturale che sia possibile in forma piccola, ma che cerchi di havere le misure iuste de la alteza e longeza; accioché volendolo noi fare pingere qui, habbiamo e la forma e la grandezza. E ce mandarai lo ditto retratto e misure. Et il medesimo farai del elephante che è in Roma». La lettera, conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova (AG 2923, *Reg. litt. F. II. 9, 243, c. 48r*), apparterebbe alla mano di Isabella Gonzaga, come si sostiene in ITALO BINI, *Giulio Romano, il Primaticcio e l'elefante «Annone»*, «Quadrante Padano», IV/1 (1983), pp. 24-28. Così, dopo le ripetute richieste del marchese (cfr. le epistole raccolte in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 235-237), in una missiva composta alla fine del mese, grande si mostra la soddisfazione di Agnello nel comunicare al suo signore che il suo desiderio sarà ben esaudito dal momento che, nonostante il «rinocerotto» sia morto durante il viaggio, egli riuscirà a ottenerne una raffigurazione grazie all'intervento dell'«oratore portoghese» Don Miguel da Silva; quanto all'elefante, ugualmente dovrà ritenersi contento perché «Raphael de Urbino, homo eccellente, ha tolto la impresa de retrarlo» (*ibid.*, p. 238).

³⁵ Fra le testimonianze coeve più famose dedicate all'elefante figura il carme in lode declamato nel teatro del Campidoglio dal poeta Aurelio Sereno il 23 marzo 1514, per cui si veda FABRIZIO CRUCIANI, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, con la ricostruzione architettonica del teatro di A. BRUSCHI, Milano, Il Polifilo, 1968, pp. 95-96. Annone e il suo arrivo nella capitale ispirarono anche un'operetta anonima dal titolo *Natura, intelletto e costumi de lo elefante*, pubblicata a Roma nel 1514, trasmessa da un unico esemplare oggi alla British Library di Londra. Essa anticipa di poco un secondo titolo dedicato da Giovanni Giacomo Penni al rinoceronte portoghese e che, stampato sempre nella capitale nel 1515, è oggi conservato alla Biblioteca Capitulare y Colombina di Siviglia. Per una descrizione di entrambi i volumetti si legga ANGELO ROMANO, *La zoologia antica in due rare e curiose stampe del primo Cinquecento: «Natura, intelletto e costumi de lo elefante»; «Forma e natura e costumi de lo rinoceronte»*, in ID., *Periegesi aretiniane. Testi, schede e note biografiche intorno a Pietro Aretino*, Roma, Salerno, 1991, pp. 111-145. Ad Annone accenna anche Sanuto nei suoi *Diarii*, ricordando come l'elefante fosse in grado di intendere «due lengue come creatura humana, zoè la portoghese e indiana, piange come dona, e finaliter, dal parlar in fuora, fa tutto

all'animale da volergli allestire un mausoleo quando, verso la metà di giugno di quello stesso 1516, Annone morì improvvisamente di angina, nel suo settimo anno d'età: nell'*elogium* di Tristão da Cunha – l'ambasciatore del re Emanuele che aveva accompagnato l'elefante a Roma – lo scrittore si sofferma sulle peculiari qualità sociali di Annone, che aveva saputo catturare la simpatia dei contemporanei con i suoi atteggiamenti docili e spiritosi, lasciando intendere di essere guidato da sentimenti assai simili a quelli umani³⁶. Per questa ragione alla sua morte tutto il popolo romano lo pianse a lungo, proprio come avrebbe fatto per la scomparsa di un amico, finché il papa escogitò di alleviare il generale rammarico per l'improvvisa fine dell'animale facendo

quello come che 'l fusse creatura humana» (cfr. *I Diarii di Marino Sanuto*, a cura di RINALDO FULIN, FEDERICO STEFANI, NICCOLÒ BAROZZI, GUGLIELMO BERCHET, MARCO ALLEGRI, Bologna, Forni, 1969, rist. fotomeccanica dell'ediz. Venezia 1879-1902, XVIII col. 59). Alla scomparsa improvvisa dell'animale è infine dedicato il celeberrimo *Testamento dell'Elefante*, la breve quanto accanita satira anticuriale diffusa nella capitale nell'estate del 1516, verosimilmente attribuibile alla penna di un giovane Pietro Aretino; sulla questione cfr. A. ROMANO, «Il testamento dell'Elefante» attribuito a Pietro Aretino, in ID., *Periegesi aretiniane*, cit., pp. 89-108. Il testo dell'operetta fu pubblicato per la prima volta in VITTORIO ROSSI, *Un elefante famoso*, «Intermezzo», I (1890), pp. 629-648.

³⁶ *Pauli Iovii opera*, III, *Elogia virorum illustrium*, a cura di RENZO MEREGAZZI, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1972, p. 395: «Obstupere in tantae molis bellua Romanus in primis populus et suburbanae gentes, tam docile ingenium humanisque adeo sensibus propinquum, quod magistri sceptro ferreo imperantis vocibus pareret; venerarique principem et augustiore habitu homines certo gestu videretur, circumfusaeque puerorum turbae adulari didicisset. Caeterum elephas publicae hilaritatis oblectamentum vix toto biennio Romani coeli lucem vel diversae pastionis intemperiem perferre potuit, quum fluente alvo paucissimis diebus interiret. Eius mortem plebs tota non secus ac incomparabilis civis diu luxit, quod communis omnium voluptas, quae ad famam dignitatemque urbis pertineret, immaturo alioquin vivacissimae bestiae interitu erepta videretur. Ob id Leo Pontifex, non obscure praeproperis extincti fati subiratus, ut populi desiderium quanquam inani picturae solatio deliniret, elephantum simillima effigie mensurae membrorum iuxta turrem Vaticanae portae pingi iussit». Del testo esiste anche una traduzione in volgare, per cui si vedano *Gli elogi. Vite brevemente scritte d'huomini illustri di guerra, antichi et moderni, di Mons. Paolo Giovio vescovo di Nocera [...] tradotte per messer Lodovico Domenichi*, Venezia, 1557, c. 210v. Si veda anche la traduzione offerta in P. GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di FRANCO MINONZIO, traduzione di ANDREA GUASPARRI e FRANCO MINONZIO, prefazione di MICHELE MARI, nota alle illustrazioni di LUCA BIANCO, Torino, Einaudi, 2006, p. 756: «Furono specialmente gli abitanti di Roma città e quelli dei dintorni a restare meravigliati che un animale così enorme avesse un carattere tanto docile e affine ai sentimenti dell'uomo: ubbidiva al bastone della guida che gli dava i comandi con la voce e, a un determinato gesto, sembrava rendere omaggio al principe e ai nobili. Aveva anche imparato a giocare con la folla di ragazzini che si era sparsa intorno a lui. L'elefante, per la grande gioia di tutti, riuscì a resistere quasi due anni interi all'irregolarità del clima romano e a quella di un cibo a cui non era abituato. Tutt'a un tratto venne colpito dalla diarrea e morì in pochissimi giorni. Tutto il popolo lo pianse a lungo, come se fosse morto un cittadino ineguagliabile, perché sembrò che la morte prematura di un animale per altri versi così vivace come quello avesse tolto a tutti un piacere: una perdita che coinvolgeva la fama e l'onore di tutta la città. Perciò Papa Leone, palesemente turbato da questa morte prematura, per potere colmare il dolore del popolo ordinò che fosse dipinto un elefante assai simile al vero e ben proporzionato, presso la torre di Porta Vaticana».

appello alle virtù eternatrici della pittura: deciso a trasmettere ai posteri l'immagine della singolare creatura, ordinò un affresco commemorativo che doveva conservare sembianze e misure di Annone, dipinto da Giulio Romano su disegno di Raffaello o forse dallo stesso Urbinate³⁷, secondo il modello offerto dalle tombe dedicate agli animali esotici già dagli antichi e studiate con attenzione in quegli anni da antiquari raffinati come Pirro Ligorio³⁸. Il ritratto dell'elefante è andato perduto, ma una nota di Francisco de Hollanda ci ha tramandato il disegno della sua tomba, conservando anche il testo dell'epitaffio composto per l'occasione e riportato parzialmente anche da Giovio³⁹:

Monte sub hoc elephas ingenti contegor ingens,
 quem rex Emanuel, devicto oriente, Leoni
 captivuum misit decimo; quem romula pubes
 mirata est animal, non longo tempore visum,
 vidit et humanos in bruto pectore sensus.
 Invidit latii sedem mihi parca beati,
 nec passa est ternos domino famularier annos;
 at quae sors rapuit naturae debita nostrae
 tempora, vos, superi, magno accumulate leoni.
 Vixit annos VII.
 Obiit anginae morbo.
 Altitudo erat palmorum XII.
 Io. Baptista Branconius Aquilanus a cubiculo
 et elephantis curae praefectus
 posuit
 MDXVI. 8. IUNII
 Leonis X. Pont. Anno Quarto
 Raphael Urbinas quod natura abstulerat
 arte restituit⁴⁰.

³⁷ Cfr. JULIAN KLIEMANN, *Il pensiero di Giovio nelle pitture eseguite sulle sue «Invenzioni»*, in Paolo Giovio. *Il Rinascimento e la Memoria*, Atti del convegno (Como, 3-5 giugno, 1983), Como, 1985, p. 200; MATTHIAS WINNER, *Raffael malt einen Elefanten*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 11 (1963-1965), pp. 71-108; GABRIELE SARTORELLI, *Un amico di Raffaello*, Nuova Antologia», 522 (1974), pp. 79-86; P. GIOVIO, *Scritti d'arte*, cit., p. 292.

³⁸ Si consideri il disegno di Ligorio conservato alla Bodleian Library di Oxford, ms. Canonici Ital. 138, cc. 116v, 141v, segnalato in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 251.

³⁹ Cfr. P. GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri*, cit., p. 756.

⁴⁰ J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 250, rispetto alla cui trascrizione si è modificata la punteggiatura all'inizio del v. 5. Traduzione mia: «Sotto questo tumulto enorme sono conservato io, l'enorme elefante, che il re Emanuele, avendo vinto l'Oriente, mandò prigioniero a Leone X e che la gioventù romana ammirò in

Secondo la testimonianza dello scrittore lombardo⁴¹, l'epigramma *Monte sub hoc* sarebbe stato composto da Filippo Beroaldo il Giovane, umanista e bibliotecario della Vaticana autore di tre eleganti libri di odi ed epigrammi latini. Nel testo, il lamento per la prematura scomparsa dell'elefante diviene occasione per un raffinato omaggio al pontificato di Leone X, cui si augura che la sorte doni gli anni ingiustamente strappati alla vita dell'animale, di specie solitamente assai longeva. Di Annone anche in questa sede si sceglie di celebrare come caratteristica prima la sua affinità con il genere umano, di cui sembra condividere l'intelligenza, sebbene essa sia poi riposta nel corpo di una bestia⁴². Il carme di Beroaldo mostra una sapiente rielaborazione delle fonti antiche relative all'elefante: il tema dell'animale docile e quasi capace di assomigliare all'essere umano nei comportamenti o nell'intelletto appare di origine topica, come dimostrano le descrizioni umanizzate di animali più o meno domestici tratteggiate con particolare affetto e calore dagli antichi, il cui archetipo risale probabilmente all'immagine omerica dei cavalli di Achille, capaci di parlare e di piangere il massacro del corpo di Patroclo⁴³. Da menzionare anche, per la stretta affinità con la rappresentazione fornita dai contemporanei di Annone, il carme I, 109 dedicato dal poeta Marziale alla cagnetta Issa, che quando si lamentava sembrava parlare ed era in grado di provare tristezza e gioia⁴⁴:

quanto animale non visto per lungo tempo e di cui vide l'intelligenza umana nel corpo di una bestia. La Parca mi invidiò la sede del Lazio beato e non tollerò che servissi il mio padrone per tre anni. Ma gli anni dovuti alla mia natura che il Fato ha strappato, voi, Dèi, aggiungeteli al grande Leone. Visse sette anni. Morì di angina. Era alto 12 palme. Giovanni Battista Branconio Aquilano ciambellano (a cubiculo) e prefetto alla cura dell'elefante pose (questo tumulto) l'8 giugno 1516. Raffaello d'Urbino restituì con l'arte quello che la natura aveva tolto».

⁴¹ Cfr. P. GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri*, cit., p. 756.

⁴² Negli stessi termini il pachiderma sarebbe stato commemorato anche in un'iscrizione del museo gioviano, che ospitava le immagini dell'elefante e del rinoceronte portoghesi dipinti a grandezza reale, accompagnate da due versi tesi a descriverne la natura: «Humanos Elephas retinet sub pectore sensus, / Rhinoceros nunquam victus ab hoste redit», per cui si leggano gli *Elogia virorum illustrium*, cit., p. 396; cfr. anche P. GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri*, cit., p. 757: «L'elefante serba dentro il petto sentimenti umani | il rinoceronte non torna mai sconfitto dal nemico».

⁴³ HOM., *Il. XVII*, vv. 424-455. Altri esempi si rintracciano facilmente negli epigrammi dell'*Antologia palatina* o nei versi di Catullo e Marziale, il primo impegnato a cantare la morte del passero dell'amata, dolce come il miele e capace di riconoscere la padroncina (CATULL. I, 3, vv. 4-8: «Passer, deliciae meae puellae, / quem plus illa oculis suis amabat. / Nam mellitus erat suamque norat / ipsam tam bene quam puella matrem») e il secondo pronto a dedicare un intero ciclo di epigrammi, all'interno del *Liber de spectaculis*, alle bestie del circo che, addomesticate, sapevano eseguire giochi ed esercizi (si veda, in particolare, il carme I, 17, dedicato a un elefante che sapeva inchinarsi al cospetto dell'imperatore).

⁴⁴ MART. I, 109, vv. 6-7: «Hanc tu, si queritur, loqui putabis; / sentit tristitiamque gaudiumque». Per il testo e la traduzione si consideri MARCO VALERIO MARZIALE, *Epigrammi*, saggio introduttivo di MARCO

anch'essa, proprio come il celebre pachiderma, fu così amata dal padrone da meritare un ritratto, talmente identico all'originale da confondersi con esso⁴⁵. Esisteva, poi, una specifica tradizione relativa all'elefante, considerato già dagli antichi non come una *bestia* bensì come una *belua*, un essere vivente che, nel suo avvicinarsi all'uomo, aveva un che di misterioso e mostruoso⁴⁶.

Quanto al tema dell'animale non visto da lungo tempo, quasi topico per la retorica celebrativa legata all'elefante, esso si spiega con il riferimento a un dato storico: l'ultima volta che un pachiderma si era aggirato per le strade di Roma prima dell'arrivo dell'animale portoghese risaliva, infatti, al 384, come si legge nella testimonianza di

CITRONI, traduzione di MARIO SCANDOLA, note di ELENA MERLI, Milano, Rizzoli, 1996, I, p. 221: «Se lei guaisce penserai che parli, sente la tristezza e la gioia».

⁴⁵ *Ibid.*, vv. 17-23: «Hanc ne lux rapiat suprema totam, / picta Publius exprimit tabellam, / in qua tam similem videbis Issam, / ut sit tam similis sibi nec ipsa. / Issam denique pone cum tabella: / aut utramque putabis esse veram, / aut utramque putabis esse pictam».

⁴⁶ Per questa distinzione cfr. ALBERTO COSSARINI, «*Belua*» e «*bestia*». *Un'antitesi semantica dall'epoca arcaica all'età augustea*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 97 e 174. In particolare, in una lettera a Marco Mario (*Familiars VII, 1*), Cicerone ricorda di aver assistito, nell'ambito dei giochi organizzati da Pompeo per celebrare l'inaugurazione del suo teatro marmoreo, a uno spettacolo con gli elefanti, che avevano saputo conquistarsi la compassione del pubblico proprio perché, a differenza di altri animali, sembravano avere qualcosa in comune con gli esseri umani; per il brano in questione si legga CIC., *Fam. VII, I, 3*: «Extremus elephantorum dies fuit. In quo admiratio magna vulgi atque turbae, delectatio nulla exstitit; quin etiam misericordia quaedam consecuta est atque opinio eius modi, esse quandam illi beluae cum genere humano societatem» (testo e traduzione sono tratti da ID., *Lettere ai familiari*, I, a cura di ALBERTO CAVARZERE, introduzione di EMANUELE NARDUCCI, Milano, BUR, 2007, pp. 650-651: «L'ultimo giorno fu dedicato agli elefanti. Grande è stato lo stupore tra il popolino, ma divertimento, nessuno; anzi, si è sviluppato come un senso di compassione e il convincimento che quei mostri abbiano qualcosa di comune con gli esseri umani»). L'episodio trova conferma in Plinio (*Nat. VIII, 21*), ove è menzionato nel contesto di una approfondita analisi della natura e delle abitudini dell'animale, celebrato per la sua clemenza verso bestie meno forti e per la docilità mostrata nei confronti degli uomini; quanto agli elefanti di Pompeo, anche in queste pagine ci si sofferma sulla violenta reazione del pubblico di fronte alla sofferenza degli animali, che emettevano lamenti così simili a pianti da spingere la plebe romana a ribellarsi contro il divertimento del dittatore, come si può vedere in PLIN., *Nat. VIII, 21*: «Sed Pompeiani amissa fugae spe misericordiam vulgi inenarrabili habitu quarentes supplicavere quadam sese lamentatione conplorantes, tanto populi dolore, ut oblitus imperatoris ac munificentiae honori suo exquisitae flens universus consurgeret dirasque Pompeio, quas ille mox luit, inprecaretur» (traduzione: «Gli elefanti di Pompeo, persa ogni speranza di fuggire, cercarono di attirarsi la compassione degli spettatori con atteggiamenti indescrivibili e li supplicarono come se piangessero se stessi con una sorta di lamentazione, provocando tanta commozione nella folla che questa, dimenticandosi del comandante e della munificenza da lui dimostrata verso il popolo, si alzò tutta in piedi piangendo e scagliò contro Pompeo delle maledizioni, che ben presto egli scontò»). Anche Cassio Dione (XXXIX, 38) dedica alcune righe al medesimo avvenimento, occasione per una piccola digressione sulle caratteristiche dell'elefante in grado, fra le sue molte qualità, di comprendere la lingua del proprio paese: negli stessi termini si sarebbe espresso molti anni più tardi Marino Sanuto a proposito di Annone, cui si riconosceva il merito di capire sia l'indiano che il portoghese, come riportava già la nota 35 di questo capitolo.

Simmaco⁴⁷; impiegato nell'epigramma in morte, il motivo era stato citato anche nella pagina delle *Historiae* (XII) gioviane in cui si commemorava l'ambasceria portoghese del 1514⁴⁸.

Il clamore suscitato dalla breve esperienza romana di Annone si spiega, dunque, ancor meglio alla luce di quest'ultimo fatto. Il carne a lui dedicato ricalca fedelmente nell'*incipit* l'epigramma virgiliano tramandato dall'*Anthologia latina* (261), assai noto agli scrittori moderni poiché posto come introduzione di ciascuna *Vita* virgiliana trasmessa dal Medioevo⁴⁹.

La prima parte del testo, con il monologo di Annone che parla in prima persona dall'oltretomba rivolgendosi direttamente ai contemporanei da cui tanto era stato ammirato, appare chiaramente ispirata alla tradizione funeraria antica degli animali parlanti, che faceva capo a un nucleo di epigrammi sepolcrali del VII libro dell'*Antologia palatina*⁵⁰. Altro elemento topico – e assai sfruttato nella retorica celebrativa sepolcrale, anche raffaellesca – appare quello che interpreta l'improvvisa scomparsa di Annone come una punizione degli dèi⁵¹, invidiosi della felicità che era toccata in sorte

⁴⁷ Cfr. SYMM., *Rel.* IX, 5: «Praetereo illum diem, quo elefantos regios per conferta agmina equorum nobilium pompa praecessit». Per il testo e la traduzione del brano si veda DOMENICO VERA, *Commento storico alle «Relationes» di Quinto Aurelio Simmaco*, Pisa, Giardini, 1981, p. 399: «Tralascio di ricordare la memorabile giornata in cui assistemmo a una processione di regali elefanti circondati da fitte schiere di cavalli stupendi».

⁴⁸ *Pauli Iovii Opera*, III, *Historiarum*, curante DANTE VISCONTI, I, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1957, p. 233: «Eiusdem anni vere primo, legati Emanuelis regis Lusitaniae Romam venerunt tulereque Leoni Pontifici e victoriis Indicis dona magnifica: Elephantem, ab multis saeculis Romae non visum animal».

⁴⁹ Cfr. *Vitae Vergilianae antiquae*, GEORGIUS BRUGNOLI et FABIVS STOK recensuerunt, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1997. Il testo dell'epigramma virgiliano è riportato da *Anthologia latina sive poësis latinae supplementum*, ediderunt FRANCISCUS BUECHELER et ALEXANDER RIESE, pars prior: *Carmina in codicibus scripta*, recensuit ALEXANDER RIESE, Lipsia, Teubner, 1894, p. 213: «Monte sub hoc lapidum premitur Ballista sepultus: / nocte die tutum carpe viator iter». Per l'epigramma in questione cfr. anche AUGUSTO ROSTAGNI, *Virgilio minore: saggio sullo svolgimento della poesia virgiliana*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1961, p. 40.

⁵⁰ Sul tema, si considerino in particolare i seguenti epigrammi, per il cui testo si rinvia ad *Antologia palatina*, a cura di FILIPPO MARIA PONTANI, II, Torino, Einaudi, 1979: AP VII, 191, in cui una gazza prende la parola per raccontare come solo la morte l'avesse costretta a rinunciare alla sua passione d'imitare le voci umane; AP VII, 215 custodisce la voce del delfino, che racconta la sua storia dalla spiaggia ove ha trovato la morte; AP VII, 197 e 198 presentano, poi, il caso della locusta che si rivolge al viandante dalla propria tomba, costituendosi come modello fondamentale per i carmi appartenenti a questo peculiare genere.

⁵¹ Sul tema dello φθόνος θεῶν si costruiranno, come abbiamo visto nel capitolo precedente, molti dei carmi composti per la morte dello stesso Raffaello.

all'animale, qui coniugato con il tema della *beatitudo* di cui gode il Lazio, privilegiato dalla Fortuna.

Quanto all'epitaffio, la stessa iscrizione suggerisce si debba attribuire a Giovanni Battista Branconio, orafo raffinato, cubiculario di Leone X e custode di Annone: legato a Raffaello da una sincera amicizia che lo fece diventare anche uno dei suoi esecutori testamentari⁵², non dimenticò di menzionare il pittore in questa sede, riconoscendogli il merito di aver saputo restituire con la sua arte ciò che la natura aveva strappato.

Non si tratta, naturalmente, della prima notizia su Raffaello pervenutaci in assoluto, come ben ha dimostrato Shearman raccogliendo nei suoi due celeberrimi volumi preziosi riferimenti alla vita e all'attività dell'artista a partire dal 1483; l'opera consente, anzi, di seguire agevolmente la crescita della popolarità dell'Urbinate attraverso la storia – spesso anche ben documentata – delle sue commissioni. Così, ad esempio, grazie a una lettera del 6 maggio 1507, redatta a Urbino da Pietro Bembo per il fiorentino Michele di Ventura Pini, è possibile comprendere come già a quest'altezza cronologica Raffaello fosse riconosciuto, quantomeno nel circoscritto ma prestigiosissimo circuito mecenatesco della corte dei Montefeltro, come «un gran maestro della pittura»⁵³; sarebbero, poi, bastati appena quattro anni – e un provvidenziale trasferimento nella capitale – perché l'Urbinate si guadagnasse la reputazione di «bon pictor» anche al di fuori dei confini regionali⁵⁴. Quanto alla sua fama di ritrattista, essa crebbe tanto rapidamente che un anno più tardi la stessa Isabella d'Este, in procinto di ordinare un nuovo ritratto del figlio Federico «di mano di bon maestro», pregava il suo oratore romano Matteo Ippolito di rivolgersi direttamente a Raffaello o, in mancanza di una sua disponibilità, al miglior pittore dopo di lui⁵⁵.

⁵² Cfr. J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 715-716.

⁵³ J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 101: «[Elisabetta Gonzaga] ordinò una imagine che per mano d'un gran maestro della pittura, a vostro nome, con ogni celerità possibile si facesse». Come segnala lo studioso, grazie alla testimonianza offerta da una corrispondenza più tarda, è possibile identificare il dono cui si fa riferimento con un dipinto del *Cristo nel giardino degli ulivi* di mano di Raffaello.

⁵⁴ Si veda, in proposito, la lettera di Grossino a Isabella d'Este del 12 luglio 1511, riportata in *ibid.*, p. 146: «Anchor in Palazzo [il papa] fa depinzer due camere a un Raffaello da Urbino, che ha gran fama di bon pictor in Roma, qual son beletissime».

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 158-159: «Perché ni è stato forza donare via il retracto de Federico nostro figliolo che fu facto a Bologna, desideramo haverne un'altro, maxime intendendo che 'l se ritrova anchor più bello e di meglio gratia. Volemo che tu vedi se in Roma se ritrova Raphaelle de Zoanne de Sancto da Urbino pictore, e lo preghi a volerlo ritrare dal pecto insuso armato. E quando non gli fusse Raphaelle, ritrova il miglior dopo di lui, ché per farlo ritrare a pictore triviale non volemo, desideranda haverlo di mano di bon maestro».

Si tratta, in ogni caso, di testimonianze assai diverse rispetto a quella offerta dall'epigramma per Annone, poiché in esse il nome del maestro – registrato più come un dato di cronaca che come un tema retorico – manca di essere inserito in un contesto intenzionalmente elogiativo. Fortuna più precoce potrebbero aver goduto, tuttavia, le sue opere, celebrate in versi forse già nei primi anni del secolo grazie alla penna dell'amico Castiglione: la composizione dei celeberrimi *Sonetti dello specchio*⁵⁶, di cui si conservano alcuni abbozzi stesi nel corso della lunga ambasceria londinese del 1506, sembrerebbe infatti aver tratto occasione proprio dal ritratto di Elisabetta Gonzaga dipinto da Raffaello attorno al 1504 e oggi agli Uffizi⁵⁷. Nel primo dei due testi, *Ecco la bella fronte, e 'l dolce nodo*, la descrizione della bellezza della donna, formata da Amore, si confonde con l'*ekphrasis* del suo ritratto, dipinto dall'artista:

Ecco la bella fronte, e 'l dolce nodo,
 gli occhi, i labri formati in Paradiso,
 e 'l mento dolcemente in sé diviso
 per man d'Amor composto, e in dolce modo.

O vivo mio bel sol, perché non odo 5
 le soavi parole, e 'l dolce riso
 sì come chiaro veggio il sacro viso,
 per cui sempre pur piango, e mai non godo?

E voi cari, beati, et dolci lumi 10
 per far gli oscuri miei giorni più chiari
 passato havete tanti monti, e fiumi.

Hor qui nel duro essiglio in pianti amari,
 sostinete, ch'ardendo, i' me consumi,
 ver' di me più che mai scarsi e avari⁵⁸.

⁵⁶ Alla sorprendente storia dei due sonetti si è già accennato in I.2, p.p. 135 e ss.

⁵⁷ Sulla questione cfr. *Ibid.*, pp. 174-175 e, soprattutto, L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit., pp. 221-226. Quanto al ritratto di Raffaello, si vedano, in particolare, J. SHEARMAN, *Arte e spettatore*, cit., pp. 136-137; ANGELICA DÜLBERG, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. Und 16 Jahrhundert*, Berlin, Mann, 1990; *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, a cura di MINA GREGORI, Catalogo della mostra Firenze, Palazzo Pitti, 11 gennaio-29 aprile 1984, Firenze, Electa, 1984, pp. 58-63; JODI CRANSTON, *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

⁵⁸ L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit., pp. 222-224, cui si rimanda anche per un puntuale commento al testo. Si veda anche EAD., *Il fascino delle rovine e il fantasma di Beatrice*, ne *La parola e*

Anticipando un'idea retorica destinata a trovare un più approfondito sviluppo nella successiva *Elegia di Ippolita*, Castiglione introduce qui il motivo classico del ritratto come sostituto della persona amata, capace di sollevare l'innamorato dalla nostalgia provocata dalla sua assenza, ma anche di confortarlo dai dispiaceri quotidiani, tanto più dolorosi per chi, come il poeta, si trova costretto in un «duro essiglio», lontano da casa. Il nome di Raffaello non appare menzionato direttamente, ma l'elogio del pittore è tutto custodito nell'allocuzione alla sua tela del v. 5, «O vivo mio bel sol», in cui la metafora erotica della prima stella quale immagine dell'oggetto d'amore si combina, disambiguandolo per il lettore, con la suggestione dell'opera d'arte, che di quello offre l'unico *alter ego* possibile. Come ben ha ricordato Federica Pich nel suo volume *I poeti davanti al ritratto*⁵⁹, l'archetipo letterario per questo tema va ricercato nella tradizione mitologica trasmessa dai poeti antichi che avevano raccontato nei loro versi le vicende di Pigmalione e del suo corrispettivo femminile Laudamia⁶⁰. Del resto, secondo le fonti classiche studiate da Bettini⁶¹, la storia di un'altra separazione dolorosa sarebbe all'origine della creazione stessa del ritratto, inventato dal vasaio Butade che voleva fissare nell'argilla l'immagine dell'uomo amato dalla figlia, costretto ad abbandonarla⁶². Ma non solo il mito si segnala quale fonte privilegiata per i racconti tesi a esaltare la capacità illusionistica dell'arte che, per ragioni più o meno legate ai desideri del cuore, aveva imparato a fingere le sembianze delle persone e delle cose: il libro XXXV della *Naturalis historia* appare, infatti, costellato di aneddoti sul tema. Ancor più determinante

l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi, I, a cura di MARCO ARIANI, ARNALDO BRUNI, ANNA DOLFI, ANDREA GAREFFI, Firenze, Olschki, 2011, pp. 253 e ss.

⁵⁹ Cfr. F. PICH, *I poeti davanti al ritratto*, cit., pp. 17 e ss.

⁶⁰ La storia del celebre scultore capace di creare una statua tanto bella da parer viva e farlo innamorare era stata narrata con struggente partecipazione da Ovidio (*Met.* X, vv. 243-297) e reinterpretata nel corso del Medioevo in chiave morale. Fra le numerose fonti medievali del mito si segnalano: ARNOBIO, *Adversus Nationes* VI, 22; *Lactantii Placidi qui dicitur Narrationes Fabularum Ovidiarum* X, 9; ARNOLFO DI ORLÉANS, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* X, 9; GIOVANNI DI GARLANDIA, *Integumenta Ovidii* I, 1-20; GIOVANNI DEL VIRGILIO, *Allegorie Librorum Ovidii Metamorphoseos* X, 10; *Ovide Moralisé* X, vv. 929-1079 e vv. 3560-3678; G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium* II, 49, XLIX. Per uno studio del mito di Pigmalione cfr. E. KRIS e O. KURZ, *La leggenda dell'artista*, cit., pp. 67-72, ma anche VICTOR I. STOICHITA, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 2006. Quanto alla famosa fanciulla che, per alleviare la propria solitudine, si era fatta realizzare una statua di cera con le sembianze del marito Protesilao, partito alla volta di Troia, era anch'essa celebrata nelle pagine ovidiane delle *Heroides* (XIII, in particolare vv. 151-158); fra le fonti moderne si ricorda G. BOCCACCIO, *Filocolo* IV, 61.

⁶¹ Cfr. MAURIZIO BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 10 e ss.

⁶² Cfr. PLIN., *Nat.* XXXV, 151.

per la fantasia dei moderni dovette comunque risultare la lettura degli epigrammi dell'*Antologia palatina* che, con grande frequenza, insistevano sul confronto fra il prodotto della natura e quello dell'artista, risolvendolo in modo tanto suggestivo quanto vario⁶³: essi esercitarono un tale fascino negli umanisti da spingerli a cimentarsi spesso con la loro traduzione, come ha ben evidenziato James Hutton nel suo prezioso lavoro⁶⁴. Il *topos* avrebbe poi goduto di un'ampia fortuna nella poesia in volgare sul ritratto, a partire dal famosissimo dittico petrarchesco dedicato al dipinto di Laura realizzato da Simone Martini (RVF LXXVII-LXXVIII), vero archetipo moderno di una esaltazione lirica pronta a rifondare l'elogio della pittura e delle sue virtù alla luce delle più recenti conquiste dell'arte e della nuova consapevolezza della figura dell'artista⁶⁵: i due sonetti, prezioso concentrato di coordinate retoriche con cui cantare i ritratti e i loro autori, sarebbero stati destinati a una massiccia imitazione che, dai versi di Lorenzo a quelli di Marino, li avrebbe presto individuati come l'ideale ponte di congiunzione fra l'antica e la nuova celebrazione.

⁶³ Considerata la sua straordinaria fortuna, vale la pena segnalare alcuni esempi della declinazione retorica del tema all'interno dell'*Antologia palatina*: se, infatti, le parole di Plinio avevano conservato il ricordo delle imprese di Apelle, Zeusi e Parrasio, in grado di dipingere oggetti capaci di ingannare sia gli animali che gli uomini, pittori compresi, nei carmi greci il motivo viene sviluppato in ambo le direzioni cantando, ad esempio, la felicità della cagnetta Taumareta quando scambia per reale l'immagine dipinta della propria padrona (AP IX, 604), o la richiesta di Alcimene che, di fronte al busto del proprio cane, chiede allo scultore di farlo camminare (AP VI, 175). Peculiare interesse riveste poi il ciclo di epigrammi dedicati, all'interno del IX libro, alla vicenda della vacca di Mirone, la celeberrima scultura in bronzo capace di ingannare sulla sua natura sia le mandrie che i pastori per quanto sembrava viva: l'opera appare così simile al vero da far dire ad Anacreonte (AP IX, 716) che risultava difficile attribuirle alla mano dell'artista, poiché essa non venne mai fusa, ma divenne di bronzo con la vecchiaia; o, ancora, che all'animale fu messa una pelle di bronzo, o il bronzo guadagnò un'anima (AP IX, 717); per culminare nell'elogio massimo rivolto all'artista che, come il più illustre dei *πρώτοι εὑρηται* Prometeo, sa creare esseri vivi (AP IX, 724). Allo stesso modo, nell'epigramma 777, Filippo celebra un cavallino scolpito con così tanta arte da Lisippo da sembrare pronto per la corsa, qualora trovi un fantino adeguato, perché l'opera mostra davvero di possedere un'anima. Così, anche, un gruppo rappresentante Eracle e Anteo è in grado di far commuovere lo spettatore, perché il gigante di bronzo sembra gemere dal dolore e, allo stesso tempo, la scultura sa restituire tutto l'ardore dell'eroe (AP XVI, 97), mentre il monumento di Teseo con il toro è capace di fingere il trapasso dell'animale e la fatica dell'uomo (AP XVI 105). Assai comune risulta, inoltre, il motivo del *vox sola deest*, impiegato variamente per distinguere i prodotti della pittura e della scultura dai loro originali in carne e ossa, di cui sanno replicare tutto meno, appunto, la voce, riecheggiando l'antica massima di Simonide, per cui la pittura sarebbe stata una poesia muta e la poesia una pittura parlante (cfr. PLU., *Moralia* III, 346f-347c; CIC., *De orat.* XIX, 65; QUINT. XI, 3, 67; LUC., *Somn.* 8 e *Im.* 8): così, se il ritratto di Agatarchide possedesse la parola, sarebbe come se ella stessa si trovasse di fronte a noi (AP VI, 352).

⁶⁴ Cfr. JAMES HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*, Ithaca, Cornell University press, 1935.

⁶⁵ Per un commento esaustivo dei due testi cfr. L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit., pp. 75-81.

È, dunque, sulla scorta di questa raffinatissima tradizione che Castiglione compone il proprio elogio al ritratto di Raffaello, riassumendo nell'aggettivo antico «vivo», rivolto all'oggetto del suo canto poetico, le suggestioni più profonde di una complessa retorica celebrativa: come risultavano vivi i volti tratti dal marmo dagli artisti romani ammirati da Virgilio⁶⁶, così anche il dipinto dell'Urbinate sapeva restituire il vero volto della Duchessa, tanto simile all'originale che il poeta quasi si aspettava di sentirlo prendere la parola.

Ecco dunque come al pittore che, sin dalle prime prove da ritrattista, aveva dimostrato di possedere la medesima maestria degli artisti antichi nel riprodurre i loro soggetti quasi come se fossero in carne e ossa, gli scrittori della sua epoca sceglievano di dedicare una celebrazione lirica costruita sul linguaggio classico dei modelli, tutta tesa a individuare nel pittore moderno il più degno erede dei padri delle arti.

In anni ancora lontani dall'impegno massiccio di Raffaello nello studio antiquario delle testimonianze del passato, la sua pittura veniva quindi già confrontata con il paradigma antico e cantata secondo le medesime formule che avevano esaltato i maestri del mito: nel ritratto di Elisabetta come in quello, più tardo, di Annone, l'Urbinate non aveva esitato a confrontarsi direttamente con i limiti imposti dalla natura, che faceva degli oggetti d'arte delle realtà inanimate, concedendo alle sue figure quella autentica parvenza di vita destinata subito a diventare, agli occhi degli scrittori contemporanei, la cifra caratteristica della sua pittura.

Allo stesso 1516, che avrebbe mitizzato la fama ritrattistica di Raffaello legandola alla memoria dell'elefante del papa, appartiene anche un'altra preziosa testimonianza pronta a confermare l'abilità del maestro, dimostrando come fossero ormai maturi i tempi per una celebrazione capace di superare il passaparola, seppure dotto, della corte e di iniziare a formalizzarsi nell'*elogium* offerto dalla pagina letteraria. Nell'epistola di Pietro Bembo al cardinal Bibbiena del 19 aprile l'occasione per esaltare le doti dell'Urbinate è fornita proprio dalla lode che lo scrittore vuole indirizzare al ritratto di Tebaldeo dipinto da Raffaello e ora concesso all'ammirazione degli amici:

⁶⁶ VERG., *Aen.* VI, vv. 847-848: «Excudent alii spirantia mollius aera / (credo equidem), vivos ducent de marmore vultus». Per la traduzione cfr. l'edizione dell'opera curata da Luca Canali: «Forgeranno altri con maggiore eleganza spirante bronzo, / credo di certo, e trarranno dal marmo vivi volti». La citazione compare ancora in F. PICH, *I poeti davanti al ritratto*, cit., p. 21.

Intendo V.S. avere un poco di raffreddamento e febbre in Rubera; il che all'animo mio ha dato riscaldamento e dispiacere assai. Priegola ad attendere a riavere la intera sanità sua, ché io non posso essere sano altramente. Non voglio dire che vi guardiate da' disordini, ché so bene quanto siete continente e ordinato in tutte le cose, dal curar le facende publiche e lo scrivere in fuori; e suole questo avvenirvi molto spesso: la vostra Emigrania ne fa fede. Dunque sarete contento travagliar meno che si può, almeno fino a tanto che abbiate scacciata da voi la freddura e la febbre; la quale non credo però sia altro che freddura. La S. Duchessa d'Urbino, la quale visitai ieri, come che io però faccia questo ufficio assai di rado, a voi si raccomanda, e Madonna Emilia altresì. Le loro Signorie sono corteggiate dal S. Unico molto spesso, et esso è più caldo nell'ardore antico suo, che dice essere ardore di tre lustri e mezzo, che giamai, e più che mai spera ora di venire a pro de' suoi disii, massimamente essendo stato richiesto dalla Signora Duchessa di dire improvviso; nel quale si fida muovere quel cuor di pietra intanto che la farà piagnere, non che altro. Dirà fra due o tre di; detto che egli abbia, ve ne darò avviso. Ben vorrei che ci potesse essere, ché son certo dirà eccellentemente. Rafaello, il quale riverentemente vi si raccomanda, ha ritratto il nostro Tebaldeo tanto naturale che egli non è tanto simile a se stesso, quanto gli è quella pittura. Et io per me non vidi mai sembianza veruna più propria. Quello che ne dica e se ne tenga M. Antonio, V. S. può stimare da sè; e nel vero ha grandissima ragione. Il ritratto di M. Baldassar Castiglione, o quello della buona e da me sempre honorata memoria del S. Duca nostro, a cui doni Dio beatitudine, parrebbero di mano d'uno de' Garzoni di Rafaello, in quanto appartiene al rassomigliarsi, a comperazione di questo del Tebaldeo. Io gli ho una grande invidia, che penso di farmi ritrarre anco io un giorno. Ora ora, avendo io scritto sin qui, m'è sopraggiunto Rafaello, credo io come indovino che io di lui scrivessi, e dicemi che io aggiunga questo poco: ciò è che gli mandiate le altre istorie che s'hanno a dipingere nella vostra stufetta, ciò è la scrittura delle istorie, perciocché quelle che gli mandaste saranno fornite di dipignere questa settimana. Per Dio, non è burla, ché ora ora mi sopraggiugne medesimamente M. Baldassar, il quale dice che io vi scriva che esso s'è risoluto di stare questa state a Roma per non guastare la sua buona usanza, massimamente volendo così M. Antonio Tebaldeo. A V.S. bascio riverentemente la mano, e nella sua buona grazia mi raccomando. A' XIX d'Aprile MDXVI. Di Roma⁶⁷.

Come facilmente dimostra la lettura del documento, la celebrazione del ritratto del letterato si inserisce in uno specialissimo contesto di relazioni amicali che hanno come

⁶⁷ Il testo della lettera è citato da P. BEMBO, *Lettere*, cit., vol. II, p. 117. Si veda anche J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 240-243. Sulla lettera cfr. anche L. BOLZONI, *I ritratti e la comunità degli amici fra Venezia, Firenze e Roma*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, cit., pp. 210-217.

centro l'autore della lettera. Apertosi con una consueta ma affettuosa interrogazione sulla salute del destinatario, il testo procede, infatti, allacciando con l'amico lontano un dialogo destinato pian piano ad allargarsi non solo rispetto alle questioni dibattute, ma anche alla rete dei suoi partecipanti: se, infatti, la descrizione dei meriti del dipinto di Raffaello consente di richiamare alla mente e al cuore dei due interlocutori l'immagine del comune amico Tebaldeo, l'arrivo inaspettato del pittore in carne e ossa interrompe la stesura della lettera con la preghiera di venire a propria volta ricordato al cardinale toscano; il fatto che l'artista non esiti, poi, ad approfittare del messaggio di Bembo per aggiornare Bibbiena sullo stato dei lavori della sua stufetta in corso di realizzazione, è solo un'altra testimonianza dell'attaccamento dell'Urbinate ai propri progetti, ricordato con grande frequenza dai numerosi oratori di stanza a Roma, abituati a discutere quotidianamente con il maestro sulle commissioni in sospenso⁶⁸. Allo stesso modo, pochi istanti più tardi, si presenta anche Castiglione che, pagando i suoi omaggi al cardinale e chiedendo a Bembo di informarlo dei suoi piani per l'estate, torna a nominare Tebaldeo, producendo un equilibrio tanto retorico quanto spirituale, poiché il vincolo dell'amicizia che rende presenti al cuore anche gli amici lontani ha ricomposto attorno alla lettera del veneziano il gruppo dei più cari sodali romani.

Del resto, all'epistola era già stato riconosciuto il pregio di trasmettere l'immagine dell'anima del suo autore in un documento di Giovanni Pico della Mirandola, ove il letterato, istituendo un confronto fra l'oggetto lettera e il ritratto, spiegava a Paolo Cortese come solamente la prima fosse in grado di restituire il volto autentico dell'amico, trasmettendo il vero ritratto del suo animo che nessuna pittura poteva, invece, catturare⁶⁹.

⁶⁸ Si vedano, ad esempio, le testimonianze di Ippolito d'Este e Agostino Gonzaga in *ibid.*, pp. 195 e 203-204.

⁶⁹ *Epistole di G. Plinio, di M. Franc, Petrarca, del S. Pico della Mirandola et d'altri eccellentiss. huomini tradotte per M. Lodovico Dolce*, Venezia, Giolito, 1548, cc. 127v-128r: «Messer Paolo, bene havete pensato. Scriviamoci spesso l'uno all'altro, accioché essendo noi divisi per distanza di paesi, vegniamo a esser congiunti con l'ufficio scambievole delle nostre lettere. Molto ci suole alleviare il desiderio degli amici lontani, lo havere in casa appresso di noi alcuna immagine o ritratto di quelli. A me pare che, fra un ritratto e una lettera, ci sia così fatta differenza, che quello la mente e questa il corpo rappresenta; quello, come è suo ufficio, imita il color della carne e la figura; questa i pensieri, i consigli, i dolori, le allegrezze, le cure, e finalmente tutti gli affetti; e manda fedelmente i segreti dell'animo all'amico lontano, ove appena non gli ardirebbe di parlar seco. Questa è in ultimo una viva ed efficace forma, e quello uno essemplio mutolo e morto. Mandiamoci adunque ambedoi queste imagini degli animi; e sì come le mie saranno di rame o di terra, così voi, che far lo potete, mandatemi le vostre di oro o di argento. In questa guisa, nel modo che gli animi non possono esser disgiunti per lontananza di luoghi, o per intervallo di tempi, così non temeremo

Nella missiva di Bembo il potere del testo epistolare assume quasi una valenza magica, poiché si mostra davvero capace di sollecitare la presenza degli amici menzionati: Raffaello, nelle parole dello scrittore, sembra giungere perché evocato, come avesse indovinato che il veneziano stava scrivendo di lui. Nel raccogliere le richieste del pittore e quelle di Castiglione, unitamente ai sentimenti che i protagonisti del quadretto improvvisato si sentono di comunicare, essa offre un'attuazione concreta della teoria espressa da Pico, rendendo agevole e vivo lo scambio di emozioni che lega, anche da lontano, il gruppo di amici.

Bembo non risultava comunque estraneo alle riflessioni sul tema dell'amicizia, poiché l'ideale di una compagnia urbana di amici dotti e di vivo ingegno aveva già ispirato il contesto sociale su cui si innestavano le vicende degli *Asolani*. In particolare, parallelamente all'ultima stesura dell'opera, avrebbe trovato forma anche un altro piccolo testo, reso noto nel 1966 da Dionisotti dopo averlo rinvenuto nel codice miscelaneo S. 99 Sup. della Biblioteca Ambrosiana: divulgato con il titolo di *Leggi della Compagnia degli Amici*⁷⁰, esso viene datato dallo studioso ai primi anni del Cinquecento, fissando una redazione possibile al 1504, subito dopo il soggiorno ferrarese di Bembo⁷¹. Nel breve opuscolo assegnato alla mano del veneziano e firmato in totale da quattro letterati contraddistinti dalle sole iniziali⁷², viene ben teorizzato il nesso fra amicizia e

offesa né di tempi, né di luoghi». Il brano contraddice apertamente la tesi sostenuta nel *De pictura albertiano* (II, 25), secondo cui la pittura possiederebbe una forza divina superiore a quella dell'amicizia che la farebbe capace non solo di rendere presenti le persone lontane, ma persino di richiamare in vita chi era scomparso. La pagina di Pico riflette, infatti, sull'importanza per due amici separati geograficamente di un assiduo scambio epistolare, unico vero rimedio alla lontananza: mentre, infatti, alcuni trovano sollievo dall'assenza dell'amico ammirando un suo ritratto, il letterato dichiara come nessuna pittura riesca a offrire conforto sufficiente, poiché essa è destinata a rimanere muta di fronte a qualunque interrogazione. Al ritratto spetta sì il merito di conservare l'immagine del corpo dell'amico, ma solamente la lettera è in grado di trasmetterne i pensieri, i dolori, le gioie, i segreti più intimi, l'immagine dell'animo, rendendolo così assai più presente di quanto non possa fare alcun dipinto. Cfr. *Auree epistole Johannis Pici Mirandule viri omnium mortalium doctissimi eloquentissimi...*, Antwerp, Thierry Martens, 1502.

⁷⁰ Il titolo fornito da Dionisotti è desunto dal contesto: nel manoscritto figura, infatti, il titolo *Leggi sull'Amicizia*, aggiunto da una mano tarda. Per la storia e il testo del documento di Bembo cfr. P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, UTET, 1966, pp. 699-705.

⁷¹ La stesura andrebbe, invece, anticipata di un paio d'anni secondo Ballarin, per cui cfr. A. BALLARIN, *Giorgione e la Compagnia degli Amici: il «Doppio ritratto» Ludovisi*, in *Storia dell'arte italiana*, II, I, *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1983, p. 493.

⁷² Le iniziali vengono così sciolte da Dionisotti: P. B. in Pietro Bembo, N. T. in Nicolò Tiepolo, V. Q. in Vincenzo Quirini, T. G. in Trifone Gabriele, da sostituire in Tommaso Giustiniani come dimostrato da ALBERTO GNOCCHI in *Tommaso Giustiniani, Ludovico Ariosto e la Compagnia degli Amici*, «Studi di filologia italiana», LVII (1999), pp. 277-293. Sulla questione e, più in generale, sul significato del testo bembesco si

ritratto, destinato a trovare posto in molti luoghi del suo epistolario: a ciascuno degli iscritti alla compagnia viene, infatti, richiesto, quale segno d'appartenenza, di indossare una medaglietta recante l'emblema delle Grazie e il motto «amicorum sodalitati», ma anche di sottoporsi alla posa per un ritratto realizzato da un «singolare dipintore» in grado di trasferire sulla tavola l'aspetto dei membri⁷³. Se si osserva anche la sola galleria di ritratti realizzati da Raffaello nella capitale, risulta abbastanza evidente come la raffigurazione di amici fosse un'usanza assai comune nella comunità di intellettuali del Rinascimento: fra il 1510 e il 1519, infatti, il maestro portò a termine una ricca serie di tele raffiguranti i protagonisti della cultura romana, molti dei quali membri del più ristretto gruppo di sodali che comprendeva lo stesso Urbinate e Pietro Bembo; tralasciando i pur significativi ritratti del cardinal Inghirami, del cardinal Bibbiena, di Castiglione, fino ad arrivare a quello dello stesso Leone X – con cui, come si è visto, Raffaello intratteneva una relazione familiare – vale la pena richiamare l'attenzione sul doppio ritratto di Andrea Navagero e Agostino Beazzano, realizzato nello stesso 1516 proprio per lo scrittore veneziano, che più tardi lo avrebbe conservato nella sua casa patavina per esibirlo, all'occorrenza, a visitatori esperti come Marcantonio Michiel⁷⁴.

Il ritratto di Tebaldeo, oggi perduto, rappresentava certamente un altro, illustre esempio di questo costume sociale⁷⁵ e la pagina composta da Bembo per celebrarlo rinverdiva una tradizione iniziata da una lirica del 1548 di Giano Pannonio, ritratto da Mantegna assieme all'amico Galleotto Marzio da Narni in un dipinto, a sua volta,

legga L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 89 e ss., ma anche pp. 357-364.

⁷³ P. BEMBO, *Leggi della Compagnia degli Amici*, in ID., *Prose e rime*, cit., p. 700: «Et perciò che sì come alcun proprio nome, così alcuna propria insegna in ogni lodevole fratellanza pare che sia richiesta da essere da ciascuno de' compagni portata per rimembranza della loro compagnia, vogliono che la loro insegna sia una Medaglietta di purissimo oro, nell'uno de' canti della quale si veggiano le Gratie iscolpite, e nell'altro si leggano lettere dicenti: AMICORUM SODALITATI. E questa medaglietta ad una catena pure di purissimo oro, sopra 'l gomito la nuda polpa del sinistro braccio stringente, pendevole si porti per ciascuno de' compagni, in modo che, una volta postavi, mai più né in vita né in morte non se ne lievi, se per alcuno necessitevole caso, a fine di subitamente ritornarlavì, non si levasse. Alla qual Medaglia scolpire, perché sia una istessa in ciascuno, non si possa usare se non un solo conio e sola stampa, che per mani di valorosissimo maestro di quest'arte si faccia a questo fine, e più o meno di mezza uncia non pesi. Et oltre a questo vogliono, che per mano di singolare dipintore il più ritrarre del naturale ciascuno in una tavoletta di pari ampiezza e qualità; da l'uno de' canti con lettere, che semplicemente il loro nome rendino a gli leggenti; dall'altro vi pongano una loro particolare impresa; e queste tavolette, tutte, insieme poste a guisa di libro, diligentemente si serbino a lunga memoria de gli aspetti e delle conoscenze loro».

⁷⁴ Cfr. M. MICHEL, *Notizia d'opere del disegno*, cit., p. 31. Cfr. anche J. SHEARMAN, *Arte e spettatore*, cit., p. 132.

⁷⁵ Sul tema, cfr. *ibid.*, pp. 132 e ss.

disperso⁷⁶: l'elegia di Giano aveva, infatti, già teorizzato le ragioni che facevano del ritratto uno degli strumenti più cari e devoti al sentimento dell'amicizia, poiché la pittura non solo sembrava in grado di conservare l'immagine dei volti degli amici, anche quando il tempo altrimenti li avrebbe distrutti, ma persino di farli respirare per sempre uno accanto all'altro. Nel testo, poi, comparivano già associati alle opere del maestro padovano molti dei *topoi* che la tradizione volgare avrebbe presto imparato a collegare all'oggetto ritratto, come l'esaltazione dell'incredibile verosimiglianza raggiunta dal pittore, il cui elogio restava subordinato a quello della sua opera, celebrata perché capace di riflettere l'immagine del protagonista più fedelmente dello specchio o dell'acqua cristallina, tanto che al soggetto, per risultare sul serio vivo, mancava solo la voce. Retorico ma al contempo sincero – a giudicare dalla qualità delle tele dei due maestri – risulta poi il comune stupore del letterato di fronte all'abilità del pittore, riscontrabile nell'elogio lirico di Pannonio come nella lettera di Bembo, ove anzi la descrizione dell'incredibile perizia con cui era stato portato a termine il ritratto dell'amico Tebaldeo sembra mettere in animo al veneziano di farsi ritrarre a sua volta dall'Urbinate: secondo il giudizio espresso dallo scrittore nella sua lettera a Bibbiena, il dipinto si segnalava infatti come un assoluto capolavoro, poiché superava in verosimiglianza le tele, necessariamente note al destinatario, in cui il maestro aveva ritratto Castiglione e il duca Giuliano de' Medici. Anzi, se confrontate con il nuovo ritratto, le due opere precedenti sembravano essere state realizzate non dalla mano di Raffaello, ma da quella di uno dei suoi «garzoni», poiché il letterato vi appariva rappresentato con tale naturalezza che la pittura sembrava più simile all'originale dell'originale medesimo: il *topos*, di derivazione epigrammatica antica⁷⁷, aveva già conosciuto degli sviluppi volgari, come ben ricorda Shearman richiamando il testo composto da Alessandro Braccesi per Filippino Lippi (1513) e un carme di Navagero in cui egli finge di dare il proprio ritratto all'amata senza cuore Hyella⁷⁸.

⁷⁶ Cfr. J. SHEARMAN, *Arte e spettatore*, cit., p. 132 e RONALD W. LIGHTBOWN, *Mantegna*, Milano, Mondadori, 1986, pp. 475.

⁷⁷ Cfr., ad esempio, il già citato MART. I, 109.

⁷⁸ I due testi sono menzionati in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 241, ma si legga anche ID., *Arte e spettatore*, cit., p. 131, nonché J. HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*, cit.. Per il testo e la traduzione del carme di Navagero si vedano ANDREA NAVAGERO, *Lusus*, edited with an introduction and with a critical commentary by ALICE E WILSON, Nieuwkoop, De Graaf, 1973, p. 56 e L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit., pp. 131-133 da cui si cita: «Quam tibi nunc Iani donamus, Hyella, calendis, / exprimit haec vultus parva tabella meos. / Nulla fuit cuiquam similis mage: pallet imago, / assiduus

Sul tema del ritratto si sarebbe, del resto, espresso lo stesso Tebaldeo in molti luoghi delle sue rime⁷⁹, esaltando spesso l'abilità dei loro realizzatori assieme alle peculiari virtù che sapevano infondere alle loro creazioni, capaci di tenere in vita il ricordo della persona raffigurata, sostituendola quasi davanti agli occhi degli amici o dell'amante⁸⁰. Proprio al ritratto di mano di Raffaello sarebbe, forse, da riferirsi il sonetto 119, inviato all'amico poeta Timoteo Bendedei (1447 ca-1522) assieme alla propria effigie:

Dapoi che la mia sorte adversa e dura
non vòl che teco cum il corpo io stia,
mandoti, Timotheo, l'effigie mia,
simile a quella che mi fe' Natura.

Ma perché è cosa muta la pictura, 5
mi son sforzato trovar modo e via
di far che al vero più propinqua sia,
agiongendo la voce a la figura;

alligato ho cum lei certi fragmenti
che per Flavia già scrissi suspirando, 10
aciò me vedi e che parlar me senti.

Sì che di questo don che hora ti mando
prego, Timotheo mio, tu te contenti
sin ch'io ritorno a te, che non scio quando⁸¹.

nostro pallor in ore sedet. / Est excors, sine corde et ego, quod pectore nostro / ipse Amor ereptum sub tua iura dedit. / Non loquitur, mihi sic tua cum datur ora tueri, / torpet nescio quo lingua retenta metu. / Unum dissimile est nobis: felicior uno est, / tam saeva quod non uritur illa face. / Quod si etiam uretur, tuo enim sub lumine quicquam / illaesum flammis non licet ire tuis, / non, ut ego, assiduo infelix torrebitur igne: / in cinerem primo corruet illa foco». Traduzione: «Questo quadretto che ti dono, Hyella, il primo giorno di gennaio, rappresenta il mio volto. Non ci fu mai un ritratto più somigliante: l'immagine è pallida, il pallore è costante sul mio viso. Lei è senza cuore, e senza cuore sono anch'io, perché Amore in persona l'ha strappato dal mio petto e l'ha messo in tuo potere. Lei non parla; allo stesso modo, quando mi è dato di contemplare il tuo viso, la mia lingua resta paralizzata, trattenuta da non so quale timore. Solo in questo (l'immagine) è diversa da me: solo per questo è più fortunata, perché non è arsa da un fuoco tanto impetuoso. Perché, se anche verrà arsa – niente, infatti, può passare incolume tra le tue fiamme – non sarà tormentata, come me sventurato, da un fuoco inestinguibile, ma finirà in cenere alla prima fiamma».

⁷⁹ Cfr., in particolare, A. TEBALDEO, *Rime*, 91, 119, 446.

⁸⁰ Sulla centralità del tema nelle liriche di Tebaldeo cfr. FRANÇOIS LECERCLE, *La Chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987.

⁸¹ A. TEBALDEO, *Rime*, cit., vol. II.1, p. 250. Per un commento approfondito del testo cfr. L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit., pp. 142-145.

Ammettendo la difficoltà di identificare con certezza il dipinto che doveva accompagnare questo sonetto con quello realizzato dall'Urbinate⁸², vale comunque la pena di esaminare come il poeta rielabori il tema del ritratto all'interno del proprio testo, in cui l'effigie, del tutto simile al suo originale, diviene per volontà del mittente l'unico suo sostituto possibile presso l'amico lontano. Interessante notare anche come Tebaldeo sviluppi fra la seconda e la terza strofa l'antico tema dell'incompletezza della pittura che, anche quando sa riflettere nel modo più naturale possibile le sembianze del ritrattato, resta comunque condannata al silenzio⁸³.

Lo scrittore si riallaccia anche alla peculiare lezione tramandata dall'epigramma X, 32 di Marziale⁸⁴ e trasformata da Ghirlandaio nel ritratto di Giovanna degli Albizzi Tornabuoni in una partecipata riflessione sui limiti della pittura⁸⁵, per formulare una risposta assolutamente moderna al problema: saranno i versi dell'amore sfortunato del poeta, aggiunti alla spedizione, a far parlare il ritratto, ricordando all'amico la voce del suo Tebaldeo.

Al dipinto di Raffaello si riferisce, invece, sicuramente il sonetto 458 del ferrarese, databile con buona verosimiglianza al 1516 proprio per la chiarezza con cui il poeta vi commenta la bravura mostrata dal maestro nel raffigurarlo: abbandonando la discussione sui temi dell'amicizia e del rapporto dotto fra intellettuali, il poeta sembra ora interessato a inserire l'*elogium* del maestro in un più profondo orizzonte teorico legato alla riflessione sui problemi del ricordo e dell'immortalità. A sorreggere lo

⁸² Sappiamo, infatti, che Tebaldeo fu ritratto anche dal pittore veronese Girolamo Mondella, evocato nei sonetti 316 e 446. Sulla questione si vedano i seguenti lavori: *Nuove rime volgari di Antonio Tebaldeo, con testi inediti*, a cura di UMBERTO RENDA, Teramo, De Carolis, 1910; JOHN POPE-HENNESSY, *The portrait in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1966; J. SHEARMAN, *Arte e spettatore*, cit., pp. 132-134.

⁸³ Sul tema si leggano alcuni epigrammi tratti dall'*Antologia palatina*, come ad esempio XI, 433: «Altro non puoi carpire che forme, pittore. La voce, | obbedendo al colore, non la rubi», ma anche VI, 352, nonché IX, 687.

⁸⁴ MARZIALE, *Epigrammi*, cit., II, pp. 824-825: «Haec mihi quae colitur violis pictura rosisque, / quos referat vultus, Caediciane, rogas? / talis erat marcus mediis Antonius annis / Primus: in hoc iuvenem se videt ore senex. / Ars utinam mores animumque effingere posset! / pulchrior in terris nulla tabella foret»; traduzione: «Di chi è il ritratto che adorno di rose e di viole? Vuoi saperlo, Cediciano? Queste erano le sembianze di Marco Antonio Primo nel pieno dei suoi anni: in questi tratti lui vecchio si rivede giovane. Potesse l'arte riprodurre i costumi e il carattere! Non vi sarebbe al mondo un quadro più bello».

⁸⁵ Sul problema si veda l'introduzione a L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit. e F. PICH, *I poeti davanti al ritratto*, cit., pp. 268 e ss., ma soprattutto J. SHEARMAN, *Arte e spettatore*, cit., pp. 109 e ss. Riportiamo di seguito il testo dell'epigramma di Marziale nella versione proposta da Ghirlandaio: «Ars utinam mores animumque effingere posses! / Pulchrior in terris nulla tabella foret». Traduzione: «Arte, se tu potessi rappresentare i caratteri e l'animo! Non ci sarebbe allora sulla terra un quadro più bello».

scheletro retorico del componimento si pone, anche in questo caso, la solida tradizione dell'epigramma iconico, in cui spesso il ritratto parlava di sé o raccontava la storia del ritrattato, talora mutando invece il discorso in una raffinata *ekphrasis* dell'oggetto lodato.

Il sonetto tebaldiano tuttavia, pur facendo tesoro dell'esperienza antica e degli esempi volgari, non concede spazio alla descrizione dell'opera e instaura un dialogo con il pittore utile non solo a ringraziarlo per il prezioso dono, ma soprattutto a coinvolgerlo in una più articolata discussione sul tema caldo del «paragone» fra le arti, ricordandogli come ogni oggetto artistico sia naturalmente destinato all'oblio e solamente alla poesia sia concesso il potere di eternare il ricordo dei vivi e dei morti nella memoria dei posteri. Il *topos modestiae*, da cui il canto lirico prende avvio, diventa funzionale a questo preciso contesto retorico, risolvendosi in una strategia alternativa con cui confrontare, ancora una volta, la poesia con la pittura⁸⁶:

Se nel scriver a me fosse concessa
 la eccellenza che a voi ne la pittura,
 non, Raphael, da me vostra figura
 men che voi la mia vedreste espressa,
 ma più vivace assai, perché è sommessa 5
 vostra arte a gli anni; vive la scrittura
 di tanti antichi ancor: qual opra dura
 di Zeusi o Apelle? Ognuna ha il tempo oppressa.

Ma raro è chi ben scriva, e resta extinto,
 se chiaro inchiostro no 'l consacra e honora, 10
 il descritto più presto assai che il pinto.

Pur io dirò, viva il mio verso o mora,
 che non in pinger sol avete vinto
 la man di Zeusi, ma in donar anchora⁸⁷.

La poesia figura inclusa nella silloge per Isabella d'Este⁸⁸, una raccolta di rime autografe che si presenta materialmente come un quaderno di bella copia, vergato

⁸⁶ Per un'analisi del *topos* in questione cfr. E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di ROBERTO ANTONELLI, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 97 e ss.

⁸⁷ A. TEBALDEO, *Rime*, cit., III.1, p. 439. Per il sonetto di Tebaldeo e altri esempi di relazione fra rime e ritratti si consideri D. PIETRAGALLA, *Corrispondenze tra arte e letteratura*, cit., pp. 173-183.

sostanzialmente senza correzioni tra la fine di agosto e i primi di novembre del 1520, segnalandosi quindi come l'autografo più tardo di Tebaldeo. Come ricordano i commentatori, la raccolta accoglie, accanto a vari componimenti già scritti negli ultimi decenni del Quattrocento e poi scartati dalla vulgata, un nucleo meno numeroso di rime composte nei primi vent'anni del secolo successivo; nel caso del sonetto qui presentato è proprio l'evidente rapporto che intrattiene con la lettera di Bembo a Bibbiena e con il ritratto di Raffaello a permettere di datare la stesura del testo al 1516.

Il componimento mostra immediatamente di appartenere alla tradizione lirica congiunta al ritratto avviata nella rimeria volgare dai due sonetti petrarcheschi sul dipinto di Simone Martini, imitati da una fitta schiera di poeti destinata a prolungarsi fino a Marino e a includere, nel suo svilupparsi, gli stessi Bembo – autore di un dittico sul ritratto di Bellini dell'amata Maria Savorgnan⁸⁹ – e Tebaldeo, che sul tema torna ripetutamente nel corso della propria produzione poetica.

Il sonetto del ferrarese per Raffaello sembra, tuttavia, rientrare solo parzialmente in questa tradizione, in cui l'elogio dell'artista tende a essere subordinato a quello dell'opera e ad assecondare l'esaltazione dei sentimenti – d'amore o d'amicizia – che rendono tanto cara al poeta l'opera stessa. Il testo presenta invece maggiori affinità con il micro genere lirico dell'elogio dell'artista, assai poco formalizzato a quest'altezza cronologica e declinato tendenzialmente, come si è visto nel capitolo precedente, nella sua accezione funeraria. Nel sonetto di Tebaldeo l'*elogium* di Raffaello e del suo capolavoro diventa occasione per una riflessione più profonda sul ruolo delle arti e sulla loro capacità di eternare il ricordo di chi le pratica o di chi ne diviene oggetto: come sottolinea Shearman⁹⁰, l'idea su cui si costruisce il pensiero lirico è che artista e poeta si scambino il dono dell'immortalità, ma tale scambio, che nelle intenzioni di ciascuno dei due vorrebbe essere equo e reciproco, si risolve poi con la vittoria dell'«inchiostro» sul colore, che non sembra in grado di donare al ritrattato quella longevità e quella fama che invece sono garantite dalla poesia. Il raffinato omaggio per l'amico pittore che ha fissato l'immagine del poeta sulla tela offre così il campo per una difesa retorica delle prodigiose virtù della poesia, costruita attraverso il ricorso alla più esemplare aneddotica

⁸⁸ Si tratta del codice Me^{4c}, conservato alla Biblioteca Estense di Modena, ms. α. T.9.19 = Ital. 838, cc. 115r-194r, per cui si veda *ibid.*, pp. 11 e ss.

⁸⁹ Per il testo dei due sonetti bembeschi (XIX e XX) cfr. P. BEMBO, *Prose e rime*, cit., pp. 521-522; per un commento cfr. L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit., pp. 85-91.

⁹⁰ Cfr. J. SHEARMAN, *Arte e spettatore*, cit., p. 116.

pliniana: il paragone fra pittura e poesia è, infatti, risolto confrontando i diversi destini toccati in sorte alle opere degli antichi, sopravvissute solo nelle loro testimonianze letterarie, capaci per altro di conservare la memoria della bellezza dei prodotti artistici contemporanei, quasi completamente perduti. Il legame fra poesia e immortalità è, si sa, un tema assai antico particolarmente legato al genere dell'*epos*, pronto ad affondare le sue radici già nella consapevolezza degli eroi omerici per i quali il canto poetico riusciva a donare gloria eterna a coloro che celebrava (*Il. V, v. 359*)⁹¹ ma capace di estendere l'eco della sua suggestione fino alla similitudine del trentacinquesimo canto del *Furioso*⁹². Per ritrovare invece i semi di quel confronto fra poesia e pittura che avrebbe animato il dibattito culturale del Rinascimento bisogna piuttosto fare riferimento, ancora una volta, agli epigrammi dell'*Antologia greca*, che spesso sottolineavano la precarietà dei supporti cui si affidavano le arti: nel carme 125 del sedicesimo libro, ad esempio, un presunto ritratto di Ulisse veniva completamente cancellato dall'acqua del mare, quasi un'ultima beffa giocata da Nettuno ai danni dell'eroe il cui ricordo era quindi unicamente affidato alla poesia di Omero, capace di comporre un quadro tracciato su pagine immortali⁹³.

Un punto di contatto particolarmente interessante con i versi di Tebaldeo è però offerto da un carme di Marziale (VII, 84), ove è il poeta stesso a parlare del proprio ritratto donato, nella finzione letteraria, a un caro amico:

Dum mea Caecilio formatur imago Secundo
spirat et arguta picta tabella manu,
i, liber, ad Geticam Peucen Histrumque iacentem:
haec loca perdomitis gentibus ille tenet.
Parva dabis caro, sed dulcia, dona sodali: 5
certior in nostro carmine vultus erit;
casibus hic nullis, nullis delebilis annis

⁹¹ Sul tema e i suoi sviluppi nella poesia classica e tardoantica cfr. E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e medioevo latino*, cit., p. 529.

⁹² L. ARIOSTO, *Fur. XXXV, 22*: «Ma come i cigni che cantando lieti / rendono salve le medaglie al tempio, / così gli uomini degni da' poeti / son tolti da l'oblio, più che morte empio. / Oh bene accorti principi e discreti, / che seguite di Cesare l'esempio, / e gli scrittor vi fate amici, donde / non avete a temer di Lete l'onde».

⁹³ *Antologia palatina*, cit., vol. IV, pp. 322-323: «Sempre a Odisseo gravoso fu il pelago: l'acqua ha lavato | il quadro, ha reso evanida l'effigie. | Cosa significa? C'è negli esametri omerici un quadro | di lui, tracciato in pagine immortali.

vivet, Apelleum cum morietur opus⁹⁴.

Il ritratto, che quasi pare respirare grazie alla mano di un celebre artista, sembra infatti naturalmente destinato a una sorte più incerta rispetto a quella del libro cui viene paragonato, poiché è in grado di trasmettere l'immagine del poeta in modo più preciso e duraturo, facendo sopravvivere il ricordo dell'autore anche quando la pittura di Apelle sarà ormai ridotta in cenere.

Per esemplificare questa teoria, a Tebaldeo è sufficiente accennare alla celeberrima vicenda di Apelle e Zeusi, i due mitici pittori dell'antichità protagonisti delle pagine sull'arte della *Naturalis historia* e divenuti, a seguito della loro riscoperta medievale e umanistica, figure archetipiche capaci di prestare un volto ad alcuni dei concetti più dibattuti della teoria delle arti: nella lirica del ferrarese i due nomi sono introdotti a simboleggiare emblematicamente l'antichità intera, con cui gli uomini del Rinascimento si confrontano per dichiarare la propria superiorità, affermata attraverso la vittoria di Raffaello sui maestri del passato. È così l'ultima terzina a trasmettere il vero elogio dell'Urbinate, rimandato ai versi finali per lasciare posto al fitto discorso sul paragone: il *topos* del sopravanzamento⁹⁵ si compie attraverso l'immagine di Zeusi, *alter ego* imperfetto del maestro moderno già nella sua lettera sulla *Galatea*, con cui Raffaello viene confrontato, secondo il modello antico, sia sul piano dell'abilità che su quello del carattere.

La straordinaria virtù dimostrata da Raffaello nell'arte della ritrattistica è al centro di un altro componimento proveniente dalla medesima cerchia di letterati cortigiani con cui il maestro aveva imparato a dialogare sin dai primissimi anni romani. Girolamo Borgia, umanista e storico autore delle *Historiae de bellis italicis*, incontra il maestro nella capitale durante il suo soggiorno romano del 1515-16 e gli dedica un carme latino che, per i temi e i modi dell'*elogium*, mostra di condividere appieno l'orizzonte culturale in cui si riconoscevano Bembo, Tebaldeo e i loro sodali:

⁹⁴ Per il testo e la traduzione dell'epigramma cfr. MARZIALE, *Epigrammi*, cit., I, pp. 622-625: «Mentre prende forma il mio ritratto per Cecilio Secondo e il piccolo dipinto sembra vivere grazie all'abile mano, va', libro, verso la getica Peuce e il vinto Istro: sono i luoghi che, coi loro popoli sottomessi, egli governa. Sarà piccolo ma gradito il dono che farai al mio caro compagno: il volto sarà più somigliante nei miei versi, né gli eventi né gli anni potranno cancellarlo ed esso vivrà quando perirà l'opera di Apelle».

⁹⁵ Per un'esemplificazione del motivo cfr. E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e medioevo latino*, cit., pp. 182-186.

AD RAPHAELEM URBINATEM PICTOREM NOBILISSIMUM

Pictorem, Raphael, inter celebremque poetam
 Regnavit socio foedere semper amor.
 In tabulis hic ora refert viventia vatis:
 Vivere pictorem versibus ille facit.
 Quin pictura vicens socia vice muta poësis, 5
 At pictura loquens ipsa poësis erit.
 Tu dominae vultus age cum sis alter Apelles
 Eripe mortali conditioni meae:
 Ipse ego Maeonio cantu tua nomina morsu
 Eripiam et tacita temporis invidia. 10
 Hoc opifex rerum statuit quo tempore primo
 Ipse homines effigiem iussit habere suam⁹⁶.

L'epigramma non reca notizia della data della sua composizione ma può essere verosimilmente assegnato al 1516 in virtù della peculiare relazione che sembra intrattenere con il sonetto del ferrarese, di cui mostra di proseguire il discorso teorico: anche il testo di Borgia si sofferma, infatti, a indagare la natura del rapporto fra il pittore e il poeta, per ribadire come fra le due figure abbia sempre regnato l'amicizia, garantita dal patto di alleanza che assegna al primo il compito di trasferire l'immagine viva del secondo sulla tela, e al secondo di far vivere il primo attraverso i propri versi. Il letterato fa appello alla tradizionale rete di *topoi* classici per risolvere la questione secondo il consueto adagio di Simonide, capace di sintetizzare pregi e mancanze delle due arti. La seconda parte dell'epigramma svela forse la natura in parte occasionale del testo, poiché aggiunge al dialogo intellettuale con l'artista la richiesta di strappare il volto dell'amata alla legge del tempo, promettendo in cambio di eternare la sua fama con l'immortalità del proprio verso, così come era stato stabilito da quello stesso Dio «opifex rerum» (v.

⁹⁶ Il testo è conservato nel ms. Barb. lat. 1903, c. 99v, da cui si cita. La trascrizione differisce perciò da quella proposta in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 278 per alcune scelte compiute nell'ambito della punteggiatura e delle maiuscole; al v. 12 si legge poi «homines» in luogo di «homini» sostenuto da Shearman. Di seguito la mia traduzione: «A Raffaello d'Urbino pittore eccellente. Fra un pittore e un celebre poeta, o Raffaello, ha sempre regnato l'amicizia per virtù di un patto di alleanza: l'uno trasporta l'immagine vivente del poeta sui dipinti, l'altro fa vivere il pittore coi suoi versi. Anzi facendosi forte di un mutuo scambio la pittura sarà una poesia muta, mentre la poesia a sua volta sarà una pittura parlante. Suvvia tu, poiché sei un secondo Apelle, sottrai il volto della mia signora alla legge mortale; io a mia volta col canto dei vati sottrarrò il tuo nome al morso e alla tacita invidia del tempo. Tutto ciò lo decise il creatore delle cose nello stesso momento in cui ordinò che gli uomini avessero la sua immagine».

dell'ottava al 1538, facendo notare anche come il testo dedicato al pittore compaia inserito al termine di una lunga sezione di stanze in ottava rima ideate esplicitamente come omaggio funebre ai grandi dell'epoca. Vale la pena, tuttavia, sottolineare come il carme intitolato a Raffaello si distingua all'interno della raccolta sia per i toni che per i contenuti: incorniciato dalle liriche sepolcrali in morte di Giovanni Bellini e Laura Rimonda, appare condividere con esse solamente una generale finalità encomiastica; all'interno del testo Beazzano mostra infatti di rivolgersi al maestro come a un amico ancora in vita che, anzi, saprebbe mettere in difficoltà il mitico pittore greco qualora egli potesse resuscitare e competere con i colleghi moderni: sembra quindi opportuno retrodatare l'ottava di Beazzano, legando la sua composizione al momento in cui l'Urbinate dipinse l'effigie dello scrittore, ovvero quello stesso 1516 cui appartengono, come abbiamo visto, la maggior parte delle testimonianze sul maestro incentrate proprio sul tema del ritratto. Il discorso lirico condotto all'interno della poesia si rivela, infatti, assolutamente coerente con il quadro celebrativo più tipico della figura di Raffaello a quest'altezza cronologica: il richiamo all'esperienza artistica di Apelle quale termine privilegiato di confronto appare consueta e gli ultimi versi ben si adattano a celebrare l'abilità ritrattistica dell'Urbinate, capace di raggiungere con la sua pittura vertici illusionistici talmente elevati da confondere verità e finzione, facendo apparire vivo ciò che in realtà è dipinto.

Allo stesso modo, menzionato come unico artista moderno al termine di un prezioso elenco di maestri antichi, Raffaello figura ancora come il campione della pittura nel *De inventoribus rerum* del concittadino Polidoro del Virgilio, pronto a celebrarlo per aver saputo restituire grazie al suo talento l'arte del colore ai contemporanei:

Non silebo tamen de conterraneo meo, qui nobis sua industria et ingenio
picturam velut de integro in praesentia restituit atque illos qui in ea olim
maxime claruere, naviter vel arte refert, vel peritia aequat, adeo proprios ducit
de coloribus vultus. Is est Raphaël cognomine Sanctus, unde eius quoque metiri
posses et mores et vitam¹⁰¹.

¹⁰¹ J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 314-315. Per una traduzione in volgare del brano si consideri, POLIDORO VIRGILIO DA URBINO, *Degli inventori delle cose*, tradotti per FRANCESCO BALDELLI, Brescia, Domenico Gromi, 1680, pp. 120-121: «Io non trapasserò nondimeno con silenzio un mio cittadino, il quale con l'industria sua e col suo ingegno ci ha quasi come interamente la Pittura restituita a' tempi nostri e con l'arte sua, e con la sua diligenza, o tutti quelli che furon giamai altre volte in essa famosi ne rappresenta o con la perizia pareggia, di così fatta maniera i volti al vivo somiglianti con i colori rappresenta. Questi è

nam raras animi abditasque dotes,
 mores, ingenium, modestiamque, 10
 virtutesque alias sinit Cupido
 tantum quas oculis videri amantum¹⁰³.

Ad animare il componimento è il contrasto retorico fra gli occhi dell'artista e quelli dell'amore: sebbene, infatti, Raffaello possa riprodurre alla perfezione l'aspetto della fanciulla grazie al suo speciale talento che lo rende superiore a tutti i suoi predecessori, egli non riuscirà a rappresentarne le virtù dell'animo, poiché queste sono visibili solamente all'innamorato. Il testo instaura quindi un confronto diretto fra il pittore e l'amante che, grazie al favore di Cupido, può godere della visione interiore della donna, negata all'artista, ricollegandosi a una tradizione antica che faticava a riconoscere al ritratto una piena autonomia: basta infatti ripensare ai versi di Anacreonte, Marziale e Propertio¹⁰⁴, disponibili ai lettori del Rinascimento, per comprendere come l'antichità non fosse stata capace di risolvere il problema della verosimiglianza del ritratto, poiché le voci liriche pronte a lamentare il destino della tela in grado di rappresentare solamente le fattezze esteriori del ritrattato, ma non il suo animo, si alternavano a quelle pronte a ritrovare invece nel ritratto un sostituto completo dell'originale, a patto che questo fosse realizzato da un artista eccellente.

Nel componimento di Gibaldi la pulsione lirica deriva essenzialmente dal desiderio della celebrazione dell'amata e risulta difficile stabilire se il testo presentasse una natura occasionale, legata alla realizzazione concreta di un ritratto da parte di Raffaello, o se esso non obbedisse piuttosto a un mero esercizio poetico; resta tuttavia fondamentale l'esaltazione del maestro come il più grande della sua categoria al punto che la vittoria riportata su di lui dal poeta diventa il più grande trionfo di Cupido, tanto straordinario proprio perché ottenuto su Raffaello in persona.

¹⁰³ Il testo è conservato nel ms. 371, c. 20v della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara; viene qui citato seconda la trascrizione offerta da Shearman in *Raphael*, cit., p. 568, modificata rispetto alla punteggiatura. Traduzione mia: «Oh Urbinate, nonostante tu possa dar vita ai dipinti e superare nella mano i tuoi predecessori, tuttavia non puoi completamente riprodurre nel suo aspetto la mia fanciulla: infatti di certo tu riproduci elegantemente con la tua mano quello che vedi con gli occhi, ma Cupido fa vedere a me una Leuce ben diversa rispetto a quella che tu puoi vedere nei tuoi occhi, poiché a me mostra rare e nascoste virtù dell'animo, i bei costumi, l'ingegno, la modestia, e altri pregi che Cupido lascia che siano visti soltanto dagli occhi degli amanti».

¹⁰⁴ Cfr. ANACR. XVI; MART. VII, 13 e II, 9; PROP. III, VIII, 16. Cfr. anche J. HUTTON, *The Greek Anthology*, cit., pp. 146 e 632.

L'ultimo testo in vita in cui il maestro è esaltato esplicitamente come pittore e, in particolare, come splendido autore di ritratti, è l'elegia composta nel 1519 da Castiglione sotto il nome della moglie Ippolita:

Utque ferunt, coetu convivias laeta frequentas, et celebras lentis otia mixta iocis, aut cithara aestivum attenuas cantuque calorem – hei mihi, quam dispar nunc mea vita tuae est! – Nec mihi displiceant quae sunt tibi grata: sed ipsa est te sine lux oculis paene inimica meis.	15 20
Non auro aut gemma caput exornare nitenti me iuvat, aut Arabo spargere odore comas; non celebres ludos festis spectare diebus, cum populi complet densa corona forum, et ferox in media exsultat gladiator arena, hasta concurrat vel cataphractus eques. Sola tuos vultus referens, Raphaëlis imago picta manu curas allevat usque meas. Huic ego delicias facio, arrideoque, iocorque; alloquor et, tamquam reddere verba queat, assensu nutuque mihi saepe illa videtur dicere velle aliquid et tua verba loqui; agnoscit, balboque patrem puer ore salutat: hoc solor longos decipioque dies ¹⁰⁵ .	 25 30

¹⁰⁵ B. CASTIGLIONE, *Elegia qua fingit Hippolyten suam ad se ipsum scribentem*, vv. 15-34. Il testo del carme è tradito dalla *editio princeps* di J. SANNAZARO, *De partu virginis Libri III*, Venezia, Melchiorre Sessa, 1533, cc. 86v-88r ed è qui citato da *Antologia della poesia italiana*, a cura di C. SEGRE e C. OSSOLA, cit., pp. 692-697, e così la traduzione: «Tu partecipi, mi si dice, a festosi banchetti con un gruppo numeroso di amici, a vari intrattenimenti inframmezzati da tranquilli svaghi, oppure mitighi l'estiva calura con la musica ed il canto: ahimè, quanto è ora diversa la mia vita dalla tua! E non già che mi dispiacciono le cose che piacciono a te, ma la luce stessa del giorno, senza di te, mi è quasi odiosa. Non mi dà piacere adornare il capo d'oro o di gemme splendenti, o cospargermi i capelli di profumo arabo; non assistere a spettacoli grandiosi nei giorni di festa, quando una folta cerchia di spettatori riempie la piazza ed il feroce gladiatore balza al centro dell'arena, o il cavaliere bardato corre la lancia in torneo. Soltanto il tuo ritratto, dipinto dalla mano di Raffaello, ripresentandomi la tua immagine, allevia di continuo le mie pene. Di fronte ad esso io scherzo, poi gli sorrido, lo motteggio; gli parlo e, come se potesse rispondermi, spesso mi sembra che con un cenno o un segno di approvazione voglia dire qualcosa, rispondermi con le tue stesse parole; il piccino riconosce l'immagine del padre e gli fa festa balbettando: così mi consolo ed inganno il trascorrere di lunghe giornate». Per un commento al testo cfr. anche L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit., pp. 134-138, nonché J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 495-500.

L'autore, che nei versi precedenti si era concentrato sugli svaghi offerti ai letterati in visita nella capitale, dipingendo uno splendido ritratto della nuova Roma di Leone X¹⁰⁶, si sofferma ora a descrivere, sempre attraverso le parole della moglie, la condizione della donna rimasta a Mantova senza il suo compagno: la forma dell'elegia ben si presta al lamento di Ippolita, che non sembra riuscire a consolarsi dell'assenza del marito. Molti sono i passatempi cui potrebbe dedicarsi, ma nulla di ciò che la città le può offrire sa alleviare la sua sofferenza: solo il ritratto di Castiglione realizzato dalla straordinaria mano di Raffaello sembra riuscire nell'intento, poiché sa riflettere il volto dell'amato; esso risulta talmente verosimile da spingerla a interagire con la tela come se si trattasse del marito in carne e ossa, scherzando e sorridendo di fronte a un'immagine quasi capace di rispondere. Il ritratto è tanto simile all'originale da poter ingannare persino il figlio della coppia, che interagisce con l'immagine come se fosse vera. Il testo ripropone il fortunatissimo tema petrarchesco del dipinto che sembra ascoltare ma non può rispondere, declinandolo al femminile; i versi di Castiglione appaiono tuttavia sostenuti da una nuova fiducia nella potenza dell'immagine che sembra riallacciarsi alla tradizione del dipinto parlante trasmessa da quella parte della poesia antica che aveva riconosciuto al ritratto l'identità di perfetto *alter ego* del ritrattato. Per confermare la propria visione delle enormi potenzialità legate all'arte del ritratto, Castiglione approfondisce la consueta corona di *topoi* classici sull'argomento riadattando il tema della speciale magia esercitata dall'immagine dipinta a un contesto più intimo e familiare, come quello dell'entusiasmo del figlioletto di fronte all'effigie del padre lontano. A commento della scena lirica immaginata dal mantovano Federica Pich cita due esempi figurativi tratti dalla galleria di ritratti di Ghirlandaio in cui sono raffigurati, rispettivamente, un vecchio non identificato assieme a un bambino¹⁰⁷ e Francesco Sassetti con il figlio Teodoro; sul piano letterario vale la pena richiamare soprattutto un passo del *Trattato di pittura* leonardesco, in cui si descrive la medesima confusione dei bambini di fronte al ritratto del capofamiglia:

Quella scienza è più utile della quale il suo frutto è più comunicabile, e così per contrario è meno utile ch'è meno comunicabile. La pittura ha il suo fine comunicabile a tutte le generazioni de l'universo, perché il suo fine è

¹⁰⁶ Cfr. *supra*, p. 136.

¹⁰⁷ Si veda in proposito J. POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, cit., pp. 56-57.

subietto della virtù visiva, e non passa per l'orecchio al senso comune col medesimo modo che vi passa per il vedere. Adonque questa non ha bisogno de interpreti di diverse lingue, come hanno le lettere, e subito ha satisfatto all'umana spezie, non altrimenti che si facciano le cose prodotte dalla natura. E non che alla spezie umana, ma alli altri animali, come s'è manifestato in una pittura imitata da uno padre de famiglia, alla quale faceva carezze li piccioli figlioli, che ancora erano nelle fascie, e similmente il cane e la gatta della medesima casa, ch'era cosa maravigliosa a considerare tale spettacolo¹⁰⁸.

Utilizzato da Castiglione come ornamento retorico a favore dell'esaltazione del ritratto di Raffaello, nelle pagine di Leonardo il motivo appariva più chiaramente impiegato all'interno di una discussione teorica sul confronto fra pittura e poesia, poiché la facilità con cui i bambini scambiavano l'immagine del padre per il genitore in carne e ossa, imitata dalle reazioni degli animali della casa, diveniva strumento formale per sostenere la maggior «comunicabilità» della pittura ed era presentata come prova indiscussa della naturalezza del dipinto contro l'artificio della parola, in quanto esso faceva appello alla virtù visiva che è universale, a differenza della lingua.

Redatta verosimilmente quando Castiglione fu obbligato a lasciare Mantova e a ripartire per Roma per conto di Federigo Gonzaga nei primi mesi del 1519, l'elegia non reca ancora alcun accenno alla collaborazione che il letterato avrebbe instaurato di lì a pochissimo tempo con Raffaello a proposito della pianta archeologica di Roma, sebbene il fascino esercitato dalle rovine figurò fra le meraviglie della capitale cantate da Ippolita¹⁰⁹, a testimonianza di quell'autentico interesse per l'antico che lo scrittore aveva del resto dimostrato di nutrire – come si è già evidenziato – sin dalle sue primissime composizioni. Vale la pena considerare come, se nel carne dell'amico l'elogio di Raffaello risulta interamente veicolato dalle lodi indirizzate al dipinto e si esaurisce in esso, mantenendosi vicino alla tradizione encomiastica avviata da Bembo negli anni di Annone e dei primi ritratti romani, nello stesso periodo iniziano a emergere anche delle

¹⁰⁸ LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura*, cit., p. 134. Cfr. anche ID., *Trattato della pittura*, introduzione e apparati a cura di E. CAMESASCA, Milano, TEA, 1995, pp. 2-3. Per il tema dell'animale che fa festa di fronte al ritratto del padrone, di ascendenza pliniana (*Nat. hist.* XXXV, 65-66), si veda anche LEONARDO, *Libro di pittura* I, 14 e 19.

¹⁰⁹ B. CASTIGLIONE, *Elegia qua fingit Hippolyten suam*, cit., vv. 9-12: «Nam modo tot priscae spectas miracula gentis, / heroum et titulis clara trophaea suis; / nunc Vaticani surgentia marmore templa, et quae porticibus aurea tecta nitent»; traduzione: «Ora infatti contempi le azioni prodigiose di un popolo tanto antico, e le splendide vittorie degli eroi immortalate nelle iscrizioni; ora i sacri edifici del Vaticano che si ergono marmorei e possenti, le auree dimore che rifulgono nei porticati».

testimonianze che si fanno promotrici di un nuovo ritratto lirico del maestro, più strettamente connesso al nuovo orientamento antiquario dei suoi studi. Come altri maestri prima di lui (Leonardo, Bramante e Pisanello, *in primis*) si erano guadagnati l'encomio lirico degli umanisti più dotti delle maggiori corti italiane visitate durante i loro pellegrinaggi attraverso la penisola, così Raffaello aveva, infatti, saputo catturare l'attenzione degli intellettuali romani che, sin dal suo arrivo nella capitale, lo avevano accolto nella loro ricercatissima cerchia, coinvolgendolo e lasciandosi a loro volta coinvolgere in una serie di progetti animati da un autentico interesse per le antichità. Lo dimostra già una lettera del 3 aprile 1516 inviata da Bembo a Bibbiena, in cui il letterato annuncia un'imminente gita a Tivoli per ammirare le rovine in compagnia degli amici più cari, fra cui figurano Navagiero, Beazzano, Castiglione e, per l'appunto, il maestro di Urbino:

Io col Navagiero e col Beazzano e con M. Baldassar Castiglione e con Rafaello, domani anderò a riveder Tivoli, che io vidi già un'altra volta XXVII anni sono. Vederemo il vecchio e il nuovo, e ciò che di bello fia in quella contrada. Vovvi per dar piacere a M. Andrea [Navagiero] il quale, fatto il dì di Pasquino, si partirà per Vinegia¹¹⁰.

Negli anni successivi, lo studio dell'antico si impone progressivamente come il tratto più tipico della celebrazione di Raffaello, che si trasforma significativamente assieme al ruolo sempre più centrale assunto dal maestro all'interno della corte: parallelamente alla sua attività di pittore – che non smette mai di assicurargli commissioni importanti – l'Urbinate approfondisce con crescente scrupolo i suoi studi di antiquaria e architettura, volti a favorire quel piano di salvaguardia delle rovine e restaurazione della *prisca facies* di Roma che tanto stava a cuore a Leone X e da cui avrebbe tratto origine la *Lettera* a lui indirizzata. È proprio attorno al 1519 che si compie la metamorfosi del ritratto letterario di Raffaello, che agli occhi dei contemporanei – pur senza perdere mai le sembianze di secondo Apelle – inizia a guadagnare quelle di esperto d'antichità, capace di impegnarsi nel doppio binario della ricerca architettonica e di quella filologica: a guidare questa nuova fase della celebrazione lirica del maestro, chiara espressione di una rinnovata percezione della sua figura e del suo ruolo, sono i suoi scritti che, almeno nelle

¹¹⁰ P. BEMBO, *Lettere*, cit., vol. II, p. 114.

testimonianze giunte sino a noi, esprimono questa traslazione di interessi e traguardi, superando le riflessioni sulla pittura della *Lettera sulla «Galatea»* per lasciare spazio a nuove discussioni connesse alla salvaguardia dei monumenti antichi e del loro valore testimoniale nell'epistola a Leone X e, più in generale, allo studio del linguaggio classico in materia di filologia e architettura, come dimostrano la lettera su Villa Madama e il sostegno offerto dal maestro all'amico Calvo nella traduzione di Vitruvio.

Il primo testo in cui è possibile percepire un mutamento sensibile nella celebrazione letteraria dedicata al maestro appare, invece, una lettera di Celio Calcagnini al matematico Jacob Ziegler databile allo stesso 1519, come si può evincere dalla collocazione destinata nell'*editio princeps*. L'*incipit* del documento risulta in qualche modo speculare alla coeva elegia di Castiglione poiché anch'esso consegna al lettore un entusiastico ritratto dello splendore della Roma di Leone X, ove Calcagnini sostiene di aver incontrato gli intellettuali più famosi della sua epoca; fra questi egli annovera il poeta Girolamo Leandro, il cardinale Egidio da Viterbo e l'umanista Fabio Calvo, che aveva il grande onore di alloggiare presso la casa di Raffaello Sanzio, per il quale il letterato riserva parole di particolare ammirazione:

Hunc alit et quasi educat vir praedives et Pontifici gratissimus Raphael Urbinas, iuvenis summae bonitatis sed admirabili ingenii. Hic magnis excellit virtutibus, facile pictorium omnium princeps, seu in theoricen seu praxin inspicias. Architectus vero tantae industriae, ut ea inveniat ac perficiat, quae solertissima ingenia fieri posse desperarunt. Praetermitto Vitruvium, quem ille non enarrat solum, sed certissimis rationibus aut defendit aut accusat: tam lepide, ut omnis livor absit ab accusatione. Nunc vero opus admirabile ac posteritati incredibile exequitur (nec mihi nunc de Basilica vaticana, cuius architecturae praefectus est, verba facienda puto) sed ipsam plane urbem in antiquam faciem et amplitudinem ac symmetriam instauratam magna parte ostendit. Nam et montibus altissimis et fundamentis profundissimis excavatis, reque ad scriptorum veterum descriptionem ac rationem revocata, ita Leonem Pontificem ita omnes Quirites in admirationem erexit, ut quasi caelitus demissum numen ad aeternam urbem in pristinam maiestatem reparandam omnes homines suspiciant. Quare tantum abest ut cristas erigat, ut multo magis se omnibus obvium et familiarem ultro reddat, nullius admonitionem aut colloquium refugiens, utpote quo nullus libentius sua commenta in dubium ac disceptationem vocari gaudeat, docerique ac docere vitae praemium putet. Hic

Fabium quasi praeceptorem et patrem colit ac fovet: ad hunc omnia refert,
huius consilio acquiescit¹¹¹.

Il ritratto del maestro che emerge dalle righe del ferrarese risulta assai dettagliato e mostra già alcuni dei caratteri più tipici della celebrazione retorica di cui Raffaello sarebbe divenuto oggetto negli anni successivi: sebbene limitate a brevi accenni, le notizie sulle qualità morali di Raffaello e sul suo ruolo riconosciuto di principe della pittura anticipano con grande efficacia i medaglioni biografici di Giovio e Vasari, fissando già i termini salienti della lode. Anche il titolo con il quale lo scrittore si riferisce al maestro risulta già topico: la formula «pictorium omnium princeps», che fornirà l'immagine di apertura della *Vita* vasariana e identificherà il talento dell'Urbinate con grande frequenza anche nella fortuna successiva, coniata da Plinio per celebrare Parrasio, era già stata impiegata nell'elogio di Michelangelo e Jan van Eyck¹¹². Significativamente, tuttavia, l'elogio condotto da Calcagnini si concentra su un aspetto differente dell'esperienza artistica del maestro, dimostrando di subire l'influenza del rinnovato clima culturale attento a una nuova e più profonda valorizzazione dell'antico che proprio figure come quella di Calvo e dell'Urbinate stavano contribuendo a fondare. Nella lettera Raffaello è, infatti, esaltato specialmente come architetto, capace di dare

¹¹¹ Il brano è conservato nell'*editio princeps Caelii Calcagnini Opera aliquot*, Basilea, Froben, 1544 e si può leggere in J. SHERMAN, *Raphael* I, pp. 546-547. Traduzione mia: «Lo nutre e quasi lo cresce un uomo ricchissimo e assai grato al pontefice, Raffaello di Urbino, giovane di grandissima bontà ma soprattutto di ingegno straordinario. Questi eccelle per le sue grandi virtù, senza dubbio il principe di tutti i pittori, tanto che lo riguardi sia nella teoria che nella prassi. Ma soprattutto è un architetto di così grande capacità tecnica, che essa scopre e completa cose che ingegni vivacissimi disperarono che potessero mai essere realizzate. Ometto Vitruvio, che egli non solo commenta ma difende o critica con ragionamenti esatti, così gradevolmente che nelle sue critiche non c'è traccia di livore. Ma in questo momento sta eseguendo un'opera meravigliosa e che susciterà lo stupore dei posteri: e non parlo della basilica Vaticana, al cui progetto è stato preposto, ma sta disegnando proprio la stessa città di Roma raffigurata per gran parte nel suo antico aspetto, grandezza e proporzione. Infatti avendo scavato monti altissimi e fondamenta profondissime, e essendosi rifatto alla descrizione e alle misurazioni degli antichi scrittori, ha suscitato l'ammirazione tanto di papa Leone quanto di tutti i cittadini di Roma a tal punto che tutti quanti sospettano che sia come una divinità mandata dal cielo per riportare la città eterna alla sua antica maestà. Ed è tanto lontano dall'alzare la cresta per questa ragione, che ancor di più va spontaneamente incontro a tutti e con familiarità, senza rifuggire il consiglio o la conversazione di alcuno, poiché nessuno più volentieri di lui gode che i suoi piani vengano messi in dubbio o discussi, e ritiene che il ricevere e il dare insegnamenti siano il premio della vita. Questi venera e sostiene Fabio in quanto maestro e padre; con lui discute di ogni cosa e resta appagato del suo consiglio».

¹¹² Per i seguenti rilievi si rinvia a J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 549: PLIN., *Nat.* XXXV, 71; FRANCESCO ALIDOSI, *Carteggio LXXII* (cfr. *Il carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi*, a cura di P. BAROCCHI e RENZO RISTORI, I, Firenze, Sansoni, 1965, p. 104); BARTOLOMEO FACIO, *Ioannes Gallicus*, in *De viris illustribus*.

vita a imprese che i contemporanei avevano creduto irrealizzabili, secondo una formula che verrà impiegata con peculiare frequenza nei componimenti in morte: il plauso di Calcagnini va, dunque, alla straordinaria competenza tecnica raggiunta dal maestro grazie allo studio delle fonti classiche, Vitruvio *in primis*, con la cui teoria egli sapeva misurarsi pienamente, appoggiandola o criticandola in base alle proprie personali osservazioni, ma soprattutto ai progetti legati al cantiere di San Pietro e, ancor più, alla pianta di Roma, con la quale l'artista si riprometteva di disegnare gli edifici antichi della capitale, riscoprendo il volto più autentico dell'Urbe. Le capacità del maestro erano talmente fuori del comune e i suoi obiettivi così ambiziosi che egli sembrava agli occhi del papa e dei contemporanei tutti quasi un dio sceso dal cielo per riportare in luce l'aspetto originale di Roma e con esso avviare una stagione di rinnovato splendore che restituisse alla capitale la magnificenza che aveva conosciuto nel passato. Calcagnini si dimostrava, quindi, ampiamente a conoscenza dell'attività archeologica e antiquaria di Raffaello, nonché del profondo intento umanistico che aveva animato i suoi studi più recenti e coinvolto i membri più eminenti della corte leonina: il letterato non menziona espressamente la *Lettera a Leone X* che doveva accompagnare la carta topografica, ma è verosimile pensare fosse al corrente della sua stesura e di come Castiglione si fosse unito all'impresa. La nota del ferrarese, pur non formulata con esprese intenzioni encomiastiche, segna un traguardo importante nella celebrazione letteraria dell'Urbinate, perché testimonia quell'inversione di tendenza che durante il 1519, parallelamente alla redazione dell'epistola sulle antichità di Roma, porta i contemporanei a riconoscere nella figura di Raffaello il fulcro principale del programma di rinnovamento culturale promosso dal pontefice e a elaborare una nuova trama metaforica da impiegare nel suo elogio, che meglio si adatti ai nuovi incarichi e ai nuovi obiettivi dell'artista.

Il primo passo in questa nuova direzione lo compie lo stesso Calcagnini in un epigramma dedicato a Raffaello, composto probabilmente in una data non lontana da quella della lettera a Ziegler:

RAPHAELIS URBINATIS INDUSTRIA

Tot proceres, Romam tam longa extruxerat aetas,
totque hostes et tot saecula diruerant!

Nunc Romam in Roma quaerit reperitque Raphaël:
quaerere magni hominis sed reperire dei est¹¹³.

Il carne rivela, per la peculiare scelta delle espressioni temporali in esso contenute, un'evidente contemporaneità con i piani di studio e riscoperta dei monumenti antichi cui il maestro stava attendendo nell'ultimo periodo della sua vita. Il primo distico sviluppa una fulminea riflessione sul passato di Roma che, dopo essere stata resa grande e florida da una stagione assai favorevole e da una folta schiera di uomini eccellenti, aveva poi dovuto soccombere di fronte alla ferocia dei nemici e all'implacabilità del trascorrere del tempo: il tema risulta fortemente letterario ma, applicato all'esperienza professionale dell'Urbinate, chiamato in causa nella seconda parte del testo, lascia intuire una declinazione antiquaria che, dietro alla dimensione topica, fa trapelare il rapporto diretto con le rovine romane ispezionate dal maestro. Il motivo rinvia con evidenza anche all'*incipit* della *Lettera a Leone X*, che aveva riassunto nell'immagine del «cadavero» di Roma, un tempo regina del mondo, la decadenza della capitale cui era necessario porre attenzione e rimedio, prima di essere massicciamente reimpiegato nei carmi del 1520 che, soprattutto nei componimenti già esaminati di Lelio Gregorio Giraldi e Germanico¹¹⁴, avevano lamentato aspramente il triste destino della città, colpita dall'improvvisa scomparsa di Raffaello proprio quando l'artista sembrava in grado di dare avvio a una nuova era di grandezza e splendore.

Gli ultimi due versi procedono invece all'esaltazione vera e propria dell'Urbinate, oggetto di una divinizzazione retorica in vita che prelude a quella ancor più marcata delle poesie in morte: il raffinato dettato allitterante del v. 3 – che sembra anticipare il fulcro encomiastico dell'epicedio di Maddaleni (cfr. v. 9: «Reddebat te ipsam tibi [...] Umber»)¹¹⁵ – impreziosisce la spiegazione dei talenti dell'artista, che aveva voluto ricercare il volto autentico dell'Urbe attraverso i suoi stessi resti, riuscendo a ritrovarlo con l'ingegno non di un uomo, ma di un dio.

¹¹³ Il testo del carne è tradito da *Io. Baptistae Pignae Carminum lib. quatuor, [...] His adiunximus Caelii Calcagnini Carm. lib. III, Ludovici Areosti Carm. lib. II*, Venezia, Valgrisi, 1553, ma si può leggere anche in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 550-551. Traduzione mia: «Quanti eroi e quanto tempo avevano innalzato Roma! E quanti nemici e quanti secoli l'avevano abbattuta! Ora Raffaello cerca e ritrova Roma dentro Roma; cercare è impresa degna di un uomo egregio, ma trovare è degno di un dio».

¹¹⁴ Cfr. *supra*, pp. 244 e ss. e pp. 289 e ss.

¹¹⁵ Cfr. *supra*, p. 226.

Prima di sfociare nell'accostamento blasfemizzante con Cristo avanzato da Tebaldeo nel suo epigramma funerario¹¹⁶, la presentazione di Raffaello come creatura divina, qui introdotta per la prima volta in omaggio ai suoi meriti architettonici, trova un più profondo consolidamento in un carme di Girolamo Leandro che svela, fin dalla titolatura, un chiaro rapporto con il progetto della pianta antiquaria di Roma:

DIVO LEONE X PONTEFICE MAXIMO

RAPHAELI URBINATI VETEREM URBEM PINGUENTI

Marmore Praxiteles, pictura est clarus Apelles,
 sed fuerant alia quamlibet arte vides:
 Dinocrates fabrica censetur. Tu omnia solus
 ista facis: caelas, pingis et edificas.
 Quin maiora etiam coepisti mente Raphael 5
 quae superent veterum splendida facta virum.
 Eruis e tenebris priscae vestigia Romae,
 qualis erat laetis florida temporibus,
 qualia erant arcus, circi, fora, balnea, thermae,
 horrea, nymphaea, signa, sepulchra, lacus. 10
 Addis aquae ductus, regiones, moenia, portas,
 castra, domos, colles, templa, theatra, vias,
 quae sua materies operi et dimensio cuique,
 quam coeli partem singula prospicerent,
 nullus tam similem effinxit, dum Roma maneret, 15
 quam tu, tecta solo dum iacet illa, facis.
 Quis, rogo, te docuit, formas tellure sepultas
 exprimere et nostris subdere luminibus?
 Metiri et longo loca subterranea tractu
 nec super extractas contemerare domos? 20
 Ingenii divina tui vis, aucta Leonis
 Numine, nimirum hoc nobile prodit opus,
 ut, quia Pontifices vinctos Leo vicit, haberet
 te sibi cui nossent saecula nulla parem¹¹⁷.

¹¹⁶ Cfr. *supra*, p. 242.

¹¹⁷ Il carme è custodito dal ms. 400, *Miscellanea carminum poetarum recentiorum. Multa sunt inedita, Navagerii praesertim et aliorum*, cc. 9v-10r della Biblioteca universitaria di Bologna. Si accettano a testo gli interventi proposti da Perini e Scarcia, per cui cfr. G. PERINI, *Raffaello e l'antico*, cit., pp. 111-129, sostituendo al v. 3 *solus* a *solves* del manoscritto, e così *dum* a *die* nel v. 16. Allo stesso modo si accetta la lettura di Scarcia dell'ultimo verso, contro quella recata dal manoscritto: «te sibi cui nosset saecula nulla parent». Rispetto alla lettura di Perini e Scarcia si interviene, poi, a modificare la punteggiatura al v. 4 e ai vv. 12-13.

Il carne palesa sin dai primi versi come il tradizionale confronto con i grandi maestri dell'antichità stia ormai cedendo il passo a una nuova forma di elogio, tesa a valorizzare l'unicità della figura dell'Urbinate alla luce della sua stessa esperienza professionale: del consueto paragone con i pittori del mito Apelle e Zeusi lo scrittore mantiene, infatti, solo il tono più tipicamente encomiastico, volto ad affermare la superiorità di Raffaello sui predecessori, dimostrandosi tuttavia pronto a elaborare una strategia celebrativa che sappia rendere onore all'ampiezza degli interessi artistici del maestro. Per questa ragione il carne si sforza subito di ricalibrare il ritratto del pittore perfetto trasmesso dagli scritti degli amici romani sulla base della più recente attività raffaellesca, che aveva progressivamente aggiunto alla pittura anche altri importanti orizzonti di impegno e successo: con orgoglio Leandro rivendica perciò all'Urbinate lo statuto di artista trino, abile nel disegno, come nella scultura e nell'architettura, fondando i termini di una santità tutta artistica che sarebbe stata presa sul serio e trasformata in un vero elogio mistico dopo la morte. Il paragone instaurato dal poeta richiama così alla mente del lettore il modello di Apelle, Prassitele e Dinocrate, rappresentanti esemplari ciascuno della propria disciplina da Plinio in avanti, ma incapaci di guadagnarsi una fama pari anche negli altri settori delle arti (vv. 1-3): solo Raffaello appare, invece, in grado di scolpire, dipingere e costruire con la stessa straordinaria abilità e viene quindi implicitamente dichiarato superiore ai pur illustri predecessori.

L'elogio di Leandro, tuttavia, abbandona presto il piano retorico per farsi più specifico: il poeta annuncia, infatti, come l'Urbinate abbia avviato una nuova impresa, così grande e ambiziosa da sorpassare quelle degli antichi. Al v. 7 una chiara eco del

Traduzione mia: «Prassitele è celebre per il marmo, Apelle per la pittura, ma puoi ben vedere quanto grandi siano stati in ogni altra arte. Dinocrate è ricordato per l'architettura. Tu solo fai tutte queste cose: scalpelli, dipingi e costruisci. E anzi con la tua mente, o Raffaello, hai cominciato dei progetti anche maggiori, tali da superare le mirabili opere degli antichi. Stai traendo dalle tenebre le vestigia della Roma originale, per come era fiorente nei tempi fortunati, e per come erano gli archi, circhi, fori, bagni, terme, magazzini, ninfei, statue, sepolcri, bacini d'acqua. Stai aggiungendo acquedotti, quartieri, mura, porte, fortificazioni, ville, colli, templi, teatri e strade, aggiungi quale fosse il materiale e le dimensioni specifiche per ogni costruzione, quale parte del cielo le singole costruzioni guardassero. Nessuno finché Roma era in piedi la riproduse così fedelmente, quanto tu stai facendo ora che essa giace coperta dalla terra. Chi, mi chiedo, ti insegnò a riportare alla luce l'aspetto delle cose sepolte dalla terra e a metterlo sotto i nostri occhi e a misurare le aree sotterranee per lungo tratto senza danneggiare le case costruitevi sopra? La divina forza del tuo ingegno, venendo accresciuta dal favore di Leone, naturalmente sta portando alla luce questo illustre progetto, di modo che Leone poiché ha vinto i Pontefici avendoli legati, avesse per sé te rispetto al quale nessuna epoca aveva conosciuto eguale». Si veda anche J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 258-259.

proemio al III libro di Lucrezio¹¹⁸ introduce la spiegazione dei più peculiari meriti di Raffaello che, con l'allestimento della pianta archeologica di Roma, stava traendo dalle tenebre l'aspetto della città antica, restituendo ai contemporanei l'immagine autentica della capitale dei Cesari, con i suoi archi e le sue terme, i fori e gli acquedotti, e tutti quei *monumenta* che l'avevano resa splendida: il poeta moderno si ispira, infatti, alle parole con cui il latino aveva celebrato Epicuro come il saggio che aveva liberato l'umanità dalle paure (*De rerum nat.* III, v. 16), conducendo i contemporanei a una visione completa ed esatta del reale (*Ibid.*, v. 17, 26, 30 e ss.), per elaborare un ritratto più attuale dell'Urbinate, testimone del ruolo di guida assunto dal maestro nella società culturale del suo tempo.

Anche il carne di Leandro mostra un rapporto puntuale con i testi in morte di Raffaello che più si erano soffermati sulla descrizione della carta topografica di Roma in corso di allestimento. In particolare, l'affresco delle preziose vestigia della capitale – sospeso fra la testimonianza degli studi vitruviani del maestro e la messa in versi delle sue piante ortogonali – anticipa gli elenchi di monumenti antichi proposti nei loro epitafi da Maddaleni e Giraldi, ove la specificità della descrizione si sarebbe fatta prova soddisfacente della vicinanza, se non compartecipazione, al progetto dell'Urbinate. Nel caso di Leandro la questione diviene anche più urgente: sebbene, infatti, il catalogo di rovine fosse un espediente retorico sufficientemente diffuso nella poesia di genere per rientrare nella medesima tradizione che aveva già dato un raffinato esito nella preziosa enumerazione del lontano sonetto castiglionesco *Superbi colli*¹¹⁹, nel testo leandresco giunge a farsi così dettagliato da implicare una consapevole adesione al programma di Raffaello, la cui ricerca viene scandagliata attentamente e presentata in versi nelle sue fasi principali. L'elenco delle rovine studiate e quindi trasferite sulla carta diviene una sapiente visualizzazione dell'opera grafica del maestro, offrendo il campo a una specialissima *ekphrasis* che risulta per noi tanto più importante perché dedicata a un progetto non ancora compiuto e condannato a perdersi completamente. I versi finali

¹¹⁸ LUCR. III, vv. 1-6: «E tenebris tantis tam clarum extollere lumen / qui primus potuisti inlustrans commoda vitae / te sequor, o Graiae gentis decus, inque tuis nunc / ficta pedum pono pressis vestigia signis, / non ita certandi cupidus quam propter amorem / quod te imitari aveo». Testo e traduzione sono citati da TITO LUCREZIO CARO, *La natura*, a cura di ARMANDO FELLIN, Torino, Utet, 1983, pp. 200-201: «Tu che da tante tenebre così vivida luce primo hai saputo suscitare illuminando le gioie della vita: io seguo te, gloria della gente greca, e nelle tue orme profonde ora imprimo ben salde le impronte dei miei piedi, non perché io voglia gareggiare con te, ma per amore, perché bramo imitarti».

¹¹⁹ Cfr. *supra*, p. 135. Per il rinvio al *topos* si veda anche J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 259.

della poesia contengono, del resto, un dettaglio potenzialmente rivelatore della partecipazione diretta di Leandro alla pianta di Roma: il peculiare uso del dimostrativo *hoc* per riferirsi all'opera di Raffaello (cfr. v. 22: «nobile [...] opus») instaura, infatti, un rapporto specifico fra la carta del maestro e il carme del poeta che la sta illustrando, suggerendo una relazione assai maggiore di quella ammessa sinora dalla critica, che ha mancato di attribuire il giusto peso al testo di Leandro all'interno della non foltissima schiera di testimonianze sulla pianta topografica dell'Urbinate. Senza andare alla ricerca di esempi troppo lontani, basta ricordare i carmi posti in esergo e in chiusa ai due poemi sulle vestigia di Roma firmati da Andrea Fulvio nel 1513 e, più tardi, nel '27 come esito finale dei suoi studi antiquari condotti in parte, come si è detto, in stretta collaborazione con Raffaello: come abbiamo già osservato¹²⁰, sia il testo delle *Antiquaria* che quello delle *Antiquitates* risulta, infatti, abbracciato da alcuni epigrammi – di mano di Fulvio stesso o del fratello Giovanni – tesi a riassumere il contenuto dell'opera, in cui le antichità vengono cantate per rubriche, disponendosi agli occhi del lettore attraverso le pagine del volume; in ciascuno di essi il dimostrativo *hic haec hoc* era introdotto ad accorciare la distanza dal testo principale, presentando il carme come complementare all'opera che intendeva illustrare.

Sulla base del confronto con questo modello, la cui relazione al programma antiquario e archeologico di Raffaello è documentata dalle parole del suo stesso autore, è possibile ipotizzare che il carme di Leandro dovesse svolgere un'analogha funzione nei confronti della pianta archeologica di Roma: redatto perciò non tanto come isolato *elogium* del maestro ma come poesia d'accompagnamento, l'epigramma avrebbe impreziosito ulteriormente il progetto grafico dell'Urbinate, che già era ricorso all'aiuto dell'amico Castiglione per curarne la parte più espressamente letteraria.

Per tale ragione sembra opportuno confermare la datazione al 1519 proposta da Giovanna Perini per questo testo: riconosciuto un facile *terminus ante quem* nella data di morte dell'Urbinate, che nel componimento appare vivo e in buona salute, la studiosa suggerisce di ricavare il *terminus post* dalla biografia di Leandro, che il 27 luglio 1519 è nominato per volere del pontefice bibliotecario della Vaticana¹²¹. Il preciso rapporto dello scrittore con Leone X emerge chiaramente anche dall'ultima parte del carme, in cui l'esaltazione di Raffaello si confonde con quella del papa, celebrato come il pontefice

¹²⁰ Cfr. *supra*, pp. 186 e ss.

¹²¹ Cfr. G. PERINI, *Raffaello e l'antico*, cit., pp. 112-113.

che aveva saputo trionfare sui predecessori nella stessa misura in cui il maestro aveva sopravanzato largamente tutti gli artisti antichi e moderni (vv. 21-24). L'equazione finale di Raffaello a Leone X risolve perfettamente la ciclicità encomiastica del carne, proponendosi come ulteriore indizio dell'adesione di Leandro al complesso programma di studio dell'antico e delle sue testimonianze promosso dal pontefice attraverso l'opera del maestro di Urbino.

La medesima *facies* celebrativa mostra anche un ultimo componimento del 1519, in cui la lode per il talento del maestro prende forma grazie a una peculiare commistione di encomio dinastico ed esaltazione retorica: il già ricordato carne di Francesco Sperulo su Villa Madama¹²², coevo ai componimenti di Leandro e Calcagnini per la sua evidente relazione con il progetto della dimora pontificia, contiene un *elogium* raffaellesco che si vuole esplicitare grazie alla descrizione delle bellezze offerte dal capolavoro edilizio che veniva costruito sotto la sua direzione. L'ultimo ritratto lirico di Raffaello in vita lo coglie, dunque, nelle vesti di architetto, impegnato a creare un edificio splendido capace di dare lustro, al contempo, alla sua memoria e a quella del suo mecenate.

Dopo un'introduzione in prosa dedicata alla visione della villa in costruzione da parte del poeta, all'interno del lungo carne Sperulo si rivolge direttamente all'Urbinate solamente due volte, utilizzando i moduli encomiastici più tipici della pur breve tradizione elogiativa legata alla sua figura: come nelle poesie che lo avevano cantato per le sue doti pittoriche, anche nei versi speruliani Raffaello torna a essere confrontato con Apelle, assunto come emblema del perfetto artista antico, la cui fama indiscussa doveva fornire un termine di paragone privilegiato per tutti i maestri moderni. Ai vv. 159-164 il poeta declama i meriti del pittore di Urbino, la cui arte ha saputo eguagliare i colori del greco, offuscandone la gloria e costringendo gli antichi a scendere in gara con i loro imitatori:

Nunc orti ex Petro Laurens Julusque sequuntur
ordine. Verte aures animumque huc verte Raphael,
cuius apelleos virtus aequare colores
ausa, Syracusii laudes livere magistri,
et priscos nostro cogit concurrere saeclo,

¹²² Cfr. *supra*, p. 96.

qua decus immortalis domus, qua parte locabis?¹²³

Nelle parole di Sperulo la tradizionale teoria della *mimesis* elaborata dagli umanisti e accolta dalla critica del primo Cinquecento giunge così a un completo ribaltamento: nella finzione retorica che annulla ogni distanza della storia, non sono più i moderni a dover inseguire l'eccellenza dei padri; la straordinaria abilità di Raffaello costringe, infatti, gli antichi a scendere in competizione con i loro discendenti per difendere un primato che il poeta e i suoi contemporanei considerano oramai abbattuto. Proprio nella villa che l'Urbinate ha progettato studiando gli esempi architettonici e letterari delle dimore romane si compie quel superamento della teoria e della prassi antica che è reso possibile dal genio moderno, capace di apprendere dal passato ma, al contempo, di creare, in pittura così come in ogni altra arte, secondo una propria «idea», che è insieme espressione dell'esperienza personale dell'artista e specchio di una nuova stagione estetica:

Ac Boream, et quicquid circumque infraque supraque
pulchri Roma tenet, sublimes lumine lustrat,
haec tua sit sedes Leo rex hominumque paterque:
erigat hic sensus artem ingeniumque Raphael,
hic sit apelleas studium superare figuras,
hic tolli sibi nomen amet, spes aemula ut omnes
destituatur, solo admirandi ardore relicto.¹²⁴

Il palazzo in costruzione alle pendici di Monte Mario, da cui si può osservare ciò che di più bello Roma offre ai suoi abitanti, risulta dunque il luogo ideale in cui la fortuna di Leone e della sua dinastia e quella di Raffaello possono fondersi completamente, a eterna memoria di una collaborazione d'intenti che aveva reso possibile, per la prima

¹²³ Come si è già ricordato, il testo del carme conservato alla Vaticana è citato da J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 418. Traduzione mia: «Ora seguono in ordine i figli di Pietro, Lorenzo e Giulio. Rivolgi qui le orecchie e il pensiero, Raffaello, la cui virtù ha osato eguagliare i colori di Apelle, offuscare la gloria del maestro di Siracusa, e che costringe gli antichi a concorrere con la nostra epoca: in quale luogo potrai l'immortale bellezza della casa?».

¹²⁴ *Ibid.*, p. 421. Traduzione mia: «Ma la loggia che sorge in mezzo e guarda nord ed est e mostra con il suo alto occhio ogni cosa bella che Roma ha sopra e sotto, questa sia la tua sede, o Leone, re e padre degli uomini. Qui Raffaello innalzi la propria mente, arte e ingegno, qui il suo zelo superi le forme di Apelle, qui l'emula speranza voglia che il proprio nome venga esaltato al punto da abbattere tutti gli altri lasciandone soltanto una fervida ammirazione».

volta dopo molti secoli, il sogno di un vero superamento degli antichi e del loro indiscusso primato.

3. *Le origini del mito*

Esaurita l'esperienza dei canti funebri del 1520¹²⁵ che, sulla scorta dell'immagine letteraria promossa dalla *Lettera a Leone X*, avevano celebrato Raffaello come un umanista dotto, capace di riportare in vita l'antico e farne un modello di rinascita per il presente, i poeti tornano a riflettere sulla lezione del maestro nei carmi latini composti per i *Coryciana* dedicati a Johann Goritz, raccolti e pubblicati a stampa nel 1524 sotto la cura di Blosio Palladio¹²⁶. Il mecenate lussemburghese, promotore di un vivace circolo antiquario, fra il 1510 e il 1512 aveva commissionato ad alcuni degli artisti più in vista dell'epoca un importante complesso decorativo nella chiesa di Sant'Agostino teso a celebrare, grazie a una peculiare collaborazione tematica fra scultura e pittura, la divina maternità di Maria: esso, infatti, comprendeva un altare decorato da un gruppo scultoreo raffigurante *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino* realizzato da Andrea Sansovino e un affresco di mano dell'Urbinate in cui era ritratto il *Profeta Isaia*, araldo dell'Incarnazione e della Natività¹²⁷. Ogni anno il 26 luglio, in onore dei festeggiamenti per Sant'Anna, Goritz riuniva gli amici letterati presso tale altare, invitandoli a recitare dei componimenti elaborati per l'occasione in cui si esaltavano, in latino o in greco, Sant'Anna e la Vergine, il committente, il complesso monumentale che aveva fatto erigere e gli artisti che lo avevano portato a termine.

Dei 399 carmi composti da circa centoventi autori fra il 1512 e il 1524 appena quindici alludono direttamente all'opera di Raffaello, senza mai nominare direttamente

¹²⁵ La poesia in morte dell'Urbinate è stata argomento del capitolo precedente.

¹²⁶ Cfr. *Coryciana*, Roma, Ludovico degli Arrighi e Lautizio Perugino, 1524. All'interno della cospicua bibliografia dedicata ai *Coryciana* sono da segnalare i seguenti studi: FRANCESCA PELLEGRINO, *Elaborazioni di alcuni principali «topoi» artistici nei «Coryciana»*, in ULRICH PFISTERER e MAX SEIDEL, *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München, Deutscher Kunstverlag, 2003, pp. 217-262; R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Punti di vista sull'arte nei poeti dei «Coryciana»*, «La rassegna della letteratura italiana», VIII s., 1-2 (XC, 1986), pp. 41-54; G. PERINI, *Carmi inediti su Raffaello*, cit.; SARAH CHARBONNIER, *Poétique de l'ekphrasis et rhétorique de l'image dans la Rome de Léon X*, «Camena», 6 (2009), pp. 1-22; D. RIJSER, *Raphael's Poetics*, cit., pp. 177-239.

¹²⁷ Su questo tema cfr. R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Punti di vista sull'arte nei poeti dei «Coryciana»*, cit., p. 42.

l'autore: il palese contrasto con lo straordinario favore accordato a Sansovino, menzionato più volte e largamente elogiato per il suo gruppo marmoreo in almeno un centinaio di testi, ha suscitato delle perplessità nella critica, che ha cercato di spiegare l'apparente *damnatio memoriae* impartita all'Urbinate come la conseguenza di un litigio fra il pittore e il committente rispetto al pagamento dell'*Isaia*¹²⁸; tuttavia, poiché nei carmi la celebrazione poetica di Raffaello non risulta assente quanto piuttosto limitata, vale la pena ricercare le ragioni di tale silenzio nel mutamento di orizzonte e di idoli culturali intercorso, dopo la morte del maestro, nel passaggio fra il pontificato di Leone X e quello di Adriano VI, prima, e Clemente VII, poi¹²⁹, che spostò progressivamente l'attenzione dall'esperienza, esaurita, dell'Urbinate a quella nascente di nuovi protagonisti dell'arte romana: come abbiamo già ricordato, del resto, persino la memoria dell'ambiziosissimo progetto della carta antiquaria della capitale si perse, con rovinosa rapidità, ben prima dei giorni drammatici del Sacco. Di certo non casualmente a Raffaello e al suo affresco fanno riferimento soprattutto due poeti, Marcantonio Casanova e Biagio Pallai, che entrarono in contatto diretto con il maestro tramite circoli di amicizie e committenze comuni: in particolare, alle meraviglie artistiche della villa Farnesina di Agostino Chigi – che già ospitava la *Galatea* raffaellesca – Pallai aveva dedicato nel 1512 il poemetto *Suburbanum*¹³⁰, introdotto da un epigramma dello stesso Casanova¹³¹. È quindi ragionevole ipotizzare che le menzioni raffaellesche rintracciabili all'interno della silloge vadano in realtà fatte risalire a una fase piuttosto precoce dei *Coryciana*, corrispondente a un periodo anteriore alla morte del pittore, cui alcuni letterati dedicarono una celebrazione paritaria, se non superiore, rispetto a quella di Sansovino ma, in mancanza di tessere testuali disambiguanti, nulla vieta di affermare che quegli stessi scrittori interpretassero gli appuntamenti coriciani successivi al 1520 come un'occasione per rivolgere un commosso ricordo all'amico scomparso.

Rimane immotivato anche il silenzio di autori come Bembo e Capodiferro che, appena qualche anno prima, erano stati fra i primi protagonisti della celebrazione in

¹²⁸ Sull'argomento cfr. *ibid.*, p. 45.

¹²⁹ Al cambiamento del panorama culturale romano dopo la scomparsa di Raffaello allude Giovanna Perini nel succitato saggio *Carmi inediti su Raffaello*, pp. 381 e ss.

¹³⁰ Cfr. *Suburbanum Agustini Chisii per Blossium Palladium*, Roma, Giacomo Mazzocchi, 1512. Per l'epigramma di Casanova cfr. GIANNI BALLISTRERI, *Marco Antonio Casanova*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXI (1978).

¹³¹ Cfr. G. PERINI, *Carmi inediti su Raffaello*, cit., pp. 384-385.

prosa e in versi dell'Urbinate; vale la pena ricordare, però, come il carne coryciano di Castiglione, pur non menzionando l'opera dell'amico, si chiuda con una suggestiva visione delle rovine della capitale certamente non immemore della lezione di Raffaello¹³².

Appare, quindi, opportuno richiamare in questa sede il testo di alcuni dei carmi dedicati a Raffaello e al suo *Isaia*, nei quali l'esaltazione lirica del maestro di Urbino rivela il suo carattere più autenticamente classico, facendo appello ai *topoi* più comuni impiegati nel contesto del *paragone* fra le arti. Nell'epigramma 128 di Pallai, ad esempio, la consueta disputa di precedenza fra pittura e scultura, rappresentate emblematicamente dalle due opere di Raffaello e Sansovino, è risolta in un galante

¹³² Per il testo e la traduzione del carne di Castiglione incluso nella silloge si veda *La poesia mariologica dell'Umanesimo latino*, a cura di CLELIA MARIA PIASTRA, presentazione di CLAUDIO LEONARDI, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 84-87: «Laudabunt alii Divum spirantia signa / molliter et pario ductos de marmore vultus, / Corycii aut clarum tollent super aethera nomen, / insignem et virtute animum magno ore canentes / ut vera Superum effigies sacraverit aris / utque sui cordis penetralia fecerit aras / sinceræ pietati almae et fidei, ipse sacerdos / integer, innocuus, culpa semotus ab omni. / Ast ego (nam vires nostris musa annuit ausis / ne possim egregias laudes aequare canendo) / tantum Corycio maritas testantia grates / vota feram Nato et Matri matrisque parenti. / Vos igitur mecum, o puri innuptaeque puellae / romanaeque nurus, cumulate altaria donis / suppliciter, flexoque genu numenque rogate / dextrum Corycio et flammis date thura faventes. / Virginis Anna parens et Virgo Mater ipse / virgineo matre intacta Puer edite partu, / Corycium servate senem, si recta voluntas / et pietas vobis grata est probitasque pudorque. / Quodsi olim coluit qui hortus et rura, solebat / primus vere rosam atque autumnus carpere poma, / quanam digna satis dabitur vos praemia vestro / cultori? Laetam (annuite) viridemque senectam / Corycio aspiret pleno bona copia cornu; / compleat alma Ceres campos atque horrea messe / et Bromius dulci redolentes nectare cellas: / ipse autem caris semper stipatus amicis, / inter odoratum citri nemus, inter et hortos, / suspiciens sacras Capitoli in colle ruinas / in medio vatium, felices exigat annos». Traduzione: «Altri loderanno simulacri di divinità spiranti vita e sembianze di volti con morbidezza scolpiti nel marmo pario, o innalzeranno sino al cielo il chiaro nome di Coricio, animo insigne per virtù, cantando a gran voce come consacrò sugli altari vere immagini dei Superi e come l'intimo del suo cuore dedicò al culto della sincera pietà e dell'alma fede, lui sacerdote integro, retto, senza macchia. Ma io (poiché la musa non ha concesso ai miei tentativi di ottenere egregie lodi con il canto), innalzerò preghiere al Figlio, alla Madre e alla madre della madre, al solo scopo di rendere al Coricio il dovuto tributo di riconoscenza. E voi dunque, insieme a me, o giovani e vergini fanciulle e donne romane, supplici, offrite doni sugli altari, prostrati, implorate il nume affinché sia propizio al Coricio e, di buon animo, bruciate incenso. O Anna, madre di Maria, o Vergine Madre, e tu stesso, o Bimbo, venuto alla luce da Madre intatta con parto verginale, conservate il vecchio Coricio, se vi è gradita la volontà retta, la pietà, l'onestà, il pudore. Che se colui che un tempo coltivò i giardini ed i campi, rose era solito raccogliere per primo in primavera e frutta in autunno, quale ricompensa sufficientemente degna concederete a chi vi è devoto? Una lieta e vegeta vecchiaia (siate propizi) doni al Coricio, a larghe mani, la prospera abbondanza; l'alma Cerere riempia di messi i campi ed i granai e Bromio ricolmi le botti di profumato nettare; mentre lui sempre attorniato dai cari amici, tra profumati boschi di cedro e giardini, osservando le sacre rovine sul colle Capitolino, in mezzo ai poeti, trascorra anni felici».

omaggio al committente, la cui sincera religiosità – tante volte elogiata nella raccolta – è in grado di pacificare la competizione fra i due artisti:

Dum sculptor decus ad se, pictor item rapit ad se,
pacavit victos Corycii pietas¹³³.

Il carme trova una eco sensibile nell'epigramma 109 di Casanova, ove il tradizionale motivo della finzione artistica assume eccezionalmente una connotazione negativa, elogiando per antitesi l'autentica *pietas* di Coricio, che non finge nulla:

Vos, Superi, caelo hic simulavit, at ille colore;
at Coryti pietas vera nihil simulat¹³⁴.

Nei componimenti di Casanova l'elogio di Raffaello viene, poi, condotto prevalentemente attraverso l'identificazione mitologica con il pittore greco Apelle, costante *alter ego* retorico per l'Urbinate nei versi degli scrittori romani. Così, l'epigramma 108 rievoca due episodi cruciali dell'aneddotica legata all'antico maestro, interpretandoli però alla luce di un confronto atemporale con la vicenda dell'artista di Urbino:

Solus, Alexander, non te pinxisset Apelles,
hanc si vidissent saecula prisca manum;
aut si forte ambos vos tempora prisca tulissent,
ille suum furem, pingeret iste Deos¹³⁵.

¹³³ Il testo dei *Coryciana* è tratto da *Coryciana criticae edidit, carminibus extravantibus auxit, praefatione et anotationibus instruxit Iosephus Ijsewijn*, Romae, Herder, 1997. Per il testo di questo epigramma cfr. p. 113; traduzione mia: «Mentre lo scultore si arrogava gli onori, e lo stesso faceva il pittore, la *pietas* di Coricio pacificò gli sconfitti». Per il carme di Pallai si vedano G. PERINI, *Carmi inediti su Raffaello*, cit., p. 382; *Andrea Sansovino: i documenti*, a cura di NICOLETTA BALDINI e RENATO GIULIETTI, Firenze, Maschietto&Musolino, 1999, p. 239.

¹³⁴ *Coryciana*, cit., p. 104; traduzione mia: «Dèi, vi ha imitati questi (Sansovino) con il cesello, e quell'altro (Raffaello) con la pittura; ma la vera *pietas* di Coricio non imita nulla». Cfr. G. PERINI, *Carmi inediti su Raffaello*, cit., p. 383.

¹³⁵ *Coryciana*, cit., p. 104; traduzione mia: «Non sarebbe stato Apelle l'unico a ritrarti, Alessandro, se i tempi antichi avessero visto questa mano, o se anche l'antichità vi avesse per un caso avuto entrambi, quello (Apelle) avrebbe dipinto il proprio ladro, questi (Raffaello) invece gli dèi». Per l'epigramma cfr. G.

Nel primo distico il poeta mette, infatti, in discussione il privilegio dell'antico maestro che, secondo le parole di Plinio¹³⁶, sarebbe stato l'unico pittore autorizzato a ritrarre Alessandro: qualora l'antichità avesse conosciuto la mano di Raffaello, certamente ne avrebbe riconosciuto la grandezza, assegnando a lui un incarico tanto importante. Nel secondo distico, invece, la fantasia di Casanova attinge al tipico aneddoto dell'artista che consente di catturare il ladro da cui è stato derubato disegnanandone le sembianze, riconoscendo a Raffaello una virtù che più tardi sarebbe stata attribuita anche ad Annibale Carracci¹³⁷.

La sovrapposizione retorica fra le due figure d'artista giunge, quindi, a compimento nel carme 110 in cui Casanova – caso unico nell'intera silloge – si rivolge direttamente all'*Isaia* dipinto da Raffaello:

Si vivis, nec nos delusit dextera Apellis,
quid sentis, vates, de Superis? Loquere!¹³⁸

Al profeta che appare quasi vivo grazie alla mano di Apelle-Raffaello che lo ha ritratto il poeta chiede di parlare, secondo una rielaborazione dell'antico *topos* della *lapis loquens* tanto comune negli epigrammi dell'*Antologia palatina* e più volte impiegato nella celebrazione dell'Urbinate esaltato, come abbiamo visto, per l'incredibile capacità illusionistica della sua pittura. Il ricordo, in filigrana, del mito pigmalionico conferisce peculiare potenza al carme che, nella fulmineità di un solo distico, sa condensare la virtù prima dell'artista, abile nel fingere la vita con la propria tecnica. Il motivo, del resto,

PERINI, *Carmi inediti su Raffaello*, cit., p. 384 e F. PELLEGRINO, *Elaborazioni di alcuni principali «topoi» artistici nei «Coryciana»*, cit., p. 255.

¹³⁶ PLIN., *Nat.* VII, 125: «Idem hic imperator [Alexander] edixit ne quis ipsum alius quam Apelles pingeret, quam Pyrgoteles scalperet, quam Lysippus ex aere duceret». Il testo e la traduzione del brano sono tratti da GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, edizione diretta da GIAN BIAGIO CONTE, con la collaborazione di ALESSANDRO BARCHIESI e GIULIANO RANUCCI, II, *Antropologia e zoologia*, libri 7-11, traduzione e note di ALBERTO BORGHINI, ELENA GIANNARELLI, ARNALDO MARCONE, G. RANUCCI, Torino, Einaudi, 1983, pp. 80-81: «Lo stesso Alessandro ordinò con un editto che nessun altro all'infuori di Apelle dipingesse il suo ritratto; nessuno, se non Pirgotele, lo incidesse; nessuno, eccetto Lisippo, lo scolpisse in bornzo.

¹³⁷ Sull'argomento cfr. E. KRIS e O. KURZ, *La leggenda dell'artista*, cit., pp. 89-90.

¹³⁸ *Coryciana*, cit., p. 104; traduzione mia: «Se tu sei vivo e non è la mano di Apelle a illuderci, cosa pensi, o vate, degli dèi? Parla!». Su questo epigramma si vedano G. PERINI, *Carmi inediti su Raffaello*, cit., p. 383; R. ALHAIQUE PETTINELLI, «*Ars antiqua*» e «*nova religio*»: gli autori dei «*Coryciana*» tra classicità e modernità, in EAD., *Tra antico e moderno: Roma nel primo Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 68-69; D. RIJSER, *Raphael's Poetics*, cit., p. 228; S. CHARBONNIER, *Le poète vu par le peintre, le peintre vu par le poète à la cour de Léon X: réception et innovation*, in *Acta Conventus Neo-Latini Upsaliensis*, I, Leiden, Brill, 2012, p. 276.

ecloga virgiliana¹⁴², Casanova si fa così portavoce di una incredibile stagione culturale che, grazie alla presenza di maestri straordinari e mecenati illuminati, aveva saputo riportare in vita le mani di Fidia e di Apelle e l'ingegno di Virgilio, avviando una rinascita che avrebbe presto potuto mettere in discussione il primato degli antichi.

Di fronte a tanto splendore si mostra intimorito un altro poeta coriciano pronto a dedicare dei versi a Raffaello e alla sua opera: la consapevolezza del talento del maestro e della forza dell'esperienza artistica in cui Goritz aveva saputo far convergere pittura, scultura e poesia spingono, infatti, il napoletano Giovan Francesco Anisio¹⁴³ al silenzio, come il letterato stesso spiega all'amico Giovan Giacomo Cipelli nel carme 119 raccontando, all'interno della finzione letteraria, le ragioni che lo spingevano a trattenere le lodi poetiche rituali al monumento del mecenate:

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 5
 nostro isto exiguo deterere 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 Iphigenia deae!¹⁴⁴ 10

Nel testo Anisio si dichiara inadatto a esprimere con il proprio canto mediocre la bellezza delle opere realizzate per l'altare di Goritz, celebrate dai versi degli scrittori più illustri, facendo invece della propria lode muta il più autentico omaggio al genio di Sansovino e Raffaello. Il consueto *topos* di modestia è, quindi, rivitalizzato attraverso la rievocazione della vicenda del mitico pittore greco Timante, cui il poeta si paragona

¹⁴² STAT., *Silv.* II, 2, v. 66: «Phidiae rasere manus» e VERG., *Ecl.* IV, vv. 6-7: «iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna, / iam nova progenies caelo demittitur alto».

¹⁴³ Su di lui cfr. ANNA BUIATTI, *Giovanni Francesco Anisio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, III (1961).

¹⁴⁴ *Coryciana*, cit., p. 107; traduzione mia: «Sembri essere arrabbiato, Cipelli, perché non ho lodato la cappella dipinta del tuo amico. Lo ammetto, la mia musa ha avuto paura di così grandi poeti quali quelli che celebrano in versi l'edicola di Coricio. Aggiungi che non volevo rovinare così la bellezza dell'illustre pittura e dei marmi con questo povero mio ingegno limitato. Il fatto che esso taccia è anzi segno di lode! Il volgo non dovrebbe lodare ogni cosa: spesso le cose belle sono nascoste e sono (perciò) più preziose. Con che bravura il pittore ha celato il triste volto del padre, quando Ifigenia fu portata alla dea come vittima».

implicitamente nell'ultimo distico: per sostenere la tesi dell'ineffabilità dell'opera d'arte, Anisio richiama per sé le pagine di Plinio e Quintiliano che avevano raccontato come, per raffigurare il dolore di Agamennone durante il sacrificio della figlia Ifigenia, l'antico pittore avesse rappresentato il volto del re coperto da un velo, così che ogni spettatore potesse immaginare la sua sofferenza nell'intimo del proprio cuore¹⁴⁵; allo stesso modo egli avrebbe testimoniato con la sospensione della propria parola poetica la meraviglia dell'arte.

Appena un anno più tardi rispetto all'esperienza dei *Coryciana*, il nome di Raffaello ricompare in un'altra raccolta poetica, il *Libro intitolato Cronica* del bolognese Girolamo Casio¹⁴⁶. Alla memoria del maestro di Urbino il poeta dedica un sonetto funerario e un tetrastico, concentrati sull'esaltazione dell'abilità pittorica dell'artista che aveva saputo gareggiare con la natura:

PER RAPHAEL DA URBINO

Se cerchi di saper chi in questo sasso
si chiuda, o viator, sculto gli è sopra
quel unico pittor che con sua opra
ogni opra di natura pose al basso.

Morte che fa d'ogni huom equal fracasso 5
e che in servir Natura assai si adopra
cerca che questa pietra asconda e copra
il nome di chi il nome a molti ha casso.

Contro il poter di Morte e di Natura 10
d'accordo essendo a un comun danno insieme
vivrà Rafaele e Urbin per soa pittura.

Chi in campo di Virtù sparge il suo seme
nulla di Morte o di Fortuna cura
che non per quel mai sonan l'hore estreme¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Per l'aneddoto di Timante cfr. PLIN., *Nat.* XXXV, 73 e QUINT. I, 13, 13.

¹⁴⁶ Cfr. *Libro intitolato Cronica ove si tratta di epitaphii di amore e di virtute composto per il magnifico Casio Felsineo cavaliere e laureato*, Bologna, Cinzio Anchillini, 1525.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 46v.

Per il suo carattere fortemente retorico e stereotipato, la lirica sembra concepita più come un omaggio funebre a posteriori da parte di un ammiratore della grandezza del maestro che come una testimonianza personale coeva agli ultimi giorni della sua vita: presentata all'interno di una piccola sezione dedicata agli epitaffi degli artisti, essa rientra chiaramente nella tradizione di carmi in morte dedicati al maestro all'indomani della sua scomparsa, ma non sembra dividerne l'immediatezza o la commozione. Il modello a cui appare riferirsi è, forse, quello offerto dall'epigramma di Ariosto¹⁴⁸, riecheggiato nell'*incipit* tipicamente classico: la tomba del pittore si anima e prende vita sotto gli occhi del viandante che la contempla, narrando le gesta della persona che vi giace sepolta. Come nel carme del ferrarese, anche nel testo di Casio la lode del maestro si congiunge a quella della sua patria Urbino, la cui fama risplende di riflesso nella gloria del suo figlio più grande (v. 11); così, contro alle leggi della morte e della natura che riducono l'esperienza di ogni uomo a un ugual «fracasso» (v. 5), il nome di Raffaello non sarà dimenticato e, dopo aver sopravanzato quello di ogni altro predecessore, continuerà a vivere come quello di coloro che, avendo lasciato un segno della propria grandezza nel campo della Virtù, non devono temere i colpi della Fortuna.

Allo stesso ideale di immortalità si ispira anche il tetrastico che Girolamo Casio fa seguire al sonetto, dedicando all'Urbinate un secondo riconoscimento lirico:

PER IL MEDEMO

Ben visse, mentre visse, e morto vive
 Raphele, per soa eccelsa, alma pittura
 che alfin più l'Arte può che la Natura
 rendendo i corpi eterni e l'alme dive¹⁴⁹.

Al centro del breve componimento si pone, ancora una volta, l'eternità della fama guadagnata da Raffaello grazie al suo talento nella pittura: la stessa abilità che, come avrebbe poi narrato anche Vasari, gli aveva permesso di godere di un'esistenza grandiosa, finché era in vita, gli avrebbe concesso dopo la morte l'immortalità nel ricordo dei posteri e nel canto dei poeti, poiché l'Arte è in grado di vincere sulla Natura.

¹⁴⁸ Cfr. *supra*, pp. 236 e ss.

¹⁴⁹ *Libro intitolato Cronica*, p. 46v.

Appare a questo punto significativo notare come le prime fasi della celebrazione dedicata a Raffaello dopo la sua morte restituiscano un ritratto del maestro assai delineato, tutto compreso nell'esaltazione della sua esperienza figurativa a svantaggio dei suoi progetti antiquari, con minor specificità, forse, rispetto alla poesia che attorno al 1516 aveva cantato quasi esclusivamente la sua bravura di ritrattista ma con la medesima insistenza sul dato pittorico. Per poter ritrovare un'immagine letteraria più bilanciata dell'Urbinate, capace di rendere conto dell'impegno poliedrico del maestro all'interno della politica culturale di Leone X, bisogna attendere le pagine bembiane delle *Prose della volgar lingua* (1525) che, nel *Proemio* al III libro, dedicano a Raffaello un elogio specialissimo, composto secondo quello stesso alfabeto antico che aveva dato forma anche ai paragrafi iniziali della *Lettera a Leone X*:

«Questa città, la quale per le sue molte e riverende reliquie, infino a questo dí a noi dalla ingiuria delle nimiche nazioni e del tempo, non leggier nimico, lasciate, piú che per li sette colli, sopra i quali ancor siede, sé Roma essere subitamente dimostra a chi la mira, vede tutto il giorno a sé venire molti artefici di vicine e di lontane parti, i quali le belle antiche figure di marmo e talor di rame, che o sparse per tutta lei qua e là giacciono o sono publicamente e privatamente guardate e tenute care, e gli archi e le terme e i teatri e gli altri diversi edifici, che in alcuna loro parte sono in piè, con istudio cercando, nel picciolo spazio delle loro carte o cere la forma di quelli rapportano, e poscia, quando a fare essi alcuna nuova opera intendono, mirano in quegli essempli, e di rassomigliarli col loro artificio procacciando, tanto piú sé dovere essere della loro fatica lodati si credono, quanto essi piú alle antiche cose fanno per somiglianza ravvicinare le loro nuove; perciò che sanno e veggono che quelle antiche piú alla perfezion dell'arte s'accostano, che le fatte da indi innanzi. Questo hanno fatto piú che altri, monsignore messer Giulio, i vostri Michele Agnolo fiorentino e Rafaello da Urbino, l'uno dipintore e scultore e architetto parimente, l'altro e dipintore e architetto altresí; e hannolo sí diligentemente fatto, che amendue sono ora cosí eccellenti e cosí chiari, che piú agevole è a dire quanto essi agli antichi buoni maestri sieno prossimani, che quale di loro sia dell'altro maggiore e miglior maestro. La quale usanza e studio, se, in queste arti molto minori posto, e come si vede giovevole e profittevole grandemente, quanto si dee dire che egli maggiormente porre si debba nello scrivere, che è opera cosí leggiadra e cosí gentile, che niuna arte può bella e chiara compiutamente essere senza essa. Con ciò sia cosa che e Mirone e Fidia e Apelle e Vitruvio, o pure il vostro Leon Battista Alberti, e tanti altri pellegrini artefici per adietro stati, ora dal mondo conosciuti non sarebbero, se gli altrui o

ancora i loro inchiostri celebrati non gli avessero, di maniera che vie piú si leggessero, della loro creta o scarpello o pennello o archipenzolo le opere, che si vedessero. Quantunque non pur gli artefici, ma tutti gli altri uomini ancora di qualunque stato, essere lungo tempo chiari e illustri non possono altramente. Anzi eglino tanto piú chiari sono e illustri ciascuno, quanto piú uno, che altro, leggiadri scrittori ha de' fatti e della virtú sua. Perché ragionevolmente Alessandro il Magno, quando alla sepoltura d'Achille pervenne, fortunato il chiamò, così alto e famoso lodatore avendo avuto delle sue prodezze; quasi dir volesse, che egli, se bene molto maggiori cose facesse, non andrebbe così lodato per la successione degli uomini, come già vedeva essere ito Achille, per lo non avere egli Omero che di sé scrivesse, come era avvenuto d'avere allui. Il che se così è, che essere per certo si vede, facciamo ancor noi, i quali agli studi delle lettere donati ci siamo e in essi ci trastulliamo, quello stesso che far veggiamo agli artefici che io dissi, e per le imagini e forme, che gli antichi uomini ci hanno de' loro animi e del lor valore lasciate, ciò sono le scritture, vie piú che tutte le altre opere bastevoli, diligentemente cercando, a saper noi bene e leggiadramente scrivere appariamo; non dico nella latina lingua, la quale è in maniera di libri ripiena che oggimai vi soprabondano, ma nella nostra volgare, la quale oltra che piú agevolezza allo scrivere ci presterà, eziandio ne ha piú bisogno. Con ciò sia cosa che quantunque dal suo cominciamento infino a questo giorno non pochi siano stati quelli che v'hanno scritto, pochi nondimeno si vede, che sono di loro e in verso e in prosa i buoni scrittori»¹⁵⁰.

Composto verosimilmente dopo il 1516, secondo quanto afferma Tavoni¹⁵¹, come capitolo conclusivo di un dialogo svoltosi in tre giornate a Venezia nel 1502, ma costantemente rielaborato fino alla pubblicazione, l'ultimo libro delle *Prose della volgar lingua* (1525) prende le mosse dalla visione delle vestigia dell'Urbe che Bembo aveva potuto ammirare sin da quello stesso 1502 in occasione della visita alla capitale di

¹⁵⁰ Per il testo del proemio si legga P. BEMBO, *Le prose della volgar lingua*, in *Prose e rime*, a cura di CARLO DIONISOTTI, Torino, Utet, 1966, pp. 183-184. Per un'analisi di queste righe e del loro valore all'interno del dibattito culturale del Cinquecento sul tema del *paragone* fra le arti cfr. L. BOLZONI, *Roma come Beatrice. Note sul Proemio del III libro delle «Prose» del Bembo*, in *Studi di onomastica e letteratura offerti a Bruno Porcelli*, a cura di DAVIDE DE CAMILLI, redazione di ALESSIO BOLOGNA, Pisa-Roma, Gruppo editoriale internazionale, 2007, pp. 111-116. Sul tema si vedano anche: C. DAMIANAKI, *Liceità e pratica dell'imitazione nelle «Prose»*, cit.; C. VECCE, *Bembo e gli antichi*, in *«Prose della volgar lingua» di Pietro Bembo*, cit., pp. 9-22; PATRICIA L. REILLY, *Raphael «Fire in the Borgo» and the Italian Pictorial Vernacular*, «The Art Bulletin», XCII (2010), 4, pp. 308-325; VITTORIA ROMANI, *Raffaello e Pietro Bembo negli anni di Giulio II*, in *Pietro Bembo e le arti*, cit., pp. 339-356; VINNI LUCHERINI, *La modernità degli antichi nel primo Cinquecento, o della collezione padovana di Pietro Bembo*, in «Venezia arti», XXI (2007), pp. 42-55.

¹⁵¹ Cfr. MIRKO TAVONI, *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, in *Letteratura italiana*, diretta da ASOR ROSA, V, *Umanesimo e Rinascimento. Le opere (1400-1530)*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 519-554.

Vincenzo Querini, per poi tornare a contemplarle l'anno successivo in compagnia del padre Bernardo¹⁵², che dà notizia della sua ambasceria e delle meraviglie ammirate nella città nella *Descriptio sui itineris* contenuta nel ms. Marc. Ital. XI 67 = 7351. Come il padre, anche il figlio rimane affascinato dalla maestosità dei monumenti sopravvissuti, che gli ispira una riflessione pronta ad allargarsi, secondo i moduli tipici dell'«ut pictura poësis», a ciascun ramo delle arti. Come sarebbe avvenuto anche nelle pagine di Raffaello e Castiglione, nel proemio bembesco Roma si fa riconoscere nel suo volto più autentico dallo straniero venuto a visitarla grazie alle sue rovine: gli artisti vi si recano per ammirare dal vero le testimonianze degli antichi e per imparare da esse la tecnica dei maestri del passato, provando a replicare nelle loro carte i profili delle statue e delle architetture sopravvissute. Secondo l'autore delle *Prose*, il bello dell'arte moderna risiede essenzialmente nell'imitazione di quella antica: questa lezione hanno ben appreso Michelangelo e Raffaello che, su tutti gli altri, spiccano per capacità e fama.

Il paesaggio delle rovine era caro a Bembo già dai tempi del *De Aetna*, il dialogo stampato a Venezia da Aldo nel 1496 in cui lo scrittore aveva rievocato un'ascensione sull'Etna compiuta durante il suo soggiorno messinese¹⁵³. Nelle prime pagine dell'opera Bembo aveva ricordato la visita a Taormina che, quasi fosse una piccola Roma, si presentava agli occhi del visitatore come una distesa di monumenti antichi capaci di testimoniare agli uomini moderni la sua grandezza passata e di incitare i loro animi a nuove imprese:

Taurominii cum veterum monumentorum reliquiae plures visuntur, templa, sepulchra, aquaeductus, quin saepe temere graeca numismata passim effodiuntur, affabre facta illa quidem, neque in aes modo insculpta, sed in argentum, sed in aurum, quod etiam Syracusis plurimum et fere per totam insulam evenit; tum etiam coctile theatrum adhuc manet paulo, quam id quod Romae vidimus, minus, nisi quod illud amphitheatrum est. Quae quidem omnia eo inspexi diligentius, quod te recordabar plurimum semper veterum hominum imaginibus monumentisque, tantam virtutum illorum et gestarum rerum testibus, oblectari¹⁵⁴.

¹⁵² Cfr. le pagine dedicate a questa testimonianza in *Bernardo Bembo. Relazione dell'ambasceria a Roma nel 1502*, contenuta in *Qui c'era Roma. Da Petrarca a Bembo*, a cura di PAOLA GUERRINI e CONCETTA RANIERI, Bologna, Patron, 2000, pp. 67-70.

¹⁵³ Cfr. *Petri Bembi De Aetna liber ad Angelum Chabrielem*, Venetiis, in *Aedibus Aldi Romani*, 1495.

¹⁵⁴ Il testo del poema, assieme alla sua traduzione, è citato da *Petri Bembi De Aetna liber*, traduzione di VITTORIO ENZO ALFIERI, Verona, Bondoni, 1969, pp. 23-24 e 83 e ss. Traduzione: «In Taormina intanto si

Il sentimento dell'antico che aveva animato questa pagina giovanile avrebbe presto conquistato respiro universale nel *Proemio alle Prose*, intrecciando un intenso dialogo con l'*incipit* della *Lettera a Leone X*: entrambi i testi prendono avvio da una maestosa visione delle rovine romane, capaci di farsi meta del pellegrinaggio di artisti che, proprio come faceva lo stesso Urbinate, cercano di carpire i segreti costruttivi degli antichi. Il culto per le «riverende reliquie» della capitale, che aveva del resto unito Bembo e Raffaello nella già menzionata gita a Tivoli¹⁵⁵, suscita nelle parole del letterato veneziano la medesima commozione destinata ad animare anche le pagine per il papa e spinge lo scrittore a riflettere sulle cause della distruzione dei monumenti classici riconosciute, come nella *Lettera*, nel trascorrere impietoso del tempo e negli attacchi mossi contro la città dalle popolazioni nemiche. Significativamente, tuttavia, il discorso retorico sembra proseguire nelle due pagine in direzione opposta: come, infatti, Castiglione avrebbe allestito un proemio spiccatamente letterario per conferire nobiltà al testo e innalzare il tono della discussione tecnica successiva, così Bembo sembra, invece, comporre un preambolo artistico per spostare poi la discussione su temi strettamente linguistici. L'elogio dell'imitazione dell'antico attuata dagli artisti appare, infatti, del tutto funzionale all'esaltazione del medesimo principio nel campo della scrittura, cui spetta il primato nel sistema delle arti: affermata attraverso il ricorso all'esempio topico della grandezza di Achille trasmessa ai posteri solo grazie all'*epos* di Omero, la superiorità della poesia risulta un concetto centrale nel trattato bembesco che, nel complesso dibattito sulle arti si fa portavoce di una posizione ancora conservativa, senza partecipare invece a quel generale ripensamento del rapporto arte-letteratura che Raffaello, con il prezioso consiglio di Castiglione, iniziava a promuovere. Dopo aver osservato quanto il recupero della lezione più autentica dei predecessori avesse giovato allo sviluppo delle arti contemporanee, Bembo così avvertiva l'esigenza di indirizzare anche gli scrittori della sua epoca verso lo studio del passato: come, infatti, l'arte moderna aveva saputo avvalersi della lezione dei maestri antichi per tornare a

possono vedere molti avanzi di monumenti antichi: templi, sepolcri, l'acquedotto, e per giunta spesso, scavando qua e là a caso, vengon fuori monete greche, e assai ben lavorate, non solo coniate in bronzo, ma in argento, in oro, ilche si verifica specialmente a Siracusa e un po' per tutta l'isola. Per altro, il monumento superstite più importante è il teatro in mattoni, un po' più piccolo di quello che vedemmo a Roma, con la differenza però che quello è un anfiteatro. Ed io esaminai ciò tanto più attentamente, perché ricordavo che tu sei sempre stato appassionato per le immagini degli antichi uomini e per i loro monumenti, sentiti come testimoni della loro virtù e delle loro imprese».

¹⁵⁵ Cfr. *supra*, p. 294.

essere grande, superando persino il suo modello, allo stesso modo anche la letteratura avrebbe dovuto ricercare negli esempi della sua tradizione la norma da seguire per promuovere una nuova stagione di splendore culturale.

Grazie all'esempio proveniente dal mondo delle arti, Bembo riusciva così a portare a compimento nel *Proemio* una riflessione sulla teoria dell'imitazione incominciata già nel 1512-13 in due opere che mostrano una tangenza non solo cronologica con la vicenda elaborativa delle *Prose*: nell'epistola a Gianfrancesco Pico della Mirandola il veneziano aveva, infatti, avviato la discussione affrontando il problema dell'imitazione dei classici, attaccando la teoria dell'emulazione di più modelli promossa dall'amico e individuando in Cicerone il modello incontrastato di perfezione stilistica, senza tuttavia dimenticare mai che ogni sforzo dello scrittore moderno doveva essere teso al superamento di quello antico¹⁵⁶; nel dialogo *De Virgilii Culice et Terentii fabulis*, già ricordato per il suo stretto rapporto con la *Lettera a Leone X*¹⁵⁷, Bembo era tornato ad accostarsi alla questione del recupero dell'antico in letteratura, compiendo una difesa di quella scienza filologica che, sola, sarebbe stata in grado di rendere nuovamente parlanti le pagine degli antichi, distrutte integralmente o rese incomprensibili dal tempo e dagli uomini incolti.

Quanto alle preferenze artistiche espresse nelle *Prose*, esse appaiono il risultato di una educazione al bello favorita, prima, dal padre Bernardo durante i frequenti viaggi nelle principali città della penisola e quindi dai preziosi incontri con i protagonisti della cultura dell'epoca avvenuti durante i soggiorni a Firenze, Roma, Messina, Ferrara e, soprattutto, Urbino (1506-1512) ove lo scrittore, ospite del duca Guidobaldo da Montefeltro, ebbe modo di entrare in contatto, per la prima volta, con Raffaello. Nel *Proemio* il nome del maestro appare accostato a quello del collega e rivale Michelangelo, per formare un peculiare binomio di sensibilità e responsabilità artistica nei confronti dell'antico. Interessante anche notare come Bembo non si lasci irretire nella facile diatriba di precedenza fra i due maestri più grandi della loro stagione e, rimanendo vicino al messaggio promosso dalla sua pagina, consiglia invece di non mettere la loro lezione a confronto ma di misurarla con l'esempio degli artisti antichi, che entrambi hanno saputo replicare.

¹⁵⁶ Cfr., in particolare, C. DAMIANAKI, *Liceità e pratica dell'imitazione nelle «Prose»*, cit., pp. 626 e ss.

¹⁵⁷ Cfr. *supra*, pp. 159 e ss.

Raffaello appare protagonista del medesimo dualismo che lo lega, retoricamente, a Michelangelo anche nel proemio di un'altra opera fondamentale per la diffusione letteraria del mito legato alla sua figura. Nella lettera dedicatoria con cui Castiglione offre in dono il suo *Cortegiano* a don Miguel da Silva (1528), infatti, il nome del pittore di Urbino torna a essere associato a quello del maestro del David per formare una coppia paradigmatica in cui ogni lettore possa facilmente riconoscere l'espressione dell'eccellenza dell'arte coeva:

Per non tardare adunque a pagar quello, che io debbo alla memoria de così eccellente Signora e degli altri che più non vivono, indutto ancora dal periculo del libro, hollo fatto imprimere e publicare tale qual dalla brevità del tempo m'è stato concesso. E perché voi né della signora Duchessa né degli altri che son morti, fuor che del duca Iuliano e del Cardinale di Santa Maria in Portico, aveste noticia in vita loro, acciò che, per quanto io posso, l'abbiate dopo la morte, mandovi questo libro come un ritratto di pittura della corte d'Urbino, non di mano di Rafaello o Michel Angelo, ma di pittor ignobile e che solamente sappia tirare le linee principali, senza adornar la verità de vaghi colori o far parer per arte di prospettiva quello che non è¹⁵⁸.

La celeberrima presentazione della propria opera letteraria come un «ritratto di pittura» – capace di trasmettere ai posteri l'immagine autentica dei protagonisti del libro, oramai scomparsi, con la stessa potenza vivificatrice posseduta dai dipinti di Raffaello e Michelangelo – costituisce l'approdo ultimo di quella teoria estetica basata sul raffronto fra pittura e poesia perpetrato lungo l'intero dialogo¹⁵⁹. L'oggetto artistico al quale il libro vuol essere fatto assomigliare possiede delle caratteristiche assai specifiche, in aperto contrasto con i pregi che nei capitoli conclusivi del primo libro dell'opera guidano la difesa della pittura da parte del conte di Canossa: opponendo la sua mano a quella dei più grandi maestri della sua epoca, Castiglione si presenta come un «pittore ignobile», la cui tecnica si riduce al saper tirare le linee principali ed è priva di quei «vaghi colori» e di quella «prospettiva» che nella disputa con la scultura dei capitoli L-LII consegnano il primato alla pittura. Risulta piuttosto evidente come a intervenire in questa scelta letteraria sia il consueto *topos* di modestia, che trova la propria più giusta

¹⁵⁸ *Il libro del Cortegiano*, cit., p. 71. Per la presenza di Raffaello nel *Cortegiano* cfr. anche J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 828 e ss.

¹⁵⁹ Su alcune di queste questioni cfr. L. AVITABILE, «*Come un ritratto di pittura*», cit.

collocazione nella lettera di dedica dell'opera; vale, tuttavia, la pena sottolineare come all'interno del brano proemiale agisca anche un altro fattore, legato alla volontà di Castiglione di proporre sé stesso come un pittore di verità, diverso da coloro che grazie alla propria *ars* sanno «far parer [...] quello che non è». Conseguenza dell'aver identificato la propria opera con un ritratto pittorico appare, infatti, quella di presentarsi implicitamente non solo come un pittore ma precisamente come un ritrattista: dopo aver tratteggiato in versi un profilo idealizzato di sé e della splendida Roma di Leone X nell'*Elegia* di Ippolita e trasmesso ai posteri l'immagine più autentica dell'amico Raffaello nel carne funerario del 1520, lo scrittore intende costruire il ritratto letterario della corte di Urbino assieme – ed, in parte, attraverso – i ritratti postumi dei suoi protagonisti, dando forma, al contempo, al ritratto del cortigiano perfetto, la cui educazione comprende anche, per l'appunto, sull'approfondita conoscenza e pratica della pittura¹⁶⁰.

La dedica rappresenta così uno straordinario ribaltamento di prospettiva nella vicenda personale e programmatica di Castiglione segnando, allo stesso tempo una tappa letteraria fondamentale della sua relazione con l'Urbinate: come, infatti, il maestro aveva saputo trasformarsi negli ultimi anni della sua esperienza romana in un elegante uomo di corte (al punto da potersi ritrarre nelle vesti di un fine intellettuale nell'*Autoritratto* del 1519) che, secondo le testimonianze di tanti dei contemporanei, possedeva già molte delle qualità che il mantovano avrebbe poi segnalato al suo cortigiano ideale, così lo scrittore, ugualmente prossimo al termine della propria esistenza, dimostra qui di aver ormai compiuto il proprio percorso di apprendimento all'interno del mondo delle arti, certificandolo in un qualche modo con la patente di pittore che egli reclama per sé nell'*incipit* della sua opera più importante. Il «ritratto di pittura» della corte di Urbino e quello dei suoi protagonisti più raffinati, fondato sulla verità storica dei luoghi e dei personaggi, appare, quindi, l'equivalente letterario della galleria di ritratti romani con cui Raffaello aveva immortalato l'immagine e il carattere degli intellettuali di Leone X.

¹⁶⁰ *Il libro del Cortegiano*, cit., p. 172: «Allora il Conte, – Prima che a questo proposito entriamo, voglio, – disse, – ragionar d'un'altra cosa, la quale io, perciò che di molta importanza la estimo, penso che dal nostro cortegiano per alcun modo non debba esser lasciata addietro: e questo è il saper disegnare ed aver cognizion dell'arte propria del dipingere».

Il nome del maestro ricompare poi nel primo libro, all'interno di una rassegna di pittori eccellenti cui lo scrittore invita a guardare per sostenere la propria teoria dell'imitazione da più modelli:

Varie cose ancor egualmente piacciono agli occhi nostri, tanto che con difficoltà giudicar si po quai più lor sian grate. Eccovi che nella pittura sono eccellentissimi Leonardo Vincio, il Mantegna, Rafaello, Michel Angelo, Georgio da Castel Franco; nientedimeno, tutti son tra sé nel far dissimili, di modo che ad alcun di loro non par che manchi cosa alcuna in quella maniera, perché si conosce ciascun nel suo stilo esser perfettissimo. Il medesimo è di molti poeti greci e latini, i quali, diversi nello scrivere, sono pari nella laude. Gli oratori ancor hanno avuto sempre tanta diversità tra sé, che quasi ogni età ha prodotto ed apprezzato una sorte d'oratori peculiar di quel tempo; i quali non solamente dai precessori e successori suoi, ma tra sè son stati dissimili, come si scrive ne' Greci di Isocrate, Lisia, Eschine e molt'altri, tutti eccellenti, ma a niun però simili forché a se stessi. Tra i Latini poi quel Carbone, Lelio, Scipione Affricano, Galba, Sulpizio, Cotta, Gracco, Marc'Antonio, Crasso e tanti che saria lungo nominare, tutti boni e l'un dall'altro diversissimi; di modo che chi potesse considerar tutti gli oratori che son stati al mondo, quanti oratori tante sorti di dire troverebbe¹⁶¹.

L'esempio tradizionale degli antichi scrittori, ciascuno illustre e meritevole di ammirazione per il proprio stile, è significativamente anticipato dalla menzione dei protagonisti della pittura contemporanea, cui Castiglione assegna il compito di introdurre la riflessione sulla pratica, tanto dibattuta, della mimesi: accogliendo una posizione pluralista destinata a essere riscoperta e promossa qualche decennio più tardi da Lomazzo¹⁶², il mantovano afferma come si possa diventare grandi seguendo la propria inclinazione naturale e come la bellezza debba, in ultima analisi, essere cercata e ritrovata nella molteplicità degli stimoli creativi, come dimostrano le opere di Leonardo, Mantegna, Raffaello, Michelangelo e Giorgione, ciascuno diverso e «perfettissimo» nella propria «maniera». Al di là del principio teorico che intende propagandare, la pagina castiglionesca acquista infatti anche un altro particolare valore, legato alla trasmissione di un canone di artisti eccellenti capace di influenzare profondamente l'immaginario coevo: la rassegna del *Cortegiano* comprende così i nomi

¹⁶¹ *Il libro del Cortegiano*, cit., pp. 148-149.

¹⁶² Cfr. *infra*, p. 340.

di cinque pittori destinati a essere ripresi e ricombinati, come vedremo, dagli intellettuali successivi, ponendosi all'origine di un fenomeno che, riadattando formule retoriche antiche alla scena culturale contemporanea, si caratterizza come una delle fisionomie più tipiche del sistema teorico dell'intera stagione.

Sempre all'interno dello stesso libro il nome di Raffaello torna a essere chiamato in causa in pagine tanto programmatiche quanto personali come quelle della disputa di precedenza fra pittura e scultura:

L

Allor la signora Emilia, rivolta a Ioan Cristoforo Romano che ivi con gli altri sedeva, – Che vi par, – disse, – di questa sentenza? confermarete voi, che la pittura sia capace di maggior artificio che la statuaria? – Rispose Ioan Cristoforo: – Io, Signora, estimo che la statuaria sia di più fatica, di più arte e di più dignità, che non è la pittura –. Suggiunse il Conte: – Per esser le statue più durabili, si poria forse dir che fossero di più dignità; perché, essendo fatte per memoria, satisfanno più a quello effetto per che son fatte, che la pittura. Ma oltre alla memoria, sono ancor e la pittura e la statuaria fatte per ornare ed in questo la pittura è molto superiore; la quale se non è tanto diuturna, per dir così, come la statuaria, è però molto longeva, e tanto che dura è assai più vaga –. Rispose allor Ioan Cristoforo: – Credo io veramente che voi parliate contra quello che avete nell'animo e ciò tutto fate in grazia del vostro Rafaello, e forse ancor parvi che la eccellenza che voi conoscete in lui della pittura sia tanto suprema, che la marmoraria non possa giungere a quel grado: ma considerate che questa è laude d'un artifice, e non dell'arte –. Poi suggiunse: – Ed a me par bene, che l'una e l'altra sia una artificiosa imitazione di natura; ma non so già come possiate dir che più non sia imitato il vero, e quello proprio che fa la natura, in una figura di marmo o di bronzo, nella qual sono le membra tutte tonde, formate e misurate come la natura le fa, che in una tavola, nella qual non si vede altro che la superficie e que' colori che ingannano gli occhi; né mi direte già, che più propinquo al vero non sia l'essere che 'l parere. Estimo poi che la marmoraria sia più difficile, perché se un error vi vien fatto, non si po più correggere, ché 'l marmo non si ritacca, ma bisogna rifar un'altra figura; il che nella pittura non accade, ché mille volte si po mutar, giongervi e sminuirvi, migliorandola sempre –.

LI

Disse il Conte ridendo: – Io non parlo in grazia de Rafaello; né mi dovete già riputar per tanto ignorante, che non conosca la eccellenza di Michel Angelo

e vostra e degli altri nella marmoraria; ma io parlo dell'arte, e non degli artifici. E voi ben dite vero che e l'una e l'altra è imitazione della natura; ma non è già così, che la pittura appaia e la statuaria sia. Ché, avvenga che le statue siano tutte tonde come il vivo e la pittura solamente si veda nella superficie, alle statue mancano molte cose che non mancano alle pitture, e massimamente i lumi e l'ombre; perché altro lume fa la carne ed altro fa il marmo; e questo naturalmente imita il pittore col chiaro e scuro, più e meno, secondo il bisogno; il che non po far il marmorario. E se ben il pittore non fa la figura tonda, fa que' muscoli e membri tondeggianti di sorte che vanno a ritrovar quelle parti che non si veggono con tal maniera, che benissimo comprender si po che 'l pittor ancor quelle conosce ed intende. Ed a questo bisogna un altro artificio maggiore in far quelle membra che scortano e diminuiscono a proporzion della vista con ragion di prospettiva; la qual per forza di linee misurate, di colori, di lumi e d'ombre vi mostra ancora in una superficie di muro dritto il piano e 'l lontano, più e meno come gli piace. Parvi poi che di poco momento sia la imitazione dei colori naturali in contrafar le carni, i panni e tutte l'altre cose colorate? Questo far non po già il marmorario, né meno esprimer la graziosa vista degli occhi neri o azzurri, col splendor di que' raggi amorosi. Non po mostrare il color de' capegli flavi, non lo splendor dell'arme, non una oscura notte, non una tempesta di mare, non que' lampi e saette, non lo incendio d'una città, non il nascere dell'aurora di color di rose, con quei raggi d'oro e di porpora; non po in somma mostrare cielo, mare, terra, monti, selve, prati, giardini, fiumi, città né case; il che tutto fa il pittore.

LII

Per questo parmi la pittura più nobile e più capace d'artificio che la marmoraria, e penso che presso agli antichi fosse di suprema eccellenza come l'altre cose; il che si conosce ancor per alcune piccole reliquie che restano, massimamente nelle grotte di Roma, ma molto più chiaramente si po comprendere per i scritti antichi, nei quali sono tante onorate e frequenti menzioni e delle opre e dei maestri; e per quelli intendesi quanto fossero appresso i gran signori e le repubbliche sempre onorati. Però si legge che Alessandro amò sommamente Apelle Efesio e tanto, che avendogli fatto ritrar nuda una sua carissima donna ed intendendo il bon pittore per la meravigliosa bellezza di quella restarne ardentissimamente innamorato, senza rispetto alcuno gliela donò: liberalità veramente degna d'Alessandro, non solamente donar tesori e stati, ma i suoi proprii affetti e desidèri; e segno di grandissimo amor verso Apelle, non avendo avuto rispetto, per compiacer a lui, di dispiacere a quella donna che sommamente amava; la qual creder si po che molto si dolesse di cambiar un tanto re con un pittore. Narransi ancor molti altri segni di benivolenza d'Alessandro verso d'Apelle; ma assai chiaramente dimostrò

quanto lo estimasse, avendo per publico commandamento ordinato che niun altro pittore osasse far la imagine sua. Qui potrei dirvi le contenzioni di molti nobili pittori con tanta laude e maraviglia quasi del mondo; potrei dirvi con quanta solennità gli imperadori antichi ornavano di pitture i lor triunfi e ne' lochi publici le dedicavano, e come care le comparavano; e che siansi già trovati alcuni pittori che donavano l'opere sue, parendo loro che non bastasse oro né argento per pagarle; e come tanto pregiata fusse una tavola di Protogene che, essendo Demetrio a campo a Rodi, e possendo intrar dentro appiccandole il foco dalla banda dove sapeva che era quella tavola, per non abbrusciarla restò di darle la battaglia e così non prese la terra; e Metrodoro, filosofo e pittore eccellentissimo, esser stato da' Ateniesi mandato a Lucio Paulo per ammaestrargli i figlioli ed ornargli il triunfo che a far avea. E molti nobili scrittori hanno ancora di questa arte scritto; il che è assai gran segno per dimostrare in quanta estimazione ella fosse; ma non voglio che in questo ragionamento piú ci estendiamo. Però basti solamente dire che al nostro cortegiano conviensi ancor della pittura aver notizia, essendo onesta ed utile ed apprezzata in que' tempi che gli omini erano di molto maggior valore, che ora non sono; e quando mai altra utilità o piacer non se ne traesse, oltre che giovi a saper giudicar la eccellenza delle statue antiche e moderne, di vasi, d'edifici, di medaglie, di camei, d'entagli e tai cose, fa conoscere ancor la bellezza dei corpi vivi, non solamente nella delicatezza de' volti, ma nella proporzion di tutto il resto, così degli omini come di ogni altro animale.¹⁶³

Negli ultimi capitoli del primo libro, infatti, Castiglione conduce i suoi personaggi, attraverso un dibattito che affronta l'annosa questione del rapporto fra le arti: a seguito dell'invito di Emilia Pia, lo scultore Gian Cristoforo Romano e il conte di Canossa esprimono il proprio contrastante parere sui pregi e i difetti di scultura e pittura, al fine di stabilire a quale delle due discipline spetti il primato. Alla «statuaria» Cristoforo Romano reclama il merito di essere una forma d'arte di maggior fatica, tecnica e dignità, mentre il conte – pur ammettendo la maggiore longevità della scultura che, essendo fatta «per memoria» riesce ad assolvere meglio il suo compito rispetto alla pittura – riconosce come autentico fine dell'arte quello dell'«ornare», nel quale la pittura risulta molto superiore essendo, finché dura, assai «più vaga» della scultura. Quanto poi all'altra obiezione di Cristoforo Romano circa la maggiore capacità della statuaria di imitare la natura, in virtù della sua tridimensionalità e della sua difficoltà che non consente allo scultore alcun margine d'errore – pena il dover rifare l'opera da capo – il

¹⁶³ *Il libro del Cortegiano*, cit., pp. 174-179.

conte risponde vantando la superiore carica d'artificio che la pittura possiede rispetto alla «marmoraria» e che si esprime nella capacità di rendere «i lumi e l'ombra», proprietà fondamentale di cui sono del tutto sprovviste le statue.

Le righe dedicate al confronto fra pittura e scultura all'interno del *Cortegiano* presentano il notevole merito di offrire un sunto sapientemente concentrato delle principali teorie che facevano capo al dibattito critico sul tema del *paragone* fra le arti al momento della stesura del dialogo, riassumendo i caratteri fondamentali di una discussione già avviata, all'interno della tradizione letteraria moderna, dal *De remediis* di Petrarca, pronunciatosi a favore della scultura per la sua superiore capacità di imitare la natura e per la sua maggiore resistenza. Sulla connessione fra arte e scultura a partire dalla loro comune origine nel disegno si era già espresso Ghiberti nei suoi *Commentari*, mentre Alberti nel *De pictura* aveva definito le due discipline come «arti cognate», prima di schierarsi, di fatto, dalla parte dell'ingegno del pittore capace di spendersi in una materia più difficile. Un'altra voce da ricordare è quella di Leonardo, che con il conte di Canossa aveva condiviso lo sforzo di legittimazione della pittura all'interno di quelle attività che l'ambiente cortigiano stava eleggendo come «arti» in senso moderno: nel *Trattato della pittura*, in particolare, il maestro aveva assemblato già gran parte del vocabolario del «paragone», riconoscendo al pittore «luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto, quiete» e allo scultore «corpo, figura, sito, moto, quiete». Già nell'opera del maestro toscano a determinare la principale differenza fra le due discipline si era posto il colore, proprietà distintiva della pittura capace di supplire al suo limite principale, ovvero l'essere mera superficie: grazie alla forza espressiva del colore e della prospettiva, il pittore era, infatti, in grado di trasferire sulla tela i molteplici aspetti del reale offrendone una rappresentazione estremamente più verosimile di quanto non riuscisse a fare il marmorario, che non poteva imitare con sufficiente verosimiglianza gli elementi della natura, catturati invece dal pittore con il «chiaro e scuro» e le altre tecniche di cui la pittura dispone.

Memori delle differenti ragioni espresse sul tema dagli interlocutori precedenti, le pagine del *Cortegiano* scelgono di risolvere la disputa fra scultura e pittura, secondo tradizione, attraverso l'appello all'*auctoritas* delle fonti antiche, che frequentemente si erano soffermate a esaltare la bellezza della pittura classica, di cui pure si sono conservate tracce così scarse; sorprende, perciò, constatare come la principale obiezione mossa da Cristoforo Romano al conte abbandoni il terreno retorico più consueto della

disputa per criticare le convizioni dell'avversario sulla base di un pregiudizio personale: nella sua difesa della pittura Canossa sarebbe, infatti, involontariamente tratto in inganno dall'affetto che egli nutre per l'amico Raffaello, pittore dalla maestria straordinaria e per questo irripetibile, capace con la propria abilità di trascinare l'arte del pennello oltre i suoi limiti connaturati. Il brano contiene così una doppia esaltazione dei meriti dell'Urbinate, riconosciuti tanto da un estimatore della pittura come Canossa quanto dal fiero difensore delle ragioni della scultura Romano; la menzione di Raffaello in questo contesto contribuisce, quindi, non solo a smascherare l'identità del conte come alter ego letterario di Castiglione, ma consente anche di ripensare al rapporto di affinità e collaborazione professionale instauratosi con il pittore attorno al 1519: come abbiamo anticipato nel paragrafo dedicato dell'analisi della *Lettera a Leone X*, infatti, l'*elogium* raffaellesco contenuto in questo brano, assente nella prima stesura dell'opera, viene composto proprio in occasione della revisione del dialogo fra il 1518 e il 1520, da cui sarebbe stata partorita la seconda redazione, che appare prendere forma parallelamente al progetto antiquario affidato da Leone X a Raffaello e Castiglione¹⁶⁴. Dell'esperienza della *Lettera* sembra in effetti recare una traccia puntuale il capitolo LII che, nella difesa dell'attenzione prestata dalle fonti classiche alla pittura degli antichi, include anche l'abitudine per il loro portavoce moderno Canossa-Castiglione di contemplarne le scarse testimonianze disponibili, mediante delle visite alle grottesche romane tanto vicine nella memoria e nell'interesse del conte quanto lontane geograficamente dalla corte presso la quale si sta svolgendo la conversazione. Nell'ammirazione delle «piccole reliquie che restano» delle pitture antiche nelle grotte della capitale la pagina del *Cortegiano* si congiunge strettamente a quella del prologo della *Lettera*, ove la voce unica e indivisibile dei suoi due autori aveva cantato l'importanza dello studio dal vivo delle rovine urbanistiche, offrendosi quindi come una controparte in pittura dell'esaltazione architettonica dell'antico condotta assieme al più grande esperto della materia.

Un'ultima apparizione di Raffaello all'interno del dialogo permette, infine, allo scrittore di portare sulla scena lo stesso artista, facendolo intervenire in prima persona in una sezione del secondo libro dedicata al tema della facezia come forma privilegiata di intrattenimento cortigiano, introdotto dal personaggio di Bernardo Dovizi da Bibbiena:

¹⁶⁴ Cfr. *supra*, p. 156.

Di questo modo rispose ancor Raffaello pittore a dui cardinali suoi domestici, i quali, per farlo dire, tassavano in presenza sua una tavola che egli avea fatta, dove erano san Pietro e san Paulo, dicendo che quelle due figure eran troppo rosse nel viso. Allora Raffaello subito disse: «Signori, non vi maravigliate; ché io questi ho fatto a sommo studio, perché è da credere che san Pietro e san Paulo siano, come qui gli vedete, ancor in cielo così rossi, per vergogna che la Chiesa sua sia governata da tali omini come siete voi»¹⁶⁵.

L'aneddoto, pronto a testimoniare di un Raffaello polemico nei confronti del malcostume dei prelati della sua epoca – privo di attestazioni precedenti ed escluso dalle pagine della biografia vasariana – rientra ampiamente in una tradizione ben documentata di ascendenza novellistica che, da Boccaccio a Sacchetti a Sercambi a Bandello, avrebbe contribuito in maniera massiccia alla rivalutazione del ruolo dell'artista da mero artigiano a professionista d'intelletto¹⁶⁶: il motto di spirito dell'Urbinate, riferito o inventato da Castiglione, sembra infatti imitare l'arguzia dimostrata da Giotto nel replicare alla grossolana critica di Forese da Rabatta sul suo aspetto fisico in *Decameron* VI, 5, anticipando al contempo la rassegnata saggezza con cui Michelangelo avrebbe risposto nei *Ragguagli di Parnaso* a chi gli domandava le ragioni di un suo lavoro¹⁶⁷.

Risulta, a questo punto, alquanto facile osservare come la testimonianza di Castiglione rivesta, anche attraverso le pagine del suo lavoro maggiore, un ruolo di primissimo piano nella trasmissione dell'immagine letteraria di Raffaello entro e oltre i confini nazionali. L'assoluta predominanza concessa alla sua figura all'interno di un'opera così profondamente immersa nelle suggestioni provenienti dal mondo delle arti completa e arricchisce il ritratto del maestro dipinto, con tocchi più rapidi ma ugualmente efficaci, da Bembo nelle *Prose*, destinato a farsi ben presto europeo sulla scia della straordinaria fortuna dei due capolavori letterari. Determinante dovette rivelarsi,

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 300-301. Il brano è citato anche come esempio di facezia rinascimentale in FLORIANA CALITTI, *L'arte della conversazione nelle corti del Rinascimento*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, p. 567, nonché in FABIO FINOTTI, *La retorica della diffrazione: Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso*, Firenze, Olschki, 2004, p. 180 e P. SABBATINO, «Il trionfo della Galatea» e il «Libro del cortegiano» di Castiglione. *Il dibattito sull'imitazione nel primo Cinquecento*, «Studi rinascimentali», 2 (2004), p. 42.

¹⁶⁶ Sull'argomento si considerino, in particolare, D. PIETRAGALLA, *Corrispondenze tra arte e letteratura*, cit., pp. 177 e ss., e M. CICCUTO, *Il novelliere 'en artiste': strategie della dissimiglianza fra Boccaccio e Bandello*, in ID., *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990, pp. 113-155.

¹⁶⁷ Cfr. TRAIANO BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso*, I, IV.

del resto, anche il contributo offerto da un'altra opera di immediato ed eccezionale successo, capace di formalizzare un modello di canone artistico dedicato ai pittori moderni pronta a fare scuola e influenzare il gusto degli intellettuali successivi¹⁶⁸:

1

Timagora, Parrasio, Polignoto,
 Protogene, Timante, Apollodoro,
 Apelle, più di tutti questi noto,
 e Zeusi, e gli altri ch'a quei tempi fôro;
 di quai la fama (mal grado di Cloto,
 che spinse i corpi e dipoi l'opre loro)
 sempre starà, fin che si legga e scriva,
 mercé degli scrittori, al mondo viva:

2

e quei che furo a' nostri dì, o sono ora,
 Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,
 duo Dossi, e quel ch'a par sculpe e colora,
 Michel, più che mortale, angel divino;
 Bastiano, Rafael, Tizian, ch'onora
 non men Cadore, che quei Venezia e Urbino;
 e gli altri di cui tal l'opra si vede,
 qual de la prisca età si legge e crede:

3

questi che noi veggian pittori, e quelli
 che già mille e mill'anni in pregio furo,
 le cose che son state, coi pennelli
 fatt'hanno, altri su l'asse, altri sul muro.
 Non però udiste antiqui, né novelli
 vedeste mai dipingere il futuro:
 e pur si sono istorie anco trovate,
 che son dipinte inanzi che sian state¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Dal canone ariostesco sono influenzati, ad esempio, i versi lomazziani analizzati alle pp. 340 e ss. e ancor prima quelli ugualmente dedicati all'elogio degli artisti coevi da Gian Giorgio Trissino nel XXVI libro della sua *Italia liberata da Gotthi*, per cui cfr. J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 952-953.

¹⁶⁹ L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di CESARE SEGRE, Milano, Mondadori, 1976, p. 850. Il brano appare citato anche in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 873-874. Su questo passo si vedano anche le note di commento contenute in L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, commento di EMILIO BIGI, a cura di CRISTINA ZAMPESE, Milano, BUR, 2012, pp. 1071-1072.

Il proemio del canto XXXIII dell'*Orlando furioso* – composto *ex novo* nella redazione del 1532 – include e promuove il nome di Raffaello all'interno di un catalogo di artisti eccellenti che attinge alle pagine antiche della *Storia naturale* pliniana per comporre un doppio canone di pittori teso a esprimere insieme la predilezione estetica dell'autore e della sua epoca tutta: Ariosto interrompe, infatti, la narrazione del suo poema per fermarsi a riflettere sulla grandezza di alcuni dei protagonisti dell'ultima stagione artistica celebrando, specularmente a quella dei maestri del mito, l'abilità di Leonardo, Mantegna, Bellini, Dosso e Giambattista Dossi, Michelangelo, Sebastiano del Piombo, Raffaello e Tiziano, in una fusione di stili e di scuole che secondo Shearman obbedisce comunque alla ragione politica della committenza estense. Come mettono in evidenza gli studi di Barocchi e Gnudi¹⁷⁰, nel canone ariostesco si fondono mirabilmente esperienza letteraria ed esperienza biografica, poiché il catalogo degli artisti menzionati corrisponde, da un lato, al rispetto retorico del modello offerto dalla pagina castiglionesca e da quella delle *Vite* gioviane, ma dall'altro si fa testimone degli incontri e delle amicizie personali di Ariosto stesso presso le corti di Roma e Ferrara: a essere cantati sono, infatti, quasi tutti pittori conosciuti e apprezzati direttamente dallo scrittore, capaci di condividere con lui quegli ideali di riscoperta e superamento dell'antico riassunti emblematicamente attraverso un canone doppio che, nell'accostamento dei maestri moderni a quelli classici, rivela la consapevolezza del pieno raggiungimento della maturità artistica della propria epoca, capace di creare nuovi campioni della pittura abili tanto o più di quelli passati.

Va poi sottolineato come l'esaltazione dei più grandi pittori di tutti i tempi non costituisca semplicemente una pausa scollegata dal racconto epico principale ma si proponga, invece, come un sapiente stratagemma retorico teso a valorizzare l'esperienza narrativa condotta dallo stesso Ariosto: il prosiegua del canto enuncia, infatti, come le opere dei maestri storici tanto celebrati non possano comunque eguagliare, in perfezione, gli affreschi raffiguranti le guerre non ancora intraprese dai francesi contemplati da Bradamante sulle pareti del castello di Tristano, realizzati in una sola notte non dalla tecnica di un artista ma dalla magia di Merlino, e naturalmente –

¹⁷⁰ Cfr. P. BAROCCHI, *Fortuna dell'Ariosto nella trattatistica figurativa*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, 1970, I, pp. 388-405; CESARE GNUDI, *L'Ariosto e le arti figurative*, in *Convegno internazionale Ludovico Ariosto*, Roma-Lucca-Castelnuovo di Garfagnana, Reggio Emilia-Ferrara (27 settembre – 5 ottobre 1974), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 331-402.

Fortemente riconoscibili appaiono, comunque, gli ideali celebrativi cui Dolce obbedisce in questo suo *elogium* postumo in versi: la prima quartina, infatti, prende forma dalla rielaborazione di alcuni dei *topoi* più ricorrenti nella poesia in morte del maestro, spinti fino al loro ultimo culmine retorico con l'attribuzione a Raffaello del titolo di «divino», in cui trova pieno compimento quel processo di esaltazione della sua figura condotto nei carmi precedenti secondo il tema dell'*alter deus*. In particolare, l'avvio del componimento sembra in grado di condensare, variandoli, l'omaggio istituzionale dell'epitaffio ufficiale con l'*imagery* salvifica dell'epigramma castiglionesco, cantando l'Urbinate come il campione capace di vincere la Natura e riportare in vita la Pittura, rendendola più bella di quanto non fosse mai stata nelle epoche anteriori: così, nelle parole postume del poligrafo, il merito di aver tentato di far resuscitare la Roma degli antichi si perde e cede il passo a un elogio tutto pittorico per il genio che aveva saputo esaltare al meglio le possibilità dell'arte del pennello.

La seconda e la terza strofa, poi, si allacciano strettamente fra loro attraverso il paragone biblico con la vicenda di Raffaele, tanto più interessante poiché sviluppato da Dolce in modo assai meno superficiale che in altri casi, più consueti, di omaggio lirico: il richiamo al personaggio veterotestamentario dell'arcangelo protettore della medicina e della salute non si esaurisce, infatti, nell'interpretazione nominale dell'esperienza del maestro ma, grazie al riferimento puntuale alla storia di Tobiolo (il «garzon hebreo» del v. 7), intreccia alla suggestione letteraria del libro di Tobia la memoria figurativa della *Madonna del pesce*, in cui Raffaello aveva ritratto, attorno al 1514, le figure dei due protagonisti. L'avventura rievocata dal sonetto e condensata iconicamente nella tela nell'immagine del pesce è quella della «scorta sicura» (v. 7)¹⁷³ offerta dall'arcangelo al fanciullo capace di uccidere, grazie al sostegno della sua guida, il mostro marino e di trarre dalle sue viscere la cura che avrebbe salvato la vita del padre; allo stesso modo le opere perfette dell'Urbinate erano diventate «esempio» e «norma» per tutti i pittori presenti e futuri, e lo sarebbero rimaste per tutti i secoli a venire. Il sonetto si risolve, così, in un chiaro riconoscimento da parte dello scrittore del primato indiscusso conquistato dal maestro nel mondo del colore, affermato nell'ultima terzina dal monito

spagnola di L. DOLCE, *Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de arte*, edición de SANTIAGO ARROYO, prólogo de FERNANDO CHECA CREMADES, Madrid, Akal, 2010, p. 240, come mi segnala Paolo Marini, che sta curando l'edizione delle rime del poligrafo veneziano.

¹⁷³ «Scorta» appare qui certamente da interpretare come «guida» e non come «prostituta», che è invece la lettura avanzata in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 1057.

contro quegli artisti che, poco disposti a far tesoro della sua lezione, sono polemicamente condannati a conoscere solo una nuova stagione di decadenza della pittura.

Il nome di Raffaello ricompare, quindi, anche in un secondo sonetto, incluso per la prima volta da Dolce nell'edizione del 1563 delle *Rime scelte*:

Angel fra noi Divin, che col martello
dai vita ai marmi, e moto alla Scoltura,
e fai spirar una morta figura
con l'arte del giudicio e del pennello,

ben dovrebbe divoto e questo e quello 5
felice ingegno, e con estrema cura,
far, che se l'opre nostre il tempo fura,
resti il nome fra noi sempre più bello.

Ma per sé fian le sue fatiche eterne,
né seco sarà mai, che tardo oblio 10
nome al mondo sì chiaro adombri, o cele.

E fin che gireran ruote superne,
vivrà qua giù lontan dal cieco rio
il gentil Rafaello, e 'l gran Michele¹⁷⁴.

La lirica, dedicata a Michelangelo, riconosce allo scultore la medesima virtù vivificante attribuita precedentemente alla pittura di Raffaello. Anche in questo caso il poeta si rivolge direttamente al maestro fiorentino, angelo a sua volta di nome e di fatto, poiché la sua capacità di conferire la vita al marmo e movimento alle sculture sa rivelare ai contemporanei la sua natura divina. La seconda quartina rielabora uno dei temi più tipici dell'«ut pictura poësis», già impiegato, ad esempio, nell'*incipit* del sonetto di Tebaldeo per l'Urbinate¹⁷⁵, e scongiura nell'auspicio dell'immortalità del nome dell'artista il pericolo che le sue opere possano cadere preda del tempo e dell'oblio. L'ultima strofa unisce, infine, nella lode il nome di Michelangelo a quello di Raffaello e

¹⁷⁴ Il testo è tratto da *Il primo volume delle rime scelte da diversi autori, di nuovo corrette, et ristampate...*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1563, p. 624.

¹⁷⁵ Cfr. *supra*, pp. 282 e ss.

realizza nell'immagine dal sapore dantesco del v. 12 il presagio della fama eterna guadagnata sulla terra dai due maestri come premio del loro specialissimo talento.

Dal gioco nominale con la figura divina dell'angelo muove anche il sonetto dedicato all'Urbinate da Bernardo Tasso nella sua raccolta poetica del 1560¹⁷⁶ per affermarne l'assoluto primato nel mondo della pittura:

O di nome, d'ingegno e di natura
vero angelo del ciel, cui fra i migliori
spirti, che col penello e coi colori
fer dolce un tempo oltraggio a la Natura,

l'eternità, che del tuo nome ha cura, 5
ha dato il primo loco, onde t'onori,
e perdonimmi pur tutti i pittori,
sovr'ognuno di lor l'età futura,

io ti vorrei sacrar, come a divino,
quasi lampa ch'ardesse eternamente, 10
qualche lume d'ingegno e di parole,

ma il raggio del tu' onore è sì lucente,
che 'l coprirebbe, come copre il sole,
quand'è più lieto e chiaro, un lumicino¹⁷⁷.

Nelle due quartine l'elogio del maestro è costruito attraverso il confronto, vinto, con il talento dei migliori rappresentanti del pennello, capaci di recare con le loro opere un'offesa «dolce» alla Natura (v. 4) ma costretti a cedere il passo di fronte all'abilità straordinaria dell'Urbinate, che gli garantirà onore eterno anche nella memoria dei posteri. Appare significativo notare come dell'immagine dei vv. 3-4 – forse ereditata da Firenzuola¹⁷⁸ – si sarebbe presto ricordato il figlio Torquato, pronto a reimpiegare il

¹⁷⁶ Cfr. *Rime di messer Bernardo Tasso divise in cinque libri nuovamente stampate. Con la sua tavola per ordine di alfabetto*, Venezia, Giolito, 1560.

¹⁷⁷ Il testo del sonetto è tratto dalle *Rime di messer Bernardo Tasso*, cit., p. 35 ed è incluso in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 1089. Da considerare anche BERNARDO TASSO, *Rime*, II, *Libri quarto e quinto: Salmi e Ode*, testo e note a cura di VERCINGETORIGE MARTIGNONE, San Mauro Torinese, Edizioni Res, 1995, p. 35.

¹⁷⁸ AGNOLO FIRENZUOLA, *Dialogo delle bellezze delle donne*: «Lo 'ngegno e le altre doti e virtù dell'animo non ci fanno mestieri, perciocché aviamo tentato di dipignere la bellezza del corpo e non quella dell'animo, alla finzion della quale bisogna miglior dipintor di me, migliori colori e migliore penello che non è quello del

modulo coniato da Bernardo per esaltare Raffaello nel canto settimo del suo *Rinaldo*, adattando la lode del padre all'esperienza di Francesco Salviati, associato – quasi un novello Urbinate – all'antico Apelle:

69

Pendon dopoi da le pareti belle
 molte imagin ritratte in tutti i lati;
 di sesso e volto son diverse quelle,
 e gli abiti tra loro han variati;
 né so se tai le avria già fatte Apelle,
 o se tai le fesse oggi il Salviati
 che coi colori e col penello audace
 scorno a Natura, invidia agli altri face¹⁷⁹.

Nella seconda parte del suo sonetto per l'Urbinate Bernardo trasforma, poi, la comparazione con i pittori delle due quartine in un più ardito paragone che devia il discorso lirico sul tema sematico della luce, da cui sono generate le metafore successive, tese a innalzare il dettato e definire, senza possibilità di replica, la superiorità del maestro: recuperando l'immagine impiegata dai contemporanei per esaltare la capacità di Raffaello di illuminare, con le sue ricerche, la tracce più autentiche del passato, il poeta dichiara di voler consacrare alla natura divina dell'artista «qualche lume d'ingegno e di parole» (v. 11) che faccia ardere la sua memoria per tutta l'eternità; il suo tentativo, rispetto al «raggio» emesso dalla grandezza di Raffaello (v. 12), apparirà, tuttavia, poco più lucente di un «lumicino», condannato a sparire coperto dal bagliore del sole. Così, il sonetto si conclude con il consueto *topos* di modestia più volte richiamato dagli scrittori in procinto di comporre le proprie lodi letterarie per il genio del maestro e già impiegata, identica, da Bernardo all'interno della dedica alla principessa di Salerno Isabella Vigliamarina del secondo libro delle sue *Rime*¹⁸⁰.

mio debole ingegno, se ben l'esempio di voi altre non è manco sufficiente in questa bellezza che si sa nell'altra». Il testo è tratto da *Opere scelte di Agnolo Firenzuola*, a cura di GIUSEPPE FATINI, Torino, UTET, 1957, pp. 548-549.

¹⁷⁹ TORQUATO TASSO, *Rinaldo*, edizione critica basata sulla seconda edizione del 1570 con le varianti della *princeps* (1562), a cura di MICHAEL SHERBERG, Ravenna, Longo, 1990, p. 197. Si veda anche il recente T. TASSO, *Rinaldo*, edizione commentata a cura di MATTEO NAVONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

¹⁸⁰ B. TASSO, *Rime*, cit., p. 123: «Forse meglio stato sarebbe, illustrissima e virtuosissima Signora, avendo riguardo all'altezza de' vostri meriti et alla bassezza del mio picciolo podere, vivermi dentro di questo mio desiderio d'onorarvi, e di pagare in parte i molti beneficii che da voi mi vengono, tenendo appresso di

La raccolta include, poi, anche un secondo accenno a Raffaello, la cui abilità si presta come riferimento retorico per celebrare la grandezza di un altro artista, urbinate come lui:

Deh, perché tu, cui le sorelle dive
sul sacro e vago monte d'Elicona
han tessuto alle chiome ampia corona,
Gallo, non piangi il tuo morto concive?

Morti siam noi, egli nel Ciel si vive 5
u' con Vitruvio suo si paragona,
e col gran Rafael lieto ragiona,
le cui opre fien sempre illustri e vive.

Ahi, quanto Urbin, quanto il suo Duce invitto 10
hanno perduto, ché spirto sì chiaro
di rado ad albergar viene fra noi.

Piagni, Gallo, e piangendo un uom sì raro
fa' conti al mondo i tanti pregi suoi,
sì che 'l Genga conosca anco l'Egitto¹⁸¹.

Il sonetto custodisce il commosso epitaffio composto da Bernardo per il maestro Gerolamo Genga (1476-1551), pittore, scultore e architetto celebrato da Vasari nelle sue *Vite* come allievo di Perugino e compagno, nella sua bottega, dello stesso Raffaello: nella lirica il poeta si rivolge all'amico letterato Antonio Galli¹⁸² per invitarlo a cantare il talento dell'artista scomparso cosicché la sua fama non si estingua e possa essere nota in tutti gli angoli dell'universo. Per il maestro della Villa imperiale la finzione lirica immagina una vita celeste condotta in compagnia dei modelli da lui imitati nella propria esperienza professionale: così l'anima di Genga è destinata a essere accolta nella schiera dei grandi maestri che lo avevano preceduto e a dialogare con Vitruvio e Raffaello, in

me queste mie cosette, o dandole a persona che più di voi d'esser onorata avesse di mestieri: concio sia cosa che non più di lume e d'ornamento al vivo splendore della vostra gloria siano per recare, ch'un picciolo lumicino al chiaro raggio del sole, allor che nel mezzo giorno più lucente a noi si mostra».

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 119. Al v. 5 si corregge, per ragioni di senso, «siam» su «sian» della cinquecentesca e dell'edizione moderna di Martignone. Il sonetto non è segnalato da Shearman.

¹⁸² Per un rapido riferimento alla vicenda biografica del letterato cfr. ELENA DEL GALLO, *Antonio Galli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998.

un ideale ricongiungimento di spiriti eccellenti che sembra voler costituire, nella fantasia di Tasso, un controcanto artistico della «bella scola» di poeti del limbo dantesco¹⁸³.

Il componimento di Bernardo palesa quindi come, grazie alla costante celebrazione da parte dei poeti del Cinquecento, il nome dell'Urbinate non fosse andato perduto e venisse, invece, frequentemente impiegato come termine di paragone ideale con cui confrontare la fama dei nuovi protagonisti delle arti. Nell'epigramma del poeta Marc Antoine Muret, pubblicato nella raccolta degli *Hymni sacri* del 1575¹⁸⁴, il pittore torna a parlare ai contemporanei in prima persona, rivolgendosi dalla sua tomba al viaggiatore giunto a recargli omaggio:

Sic mea naturam manus est imitata videri
 posset ut ipsa meas esse imitata manus.
 Saepe meis tabulis ipsa est delusa, suumque
 credit esse, meae quod fuit artis, opus.
 Miraris, dubitasque? Audito nomine credes: 5
 sum Raphael – hei mi quid loquor? Immo fui.
 Et tamen his dictis quid opus fuit addere nomen?
 Alterutrum poterat cuilibet esse satis.
 Nam mea et audito est notissima nomine virtus,
 et praestare vicem nominis ipsa potest¹⁸⁵. 10

La celebrazione si riveste ancora di una *imagery* antica, capace di riattualizzare moduli elogiativi introdotti nell'esaltazione in versi del 1520: il contatto più evidente appare, infatti, quello instaurato con i due distici dedicati all'Urbinate da Nicolò

¹⁸³ D. ALIGHIERI, *Inferno*, IV, vv. 94-99: «Così vid'ì adunar la bella scola / di quel signor de l'altissimo canto / che sovra li altri com'aquila vola. / Da ch'ebber ragionato insieme alquanto, / volsersi a me con salutevol cenno, / e 'l mio maestro sorrise di tanto».

¹⁸⁴ Cfr. MARC ANTOINE MURET, *Hymnorum sacrorum liber [...]*, Venezia, 1575.

¹⁸⁵ Il testo del carme figura in J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 1243; traduzione mia: «La mia mano ha imitato la natura di modo che potesse sembrare che sia stata essa a imitare le mie mani. Spesso essa (la natura) è stata ingannata dai miei dipinti, e ha creduto che fosse suo quello che invece era opera della mia arte. Ti sembra strano, hai dei dubbi? Ci crederai appena avrai udito il mio nome. Io sono Raffaello – ma cosa dico, povero me? Piuttosto lo fui. E in ogni caso che bisogno c'era di aggiungere il nome a quanto già detto? Poteva bastare a chiunque una sola delle due cose. Infatti al solo suono del mio nome diventa chiarissima la mia virtù, ed essa (la virtù) può bastare a fare intuire il mio nome».

d'Arco¹⁸⁶, ugualmente concepiti come un'allocuzione del maestro dal suo sepolcro. Il dettato dell'umanista francese si caratterizza, tuttavia, per un respiro lirico più ampio, pronto a ripercorrere i pregi dell'avventura pittorica di Raffaello e a riconoscerne la straordinaria virtù mimetica, in grado di imitare la realtà con tale verosimiglianza da far sorgere il dubbio che le stesse opere di natura fossero state, invece, realizzate dalla sua mano; peculiare anche l'insistenza sul tema del nome del maestro, che il protagonista si mostra reticente a pronunciare, sostenendo che la sua identità appare inequivocabilmente individuata dal racconto dei suoi specialissimi meriti. Vale la pena segnalare come il raffinato elogio riservato da Muret all'Urbinate sia il frutto di una autentica predilezione per il suo talento artistico¹⁸⁷: pur nella genericità dei *topoi* adottati per la sua celebrazione, Raffaello appare, infatti, come l'unico pittore menzionato, assieme a Tiziano, all'interno della vasta opera poetica del letterato, influenzato da quel gusto filoveneto e filoraffaelliano divulgato in tutta la penisola dall'*Aretino* di Dolce.

Di stampo classico appare anche l'omaggio composto fra il 1585 e il 1590 dal poeta ortano Giulio Roscio, capace di risalire al momento della morte del maestro per attribuirne la responsabilità a una precisa volontà divina e rileggere alla luce del *topos* antico la sfortunata vicenda biografica di Raffaello:

IN RAPHAELIS URBINATIS RESTITUTAM SANITATEM

Optabat superum coetus te adiungere Divis,
Raphael factis reddere et astra tuis,
pondere mortali cum faenore sponte solutus
aurea divinum condis in astra caput.

Iamque alacer Zephirique comes contendis, ab alto
cum vox: «E nostris aliger ima pete.

5

Nos superum sedes, caeli nos aurea tecta,
mortales inter tu pia iura tene»¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Gli epigrammi di Nicolò d'Arco sono esaminati alle pp. 241 e ss.; per questa segnalazione cfr. anche G. L. MELLINI, *L'estrema opera di Raffaello*, cit., pp. 145-146.

¹⁸⁷ Su questo argomento cfr. CARMELO OCCHIPINTI, *Giardino delle Esperidi. Le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli*, Roma, Carocci, 2009, nonché ID., *La dispersione della quadreria estense e gli acquisti del cardinale Ferdinando de' Medici*, «Studi di Memofonte», II (2009).

¹⁸⁸ Il testo dell'epigramma è tratto dal ms. Barb. lat. 1967, c. 39r. Rispetto alla trascrizione offerta da Shearman in *Raphael*, cit., p. 1333, sono introdotti i seguenti interventi: al v. 3 si legge «faenore» in luogo di «foedere»; al v. 5 si legge «Zephirique comes» in luogo di «Zephyritis cernes»; si introduce il discorso diretto negli ultimi tre versi. Traduzione mia: «Il consesso dei celesti desiderava aggiungere te, Raffaello,

Il testo sembra quindi intenzionato a rimarcare, a settant'anni dalla scomparsa, la popolarità tutta terrestre della fama dell'Urbinate: se, infatti, il consesso degli dèi aveva deciso di chiamare a sé lo spirito del maestro che si stava rendendo troppo grande con le sue opere, il ricordo del suo nome e della sua bravura non avrebbe abbandonato la terra, ove la sua gloria era destinata a risplendere nella devozione dei mortali.

Al medesimo spirito encomiastico (ma a una fantasia immaginifica profondamente diversa) sono ispirate anche le liriche di Giovanni Paolo Lomazzo che, con la loro pubblicazione sul finire del secolo, si assumono l'onere di condensare i tratti principali dell'immagine letteraria di Raffaello elaborata durante tutto il Cinquecento e di trasmetterla agli intellettuali della stagione successiva, che tanto apprezzeranno la lezione estetica e storica del maestro.

Le *Rime ad imitazione de i Grotteschi usati da' pittori*¹⁸⁹ confessano sin dal titolo non solo una chiara adesione al tema culturale dell'«ut pictura poësis», ma anche un'autentica dipendenza dal genere pittorico che proprio Raffaello e la sua scuola avevano contribuito a rendere illustre: la scommessa rivolta dal poeta al suo pubblico è, infatti, quella di riuscire a trasformare la grottesca del colore in una grottesca della parola, liberandola dalla sua condizione di subalternità per conferirle uno statuto artistico autonomo.

Il secondo libro della raccolta include, all'interno di una vasta galleria di poesie dedicate ai personaggi celebri dell'epoca, anche l'elogio degli artisti più rappresentativi del secolo, fra i quali Raffaello appare subito rivestire un ruolo di rilievo. Sono così da segnalare due sonetti (XVII e XVIII) in cui Lomazzo trasferisce in poesia quel registro di maestri prediletti già assemblato in occasione del *Trattato dell'arte della pittura* (1584)¹⁹⁰ ove, in ossequio alla temperie teorica dominante, aveva elaborato un doppio canone di

agli dèi, e consegnare le stelle alle tue opere, ora che tu, sciolto per loro volere dalla condizione mortale, volgi il tuo capo divino agli astri dorati. E già stai dirigendoti veloce e pari a Zefiro, quando una voce (giunge) dall'alto: "Raggiungi la terra, tu, creatura alata, allontanandoti dal nostro dominio. Noi (occuperemo) le sedi degli dèi, noi (occuperemo) l'aureo palazzo del cielo, tu invece abbi meritata devozione fra i mortali"».

¹⁸⁹ Cfr. *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, divise in sette libri. Nelle quali ad imitatione de i Grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di Prencipi, di Signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori, & architetti ... Et però intitolate Grotteschi, non solo dilettevoli per la varietà de le inventioni, ma utili ancora per la moralità che vi si contiene. Con la vita del Auttore descritta da lui stesso in rime sciolte*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1587.

¹⁹⁰ Cfr. *Trattato dell'arte de la pittura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore. Diviso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la theorica, & la pratica d'essa pittura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1584.

artisti e scrittori eccellenti, accoppiati in virtù della caratteristica principale di quello stile che li aveva resi grandi:

«segue anco una particolare, che un pittore ha avuto naturalmente un genio più conforme ad un poeta che ad un altro, e nel suo operare ha seguito quello, come è facile a ciascuno l'osservarlo ne' pittori moderni. Perché si vede che Leonardo ha espresso i moti e decori di Homero, Polidoro la grandezza e furia di Virgilio, il Buonarotto l'oscurezza profonda di Dante, Raffaello la pura maestà del Petrarca, Andrea Mantegna l'acuta prudenza del Sannazaro, Titiano le varietà dell'Ariosto, e Gaudenzio la devotione che si trova espressa ne' libri de' Santi»¹⁹¹.

Il primo dei due sonetti, in particolare, costituisce chiaramente il tassello intermedio fra la riflessione estetica del *Trattato* e le speculazioni dell'*Idea*: esso, infatti, applica lo schema del parallelismo, tipico del pensiero cabalistico dell'autore, all'orizzonte interno della pittura, individuando una rete di analogie fra maestri antichi e maestri moderni pronta a obbedire al numero magico di sette, senza tuttavia estendersi ancora al più complesso sistema di corrispondenze da cui è retta la teoria dei sette governatori del «tempio» lomazziano¹⁹²:

XVII. CONFERENZA DE' PITTORI ANTICHI E MODERNI

Furon già sette gl'antichi pittori,
cinti la fronte d'immortal alloro
come soprani a gl'altri, e in man loro
altre corone avean di verdi allori,

per i nostri adornar ch'avean i cori
conformi a loro, e suoi emuli fôro:
onde da Apelle primo in tanto coro
fu cinto Rafaello in grandi onori;

5

da Parrasio fu ornato il Bonarotto;

¹⁹¹ Il testo del brano è tratto da J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 1316.

¹⁹² Sulle implicazioni raffaellesche della teoria dei sette governatori cfr. *supra*, pp. 43 e ss. Si veda anche ROBERT KLEIN, «I sette governatori dell'arte» secondo Lomazzo, in ID., *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, prefazione di A. CHASTEL, traduzione di RENZO FEDERICI, Torino, Einaudi, 1975, pp. 178-199.

Gaudenzio et il Lovin, et il Sesto isnello.

Andavan con Tizian molto lodati,
i quali pe'l nome loro or non appello,
perché 'l svegliar me li fe' star celati¹⁹⁸.

Anche quando dall'*elogium* di consorterìa si passa a quello dei singoli rappresentanti, la logica di Lomazzo spinge il poeta a riproporre il medesimo ordine che assegna la prima posizione ad Apelle, cantato nel sonetto XIX, e la seconda al suo discepolo Raffaello, primo fra i moderni:

XX. DI RAFAELLO SANZIO

Si come l'alto Medico divino
co'l fiel del pesce fu cagion di dare
luce a Tobia: così venne a purgare
con l'arte gl'occhi nostri quel d'Urbino.

Egli de la Pittura il ver camino
volse con l'opre sue d'ogni or mostrare,
et con gran cura e amor quelle insegnare:
onde l'onora ogn'un grande e piccino.

5

Egli ha mostrato l'alta Prospettiva,
che da Bramante trapassò il Petrucci,
con somma grazia posta al suo vedere.

10

Ei de l'Anatomia trovò la viva
et vera via: sì che poi tocca e fère
l'invidia gl'altri, e ogn'un par che si crucci,
e al colorar poi sdrucci,
non potendo agguagliar la lui grand'arte
ne i lumi et ombre ch'io vi canto in carte.

15

Tanto che d'ogni parte
in lui è l'eccellenza così unita,
che morto gode d'una eterna vita¹⁹⁹.

20

¹⁹⁸ Per il sonetto si legga G. P. LOMAZZO, *Rime*, cit., pp. 98-99. Si considerino anche V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, cit., p. 320 e J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 1352.

¹⁹⁹ Il testo del componimento è presentato in G. P. LOMAZZO, *Rime*, cit., pp. 91-92. Si vedano anche V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, cit., pp. 319-320 e J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., pp. 1351-1352.

Il canto poetico immaginato per Raffaello prende la forma della sonettessa e fa subito appello alla tradizione dell'*interpretatio nominis*, che tante volte aveva riletto l'esperienza biografica del maestro alla luce della simbologia medica legata alla figura dell'arcangelo da cui aveva preso il nome²⁰⁰: la prima quartina appare, infatti, ispirata alla vicenda veterotestamentaria di Raffaele e Tobia, la cui eco aveva già animato l'elogio in versi di Dolce²⁰¹. Discostandosi dall'esempio lirico del poligrafo veneziano, tuttavia, Lomazzo – che pure conosceva il dipinto, come dimostra la nota sulle norme da rispettare nella resa della proporzione dei corpi umani contenuta nel *Trattato*²⁰² – trascura di menzionare la tela dedicata all'episodio dallo stesso Urbinate, per soffermarsi invece sul valore salvifico dell'azione dell'angelo, le cui prodigiose virtù sono replicate dal campione della pittura: come, infatti, Raffaele aveva saputo assistere Tobia nell'uccisione del mostro marino da cui gli era stato possibile ricavare il fiele che avrebbe restituito la vista al padre Tobi, così Raffaello era stato capace con la grandezza della sua arte di purificare gli occhi dei contemporanei rieducandoli alla contemplazione della vera bellezza. Per questa ragione vale la pena mettere in evidenza la parziale imprecisione prodotta dal testo al v. 3, che introduce il nome di Tobia in luogo di quello di Tobi: per mantenere il parallelismo sul piano del senso sarebbe, infatti, opportuno evitare di interpretare il sintagma «dare / luce» (vv. 2-3) come un generico «donare fama», suggerendo magari di ipotizzare un'involontaria confusione mnemonica del tipografo fra i due personaggi biblici, connessi fra loro e dotati di una notorità impari.

Le altre strofe sviluppano invece l'*elogium* di Raffaello attraverso la rievocazione degli specialissimi meriti della sua arte, capace di mostrare ai dotti della sua epoca il volto autentico della pittura, segnalandosi nella disciplina della prospettiva e dell'anatomia, e suscitando nei colleghi invidia e desiderio di emulazione per quelle stesse opere che il poeta cerca ora di rievocare con la forza della sua parola. La chiusa ribadisce, infine, il *topos* della vita eterna nel ricordo dei posteri conquistata all'artista dalla bellezza dei suoi capolavori.

²⁰⁰ La questione è stata già segnalata in questo lavoro alla p. 222.

²⁰¹ Cfr. *supra* pp. 331 e ss.

²⁰² J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 1317: «E quella proportione tenuta da Raffaello in quel quadro di San Domenico di Napoli è contra l'arte, mentre che fa l'Angelo Raffaello di buona statura e Tobia fanciullo, ché in quella etade acerba e tenera non poteva verisimilmente far così lungo viaggio e caminar tante miglia, come dice la Scrittura».

E han fatto sì, che non convien che sprucci l'ignoranza, ch'il bel sempre via scoppa, ne l'opre loro, ove sciolta galoppa l'Invenzion co'i suoi grilli che son sdrucci	5
a gl'altri, che non san de l'arte il fondo. Da loro apprendere può ciascun giocondo, quanta varietà fin ne i minucci	10
sia di quest'arte in lor giamai non troppa. Arte ch'eglino soli han ritrovata, e in forma e prospettiva in modo ornata a noi hanno lasciata: che se miriam lor fabbriche e pitture, di tutto il bel vi scorgiam le cure ²⁰⁶ .	15

L'elogio coinvolge i maggiori rappresentanti dell'architettura del XVI secolo e l'inclusione di Raffaello nella rassegna dei protagonisti del settore (Bramante, Vincenzo Civerchio, Vincenzo Foppa, Bernardino Zenale, Michelangelo, Baldassarre Peruzzi) rivela tutta l'attenzione del poeta per l'esperienza professionale del maestro: celebrato per i suoi progetti urbanistici, l'Urbinate è esaltato anche in questa veste per i preziosi insegnamenti che aveva saputo trasmettere ai contemporanei, rafforzando così il suo primato fra i campioni delle arti.

I medaglioni lirici destinati da Lomazzo all'omaggio di Raffaello rappresentano l'ultima testimonianza significativa della celebrazione letteraria dedicata al maestro nel Cinquecento: il ritratto composto dallo scrittore in memoria della grandezza dell'artista rivela, anche nella sua menzione degli impegni architettonici dell'Urbinate, il debito nei confronti delle pagine vasariane della *Vita*, così determinanti per l'*elogium* raffaellesco della seconda metà del secolo. E come era già accaduto nelle parole dell'aretino, anche nell'encomio tutto pittorico di Lomazzo si perde ogni traccia delle ambizioni antiquarie del maestro, fulcro più autentico della sua esaltazione da parte dei contemporanei. Sul finire della sua prima stagione celebrativa, l'immagine letteraria dell'Urbinate acquista così il volto prevalente del pittore della grazia con cui appare pronta per essere

²⁰⁶ Per il sonetto si veda G. P. LOMAZZO, *Rime*, cit., pp. 154-155. Si leggano anche V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, cit., p. 322 e J. SHEARMAN, *Raphael*, cit., p. 1353.

trasmessa agli intellettuali del Seicento, acquistando quella forma retorica con cui sarà divulgata alle generazioni successive.

Bibliografia

Bibliografia

TESTI

ALBERTI, LEON BATTISTA, *De statua*, a cura di MARCO COLLARETA, Livorno, Sillabe, 1998.

ID., *L'architettura*, testo latino e traduzione di GIOVANNI ORLANDI, introduzione e note di PAOLO PORTOGHESI, Milano, Il polifilo, 1966.

ID., *Ludi matematici*, a cura di RAFFAELE RINALDI, con una prefazione di LUDOVICO GEYMONAT, Milano, Guanda, 1980.

ID., *Rime e versioni poetiche*, edizione critica e commento a cura di GUGLIELMO GORNI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975.

ID., *Rime*, édition critique, introduction et notes par GUGLIELMO GORNI, traduction de l'italien par MARCO SABBATINI, Paris, Le Belles Lettres, 2002.

ID., *De pictura*, a cura di CECIL GRAYSON, Bari, Laterza, 1975.

ID., *Opere volgari*, III, *Trattati d'arte, Ludi rerum mathematicarum, Grammatica della lingua toscana, opuscoli amatori, Lettere*, a cura di CECIL GRAYSON, Bari, Laterza, 1973.

Anthologia latina sive poësis latinae supplementum, ediderunt FRANCISCUS BUECHELER et ALEXANDER RIESE, Lipsia, Teubner, 1894-1930, 5 voll.

- Antiquaria urbis per Adream Fulvium*, Roma, Giacomo Mazzocchi, 1513.
- Antiquarie prospettive romane*, a cura di GIOVANNI AGOSTI e DANTE ISELLA, Parma, Guanda, 2006.
- Antiquitates urbis per Andream Fulvium antiquarium*, Roma, Marcello Silber, 1527.
- Antologia della poesia italiana*, a cura di CESARE SEGRE e CARLO OSSOLA, II, *Quattrocento-Settecento*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1998.
- Antologia palatina*, a cura di FILIPPO MARIA PONTANI, Torino, Einaudi, 1978, 4 voll.
- ANTONIO AVERLINO detto IL FILARETE, *Trattato di architettura*, testo a cura di ANNA MARIA FINOLI e LILIANA GRASSI; introduzione e note di L. GRASSI, Milano, Il polifilo, 1972, 2 voll.
- ARETINO, PIETRO, *Lettere sull'arte*, a cura di CARLO CORDIÉ, FIDENZIO PERTILE, ETTORE CAMESASCA, 4 voll., Milano, Del Milione, 1957-60.
- ID., *Lettere*, a cura di PAOLO PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, 6 voll., Roma, Salerno, 1997-2002.
- ID., *Lettere*, introduzione, scelta e commento di PAOLO PROCACCIOLI, 2 voll., Milano, BUR, 1990.
- ID., *Ragionamento delle corti*, a cura di FULVIO PEVERE, Milano, Mursia, 1995.
- ID., *Ragionamento delle corti*, a cura di GUIDO BATTELLI, Lanciano, Carabba, 1914.
- ARIOSTO, LUDOVICO, *Lettere dalla Garfagnana*, a cura di VITTORIO GATTO, Reggio Emilia, Diabasis, 2009.
- ID., *Opere minori*, a cura di CESARE SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
- ID., *Orlando furioso*, commento di EMILIO BIGI, a cura di CRISTINA ZAMPESE, Milano, BUR, 2012.

- ID., *Satire*, a cura di ALFREDO D'ORTO, Fondazione Pietro Bembo, Parma, Guanda, 2002.
- Auree epistole Johannis Pici Mirandule viri omnium mortalium doctissimi eloquentissimi...*, Antwerp, Thierry Martens, 1502.
- AVERLINO, ANTONIO detto il FILARETE, *Trattato di architettura*, testo a cura di ANNA MARIA FINOLI, LILIANA GRASSI, introduzione e note di LILIANA GRASSI, Milano, Il Polifilo, 1972, 2 voll.
- BAROCCHI, PAOLA, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano, Ricciardi, 1971-1977, 3 voll.
- EAD., *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, Laterza, 1960-1962, 3 voll.
- BEFFA NEGRINI, ANTONIO, *Elogi istorici di alcuni personaggi della famiglia Castigliona ... ora dati in luce da Francesco Osanna*, Mantova, 1606.
- BELLORI, GIOVAN PIETRO, *Vita di Annibale Carracci pittore bolognese*, in ID., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di EVELINA BOREA, introduzione di GIOVANNI PREVITALI, Torino, Einaudi, 1976, pp. 31-111.
- BELLORI, GIOVANNI PIETRO e PASSERI, GIOVANNI BATTISTA, *Vite di Andrea Sacchi*, a cura di BIANCA TAVASSI LA GRECA, Roma, Ugo Magnanti, 1999.
- BEMBO, PIETRO, *Le prose della volgar lingua*, in *Prose e rime*, a cura di CARLO DIONISOTTI, Torino, Utet, 1966.
- ID., *Lettere*, edizione critica a cura di ERNESTO TRAVI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993, 4 voll.
- ID., *Prose della volgar lingua. L'«editio princeps» del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di CLAUDIO VELA, Bologna, CLUEB, 2001.
- ID., *Prose e rime* a cura di CARLO DIONISOTTI, Torino, UTET, 1966.

- BOCCALINI, TRAIANO, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di LUIGI FIRPO, Bari, Laterza, 1948.
- BOIARDO, MATTEO MARIA, *Amorum libri tres*, edizione critica a cura di TIZIANO ZANATO, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002.
- Bramante poeta, colla raccolta dei sonetti in parte inediti*, a cura di LUCA BELTRAMI, Milano, A. Colombo e A. Cordani tipografi, 1884.
- BRAMANTE, DONATO, *Sonetti e altri scritti*, a cura di CARLO VECCE, Roma, Salerno, 1995.
- BRONZINO, AGNOLO, *Rime in burla*, a cura di FRANCA PETRUCCI NARDELLI, introduzione di CLAUDIO MUTINI, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1988.
- BURCKHARDT, IACOPO, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, traduzione italiana di DIEGO VALBUSA, quarta edizione accresciuta per cura di Giuseppe Zippel, Firenze, Sansoni, 1940.
- Cai Plinii Caecili Secundi Epistolarum libri IX. Libellus epistol. ad Traianum cum rescriptis ejd. principis. Panegyricus Traiano dictus cum enarrationibus Io. Mar. Catanaei*, Milano, Alessandro Minuziano, 1506.
- Cai Plinii Secundi Novocomensis Epistolarum libri decem in quibus multae habentur epistolae non ante impressae. Tum graeca correctae, et suis locis restituta, atque reiectis adulterinis, vera reposita. Item fragmentatae epistolae, integrae factae. [...]*, Venezia, Aldo Manuzio, 1508.
- Cai Plinii Secundi Novocomensis Epistolarum libri X. Eiusdem Panegyricus Traiano principi dictus [...]*, Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1518.
- Cai Silvani Germanici In pontificatum Clementis septimi Pont. Opt. Max. panegyris prima. Eiusdem in statuam Leonis decimi Pont. Max. Sylva*, Roma, Ludovico degli Arrighi e Lautizio Perugino, 1524.
- CALVO, MARCO, FABIO, *Antiquae urbis Romae cum regionibus simulachrum*, Roma, Ludovico Vicentino, 1527.

- Carmina illustrium poetarum Itolorum Io. Matthaeus Toscanus conquisivit, recensuit, bonam partem nunc primum publicavit*, Tomus primus, Lutetiae, apud Aegiud Gorbinum, 1576.
- Carmina quinque illustrium poetarum quorum nomina in sequenti charta continentur* [Pietro Bembo, Andrea Navagero, Baldassarre Castiglione, Giovanni Cotta, Marco Antonio Flaminio], Venezia, Valgrisi, 1548.
- CARTARI, VINCENZO, *Le immagini de i dei de gli antichi*, a cura di GINETTA AUZZAS, FEDERICA MARTIGNAGO, MANLIO PASTORE STOCCHI, PAOLA RIGO, Vicenza, Neri Pozza, 1996.
- CASTIGLIONE, BALDASSAR, *Il Libro del Cortegiano*, a cura di BRUNO MAIER, Torino, UTET, 1981.
- ID., *Il Libro del Cortegiano*, a cura di VITTORIO CIAN, Firenze, Sansoni, 1947.
- ID., *Il Libro del Cortegiano*, a cura di WALTER BARBERIS, Torino, Einaudi, 1998.
- ID., *Il Libro del Cortegiano*, introduzione di AMEDEO QUONDAM, note di NICOLA LONGO, Milano, Garzanti, 1981.
- ID., *Le Lettere*, I (1497-Marzo 1521), a cura di GUIDO LA ROCCA, Milano, Mondadori, 1978.
- ID., *Lettere inedite e rare*, a cura di GUGLIELMO GORNI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969.
- CAVALCANTI, GUIDO, *Rime*, a cura di MARCELLO CICCUTO, introduzione di MARIA CORTI, Milano, BUR, 2010⁸.
- CENNINI, CENNINO, *Il libro dell'arte*, a cura di FABIO FREZZATO, Vicenza, Neri Pozza, 2009⁵.
- CICERONE, *Lettere ai familiari*, I, a cura di ALBERTO CAVARZERE, introduzione di EMANUELE NARDUCCI, Milano, BUR, 2007.

- Claudii Ptolemaei Geographia*, edidit KARL FRIEDRICH AUGUST NOBBE cum introductione a AUBREY DILLER, Hildesheim [etc.], Olms, 1990, 3 voll. [Ripr. facs. dell'ed. Leipzig, Sumptibus et typis C. Tauchnitii, 1843].
- CLOULAS, ANNIE, *Documents concernant Titien conservés aux Archives de Simancas*, in *Mélanges de la Casa de Velasquez*, III (1967), pp. 194-286.
- Codice topografico della città di Roma*, a cura di ROBERTO VALENTINI, GIUSEPPE ZUCCHETTI, Roma, Istituto storico italiano, 1940-53, 4 voll.
- Collettanee grece, latine e vulgari per diversi auctori moderni nella morte de l'ardente Seraphino Aquilano per Gioanne Philoteo Achillino in uno corpo redutte*, Bologna, Caligola Balazieri, 1504.
- «Collettanee» in morte di Serafino Aquilano, a cura di ALESSIO BOLOGNA, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2009.
- Coryciana critice edidit, carminibus extravantibus auxit, praefatione et anotationibus instruxit Iosephus Ijsewijn*, Romae, Herder, 1997.
- Coryciana*, Roma, Ludovico degli Arrighi e Lautizio Perugino, 1524.
- CRISOLORA, MANUELE, *Le due Rome. Confronto tra Roma e Costantinopoli. Con la traduzione latina di Francesco Aleardi*, a cura di FRANCESCA NIUTTA, Bologna, Patron, 1999.
- De architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati: Commentati et con mirando ordine insigniti per il quale facilmente potrai trovare la multitudine de li abstrusi et reconditi vocabuli a li soi soci et in epsa tabula con summo studio expositi et enucleati ad immensa utilitate de ciascuno studioso et benivolo de epsa opera*, Como, Gottardo da Ponte, 1521.
- De Roma prisca et noua varii auctores prout in sequenti pagella cernere est*, Roma, Giacomo Mazzocchi, 1523.
- De viridario Augustini Chigii patritii Senen. vera libellus Galli Egidii Romani poe. laur.*, Rome, per Stephanum Guillireti & Herculem Nani consocios, 1511.

Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza corrette, illustrate ed accresciute colla vita dell'autore scritta da Pierantonio Serassi, III, Bergamo, Lancellotti, 1754.

Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Palazzo Vaticano e nella Farnesina alla Lungara, con alcuni ragionamenti in onore delle sue opere, e della pittura, e scultura di Gio. Pietro Bellori, in questa nuova edizione accresciuta anche della Vita del medesimo Raffaello descritta da Giorgio Vasari, Roma, Eredi di Giovanni Lorenzo Barbiellini, 1751.

Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano di Gio. Pietro Bellori alla Santità di Nostro Signore Papa Innocenzo Duodecimo (Roma, 1695), Farnborough Hants, Gregg. Intern. Publishers, 1968.

Dialogo della pittura di m. Lodovico Dolce intitolato l'Aretino, nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono, con esempi di pittori antichi e moderni, e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.

Dialogo di pittura di messer Paolo Pino, nuovamente dato in luce, Venezia, Paolo Gherardo, 1548.

DOLCE, LODOVICO, *Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de arte*, edición de SANTIAGO ARROYO, prólogo de FERNANDO CHECA CREMADES, Madrid, Akal, 2010.

ID., *Lettere di diversi eccellentissimi homini, raccolte da diversi libri tra le quali se ne leggono molte non più stampate. Con gli argomenti per ciascuna delle materie, di che elle trattano, e nel fine annotationi e tavole [...]*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari et fratelli, 1554.

ID., *Lettere di diversi eccellentissimi homini, raccolte in diversi libri, tra le quali se ne leggono molte non più stampate. Con gli argomenti per ciascuna delle materie, di che elle trattano, e nel fine una tavola delle cose più notabili, a commodo de gli studiosi*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1559.

Epistolario di Pier Paolo Vergerio, a cura di LEONARDO SMITH, Roma, Tipografia del Senato, 1943.

- Epistole di G. Plinio, di M. Franc, Petrarca, del S. Pico della Mirandola et d'altri eccellentiss. huomini tradotte per M. Lodovico Dolce*, Venezia, Giolito, 1548.
- Epistole di Luca de' Pulci al Magnifico Lorenzo de' Medici*, Venezia, Manfredo Bonelli, 1506.
- Federigo di Montefeltro, duca di Urbino. Cronaca di Giovanni Santi*, nach dem Cod. Vat. Ottob. 1305 zum ersten Male herausgegeben von HEINRICH HOLTZINGER, Stuttgart, Kohlhammer, 1893.
- Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi alla maestà christianissima di Luigi XIV re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso consagrada dal conte Carlo Cesare Malvasia fra Gelati l'Ascoso [...]*, in Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, ad istanza di Giovanni Francesco Davico detto il Turrino, 1678.
- FIRENZUOLA, AGNOLO, *Opere scelte*, a cura di GIUSEPPE FATINI, Torino, UTET, 1957.
- FOLENGO, TEOFILO, *Opere italiane*, a cura di UMBERTO RENDA, I, Bari, Laterza, 1911.
- Francesco di Giorgio Martini, *La traduzione del De architectura di Vitruvio, dal ms. II.I.141 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di MARCO BIFFI, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2002.
- FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di CORRADO MALTESE, trascrizioni di LIVIA MALTESE DEGRASSI, Milano, Il Polifilo, 1967, 2 voll.
- ID., *Trattato di architettura*, presentazione di LUIGI FIRPO, introduzione trascrizione e note di PIETRO MARANI, Firenze, Giunti Barbera, 1979.
- FULVIO, ANDREA, *Illustrium imagines*, nota di ROBERTO WEISS, edizione curata da ROBERTO PELITI, Roma, Julia, 1967.
- GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, edizione diretta da GIAN BIAGIO CONTE, con la collaborazione di ALESSANDRO BARCHIESI e GIULIANO RANUCCI, II, *Antropologia e zoologia*, libri 7-11, traduzione e note di ALBERTO BORGHINI, ELENA GIANNARELLI, ARNALDO MARCONE, G. RANUCCI, Torino, Einaudi, 1983.

- ID., *Storia naturale*, prefazione di ITALO CALVINO, saggio introduttivo di GIAN BIAGIO CONTE, nota biobibliografica di ALESSANDRO BARCHIESI, CHIARA FRUGONI, GIULIANO RANUCCI, Torino, Einaudi, 1982-1988, 5 voll.
- GHIBERTI, LORENZO, *I commentari*, a cura di OTTAVIO MORISANI, Napoli, Ricciardi, 1947.
- GIOVIO, PAOLO, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di FRANCO MINONZIO, traduzione di ANDREA GUASPARRI e FRANCO MINONZIO, prefazione di MICHELE MARI, nota alle illustrazioni di LUCA BIANCO, Torino, Einaudi, 2006.
- ID., *Scritti d'arte: lessico ed ecfresi*, a cura di SONIA MAFFEI, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999.
- Gli elogi. Vite brevemente scritte d'huomini illustri di guerra, antichi et moderni, di Mons. Paolo Giovio vescovo di Nocera [...] tradotte per messer Lodovico Domenichi*, Venezia, 1557.
- I Diarii di Marino Sanuto*, a cura di RINALDO FULIN, FEDERICO STEFANI, NICCOLÒ BAROZZI, GUGLIELMO BERCHET, MARCO ALLEGRI, Bologna, Forni, 1969, rist. fotomeccanica dell'ediz. Venezia 1879-1902.
- Il carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi*, a cura di P. BAROCCHI e RENZO RISTORI, I, Firenze, Sansoni, 1965.
- Il Cortegiano del conte Baldessar Castiglione*, pubblicato per cura del conte CARLO BAUDI DI VESME, Firenze, Le Monnier, 1854.
- Il libro del Cortegiano del conte Baldessar Castiglione*, Società Tipografica dei Classici Italiani, Milano, 1803.
- Il primo volume delle rime scelte da diversi autori, di nuovo corrette, et ristampate...*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1563.
- Il riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori, e delle più famose opere loro si fa menzione; e le cose principali appartenenti a' dette arti s'insegnano*, Firenze, Marescotti, 1584.

- Il riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione e le cose principali appartenenti a' dette arti s'insegnano*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1584.
- Il terzo libro di Sabastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano e descrivono le antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia. Con nove additioni, come ne la tavola appare*, Venezia, Francesco Marcolino, 1540.
- Il Vitruvio Magliabechiano di Francesco di Giorgio Martini*, a cura di GUSTINA SCAGLIA, Firenze, Gonnelli, 1985.
- Il Zibaldone quaresimale: pagine scelte a cura di Alessandro Perosa*, London, The Warburg Institute University of London, 1960, parte di *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, London, The Warburg Institute University of London, 1960-1981.
- L'antichità di Roma di Andrea Fulvio antiquario romano, di nuovo con ogni diligenza corretta et ampliata, con gli adornamenti di disegni degli edificij antichi et moderni; con le aggiuntioni di Girolamo Ferrucci romano [...]*, Venezia, Girolamo Franzini, 1588.
- L'architetto girovago: opera piacevole ed istruttiva di Francesco Gasparoni*, Roma, Tipografia Menicanti, 1841.
- LAETUS, POMPONIUS, *De Romanae urbis vetustate nouiter impressus, ac per Marianum de Blanchellis Praenestinum emendatus*, Roma, Giacomo Mazzocchi, 1515.
- LANDINO, CRISTOFORO, *Carmina omnia*, a cura di ALESSANDRO PEROSA, Firenze, Olschki, 1939.
- LANDINO, CRISTOFORO, *Comento sopra la «Comedia»*, a cura di PAOLO PROCACCIOLI, Roma, Salerno, 2001, 4 voll.
- LASKARIS, GIANO, *Epigrammi greci*, a cura di ANNA MESCHINI, Padova, Liviana Editrice, 1976.
- Le imagini con la spositione de i dei de gli antichi, raccolte per Vincenzo Cartari*, Venezia, Marcolini, 1556.

Le vite de' pittori, scultori ed architetti, dal pontificato di Gregorio XIII, del 1572, in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, scritte da Giovanni Baglione, Roma, Andrea Fei, 1642.

Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino, a cura di GAETANO MILANESI, con nuove annotazione e commenti, I e IV, 1906.

LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di CARLO PEDRETTI, trascrizione critica di CARLO VECCE, I, Firenze, Giunti, 1995.

LEONARDO DA VINCI, *Paragone delle arti*, a cura di CARLO SCARPATI, Milano, Vita e Pensiero, 1993.

ID., *Scritti artistici e tecnici*, a cura di BARBARA AGOSTI, Milano, Rizzoli, 2002.

ID., *Scritti letterari*, a cura di AUGUSTO MARINONI, MILANO, BUR, 1997.

ID., *Scritti*, a cura di CARLO VECCE, Milano, Mursia, 1992.

ID., *Trattato della pittura*, introduzione e apparati a cura di ETTORE CAMESASCA, Milano, TEA, 1995.

ID., *Trattato della pittura*, introduzione e apparati a cura di ETTORE CAMESASCA, Milano, TEA, 1995.

ID., *Tutti gli scritti*, a cura di AUGUSTO MARINONI, Milano, Rizzoli, 1952.

Leonardo da Vinci: i documenti e le testimonianze contemporanee, a cura di EDOARDO VILLATA, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 1999.

Lettere del conte Baldassarre Castiglione ora per la prima volta date in luce e con annotazioni storiche illustrate dall'abate Pierantonio Serassi, I, Padova, Giuseppe Comino, 1769.

Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle, a cura di LUIGI FERRARINO, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1977.

- Lirici del Cinquecento*, a cura di DANIELE PONCHIROLI, Torino, UTET, 1958.
- LOMAZZO, GIAOVAN PAOLO, *Scritti sulle arti*, a cura di ROBERTO PAOLO CIARDI, I, Firenze, Marchi & Bertolli, 1973, 2 voll.
- ID., *Idea del tempio della pittura*, edizione commentata e traduzione di ROBERT KLIEN, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1974, 2 voll.
- ID., *Scritti sulle arti*, a cura di ROBERTO PAOLO CIARDI, Firenze, Marchi e Bertolli, 1973-1974, 2 voll.
- ID., *Rime ad imitazione de i Grotteschi usati da' pittori. Con la vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte*, a cura di ALESSANDRA RUFFINO, Manziana, Vecchiarelli, 2006.
- LORENZO DE' MEDICI, *Tutte le opere*, a cura di PAOLO ORVIETO, Roma, Salerno, 1992, 2 voll.
- LUCIANO DI SAMOSATA, *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di SONIA MAFFEI, Torino, Einaudi, 1994.
- M. *Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit*, Venezia, Giovanni Tacuino, 1511.
- MALVASIA, CARLO CESARE, *Felsina pittrice: lives of the Bolognese painters*, introduction and translation by ELIZABETH CROPPER, critical edition by LORENZO PERICOLO, with a bibliographical essay by CARLO ALBERTO GIROTTO, historical notes by ELIZABETH CROPPER ... [et. al.], vol. I, *Early Bolognese Painting*, Turnhout, Brepols, 2012.
- MANCINI, MATTEO, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 1998.
- MANETTI, ANTONIO, *Vita di Filippo Brunelleschi preceduta da La novella del Grasso*, edizione critica di DOMENICO DE ROBERTIS, con introduzione e note di GIULIANO TANTURLI, Milano, Il Polifilo, 1977.
- MANUZIO, PAOLO, *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini et eccellentissimi ingegni scritte in diverse materie. Libro primo*, Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1542.

- MICHELANGELO, *Rime*, a cura di MATTEO RESIDORI, Milano, Mondadori, 1998.
- MICHIEL, MARCANTONIO, *Notizia d'opere del disegno*, edizione critica a cura di THEODOR FRIMMEL (Vienna 1896), saggio introduttivo di CRISTINA DE BENEDICTIS, Firenze, Edifir, 2000.
- Mirabilia Rome. Opusculum de mirabilibus nove et veteris urbis Rome editum a Francisco Albertino Florentino*, Lione, Morin, 1520.
- MOLZA, FRANCESCO MARIA, *Elegiae et alia*, a cura di MASSIMO SCORSONE e ROSSANA SODANO, San Mauro Torinese, RES, 1999.
- Natura, intelletto e costumi de lo elefante cavato da Aristotele, Plinio e Solino*, Roma, Stefano Guillery, 1514.
- NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Opere: Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di ANTONIA TISSONI BENVENUTI, Bari, Laterza, 1969.
- Nicolai Archii comitis Numeri*, Mantova, 1546.
- Nuove rime volgari di Antonio Tebaldeo, con testi inediti*, a cura di UMBERTO RENDA, Teramo, De Carolis, 1910.
- Opera di Andrea Fulvio Delle antichità della città di Roma, et delli edificij memorabili di quella. Tradotta nuovamente di latino in lingua toscana, per Paulo dal Rosso cittadino fiorentino*, Venezia, Michele Tramezzino, 1543.
- Opere del cardinale Pietro Bembo ora per la prima volta tutte in un corpo unite*, Venezia, Francesco Hertzhauser, 1729.
- Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*, a cura di CARLO CORDIÈ, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- Opus Merlini Cocaii poetae Mantuani Macaronicorum, totum in pristinam formam per me magistrum Acquarium Lodolam optime redactum in his infra notatis titulis divisum [...]*, Toscolano del Garda, Alessandro Paganini, 1521 [ristampa anastatica a cura di ANGELA NUOVO, GIORGIO BERNARDI PERINI, RODOLFO SIGNORINI, Mantova, 1994].

- Opusculum de mirabilibus novae & veteris urbis Romae editum a Francisco de Albertinis clerico Florentino [...]*, Roma, Giacomo Mazzocchi, 1510.
- Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae editum a Francisco de Albertinis clerico Florentino dedicatumque Iulio secundo Pon. Max.*, Roma, Giacomo Mazzocchi, 1510.
- Opusculum de mirabilibus nove et veteris urbis Rome editum a Francisco Albertino Floren.*, Roma, Giacomo Mazzocchi, 1515.
- Opusculum de mirabilibus nove et veteris urbis Rome editum a Francisco Albertino Floren.*, Basilea, Wolff, 1519.
- PACIOLI, LUCA, *De divina proportione*, introduzione di Carlo Antinori, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000.
- PALTRONI, PIERANTONIO, *Commentari della vita et gesti dell'illustrissimo Federico duca d'Urbino*, a cura di WALTER TOMMASOLI, Urbino, Accademia Raffaello, 1966.
- Pauli Iovii opera*, III, *Elogia virorum illustrium*, a cura di RENZO MEREGAZZI, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1972.
- PENNI, GIOVANNI, GIACOMO, *Forma et natura et costumi de lo rinoceron che stato condotto in Portogallo dal capitano de l'armata del re et altre belle cose condutte dalle insule novamente trovate*, Roma, Stefano Guillery, 1515.
- Petri Bembi Carminum libellus*, Venezia, Gualtiero Scotto, 1553.
- Petri Bembi De Aetna liber ad Angelum Chabrielem*, Venetiis, in Aedibus Aldi Romani, 1495.
- Petri Bembi De Aetna liber*, traduzione di VITTORIO ENZO ALFIERI, Verona, Bondoni, 1969.
- PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, edizione critica a cura di GIUSTA NICCO FASOLA, Firenze, Sansoni, 1942.
- PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, Sansepolcro, Aboca Museum, 2008.

- PINO, BERNARDINO, *Della nuova scielta di lettere di diversi nobilissimi huomini [...]*, Venezia, Aldo Manuzio il giovane, 1574.
- PLINIO IL GIOVANE, *Lettere ai familiari*, introduzione e commento di LUCIANO LENAZ, traduzione di LUIGI RUSCA, I, Milano, Rizzoli, 1961.
- PLINIO IL VECCHIO, *Storia delle arti antiche*, introduzione di MAURIZIO HARARI, testo critico, traduzione e commento di SILVIO FERRI, Milano, BUR, 2000.
- PLOTINO, *Enneadi*, traduzione italiana a cura di GIUSEPPE FAGGIN, Milano, Bompiani, 2002.
- Poeti latini del Quattrocento*, a cura di FRANCESCO ARNALDI, LUCIA GUALDO ROSA, LILIANA MONTI SABIA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.
- POLIDORO VIRGILIO DA URBINO, *Degli inventori delle cose*, tradotti per FRANCESCO BALDELLI, Brescia, Domenico Gromi, 1680.
- POLIZIANO, ANGELO, *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici*, edizione critica a cura di VINCENZO PERNICONE, Torino, Loescher-Chiantore, 1954.
- ID., *Stanze. Fabula di Orfeo*, a cura di STEFANO CARRAI, Milano, Mursia, 1988.
- Prose di m. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua scritte al cardinale de' Medici che poi è stato creato a sommo pontefice et detto papa Clemente settimo divise in tre libri*, Venezia, Giovan Tacuino, 1525.
- PULCI, LUIGI, *Morgante*, a cura di FRANCA AGENO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.
- Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, pubblicata da Giovanni Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi, I*, Milano, Silvestri, 1822.
- RAFFAELLO, *Gli scritti: lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, a cura di ETTORE CAMESASCA con la collaborazione di GIOVANNI M. PIAZZA, Milano, Rizzoli, 1994.

ID., *Tutti gli scritti*, a cura di ETTORE CAMESASCA, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1956.

Ragionamento nel quale Pietro Aretino figura quattro suoi amici, che favellano de le corti del mondo, e di quella del cielo, Venezia, Marcolini (?), 1539.

Rime di diversi autori eccellentissimi in Cremona per Vincenzo Conti, Cremona, 1560.

Rime di diversi, et eccellenti autori. Raccolte da i libri da noi altre volte impressi, tra le quali se ne leggono molte non più vedute, di nuovo ricorrette e ristampate, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari e fratelli, 1556.

Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, divise in sette libri. Nelle quali ad imitatione de i Grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di Prencipi, di Signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori, & architetti ... Et però intitolate Grotteschi, non solo dilettevoli per la varietà de le inventioni, ma utili ancora per la moralità che vi si contiene. Con la vita del Auttore descritta da lui stesso in rime sciolte, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1587.

Rime di messer Bernardo Tasso divise in cinque libri nuovamente stampate. Con la sua tavola per ordine di alfabetto, Venezia, Giolito, 1560.

SANNAZARO, JACOPO, *De partu virginis Libri III*, Venezia, Melchiorre Sessa, 1533.

SANTI, GIOVANNI, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro, duca d'Urbino*, a cura di LUIGI MICHELINI TOCCI, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1985, 2 voll.

SCANNELLI, FRANCESCO, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, 1657.

SCARAMUCCIA, LUIGI, *Le finezza de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e la disciplina del Genio di Raffaello da Urbino*, Pavia, 1674.

Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice, a cura di LEA MARZOCCHI, Bologna, Accademia Clementina, 1982.

SERAFINO AQUILANO, *Sonetti e altre rime*, a cura di ANTONIO ROSSI, Roma, Bulzoni, 2005.

- Sonetti di Filippo Brunelleschi*, introduzione di GIULIANO TANTURLI, nota ai testi di DOMENICO DE ROBERTIS, Firenze, Accademia della Crusca, 1977.
- Strambotti e frottole composti per Baldassarre Olimpo [...]*, a cura di SEVERINO FERRARI, Bologna, Zanichelli, 1879.
- Suburbanum Agustini Chisii per Blossium Palladium*, Roma, Giacomo Mazzocchi, 1512.
- Suburbanum Augustini Chisii per Blossium Palladium*, Roma, Giacomo Mazzocchi, 1512.
- TASSO, BERNARDO, *Rime*, a cura di DOMENICO CHIDO e VERCINGETORIGE MARTIGNONE, San Mauro Torinese, Edizioni Res, 1995, 2 voll.
- TASSO, TORQUATO, *Rinaldo*, edizione commentata a cura di MATTEO NAVONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- ID., *Rinaldo*, edizione critica basata sulla seconda edizione del 1570 con le varianti della *princeps* (1562), a cura di MICHAEL SHERBERG, Ravenna, Longo, 1990.
- TEBALDEO, ANTONIO, *Rime*, a cura di TANIA BASILE e JEAN-JACQUES MARCHAND, Modena, Panini, 5 voll., 1989-1992.
- TITO LUCREZIO CARO, *La natura*, a cura di ARMANDO FELLIN, Torino, Utet, 1983.
- Tiziano e la corte di Spagna nei documenti dell'Archivio Generale di Simancas*, a cura dell'Istituto Italiano di Cultura, Madrid, 1975.
- TIZIANO VECCELLIO, *Le Lettere (dalla silloge di documenti tizianeschi di Celso Fabbro)*, presentazione di GIUSEPPE VECCELLIO, introduzione di UGO FASOLO, prefazione di CLEMENTE GANDINI, Pieve di Cadore, Magnifica Comunità di Cadore, 1977.
- Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di BERNARD WEINBERG, Bari, Laterza, 1970-74, 4 voll.
- Trattato dell'arte de la pittura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore. Diviso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la theorica, & la pratica d'essa pittura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1584.

VASARI, GIORGIO, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino. Firenze 1550*, a cura di LUCIANO BELLOSI e ALDO ROSSI, presentazione di GIOVANNI PRIVITALI, Torino, Einaudi, 1986.

ID., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di ROSANNA BETTARINI, commento secolare a cura di PAOLA BAROCCHI, Firenze, SPES, 1976.

VERA, DOMENICO, *Commento storico alle «Relationes» di Quinto Aurelio Simmaco*, Pisa, Giardini, 1981.

Vita di Carlo Maratti Pittore, scritta da Giampietro Bellori fin all'anno MCDLXXIX, continuata e terminata da altri, Roma, 1732.

Vitae Vergilianae antiquae, GEORGIUS BRUGNOLI et FABIVS STOK recensuerunt, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1997.

SAGGI

ACKERMAN, JAMES, S., *La villa: forma e ideologia*, Torino, Einaudi, 1992.

AGAZZI, ALDO, *La cultura (e i grandi eventi) fra Umanesimo e Rinascimento nel ciclo pittorico delle Stanze vaticane di Raffaello*, in *Raffaello e Dante*, a cura di CORRADO GIZZI, Milano-Firenze, Charta, 1992, pp. 29-38.

AGOSTI, BARBARA, *Intorno alla vita gioviana di Raffaello*, «Prospettiva», 110/111 (2003/2004), pp. 58-69.

EAD., *Paolo Giovo: uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2008.

- ALBANI, ALFIO, FABRIZI, MASSIMO, GEDDES, COSTANZA, RITROVATO, SALVATORE, PIGLIAPOCO, ELISABETTA, *Introduzione alla letteratura delle Marche*, introduzione di ALFIO ALBANI, Ancona, Il lavoro editoriale, 2005.
- Alberti e la cultura del Quattrocento (1400-1470)*, Atti del Convegno (Firenze, 16-18 dicembre 2004), a cura di ROBERTO CARDINI e MARIANGELA REGOLIOSI, 2 voll., Firenze, Edizioni Polistampa, 2007.
- Alberti umanista e scrittore. Filologia, esegesi, tradizione*, Atti del Convegno (Arezzo, 24-26 giugno 2004), a cura di ROBERTO CARDINI e MARIANGELA REGOLIOSI, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007, 2 voll.
- ALHAIQUE PETTINELLI, ROSANNA, *Punti di vista sull'arte nei poeti dei «Coryciana»*, «La rassegna della letteratura italiana», VIII s., 1-2 (XC, 1986), pp. 41-54.
- EAD., *Roma, ponte tra Antico e Moderno per due umanisti ferraresi: Lilio Gregorio Giraldi e Celio Calcagnini*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, a cura di SILVIA DANESI SQUARZINA, Milano, Electa, 1989, pp. 365-370.
- EAD., *Tra antico e moderno: Roma nel primo Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1991.
- Andrea Sansovino: i documenti*, a cura di NICOLETTA BALDINI e RENATO GIULIETTI, Firenze, Maschietto&Musolino, 1999.
- ARBIZZONI, GUIDO, *Le arti sorelle. Giovanni Santi e la corte di Urbino*, in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, a cura di LORENZA MOCHI ONORI, Milano, Electa, 2009, pp. 44-51.
- ASSUNTO, ROSARIO, *La concezione umanistica dell'arte*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XIV, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966, pp. 353-369.
- AVITABILE, LUCIA, «Come un ritratto di pittura»: il Cortegiano tra Raffaello e Castiglione, «Sinestesi», 1-2 (2006), pp. 129-138.
- BAIOCCHI, FEDELE, *Sulle poesie latine di Francesco Maria Molza*, «Annali della Scuola Normale di Pisa», XVIII (1904), pp. 1-172.

- BALAVOINE, CLAUDIE, *La poésie latine de la Renaissance: éléments de bibliographie*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 1975, pp. 131-145.
- BALLARIN, ALESSANDRO, *Giorgione e la Compagnia degli Amici: il «Doppio ritratto Ludovisi»*, in *Storia dell'arte italiana*, II, I, *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 479-541.
- BARBIERI, GIUSEPPE, “Alter deus”: le riflessioni di Alberti sullo “status” della pittura, in *Leon Battista Alberti umanista e scrittore. Filologia, esegesi, tradizione*, Atti del Convegno internazionale del Comitato nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Arezzo, 24-26 giugno 2004), a cura di ROBERTO CARDINI e MARIANGELA REGOLIOSI, Firenze, Polistampa, 2007, pp. 575-583.
- BAROCCHI, PAOLA, *Fortuna della epistolografia artistica*, in EAD., *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 83-111.
- EAD., *Gli strumenti di Bellori*, ne *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, a cura di EVELINA BOREA e CARLO GASPARRI, I, Roma, De Luca, 2000, pp. 55-71.
- BARTALINI, ROBERTO, *Le occasioni del Sodoma: dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma, Donzelli, 1996.
- BARTLETT GIAMATTI, ANTONIO, *Hippolytus among the Exiles: the Romance of Early Humanism*, in *Exile and Change in Renaissance Literature*, New Haven-London, Yale University Press, 1984, pp. 12-32.
- BATTISTI, EUGENIO, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo*, «Commentari» VII (1956), pp. 90-92.
- ID., *Rinascimento e Barocco*, Torino, Einaudi, 1960.
- BAXANDALL, MICHAEL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, Jaca Book, 1994.
- ID., *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978.

- BECHERUCCI, LUISA, in *Raffaello: l'opera, le fonti, la fortuna*, I, a cura di MARIO SALMI, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1968.
- BÉGUIN, SYLVIE, *Les peintures de Raphaël au Louvre*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1984.
- BELLONZI, FORTUNATO, *L'Umanesimo e Raffaello. Lo studio della natura e dell'antico come ricerca del vero e dell'eterno nell'uomo*, in *Raffaello e Dante*, a cura di CORRADO GIZZI, Milano-Firenze, Charta, 1992, pp. 47-50.
- BERENSON, BERNARD, *I pittori Italiani del Rinascimento*, Milano, Hoepli, 1968.
- BERNABEI, FRANCO, *Tiziano e Ludovico Dolce*, in *Tiziano e il manierismo europeo*, a cura di RODOLFO PALLUCCHINI, Firenze, Olschki, 1978, pp. 307-37.
- BERTALOT, LUDWIG, *Cincius Romanus und seine Briefe*, «Quellen un Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», XXI (1929-30), rist. in ID., *Studien zum italienischen und deutschen Humanismus*, herausgegeben von PAUL OSKAR KRISTELLER, Roma, Edizioni si storia e letteratura, 1975.
- BERTI, ADA, *Artisti-poeti italiani dei secoli XV e XVI*, Firenze, Seeber, 1907.
- BETTINI, MAURIZIO, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992.
- ID., *Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di SALVATORE SETTIS, I, Torino, Einaudi, 1984, pp. 219-267.
- BIFFI, MARCO, *Fabio Calvo e Vitruvio: traduzione e traslitterazione*, in *Saggi di letteratura architettonica: da Vitruvio a Winckelmann*, III, a cura di HOWARD BURNS, FRANCESCO PAOLO DI TEODORO e GIORGIO BACCI, Firenze, Olschki, 2010, pp. 43-67.
- ID., *Fabio Calvo e Vitruvio: traduzione e traslitterazione*, in *Saggi di letteratura architettonica: da Vitruvio a Winckelmann*, III, a cura di FRANCESCO PAOLO DI TEODORO e GIORGIO BACCI, Firenze, Olschki, 2010, pp. 43-67.

- ID., *Il teatro di Vitruvio: alcune osservazioni lessicali in margine alle prime traduzioni in volgare*, in *Saggi di letteratura architettonica: da Vitruvio a Winckelmann*, II, a cura di LUCIA BERTOLINI, Firenze, Olschki, 2009, pp. 57-85.
- BILLANOVICH, GIUSEPPE, *Il Virgilio del Petrarca da Avignone a Milano*, «Studi petrarcheschi», n.s., II, (1985) pp. 16-52.
- ID., *Petrarca letterato*, I, *Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1947.
- BINI, ITALO, *Giulio Romano, il Primaticcio e l'elefante «Annone»*, «Quadrante Padano», IV/1 (1983), pp. 24-28.
- BOLOGNA, FERDINANDO, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Torino, UTET, 1982, pp. 35-122.
- BOLZONI, LINA, *Gli «Asolani» e il fascino del ritratto*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di GUIDO BELTRAMINI, HOWARD BURNS e DAVIDE GASPAROTTO, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 285-308.
- EAD., *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.
- EAD., *Il fascino delle rovine e il fantasma di Beatrice*, ne *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, I, a cura di MARCO ARIANI, ARNALDO BRUNI, ANNA DOLFI, ANDREA GAREFFI, FIRENZE, OLSCHKI, 2011, pp. 253-260.
- EAD., *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.
- EAD., *La Roma di Pietro Bembo e di Tommaso Campanella. Il luogo del ritorno alle origini*, in *Das Alte Rom und die neue Zeit: Varianten des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock*, a cura di MARTIN DISSELKAMP, PETER IHRING e FRIEDRICH WOLFZETTEL, Tübingen, Gunter Narr, 2006, pp. 233-252.
- EAD., *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana*, a cura di ALBERTO ASOR ROSA, III, *Le forme del testo*, II, *La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1041-1074.

- EAD., *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di FEDERICA PICH, Bari, Laterza, 2008.
- EAD., *Rendere visibile il sapere: l'esperienza dell'Accademia Veneziana*, in EAD., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 3-25.
- EAD., *Roma come Beatrice. Note sul Proemio del III libro delle «Prose» del Bembo*, in *Studi di onomastica e letteratura offerti a Bruno Porcelli*, a cura di DAVIDE DE CAMILLI, redazione di ALESSIO BOLOGNA, Pisa-Roma, Gruppo editoriale internazionale, 2007.
- BONAITI, MARIA, recensione a *Raffaello. Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, a cura di ETTORE CAMESASCA, BUR, Milano, 1994, «Annali di architettura», 8, pp. 201-202.
- BONORA, ETTORE, *Il classicismo dal Bembo al Guarino. Poeti latini*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, IV, *Il Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1970, pp. 516-520.
- BORSETTO, LUCIANA, *La lirica e il poemetto nel Rinascimento. Riscritture del mito*, in *Il mito nella letteratura italiana*, dir. da PIETRO GIBELLINI, I, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di GIAN CARLO ALESSIO, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 425-460.
- BRADNER, LEICESTER, *The Neo-latin Epigram in Italy in the Fifteenth Century*, «Medievalia et Humanistica», VIII (1954), pp. 62-70.
- BRANCA, VITTORE, *Due solitudini in un carteggio: Tiziano e Filippo II*, in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, II, Padova, Antenore, 1979, pp. 203-09.
- ID., *Tiziano scrittore inedito*, in «Corriere della sera», 19 Marzo, 1968.
- BRESCHI, GIANCARLO, *La lingua volgare della cancelleria di Federico*, in *Federico di Montefeltro*, a cura di GIORGIO CERBONI BAIARDI, GIORGIO CHITTOLINI e PIERO FLORIANI, III, *La cultura*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 175-218.

- ID., *Le Marche, ne L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di FRANCESCO BRUNI, I, Torino, Utet, 1992, pp. 462-506.
- ID., *Le Marche, ne L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di F. BRUNI, II, Torino, Utet, 1992, pp. 471-515.
- BREZZI, PAOLO, *Tra condanne ed esaltazioni. I giudizi sulla città e l'idea di Roma nel Quattrocento e Cinquecento*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di MARCELLO FAGIOLO, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 11-22.
- BROWN, DAVID, ALAN e OBERHUBER, KONRAD, «*Monna Vanna*» and «*Fornarina*»: *Leonardo and Raphael in Rome*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, edited by SERGIO BERTELLI and GLORIA RAMAKUS, II, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- BURNS, HOWARD, *Raffaello e «quell'antica architectura»*, in *Raffaello architetto*, a cura di CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, STEFANO RAY e MANFREDO TAFURI, Milano, Electa, 1984, pp. 381-404.
- BUTLER, KIM., E., *La «Cronaca rimata» di Giovanni Santi e Raffaello*, in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, a cura di LORENZA MOCHI ONORI, Milano, Electa, 2009, pp. 38-43.
- Caio Baldassarre Olimpo da Sassoferrato*, a cura di RINO AVESANI, in *Dizionario biografico degli italiani*, V, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 162-166.
- CAIRNS, CHRISTOPHER, *Il sogno di Parnaso: Ludovico Dolce e Raffaello*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, II, Atti del XII convegno dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di ANTONIO FRANCESCHETTI, Firenze, Olschki, 1988, pp. 511-517.
- CAIRNS, CHRISTOPHER, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Reserches on Aretino and his Circle in Venice (1527-1556)*, Firenze, Olschki, 1985.
- CALZONA, ARTURO, *Leon Battista Alberti e l'immagine di Roma fuori di Roma: il tempio malatestiano*, in *Le due Rome del Quattrocento, Melozzo, Antoniazzo e la cultura artistica del '400 romano*, a cura di SERGIO ROSSI e STEFANO VALERI, Atti del

- Convegno Internazionale di Studi (Roma, 21-24 febbraio 1996), Roma, Lithos, pp. 346-363.
- CAMESASCA, ETTORE, *Pietro Aretino nelle stampe della raccolta A. Bertarelli*, «Rassegna di studi e notizie», XVI (1991-1992), pp. 53-86.
- ID., *Tutta l'opera di Raffaello, Gli Affreschi*, Rizzoli, Milano, 1956.
- CAMPANELLI, MAURIZIO, *Pietro Bembo, Roma e la filologia del tardo Quattrocento: per una lettura del dialogo "De Virgilio Culice et Terentii fabulis"*, «Rinascimento», II s., XXXVII (1997), pp. 283-319.
- CAMPBELL, LORNE, *Renaissance faces: Van Eyck to Titian*, London, National Gallery, 2008.
- CAMPEGGIANI, IDA, *Le varianti della poesia di Michelangelo. Scrivere per «via di porre»*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012.
- CANTINO WATAGHIN, GISELLA, *Archeologia e «archeologie». Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di SALVATORE SETTIS, I, Torino, Einaudi, 1984, pp. 169-217.
- CANTONE, GAETANA, *Raffaello: rapporto su Roma antica*, in EAD., *La città di marmo. Da Alberti a Serlio la storia tra progettazione e restauro*, Roma, Officina Edizioni, 1978, pp. 86-99.
- CARELLA, ANGELA, *Urbino e le Marche*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da ALBERTO ASOR ROSA, II, Torino, Einaudi, 1988, pp. 473-488.
- CARLO, DIONISOTTI, *Leonardo uomo di lettere*, «Italia medievale e umanistica», V (1962), pp. 183-216.
- CASTAGNA, LUIGI, *Il 'Politiani Tumulus' di Pietro Bembo*, «Aevum» 69 (1995), pp. 533-553.
- ID., *Ille hic est Raphael*, «Aevum» 71 (1997), pp. 617-629.
- CASTAGNOLI, FERDINANDO, *Raffaello e le antichità di Roma*, in ID., *Topografia antica: un metodo di studio*, I, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1933, pp. 15-44.

- CASTELLANI, LUIGI, *Tradizioni popolari della provincia di Macerata*, «Archivio storico per le Marche e per l'Umbria», II (1885), pp. 401-436.
- CAVICCHI, FILIPPO, *Una raccolta di poesie italiane e latine per la morte di fra Mariano da Genazzano*, «Giornale storico della letteratura italiana», XL (1902), pp. 151-159.
- CELENZA, CHRISTOPHER, S., *Firenze, 9 marzo 1444. Lodare i morti*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di SERGIO LUZZATTO e GABRIELE PEDULLÀ, I, *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di AMEDEO DE VINCENTIIS, Torino, Einaudi, 2010, pp. 370-375.
- CHARBONNIER, SARAH, *Le poète vu par le peintre, le peintre vu par le poète à la cour de Léon X: réception et innovation*, in *Acta Conventus Neo-Latini Upsaliensis*, I, Leiden, Brill, 2012, pp. 275-283.
- EAD., *Poétique de l'ekphrasis et rhétorique de l'image dans la Rome de Léon X*, «Camena», 6 (2009), pp. 1-22.
- CHASTEL, ANDRÉ, *Amor sacro e profano nell'arte e nel pensiero di Raffaello*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1986, pp. 3-10.
- ID., *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico: studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino, Einaudi, 1964.
- ID., *Il sacco di Roma. 1527*, Torino, Einaudi, 1983.
- ID., *L'Umanesimo e l'Europa della Rinascita*, Milano, Electa, 1964.
- ID., *Titian et les humanistes*, in *Tiziano e il manierismo europeo*, a cura di RODOLFO PALLUCCHINI, Firenze, Olschki, 1978, pp. 105-07.
- CHECA, FERNANDO, *Fuori da Venezia: Tiziano e la corte spagnola*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Catalogo della mostra (Venezia, 2008), Venezia, Marsilio, 2008, pp. 55-61.
- CIAN, VITTORIO, *Lingua di Baldassarre Castiglione*, Firenze, Sansoni, 1942.

- ID., *Nel mondo di Baldassar Castiglione. Documenti illustrati*, «Archivio storico lombardo», n.s. VII (1942), pp. 3-97.
- ID., *Un illustre nunzio pontificio, B. Castiglione*, Città del Vaticano, 1951.
- CIARDI, ROBERTO, PAOLO, *L'immagine di Leonardo*, «Letture vinciane» XXXIII, Firenze, Giunti, 1994.
- CICCUTO, MARCELLO, *Biografie 'dipinte'. I ritratti dei letterati nella cultura umanistica*, «Letteratura e arte», 1 (2003), pp. 185-201.
- ID., *Figure d'artista. La nascita delle immagini alle origini della letteratura*, Firenze, Cadmo, 2002.
- ID., *Figure di Petrarca (Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese)*, Napoli, Federico & Ardia, 1991.
- ID., *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995.
- ID., *Il novelliere 'en artiste': strategie della dissimiglianza fra Boccaccio e Bandello*, in ID., *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990, pp. 113-155.
- CICOGLIA, EMMANUELE ANTONIO, *Intorno la vita e le opere di Marcantonio Michiel, patrizio veneto della prima metà del secolo XVI*, «Memorie dell'IVSLA», 9 (1860), pp. 359-425.
- CIERI VIA, CLAUDIA, *Le favole antiche. Produzione e committenza a Roma nel Cinquecento*, Roma, Bagatto, 1996.
- CINQUEGRANI, ALESSANDRO, *Angelo Poliziano. L'evidenza delle favole e il primato della poesia*, in *Il mito nella letteratura italiana*, diretta da PIETRO GIBELLINI, I, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di GIAN CARLO ALESSIO, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 355-382.

- CINQUINI, ADOLFO, *Spigolature da codici manoscritti del sec. XV. Il codice Vaticano-Urbinate Latino 1193*, «Classici e Neolatini», I (1905); *ibid.*, II (1906); *ibid.*, III (1907); *ibid.*, IV (1908); *ibid.*, V (1909); *ibid.*, VI (1910); *ibid.*, VII (1911).
- CLEMENTI, FILIPPO, *Il Carnevale romano nelle cronache contemporanee: dalle origini al sec. XVII*, Castello, R.O.R.E., 1939².
- CLOUGH, CECIL, H., *Ludovico degli Arrighi's contact with Raphael and with Machiavelli*, «La Bibliofilia», 1973, pp. 293-308.
- CODAZZI, ANGELA, *Le edizioni quattrocentesche e cinquecentesche della «Geografia» di Tolomeo*, Milano-Venezia, La Goliardica, 1950.
- Codice topografico della città di Roma*, a cura di ROBERTO VALENTINI e GIUSEPPE ZUCCHETTI, con una premessa di PIETRO FEDELE, Roma, Tipografia del Senato, 1940-1953, 4 voll.
- Codices Urbinales latini*, recensuit COSIMUS STORNAIOLO, Romae, Typis poliglottis Vaticanis, 1902-1921, 3 voll.
- COLETTI, LUIGI, «Invenzione» e «interpretazione» nelle arti figurative, in «Humanitas», V (1950).
- COLETTI, VITTORIO, *Parole dal pulpito. Chiesa e movimenti religiosi tra latino e volgare nell'Italia del Medioevo e del Rinascimento*, Casale Monferrato, Marietti, 1983.
- COLLARETA, MARCO, *Le "arti sorelle". Teoria e pratica del "paragone"*, ne *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano, Electa, 1988, II, pp. 569-580.
- ID., *Pietro Bembo e la nozione di arte classica*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di GUIDO BELTRAMINI, HOWARD BURNS e DAVIDE GASPAROTTO, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 223-232.
- CONTI BERTINI, LUCIA, *Ugo Foscolo, Gli appunti per le «Lettere scritte dall'Inghilterra»*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

- CORTI, MARIA, «*Strambotti a la bergamasca*» inediti del secolo XV. Per una storia della codificazione rusticale del Nord, in EAD., *Storia della lingua e storia dei testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, pp. 273-291.
- COSSARINI, ALBERTO, «*Belua*» e «*bestia*». Un'antitesi semantica dall'epoca arcaica all'età augustea, Firenze, La Nuova Italia, 1983.
- COTTINO JONES, MARGA, *Introduzione a Pietro Aretino*, Bari, Laterza, 1993.
- COTTRELL, PHILIP, «*More like himself than he is in reality*». Portraits of Baldassarre Castiglione by Raphael and Titian, «*Venezia Cinquecento*», XLIX (2010), pp. 37-71.
- CRANSTON, JODI, *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- CRISTOFARI, DEBORA, *Andrea Fulvio da Palestrina: umanista ed antiquario del primo Cinquecento*, Palestrina, 1997.
- CROWE, JOSEPH ARCHER e CAVALCASELLE, GIOVANNI BATTISTA, *Raphael. His Life and Works*, London, John Murray, 1882-1885, 2 voll. [ed. italiana: J.A. CROWE e G.B. CAVALCASELLE, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, Firenze, Le Monnier, 1884-1891, 3 voll.].
- CRUCIANI, FABRIZIO, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, con la ricostruzione architettonica del teatro di ARNALDO BRUSCHI, Milano, Il Polifilo, 1968.
- ID., *L'idea del teatro fra Raffaello e Peruzzi*, in ID., *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 459-469.
- CURTI, MARIO, *Il dibattito sul primato fra le Arti nella prima metà del Cinquecento*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di ARNALDO BRUSCHI, Milano, Mondadori Electa, pp. 576-588.
- CURTIUS, ERNST, ROBERT, *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di ROBERTO ANTONELLI, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

- D'ANCONA, PAOLO, *Gli affreschi della Farnesina a Roma*, Milano, Edizioni del Milione, 1955.
- D'ANGELO, PAOLO, «Ogni dipintore dipinge sé». Contributo alla storia di un'idea, «Intersezioni», 2 (1991), pp. 213-235.
- D'ONOFRIO, CESARE, *Visitiamo Roma nel Quattrocento. La città degli Umanisti*, Roma, 1989.
- DAMIANAKI, CHRYSA, *Liceità e pratica dell'imitazione nelle «Prose». Bembo e il recupero dell'antico nel primo Cinquecento (letteratura e arte)*, in «Prose della volgar lingua» di Pietro Bembo, a cura di SILVIA MORGANA, MARIO PIOTTI e MASSIMO PRADA, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 617-654.
- DANIELE, ANTONIO, *La trattatistica dei primi decenni*, in *Storia letteraria d'Italia*, Nuova edizione a cura di ARMANDO BALDUINO, vol. VII, *Il Cinquecento*, a cura di GIOVANNI DA POZZO, tomo I, *La dinamica del rinnovamento (1494-1533)*, Padova-Milano, Piccin Nuova Libreria-Vallardi, 2007, pp. 445-486.
- DANZI, MASSIMO, *Bembo e l'antico*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di GUIDO BELTRAMINI, HOWARD BURNS e DAVIDE GASPAROTTO, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 67-87.
- ID., *Il «Raffaello» del Molza e un nuovo codice di rime cinquecentesche*, «Rivista di letteratura italiana» IV, 3 (1986), pp. 537-559.
- DE BONIS, VITTORIO, MARIA, «Alta virtute e bel sembante adorno»: estetica petrarchesca, sprezzatura e classica armonia fra Pietro Bembo e Baldassar Castiglione, nell'universo ideale di Raffaello Sanzio, in *Raffaello a Milano: la Madonna di Foligno*, a cura di VALERIA MERLINI e DANIELA STORTI (catalogo della mostra tenuta a Milano nel 2013-2014), Milano, 24 ore cultura, 2013, pp. 145-151.
- DE CAMPOS, DEOCLEZIO REDIS, *Dei ritratti di Antonio Tebaldeo e di altri nel «Parnaso» di Raffaello*, «Archivio della società romana di storia patria», 75 (1952), pp. 51-58.
- DE CAPRIO, VINCENZO, «Sub tanta diruta mole»: il fascino delle rovine di Roma nel Quattro e Cinquecento, in *Poesia e poetica delle rovine di Roma. Momenti e problemi*, a cura di VINCENZO DE CAPRIO, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1987, pp. 23-52.

- ID., *Intellettuali e mercato del lavoro nella Roma medicea*, «Studi romani», XXIX, 1981, pp. 29-46.
- ID., *L'area umanistica romana*, «Studi romani», XXIX (1981), pp. 321-335.
- ID., *La tradizione e il trauma. Idee del Rinascimento romano*, Roma, Vecchiarelli, 1992.
- ID., *Roma*, in *Letteratura Italiana*, diretta da ALBERTO ASOR ROSA, *Storia e geografia*, II, *L'età moderna*, I, Torino, Einaudi, 1988, pp. 327-472.
- DE ROBERTIS, DOMENICO, *Storia del Morgante*, Firenze, Le Monnier, 1958.
- DE SIMONE, GERARDO, «*Velut alter Apelles*». *Il decennio romano del Beato Angelico*, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, a cura di ALESSANDRO ZUCCARI, GIOVANNI MORELLO, GERARDO DE SIMONE, Milano, Skira, 2009, pp. 129-143.
- DE VECCHI, PIERLUIGI, *Raffaello Sanzio, la pittura*, Giunti, Firenze, 1981.
- ID., *Raffaello*, Milano, Rizzoli, 2002.
- DEWEZ, GUY, *Villa Madama, modello del progetto ricostruito*, in *Raffaello architetto*, a cura di CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, STEFANO RAY e MANFREDO TAFURI, Milano, Electa, 1984, pp. 343-356.
- DI FILIPPO BAREGGI, CLAUDIA, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.
- DI MONTE, MICHELE, MOZZETTI, FRANCESCO e SARTI, GIOVANNA, *Pietro Aretino 1992. Proposte e propositi*, in «Venezia Cinquecento», II (1992), n. 4, pp. 139-62.
- DI STEFANO, ELISABETTA, *Leon Battista Alberti e l'«idea» della bellezza*, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del «De re aedificatoria»*, a cura di ARTURO CALZONA (et alii), I, Firenze, Olschki, 2007, pp. 33-45.
- EAD., *Leon Battista Alberti e la metafora dello specchio: fonti bibliche e filosofiche per un topos artistico*, in *Alberti e la tradizione. Per lo «smontaggio» dei «mosaici» albertiniani*, Atti del Convegno Internazionale del Comitato Nazionale VI centenario di Leon Battista

Alberti, Arezzo (23-25 settembre 2004), a cura di ROBERTO CARDINI e MARIANGELA REGOLIOSI, Firenze, Polistampa, 2007, pp. 487-504.

DI TEODORO, FRANCESCO PAOLO, *Echi albertiani nella Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassar Castiglione*, «Quaderni di Palazzo Te», 2000, pp. 39-47.

ID., *La «descriptio Urbis Romae»*, ne *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, a cura di FRANCESCO PAOLO FIORE, con la collaborazione di ARNOLD NESSELRATH, Milano, Skira, 2005, pp. 176-181.

ID., *Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994.

ID., *Aggiunte all'epistolario del Castiglione: lettere inedite alla madre Aloisia (1525-1528)*, «Rinascimento», LII (2012), pp. 99-115.

ID., *Glosse, interpolazioni e correzioni nel Vitruvio tradotto da Fabio Calvo (Bayerische Staatsbibliothek, Cod. It. 37)*, in *Saggi di letteratura architettonica: da Vitruvio a Winckelmann*, III, a cura di FRANCESCO PAOLO DI TEODORO e GIORGIO BACCI, Firenze, Olschki, 2010, pp. 177-196.

ID., *Per l'edizione del Vitruvio di Fabio Calvo per Raffaello*, in *Saggi di letteratura architettonica: da Vitruvio a Winckelmann*, I, a cura di ID., Firenze, Olschki, 2009, pp. 191-206.

ID., *Spigolature dal Quarto Libro del Vitruvio di Fabio Calvo per Raffaello (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. it. 37)*, in *Saggi di letteratura architettonica: da Vitruvio a Winckelmann*, II, a cura di LUCIA BERTOLINI, Firenze, Olschki, 2009, pp. 109-120.

DIONISOTTI, CARLO, *Appunti sul Bembo. II: Per la storia del 'Carminum libellus'*, «Italia Medievale e Umanistica», 8 (1965), pp. 278-282.

ID., *Recensione a «Vittorio Cian, Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento: Baldassar Castiglione»*, *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana*, 1951, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 129 (1952), pp. 31-57.

- ID., *Tiziano e la letteratura*, in ID., *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaka Book, 1995, pp. 117-26.
- Documenti e fonti su Pisanello (1395-1581 circa)*, a cura di DOMINIQUE CORDELLIER, con la collaborazione di CATIA BERGONZONI et alii, Verona, Museo di Castelvecchio, 1995.
- DUBOS, RENÉE, *Giovanni Santi: peintre et chroniqueur à Urbino au XV siècle*, Bordeaux, Samie, 1971.
- DÜLBERG, ANGELICA, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. Und 16 Jahrhundert*, Berlin, Mann, 1990.
- ELWERT, THEODOR, WILHELM, *Studi di letteratura veneziana*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1958, pp. 1-52.
- ERCOLI, GIULIANO, *Raffaello e il pensiero di Leon Battista Alberti*, in *Studi su Raffaello*, Atti del Congresso Internazionale di studi (Urbino-Firenze 6-14 aprile 1984), a cura di MICAELA SAMBUCCO HAMOUD e MARIA LETIZIA STROCCHI, Urbino, Quattroventi, 1987, pp. 79-92.
- Evangelista Maddaleni de' Capodiferro*, a cura di GIANNI BALLISTRERI, in *Dizionario biografico degli italiani*, XVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1975, pp. 621-625.
- FALLANI, GIOVANNI, *Raffello e Dante*, in *Raffaello e Dante*, a cura di CORRADO GIZZI, Milano-Firenze, Charta, 1992, pp. 51-56.
- FARINELLA, VINCENZO, *Raffaello*, Milano, 5 Continents, 2004.
- ID., *Un percorso nella cultura artistica romana (1423-1622)*, in *Roma del Rinascimento*, a cura di ANTONIO PINELLI, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 337-402.
- FEDI, ROBERTO, *Il canzoniere (1546) di Michelangelo Buonarroti*, ne *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di MARCO SANTAGATA e AMEDEO QUONDAM, (Ferrara, 29-31 maggio 1987), Ferrara-Modena, Panini, pp. 193-213, ora in ID., *La memoria*

- della poesia. *Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, 1990, pp. 264-305.
- ID., *In obitu Raphaelis*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, I, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 195-223.
- ID., *L'«immagine vera»*. *Vittoria Colonna, Michelangelo e un'idea di canzoniere*, «Modern Language Notes», CVII (1992), pp. 46-73.
- ID., *La fondazione dei modelli. Bembo, Castiglione, Della Casa*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da ENRICO MALATO, IV, *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno, 1996, pp. 507-594.
- FEHL, PHILIPP, *Raphael as Archaeologist*, «Archaeological News», IV, 2-3, pp. 29-48.
- FERENTE, SERENA, *Visita guidata alle rovine di Roma*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di SERGIO LUZZATTO e GABRIELE PEDULLÀ, I, *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di AMEDEO DE VINCENTIIS, Torino, Einaudi, 2010, pp. 514-519.
- FERINO PAGDEN, SYLVIA, *Raffaello*, in «RR Roma nel Rinascimento», 1986, pp. 11-31.
- FERRARI, SEVERINO, *Ottave cingulane. Da un ms. del secolo XVI*, «Archivio storico per le Marche e per l'Umbria», IV (1888), pp. 339-355.
- FIORE, FRANCESCO PAOLO, *L'architettura di Raffaello nei Cataloghi del Cinquecentenario*, in «RR Roma nel Rinascimento», 1986, pp. 32-41.
- ID., *Trattati e teorie d'architettura del primo Cinquecento*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di ARNALDO BRUSCHI, Milano, Mondadori Electa, pp. 504-521.
- FISCHEL, OSKAR, *Raphael*, translated from the German by BERNARD RACKHAM, London, Kegan Paul, 1948, I, pp. 173-187.
- ID., *Raphael's Zeichnungen*, Berlin, 1913-41.

- FLETCHER, JENNIFER, *Marcantonio Michiel, "che ha veduto assai"*, «The Burlington Magazine», 123 (1981), pp. 602-608.
- FLORIANI, PIERO, *Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1976.
- ID., *I fiori e i frutti delle corti (dal «Cortegiano» ai «Ricordi»)*, «Italies», XI, 2 (2007), pp. 597-621.
- ID., *I gentiluomini letterati. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1981.
- ID., *Il ferro e la cote. Sul principe e il cortigiano*, in *Studi di Letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di PASQUALE GUARAGNELLA e MARCO SANTAGATA, I, Roma- Bari, Laterza, 2006, pp. 447-460.
- FOLENA, GIANFRANCO, *La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale*, in *Miscellanea di Studi in Onore di Vittore Branca*, III, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 821-43.
- FONTANA, VINCENZO e MORACHIELLO, PAOLO, *Vitruvio e Raffaello. Il «De architectura» di Vitruvio nella traduzione di Fabio Calvo Ravennate*, Roma, Officina, 1975.
- FOSCOLO, UGO, *Gli appunti per le «Lettere scritte dall'Inghilterra»*, Livorno, Biblioteca Labronica, ms. XIV, cc. 98v-143v, edizione critica a cura di LUCIA CONTI BERTINI, Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- FOSTER, PHILIP, *Raphael on the Villa Madama: the text of a lost letter*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte» (1967-1968), pp. 307-312.
- FOURNEL, JEAN-LOUIS, *La cortina di fumo del classicismo in Atlante della letteratura italiana*, II, *Dalla Controriforma al Risorgimento*, a cura di ERMINIA IRACE, Torino, Einaudi, 2011, pp. 8-13.
- FRANCESCHINI, GINO, *Per la storia della biblioteca di Federico da Montefeltro*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le Marche», s. VII, XII (1959), pp. 41-77.

- Francesco Albertini, a cura di JOSÉ RUYSSCHAERT, in *Dizionario biografico degli italiani*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 724-725.
- FRANCESCONI, DANIELE, *Congettura che una lettera creduta di Baldessar Castiglione sia di Raffaello d'Urbino*, Discorso letto alla Reale Accademia Fiorentina, Firenze, Brazzini, 1799.
- FRANZONI, CLAUDIO, «*Urbe Roma in pristinam formam renascente*». *Le antichità di Roma durante il Rinascimento*, in *Roma del Rinascimento*, a cura di ANTONIO PINELLI, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 291-336.
- FROMMEL, CHRISTOPH LUITPOLD, *Bramantes' «Ninfeo» in Genazzano*, «*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*», 1967, pp. 137-160.
- ID., *Die architektonische Planung der Villa Madama*, «*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*», XV (1975), pp. 59-87.
- ID., *La città come opera d'arte: Bramante e Raffaello (1500-20)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di ARNALDO BRUSCHI, Milano, Mondadori Electa, pp. 76-131.
- ID., RAY, STEFANO e TAFURI, MANFREDO, *Raffaello architetto*, Milano, Electa, 1984.
- ID., *San Pietro. Storia della sua costruzione*, in *Raffaello architetto*, a cura di ID., STEFANO RAY e MANFREDO TAFURI, Milano, Electa, 1984, pp. 241-309.
- ID., *Villa Madama*, in *Raffaello architetto*, a cura di ID., STEFANO RAY e MANFREDO TAFURI, Milano, Electa, 1984, pp. 311-343.
- ID., *La villa Madama e la tipologia della villa romana del rinascimento*, «*Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*», 11 (1969), pp. 47-64.
- ID., *Lavori architettonici di Raffaello in Vaticano*, in *Raffaello architetto*, a cura di ID., STEFANO RAY e MANFREDO TAFURI, Milano, Electa, 1984, pp. 357-378.
- GALASSO, GIUSEPPE, *La crisi della libertà italiana*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da ENRICO MALATO, IV, *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno, 1996, pp. 5-52.

- GALLO, VALENTINA, *La trattatistica del Quattro e del Cinquecento. Tra avalli e rifiuti*, in *Il mito nella letteratura italiana*, diretto da P. GIBELLINI, I, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di GIAN CARLO ALESSIO, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 461-77.
- GARIN, EUGENIO, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1975.
- ID., *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954.
- GERLINI, ELSA, *Villa Farnesina alla Lungara*, Roma, Libreria dello Stato, 1990.
- GHINASSI, GHINO, *Fasi dell'elaborazione del «Cortegiano»*, «Studi di filologia italiana», XXV (1967), pp. 156-196, poi in ID., *Dal Belcalzer al Castiglione. Studi sull'antico volgare di Mantova e sul «Cortegiano»*, a cura di PAOLO BONGRANI, Firenze, Olschki, 2006, pp. 207-257.
- ID., *La seconda redazione del «Cortegiano» di Baldassarre Castiglione*, Firenze, Sansoni, 1968.
- GHIZZONI, LUCIA, *Indagine sul «Canzoniere» di Michelangelo*, «Studi di Filologia Italiana», XLIX (1991), pp. 167-187.
- Giacomo Mazzocchi*, a cura di MASSIMILIANO ALBANESE, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 619-621.
- GIOVIO, PAOLO, *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, a cura di SONIA MAFFEI, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999.
- GIZZI, CORRADO, *Raffaello: l'artista che ha collocato «l'ultima pietra sul vertice»*, in *Raffaello e Dante*, a cura di ID., Milano-Firenze, Charta, 1992, pp. 13-27.
- GNISCI, ARMANDO, *Roma come sistema delle rovine*, in *Poesia e poetica delle rovine di Roma. Momenti e problemi*, a cura di VINCENZO DE CAPRIO, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1987, pp. 11-19.
- GNOLI, DOMENICO, *La Roma di Leone X*, Milano, Hoepli, 1938.

- ID., *Per Raffaello. Chi compose l'epigrafe?*, «Il giornale d'Italia», 11 gennaio, 1911.
- GOLZIO, VINCENZO, *La fortuna critica*, in *Raffaello: l'opera, le fonti, la fortuna*, II, a cura di MARIO SALMI, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1968, pp. 609-646.
- ID., *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano, 1936.
- GOMBRICH, ERNST HANS, *Ideale e tipo nella pittura italiana del Rinascimento*, in ID., *Antichi maestri, nuove letture. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 90-131.
- ID., *La Stanza della Segnatura di Raffaello e il carattere del suo simbolismo*, in ID., *Immagini simboliche*, Torino, 1978, pp. 121 e ss.
- ID., *Raffaello nel V centenario della nascita*, in ID., *Antichi maestri, nuove letture. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 132-151.
- GRAFTON, ANTHONY, *Pietro Bembo and the «Scholia Bembina»*, «Italia Medievale e Umanistica», XXIV (1981), pp. 405-407.
- GRAHAM, JOHN, «*Ut pictura poësis*». *A bibliography*, in «Bulletin of Bibliography and Magazine Notes», XXIX (1972).
- ID., *Pietro Bembo and Vat. lat. 3226*, «Humanistica Lovaniensia», XXXVII (1988), pp. 211-243.
- ID., *Pietro Bembo as a textual critic of classical latin poetry: «Variae lectiones» and the text of the «Culex»*, «Italia medievale e umanistica», XXXV (1992), pp. 253-304.
- GREENE, THOMAS, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven and London, Yale University Press, 1982.
- GREENHALGH, MICHAEL, «*Ipsa ruina docet*»: *l'uso dell'antico nel Medioevo*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di SALVATORE SETTIS, I, Torino, Einaudi, 1984, pp. 113-167.

- GREGORI, MINA, *Raffaello fino a Firenze e oltre*, in *Raffaello a Firenze*, Milano, Electa, 1984, pp. 17-34.
- EAD., *Tiziano e l'Aretino*, in *Tiziano e il manierismo europeo*, a cura di R. PALLUCCHINI, Firenze, Olschki, 1978, pp. 271-306.
- GUALANDI, MARIA LETIZIA, «Roma resurgens». *Fervore edilizio, trasformazioni urbanistiche e realizzazioni monumentali da Martino V Colonna a Paolo V Borghese*, in *Roma del Rinascimento*, a cura di ANTONIO PINELLI, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 123-160.
- GUILD HOWARD, W., *Ut pictura poësis*, PMLA, XXIV, 1 (1909), pp. 40-123.
- GÜNTHER, HUBERTUS, *L'idea di Roma antica nella «Roma instaurata» di Flavio Biondo*, in *Le due Rome del Quattrocento, Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano*, a cura di SERGIO ROSSI, STEFANO VALERI, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 21-24 febbraio 1996), Roma, Lithos, pp. 380-93.
- ID., *La rinascita dell'antichità*, in *Rinascimento, da Brunelleschi a Michelangelo, La rappresentazione dell'architettura*, a cura di HENRY MILLON, VITTORIO MAGNAGO LAMPUGNANI, Milano, Bompiani, 1994, pp. 259-305.
- GUTHMÜLLER, BODO, *Idee e conoscenza del mito dal Medioevo al Rinascimento. Il ritorno dell'antico*, in *Il mito nella letteratura italiana*, diretto da PIETRO GIBELLINI, I, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di GIAN CARLO ALESSIO, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 33-58.
- ID., *Mito, poesia, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.
- HANNING, ROBERT, W., *Castiglione's verbal portrait: structures and strategies*, in ID. e DAVID ROSAND, *Castiglione: the ideal and the real in renaissance culture*, New Haven London, Yale University Press, 1983, pp. 131-41.
- HARRIS, NEIL, *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del «Morgante» di Luigi Pulci, «Rinascimento»*, XLV (2005), pp. 179-245.
- HASKELL, FRANCIS, *Gli antichi maestri nella pittura francese dell'Ottocento*, in ID., *Arte e linguaggio della politica*, Firenze, SPES, 1978, pp. 137-64.

- HASKELL, FRANCIS, *Un mecenate italiano dell'arte neoclassica francese*, in ID., *Arte e linguaggio della politica*, Firenze, SPES, 1978, pp. 103-22.
- HEFFERNAN, JAMES, A., *Alberti on Apelles: Word and Image in 'De pictura'*, «International Journal of the Classical Tradition», 2 (1996), pp. 345-59.
- HOCHMANN, MICHEL, *Marcantonio Michiel e la nascita della critica veneziana*, in *La pittura nel Veneto*, III, *Il Cinquecento*, a cura di MAURO LUCCO, Milano, 1999, pp. 1181-1201.
- HOCHMANN, MICHEL, *Un amico di Pietro Bembo: Agostino Beazzano*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di GUIDO BELTRAMINI, HOWARD BURNS e DAVIDE GASPAROTTO, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 179-191.
- HOOGWERFF, GODEFRIDUS JOHANNES, *La Stanza della Segnatura: osservazioni e commenti*, «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», Rendiconti XXII-XXIV (1949), pp. 317-356.
- HOPE, CHARLES, *Dolce, Titian and a fake Raphael Letter*, in *Mantova e il Rinascimento italiano. Studi in onore di David S. Chambers*, a cura di PHILIPPA JACKSON e GUIDO REBECCHINI, Mantova, Sometti, 2011, pp. 213-221.
- HULSE, CLARK, *The circle of Raphael*, in ID., *The rule of art. Literature and painting in the Renaissance*, The university of Chicago Press, Chicago-London, 1990, pp. 77-92.
- HUTTON, JAMES, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*, Ithaca, Cornell University press, 1935.
- I dialetti italiani*, a cura di MANLIO CORTELAZZO e CARLA MARCATO, Torino, Utet, 2002, 2 voll.
- IJSEWIJN, JOSEPH, *Poetry in a roman garden: the «Coryciana»*, in *Latin poetry and the classical tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, edited by PETER GODMAN and OSWYN MURRAY, Oxford, 1990, pp. 211-231.
- ID., *Companion to neo-latin studies*, Leuven, University Press, 1990, 2 voll.
- Il Cinquecento*, a cura di GIUSEPPE TOFFANIN, Milano, Vallardi, 1941.

- Il Vitruvio Magliabechiano di Francesco di Giorgio Martini*, a cura di GUSTINA SCAGLIA, Firenze, Gonnelli, 1985.
- Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Convegno di Studi (Firenze, 26-27 marzo 1998), a cura di GIOVANNA LAZZI e PAOLO VITI, Firenze, Polistampa, 2000.
- Introduzione al Rinascimento*, a cura di AMEDEO QUONDAM, Roma, Bulzoni, 1994.
- ISELLA, DANTE, *I sonetti delle calze di Donato Bramante*, in *Operosa parva per Gianni Antonini*, studi raccolti da DOMENICO DE ROBERTIS e FRANCO GAVAZZENI, Verona, Valdonega, 1996, pp. 123-133.
- JONES, ROGER e PENNY, NICHOLAS, *Raphael*, New Haven, London, 1983.
- KAJANTO, IIRO, *Classical and Christian: Studies in the Latin Epitaphs of Medieval and Renaissance Rome*, Helsinki, 1980.
- ID., *Notes on the language in the Latin epitaphs of Renaissance Rome*, «Humanistica Lovaniensia», XXVIII (1979), pp. 167-186.
- KEMP, MARTIN, «Ogni dipintore dipinge sé»: *a Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?*, in *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of P.O. Kristeller*, a cura di CECIL H. CLOUGH, Manchester, Manchester University Press, 1976, pp. 311-323.
- ID., *In the light of Dante. Meditations on natural and divine light in Piero della Francesca, Raphael and Michelangelo*, in *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, Mainz, 1996, pp. 160-77.
- KETTON CREMER, ROBERT WYNDHAM, *Lapidary verse*, «Proceeding of the British Academy», 45 (1959), pp. 237-253.
- KINKEAD, DUNCAN T., *An iconographic note on Raphael's Galatea*, «Journal of the Warburg and Courtald Institutes», 33 (1970), pp. 313-315.

- KLIEMANN, JULIAN, *Il pensiero di Giovio nelle pitture eseguite sulle sue «Invenzioni»*, in Paolo Giovio. *Il Rinascimento e la Memoria*, Atti del convegno (Como, 3-5 giugno, 1983), Como, 1985.
- KRIS, ERNST e KURZ, OTTO, *La leggenda dell'artista*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005 (prima ed. 1980).
- L'epigramma*, in FANTUZZI, MARCO e HUNTER, RICHARD, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 389-481.
- L'opera completa di Raffaello*, presentazione di MICHELE PRISCO, apparati critici e filologici di PIERLUIGI DE VECCHI, Milano, Rizzoli, 1966.
- L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, presentazione di CARLO VOLPE, apparati critici e filologici di MAURO LUCCO, Milano, Rizzoli, 1980.
- La poesia mariologica dell'Umanesimo latino*, a cura di CLELIA MARIA PIASTRA, presentazione di CLAUDIO LEONARDI, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 84-87.
- La Villa Farnesina a Roma*, a cura di CHRISTOPH LIUTPOLD FROMMEL, Modena, Panini, 2003.
- La villa Farnesina*, ne *I luoghi di Raffaello*, catalogo della mostra, De Luca, Roma, 1983, pp. 24-73.
- LANCIANI, RODOLFO, *La pianta di Roma antica e i disegni archeologici di Raffaello Sanzio*, «Rendiconti Accademia dei Lincei», s. V, 3 (1894), pp. 791-804.
- ID., *Storia degli scavi*, I, Roma, 1902.
- LARIVAILLE, PAUL, *Pietro Aretino*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da ENRICO MALATO, IV, *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno, 1996, pp. 755-86.
- ID., *Pietro Aretino*, Roma, Salerno, 1997.

- LAUBER, ROSELLA, «*In casa di Messer Pietro Bembo*». *Riflessioni su Pietro Bembo e Marcantonio Michiel*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di GUIDO BELTRAMINI, HOWARD BURNS e DAVIDE GASPAROTTO, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 441-464.
- LAURENS, PIERRE, *La poésie latine de la Renaissance*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 1975, pp. 121-129.
- Le epistole «De imitatione» di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, a cura di GIORGIO SANTANGELO, Firenze, Olschki, 1954.
- Le sacre grotte Vaticane, nelle quali si tratta di Corpi santi, di Sepolcri dei Pontefici, Imperatori, Rè, Cardinali, Vescovi, Chiese, Statue, Imagini, Inscrittioni, Epitaffi e d'altre cose memorabili sì dentro Roma come fuori*, Roma, Vitale Mascardi, 1639.
- LECERCLE, FRANÇOIS, *La Chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987.
- LEE RENSSLAER, W., *Ut pictura poësis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1967.
- LEFEVRE, RENATO, *Su una lettera di Raffaello riguardante Villa Madama*, «Studi romani» (1969), pp. 425 e ss.
- ID., *Una lettera perduta di Raffaello*, «L'Osservatore romano», 25 maggio 1958.
- ID., *Villa Madama*, Roma, Editalia, 1973.
- LIGHTBOWN, RONALD, W., *Mantegna*, Milano, Mondadori, 1986.
- Lilio Gregorio Giraldi*, a cura di SIMONA FOÀ, in *Dizionario biografico degli italiani*, LVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 452-455.
- LOMBARDI, GIUSEPPE, *La città, libro di pietra. Immagini umanistiche di Roma prima e dopo Costanza*, in *Alle origini della nuova Roma. Martino V (1417-1431). Atti del Convegno (Roma 2-5 marzo 1992)*, a cura di MARIA CHIABÒ e altri, Roma, 1992, pp. 17-45.

- LOUDEN, LYNN, M., «*Sprezzatura*» in *Raphael and Castiglione*, «Art Journal», XXVIII (1968), pp. 43-49.
- LUCHERINI, VINNI, *La modernità degli antichi nel primo Cinquecento, o della collezione padovana di Pietro Bembo*, in «Venezia arti», XXI (2007), pp. 42-55.
- LUZIO, ALESSANDRO e RENIER, RODOLFO, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga. 2. Gruppo ferrarese*, «Giornale storico della letteratura italiana», 35 (1900), pp. 193-257.
- Macerata, *Biblioteca comunale «Mozzi-Borgetti»*, inventario redatto da ALDO ADVERSI, Firenze, Olschki, 1981.
- MAFFEI, SONIA, «*Scultor di sensi e non miniator di vocaboli*». Alcune considerazioni sul rapporto tra *Giovio e Plinio il Vecchio*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti delle giornate di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore, a cura di ELIANA CARRARA e SILVIA GINZBURG, Pisa, Scuola Normale Superiore, Pisa 2007, pp. 37-76.
- EAD., *Un Giano bifronte: Raffaello e Apelle in Giovan Pietro Bellori. Osservazioni intorno all'operetta «Dell'ingegno eccellenza e grazia di Rafaele comparato ad Apelle»*, «Humanistica», vol. IV, 2, 2009, p. 131-145.
- EAD., *Una ricostruzione impossibile: le nozze di Alessandro e Rossane di Aezione*, «Ricerche di storia dell'arte», 30 (1986), pp. 16-26.
- MALTOMINI, FRANCESCA, *Tradizione antologica dell'epigramma greco. Le sillogi minori di età bizantina e umanistica*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008.
- MANCINI, FRANCESCO. FEDERICO, *Raffaello in Umbria. Cronologia e committenza. Nuovi studi e documenti*, Perugia, 1987.
- Mantova e Urbino: Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, narrazione storica documentata da ALESSANDRO LUZIO e RODOLFO RENIER, Torino [etc.], Roux, 1893.

- Marcantonio Michiel, a cura di GINO BENZONI, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010 pp. 319-325.
- MARÉCHAUX, PIERRE, *I manuali e i commenti mitografici dall'antichità al Rinascimento*, in *Il mito nella letteratura italiana*, diretto da PIETRO GIBELLINI, V.1, *Percorsi. Miti senza frontiere*, a cura di RAFFAELLA BERTAZZOLI, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 89-154.
- MARIANI, GAETANO, *Il Morgante e i cantari trecenteschi*, Firenze, Le Monnier, 1953.
- MARIANI, VALERIO, *Raffaello e il mondo classico*, «Studi romani», VII (1959), pp. 162-172.
- ID., *Roma in Leon Battista Alberti*, «Studi romani», VII (1959), pp. 635-646.
- MARIANNI, ARIODANTE, *Rime di Raffaello Sanzio (Museo di Oxford)*, «Il Raffaello», VIII (1876).
- ID., *Sonetti di Raffaello Sanzio dichiarati e per la prima volta illustrati con note filologiche*, Forlì, 1874.
- MARKIEWICZ, HENRYK, 'Ut pictura poësis'. *A History of the Topos and the Problem*, «New Literary History», 18 (1987), pp. 535-558.
- MARTIN, ANDREW JOHN, *Giorgione e Baldassar Castiglione. Proposte per l'interpretazione di un passo fondamentale del «Cortegiano»*, in «Venezia Cinquecento», III (1993), pp. 57-66.
- MARTINELLI, CECILIA, *Le «Rime ad imitazione dei Grotteschi»*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia» Università di Siena, XIII (1992), pp. 53-69.
- MARTINELLI, VALENTINO, *I ritratti papali di Raffaello*, in *Studi su Raffaello*, Atti del Congresso Internazionale di studi (Urbino-Firenze 6-14 aprile 1984), a cura di MICAELA SAMBUCCO HAMOUD e MARIA LETIZIA STROCCHI, Urbino, Quattroventi, 1987, pp. 517-532.
- MAZZACURATI, GIANCARLO, *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1990.

- MAZZOCCO, ANGELO, *Linee di sviluppo dell'antiquaria del Rinascimento*, in *Poesia e poetica delle rovine di Roma. Momenti e problemi*, a cura di VINCENZO DE CAPRIO, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1987, pp. 55-71.
- ID., *Rome and the Humanists: The Case of Biondo Flavio*, in *Rome in the Renaissance. The City and the Myth*, Papers of the Thirteenth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies, edited by PAUL A. RAMSEY, Binghamton, New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies. 1982, pp. 185-196.
- McFARLANE, IAN D., *The Renaissance Epitaph*, «The Modern language review», 81 (1986), pp. 25-35.
- MELCZER, WILLIAM, *L'«Aretino» del Dolce e l'estetica veneta nel secondo Cinquecento*, in *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi (Venezia 1976)*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 237-42.
- MELLER, PETER, *Il lessico ritrattistico di Tiziano*, in *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi (Venezia 1976)*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 325-35.
- MELLINI, GIAN LORENZO, *Autoritratti, veri o presunti, di Raffaello*, in *Studi su Raffaello*, Atti del Congresso Internazionale di studi (Urbino-Firenze 6-14 aprile 1984), a cura di MICAELA SAMBUCCO HAMOUD e MARIA LETIZIA STROCCHI, Urbino, Quattroventi, 1987, pp. 265-274.
- ID., *L'estrema opera di Raffaello*, «Labyrinthos», 27/28 (1995), pp. 119-167.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Tra due linguaggi: arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- MESTICA, GIOVANNI, *La cultura e i sentimenti politici di Raffaello*, «Nuova antologia» CLXIII (serie 4, LXXIX, 1899), pp. 617-637.
- ID., *La cultura e i sentimenti politici di Raffaello*, «Nuova antologia» CLXIII (serie 4, LXXIX, 1899), pp. 617-637.
- ID., *La cultura e i sentimenti politici di Raffaello*, «Nuova antologia di scienze, lettere e arti», 652 (1899), pp. 617-637.

- MIARELLI MARIANI, ILARIA, *Roma – Villa Farnesina alla Lungara, ne L'arte delle Metamorfosi, Decorazioni mitologiche del Cinquecento*, a cura di CLAUDIA CIERI VIA, Roma, Lithos, 2003, pp. 298-301.
- MICHELINI TOCCI, LUIGI, *La formazione della biblioteca di Federico da Montefeltro: codici contemporanei e libri a stampa*, in *Federico di Montefeltro*, a cura di GIORGIO CERBONI BAIARDI, GIORGIO CHITTOLINI e PIERO FLORIANI, III, *La cultura*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 9-18.
- MIGLIO, MASSIMO, *Il ritorno a Roma. Varianti di una costante nella tradizione dell'antico: le scelte pontificie*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, a cura di SILVIA DANESI SQUARZINA, Milano, Electa, 1989, pp. 216-220.
- ID., *In viaggio per Roma*, Bologna, Patron, 1999.
- ID., *Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di SALVATORE SETTIS, I, Torino, Einaudi, 1984, pp. 73-111.
- MIGNOSI TANTILLO, ALMAMARIA, *Restauri alla Farnesina*, «Bollettino d'arte», LVII (1972), pp. 33-43.
- MORANTI, MARIA, *Organizzazione della biblioteca di Federico da Montefeltro*, in *Federico di Montefeltro*, a cura di GIORGIO CERBONI BAIARDI, GIORGIO CHITTOLINI e PIERO FLORIANI, III, *La cultura*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 19-50.
- MOROLLI, GABRIELE, *La letteratura artistica*, in *Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico*, catalogo della mostra, Firenze, Centro Di, 1984, pp. 69-158.
- ID., *Le belle forme degli edifici antichi: Raffaello e il progetto del primo trattato rinascimentale sulle antichità di Roma*, Firenze, Alinea, 1984.
- ID., *Oltre Vitruvio: il 'Trattato nuovo' di Raffaello*, in *Studi su Raffaello*, Atti del Congresso Internazionale di studi (Urbino-Firenze 6-14 aprile 1984), a cura di MICAELA SAMBUCCO HAMOUD e MARIA LETIZIA STROCCHI, Urbino, Quattroventi, 1987, pp. 245-264.

- MOTTA, UBERTO, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano»*, Milano, Vita e Pensiero, 2003.
- ID., *Questioni testuali castiglionesche: attribuzione, tradizione, commento (con una glossa sulle «Rime» del Bembo)*, «Aevum», 81, fasc. 3 (2007), pp. 705-742.
- MÜNTZ, EUGÈNE, *Les arts à la cour des Papes: nouvelles recherches sur les pontificats de Martin V, d'Eugène IV, de Nicolas V, de Calixte III, de Pie II et de Paul II*, Roma, Cuggiani, 1884.
- MUSSINI, MASSIMO, *Francesco di Giorgio e Vitruvio: le traduzioni del «De architectura» nei codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano 2.1.141*, Firenze, Olschki, 2003, 2 voll.
- NEERFELD, CHRISTIANE, «*Historia per forma di diaria*». *La cronachistica veneziana contemporanea a cavallo tra il Quattro e il Cinquecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2006.
- Nel segno di Masaccio: l'invenzione della prospettiva*, a cura di FILIPPO CAMEROTA, Firenze, Giunti, 2001.
- NESSELRATH, ARNOLD, *Raphael's archeological method*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1986, pp. 357-371.
- NIUTTA, FRANCESCA, *La traduzione latina di Francesco Aleardi della «Synkrisis» di Crisolora*, in *Manuele Crisolora e il ritorno del greco in occidente*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 26-29 giugno 1997), a cura di RICCARDO MAISANO e ANTONIO ROLLO, NAPOLI, C.I.S.C.S.F., 2002, pp. 223-247.
- OBERHUBER, KONRAD, *Raffaello*, Milano, Mondadori, 1992.
- OCCHIPINTI, CARMELO, *Giardino delle Esperidi. Le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli*, Roma, Carocci, 2009.
- ID., *La dispersione della quadreria estense e gli acquisti del cardinale Ferdinando de' Medici*, «Studi di Memofonte», II (2009).

- OLIVATO, LOREDANA, *Annotazioni intorno a Raffaello e il suo rapporto con l'antico*, in *Studi su Raffaello*, Atti del Congresso Internazionale di studi (Urbino-Firenze 6-14 aprile 1984), a cura di MICAELA SAMBUCCO HAMOUD e MARIA LETIZIA STROCCHI, Urbino, Quattroventi, 1987, pp. 509-516.
- ONIANS, JOHN, *Storia dell'architettura e storia della religione: Bramante, Raffaello e Baldassarre Peruzzi*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di MARCELLO FAGIOLO, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 131-148.
- ONOFRI, STEFANO, *In viaggio con il Cortegiano. La fortuna europea del «Baldassar Castiglione» di Raffaello*, introduzione di ANGELA GHILARDI, Mantova, Tre Lune, 2010.
- ORTOLANI, SERGIO, *Raffaello*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1942 (II ed. 1945), ristampa a cura di CARLO GENTILI, Bologna, Alfa, 1982.
- OSSOLA, CARLO, «*Il libro del Cortegiano*»: *esemplarità e difformità*, in *La Corte e il «Cortegiano»*, I, *La scena del testo*, a cura di ID., Roma, Bulzoni, 1980, pp. 15-82.
- ID., *Autunno del Rinascimento: "idea del tempio dell'arte" nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971.
- PADOAN, GIORGIO, «*Ut pictura poësis*»: *le «pitture» di Ariosto, le «poesie» di Tiziano*, in *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978, pp. 347-70.
- ID., *A casa di Tiziano, una sera d'agosto*, in *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978, pp. 371-93.
- ID., *Il mito di Giorgione intellettuale*, in *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, a cura di RODOLFO PALLUCCHINI, I vol., Firenze, Olschki, 1981, pp. 425-55.
- ID., *Tiziano epistolografo*, in *Tiziano*, Catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 43-52.
- PAGLIAROLI, STEFANO, *L'epitaffio di Pietro Bembo per Raffaello*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, a cura di GUIDO BELTRAMINI, DAVIDE GASPAROTTO, ADOLFO TURA, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 292-299.

- PANOFSKY, ERWIN, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, a cura di MAURIZIO GHELARDI, Torino, Bollati, Boringhieri, 2006.
- PAOLETTI, LAO, *Epigramma e cronaca nella corte di Sigismondo Pandolfo Malatesta*, in *Acta Conventus Neo-latini Turonensis*, Parigi, 1980, pp. 1121-1145.
- PAOLI, MICHEL, *La «Lettre à Léon X» comme 'discours de la méthode' ou la restauration de l'architecture antique au moyen du dessin*, «Scholion», 6 (2010), pp. 53-76.
- PARENTI, GIOVANNI, *Introduzione, edizione, traduzione e commento a quattro «carmina» di Baldassar Castiglione*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 345-397.
- ID., *L'invenzione di un genere: il «tumulus» pontaniano*, «Interpres», 7 (1987), pp. 125-158.
- ID., *Per Castiglione latino*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di SIMONE ALBONICO, Milano, Mondadori, 1996, pp. 185-218.
- ID., *Poëta Proteus alter. Forma e storia di tre libri del Pontano*, Firenze, 1985.
- PATETTA, LUCIANO, *La celebrazione degli artisti e degli architetti negli scritti poetici e letterari del Rinascimento*, in *Lettere e arti nel Rinascimento*, Atti del X Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 20-23 luglio 1998), a cura di LUISA SECCHI TARUGI, Firenze, Cesati, 2000, pp. 603-624.
- PAVONE, MARIO, ALBERTO, *Il mito classico nella pittura dal Cinque al Settecento*, in *Il mito nella letteratura italiana*, diretto da PIETRO GIBELLINI, V.1, *Percorsi. Miti senza frontiere*, a cura di RAFFAELLA BERTAZZOLI, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 469-522.
- PECORARO, MARCO, *Per la storia dei carmi del Bembo. Una redazione non vulgata*, «Giornale storico della letteratura italiana», 138 (1961).
- PEDRETTI, CARLO, *A Chronology of Leonardo da Vinci's Architectural Studies after 1500. In appendix a letter to Pope Leo X on the architecture of ancient Rome*, Genève, Droz, 1962.

- ID., *Documenti e memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia*, Bologna, Fiammanghi, 1953.
- PELLEGRINO, FRANCESCA, *Elaborazioni di alcuni principali «topoi» artistici nei «Coryciana»*, in ULRICH PFISTERER e MAX SEIDEL, *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in éden Künsten der italienischen Renaissance*, Munchen, Deutscher Kunstverlag, 2003, pp. 217-262.
- PEPE, MARIO, *Il «paragone» tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale*, «Cultura e scuola», 1969, pp. 120-131.
- PERINI, GIOVANNA, *Carmi inediti su Raffaello e sull'arte della prima metà del Cinquecento a Roma e Ferrara e il mondo dei «Coryciana»*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 1997/98 (sic, ma 2002), pp. 367-407.
- EAD., *Raffaello e l'antico: alcune precisazioni*, «Bollettino d'arte», s. VI, a. LXXX, 89-90 (1995), pp. 111-144.
- EAD., *Raffaello e l'antico: alcune precisazioni*, «Bollettino d'arte», s. VI, a. LXXX, 89-90 (1995), pp. 111-144.
- EAD., *Raphael Urbinas an Umber anceps? Nome, patria, carriera e stile di Raffaello nelle testimonianze letterarie cinquecentesche*, in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, a cura di LORENZA MOCHI ONORI, Milano, Electa, 2009, pp. 230-236.
- EAD., *Raphael's european fame in the Seventeenth and Eighteen centuries*, in *The Cambridge companion to Raphael*, edited by Marcia B. Hall, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 261-275.
- EAD., *Una certa idea di Raffaello nel Seicento*, ne *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, a cura di EVELINA BOREA e CARLO GASPARRI, I, Roma, De Luca, 2000, pp. 153-161.
- PEROSA, ALESSANDRO, *Studi di filologia umanistica, I. Angelo Poliziano*, a cura di PAOLO VITI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2000.

- PETROCCHI, GIORGIO, *Scrittori e poeti nella bottega di Tiziano*, in *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi* (Venezia 1976), Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 103-09.
- PICH, FEDERICA, *I poeti davanti al ritratto da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.
- PIETRAGALLA, DANIELA, *Corrispondenze tra arte e letteratura. Letterati in pittura, pittori in letteratura*, «Letteratura e arte», 1 (2003), pp. 173-183.
- Pietro Bembo*, a cura di CARLO DIONISOTTI, nel *Dizionario biografico degli italiani*, VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966, pp. 133-151.
- Pietro Bembo*, a cura di GIORGIO SANTANGELO nel *Dizionario critico della Letteratura Italiana*, I, Torino, Einaudi, 1973, pp. 255-272.
- PIGNATTI, TERISIO, *Tiziano e le figure della «Lingua romana» del Priscianese*, in *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi* (Venezia 1976), Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 369-70.
- PINELLI, ANTONIO e ROSSI, ORIETTA, *L'imperiale nuova di Girolamo Genga*, «Storia dell'arte», VI (1970), pp. 101-120.
- POCHAT, GÖTZ, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz, Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1990.
- Poggio Bracciolini (1380-1980). Nel VI centenario della nascita*, Firenze, Sansoni, 1982.
- Poggio Bracciolini nel VI centenario della nascita*, a cura di RICCARDO FUBINI e STEFANO CAROTI, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1980.
- PONTANI, CARLO, *Opere architettoniche di Raffaello Sanzio incise e dichiarate*, Roma, 1845.
- PONTANI, CARLO, *Sopra due manoscritti della R. Biblioteca di Monaco risguardanti a Raffaello Sanzio*, «Il Saggiatore, giornale romano di storia, belle arti e letteratura», III (1845), pp. 55-67.
- POPE HENNESSY, JOHN, *Raffaello*, Torino, Allemandi, 1983.

- ID., *The portrait in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1966.
- ID., *The portrait in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1966.
- POZZI, GIOVANNI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.
- ID., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.
- POZZI, MARIO, *I modelli e le regole*, in *Storia letteraria d'Italia*, Nuova edizione a cura di ARMANDO BALDUINO, vol. VII *Il Cinquecento*, a cura di GIOVANNI DA POZZO, tomo II, *La normativa e il suo contrario (1533-1573)*, Padova-Milano, Piccin Nuova Libreria-Vallardi, 2007, pp. 843-902.
- ID., *L'«ut pictura poësis» in un dialogo di Ludovico Dolce*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIV (1967), pp. 234-60.
- ID., *Note sulla cultura artistica e sulla poetica di Pietro Aretino*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLV (1968), pp. 293-322.
- PRANDI, STEFANO, *Il volo, il desiderio, la caduta: Icaro nella lirica italiana e francese del XVI secolo*, «Italique», VII (2004), pp. 101-135.
- PUPPI, LIONELLO, *Per un «corpus» di documenti tizianeschi e cadorini. I*, in «Studi tizianeschi», IV (2006), pp. 162-69.
- ID., *Raffaello a Venezia*, in *Studi su Raffaello*, Atti del Congresso Internazionale di studi (Urbino-Firenze 6-14 aprile 1984), a cura di MICAELA SAMBUCCO HAMOUD e MARIA LETIZIA STROCCHI, Urbino, Quattroventi, 1987, pp. 563-579.
- ID., *Tiziano nella critica del suo tempo*, in *Tiziano*, Catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 53-56.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, ANTOINE CHRYSOSTOME, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino* (1824), trad. it. a cura di FRANCESCO LONGHENA, Milano, 1829.

- Qui c'era Roma: da Petrarca a Bembo*, a cura di PAOLA GUERRINI e CONCETTA RANIERI, Bologna, Patron, 2000.
- QUINLAN-MCGRATH, MARY, *Aegidius Gallus, De viridario Augustini Chigii vera libellus. Introduction, latin text and english translation*, «Humanistica Lovaniensa», 38, pp. 1-99.
- EAD., *The astrological vault of the Villa Farnesina Agostino Chigi's rising sign*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLVII (1984), pp. 91-105.
- EAD., *The villa Farnesina, time-telling conventions and Renaissance astrological practice*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LVIII (1995), pp. 53-71.
- QUONDAM, AMEDEO, «Questo povero Cortegiano». *Castiglione, il Libro, la Storia*, Bulzoni, Roma, 2000.
- ID., «*Ut pictura pöesis*». *Classicismo e imitazione*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano, Electa, 1988, II, pp. 553-558.
- ID., *Il manifesto del classicismo*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di SERGIO LUZZATTO e GABRIELE PEDULLÀ, I, *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di AMEDEO DE VINCENTIIS, Torino, Einaudi, 2010, pp. 750-756.
- QUONDAM, AMEDEO, *Un'assenza, un progetto. Per una ricerca sulla storia di Roma tra 1465 e 1527*, in «Studi romani», XXVII (1979), pp. 166-175.
- Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, a cura di MINA GREGORI, Catalogo della mostra Firenze, Palazzo Pitti, 11 gennaio-29 aprile 1984, Firenze, Electa, 1984.
- Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, opera di JOHANN DAVID PASSAVANT, tradotta, corredata di note e di una notizia biografica dell'autore da GAETANO GUASTI, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1899.
- Raffaello e l'antico*, a cura di HOWARD BURNS, ARNOLD NESSELRATH, in *Raffaello architetto*, a cura di CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, STEFANO RAY, e MANFREDO TAFURI, Milano, Electa, 1984, pp. 379-452.

Raffaello in Vaticano, Milano, Electa, 1984.

Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana), Firenze, Centro Di, 1984.

Raphaël dans les collections françaises: Galeries nationales du Grand Palais, Paris 15 novembre – 13 février 1984, Paris, Editions des musées nationaux, 1983.

RAY, STEFANO, *Architettura e Antico: Roma 1500-1527*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, a cura di SILVIA DANESI SQUARZINA, Milano, Electa, 1989, pp. 248-256.

ID., *Bramante, Raffaello e l'antico: «... Gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti»*, in *Studi bramanteschi*, Atti del convegno internazionale (Milano-Urbino-Roma 1970), Roma, De Luca, pp. 405-410.

ID., *Il «gran peso sopra le spalle»*, «Arte», 1972.

ID., *Il volo di Icaro. Raffaello, architettura e cultura*, in *Raffaello architetto*, a cura di CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, STEFANO RAY, e MANFREDO TAFURI, Milano, Electa, 1984, pp. 47-58.

ID., *L'esperienza architettonica di Raffaello. Oltre «el paragone de li antichi»*, in *Studi su Raffaello*, Atti del Congresso Internazionale di studi (Urbino-Firenze 6-14 aprile 1984), a cura di MICAELA SAMBUCCO HAMOUD e MARIA LETIZIA STROCCHI, Urbino, Quattroventi, 1987, pp. 213-228.

ID., *Raffaello architetto. Linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, prefazione di BRUNO ZEVI, Roma-Bari, Laterza, 1974.

REBECCHINI, GUIDO, *Bembo e Castiglione: teorici dell'arte e collezionisti*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di GUIDO BELTRAMINI, HOWARD BURNS e DAVIDE GASPAROTTO, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 257-266.

ID., *Private collectors in Mantua 1500-1630*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002.

REDIG DE CAMPOS, DEOCLECIO, *Le Stanze di Raffaello*, Firenze, 1950.

- REILLY, PATRICIA L., *Raphael «Fire in the Borgo» and the Italian Pictorial Vernacular*, «The Art Bulletin», XCII (2010), 4, pp. 308-325.
- REINEKE, ILSE, C. *Silvani Germanici In pontificatum Clementis septimi Pont. Opt. Max. panegyris prima. Eiusdem in statuam Leonis decimi Pont. Max. Sylva*, «Humanistica Lovaniensia», 45 (1996), pp. 245-318.
- RENDA, UMBERTO, *Nuove rime volgari di Antonio Tebaldeo*, «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», 25 (1910), pp. 242-74.
- RIJSER, DAVID, *Raphael's Poetics. Art and Poetry in High Renaissance Rome*, Amsterdam University Press, 2012.
- ID., *The practical function of High Renaissance epigrams: the case of Raphael's grave*, in *The neon-latin epigram. A learned and witty genre*, Supplementa Humanistica Lovaniensia XXV, edited by SUSANNA DE BEER, KARL A.E. ENENKEL and DAVID RIJSER, Leuven, University Press, 2009, pp. 103-136.
- RINALDI, RINALDO, *Umanesimo e Rinascimento*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, II.1, Torino, UTET, 1993.
- Rinascimento e Classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico regime*, a cura di AMEDEO QUONDAM, Roma, Bulzoni, 1999.
- RIVOSECCHI, MARIO, *Variazioni sul tema della Galatea*, «Capitolium», 33, n. 10 (1958).
- ROBERT KLEIN, «*I sette governatori dell'arte*» secondo Lomazzo, in ID., *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, prefazione di ANDRÉ CHASTEL, traduzione di RENZO FEDERICI, Torino, Einaudi, 1975, pp. 178-199.
- Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, a cura di SILVIA DANESI SQUARZINA, Milano, Electa, 1988.
- ROMANI, VITTORIA, *Raffaello e Pietro Bembo negli anni di Giulio II*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di GUIDO BELTRAMINI, HOWARD BURNS e DAVIDE GASPAROTTO, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 339-356.

- ROMANO, ANGELO, *I biografî dell'Aretino*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre – 1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), II, Roma, Salerno, 1995.
- ID., *I biografî dell'Aretino*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre – 1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), II, Roma, Salerno, 1995, pp. 1053-1071.
- ID., *Il «Testamento dell'elefante» attribuito a Pietro Aretino*, in ID., *Periegesi aretiniane. Testi, schede e note biografiche intorno a Pietro Aretino*, Roma, Salerno, 1991, pp. 89-108.
- ID., *La zoologia antica in due rare e curiose stampe del primo Cinquecento: «Natura, intelletto e costumi de lo elefante»; «Forma e natura e costumi de lo rinoceronte»*, in ID., *Periegesi aretiniane. Testi, schede e note biografiche intorno a Pietro Aretino*, Roma, Salerno, 1991, pp. 111-145.
- ROSAND, DAVID, *Ekphrasis and the generation of images*, in «Arion», third series, I, 1 (Winter 1990), pp. 61-105.
- ID., *Ut pictor poeta: meaning in Titian's poesie*, in «New Literary History», III, 3, Literary and Art History (Spring 1972), pp. 527-46.
- ROSATI, FRANCO, *Il gioiello della Farnesina*, «Capitolium», 50, 9-10 (1975), pp. 34-35.
- ROSELLA LAUBER, «Opera perfettissima». Marcantonio Michiel e la «Notizia d'opere di disegno», in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di BERNARD AIKEMA, ROSELLA LAUBER e MAX SEIDEL, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 77-116.
- ROSKILL, MARK, W., *Dolce's «Aretino» and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto, University of Toronto press, 2000.
- ROSSI, VITTORIO, *Il Quattrocento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1964.
- ID., *Un elefante famoso*, «Intermezzo», I (1890), pp. 629-648.

- ROSTAGNI, AUGUSTO, *Virgilio minore: saggio sullo svolgimento della poesia virgiliana*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1961.
- ROWLAND, INGRID, *Angelo Colocci ed i suoi rapporti con Raffaello*, «Res publica litterarum», XIV (1991), pp. 217-228.
- EAD., *La traduzione vitruviana del Calvo per Raffaello nei suoi rapporti con l'ambiente culturale romano del primo Cinquecento e con la trattatistica coeva*, in *Saggi di letteratura architettonica: da Vitruvio a Winckelmann*, I, a cura di FRANCESCO PAOLO DI TEODORO Firenze, Olschki, 2009, pp. 285-298.
- RUGIADI, ANNAMARIA, *Tommaso Fedra Inghirami, umanista volterrano (1470-1516)*, Amatrice, Scuola tipografica Orfanotrofio maschile, 1933.
- RUSCONI, ROBERTO, *Predicatori e predicazione (secoli XI-XVIII)*, in *Storia d'Italia. Annali 4: Intellettuali e potere*, a cura di C. VIVANTI, Torino, Einaudi, 1981, pp. 951-1035.
- RUSCONI, ROBERTO, *Predicazione e vita religiosa nella società italiana. Da Carlo Magno alla Controriforma*, Torino, Loescher, 1981.
- RYAN, LAWRENCE V., *Baldassarre Castiglione as a Latin Poet*, in *Acta Conventus Neolatini Guelpherbytani*, Wolfenbüttel 12 August to 16 August 1985, pp. 299-306.
- SABBADINI, REMIGIO, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni, 1905.
- SABBATINO, PASQUALE, «*Il trionfo della Galatea*» e il «*Libro del cotegiano*» di Castiglione. *Il dibattito sull'imitazione nel primo Cinquecento*, «Studi rinascimentali», 2 (2004), pp. 23-48.
- SABBATINO, PASQUALE, «*Una vergine di perfetta bellezza*», in ID., *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997.
- ID., *Il «Trionfo della Galatea» di Raffaello e il «Libro del Cortegiano» di Castiglione. Il dibattito sull'imitazione nel primo Cinquecento*, «Studi rinascimentali», Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, II (2004), pp. 25-48.

- SACCONE, EDUARDO, *The portrait of the Courtier in Castiglione*, «Italice», 64/1 (1987), pp. 1-18.
- ID., *Trattato e ritratto: l'introduzione del «Cortegiano»*, «Modern Language Notes», 93/1 (1978), pp. 1-21.
- SANTAGATA, MARCO, *La lirica feltresco-romagnola del Quattrocento*, in *Federigo da Montefeltro*, a cura di GIORGIO CERBONI BAIARDI, GIORGIO CHITTOLINI e PIERO FLORIANI, III, *La cultura*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 219-272.
- SARTORELLI, GABRIELE, *Un amico di Raffaello*, *Nuova Antologia*, 522 (1974), pp. 79-86.
- SAVARESE, GENNARO, *Antico e moderno in umanisti romani del primo Cinquecento*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di MARCELLO FAGIOLO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1985, pp. 23-31.
- SAVIOTTI, ALFREDO, *Una rappresentazione allegorica in Urbino, nel 1474*, «Atti e Memorie della R. Accademia Petrarca in Arezzo», n.s., I (1920), pp. 180-236.
- SAXL, FRITZ, *Tiziano e Pietro Aretino*, in ID., *La storia delle immagini*, introduzione di EUGENIO GARIN, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 105-118.
- SCARPATI, CARLO, *Michelangelo poeta dal Canzoniere alle rime spirituali*, in ID., *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 101-128 [prima in «Aevum», 77 (2003), pp. 593-613].
- SCHLOSSER MAGNINO, JULIUS, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, traduzione di FILIPPO ROSSI, Firenze, La Nuova Italia, 1964.
- SCHMARSOW, AUGUST, *Melozzo da Forlì: ein Beitrag zur Kunst und Kulturgeschichte Italiens im XV Jahrhundert*, Berlin & Stuttgart, W. Spemann, 1886.
- SCHMIDT, VICTOR, *A humanist's life summarized: Leonardo Bruni's epitaph*, «Humanistica Lovaniensia», XLVII (1998), pp. 1-14.
- Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di PAOLA BAROCCHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971-73.

- SCRIVANO, RICCARDO, *Cultura letteraria di Raffaello*, in *Studi su Raffaello*, a cura di MICAELA SAMBUCCO HAMOUD e MARIA LETIZIA STROCCHI, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Urbino-Firenze 6-14 aprile 1984), I, Urbino, Quattro Venti, 1987.
- ID., *Cultura letteraria di Raffaello*, in *Studi su Raffaello*, Atti del Congresso Internazionale di studi (Urbino-Firenze 6-14 aprile 1984), a cura di MICAELA SAMBUCCO HAMOUD e MARIA LETIZIA STROCCHI, Urbino, Quattroventi, 1987, pp. 669-682.
- ID., *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici*, Napoli, 1983.
- ID., *Luigi Pulci nella storia della critica*, ne *I classici italiani nella storia della critica*, I, *Da Dante a Marino*, a cura di WALTER BINNI, Firenze, 1970, pp. 235-266.
- Senso delle rovine e riuso dell'antico*, a cura di WALTER CUPPERI, «Quaderni degli Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 14 (2002).
- SETTIS, SALVATORE, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di ID., III, Torino, Einaudi, 1986, pp. 375-486.
- SHEARMAN, JOHN, *Alfonso d'Este's camerino*, ne «*Il se rendit en Italie*». *Etudes offertes à André Chastel*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1987, pp. 209-230.
- SHEARMAN, JOHN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, Milano, Jaca Book, 1995 [ed. originale *Only Connect*, 1992].
- ID., *Castiglione's portrait of Raphael*, «*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*», 38 (1994), pp. 69-96.
- ID., *Il Manierismo*, a cura di M. COLLARETA, Firenze, S.P.E.S., 1983.
- ID., *Il ritratto di Baldassare Castiglione*, in ID., *Funzione e illusione. Raffaello, Pontormo, Correggio*, a cura di A. NOVA, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 99-114.
- ID., *Raffaello Architetto*, in ID., *Funzione e illusione. Raffaello, Pontormo, Correggio*, a cura di A. NOVA, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 19-42.

- ID., *Raffaello e le "arti minori"*, in *Valerio Belli Vicentino 1468c. – 1546*, a c. di H. BURNS, M. COLLARETA e D. GASPAROTTO, Vicenza, Neri Pozza, 2000, pp. 169-73.
- ID., *Raffaello, Roma e il Codex Escorialensis*, in ID., *Funzione e illusione. Raffaello, Pontormo, Correggio*, a cura di ALESSANDRO NOVA, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 43-76.
- ID., *Raphael at the Court of Urbino*, in «The Burlington Magazine», 112, 83, *Italian Sixteenth-Century Art outside Venice* (1970), pp. 72-78.
- ID., *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, New Haven, Yale University Press, 2003, 2 voll.
- ID., *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, Oxford, Phaidon, 1972.
- SIEKIERA, ANNA, *La letteratura descrittiva in volgare: forme e modelli delle «Antichità di Roma»*, in *Saggi di letteratura architettonica: da Vitruvio a Winckelmann*, III, a cura di FRANCESCO PAOLO DI TEODORO e GIORGIO BACCI, Firenze, Olschki, 2010, pp. 321-337.
- SIMONCINI, STEFANO, *Tendenze e figure della cultura*, in *Roma del Rinascimento*, a cura di ANTONIO PINELLI, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 199-266.
- SISI, CARLO e SPALLETTI, ETTORE, *Storia e mito di Raffaello nella pittura dell'Ottocento in Italia*, in *Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico*, catalogo della mostra, Firenze, Centro Di, 1984, pp. 161-203.
- SPIKE, JOHN, T., *"Il mito di Raffaello" nella politica culturale di Francesco Maria I, duca di Urbino*, ne *I Della Rovere: Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, a cura di PAOLO DAL POGGETTO, Milano, Electa, 2014, pp. 131-135.
- STOICHITA, VICTOR I., *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 2006.
- Storia dei Papi nel periodo del Rinascimento e dello scisma luterano dall'elezione di Leone X alla morte di Clemente VII (1513-1534)*, compilata dal Dr. LUDOVICO PASTOR, I, *Leone X*, versione italiana del sac. prof. ANGELO MERCATI, Roma, Desclée e C., 1908.

- STRINATI, CARLO, *Sostrato concettuale e finalità espressiva dell'universo artistico di Raffaello*, in *Raffaello e Dante*, a cura di CORRADO GIZZI, Milano-Firenze, Charta, 1992, pp. 89-94.
- TAFURI, MANFREDO, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1992.
- TANNER, MANFREDO, *Chance and Coincidence in Titian's «Diana and Actaeon»*, «Art Bulletin», LVI (1974), 4, pp. 535-50.
- TANTURLI, GIULIANO, *Formazione d'un codice e d'un canzoniere: delle rime del Bronzino pittore libro primo*, «Studi di filologia italiana», LXII (2004), pp. 195-224.
- ID., *Note alle rime dell'Alberti*, «Metrica», II (1981), pp. 103-121.
- TATEO, FRANCESCO, *La poesia latina del Quattrocento*, «Cultura e scuola», X (1964), pp. 13-21.
- ID., *Classicismo romano e veneto*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da ENRICO MALATO, IV, *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno, 1996, pp. 457-506.
- ID., *Storiografi e trattatisti, filosofi, scienziati, artisti, viaggiatori*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da ENRICO MALATO, IV, *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno, 1996, pp. 1011-1104.
- The Oxford guide to classical mythology in the arts 1500–1990*, University Press, Oxford 1993.
- THOENES, CRISTOF, *Bramante e la «bella maniera degli antichi»*, in *Studi bramanteschi*, Atti del convegno internazionale (Milano-Urbino-Roma 1970), Roma, De Luca, pp. 391-396.
- ID., *Galatea: tentativi di avvicinamento*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1986, pp. 59-72.
- ID., *La «Lettera» a Leone X*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1986, pp. 374-76.

- TICOZZI, STEFANO, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, II, Milano, Vincenzo Ferrario, 1818.
- TIETZE-CONRAT, ERICA, *Titian as a letter writer*, «Art Bulletin», XXVI (1944), pp. 117-23.
- TOFFANIN, GIUSEPPE, *Rinascimento romano*, in ID., *Il Cinquecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1965, pp. 1-34.
- Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di PAOLA BAROCCHI, Bari, Laterza, 1960-1962.
- TRAVI, ERNESTO, *Il dialogo «De poetis» di Pietro Bembo*, «Ateneo Veneto», n.s., 13 (1975), pp. 105-125.
- TROMPEO, PIETRO, PAOLO e GUIDO MARTELOTTI, *Cartaginesi a Roma*, «Nuova Antologia», CDXXX, pp. 254-264.
- TROVATO, PAOLO, *Il primo Cinquecento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di FRANCESCO BRUNI, Bologna, Il Mulino, 1994.
- TURNER, JAMES GRANTHAM, *Raphael as poet*, «Source», XXXII, 2 (2013), pp. 6-11.
- ULIVI, FERRUCCIO, «*Idea*» e ideale estetico in Dante e in Raffaello, in *Raffaello e Dante*, a cura di CORRADO GIZZI, Milano-Firenze, Charta, 1992, pp. 95-97.
- ID., *Pietro Aretino scrittore e critico d'arte*, in ID., *Poesia come pittura*, Bari, Adriatica, 1969, pp. 111-44.
- Un toscano del '400: Poggio Bracciolini*, a cura di PATRIZIA CASTELLI, Terranuova Bracciolini, Comune di Terranuova Bracciolini, 1980.
- UZIELLI, GUSTAVO, *Sopra un sonetto attribuito a Lionardo da Vinci*, «Il Buonarroti», giugno-agosto 1875.
- VANZOLINI, GIACOMO, *Dei sonetti di Raffaello Sanzio*, «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», V (1902), pp. 41-55.

- VARESE, RANIERI, *Giovanni Santi*, prefazione di PIETRO ZAMPETTI, Pesaro, Cassa di Risparmio di Pesaro, 1994.
- VECCE, CARLO, *Francesco Petrarca. La rinascita degli dèi antichi*, in *Il mito nella letteratura italiana*, dir. da P. GIBELLINI, I, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di GIAN CARLO ALESSIO, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 177-228.
- ID., *Il latino e le forme della poesia umanistica*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, I, *Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Milano, 1993, pp. 439-462.
- ID., *La «Lettera a Leone X» tra Raffaello e Castiglione*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIII (1996), pp. 533-543.
- ID., *Leonardo*, presentazione di CARLO PEDRETTI, Roma, Salerno, 2006.
- ID., *Scritti di Leonardo da Vinci*, in *Letteratura italiana, Le opere*, II, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1993.
- VENTURI, ADOLFO, *Documenti relativi a Raffaello*, «L'Arte», 22, 4-6 (1919), pp. 197-210.
- ID., *La lettera di Raffaello a Leone X sulla pianta di Roma antica*, «L'arte», XXI (1918), pp. 57-65.
- ID., *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, II parte, XI, Milano, Hoepli, 1926.
- VESCOVO, PIERMARIO, *Il teatro del Rinascimento. Il mito e la "favola cortigiana"*, in *Il mito nella letteratura italiana*, dir. da PIETRO GIBELLINI, I, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di GIAN CARLO ALESSIO, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 535-52.
- ID., *La Virtù e il Tempo. Giorgione: allegorie morali, allegorie civili*, Venezia, Marsilio, 2011.
- Villa Madama: il sogno di Raffaello*, a cura di CATERINA NAPOLEONE, testi di CLAUDIO STRINATI [...], Torino, Allemandi, 2007.
- VILLATA, EDOARDO, *Leonardo da Vinci: i documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano, Ente raccolta vinciana, 1999.

- VINCENT, REGINALD, E., *Ugo Foscolo: an Italian in Regency England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953 [ed. it. *Ugo Foscolo esule fra gli inglesi*, a cura di UBERTO LIMENTANI, Firenze, Le Monnier, 1954].
- VITALETTI, GUIDO, *Per la fortuna di Dante nel secolo XV. «Il Pellegrino» di Gaugello Gaugelli (Cod. Vat. Urb. lat. 692)*, «Giornale dantesco», XXIV (1921), pp. 217-226 e 291-327.
- WAGNER, HUGO, *Raffael im Bildnis*, Bern, Benteli, 1969.
- WANSCHER, VILHELM, *Raffaello Santi da Urbino, hans liv og vaerker*, Copenhagen, 1919 [ed. inglese: VILHELM WANSCHER, *Raffaello Santi da Urbino, his life and works*, London, E. Benn, 1926].
- WAZBINSKI, ZYGMUNT, *Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca*, in *Les Carrache et les décors profanes*, Actes du Colloque organisé per l'École française de Rome (Rome, 2-4 octobre 1986), Roma, École française de Rome, 1988.
- WEDGWOOD KENNEDY, RUTH *Tiziano in Roma*, in *Il mondo antico nel Rinascimento. Atti del V Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento* (Firenze, Palazzo Strozzi, 2-6 settembre 1956), Firenze, Sansoni, 1958, pp. 237-43.
- WEIL GARRIS, KATHLEEN, *La morte di Raffaello e la «Trasfigurazione»*, in *Raffaello e l'Europa*, Atti del IV Corso internazionale di Alta Cultura, a cura di MARCELLO FAGIOLO e MARIA LUISA MADONNA, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1990, pp. 179-187.
- WEISS, ROBERTO, *Andrea Fulvio antiquario romano (c. 1470-1527)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», II serie, XXVIII (1959), pp. 1-44.
- ID., *Andrea Fulvio antiquario romano (c. 1470-1527)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», II serie, XXVIII (1959), pp. 1-44.
- ID., *Il primo Rinascimento e gli studi archeologici*, «Lettere italiane», XI (1959), pp. 89-94.
- ID., *Il primo Rinascimento e gli studi archeologici*, «Lettere italiane», XI (1959), pp. 89-94.

- ID., *In obitu Ursini Lanfredini: a Footnote to the literary History of Rome under Pope Innocent VIII*, «Italia Medievale e Umanistica», II (1959), pp. 353-366.
- ID., *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 1989.
- WILLIAMSON, EDWARD, *The concept of grace in the works of Raphael and Castiglione*, «Italice», 24 (1947), pp. 316-324.
- WINNER, MATTHIAS, *Raffael malt einen Elefanten*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 11 (1963-1965), pp. 71-108.
- WOODHOUSE, JOHN ROBERT, *Baldesar Castiglione. A reassessment of The Courtier*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1978.
- WRIGHT, D.R. EDWARD, *Il De pictura di Leon Battista Alberti e i suoi lettori (1435-1600)*, Firenze, Olschki, 2010.
- ZANDER, GIUSEPPE, *Cenni sullo studio dell'architettura di Roma antica nella sua evoluzione nel Cinquecento*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di MARCELLO FAGIOLO, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 237-60.
- ZORZI PUGLIESE, OLGA, *La scrittura dell'arte nel «Libro del Cortegiano»*, «Letteratura e arte», 3 (2005), pp. 23-33.