

Diletta Gamberini

L'arte al tempo della ruina

Antonio Tebaldeo e tre poetiche storie di
immagini nella Roma del Sacco

L'arte al tempo della ruina: Antonio Tebaldeo e tre poetiche storie di immagini nella
Roma del Sacco

FONTES. Text- und Bildquellen zur Kunstgeschichte 1350–1750

Band 95

Herausgegeben von
Margaret Daly Davis und Ulrich Pfisterer

FONTES 95

Diletta Gamberini

**L'arte al tempo della ruina:
Antonio Tebaldeo e tre poetiche
storie di immagini nella
Roma del Sacco**

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.



This book is published under the Creative Commons License 4.0 (CC BY-SA 4.0). The cover is subject to the Creative Commons License CC BY-ND 4.0.



This publication is freely available under <http://www.arthistoricum.net> (Open Access).

URN: <urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1177-4>

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1177>

Published at

Heidelberg University/Heidelberg University Library

arthistoricum.net – Specialized Information Service Art - Photography - Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © Diletta Gamberini 2023.

Cover image: Marten van Heemskerck, *Veduta del viridario di casa Galli*, disegno. Berlino, Kupferstichkabinett, 79.D.2a, f. 72r.

ISSN (Online) 2750-8196

ISBN 978-3-98501-184-1 (PDF)

Indice

Introduzione	7
Il poeta e le sue occasioni	11
Il ritratto del giovane condottiero	17
La profanazione	35
Peripezie di Bacco	47
Abbreviazioni	63
Bibliografia	65
Referenze fotografiche	73

Introduzione*

In un libro divenuto un classico della storiografia sull'Italia della prima età moderna, André Chastel individuava nelle violenze e nelle spoliazioni che ebbero luogo a Roma nei mesi compresi fra il primo dilagare nell'Urbe delle truppe imperiali di Carlo V (6 maggio 1527) e la loro fuoriuscita alla volta di Napoli, il 17 febbraio 1528, un autentico spartiacque nelle vicende letterarie e artistiche del Rinascimento¹. Lo studioso rintracciava ad esempio gli effetti del trauma nelle parabole biografiche e creative di umanisti, pittori e scultori che, fino a quel momento munificati da papa Clemente VII o dalle varie eminenze laiche ed ecclesiastiche che gravitavano attorno alla Curia, si trovarono a essere testimoni oculari di omicidi, stupri, profanazioni e saccheggi, e spesso vittime in prima persona di sequestri, taglieggiamenti e percosse. Ricostruendo la diaspora che portò molti di quegli uomini ad allontanarsi dalla «misera» città che già era stata «capomondi» e «del tutto signora», ed evidenziando quanto la loro produzione scritta o figurativa virasse di tono a seguito di quell'esperienza, passando dalla solenne magnificenza o dalle atmosfere

* Vengono qui pubblicati alcuni sorprendenti risultati di uno studio condotto nell'ambito del mio progetto di ricerca *The Epigrammatic Gaze: The Italian Rediscovery of the "Planudean Anthology" and the Transformation of the Renaissance Culture of Viewing Art*, svolto presso il Zentralinstitut für Kunstgeschichte (2020–2023) grazie a un finanziamento della Deutsche Forschungsgemeinschaft. Quale ricercatrice italiana che ha dovuto, come migliaia di altri, abbandonare il paese della propria formazione, sono in special misura grata alla DFG per avermi dato l'opportunità di portare avanti questo lavoro. Voglio poi ringraziare due lettori anonimi del testo, per le molteplici e preziose indicazioni che mi hanno fornito; Fabian Jonietz, Alessandro Nova e Ulrich Pfisterer, con cui ho discusso alcune delle questioni qui sollevate; Maria Effinger, per la professionalità con cui ha seguito la produzione di questo volume; Federico Marcolini, che mi ha fatto avere la sua fotografia di un dipinto qui preso in esame; Jessica Goethals e Kelley Helmstutler Di Dio, che mi hanno procurato due saggi per me altrimenti introvabili.

¹ Vedi Chastel 1983. La magnitudine dell'impatto che il lavoro di Chastel, a dispetto delle obiezioni mosse ad alcune delle sue proposte, ha avuto sulla storia degli studi sul Rinascimento italiano meriterebbe un'analisi apposita. Per una concisa rassegna delle monografie di storici, storici dell'arte e della letteratura che, nel corso degli anni, sono sorte in serrato dialogo con l'opera di Chastel si veda Vidal 2015, p. 276, n. 2. Sulle forme narrative che lo studioso adottò in quel libro, e che verosimilmente non sono state estranee al suo successo, si veda il saggio Koering 2020. Su un piano più generale, tutti i contributi del volume in cui figura quest'ultimo contributo (*1527. Il Sacco* 2020) si pongono in dialogo con le analisi di Chastel.

luminose, gaudenti e venate di sincretismo religioso che ancora informavano le *litterae et artes* dei primi anni del pontificato clementino a uno stile più cupo e drammatico, Chastel metteva in evidenza tutta la forza di rottura che quell'evento esercitò sul tessuto culturale italiano di primo Cinquecento². Ad essere rilevato, nelle pagine del suo libro, era inoltre come quella catastrofe si fosse abbattuta su una città dove gli artisti e la produzione artistica fiorivano, travolgendo quello che rappresentava il felice risultato di un'eccezionale convergenza di talenti da più parti d'Italia e d'Europa³. Anche a causa del fervore inventivo e collezionistico che aveva caratterizzato la scena artistica dell'Urbe negli anni immediatamente precedenti alla «ruina»⁴ scatenata dai soldati imperiali, emergeva il ruolo di primissimo piano che le immagini giocarono nel susseguirsi di quegli eventi. Che esse

2 Le espressioni riportate sono tratte dall'*incipit* di uno dei poetici *Lamenti di Roma* che vennero composti all'epoca del Sacco: vd. Chastel 1983, p. 22. Già nella biografia torrentiniana di Perin del Vaga (1550), Giorgio Vasari sottolineava la dispersione di talentuosi artisti che, all'altezza del 1527, vivevano e lavoravano a Roma. L'autore insisteva, poi, sullo sconvolgimento psichico che quei fatti produssero in una personalità come quella dell'estroso collaboratore di Raffaello: «[...] l'anno MDXXVII venne la rovina di Roma, che fu messa quella città a sacco, e spento molti artefici e distrutto e portato via molte opere. Perino trovandosi in quel frangente [...] fu in ultimo miserissimamente fatto prigioniero: dove si condusse a pagar taglia con tanta sua disavventura, che fu per dar la volta del cervello. Passato le furie del Sacco, era sbattuto talmente per la paura che egli aveva ancora, che le cose dell'arte si erano allontanate da lui [...]. Mentre che le rovine del Sacco avevano distrutta Roma e fatto partir di quella gli abitatori et il Papa stesso [...], non essendoci rimasti molti e non si facendo faccenda di nessuna sorte, capitò a Roma Niccola Veneziano [...], il quale [...] persuase Perino a partirsi di quella miseria» (Vasari 1966–1997, vol. 5, pp. 135–136). Questo genere di lettura psicologica del fatto artistico, che Chastel proponeva sulla scorta delle griglie interpretative vasariane, è stato contestato da Arasse 1986.

3 Chastel 1983, p. 3. Il valore della vicenda come evento spartiacque della storia italiana, e di riflesso come momento che avrebbe segnato il cambio di rotta sul piano ad esempio delle tendenze artistiche, è messo al centro dei contributi del citato volume 1527. *Il Sacco 2020*. Anche sul piano letterario, all'altezza del 1527 il centro del potere pontificio continuava a vivere una fase di straordinaria fioritura, soprattutto per quel che riguarda il versante della produzione neolatina. Nel *De infelicitate literatorum* (scritto nel 1528, ma pubblicato per la prima volta quasi un secolo dopo, vd. Valeriano 1620, pp. 5–6), Pierio Valeriano descriveva ad esempio una Roma ormai divenuta, nei decenni a cavallo fra quindicesimo e sedicesimo secolo, una cosmopolita patria delle lettere, in cui il numero di uomini illustri per ingegno, erudizione ed eloquenza superava quello di tutte le altre città d'Italia messe insieme. Su tali considerazioni di Valeriano si veda il datato ma sempre utile contributo di Gnoli 1938, pp. 136–137; versione rivista di un articolo già uscito nella *Nuova Antologia* del gennaio 1930. Per un ottimo quadro del mondo letterario entro cui si inserisce la fioritura romana dell'epigrammatica neolatina si veda poi De Caprio 2019.

4 Il motivo della «ruina» torna con grande frequenza nelle pagine degli scriventi italiani che commentarono a caldo i fatti romani del 1527–1528. Su tutte, si possono ricordare le espressioni contenute dalla missiva di un testimone diretto di quelle vicende, Sigismondo dalla Torre. Scrivendo da Roma a un ignoto destinatario, il 23 maggio 1527, egli riferiva di haver «scritto quel poco che si può scrivere de la ruina di questa desolatissima città, poco a paragone di quel che è stato in effetto» (cit. tratta dalla trascrizione della lettera in Sanudo 2016, p. 89). Il termine figura anche nel titolo del più recente studio ad ampio raggio delle rappresentazioni dell'evento nella letteratura italiana

venissero concepite e utilizzate come strumento di propaganda imperiale, ovvero che finissero trafugate, vandalizzate o distrutte, queste furono investite di una carica simbolica che ne faceva di volta in volta il segno dell'umiliazione di Roma quale nuova Babilonia o quello del diabolico trionfo dell'empietà. Ciò avvenne peraltro, almeno a dire dello studioso francese, in assenza di rappresentazioni artistiche contemporanee del Sacco⁵.

L'importanza capitale che le creazioni dell'arte rivestirono nell'elaborazione collettiva, da parte dei contemporanei, del significato di quell'evento storico risalta da una costellazione di poesie scritte da uno dei protagonisti della vita letteraria romana di primo Cinquecento. Finora ignorati dagli studi, al pari della larghissima maggioranza della produzione poetica neolatina dell'autore, questi testi fanno luce su due ignoti episodi della storia artistica di quei mesi che coinvolsero committenze e opere tra le più illustri di quella stagione, chiamando in causa una personalità di collezionista del calibro di Isabella d'Este e una scultura quale il *Bacco* di Michelangelo. L'altra vicenda implicata dai componimenti in esame è invece la profanazione di un'immagine religiosa che, per quanto oggi poco nota, suscitò un grande clamore nella Roma prostrata dalle violenze delle truppe di Carlo V, assurgendo presto – nei resoconti degli umanisti che vivevano nel cuore del mondo cattolico – a emblema del sacrilegio compiuto sul corpo della città santa. Una disamina attenta di questi testi, puntualmente contestualizzati sul piano storico e messi in dialogo con altre testimonianze coeve, non consentirà però soltanto di desumere da essi nuovi elementi di ordine informativo, pur nel rispetto della natura specifica del genere letterario cui essi appartengono. L'indagine permetterà infatti anche di verificare quanto la poesia costituisca un ambito di ricerca d'elezione per comprendere le aspettative e modalità di lettura di cui il pubblico colto dell'epoca investiva le opere di artisti contemporanei, e in questo senso un elemento ermeneutico spesso illuminante nei nostri tentativi di risalire al «period eye»⁶.

del Cinquecento, quello di Ponsiglione 2010, che ne registra la ricorrenza in testi come poemetti, scritture aneddotiche, carteggi, ricordi e libri di famiglia. L'immagine letteraria del Sacco è inoltre oggetto di una serie di puntuali contributi di Jessica Goethals, incentrati soprattutto sul versante vernacolare di questa produzione: si vedano ad es. Goethals 2013 e Goethals 2014.

⁵ A dire dell'autore, questo era dovuto a una sorta di rimozione o censura, fosse essa consapevole o inconsapevole, esercitata nei confronti dell'evento e del suo principale responsabile materiale, Carlo di Borbone (Chastel 1983, p. 41). L'ipotesi della mancata rappresentazione coeva del Sacco ha tuttavia sollevato diverse obiezioni: una smentita ragionata e ben argomentata di quella teoria si legge ora ad esempio in Vidal 2015. Per lo studio di alcune immagini che, come alcune maioliche realizzate da Francesco Xanto Avelli negli anni immediatamente successivi ai fatti, trasfigurarono in senso allegorico le violenze perpetrate dagli imperiali sulla città di Roma vd. Pfisterer 2022.

⁶ Il riferimento è, ovviamente, alla categoria impiegata da Baxandall (1972) 1988, pp. 29–108.

Il poeta e le sue occasioni

Antonio Tebaldeo, il letterato che concepì gli epigrammi in esame, fu del resto un testimone diretto della violenza scatenata durante quell'epocale rivolgimento della storia, e fu un testimone che nemmeno durante quei frangenti perse il proprio eccezionale interesse per le arti figurative⁷. Lungo l'arco della sua vita (1462 o 1463–1537), egli cantò molto spesso le opere di pittori, scultori e orefici, ma lo fece in versi dove l'elogio del potere delle immagini si intreccia tipicamente con l'agonistica riaffermazione della superiorità del mezzo espressivo verbale, a suo dire più duraturo, eloquente e capace di scandagliare le congenite inclinazioni dell'animo e tutte le passioni che si agitano *in interiore hominis*⁸.

I componimenti che qui interessano sono trasmessi dal manoscritto che due intimi sodali del Tebaldeo, Pietro Bembo e Angelo Colocci, fecero assemblare a dei copisti in vista di una progettata e forse mai realizzata edizione a stampa dei carmi, delle elegie e degli epigrammi in latino dell'amico, in un periodo di poco successivo alla sua scomparsa⁹. Più nel dettaglio, i testi si leggono all'interno di una parte del codice (le cc. 234v–

7 Un'agile introduzione alla vita e all'opera del letterato è offerta da Largaiolli 2019. Molto utile risulta anche la scheda di Marchand 2013.

8 Per una disamina più approfondita di tali caratteristiche delle poesie da Tebaldeo dedicate a opere d'arte si vedano soprattutto Shearman 1992, pp. 115–117; Bolzoni 2008, pp. 142–145 e 156–167; Pich 2010, pp. 106–108, e Gamberini 2022a. Come anticipato, solo una piccola parte della produzione poetica neolatina dell'autore è stata pubblicata. La maggioranza dei testi editi si legge nella selezione contenuta in Pasquazi 1966, pp. 5–86, cui in anni recenti si sono aggiunti alcuni contributi isolati, che hanno preso in esame singoli epigrammi o motivi di quella vasta produzione. Fra i componimenti neolatini di soggetto artistico dell'autore si possono ricordare quelli dedicati a Mantegna, che sono stati pubblicati e analizzati per la prima volta da Agosti 1993 (ma si vedano al proposito anche Campbell 2004, pp. 87 e 95 e Cannata 2015, pp. 299–300). Un altro testo, precedentemente inedito e avente per oggetto una perduta statuetta di *Venere flagillifera* dello scultore Gian Giorgio Lascaris, è poi al centro del mio Gamberini 2022b. Per l'oceanica distesa della rimeria volgare del poeta si dispone invece della monumentale edizione commentata Tebaldeo 1989–1992. Considerato il grande interesse tanto letterario quanto storico-artistico di quei materiali, tornerò presto a occuparmi del *corpus* di versi tebaldeani incentrati su creazioni figurative, e questo nell'ambito di uno studio più ad ampio raggio di quelli finora da me dati alle stampe.

9 Su questo codice si vedano Lattès 1931, p. 331, e soprattutto Cannata Salamone 1993, con una descrizione del manoscritto e della sua fascicolazione. Mentre l'autrice di quel contributo è

236v dell'attuale ms. Vat. Lat. 2835 della Biblioteca Apostolica Vaticana) che appare contenere esclusivamente poesie riferibili a eventi occorsi nel periodo compreso tra la primavera del 1527 e quella dell'anno successivo¹⁰. L'autore, approdato nell'Urbe dalla natia Ferrara nel 1513 e presto entrato nelle grazie dei due papi medicei che in quel torno di anni si erano avvicendati sul soglio di Pietro, si era d'altronde fin dall'inizio del suo soggiorno romano distinto per una ricca vena da epigrammatista latino incline a commentare con arguzia, e spesso più di un pizzico di maldicenza, tanto gli episodi della storia ufficiale quanto i fatterelli del pettegolo cicaleccio locale¹¹. La natura marcatamente occasionale della sua produzione letteraria, tutta tramata di riferimenti a circostanze della vita che si svolgeva attorno al poeta, si accentuò anzi in questi frangenti che assisterono alla nascita di una sorta di proto-letteratura giornalistica¹². Ciò suggerisce dunque di ricapitolare ciò che conosciamo della sua biografia durante i mesi che ci interessano. Pur senza

dell'avviso che la progettata stampa vedesse la luce a Venezia per le cure di Jacopo Tebaldi, cugino dell'autore, Marco Bernardi (Bernardi 2008, p. 75) reputa invece che quel progetto non approdasse mai ai torchi.

10 L'ordine cronologico è qui invertito rispetto ai testi di cc. 233r–234r, in cui il tema dominante è il compianto per la morte di Francesco di Valois-Angoulême, figlio di Francesco I e delfino di Francia (10 agosto 1536).

11 Tebaldeo era in effetti l'esponente più tipico di quella letteratura epigrammatica neolatina che – come già notava Burckhardt (1860) 1955, p. 245 a proposito degli anni del papato di Leone X (1513–1521) – costituiva il «pane quotidiano» della Roma dell'epoca. È utile a tal proposito sottolineare come la dimensione quotidiana non fosse legata soltanto al gran numero di autori e testi coinvolti in questa voga letteraria, ma anche al fatto che il genere si contraddistinguesse per un profondo interesse nei confronti della cronaca, spesso riletta in chiave concettistica e sentenziosa. All'origine di questa tendenza si ponevano il modello di Marziale e quello degli epigrammi greci noti a quei letterati rinascimentali attraverso l'*Antologia Planudea*, che spesso assumevano a soggetto episodi tragici, curiosi o divertenti della storia e microstoria umana. La particolare arguzia e salacità della vena poetica del ferrarese veniva del resto già sottolineata da contemporanei come Francesco Arsilli e Paolo Giovio, rispettivamente nel *De Poëtis Urbanis* (pubblicato per la prima volta nel 1524 a corredo dell'antologia dei *Coryciana* curata da Blosio Palladio, ed. moderna in Arsilli 1837, pp. 20–21) e negli *Elogia (Giovio 1546, c. 59v*; ora disponibile nell'edizione con trad. it. Giovio 2006, p. 277). Quest'ultima fonte, in particolare, rilevava come Tebaldeo si fosse dedicato alla composizione di spiritosi testi epigrammatici latini («Epigrammata multo Latino sale, leporeque conspersa»; «epigrammi pieni di arguzia latina e di grazia poetica») dopo aver burlescamente rinunciato alla stesura di poesie in volgare. Come si vedrà, la propensione per la battuta di spirito e per il commento sardonico non venne meno – nell'epigrammatista – nemmeno nei testi concepiti nel difficile periodo a cavallo fra 1527 e 1528.

12 Il fenomeno è illustrato da Chastel 1983, p. 18 con riferimento al moltiplicarsi, nei mesi del Sacco, di pubblicazioni estemporanee che commentavano a caldo le notizie relative a quanto accadeva a Roma. Improntate a un gusto per il sensazionalismo non troppo lontano da quello di certi *tabloid* moderni, e spesso affidate a fogli volanti a basso costo, queste stampe conobbero una grande diffusione. Tebaldeo non è il solo poeta neolatino dell'epoca la cui produzione epigrammatica sia legata a doppio filo con le occasioni della storia. Come è stato di recente sottolineato, questo è anzi un elemento che spiega la limitata fortuna del genere nel quadro degli studi moderni:

voler fare di essi i puntelli di un'attardata forma di determinismo storicistico, tali dati risulteranno infatti utili a meglio comprendere occasioni e toni dei componimenti su opere d'arte qui oggetto di analisi: e questo in linea con la convinzione che la varietà dei testi letterari necessiti di approcci critici diversificati e di un metodo induttivo, che proponga modelli interpretativi a partire da una lettura rispettosa delle specificità di quei materiali¹³.

Già animatore di punta della *sodalitas* intellettuale che si riuniva negli Orti Colociani, in mezzo alle inestimabili collezioni di antichità del dotto e potente amico, nelle primissime fasi del Sacco Tebaldeo si era trovato asserragliato dentro Castel Sant'Angelo assieme a Clemente VII e alla sua curia. Da una coeva epistola di Sebastiano del Piombo a Pietro Aretino, sappiamo anzi che in quei drammatici frangenti il papa conferì al nostro l'incarico di vergare una missiva che provasse a convincere Carlo V a fermare le devastazioni prodotte dai suoi soldati¹⁴. Fallito quel tentativo, fra lo scorcio di maggio e il giugno del 1527 il letterato trovò riparo – assieme a migliaia di altri sfollati – in Palazzo

«most modern poetic theory denies the existence of close ties between poetry and historical reality or its historical and social context, whereas Neo-Latin epigrammatic poetry is characterized to a large degree precisely by these connections» (Enenkel 2009, p. 2). Nel caso degli epigrammi di Tebaldeo che sono trasmessi dalle citate carte del codice vaticano, possiamo menzionare alcune delle circostanze fatte oggetto di commento. Si hanno ad esempio due testi che si presentano come lamenti della città sofferente per l'abbandono da parte del papa (c. 236r), riferibili all'episodio della fuga di Clemente VII da Roma (nella notte tra il 6 il 7 dicembre 1527) e alla sua successiva permanenza a Orvieto e in altre città dei territori pontifici, destinata a concludersi con il rientro nell'Urbe nell'ottobre del 1528. Ricorrenti sono, poi, gli epitaffi per personalità di letterati o di esponenti della curia pontificia che erano morti a Roma nei primi mesi del 1528 (c. 236v): fra questi, quelli per i poeti neolatini Marcantonio Casanova (†12 marzo) e Andrea Marone (†24 marzo). Occorre tuttavia sottolineare come, a differenza di quel che avviene negli scritti proto-giornalistici discussi da Chastel, negli epigrammi di Tebaldeo i riferimenti agli eventi non siano sempre per noi del tutto perspicui. Si può tuttavia immaginare che i principali sodali e membri della cerchia intellettuale dell'autore, che dovevano costituire gli ideali destinatari di queste poesie, sarebbero stati in diversi casi capaci di afferrare riferimenti allusivi che ai moderni possono sfuggire. Sulle difficoltà interpretative che una tale allusività comporta si vedano anche le considerazioni fatte *infra*, p. 21.

13 La gran parte delle vicende biografiche riassunte nel seguente paragrafo, e che saranno utili a inquadrare i testi presi in esame, è ricordata da Largaiolli 2019, cui si rimanda anche per un approfondimento della bibliografia in merito. In merito all'esigenza metodologica qui enunciata si vedano invece le intelligenti notazioni di Di Girolamo 2015, in particolare pp. 23–24.

14 Il pittore riferiva notoriamente al destinatario come il papa avesse manifestato la propria insoddisfazione per l'operato di Tebaldeo e degli altri umanisti impegnati in quell'ufficio, buttandone via le epistole ed esprimendo il rimpianto di non potersi avvalere all'uopo della più efficace penna dell'Aretino (*Lettere scritte a Pietro Aretino*, vol. I, p. 41: «[...] Io dico ciò che ha detto il disperato Papa Clemente in Castel Sant'Angelo. Sua Santità ha fatto imporre a tutti i dotti che facciano una lettera a lo Imperatore, raccomandando a la maestà sua Roma, ogni di saccheggiata peggio che prima; e il Tebaldeo, insieme con gli altri, serratisi per tal cosa in gli Studi, hanno fatto presentare le lor lettere a Nostro Signore, il quale, lettone quattro versi per una le gettò là, con dire che da voi solo era materia tal soggetto. In fine egli vi ama, e assai assai; e un dì qualche cosa sarà, al

Colonna, l'unica grande residenza gentilizia romana che scampò alla furia dei lanzichenecchi, dei *tercieros* spagnoli e delle altre truppe imperiali. La dimora che affaccia su piazza Santi Apostoli doveva il suo relativo privilegio in buona misura al fatto che essa ospitava momentaneamente Isabella d'Este, madre di quel Ferrante Gonzaga che era a capo di un manipolo italiano di soldati cesarei¹⁵, ed è verosimile che Tebaldeo avesse in quegli ambienti modo di rientrare in contatto con la Marchesana. Già precettore della gentildonna, nella Mantova di fine Quattrocento, egli accarezzò forse persino il sogno di tornare a godere del suo perduto favore¹⁶, in un momento in cui in lui si moltiplicavano i propositi di abbandonare Roma. Ma anche questi piani erano destinati al naufragio, e i mesi a seguire furono probabilmente i più difficili della vita dell'autore. Taglieggiato dalle truppe dell'imperatore, il poeta venne costretto dall'indigenza a chiedere soccorso economico a Pietro Bembo, all'epoca al sicuro a Padova¹⁷. Ad aggiungere onta al danno, mentre si trovava a casa di Colocci per verificare gli ammanchi nella sua proprietà e nella sua ricchissima biblioteca, egli fu sorpreso e percosso da un «Capitano spagnolo», come l'autore raccontò in una sconfortata lettera all'amico fuggito dall'Urbe (20 novembre 1527)¹⁸. E il ricordo delle atrocità osservate in quei mesi, oltre che quello dei propri personali patimenti, dovette restare indelebile per il poeta. Paolo Giovio racconta così che

dispetto de gli invidiosi»). L'autenticità della lettera, pubblicata per la prima volta nel volume delle *Lettere scritte al signor Pietro Aretino* (Venezia, Marcolini, 1551) e recante la semplice data «Di Roma nel xxvii», è stata talvolta messa in discussione: si è infatti in passato ipotizzato che essa fosse frutto della penna dello stesso flagello dei principi, che con quelle parole si sarebbe indebitamente attribuito l'omaggio di papa Clemente. Gli studi recenti tendono tuttavia a dare pieno credito all'ipotesi che essa sia in effetti stata scritta dal Luciani: si veda a tal proposito soprattutto Hirst 1981a, p. 89, n. 72 (con ulteriore bibliografia). Il testo è discusso anche da Procaccioli 2007, pp. 153–155.

15 Isabella si trovava a Roma dal marzo 1525, impegnata a sollecitare la porpora cardinalizia per il secondogenito Ercole Gonzaga. Resta molto utile, per una ricostruzione documentaria più puntuale di questi frangenti, il lavoro di Luzio 1908, soprattutto pp. 34–85.

16 I rapporti fra Isabella e il poeta si erano deteriorati quando quest'ultimo era stato individuato come responsabile della stesura di alcuni anonimi componimenti in vituperio di Mario Equicola e Isabella Lavagnola, rispettivamente il letterato e la dama di corte favoriti dalla Marchesana. Si veda da ultimo Petteruti Pellegrino 2010, pp. 186–199. Riguardo alla permanenza di Tebaldeo alla corte di Mantova si rimanda allo studio di Luzio e Renier 1900, pp. 194–211. Sappiamo, poi, che attorno al 1520 il poeta aveva già cominciato a pensare a un riavvicinamento a Isabella, rivedendo una preesistente silloge di rime in volgare a lei dedicata: il progetto è al centro del contributo di Castoldi 1988.

17 L'amico rispose facendo avere a Tebaldeo un prestito di 30 fiorini d'oro, come documenta la missiva del veneziano a Luigi Pisani del 13 agosto 1527: vd. Bembo 1987–1993, vol. 2, p. 457.

18 La missiva, in cui Tebaldeo si lamentava con il destinatario delle difficoltà di quei giorni («[...] non sapete quanta fatica sia sta[ta] il stare in Roma per la grandissima peste et per | le botte che davano li soldati a chi volea | andare a vedere le Case, come fecero prima | a messer Pietro Cursio, et ultimamente a me [...]»), è stata pubblicata e puntualmente inquadrata da Bernardi 2017, pp. 58–62. In un periodo di poco successivo ai fatti raccontati nella lettera a Colocci, Tebaldeo fu inoltre dedicatario del testo della *Declamatio in literas Caesaris*, un'orazione pronunciata in

l'anziano e malato Tebaldeo, fermo nel suo risentimento verso chi non aveva voluto punire i responsabili di tanto scempio, serrasse porte e finestre della sua casa romana al passaggio del corteo di Carlo V (5 aprile 1536), in trionfo dopo la vittoria di Tunisi¹⁹. Se anche non si voglia credere allo storico comasco, la produzione epigrammatica del nostro documenta il permanere di quei toni anti-imperiali e anti-spagnoli che più volte affiorano nei testi che qui si discuteranno²⁰.

Campidoglio dall'umanista Pietro Alcionio, che esortava i cittadini romani a unirsi nella condanna a Carlo V: vd. Gouwens 1997, p. 56. La dedicatoria, in cui l'autore si appellava al poeta ferrarese come al più dotto fra i dotti che erano sopravvissuti al furore dei barbari imperiali, è pubblicata in Moreni 1824, pp. 246–247.

19 Giovio 1546, c. 59v (con un brano che si sofferma sul delirio indotto nello scrittore ferrarese dai calcoli renali, che lo avrebbero presto condotto a morte): «Periit in via Lata octogenarius senex [...] nec insulse delirare videretur, quum ianua, fenestrisque penitus oclusis Carolum Caesarem, ex Africa, relato insigni triumpho, ad eius limen transeuntem spectare noluerit, quod eum minime iustum Imperatorem putaret, qui sub fide publica captae, deletaeque urbis scelus, quo Maiestas eius vel extra culpam sugillari potuit; decumatis legionibus minime vindicasset, quasi non satis fuerit, in tantae cladis solatio Borbonium, Dorbinium, Mancatam, et Aurantium, quattuor summos duces et patrati facinoris authores, singulis ictos fulminibus, ultore magno numine spectavisse» (per la trad. it. vd. Giovio 2006, pp. 277–278: «Aveva ottant'anni quando morì nella sua casa di via Larga [...]; sembrava delirare in modi peraltro non privi di una logica, quando restò con la porta e le finestre ben chiuse per non vedere l'imperatore Carlo che, dopo avere riportato un grande trionfo in Africa, passava davanti alla sua porta di casa. Infatti non lo riteneva assolutamente un imperatore giusto, poiché non aveva punito, decimandone gli autori, le sue truppe di briganti, per il crimine commesso con il Sacco di Roma [da cui la maestà del sovrano poteva essere lesa, anche se non ne era stato responsabile] a cui pure aveva promesso la sua protezione, come se non fosse stato abbastanza confortante, in una tale catastrofe, aver visto Borbone, Dorbinio, Moncada e l'Orange, i quattro generali responsabili, colpiti da un fulmine ciascuno per la vendetta del gran Dio»).

20 Gli stessi sentimenti sono confermati anche da altre testimonianze coeve. In una missiva a Marcantonio Michiel del 17 gennaio 1536, l'umanista veneziano Girolamo Negri riferiva così da Roma riguardo all'irriducibile avversione che il poeta ferrarese continuava a manifestare verso Carlo V (*Lettere di principi* 1577, c. 38v): «l Thebaldeo vi si raccomanda, sta in letto [...]; fa Epigrammi più che mai, né gli manca a tutte l'hore compagnia di letterati; è fatto gran Francese, inimico dell'Imperatore, implacabile».

Il ritratto del giovane condottiero

La prima tra le sequenze epigrammatiche di soggetto artistico che Tebaldeo ideò all'epoca del Sacco è costituita da quattro brevi componimenti, tutti in distici elegiaci e disposti l'uno di seguito all'altro alle cc. 234v-235r. Ad essi segue poi un quinto testo, omometrico, che ha identico dedicatario ma che è privo di richiami all'opera d'arte al centro delle poesie precedenti. Come avviene molte volte nel codice vaticano, l'organicità della serie è esplicitata dai titoli premessi ai singoli testi, che dovettero essere originariamente scritti a breve distanza l'uno dall'altro²¹:

[1] *De Fernando picto*

Turpem Fernandi cum ducere in ora colorem

Quaesisset, ducto, torrida febris abit.

Postmodo, cum pictum, solitoque colore nitentem

Vidisset, vivum credidit et rediit²².

21 Nel dare l'edizione degli epigrammi del codice vaticano, si sono sciolti tacitamente i *tituli* quali segni di compendio di nasale e le cediglie per indicare dittonghi latini, si sono distinte *-u-* e *-v-* secondo le convenzioni moderne, restituite *-j-* semivocaliche con *-i-*. L'uso delle maiuscole e la punteggiatura sono stati modernizzati, anche allo scopo di mettere in evidenza i nessi sintattici del discorso. Fra parentesi quadre si è introdotta la numerazione relativa degli epigrammi, assente nel manoscritto. Sempre fra parentesi quadre, si offre un primo tentativo di traduzione di questi versi: in considerazione della difficoltà insita nell'estrema *brevitas* e nell'abbondanza di iperbatì che caratterizzano lo stile epigrammatico del Tebaldeo, si è scelto di esplicitare, fra parentesi tonde, quei nessi logico-sintattici che l'originale latino molto spesso omette. Si segnala, inoltre, che una parte dei componimenti che vengono qui pubblicati vennero trascritti da copisti, sotto la supervisione di Angelo Colocci, all'interno di alcune delle raccolte cui oggi ci si riferisce come agli "epigrammatari" dell'erudito, e nello specifico all'interno dei codici vaticani Ottoboniano Latino 2860 e Vaticano Latino 3353. Gli epigrammatari erano antologie manoscritte di poesie epigrammatiche latine che il dotto jesino fece assemblare negli anni Trenta del Cinquecento, quali raccolte rappresentative dei migliori epigrammi latini tanto antichi quanto moderni. Su di essi, e sulla loro genesi e natura testuale, si vedano Cannata 2018 e Cannata 2019. Peraltro, nel codice Vat. Lat. 2835 alcuni dei testi delle sequenze che si pubblicheranno sono barrati e affiancati dalla parola «Non», apparentemente di mano dello stesso Colocci. Il fenomeno si riscontra in molti altri componimenti del manoscritto. Esso sembrerebbe in qualche caso indicare che lo jesino avesse a disposizione un'altra, e a suo avviso migliore, versione del carne, ovvero che la poesia non dovesse a suo avviso confluire negli epigrammatari.

22 Anche in BAV, Vat. Lat. 3353, c. 252r e BAV, Ott. Lat. 2860, c. 161r.

[*Su Fernando dipinto.* Avendo provato a indurre un brutto colorito nel volto di Fernando, una febbre bruciante se ne andò, (una volta che quel colorito era stato) indotto. In seguito, dopo averlo visto dipinto, splendente del suo solito colore, lo credette vivo e tornò.]

[2] *De eodem*

Fernandus duri sequitur dum proelia Martis
Ora dat haec matri conspicienda suae.
Non animam potuit cum corpore mittere: nati
Ipsa parens animam possidet, ipsa dabit²³.

[*Sullo stesso.* Mentre segue i combattimenti dell'inclemente Marte, Fernando dà a sua madre queste fattezze da rimirare. Non ha potuto mandare l'anima insieme al corpo: la madre stessa possiede l'anima del figlio, lei stessa la darà.]

[3] *De eodem*

Fernandi picta ora parens dum spectat, et ipsum
Incolumem e bello laeta redisse putat.
Oscula dat, pictis nati decepta tabellis²⁴,
Utque pius miserae est cognitus error, ait:
“Non tibi sat falsa, crudelis, imagine matrem
Ludere sopitam? Decipis et vigilem²⁵?”

[*Sullo stesso.* Mentre la madre osserva le fattezze dipinte di Fernando, lieta ritiene che anche lui sia tornato incolume dalla guerra. Dà dei baci, tratta in inganno dai ritratti del figlio, e non appena l'errore dell'infelice, frutto d'amore materno, viene riconosciuto, lei dice: “O crudele, non ti basta ingannare con un'immagine fallace una madre che dorme? La trai in inganno anche da sveglia?”]

[4] *De eodem*

Pictorem legis et vatem, Fernande, tuos qui
Effingat vultus, qui tua facta canat.
Molza est qui cantet, qui pingat Lucius. Aequas
Iudicium Aemathii Principis, et superas:
Praeclari Rex ille manum cum legit Apellis
Par tibi, cum vatem, te fuit inferior.

²³ Anche in BAV, Vat. Lat. 3353, c. 252r e BAV, Ott. Lat. 2860, c. 161r (col titolo *De eodem Fernando*).

²⁴ Le parole *pictis nati decepta tabellis* sono aggiunte sul margine sinistro da una diversa mano, che parrebbe identificabile con quella di Colocci, a fianco della lezione che il copista aveva in origine seguito (*cupidis devincit colla lacertis*, [«cinge con braccia avido il collo»]), che come *cancelanda* viene sottolineata. Chi apportò la correzione doveva verosimilmente avere a disposizione più redazioni di questo componimento, e scelse di intervenire per ripristinare la lezione giudicata migliore.

²⁵ Anche in BAV, Vat. Lat. 3353, c. 252r (con la lezione, erronea, *spectam*, al v. 1) e BAV, Ott. Lat. 2860, c. 161r (con la lezione, erronea, *misere* al v. 4).

[*Sullo stesso*. Scegli un pittore e un poeta, o Fernando, che rappresenti (l'uno) il tuo aspetto, che canti (l'altro) le tue imprese. Il Molza è colui che (le) canti, Lucio colui che (lo) dipinga. Eguagli e superi il giudizio del principe di Macedonia: quel celebre sovrano, quando elesse la mano dell'illustre Apelle, fu a te pari; quando elesse un poeta, ti fu inferiore.]

[5] *Ad eundem*

Belligerae tua tecta manus vatesque frequentant,
 Et pariter turbam largus utranque foves.
 Quaerendique tibi cura est et parta tuendi:
 Gesta ducum, ni sit musa, sepulta iacent.
 Non homines tantum tibi, Ferdinande, sed ipsum
 Cum domita tempus morte triumphus erunt.

[Truppe bellicose e poeti frequentano i tuoi tetti, e tu sostieni, parimenti generoso, l'una e l'altra schiera. Ti sta a cuore di ottenere e salvaguardare le cose ottenute: le gesta dei condottieri, se non vi sia una musa (a cantarle), giacciono sepolte. Non soltanto gli uomini, ma anche lo stesso tempo saranno per te, o Ferdinando, trionfo assieme alla morte sconfitta.]

Già a una prima lettura, risultano evidenti alcuni dati. Innanzitutto, Tebaldeo si riferiva qui al ritratto dipinto di un uomo d'armi: un personaggio che era all'epoca non soltanto impegnato in prima persona a seguire sul campo le imprese di Marte, ma che aveva anche la responsabilità di contingenti militari. Che egli si chiamasse Fernando, che avesse fatto dono della propria effigie alla madre, come sorta di feticcio chiamato a raccogliere le manifestazioni dell'amore materno al posto del figlio lontano, che egli avesse sofferto di debilitanti accessi di febbre, prima e dopo la realizzazione del suo ritratto²⁶, e che le sue gloriose gesta venissero cantate da un poeta al tempo illustre quale Francesco Maria Molza sono, poi, tutti elementi che suggeriscono fortemente di identificare il condottiero in questione con Ferrante Gonzaga.

Il terzogenito di Isabella e del marchese Francesco II, avviato fin da piccolo al mestiere delle armi e appena ventenne quando, nella Roma del Sacco, si trovò a capo di un contingente irregolare di italiani alleati delle milizie imperiali, si firmava infatti talvolta col nome «Fernando» nelle lettere tanto private quanto ufficiali²⁷. *Fernandus* era d'altronde latinizzazione della forma vernacolare «Ferrando», con cui egli più spesso veniva in questi anni designato dai contemporanei e dallo stesso Tebaldeo, che al giovane

²⁶ Il concettismo arguto del primo epigramma ruota infatti attorno all'idea che la febbre, che aveva già colpito «Ferdinando» e gli aveva conferito un incarnato malsano, fosse tornata in un nuovo accesso perché tratta in inganno dal colorito vivace che egli esibiva invece nel dipinto, che l'aveva indotta a ritenere che il malato si fosse completamente ripreso. Come nei testi che seguono, il *leitmotiv* è insomma quello – pervasivo nella tradizione antica e moderna della poesia sull'arte – del ritratto tanto realistico da poter essere scambiato per lo stesso soggetto dell'opera.

²⁷ Si vedano alcuni esempi di missive a carattere ufficiale in *Collezione d'autografi di famiglie sovrane* 1858, pp. 118–121 (con lettere risalenti al periodo 1548–1550). Nelle lettere familiari dell'infanzia e adolescenza del personaggio, questa firma si alternava a quelle «Ferrante», «Ferdinandus», o «Ferrandus»: si vedano degli esempi in Tamalio 1991, pp. 75–280, e Tamalio 2009.

rampollo di casa Gonzaga avrebbe dedicato un componimento encomiastico trasmessoci dallo stesso codice vaticano²⁸. Catapultato poco più che adolescente sul proscenio della storia, nei primi giorni di quella calamità Ferrante si sarebbe distinto per la propria condotta onorevole. Stando anche alla testimonianza di un frequentatore degli orti colocciani e molto legato al nostro autore, l'umanista Pietro Corsi²⁹, egli sarebbe infatti stato l'unico esponente delle forze di Carlo V a non prendere parte e anzi a cercare di opporsi alle spoliazioni delle ricchezze dell'Urbe. Il poemetto in esametri virgiliani in cui Corsi raccontò delle efferatezze di quei giorni, il *Ro(mae) Urbis Excidium* (edito a Roma nei primi mesi del 1528), ci informa peraltro come durante lo stesso periodo il valoroso *Fernandus*, orgoglio della città di Mantova, fosse cantato in versi proprio dal Molza, oltre che da Tebaldeo e da Andrea Marone³⁰: segno che alcuni fra i principali poeti neolatini degli ambienti curiali individuarono in lui un giovane signore che avrebbe potuto garantir loro un soste-

28 Si tratta di un epigramma che leggiamo a c. 238v del manoscritto, preceduto dalla rubrica *Al Ill. mo s. re et patron mio observantis. o il s. re Ferr. do da Gonzaga, marchese et cesareo capitaneo de li cavalli leggieri*. La poesia dovrebbe risalire a un periodo di poco successivo a quello del Sacco: Ferrante era infatti stato nominato capitano generale dei cavalleggeri imperiali nel gennaio del 1528 (si veda Brunelli 2001, p. 734). Nel componimento, che si apre deprecando le spoliazioni di tesori subite dall'Italia da parte di forze straniere, si fa inoltre riferimento al recente allontanamento dalla Penisola di due fra i suoi principali letterati, presentato come una forma alternativa di guerra condotta da Spagna e Francia a danno degli ingegni italiani: questi sono Baldassar Castiglione, approdato in Spagna nel marzo 1525 in qualità di nunzio apostolico presso l'imperatore, e Andrea Navagero, eletto ambasciatore veneziano presso la corte di Francesco I Valois nel gennaio 1529 e lì giunto nell'aprile 1529 (che dunque rappresenta il *terminus post quem* per l'ideazione della poesia). A proposito di nomi, possiamo infine ricordare che Fernando d'Avalos, l'unico altro «Ferrando» condottiero che Tebaldeo celebra in diversi epigrammi dello stesso codice vaticano (ad es. il componimento *De Ferrando Avalo* a c. 174v) e che in teoria poteva costituire una possibilità alternativa di identificazione del personaggio al centro delle nostre poesie, era morto nel dicembre 1525, dopo aver tra l'altro perso la madre (Diana de' Cardona d'Avalos) all'età di soli quattro anni, nel 1494 (Colapietra 2006, p. 127).

29 Si rammenti che Tebaldeo menzionava «Pietro Cursio» come comune amico suo e di Colocci, nella citata lettera allo jesino del novembre 1527 (vd. *supra*, n. 18), e lì alludeva al fatto che anche lui era stato malmenato dagli imperiali mentre controllava i danni arrecati dai soldati a una dimora privata.

30 Corsi 1528, vv. 69–75 (mia la traduzione): «Quin reliquis Romam spoliantibus audiit hoc te / Dicentem: mea non rapere est, sed vincere praeda. / Regum igitur foecunda parens te Mantua fratrem / Principis esse sui [errore per *tui*] merito laetatur, euntem / Per fratris decora alta et fortia facta parentis. / Aetas nulla tuum iuvenis fortissime nomen / Destruet: aethernum hoc facient Maro, Molsa, Thebaldus, / Dilecti Phoebo, et nostri tria lumina saeculi» («Perché, mentre gli altri razziano Roma, non ha sentito te che dicevi queste parole: “non è per me dignitoso rubare il bottino, ma lo è vincerlo”. Così Mantova, feconda genitrice di sovrani, per merito tuo si rallegra che fratello del principe sia tu, che marci attraverso gli alti onori di tuo fratello e le forti imprese di tuo padre. Nessun tempo farà mai venir meno il tuo nome, fortissimo giovane: lo renderanno eterno Marone, Molza e Tebaldeo, cari a Febo, e tre glorie del nostro secolo»). Degno di nota è anche il fatto che il poeta apostrofasse poco prima direttamente il Gonzaga col vocativo *Fernande* (v. 67), con piena coincidenza con la forma adoperata da Tebaldeo. Sul poemetto di Corsi, che era prece-

gno, in un momento in cui le finanze del papa e dei cardinali versavano in condizioni disastrose. Sappiamo inoltre per certo che, durante tutto l'autunno del 1527, il terzo rampollo di casa Gonzaga venne prostrato da violenti attacchi di febbre intermittente, che lo colsero mentre si trovava temporaneamente a Velletri in compagnia dei suoi uomini³¹.

La lettera così minutamente referenziale degli epigrammi del nostro autore, in cui le circostanze reali della cronaca si fanno pretesto per un commento brillante e vengono trasfigurate senza per questo essere cancellate, diviene allora un documento di notevole interesse. Un documento certo *sui generis*, in considerazione della fondamentale irriducibilità della poesia al piano meramente informativo-referenziale (tipico ad esempio delle scritture d'archivio)³², e al contempo bisognoso di un'interpretazione che tenga conto della specifica natura di componimenti intesi a evocare allusivamente piuttosto che a descrivere fatti e circostanze noti al pubblico ideale delle poesie, costituito dagli esponenti della immediata *sodalitas* romana dell'autore. Come si vedrà, un tale approccio comporterà – qui e negli altri casi discussi – l'esigenza di riconoscere il permanere di alcune zone d'ombra nella rete degli eventi che il lettore moderno è in grado di ricostruire. E per quanto questo margine di incertezza frustri le aspirazioni di chi presumerebbe di poter

duto nella stampa da cinque distici latini di Tebaldeo, si veda soprattutto il capitolo *Pietro Corsi's Perpetuation of Curialist Ideology*, in Gouwens 1998, pp. 73–102 (in particolare pp. 78–92, anche con riferimento all'elogio di Ferrante Gonzaga). Degno di nota è anche il fatto che Tebaldeo celebrasse altamente quest'opera di Corsi in due epigrammi della sezione del codice vaticano contenente poesie risalenti all'epoca del Sacco o a un periodo immediatamente successivo. Si tratta di due componimenti a c. 237r, dagli *incipit Quos sua non simulachra igni consumpta movebant* (testo preceduto dalla rubrica *De Cursio*) e *Quis natam e Troia Romam neget? Illa Pelasgis*. In essi, l'autore richiama sinteticamente alcuni dei temi caratterizzanti del poemetto di Corsi (ad esempio le distruzioni degli edifici sacri, gli incendi dolosi, le violenze ai danni delle immagini sacre) e giunge ad affermare che era stata la dolcezza dei versi di lui a mitigare i propositi degli dèi, suscitando la loro pietà per la città ormai ridotta in cenere. L'elogio si traduceva anche in un invito a Roma a temere le divinità e a erigere una statua in onore del poeta.

31 Brunelli 2001, p. 734.

32 Sul problema generale della trasfigurazione cui la poesia sottopone i contenuti, anche storici, che essa veicola, e sulla distanza che sempre separa la sua funzione da quella di una comunicazione di consumo, che si esaurisce nella sua funzione empirica, si possono richiamare alcune illuminanti considerazioni di Conte 1974, pp. 20–25, secondo cui «il discorso poetico si caratterizza in solenne distacco da quello consueto. Esibisce infatti certi elementi che esprimono e rispecchiano questo allontanamento. Così il ritmo regolare e la struttura metrica, i parallelismi e le convenzioni proporzionali, la insolita disposizione delle parole, la ripetuta insistenza di forti elementi espressivi e la valorizzazione della sonorità verbale [...]. La trasparenza del discorso puramente comunicativo trova [...] il suo polo di tensione nell'opacità del discorso poetico. Che cosa è infatti la figura retorica se non l'elemento costruttore della 'difficoltà' del leggere poetico? non operano forse le figure retoriche come una trama di 'disegni', ghirigori che sovrapposti ad una velina trasparente sviano dalla piattezza della semplice comunicazione (ma che in realtà indirizzano la lettura ed agiscono, proprio attraverso questo processo di sviamento, sull'interpretazione?)». Le considerazioni risultano particolarmente appropriate a un poeta come Tebaldeo, il cui gusto per la sofisticazione della forma e per ornati "ghirigori" espressivi sono stati fra l'altro all'origine di una lunga sfortuna critica.

impiegare i materiali poetici premoderni di soggetto artistico come mero collettore di dati utili ai fini di una *Quellenforschung*³³, ciò non diminuisce il rilievo di quel che di nuovo i nostri epigrammi permettono di comprendere.

Tornando specificamente alla serie *De Fernando picto*, i versi di Tebaldeo documentano la realizzazione di un ritratto di Ferrante ancora giovanissimo. L'opera di cui veniamo così portati a conoscenza precede quindi di alcuni decenni le effigi oggi note e identificate con certezza di lui. Se la maggior parte di queste furono realizzate dopo la sua morte (1557) sulla base di modelli preesistenti, come forse nel caso del ritratto di Cristofano dell'Altissimo per la collezione "gioviana" degli uomini illustri oggi agli Uffizi (*post* 1552, *ante* 1568; *fig. 1*) o sicuramente nel caso del gruppo bronzeo *Ferrante Gonzaga trionfante sull'Invidia* di Leone Leoni (1560–1594; *fig. 2*), a Guastalla³⁴, anche i pochi ritratti certi che vennero realizzati con lui vivente lo vedono sempre esibire un aspetto tanto severo quanto precocemente senile. Come avviene nella sua rappresentazione quale committente nell'*Assunzione della Vergine* del Santuario della Beata Vergine di Curtatone, realizzata da Fermo Ghisoni da Caravaggio attorno al 1556 (*fig. 3*)³⁵, le immagini che conosciamo di lui risalgono agli anni successivi alle sue più importanti affermazioni politiche, quali l'acquisto della contea guastallese (1539) o la nomina imperiale a governatore di Milano (1546). In una biografia di Ferrante pubblicata nel 1574, l'ex segretario di fiducia del Gonzaga testimoniava tuttavia come a quell'epoca si conservassero di lui «in Milano, in casa sua, et in molti altri luoghi di Mantova [...] ritratti di varia età, et di mano di nobilissimi maestri, molto a lui simiglianti»³⁶.

33 Nell'introduzione a un libro tutto incentrato sul nesso indissolubile fra cultura poetica e cultura artistica nella Roma degli anni immediatamente precedenti a quelli che qui interessano, Rijser 2012, p. xxiii mette in guardia dal pericolo di fraintendere la natura delle testimonianze contenute nella poesia neo-latina prodotta entro quell'ambiente, e dalla tendenza a sottovalutare il tasso di elaborazione letteraria del genere. Egli sottolinea appunto come i materiali poetici non possano essere trattati alla stregua di documenti d'archivio, e in parallelo sostiene che «the evidence may indeed be there [*scilicet*, nelle poesie], but must first be decoded».

34 In merito a queste opere si vedano le schede, rispettivamente a firma di Stefano L'Occaso e Paola Artoni, in *Ferrante Gonzaga* 2007, pp. 42–46, con ulteriore bibliografia. Nel 1555, Leone Leoni aveva già realizzato una medaglia-ritratto in bronzo di Ferrante, per cui si veda la scheda di Giuseppe Margini *ivi*, pp. 83–84.

35 Si veda la scheda di Paolo Bertelli *ivi*, pp. 46–47, anche in questo caso con bibliografia. Per un recente studio sulla ritrattistica del personaggio, che parte dall'esame di un ritratto di Ferrante maturo riemerso pochi anni fa sul mercato antiquario, si veda anche Bertelli 2013.

36 Goselini 1574, p. 437. Sul testo, la più letterariamente ambiziosa delle tre biografie di Ferrante che vennero pubblicate in Italia a pochi anni di distanza dal suo decesso (Goselini era d'altronde il letterato di punta della scena milanese di quegli anni), si rimanda alla scheda di Marzio Dall'Acqua in *Ferrante Gonzaga* 2007, pp. 47–48. A proposito dei molti ritratti che dovettero essere realizzati di Ferrante, si può anche ricordare come Paolo Giovio sollecitasse invano il Gonzaga per ottenere da lui copia di un suo ritratto, realizzato prima del 1547 da Domenico Giunti: si vedano le missive riportate in nota da Franco Minonzio in *Giovio* 2006, p. 978.



Fig. 1. Cristofano Papi dell'Altissimo, *Ritratto di Ferrante Gonzaga*, olio su tavola. Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 2. Leone Leoni, *Ferrante Gonzaga trionfante sull'Invidia* (altrimenti detta *Ferrante Gonzaga trionfante sopra un satiro e un'idra*), bronzo. Guastalla, Piazza Mazzini.

È peraltro legittimo sospettare che, qualora non venisse intercettato da pirati o briganti che in quei mesi approfittarono della situazione caotica per predare navi e corrieri³⁷, proprio a Mantova approdasse quel ritratto giovanile di Ferrante cui si riferiscono gli epigrammi qui pubblicati. Tebaldeo, infatti, in quei testi batte l'accento su come il condottiero inviasse il quadro alla madre quando egli era in procinto di «seguire i combattimenti dell'inclemente Marte». Se l'opera venne effettivamente realizzata durante un intervallo tra gli accessi di febbre che colpirono il terzogenito di Isabella nell'autunno del 1527, essa dovette essere inviata alla Marchesana quando questa era già da tempo rientrata alla sua corte. Grazie alla protezione offerta dal figlio e dai suoi armati, la gentildonna aveva infatti già potuto lasciare in sicurezza Roma alla volta di Ostia il 13 maggio, proseguendo

³⁷ È noto come la stessa Isabella finisse per veder requisita buona parte delle medaglie antiche, dei vasi di porcellana, delle suppellettili e degli oggetti di pregio comprati durante il suo soggiorno romano, quando l'imbarcazione su cui questi oggetti erano stati caricati venne assalita da una fusta e da un brigantino ottomani, il 24 maggio nei pressi di Talamone (vd. Luzio 1908, pp. 89–90).



Fig. 3. Fermo Ghisoni da Caravaggio, *L'Assunzione della Vergine* (prima del restauro del 2022), olio su tela. Curtatone, Santuario della Beata Vergine delle Grazie, Sagrestia Vecchia.

da lì via mare e poi per terra in direzione di Mantova, dove fece il suo ingresso ufficiale il 14 giugno³⁸.

Sullo sfondo di queste vicende, due altri elementi meritano di essere sottolineati negli epigrammi del ferrarese. Il primo riguarda il tipo di fruizione che il letterato prospetta per l'effigie del giovanissimo uomo d'armi: il secondo e soprattutto il terzo componimento della sequenza *De Fernando picto* mobilitano la topica, pervasiva all'interno del sottogenere di poesia rinascimentale dedicato al motivo del ritratto, dell'effigie utilizzata come feticcio amoroso³⁹. Con uno scarto rispetto alle formule più usuali, non siamo però qui in presenza di un innamorato o un'innamorata che indirizzi parole ed effusioni all'immagine della persona del cuore, sorta di *totem* chiamato a sopperire all'assenza di questi e purtuttavia oggetto destinato a sempre frustrare, con la sua gelida impassibilità, ogni manifestazione d'affetto. Tebaldeo si rifaceva dunque in maniera originale a due fortunati modelli moderni di poesia latina, quello dell'*Elegia qua fingit Hippolyten suam ad se ipsum scribentem* di Baldassar Castiglione (composta nel 1519) e quello della parimenti elegiaca *Elyssa ad simulacrum Hannibalis Rangoni* di Guido Postumo Silvestri (pubblicata nel 1524), che avevano messo in scena donne che parlavano, accarezzavano, abbracciavano e quasi in deliquio baciavano il ritratto dell'amato lontano⁴⁰.

Fu forse soprattutto a quest'ultimo testo che il nostro letterato guardò. In versi che si presentavano come il monologo di una sposa al cospetto dell'effigie del marito partito per la guerra, ed erano in effetti un'elegante rivisitazione dell'eroide ovidiana in cui Laodamia si rivolge a Protesilao, Postumo aveva infatti analogamente insistito tanto sul motivo del giovane strappato ai suoi affetti dal mestiere delle armi, quanto su quello dell'ingannevole genere di conforto che l'amante trovava nell'immagine di lui⁴¹. Giocando sugli stessi spartiti tematici, Tebaldeo scelse di modellare su quella tipologia letteraria di innamorata la

38 La stessa Marchesana raccontò le peripezie del viaggio in una lettera da Corneto (l'attuale Tarquinia) al primogenito Federico II Gonzaga, datata 25 maggio. Nel documento (che si legge in Luzzio 1908, pp. 84–85 assieme alla ricostruzione puntuale di questi frangenti) la donna sottolineava l'intervento provvidenziale di Ferrante («[...] con l'aiuto de l'ill.^{mo} Don Ferrante nostro figliolo, gratia de N.S. Dio ni levassimo di Roma sana et salva con tutta la famiglia et robbe nostre, cosa veramente miraculosa, però che di quante case erano in Roma niuna è salvata salvo la nostra [...]»).

39 Per la disamina di alcune declinazioni di questo motivo, che vanno dai sonetti petrarcheschi sopra il ritratto di Laura, eseguito da Simone Martini (*Rerum Vulgarium Fragmenta* LXXVII e LXXVIII) ad alcune lettere e poesie d'amore di Pietro Bembo, si rimanda a Bolzoni 2008, pp. 10–26. Si vedano inoltre le illuminanti considerazioni di Pich 2010, pp. 117–141.

40 Di questi testi è ora disponibile un'edizione critica, corredata di traduzione italiana e ricco commento, in *Poeti latini del Cinquecento* 2020, vol. 1, pp. 25–37 e 473–487, cui si rimanda per approfondimenti. Peraltro, l'inquadramento offerto da Giovanni Parenti chiarisce come entrambi i poeti avessero concepito quelle elegie durante dei soggiorni a Roma, dove è dimostrato che quei testi continuassero a circolare manoscritti.

41 Si considerino soprattutto i vv. 21–25 (*Poeti latini del Cinquecento* 2020, vol. 1, pp. 32–33): «Tu mihi sola refers quem nec data dextera quondam / Reddere nec lacrimae nec potuere preces; / Tu mihi, tu saltem, vel contra Caesaris iram, / Ibis in amplexus, cara tabella meos: / Quis vetet aegram

figura della madre di Ferrante. Trepidante per i molti pericoli cui il figlio stava andando incontro, nella finzione evocata da questi versi Isabella si comportava col ritratto di lui come Laodamia, Ippolita ed Elissa con quello dei mariti assenti. In preda alle loro stesse allucinazioni del desiderio, la Marchesana lamentava qui il potere di un quadro che le faceva credere – al pari di un sogno – che Ferrante fosse tornato sano e salvo dalle sue imprese campali⁴². Lo stesso concettismo della madre che ha donato l'anima al figlio e che potrebbe per questo conferirla anche alla sua effigie, al centro del secondo epigramma, non è privo di questi accenti tipici della poesia erotica. È verosimile infatti che l'epigrammatista alludesse qui alla millenaria idea del bacio come mezzo attraverso il quale l'anima dell'amante passerebbe all'amato, e dunque come possibilità di animazione dei prodotti dell'arte⁴³.

oculus pictura pascere inani?» («Tu sola mi riporti colui che non potranno rendermi le destre in passato congiunte, né le lacrime né le preghiere; tu, almeno tu, cara tavoletta, sfidando persino lo sdegno di Cesare, ti offrirai ai miei abbracci: chi vieterà a un'infelice di saziare con una vana pittura gli sguardi?»); e 55–58 (pp. 34–35: «Ecquid, ubi patriam Neptuniaque arva petisti, / Lapsa fuit solo tempore pacta fides? / Crudelis, totiens potuisti linquere solam? / Anne indigna etiam sum tibi visa comes?»); «Non appena raggiungesti la patria e le distese di Nettuno, venne davvero meno, in quell'attimo, la fede giurata? Crudele, come tante volte potesti lasciarmi sola? O ti son parsa compagna indegna di te?»). Nei versi finali dell'elegia di Postumo (vv. 75–82), Elissa arriva a immaginare che il ritratto dello sposo riceva l'anima da Amore e assuma quindi un aspetto mesto, dimostrando così la sua compassione per la pena di lei. Numerosi sono i punti di contatto che tanto questo componimento quanto il terzo epigramma di Tebaldeo esibiscono con il modello ovidiano. Fra gli aspetti salienti di quell'ipotesto era l'enfasi sui pericoli cui Protesilao andava incontro prendendo parte, fresco di nozze con Laodamia, alla spedizione greca a Troia, e la conseguente angoscia della sua sposa, quasi presaga dell'infelice destino che attendeva il marito.

42 Uno specifico tema che Tebaldeo riprende dal modello ovidiano è quello del parallelismo istituito fra le immagini (*simulacra*) prodotte da un sogno menzognero, che determina l'illusione dell'avvenuto ritorno della persona amata, e l'immagine dell'assente restituita dal suo ritratto. Si veda in particolare Ovidio, *Heroides*, XIII, vv. 107–111 (si cita da Ovidio [1982] 1997, pp. 342–343): «Aucupor in lecto mendaces caelibe somnos: / dum careo veris, gaudia falsa iuvant. / Sed tua cur nobis pallens occurrit imago? / Cur venit a labris multa querela tuis? / Excitior somno simulacraque noctis adoro» («Ricerco nel letto solitario sogni menzogneri: mentre non ne ho di vere, mi accontento delle gioie false. Ma perché mi viene incontro la tua immagine pallida? Perché dalle tue parole mi giunge un lungo lamento? Mi scuoto dal sonno e prego i fantasmi della notte») e 155–158 (pp. 344–345): «Crede mihi, plus est quod videatur imago: / adde sonum cerae, Protesilaus erit. / Hanc specto teneoque sinu pro coniuge vero / et, tamquam possit verba referre, queror» («Credimi, l'immagine è più che non sembra: aggiungi alla cera la voce: avrai Protesilao. Io la guardo e la tengo sul seno al posto del vero sposo e mi lamento con lei, come se potesse rispondermi»). Per un'elegante trattazione di questo e altri esempi letterari antichi di ritratti divenuti *eidola* surrogati di un amato defunto o lontano (quale la storia euripidea di Admeto, che avrebbe continuato a portare con sé a letto la statua della sposa Alceste dopo che lei era scesa nell'Ade al suo posto), si veda Bettini 1992, pp. 12–38.

43 Quello della trasmissione dell'anima attraverso un bacio costituisce un motivo antichissimo, già attestato in un epigramma erotico greco che la tradizione attribuisce a Platone (si veda *Antologia Greca* V 78). Per la fortuna in età classica del tema si veda da ultimo Setaioli 2015. Tebaldeo aveva del resto già sfruttato il motivo in relazione alla possibilità di animare il ritratto della persona amata.

Qualche lettore di oggi potrebbe essere tentato di derubricare questo immaginario a mera *factio* poetica, del tutto slegata da ogni prassi di fruizione della pittura. Caratteristico di un pubblico abituato da decenni di critica decostruzionista a non credere che il testo letterario significhi qualcosa al di là di se stesso, e a ritenere che le convenzioni dei codici della poesia siano del tutto estranee alla dimensione della realtà storico-oggettiva, tale atteggiamento rischia però di farsi sfuggire un fenomeno di capitale importanza nella cultura italiana degli anni che qui interessano. Un sempre più ampio filone di studi sta infatti mettendo in luce, con particolare frequenza dopo la pubblicazione di *Only Connect* di John Shearman (1992) e delle sue disamine che intrecciano con rara finezza interpretativa parole e immagini, quanto spesso gli orizzonti d'attesa entro cui si iscrivono la genesi e la prima ricezione di tanti ritratti prodotti nell'Italia di primo Cinquecento intercettassero le suggestioni provenienti dalla poesia. La medesima linea di ricerca ha poi di converso mostrato con quanta frequenza i poeti che operavano entro quel contesto culturale si riferissero, nella forma stilizzata dei loro componimenti sull'arte, a concreti *habitus* di committenza e produzione artistica⁴⁴. Nel quadro di tali compenetrazioni fra versi ed effigi, la particolare sagacia degli epigrammi *De Fernando picto* consiste nel loro ricamare situazioni stereotipe, giochi di spirito e idee facete sulla trama di un modo di intendere i ritratti che apparteneva profondamente alla signora di Mantova. Come tanti suoi contemporanei, Isabella concepiva infatti quel genere artistico come investito in primo luogo del compito di surrogare l'assenza di una persona cara, e questo era il tipo di aspettativa cui sarebbero state chiamate a rispondere anche le effigi dei figli lontani. Una lettera della Marchesana, grossomodo coeva alla nostra sequenza epigrammatica, è in questo senso istruttiva. Replicando al secondogenito Ercole, che da Urbino le aveva scritto di volerle

Incontriamo infatti questa idea in uno degli epigrammi composti per il cosiddetto *Beatricium*, vale a dire la progettata antologia di versi celebrativi del busto marmoreo di Beatrice de' Notari che venne sollecitata dall'umanista nolano Ambrogio Leone, committente della stessa scultura (1493 ca.). Cfr. i vv. 11–12 dell'epigramma *Colla Beatricis, crines, humerosque, genasque* (che si cita dal cod. BAV, Vat. Lat. 2835, cc. 136r e 203r–203v): «Sed crebri amplexus, atque oscula crebra Leonis / Ardentis saxo forte dabunt animam» («Ma i continui abbracci e i continui baci di Leone, bruciante d'amore, conferiranno forse l'anima alla pietra»). A proposito del *Beatricium* si rimanda a Loffredo 2018, pp. 103–111, con bibliografia progressa.

⁴⁴ Il lavoro che ha segnato un vero spartiacque negli studi è Shearman 1992, con riferimento soprattutto alle intuizioni sviluppate dall'autore nel cap. III (*Portraits and Poets*), pp. 108–148. Nell'impossibilità di dare conto qui della vasta letteratura ormai esistente in materia, mi limito a segnalare solo una manciata di altri contributi particolarmente rilevanti ai fini della presente analisi. Per aggiornate discussioni delle intersezioni fra pratiche di ideazione, fruizione e committenza della ritrattistica, da un lato, e forme del discorso poetico cinquecentesco dall'altro, si vedano Pich 2019 e Zöllner 2005; molti spunti fondamentali provengono anche da Fehrenbach 2021. Due volumi dove i temi richiamati rappresentano una sorta di *fil rouge* critico, e dove la bibliografia citata offre una buona panoramica dei principali studi prodotti negli ultimi decenni sono *Petrarch and Sixteenth-Century Italian Portraiture* 2023 e *Renaissance Love* 2014. Con specifico riferimento alla poesia di soggetto artistico prodotta nel contesto romano degli anni appena precedenti al Sacco si veda Perini Folesani 2002, che pubblica diversi testi neolatini fino a quel momento inediti.

fare avere quel ritratto di sé che egli aveva appena commissionato a Sebastiano del Piombo, la gentildonna esprimeva in questi termini il suo gradimento per quel proposito:

Al cardinal Ercole

R.^{mo} [...]. Circa quello che di mano sua mi ha scritto di la venuta di m.^{ro} Sebastiano pictore et del desiderio che ha V. S. R.^{ma} di farsi retrare di sua mano le dico et confirmo essere verissimo che esso m.^{ro} ha perfettissima mano et arte di retrare et di singulare contento mi è che li sia venuta questa fantasia et tanto più quanto che la sii di parere di mandare a me esso retratto fatto che sarà, certificandola che niuna cosa al mondo potrei avere più grata di questa, salvo che la propria presentia di V.S. Ill.^{ma}⁴⁵

L'epistola ci introduce all'ultimo, più spinoso punto sollevato dagli epigrammi di Tebaldeo, ovvero quello relativo all'identità del ritrattista. Dal quarto componimento della serie apprendiamo che Ferrante aveva eletto allo scopo un pittore che il poeta designa col nome antico di *Lucius*. Stando al letterato ferrarese, il giovanissimo condottiero di casa Gonzaga dava prova con quella scelta di possedere un giudizio in materia d'arte pari a quello di Alessandro Magno, che aveva affidato ad Apelle l'incarico in esclusiva di riprodurre le sue fattezze in pittura⁴⁶. A fare da *pendant* ideale al ritratto realizzato da «Lucio», e che possiamo immaginare raffigurasse il ventenne in armi e tutto compreso della dignità del suo ruolo di comandante di contingenti imperiali, vi erano del resto dei versi celebrativi affidati all'illustre penna di Francesco Maria Molza⁴⁷. Il fatto che Ferrante avesse affidato la memoria delle proprie imprese al colto scrittore modenese viene, anzi, addotto da Tebaldeo a dimostrare come in questo il Gonzaga fosse stato più sapiente del principe macedone, che notoriamente non era mai riuscito a trovare un poeta capace di cantarne adeguatamente le gesta⁴⁸.

⁴⁵ Luzio 1908, pp. 134–135. La missiva è datata 6 aprile 1528. Alla luce delle vicende ricostruite, possiamo supporre che i versi in cui Tebaldeo delineava la reazione di Isabella al ritratto del figlio Ferrante in armi fossero composti all'epoca del completamento o dell'invio dell'effigie, e non costituissero una registrazione ex post dell'effettiva accoglienza dell'opera.

⁴⁶ L'informazione era notoriamente trasmessa da Plinio, *Naturalis Historia*, VII 125.

⁴⁷ La poesia in questione non sembrerebbe essere compresa fra quelle pubblicate dell'autore, che si leggono in parte nella moderna edizione Molza 1999, e in certa misura ancora in Baiocchi 1905 e Molza 1747–1754. Giovanni Parenti ha tuttavia messo in evidenza (*Poeti latini del Cinquecento*, vol. 1, pp. 225–229) come ad oggi si conservino diversi codici manoscritti, spesso autografi, di poesie molziane contenenti inediti: non è pertanto escluso che il testo in lode di Ferrante possa essere rinvenuto fra questi. Peraltro, conviene tenere a mente che il letterato era a Roma nei giorni del Sacco, e non mancò di deplorare in versi latini gli avvenimenti di quei giorni, ad esempio nell'elegia a Luigi Priuli che si legge in Molza 1747–1754, vol. 2, p. 169.

⁴⁸ Cicerone (*Pro Archia* x 24) aveva reso celebri le parole di invidia che Alessandro avrebbe pronunciato sulla tomba di Achille, che ai suoi occhi aveva goduto del privilegio di vedere il proprio eroismo immortalato da Omero. La fonte antica era stata resa ancor più celebre dalla ripresa che ne fece il sonetto CLXXXVII dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, vv. 1–4 (vd. Petrarca 2005, vol. 2, p. 860): «Giunto Alexandro a la famosa tomba / del fero Achille, sospirando disse: / O fortunato, che sì chiara tromba / trovasti, et chi di te sì alto scrisse!».

Ora, l'analogia che Tebaldeo istituisce fra il moderno *Lucius* e l'antico Apelle potrebbe non essere troppo indicativa. I letterati rinascimentali ricorrevano infatti con esorbitante frequenza a questo genere di paragoni, che elogiavano gli artefici moderni mettendoli a confronto coi massimi pittori e scultori del mondo classico⁴⁹. Resta nondimeno probabile che il personaggio in questione fosse un nome di prim'ordine della scena artistica centro-italiana di quegli anni. A suggerirlo sono il rango del committente-soggetto dell'effigie e i gusti collezionistici straordinariamente esigenti della sua destinataria. Non è però noto, per quanto mi risulta, un «Lucio» che a questa altezza cronologica corrisponda appieno al profilo, né il censimento della città di Roma che venne condotto soltanto pochi mesi prima del Sacco registra in città artisti di questo nome⁵⁰. Sembra poi per più ragioni poco plausibile che lo scrittore ferrarese potesse riferirsi al pittore Luzio Luzzi. È stato ipotizzato che questi, meglio noto come Luzio Romano pur essendo egli tudertino d'origine, compisse un viaggio formativo a Roma nel periodo di poco precedente all'inizio della sua prima, documentata attività, che lo vide dal 1528 impegnato quale collaboratore di Perin del Vaga nella decorazione della villa di Andrea Doria a Fassolo, nei pressi di Genova⁵¹. Egli doveva però avere all'incirca solo diciassette anni nel 1527⁵², e all'attivo nessuna documentata esperienza come ritrattista (esperienza che, peraltro, non sembra aver mai fatto parte della sua attività quale pittore). In generale, Luzzi non aveva ancora conquistato quella posizione di tutto rispetto sulla scena romana che gli avrebbe in seguito permesso di assicurarsi commissioni prestigiose quali quelle di responsabile della decorazione pittorica dei Palazzi Massimo alle Colonne e di Pirro (ca. 1537), e di capocantiere incaricato di decorare con stucchi e pitture un'ala di Castel sant'Angelo (1543-1545)⁵³. È dunque difficile credere che Ferrante si rivolgesse, per la realizzazione di un ritratto destinato alla madre, a un artista persino più giovane di lui, ancora lontano dall'affermazione professionale e nient'affatto specialista del genere.

Sorge allora il sospetto che il nome *Lucius* rappresenti uno pseudonimo anticheggiante, eletto magari da Tebaldeo anche quale omaggio concettistico alle virtù coloristiche del ritrattista, su cui insistono le considerazioni del primo epigramma riguardo al vivace incarnato che il condottiero esibiva nel quadro. L'ipotesi più suggestiva è che quella forma

⁴⁹ Il fenomeno non fu prerogativa della poesia, ma caratterizzò anche generi in prosa quali la trattatistica d'arte. Per una disamina di molti esempi analoghi, pur primariamente focalizzati sui paradigmi antichi di sommi scultori, si veda Pfisterer 1999 (in particolare p. 80, n. 7 per la letteratura sulla fama rinascimentale di Apelle).

⁵⁰ Per l'elenco dei pittori che venivano registrati in città in occasione del censimento realizzato sul finire del 1526 si veda *Descriptio Urbis* 1985, pp. 344-345.

⁵¹ Si veda Falabella 2006. Per l'ipotesi di un precoce soggiorno a Roma dell'artista, dove egli avrebbe maturato una buona conoscenza dell'antico e si sarebbe formato in particolare nello studio della decorazione a grottesche, si veda Prosperi Valenti Rodinò 2001, pp. 39-41.

⁵² Prosperi Valenti Rodinò 2001, p. 39.

⁵³ Prosperi Valenti Rodinò 2001, pp. 44-46 e Falabella 2006, p. 704, con ulteriore bibliografia.

giocasse al contempo con il *cognome* del personaggio (d'altronde, l'amico Molza veniva in questo modo designato dall'autore negli stessi versi): e Sebastiano Luciani sembra per molti aspetti il candidato ideale per l'identificazione. Prima di essere investito da Clemente VII dell'ufficio del Piombo (1531), nei mesi del Sacco il pittore era infatti certamente da tempo in contatto con Tebaldeo. Lo dimostrano la menzionata lettera dell'artista all'Aretino e alcuni epigrammi, pubblicati per la prima volta solo di recente, in cui il poeta ferrarese aveva lodato l'effigie del flagello dei principi realizzata da Luciani (1524–1525) paragonandone l'autore ad Apelle, ritrattista ufficiale di Alessandro Magno⁵⁴. Ma Sebastiano era certamente all'epoca anche in rapporto con Isabella e Ferrante Gonzaga. Due lettere della Marchesana, quelle a Francesco Aliprando del 30 aprile 1528 e a Pandolfo Pico della Mirandola del 19 maggio dello stesso anno, ci informano ad esempio che, alla partenza di Ferrante da Roma alla volta di Napoli nel febbraio appena trascorso, il giovane condottiero aveva lasciato a Castel Sant'Angelo «due forcieri di robbe [...] raccomandati ad uno mag.^{ro} Prospero medico», e «anchor tre casse in le quali erano alcuni retratti di mane de mag.^{ro} Sebastiano pictore et una figura de la madona de mane de un garzone de Raphael d'Urbino». La mittente faceva inoltre riferimento ad alcune medaglie dal terzogenito «commisse in mano de m.^{ro} Sebastiano pictore»⁵⁵.

Sebbene il ritratto cui si richiamano gli epigrammi qui pubblicati dovesse in teoria essere stato inviato a Mantova prima della primavera del 1528, le citate epistole isabelliane certificano una frequentazione piuttosto assidua tra Ferrante e il Luciani nel periodo che ci interessa. Tale assiduità precedette insomma di oltre un decennio la ben più nota e tempestosa relazione che intercorse fra i due quando il Gonzaga commissionò al Luciani la *Pietà* su ardesia per Francisco de los Cobos, consigliere di stato di Carlo V – una vicenda che vide peraltro a un certo punto coinvolgere Francesco Maria Molza quale amico di lunga data del pittore e intermediario nel tentativo di convincerlo ad attendere all'opera con meno infingardaggine di quella fino ad allora dimostrata⁵⁶.

Negli anni a cavallo del Sacco, del resto, Sebastiano era un ritrattista affermatissimo e già legato a doppio filo a committenze gonzaghesche. Oltre al menzionato ritratto del neo-cardinale Ercole, cui egli venne chiamato a lavorare a Orvieto nella primavera del

⁵⁴ Questi testi sono al centro del mio contributo Gamberini 2022a, cui rimando per approfondimenti. Degno di nota è comunque il fatto che il pittore veneziano non venga mai, in quella serie di poesie, menzionato esplicitamente per nome o cognome.

⁵⁵ Luzio 1908, p. 135. Attraverso queste epistole, la Marchesana cercava di sollecitare il recupero di quei beni lasciati dal figlio a Roma. Ci è pervenuta, poi, anche una lettera di Sebastiano alla signora di Mantova (scritta da Venezia il 29 febbraio 1529), in cui l'artista si scusava di non avere le medaglie con sé e di non poterle quindi inviare alla destinataria, avendole «lassate in Roma quale sono in salvo in casa del Maestro di casa di nostro Signore in castel Sant'Angelo in uno mio forciero» (lettera edita per la prima volta da Bortolotti 1885, p. 154, e di recente commentata da Baker-Bates 2017, p. 86).

⁵⁶ Per una puntuale ricostruzione di questi fatti, riccamente corredata di rimandi alle missive dei personaggi coinvolti, si veda Baker-Bates 2017, pp. 162–192.



Fig. 4. Sebastiano del Piombo, *Ritratto d'uomo in armi*, olio su tela. Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum Museum of Art. The Ella Gallup Sumner and Mary Sumner Collection Fund, 1960.119.



Fig. 5. Tiziano, *Ritratto d'uomo in armi*, olio su tela. Los Angeles, Hammer Museum. The Harmand Hammer Collection, Gift of the Armand Hammer Foundation.

1528, egli doveva in questo torno di tempo realizzare lo sfolgorante *Ritratto d'uomo in armi* (fig. 4), oggi al Wadsworth Atheneum Museum of Art di Hartford (Connecticut), che una recente scoperta archivistica di Angela Cerasuolo ha permesso di identificare, con un alto tasso di probabilità, con Luigi detto Rodomonte Gonzaga, cugino di Ferrante e analogamente a lui impegnato quale colonnello di un reggimento in forze alle truppe imperiali nei giorni della ruina dell'Urbe⁵⁷.

Nessuna certezza, dunque, ma diversi elementi indiziari che convergono verso l'ipotesi che Luciani ritraesse anche il giovane e valoroso terzogenito di Isabella⁵⁸. Se davvero fu però il pittore veneziano a realizzare il dipinto oggetto dei nostri epigrammi, e se l'opera eventualmente scampata a quei tempi tanto calamitosi dovesse essere un giorno individuata, resterebbe da chiarire il possibile rapporto del quadro con quel tizianesco *Ritratto di uomo in armi* dell'Hammer Museum di Los Angeles (fig. 5) che, datato al 1530 circa, Michael Hirst ha proposto di identificare come immagine giovanile di Ferrante⁵⁹. Siamo qui però ormai nel terreno della speculazione, e magari ad altri spetterà la fortuna di riconoscere la luminosa creazione cantata dal poeta ferrarese.

⁵⁷ L'acquisizione è stata resa possibile dalla verifica che una copia della testa del ritratto di Hartford, realizzata da Daniele da Volterra e oggi conservata al Museo di Capodimonte, veniva schedata negli antichi inventari Orsini come un «quadretto corniciato di pero tinto con la testa di Rodomonte Gonzaga di mano di Daniele, copiato di fra Bastiano». Si veda Cerasuolo 2012. Per la conseguente proposta di spostare la tradizionale datazione del quadro di Hartford, fatta risalire al 1511-1515 prima che l'effigiato (nato nel 1500) venisse identificato, ad un periodo compreso fra il 1520 e il 1530, si vedano lo stesso contributo nonché Barbieri 2014, p. 243.

⁵⁸ Si tratta in effetti di una proposta che Giuseppe Campori aveva cursoriamente avanzato oltre un secolo e mezzo fa, seppur sulla base dell'erronea interpretazione di un passaggio di una lettera relativa alla commissione della *Pietà* di Ubeda, realizzata per il los Cobos. Si veda Campori 1865, p. 198. Per una puntuale disamina del documento che spingeva Campori ad avanzare quell'idea (una lettera di Nino Sernini, agente di Ferrante, del 4 ottobre 1539), e per la convincente ipotesi che il termine «ritratto» si riferisse lì in verità a una copia della *Pietà* di Ubeda, si veda invece Hirst 1972, pp. 591-592.

⁵⁹ Si veda la scheda di Michael Hirst, *Portrait of a Man in Armour*, in *Splendours of the Gonzaga* 1981, pp. 184-185.

La profanazione

La seconda serie di poesie che Tebaldeo concepì, durante i mesi del Sacco, a commento di un manufatto artistico riguarda il vilipendio di un'immagine di una *Madonna col Bambino* da parte di un soldato spagnolo delle truppe di Carlo V. Alla vicenda sono dedicati tre epigrammi compiuti, dotati di rubrica identificativa del tema, e quelli che sembrano essere altrettanti distici concepiti come varianti alternative per la conclusione dell'ultima di quelle poesie⁶⁰. Poiché questi frammenti permettono di chiarire le coordinate del discorso che l'autore sviluppò attorno a tale soggetto, si pubblicano anche essi, seguendo l'ordine in cui compaiono nel codice:

[6] *De Hispano qui vulneravit Mariam Virginem*
Diruta post Urbis spoliataque templa, petivit
Barbarus aeternae Virginis ense caput.
Natum hebraea manus, Genitricem hispana necavit:
Viva erat, effusus hoc cruor ipse probat.
Quid non vis divina potest? Ut perculit hostis,
Naturae factum est quod fuit Artis⁶¹.

[*Sullo spagnolo che ferì Maria Vergine.* Dopo la distruzione e il saccheggio dei templi dell'Urbe, il barbaro cercò con la spada il capo della Vergine immortale. La spagnola mano ebrea distrusse Figlio e Madre: lei era viva, e lo dimostra lo stesso sangue versato. Cosa non può la potenza divina? Non appena il nemico colpì, divenne opera della Natura ciò che era prodotto dell'Arte.]

[7] *De eodem*
Emit subitum, Roma spectante, cruorem
Hispana Mariae laesa figura manu.
Si vera est paries factus Dea, vera quis ipsam
Vertier in Christi membra neget Cererem⁶²?

60 I testi 7–10 si leggono a c. 235v del cod. BAV, Vat. Lat. 2835, il testo 11 a c. 236v: i componimenti sono dunque inframmezzati da altri epigrammi sul Sacco.

61 Anche nel cod. BAV, Vat. Lat. 3353, c. 184r e BAV, Ott. Lat. 2860, c. 92v.

62 Anche nel cod. BAV, Vat. Lat. 3353, c. 184v e BAV, Ott. Lat. 2860, c. 92v.

[*Sullo stesso*. Sotto lo sguardo di Roma, l'immagine di Maria, colpita da mano spagnola, fece sgorgare un improvviso fiotto di sangue. Se la superficie (dell'opera) divenne vera Dea, chi negherà che la stessa Cerere si trasformi nel corpo di Cristo?]

[8]

At te, tam foedo qui milite, Carole, pugnas,
Non Solyma inferior clade ruina manet.

[Ma una sventura non inferiore alla rovina di Gerusalemme⁶³ attende te, o Carlo, che combatti con un esercito tanto infame.]

[9]

Saevior hispanus: quid, enim, mage turpe putandum est
Foeminea dextram quam temerare nece⁶⁴?

[Più feroce (di te, o Carlo) lo spagnolo: cosa, infatti, può essere ritenuto più infame che profanare la mano con la rovina di una donna?]

[10]

Quis iam prisca neget divum miracula, si nunc
Naturae factum est, quod fuit Artis opus?

[Chi d'ora in avanti negherà gli antichi portenti degli dèi, se adesso ciò che fu opera dell'Arte è divenuto frutto della Natura?]

[11] *De hiberno milite*

Christiparae simulacra Deae percussit hiberus,
Et laeso (mirum!) fluxit ab ore cruor.
At te, tam foedo qui milite, Carole, pugnas,
Non Solyma inferior clade ruina manet.

[*Sul soldato spagnolo*. Uno spagnolo colpì l'effigie⁶⁵ della divina Madre di Cristo e dal volto ferito (cosa prodigiosa!) sgorgò sangue. Ma una sventura non inferiore alla rovina di Gerusalemme attende te, o Carlo, che combatti con un esercito tanto infame.]

Per la seconda volta nel contesto degli epigrammi sul Sacco, l'interesse del poeta si appunta su uno dei numerosi episodi di profanazione di reliquie, oggetti liturgici, paramenti sacri e opere d'arte a carattere religioso che ebbero luogo nella Roma messa a ferro e fuoco dagli

63 Il richiamo è qui ovviamente alla conclusione della prima guerra giudaica (70 a.C.), che vide Gerusalemme messa a ferro e fuoco dall'esercito romano guidato da Tito, e il grande tempio della città distrutto.

64 Il distico era forse stato pensato (e poi scartato) come coda al precedente, che a sua volta viene incluso come *explicit* nel testo n. 11.

65 Preferisco tradurre al singolare il plurale *simulacra*, che potrebbe essere un semplice errore di trascrizione del copista (che forse leggeva nell'originale *simulacrū*), o potrebbe invece riferirsi alle altre immagini mariane che erano state oltraggiate dalle soldataglie imperiali.

uomini di Carlo V⁶⁶. Nulla però l'autore dice riguardo alle specifiche circostanze in cui quel sacrilegio ebbe luogo, né riguardo alla natura materiale dell'oggetto coinvolto. Per quanto la vicenda sia oggi pressoché scivolata nell'oblio⁶⁷, è possibile approssimarci meglio ai dettagli del *casus* che Tebaldeo commentò poeticamente nei versi in esame. Quella medesima circostanza diede infatti adito a una pluralità di reazioni, che si sedimentarono in testi scritti quali messaggi epistolari a carattere privato ovvero in forme di comunicazione letteraria destinata a un più vasto pubblico. Il confronto con quest'ultima tipologia di resoconti risulterà, in particolare, decisivo. Esso permetterà di chiarire i contorni dell'occasione da cui scaturirono gli epigrammi di Tebaldeo. I paralleli tracciati consentiranno poi soprattutto di mettere in evidenza come egli partecipasse a una riflessione più ampia che alcuni letterati italiani, facendosi portavoce della risposta dell'apologetica filo-papale alla devastazione prodotta dai soldati imperiali sugli oggetti del culto e della devozione cattolica, condussero intorno alla funzione simbolica delle immagini.

Un primo resoconto indiretto dell'evento al centro degli epigrammi di Tebaldeo proviene da una missiva del 15 febbraio 1528 di Baldassarre Turini il Giovane, nuncio di Clemente VII e vescovo di Pescia, che venne registrata da Marin Sanudo nelle pagine dei suoi *Diarii*. Scrivendo da Orvieto ad Agostino Bonfio, monaco residente presso il monastero padovano di Santa Giustina, Turini riferiva di aver tre giorni prima ricevuto da Roma notizie dal cardinale Lorenzo Campeggi in merito al vilipendio di una *Madonna* da parte di uno dei *tercieros* spagnoli di Carlo V, avvenuto mentre ormai le truppe dell'impe-

66 Dal punto di vista tematico, questi componimenti si legano infatti strettamente a un motivo anticipato in un altro epigramma latino presente nelle stesse carte (cod. Vat. Lat. 2835, c. 234v). Intitolato *De hispano exercitu*, il testo deprecia l'empietà di soldati spagnoli che avevano osato rubare un anello (forse quello piscatorio?) dal cadavere di Giulio II, dopo aver proceduto all'effrazione della sua urna in San Pietro. Poiché anche questa poesia, di notevole interesse documentario, è inedita, se ne forniscono qui edizione e traduzione: «Hispanus latiam miles dum diripit Urbem, / Nec satis ad praedam corpora viva putat, / Defuncti monumenta ferox irrupit Iuli / Et gemmam sanctis sustulit e digitis. / Quid spolio exultas? In terris ab Iove claves / Qui tulit, in caelo fulmen Iulus habet» («Mentre l'esercito spagnolo depredava l'Urbe del Lazio, e non reputava sufficienti i corpi viventi, feroce irruppe nel sepolcro di Giulio, e rubò l'anello dalle dita sante. Perché esulti per il bottino? Giulio, che ha portato in terra le chiavi [conferite] dal sommo Giove, ha in cielo il fulmine»). Quello qui richiamato è un episodio commentato, con analoghi accenti di sdegno e comparabili invettive anti-spagnole, anche in un lungo passaggio del menzionato poemetto di Pietro Corsi. Gli esametri in questione dell'*Excidium Ro(mae) Urbis* sono riportati e commentati da Gouwens 1998, p. 91. Peraltro, l'episodio sarebbe stato ricordato anche dal segretario personale del capo dei lanzichenecci, Georg Frundsberg, nel resoconto tedesco dei fatti di quei giorni. Si veda Reißner 1568, c. 112v: «alle Klöster auffgerissen und alles verwüst worden, daß auch die Gräber auffgethan, un(d) ob Bapst Julii deß Andern todten Körper ein gülden Ring gezogen worden». La frequenza di questo genere di azioni è ricordata da Chastel molte volte nelle pagine del suo libro, e dallo studioso presentata come uno degli aspetti caratterizzanti di quei giorni: si veda ad es. Chastel 1983, pp. 101, 103 etc.

67 Fa eccezione lo stesso lavoro di Chastel, che – come si vedrà – menzionava brevemente i fatti qui richiamati, rifacendosi a due delle testimonianze letterarie esistenti al proposito.

ratore si apprestavano a lasciare la città e a dirigersi verso Napoli⁶⁸. Confessando di non conoscere bene i dettagli del fatto, e forse involontariamente distorcendo per questa ragione alcuni aspetti della vicenda, il mittente riportava e commentava così quanto appreso dall'illustre porporato:

Et per lettere di 12 del cardinale Campeggio, si intende che uno spagnolo haveva dato non so che ferite a una Madona che è in la Ritonda di intorno, et fu preso et strangulato, et cussì strangulato, vivo abrasiato dagli spagnoli; et che quella Nostra Donna cominciò a piangere et sudare tutta la testa et viso; et che tutta Roma vi concoreva. Et questo fu alli 10 o alli 11 di questo⁶⁹.

Dal documento apprendiamo che, se tante spoliazioni o profanazioni di oreficerie ecclesiastiche e altri oggetti liturgici che erano avvenute nei mesi precedenti erano rimaste impunite, e avevano anzi spesso arricchito i loro perpetratori, chi aveva colpito quell'immagine della *Madonna* era invece stato quasi subito catturato e messo a morte dai suoi commilitoni. Nulla il mittente diceva di una supposta origine sefardita del profanatore dell'immagine, che Tebaldeo – con gli antisemiti accenti posti sull'*hebreu manus* – suggeriva invece essere stato uno di quei *conversos*, spregiativamente detti “marrani”, che erano in forze all'esercito di Carlo⁷⁰. Dalle parole di Turini sembra invece di capire che l'opera colpita fosse collocata negli immediati pressi del *Pantheon*, se non addirittura entro la nicchia esterna nel pronao dell'edificio (così autorizzerebbe infatti a interpretare l'espressione «in la Ritonda di intorno»). Come vedremo, sarebbe stata una successiva fonte letteraria cinquecentesca a precisare che quella fatta oggetto di vilipendio doveva essere una figura di Maria dipinta su un muro, il che prospetta l'eventualità di un affresco di modeste dimensioni.

Forse riportando in maniera imprecisa quanto comunicatogli da Lorenzo Campeggi, o magari recependo da lui una versione del supposto miracolo diversa da quella poi fornita da altri, il mittente della lettera parlava di un'immagine sacra che aveva versato sudore e lacrime subito dopo aver ricevuto un violento colpo dal soldato imperiale. A prevalere nei resoconti coevi sarebbe tuttavia stata la narrazione implicata anche dagli epigrammi del nostro poeta, secondo cui dalla lacerazione inferta al volto dell'effigie era

⁶⁸ Su Turini e Campeggi si vedano le voci del *Dizionario Biografico degli Italiani*, rispettivamente Ceccanti 2020 e Skalweit 1974.

⁶⁹ Sanudo 2016, p. 301. A questo brano si richiamava già Chastel 1983, pp. 262–263, n. 57, menzionandolo come testimonianza coeva di quello che doveva a suo avviso essere stato un episodio «very famous».

⁷⁰ Nella prima metà del Cinquecento, diversi resoconti di osservatori italiani dei giorni del Sacco erano informati da un antisemitismo comparabile a quello dell'epigramma di Tebaldeo. Fra i casi più emblematici, si possono ricordare le parole con cui Luigi Guicciardini avrebbe commentato gli stupri di matrone e monache romane da parte dei contingenti spagnoli dell'imperatore, osservando che quelle donne si erano trovate «in potestà di tanto libidinosa nazione, quanto è la spagnola, massime che allora fra essa erano molti marrani e giudei» (cit. da *Il Sacco di Roma descritto da Luigi Guicciardini*, in *Il Sacco di Roma* 1867, pp. 1–244: 229).

sgorgato del sangue. Il portento così tratteggiato si presentava in effetti come riproposizione quasi perfetta di quelli celebri che avrebbero riguardato, nella Roma del secolo precedente, immagini quali la trecentesca *Madonna della Bocciata*, oggi esposta nelle Grotte Vaticane, e la cosiddetta *Madonna della Virtù*, in onore della quale Sisto IV aveva fondato la chiesa di Santa Maria della Pace⁷¹.

All'episodio della profanazione dell'immagine sacra cui si riferiscono le poesie di Tebaldeo e al *cruor*, vale a dire al sangue che sarebbe fuoriuscito dalla lesione inferta a una *Madonna con Bambino*, si richiamava anche Pietro Corsi nel *Ro(mae) Urbis Excidium*. Prodotto di un umanista legato al nostro autore da una consuetudine di rapporti personali e da condivisi orizzonti culturali, il carme emerge anzi sempre più – nel passaggio dedicato alla vicenda – quale riflessione poetica condotta in parallelo e in stretto dialogo con gli epigrammi del poeta ferrarese⁷². In maniera analoga al sodale, Corsi evocava il vilipendio del simulacro mariano quale segno di una barbarie che faceva strame di ogni norma del vivere civile e di ogni *pietas* umana, e di converso presentava il portento dell'effigie sanguinante quale riaffermazione di una verità divina che trascendeva gli orrori della storia. Rivolgendosi a Cristo, egli si soffermava inoltre a registrare la devozione di una città depredata e in ginocchio, eppur sempre capace di onorare la miracolosa immagine vittima dell'oltraggio della bestiale «spada spagnola»⁷³:

Sed tu praecipue nosti, cui cuncta patescunt,
 Quique sinu positus casto, vix vixque ferocem
 Effugisti ictum, charae simulacra parentis
 Hispani gladio, et verbis foedata nefandis,
 Vulnere et e saevo subitum manasse cruorem.
 Attonita Urbs monstro, temerata cucurrit ad ora

⁷¹ Secondo una versione della leggenda registrata in una guida inglese per pellegrini della metà del Quattrocento, l'immagine conservata nelle Grotte Vaticane avrebbe per l'appunto versato sangue dopo essere stata colpita al viso da un oggetto scagliato con veemenza da un «iew» (letteralmente, «giudeo»), incapace di sopportare la venerazione che il popolo cristiano aveva per essa (Capgrave 1911, p. 135). Per quel che riguarda l'affresco della “Madonna della Virtù”, esso sarebbe stato in origine situato nel piccolo portico della cappella medievale di Sant'Andrea *de aquariciariis*, nei pressi di piazza Navona. Percossa dal colpo di un giocatore adirato per aver perduto molti soldi, attorno al 1480, anche questa immagine della Madonna col Bambino avrebbe versato sangue. Al fine di commemorare il miracolo e sciogliere, all'indomani della tregua della guerra di Ferrara (12 dicembre 1482), un personale voto fatto per chiedere la pace tra gli stati della Penisola dopo le violenze seguite alla Congiura dei Pazzi (1478), Papa Sisto IV fece fondare la nuova chiesa, battezzandola Santa Maria della Pace: vd. *Roma Sacra* 1997, vol. 11, p. 2.

⁷² Questo e altri passaggi in cui il carme di Corsi tratta il motivo della profanazione di luoghi e oggetti di culto sono analizzati da Gouwens 1998, pp. 87–88.

⁷³ Si può rimarcare come i testi poetici di Tebaldeo e Corsi partecipino a quella che è stata chiamata la «Italian 'black legend' of the Spanish», che accusava i dominatori provenienti dalla Penisola Iberica di ogni nefandezza. Le origini della leggenda sono del resto fatte risalire proprio all'epoca del Sacco: vd. Dandele 2001, pp. 37 e 228 ed Esch 2020, p. 15.

Virginis, invisitque frequens, et vulnera tersit
Illacrimans, et dona tulit, sed qualia ferret
Urbs toties direpta, Deae tamen aemula templis
Vicinis delubra parat, modo strata resurgat.

[Ma tu, cui tutte le cose appaiono manifeste, e che posto sul grembo virginale sei a malapena scampato al colpo atroce, soprattutto sai che l'effigie della tua cara madre, disonorata da una spada spagnola e da parole nefande, ha anche d'un tratto grondato sangue dalla spietata ferita. Sbalordita dal portentoso, la città accorse al cospetto del volto profanato della Vergine e in gran numero visitò e in lacrime deterse le ferite, e recò doni, ma quali potrebbe portare una città tante volte saccheggiata, tuttavia allestisce santuari per la Dea che rivaleggiano coi templi vicini, purché abbattuta risorga]⁷⁴.

Diversi degli snodi concettuali presenti tanto nelle riflessioni che Corsi dedicava all'episodio quanto negli epigrammi di Tebaldeo sarebbero, quindi, divenuti oggetto di una trattazione più sistematica nel *Proemio* della monumentale raccolta novellistica degli *Ecatommiti* di Giovan Battista Giraldi Cinzio, pubblicata nel 1565. Ormai intriso di una sensibilità controriformata, il resoconto della vicenda veniva da Giraldi incastonato in una premessa che – rifacendosi al modello del *Decameron* – individuava l'occasione all'origine della narrazione delle cento novelle nella fuga di una brigata di uomini e donne dalla tragedia del Sacco, presentata come conseguenza della «pestifera eresia» luterana, ovvero di una «perversa e malvagia opinione» che si era propagata come un contagio fra i capitani tedeschi e i loro uomini⁷⁵. All'interno di questa cornice, la storia della pittura miracolosa assurgeva a perno di una serrata difesa dell'uso cattolico dell'arte e di una veemente requisitoria contro quelle tendenze iconoclaste che allignavano fra i protestanti e che, nei giorni della ruina dell'Urbe, avevano ispirato lo scempio di tanti dipinti, sculture e oreficerie a soggetto religioso. Le due direttive del discorso si traducevano, nella retorica giraladiana, in una ricapitolazione di alcuni degli argomenti-cardine della dottrina delle immagini sacre quale era emersa dall'ultima sessione del Concilio di Trento (ad esempio la venerazione ad esse dovuta quali testimoni dei loro prototipi, e la conseguente smentita che onorare tali oggetti costituisse una forma d'idolatria)⁷⁶, e d'altro lato nello sposta-

⁷⁴ Corsi 1528, vv. 208–217 (mia la traduzione). Si noti come il riferimento al supposto miracolo della *Madonna con Bambino* oltraggiata da un soldato delle truppe imperiali, che dall'epistola di Baldassarre Turini apprendiamo essere avvenuto attorno al 10 febbraio 1528, costituisca un *terminus post quem* per la stesura e per l'*editio princeps* italiana del carme di Corsi. Si tenga al proposito a mente come il *Ro(mae) Urbis Excidium*, pubblicato per la prima volta senza note tipografiche e di solito datato al 1527, sarebbe stato ripubblicato una seconda volta a Parigi già nel maggio del 1528 (Gouwens 1998, p. 74).

⁷⁵ Giraldi Cinzio (1565) 2012, vol. 1, p. 29.

⁷⁶ Il decreto *De invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus* era stato approvato il 3 dicembre 1563. Per una disamina del ruolo che quelle norme ebbero nella prassi artistica si rimanda, fra i molti disponibili, allo studio di Prodi 2014; molto utile anche la concisa trattazione di Franceschini 2010.

mento della responsabilità del misfatto da un soldato spagnolo a uno dei lanzichenecchi provenienti dalle terre infettate dal morbo luterano:

Ma, poi che fu sazia la crudeltà di costoro in quella qualità di gente che già si è detto⁷⁷, si diedero a spargere il lor furore sopra le cose divine; però ch'essi, nimici della vera religione, entrarono nelle chiese d'Iddio e tolsero di su gli altari le immagini di Cristo e quelle della Madre Vergine e degli altri Santi e altre ne bruttarono, alcune altre fecero in scheggie e n'arsero molte, e a quelle che ne' muri erano dipinte, quasi che sentimento avessero avuto, davano, non altrimenti che se giudei o turchi si fossero stati, di molte percosse colle loro scelerate armi. Tra queste immagini così mal menate, ve ne fu una della Vergine, appresso la Rotonda, che ancora vi si vede, la quale, da uno di costoro percossa, mandò dalla ferita miracolosamente grandissima quantità di sangue; come ch'Iddio nella imagine della Madre del suo Figliuolo volesse chiaramente mostrare, che anco così fatte immagini, o schernite o con poca riverenza tenute, toccano insino nel Cielo la sua divina mente, non per le immagini no, ma per veder egli, come conoscitore del vero e de' cori degli uomini, che esse non sono soverchie nelle chiese, ma vi stanno dignissimamente, come che siano quasi mute voci che diano testimonianza della santa vita di quelle beate anime delle quali esse sono immagini, e con tal modo destino i mortali a seguitare le loro vestigia, per meritare come essi la patria celeste, e per far chiaro vedere che tali immagini schernir non si possono, se non con ingiuria di quelle sante anime delle quali rappresentano la forma; non per essere adorate come Iddio da noi si adora, ma per rinfrescar la loro memoria ne' cori nostri [...]. Potea questo meraviglioso miracolo far restare ogni scelerato animo ch'avesse in sé avuta qualche scintilla di ragione dal procedere più oltre nel far male; ma costoro, non uomini, ma fiere, e non meno nimici d'Iddio che delle genti mortali, bramosi di far sempre peggio, entrarono nelle sagrestie dei religiosi, e tolsero di esse tutte le vesti, e tutti i vasi, che a' sacrificii si soleano usare per bisogno de' sacramenti [...]⁷⁸.

Una volta messe in rapporto con le altre trattazioni letterarie cinquecentesche del prodigio della *Madonna con Bambino* che anche Giraldis situava «appresso la Rotonda»⁷⁹, e una

⁷⁷ Nelle pagine che precedono, Giraldis si soffermava a descrivere stupri, omicidi e violenze di vario tipo compiute dai soldati a danno di ragazze, suore, matrone ma anche nobili vecchi. In questo senso, il suo testo rappresenta un vero e proprio repertorio dei motivi letterari che, concentrandosi sulla violenza scatenata dai “barbari” invasori, vennero più frequentemente adoperati da scrittori italiani del Cinquecento per narrare i fatti di quei giorni, e che invariabilmente inanellavano «gli incendi, gli assassinii e i suicidi; la molteplicità delle torture, gli abusi, gli stupri e la furia iconoclasta dei saccheggiatori che deridono e aggrediscono i religiosi, rubano e distruggono gli oggetti di culto e profanano i luoghi sacri» (Vidal 2015, p. 277).

⁷⁸ Giraldis Cinzio (1565) 2012, vol. I, pp. 38–39. Al passaggio in esame dedica alcune considerazioni Lucas Fiorato 2019, pp. 281–282. Questo brano era inoltre già indicato da Chastel 1983, p. 263, n. 57 come verosimile riferimento all'episodio in precedenza commentato da Baldassarre Turini nella lettera ad Agostino Bonfio.

⁷⁹ L'identità fra la collocazione dell'immagine miracolosa fornita dal novelliere e dalla citata missiva di Turini è particolarmente importante. Difficilmente Giraldis poteva infatti essere al corrente di quel documento (pubblicato per la prima volta all'interno dell'*editio princeps* dei *Diarii* di Sanudo, uscita in 58 volumi solo fra il 1879 e il 1903): egli doveva dunque riprendere l'informazione da una diversa fonte.

volta evidenziate le loro molteplici convergenze con quanto riferito dagli autori di quei testi, le poesie di Tebaldeo lasciano trapelare pure le specificità della voce con cui il letterato commentò l'episodio. Da questo punto di vista, le caratteristiche distintive dei versi qui pubblicati sono fondamentalmente due. Il primo tratto saliente consiste nel loro legare il portento al minaccioso annuncio di una sciagura che si sarebbe presto abbattuta su Carlo V, reo di aver scatenato contro l'Urbe un esercito infame (epigramma n. 11), e nel loro partecipare dunque ad alcuni dei fermenti ideali che determinarono la fioritura di pronostici e altre scritture astrologiche o profetico-apocalittiche nei mesi successivi al maggio 1527⁸⁰. Il secondo elemento peculiare è costituito da quell'incoercibile gusto autoriale per il concettismo che, in questo caso, non disdegnava di evocare in forma arguta dibattiti teologici come quello eucaristico sulla transustanziazione. Esponente di un mondo intellettuale ancora lontanissimo dal rigorismo post-tridentino, Tebaldeo applicava con disinvoltura a un'immagine sacra quel motivo dell'opera d'arte vivente che ricorreva spesso nella sua produzione poetica e che aveva goduto di grande fortuna nella tradizione epigrammatica antica, dove erano pervasivi i riferimenti a pitture e sculture che parlano, piangono, dormono o si muovono, e continue le riflessioni giocose intorno alle labili frontiere tra le creazioni degli artisti e quelle della natura⁸¹. Una simile libertà consentiva all'autore di enunciare l'idea di una viva presenza del divino soggetto nell'effigie (epigramma 6), che invece Girdali si sarebbe premurato di rigettare in quanto tacciabile di connotazioni idolatriche. Proprio facendo leva sul concetto di un'opera d'arte la cui materia, in virtù di un intervento celeste, si era fatta *vera [...] Dea* e aveva quindi potuto sanguinare, Tebaldeo leggeva quindi il portento quale segno testimoniale della verità di fede secondo cui la sostanza del pane dell'ostia⁸² diviene, una volta consacrata, autentica sostanza del corpo di Cristo (epigramma 7).

Come anticipato, una tale interpretazione dell'episodio prodigioso non trova riscontro nelle altre versioni letterarie della storia della stessa *Madonna con Bambino*. La chiave di lettura di quell'immagine sgorgante sangue poteva tuttavia essere in un certo senso favorita nella fantasia di un letterato che, già amico di Raffaello e frequentatore assiduo della Curia, aveva verosimilmente avuto modo di ammirare la più celebre trattazione artistica coeva di un miracolo addotto a dimostrare la veridicità della dottrina della transu-

80 Sulla fortuna di questo genere di scritture si vedano almeno Chastel 1983, pp. 79–90 e Firpo 1990. Per una concisa panoramica di alcuni di questi materiali si veda poi la sezione *Religious and Prophetic Context* della bibliografia ragionata di Goethals 2019.

81 Due poesie dell'autore che giocavano con questi concetti sono quelle dedicate al *Laocoonte*, che si possono oggi leggere nell'apparato documentario, a cura di Sonia Maffei, in Settis 1999, pp. 132–134. Per fare soltanto un paio esempi della ricorrenza di queste idee nell'epigrammatica antica si possono considerare la lunga e celebre sequenza di testi dedicati alla *Vacca* di Mirone nell'*Antologia Greca* (IX 713–742; su cui si veda Squire 2010), come anche le poesie che celebravano la vitalità della *Baccante* di Scopa (*Antologia Greca* IX 774–775).

82 Il referente materico è dal poeta indicato col nome di Cerere, dea delle messi.



Fig. 6. Raffaello e aiuti, *Messa di Bolsena*, affresco. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Stanza di Eliodoro.

stanziamento, vale a dire quella *Messa di Bolsena* che l'Urbinate aveva dipinto per la Stanza di Eliodoro nel 1512 (fig. 6)⁸³.

Chiarito il rapporto dialettico che lega le poesie di Tebaldeo agli altri scritti cui è affidata la memoria della stessa profanazione, resterebbe da comprendere a quale opera tali testi si riferissero. Il ricordo dell'immagine oltraggiata dal soldato di Carlo sembra tuttavia svanire per secoli dopo la stampa degli *Ecatommiti*, né pare che il supposto prodigio abbia

⁸³ Le testimonianze letterarie del rapporto che intercorse fra il poeta e il pittore si leggono ora in Shearman 2003, vol. 1, pp. 240–243, 277–278, 640–647, e 660–662. Oltre ad aver compiuto la morte dell'artista, nel 1520, Tebaldeo aveva celebrato Raffaello anche in vita, in alcune composizioni in volgare dove l'autore ringraziava l'interlocutore per la realizzazione di un proprio ritratto (un'opera di cui oggi si sono perse le tracce). La testimonianza di una lettera di Pietro Bembo al cardinal Bibbiena del 19 luglio 1517 (testo in Shearman 2003, vol. 1, p. 291), dove si parlava de «le camere di N. S. che Raphaello ha dipinto [...] sempre ben fornite de cardinali», documenta poi come gli ambienti delle Stanze fossero già a quell'altezza di tempo visitati da molte persone di ambito curiale.



Fig. 7. Seguace di Antoniazio Romano, *Madonna con il Bambino e i Santi Francesco e Giovanni Battista*, affresco staccato. Roma, Pantheon.

dato adito a una devozione di lunga durata, sì che ad oggi non sono emersi documenti che permettano di identificare con certezza quella *Madonna con Bambino*. Sulla base degli elementi desumibili dalle testimonianze richiamate, che asseriscono che il dipinto murario si trovasse negli immediati pressi del *Pantheon* ovvero nella nicchia alla destra del pronao dell'edificio, si potrebbe prendere in considerazione l'ipotesi che l'effigie in questione fosse l'affresco della *Madonna con il Bambino e i Santi Francesco e Giovanni Battista* (fig. 7). Staccato e posto oggi all'interno del *Pantheon*, l'affresco – perlopiù datato allo scorcio del quindicesimo secolo e ricondotto a un seguace umbro-laziale di Antoniazio Romano – è stato infatti talvolta modernamente identificato con la cosiddetta *Madonna della Cancellata*, un'immagine mariana che era in origine situata nella nicchia del pronao⁸⁴. Il fatto che nessuna delle fonti cinquecentesche sull'episodio di vilipendio qui discusso menzionasse delle figure di santi a fiancheggiare le effigi della Vergine e di Cristo, e i dubbi che permangono circa l'effettiva coincidenza tra la *Madonna della Cancellata* e il dipinto di probabile ambito antoniazzesco ora all'interno del *Pantheon* rendono tuttavia l'ipotesi piuttosto labile, lasciando di fatto per il momento insoluta la questione identificativa.

⁸⁴ Per il dibattito storiografico sull'attribuzione dell'affresco si rimanda a Cavallaro 1992, pp. 268–269. Per la sua attuale collocazione, che vede l'opera funzionare a mo' di pala d'altare di una delle cappelle della *Rotonda*, vd. Nesselrath 2015, p. 265. Per la teoria che il dipinto corrisponda alla *Madonna della Cancellata* vd. Crucianelli 2007, p. 276, fig. 31 e Cinti / De Carolis 2012, pp. 39 e 80.

Peripezie di Bacco

Alla sequenza poetica dedicata al vilipendio dell'immagine sacra segue quasi subito, dopo un testo che commiserà il lungo lutto di Vittoria Colonna per la morte del marito Ferrante d'Avalos (3 dicembre 1525)⁸⁵, un trittico di epigrammi incentrato sul tema dell'oltraggio inflitto all'immagine di una divinità pagana. Intitolati in due casi a Bacco, nume raffigurato nell'opera d'arte, e nell'ultimo testo della serie a chi era fortunatamente rientrato in possesso dell'oggetto, i componimenti risultano legati alle poesie precedenti da una forte affinità tematica. Espressione di una cultura che aveva fatto della tendenza al sincretismo col mondo pagano uno dei suoi elementi distintivi, questi testi istituiscono un implicito parallelismo fra effigi di dèi antichi e nuovi, tematizzando quanto entrambe le tipologie di immagini sacre fossero state vittima dell'insaziabile avidità dei soldati imperiali, talmente sfrenata da spingerli a calpestare ogni principio di *humanitas* e *pietas*⁸⁶. L'accusa di blasfemia ai contingenti di Carlo V diviene così un altro filo conduttore che si dipana dai testi sul prodigio della *Madonna con Bambino* a questi versi che evocano le vicissitudini, in un certo senso non meno miracolose, del simulacro dell'antico dio del vino:

[12] *Ad Bacchum*

Non gemmis, non argento contenta nec auro,
Barbara ab immiti Caesare missa manus
Urbem etiam (scelerata!) deis spoliarat⁸⁷, et illo
Praecipue, intonsam cui premit uva comam.
Dumque fluctisonum⁸⁸ parat asportare per aequor

85 L'epigramma, *Vicisti reges, Fernande invicte, superbos* (cod. Vat. Lat. 2835, c. 235v), testimonia della familiarità esistente fra Tebaldeo e la marchesa di Pescara, comprovata anche da altri componimenti dello stesso autore.

86 Questo era ad esempio il tema-cardine del citato epigramma che il poeta compose intorno al furto dell'anello dal cadavere di Giulio II, per cui si veda *supra*, n. 66. Sulle tendenze sincretistiche che soggiacciono a larga parte della produzione poetica neolatina della Roma di inizio Cinquecento si veda Rijser 2012.

87 Forma contratta dell'indicativo piuccheperfetto *spoliaverat*.

88 Si emenda qui la lezione del ms., *fluetisonum*, che non dà senso. L'errore è facilmente spiegabile quando si ipotizzi che il copista di questa sezione del manoscritto vaticano, che poteva non conoscere il raro aggettivo *fluctisonus*, scambiasse nella trascrizione una *c* per una *e*.

Non tulit altorum diva potens nemorum
Immanequè Ursum saevos immisit in hostes,
Qui visa attoniti terga dedere fera.
Consuetusque vehi maculosa lynce, Lyaeus⁸⁹
Ad sua tunc Urso tecta trahente redit.

[*Per il Bacco*. Non paga di gemme né d'argento né d'oro, la barbara mano, inviata dal crudele Cesare, aveva anche (scellerata!) spogliato l'Urbe delle sue divinità, e soprattutto di colui cui l'uva preme l'intonsa chioma, e mentre si preparava a portarlo via, attraverso il mare riecheggiante del rumore delle onde, non sopportò la cosa la potente dea delle profonde selve e inviò un Orso enorme contro i crudeli nemici, i quali, vista la belva, atterriti si diedero alla fuga. E Bacco liberatore, aduso ad essere trasportato da una lince screziata, torna allora alla sua dimora al traino di un Orso].

[13] *Ad Bacchum*

Hostibus ereptum te nota in tecta reponit
Gallus: at officii tu, bone Bacche, memor.
Effice sit longum⁹⁰, iuvenis, Lesbonque racemis
Aequet, et aeterno digna Marone⁹¹ canat.

[*Per il Bacco*. Gallo ricolloca te, strappato ai nemici, in dimore note, ma tu, oh buon Bacco, (sii) memore del servizio. Fa' in modo, oh giovane, che lui sia (*scilicet*, viva) a lungo, e pareggi Lesbo nel vino, e canti eternamente cose degne di Marone].

[14] *Ad Gallum*

Si male, dum servas Paphiae tibi credita divae
Limina, cristatam versus es in volucrem,
Pro male servato quid fies, Galle, Lyaeo?
Dignus es in vini flumine ferre sitim.

[*Per Gallo*. Se mentre mal custodivi le a te affidate soglie della dea Pafia fosti convertito in un uccello crestato⁹², cosa accadrà, oh Gallo, per un mal conservato Bacco liberatore? Meriti di sopportare la sete in un fiume di vino].

89 *Lyaeus*, «il liberatore», era uno degli antichi epiteti del dio.

90 *Longum* è qui impiegato con raro valore avverbale.

91 Il *cognomen Maro* sarà forse da intendersi, oltre che come riferimento encomiastico alla musa di Virgilio, anche come elogio di quella contemporanea dell'umanista di ambito curiale Andrea Marone, amico di Tebaldeo e autore di acclamati versi latini nella Roma di quegli anni. Sostenitore del partito filo-francese e anti-imperiale, e poeta di punta della cerchia riunita attorno al cardinale Alessandro Farnese, Marone fu – come Tebaldeo e Pietro Corsi – vittima delle violenze dei soldati di Carlo V. La sua morte ebbe peraltro luogo subito dopo quel drammatico evento, e venne prontamente compianta dal nostro: vd. *supra*, n. 12 e p. 20; per un profilo dell'autore vd. soprattutto Calitti 2008.

92 Il distico iniziale si spiega come allusione giocosa ed erudita al mito di Alectrione, qui utilizzato per illustrare l'eziologia del gallo in quanto animale-simbolo del destinatario dell'epigramma. Incaricato da Ares di fare la guardia alla porta della stanza dove il dio trascorrevva le sue notti con Afrodite e di avvertirlo al sorgere dell'astro di Elios, così da evitare che questi riferisse della tresca al

Se la serie di componimenti in cui Tebaldeo si riferì al sacrilegio contro la *Madonna con Bambino* ci pongono davanti a testi che evocano la vicenda già nota di un'immagine di difficile identificazione, il terzetto di epigrammi *Ad Bacchum* e *Ad Gallum* presenta il caso speculare. Ad essere evocate poeticamente sono difatti le traversie, ad oggi completamente ignote, di un'opera d'arte celeberrima. Al di là di ogni ragionevole dubbio, l'oggetto del cui furto incredibilmente fallito trattano i versi del letterato ferrarese non sembra poter essere altri che il *Bacco* di Michelangelo (fig. 8)⁹³. Al tempo della ruina di Roma, l'effigie del «giovane» dio «cui l'uva preme l'intonsa chioma»⁹⁴ era infatti ancora parte della collezione di antichità che era stata allestita dal banchiere, committente e protettore dell'artista Jacopo Galli⁹⁵. Essendo questi morto nel giugno 1505, all'epoca del Sacco i proprietari della raccolta risultavano tuttavia il primogenito di lui Paolo, nato nel 1486, e con un ruolo più defilato il secondogenito Giuliano, di poco più giovane⁹⁶.

legittimo sposo della dea della bellezza, Efesto, il giovane soldato Alectrione si sarebbe una volta addormentato, permettendo così che i due amanti venissero sorpresi in flagrante dal marito tradito, messo in guardia dal Sole. Furioso per la negligenza, Ares avrebbe quindi trasformato il ragazzo, in armi e con la testa ancora ricoperta da un elmo, in un animale dotato di cresta e sempre pronto a preannunciare l'alba col suo canto. Tebaldeo conosceva probabilmente il racconto che del mito aveva offerto Luciano nel dialogo *Il sogno o il gallo*, pubblicato per la prima volta (assieme agli altri testi congeneri dello stesso autore) a Firenze nel 1496.

93 L'opera era con ogni verosimiglianza già stata celebrata dall'autore in altri due epigrammi latini intitolati *De Baccho marmoreo imperfecto*. I testi, pubblicati e commentati per la prima volta da Cannata 2015, pp. 298–299 dovettero essere composti in un periodo compreso fra il 1513, anno di approdo del poeta a Roma, e i mesi del Sacco. Di grande interesse artistico, in quei versi, è la precoce celebrazione di un'opera che presentava ancora aspetti di “non finito”.

94 La descrizione, che ovviamente si riaggancia alla specifica iconografia del marmo michelangiolesco, potrebbe essere al contempo memore di un testo che forse non era estraneo al modo in cui Bacco viene presentato nella scultura oggi al Bargello. Mi riferisco al lungo inno a Dioniso dell'*Antologia Planudea* (oggi *Antologia Greca* IX 524), un testo quasi mai ricordato – per quel che mi risulta – nelle disamine delle possibili ispirazioni letterarie sottese all'opera d'arte. In quei versi, che si citano in traduzione italiana (*Antologia Palatina* 2005–2011, vol. 2, pp. 465–469), il dio veniva celebrato in una maniera che sembra presentare più di un punto di contatto con la statua: egli veniva infatti cantato come «il re che ama l'evòè [...], dai morbidi capelli [...], di splendide forme [...], coi capelli adorni di grappoli, gioioso, fecondo [...], ridente [...], dalla bella chioma, bello di viti, che desta baldoria [...], dolce bevitore, dolce parlante, seduttore [...], gozzovigliatore [...], che fa obliare gli affanni e dissolve le cure, iniziatore, delirante, donatore di vino [...], gran bevitore, fuorviante, dalle molte corone, dalle molte baldorie, che fiacca la mente, flessuoso, contorto [con allusione ai moti del fianco indotti dallo stato d'ebbrezza] [...], danzatore, Satiro [...], languido [...], boschereccio, pazzo per le fiere, che fa tremare, amico del riso [...], grazioso [...], fiorente [...]» (mio il corsivo).

95 È noto come il marmo michelangiolesco sarebbe stato alienato dalla collezione Galli soltanto con la vendita a Diomede Leoni, che a sua volta lo cedette a Francesco I de' Medici nel 1572: vd. Lodico / Piras 2007, p. 131. Sul profilo intellettuale, lo status economico e l'attività professionale di Jacopo Galli si rimanda a Gibbons 1981, pp. 5–51.

96 Per la data di morte di Jacopo si veda Gibbons 1981, p. 48; per quella di nascita di Paolo vd. invece Lodico / Piras 2007, p. 126. Per l'indicazione che i due fratelli, primi dei sette figli di

Nel provare a dipanare il bandolo della matassa delle vicende evocate da Tebaldeo, è utile partire dalla specifica identità del «Gallo» cui i testi si riferiscono. Da una lettera che il 7 marzo 1528 Paolo Galli scrisse da Roma al vicino e amico Pamphilio Pamphili, a quel tempo riparato in Umbria, apprendiamo come anche Giuliano Galli avesse trascorso fuori dall'Urbe, a Bagnaia, i mesi immediatamente precedenti⁹⁷. In quello stesso documento, su cui si tornerà più avanti, il primogenito di Jacopo sottolineò al contrario di non aver mai abbandonato la città «tutta ruinata» da quei contingenti imperiali che egli definiva come i «diavoli di Roma», e di essere anzi stato in quel periodo impegnato nel tentativo di salvare la vita e limitare i danni al patrimonio di famiglia. Sappiamo del resto che Paolo risultava in contatto, attorno al 1528, con figure di spicco della vita intellettuale cittadina, protagoniste dei medesimi circoli attorno a cui gravitava anche Tebaldeo: membro della confraternita della Concezione di San Lorenzo in Damaso, egli ebbe lì infatti modo di frequentare confratelli quali Blosio Palladio, Johann Goritz e Angelo Colocci⁹⁸. Sembra dunque lui il personaggio che il nostro epigrammatista designava col nome *Gallus*, che si richiamava al contempo al cognome della casata (già presente nel registro della nobiltà romana del 1382) e all'animale protagonista delle sue insegne nobiliari, costituite da due teste di gallo su sfondo blu e argento⁹⁹.

Per meglio circostanziare quanto di nuovo è possibile desumere dagli epigrammi circa la storia del marmo michelangiolesco, e soprattutto decifrare alcune loro allusioni altrimenti oscure, giova quindi ripercorrere pochi dati che conosciamo della vita del suo legittimo possessore nel periodo del Sacco¹⁰⁰. Paolo Galli continuava ad abitare nella resi-

Jacopo, ereditassero la raccolta d'arte paterna vd. Lodico / Piras 2007, p. 130. Che la collezione d'arte di Jacopo Galli fosse soprattutto affidata alle cure del primogenito viene dimostrato dalle successive testimonianze di Ulisse Aldrovandi, che fra il 1549 e il 1550 ebbe modo di visitare la dimora dei Galli e descrisse i pezzi scultorei e i rilievi che erano lì conservati, in un passaggio del suo *Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi & case si veggono* (pubblicato nel 1556), e da Jean-Jacques Boissard, che aveva soggiornato a Roma fra il 1555 e il 1561, nei suoi volumi della *Romanae Urbis topographiae et antiquitatum* (pubblicati fra il 1597 e il 1602). Per una disamina di queste testimonianze si veda Lodico / Piras 2007, pp. 138–139. Le due studiose ricordano inoltre come, stando alla biografia di Michelangelo scritta da Ascanio Condivi (1553), Paolo e Giuliano Galli mantenessero un buon rapporto di amicizia con l'artista.

97 La lettera, che Paolo Galli scrisse a Pamphilio Pamphili il 7 marzo di quell'anno, è stata per la prima volta pubblicata in un'appendice dello studio di Modigliani 1994, pp. 133–135. Nel testo, il mittente dichiarava di aspettare a breve il ritorno a Roma del fratello.

98 La confraternita aveva come protettore il cardinale Riario, l'originario committente del *Bacco* e colui che lo aveva ceduto a Jacopo Galli, cui il prelado era legato da rapporti personali e d'affari. Risulta inoltre che anche Paolo mantenesse stretti legami con Riario: vd. Lodico / Piras 2007, p. 127.

99 Gibbons 1981, pp. 5–6.

100 Salvo diversa indicazione, le informazioni sulla biografia di Paolo Galli sono tratte dallo studio di Lodico / Piras 2007, pp. 126–131 (con segnalazione delle fonti d'archivio compulsate dalle studiose), cui si rimanda qui una volta per tutte. Alcuni risultati dello studio condotto dalle due sono esposti anche da Weil-Garris Brandt 1999, e dal contributo Baldini / Lodico / Piras 1999.



Fig. 8. Michelangelo, *Bacco*, marmo. Firenze, Museo del Bargello.

denza più grande del palazzo di famiglia, un imponente blocco edilizio che si estendeva dall'ingresso principale in via dei Leutari fino a confinare con piazza San Lorenzo in Damaso (attuale piazza della Cancelleria), piazza del Parione (oggi di Pasquino) e il vicolo dell'Aquila, comprendendo al suo interno svariati agglomerati di case e cortili. Il censimento romano condotto agli inizi del 1527 rivela come, alla vigilia del Sacco, egli vivesse in quella casa assieme ad altre 22 persone¹⁰¹. Questo dimostra come, nonostante la scelta paterna di lasciare in eredità esclusiva il banco al socio Baldassarre Balducci e ai suoi figli¹⁰², l'amministrazione del patrimonio immobiliare e delle altre attività economiche ereditate dal padre garantisse a Paolo una ricchezza cospicua, che lo rese un bersaglio ovvio per soldati desiderosi di razzare oggetti di pregio.

Un aspetto delle finanze del primogenito di Jacopo Galli deve essere tenuto bene a mente: il fatto che uno degli *asset* portanti del lascito paterno fosse per lui costituito dagli introiti provenienti dalla proprietà di diverse taverne romane (*Il Gallo*, con riferimento al blasone di famiglia; *La Rosa*; *Lo Storione*; *La Luna e Il Pellegrino*)¹⁰³. Il dato getta forse una qualche luce sulle possibili implicazioni "aziendali" in parte sottese all'interesse dei Galli per il soggetto del marmo michelangiolesco, che si sa essere stato ceduto a Jacopo dall'effettivo committente, il cardinale Raffaele Sansoni Riario¹⁰⁴. Ai fini della comprensione delle nostre poesie, è tuttavia ancor più rilevante il fatto che ciò chiarisce l'ironia con cui Tebaldeo trattava negli epigrammi il motivo del vino. Incapace di resistere alla tentazione di fare giochi di spirito lievemente malevoli, il poeta pregava così ad esempio Bacco affinché, in nome della gratitudine dovuta a chi lo aveva ricollocato entro «dimore note», il vino di *Gallus* divenisse tale da poter competere con quello di Lesbo, assai rinomato nel mondo antico (epigramma 13)¹⁰⁵. Quando, al contrario, il poeta rinfacciava al destinatario dell'epigramma di essere stato negligente nella cura dell'effigie del dio, egli

¹⁰¹ Gibbons 1981, p. 49.

¹⁰² Gibbons 1981, p. 16.

¹⁰³ Su queste attività della famiglia Galli vd. Gibbons 1981, p. 17 (anche per rimandi alle relative fonti archivistiche). Gli interessi vinari del casato erano del resto di lunga data: Giuliano Galli *seniore*, fondatore del banco Galli e padre di Jacopo, aveva infatti sul finire del Quattrocento amministrato per conto del papa la riscossione della tassa sul vino: Lodico / Piras 2007, p. 125. A sua volta, Jacopo Galli era stato proprietario di due "vigne" suburbane (da intendersi alla maniera cinquecentesca e dunque come ambienti comprensivi di terreni e immobili, e situate l'una nella zona di Ripa e l'altra in quella di Castello), in ciascuna delle quali si produceva vino (vd. Gibbons 1981, p. 13). È facile immaginare che anche i suoi diretti discendenti portassero avanti questa attività di viticoltura, ovviamente funzionale per dei titolari di taverne.

¹⁰⁴ Per i documenti d'archivio che dimostrano come fosse stato Riario a commissionare l'opera si veda Hirst 1981b, pp. 590 e 593. La commissione viene inoltre analiticamente ripercorsa da Weil-Garris Brandt / Baldini 1999, in particolare pp. 441-445. Sulla prima storia del *Bacco* si vedano inoltre i recenti lavori di Bredekamp 2021, pp. 91-99, e di Risaliti / Vossilla 2007 (con particolare interesse per l'iconografia dell'opera).

¹⁰⁵ Sulla convinzione antica che a Lesbo si producesse vino eccellente cfr., tra gli altri, Strabone, *Geografia*, XIV, 1, 15.

prospettava per lui una punizione celeste che lo avrebbe fatto patire la sete pur in mezzo a un fiume di vino (epigramma 14)¹⁰⁶.

Quali fossero le «dimore note» presso cui Paolo ospitava normalmente l'immagine dell'ideale nume tutelare delle taverne, poi, lo sappiamo con un buon margine di esattezza. Nel contesto di quell'ampio ambiente urbano che agli inizi del Seicento sarebbe stato designato come "Isola Galli" (fig. 9), la dimora del primogenito di Jacopo vedeva la collezione d'arte suddivisa fra diversi spazi, alcuni dei quali all'aperto. Stando alla testimonianza dei *Commentariorum urbanorum Libri XXXVIII*, di Raffaele Maffei, all'altezza della pubblicazione del libro (1506) il *Bacco* si trovava per la precisione «in atrio domus Jacobi Galli civis»: una collocazione che doveva indicare, secondo Donatella Lodico e Anna Maria Piras, il giardino esterno oppure «lo spazio d'ingresso situato prima dell'ambiente scoperto»¹⁰⁷, vale a dire una loggia nella quale il marmo sarebbe stato parzialmente al riparo dagli elementi atmosferici. E per quanto l'uso traslato del sostantivo non sia inconsueto, il fatto che Tebaldeo parlasse di *tecta* sembrerebbe suggerire che proprio quest'ultima fosse la posizione del marmo michelangiolesco. Se l'ipotesi è corretta, si deve pensare che poco dopo le circostanze cui si riferiscono gli epigrammi del nostro autore la scultura venisse spostata nel viridario di casa Galli. Qui, e non nella loggetta protagonista di un analogo disegno (fig. 10), l'avrebbe infatti vista e raffigurata Marten van Heemskerck in una celebre veduta risalente al suo soggiorno romano (1532–1535 circa; fig. 11)¹⁰⁸.

La questione della collocazione ci conduce però a quello che è lo snodo centrale delle poesie *Ad Bacchum* e *Ad Gallum*. Il racconto che emerge dal terzetto epigrammatico è chiaro nei suoi punti salienti, seppur in apparenza favoloso in certi dettagli: la statua, sottratta alla sua abituale dimora da una soldataglia che già aveva razzato preziosi di ogni sorta, sarebbe stata trasportata in un luogo da cui avrebbe dovuto prendere la via del mare. Poco prima che l'opera venisse imbarcata e condotta altrove, un provvidenziale intervento di Diana avrebbe evitato il peggio. Non tollerando l'empietà di un furto che si configurava a tutti gli effetti come rapimento di un altro dio, la dea delle selve avrebbe inviato contro i responsabili del misfatto un immane orso, che avrebbe messo in fuga i ladri e restituito il *Bacco* alla sua residenza e al suo legittimo proprietario (epigramma 12). A sua volta questi – dopo aver dato prova di una certa trascuratezza nel fare la guardia alla

106 Per un'illustrazione più puntuale della mitica vicenda, vd. *supra*, n. 92.

107 Lodico / Piras 2007, p. 130, con bibliografia precedente. Le studioshe ricordano, fra l'altro, come le biografie michelangiolesche di Vasari e Condivi concordino nel riportare che la statua del dio del vino era stata realizzata dall'artista proprio nella residenza dei Galli. Buonarroti era del resto stato ospite del banchiere fra l'estate del 1496 e il settembre del 1498, periodo in cui si instaurò fra i due un rapporto di stima e amicizia (Lodico / Piras 2007, p. 126).

108 L'eventualità che l'*atrium* cui si riferiva Raffaele Maffei non coincidesse col viridario della testimonianza grafica di Heemskerck era già prospettata da Lodico / Piras 2007, p. 130. La paternità di Heemskerck per il taccuino contenente questi disegni è stata, peraltro, di recente messa in discussione: si veda Thürlemann 2021.

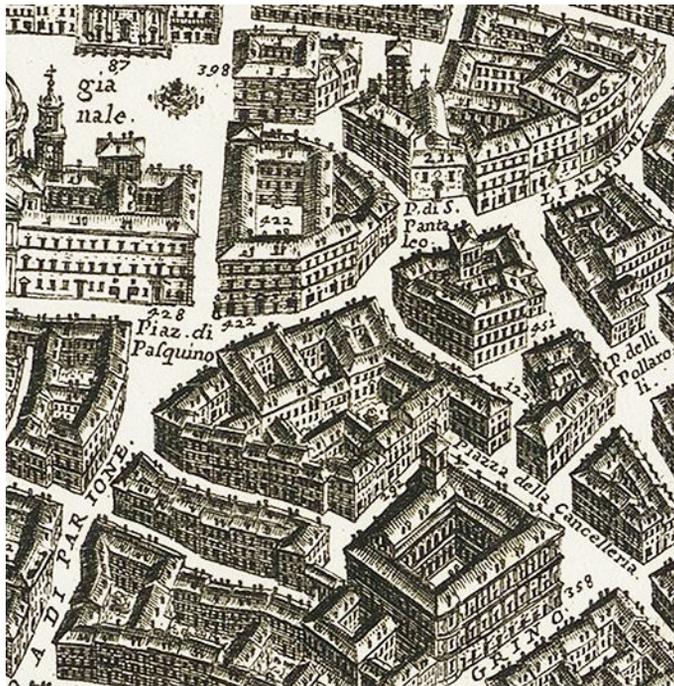


Fig. 9. Giovan Battista Falda, *Nuova pianta et alzata della città di Roma* [...], incisione in rame (1676), dettaglio comprendente l'«Isola Galli». Amsterdam, Rijksmuseum.

divinità (epigramma 14) – avrebbe piamente risistemato il nume al suo posto (epigramma 13).

È lecito pensare che la storia del furto del marmo, che non sembrerebbe essere ricordata in maniera esplicita da altre fonti, sia un mero *figmentum imaginationis* del poeta? Le caratteristiche salienti della sua produzione epigrammatica, occasionale e sempre attenta alle circostanze concrete della vita che si svolgeva attorno all'autore, rendono l'ipotesi del tutto inverosimile. E del resto un tale episodio poteva essere oggetto di una generica allusione nella già menzionata lettera che Paolo Galli scrisse a Pamphilio Pamphili. Nell'epistola il mittente alludeva infatti alle gravissime razzie subite dal complesso delle case di famiglia nei giorni del Sacco, ma specificava anche che a stento gli era stato possibile salvare i beni della sua dimora personale. Scrivendo quando i contingenti imperiali avevano da poco lasciato Roma, il primogenito di Jacopo esortava il proprio vicino a rientrare in città, promettendogli inoltre che al suo ritorno egli avrebbe ascoltato dalla viva voce dello scrivente il resoconto dettagliato delle «ruine» e delle «miserie» patite nei mesi appena trascorsi:

Carissimo et honorando M. Pamphilio salutem etc. [...]; per una de M. Iohanni Baptista vostro (quale hebi poco innanzi la partita delli soldati) intesi esservi ridutti sani e salvi in Turri et li aspettar la fine delle nostre extreme ruine [...]; desidero grandemente la vostra tornata in Roma, acciò possiamo a bocca narrar l'un l'altro le nostre miserie et



Fig. 10. Marten van Heemskerck, *Veduta della loggetta di casa Galli*, disegno. Berlino, Kupferstichkabinett, 79.D.2, f. 27r.



Fig. 11. Marten van Heemskerck, *Veduta del viridario di casa Galli*, disegno. Berlino, Kupferstichkabinett, 79.D.2a, f. 72r.

confortarci meglio che possiamo, sì che infine bisogna conformarci con la volontà de Idio, il quale sia pregato che hormai habia posto fine a tanti flagelli. [...] Se io volessi scrivervi tutti li morti non mi bastaria un giorno integro di tempo, sì che questo expettarò a farvelo intendere a bocca, quando serremo insieme [...]. Della vostra casa ruinata credo lo habiate inteso da altri come sta; pure non seti solo. Io che son stato di continuo in Roma e spesomi la vita, a pena ho possuta salvar questa dove habito, le altre son tutte ruinate più che le vostre, ma perché vedo il male esser generale, me lo piglio in patientia più che posso, et così vi exhorto a far anche voi [...]. Potrete venirvene a star insieme con noi et di quelle poche miserie che mi son restate accommodarvi meglio che potrete [...]. Alla tornata vostra sarrete raguagliato di tutte le cose di Roma, che a volerle scrivere non bastaria otto giorni di tempo [...]¹⁰⁹.

Se i saccheggi nelle dimore cardinalizie e gentilizie erano stati all'ordine del giorno nei mesi di occupazione dell'Urbe, e non avevano risparmiato neppure i giardini di antichità dei più illustri collezionisti romani¹¹⁰, sappiamo anche che molti gioielli, vasellami, tessuti pregiati, dipinti e lavori di scultori antichi e moderni che erano stati così trafugati presero ben presto la via del mare. Nel febbraio 1528 delle imbarcazioni genovesi capitanate da Filippo Doria intercettarono ad esempio al largo di Ostia dodici navi spagnole, che veleggiavano alla volta di Napoli cariche di oltre centocinquanta casse di oggetti rubati durante i mesi precedenti¹¹¹. Gli epigrammi di Tebaldeo rievocano una situazione per più versi analoga, seppur trasfigurata in veste mitologica. È infatti indubbio che il richiamo all'intervento salvifico di un orso inviato da Diana sia allusione al ruolo provvidenziale giocato, nel recupero del *Bacco*, da un uomo della famiglia Orsini. Col termine *Ursa* il poeta designava appunto, in un componimento latino dello stesso codice vaticano, il lutto della nobile casata per la morte di Giuliano de' Medici duca di Nemours, figlio di Lorenzo il Magnifico e Clarice Orsini (17 marzo 1516)¹¹². D'altronde questo gusto per il

¹⁰⁹ Modigliani 1994, pp. 133–135.

¹¹⁰ Chastel 1983, p. 99, riportando fra l'altro un'interessante testimonianza dello storico Alphonsus Ciacconius (1530–1599). A qualche decennio di distanza dagli eventi, questi raccontava di come il cardinal Cesi, asserragliato in Castel Sant'Angelo e in pericolo di vita nelle primissime fasi del Sacco, fosse più preoccupato per la sorte della sua collezione di dipinti e iscrizioni antiche che per la propria, e vivesse con profondissima angoscia la prospettiva che quegli oggetti gli venissero rubati dai soldati.

¹¹¹ Chastel 1983, pp. 96 e 99. Lo stesso Chastel rammenta come anche quattro degli arazzi di Raffaello per la Cappella Sistina, rubati assieme agli altri pezzi della serie durante i primi giorni del Sacco, venissero recuperati a Napoli nel 1532 (p. 97): in quanto destinazione dei soldati imperiali nel febbraio 1528, la città partenopea divenne uno dei principali luoghi di smercio dei beni razziati nell'Urbe.

¹¹² BAV, cod. Vat. Lat. 2835, c. 239v, *Epithaphium Magnifici Juliani de Medicis*, vv. 1–2: «Quem luget Laurus, Leo flet, Lupa plorat et Ursa, / Julius hoc Medices marmore contegitur» («È coperto da questo marmo Giuliano de' Medici, che piange il Lauro [Lorenzo de' Medici duca di Urbino], rimpiange il Leone [Leone X], la Lupa [Roma] e l'Orsa»). I legami matrimoniali e diplomatici fra gli Orsini e i Medici avevano del resto un importante peso politico nella scena italiana di quegli anni. Essi ruotavano in particolare attorno alla figura di Alfonsina Orsini, moglie di Piero il Fatuo e madre di Lorenzo duca d'Urbino, e personaggio che era stato spesso in contatto con Giuliano: vd. Jungić 2018, pp. 8, 16, 47 e *passim*.

gioco onomastico intorno al cognome e all'animale araldico di famiglia, sfruttato da Tebaldeo anche nel caso di *Gallus*, era comune a parecchi poeti dell'epoca e venne da loro in più occasioni impiegato con riferimento alla potente dinastia romana¹¹³. Nella *Canzon ove si narra la Strage, e il Sacco di Roma, Diritiva al Catolico Re di Spagna et de' Romani, Carlo Quinto eletto Imperatore*, Girolamo Casio scriveva ad esempio (v. 48) che «Qualche irato Orso, et qualche Colonnese» avevano gioito al vedere Clemente VII e la sua curia rinchiusi entro Castel Sant'Angelo per difendersi dai nemici, e accusava così l'assenza di carità di patria di alcuni esponenti delle due storiche *gentes*¹¹⁴.

Una volta penetrato il tenue *velamen* poetico della favola dell'orso inviato da Diana in soccorso del *Bacco*, si riescono a precisare sia l'identità del salvatore del marmo sia i contorni della circostanza in cui dovette avvenire il suo fortunoso recupero. Alcune testimonianze coeve ai fatti riferiscono infatti come, nelle ore immediatamente successive alla partenza del grosso delle forze imperiali da Roma (17 febbraio 1528), Napoleone Orsini si rendesse protagonista, assieme al condottiero Amico d'Arsoli, di sanguinarie imprese che potevano però apparire provvidenziali e riparative agli occhi di un letterato che aveva assistito con sdegno allo spettacolo dell'Urbe messa a sacco dai "barbari". Ricordato dai contemporanei per il temperamento facinoroso e crudele, a dispetto del titolo ecclesiastico di abate di Farfa, uomo in apparenza sempre pronto a tradire parenti e alleati, e già a capo di bande armate che avevano nei mesi precedenti terrorizzato tanto i soldati di Carlo V quanto gli abitanti delle campagne romane¹¹⁵, Napoleone veniva in diverse fonti anche rammentato per la violenta rappresaglia scatenata contro i lanzichenecchi e i *tercieros* che si erano attardati a lasciare Roma, e per la concomitante opera di sequestro di beni di cui gli spagnoli avevano fatto razzia durante l'occupazione. L'impegno da lui profuso nel dare la caccia agli imperiali, e nel sottrarre loro i preziosi oggetti che essi avevano depredato nelle case dei romani sarebbe anzi rimasto un elemento ricorrente anche nelle pagine di più tardi storiografi cinquecenteschi¹¹⁶. All'origine di quei resoconti si poneva il

113 Tali giochi araldico-onomastici erano legittimati, in questo caso, dall'illustre precedente di *Rerum Vulgarium Fragmenta* CIII 5, che con l'immagine de «L'orsa, rabbiosa per gli orsacchi suoi» aveva indicato la violenta avversione della famiglia Orsini nei riguardi dei Colonnese, di cui il poeta era partigiano.

114 La canzone si legge nella *plaque* Casio 1527 / 1528, carta non numerata.

115 Per un recente profilo del personaggio, che già nel 1512 era stato insignito del titolo di abate commendatario dell'abbazia di San Salvatore a Farfa, si veda Shaw 2018, pp. 343–362. Per una concisa sintesi delle trame da lui architettate nel periodo a cavallo della ruina di Roma si veda anche Shaw 2015, pp. 237–239. Un approfondito resoconto della sua turbolenta vita, che lo vide fra l'altro passare dal ruolo di favorito di Clemente VII a suo prigioniero in Castel Sant'Angelo agli inizi del 1527, con l'accusa di aver architettato una congiura tesa a uccidere il papa Medici, si legge in Celletti 1963, pp. 68–86.

116 Come titolo di merito questo impegno veniva ad es. riportato da Sansovino 1565, c. 87r, all'interno della biografia dedicata al personaggio: «[dopo essere stato liberato da Castel Sant'An-

ricordo di episodi come quello registrato, quasi in presa diretta, da un anonimo scrittore della Penitenzieria Apostolica:

Die XVII discessit ab Urbe omnis Caesaris exercitus per Portam Sancti Joannis, cum magno populi gaudio. Deinde, circiter vigesimam secundam diei horam, intravere Urbem milites Abbatini Farfae, qui res omnes Hispanorum, quae in Ripa fuerunt, depraedati sunt, captis circiter centum et quinquaginta Hispanis; per Urbemque discurrebant proclamantes: “Franciam, Franciam, Ursum, Ursum, et Ecclesiam, Ecclesiam”, pervestigabantque diligenter per Urbem an invenirent aliquem Hispanum aut Germanum. Quicumque inventi sunt, aut capti, aut interfecti [...]. Ductor Ursinorum fuit Amicus Ursinus [...].

[Il giorno 17 tutto l'esercito di Cesare abbandonò la città attraverso Porta San Giovanni, con gran gioia del popolo. Poi, verso la ventiduesima ora del giorno, entrarono in città gli uomini dell'abbatino di Farfa, i quali, dopo aver catturato circa centocinquanta spagnoli, depredarono tutti i beni degli spagnoli che si trovarono a Ripa; correvano (quindi) in lungo e in largo attraverso la città al grido di “Francia, Francia! Orso, Orso! E Chiesa, Chiesa!”, e perlustravano con scrupolo ogni angolo per vedere se potessero trovare qualche spagnolo o tedesco. Tutti coloro che furono trovati vennero catturati o uccisi [...]. A capo degli uomini degli Orsini fu Amico Orsino [*scilicet*, Amico d'Arsoli] [...]¹¹⁷.]

Un dispaccio del cardinale Ercole al fratello Federico II Gonzaga, inviato da Orvieto il 21 febbraio 1528, riferiva in forma assai concisa le stesse notizie, appena giunte da Roma. Da esso apprendiamo però come le violenze di Napoleone e dei suoi uomini prendessero di mira anche la popolazione ebraica della città, a conferma del rinfocolarsi di virulenti sentimenti antisemiti in quelle circostanze:

Hoggi, da un signor amico de l'abbate di Farfa il quale è andato in Roma dopo la partita de lanzchenech, che ha sacheggiato tutte le case de giudei et due navi a Ripa cariche di robe de spagnoli et d'artillarie, che li havea per spia, et tagliati a pezi quanti di loro ha trovati, insino a quelli che erano amalati in li hospitali¹¹⁸.

gelo, agli inizi del 1527] si ridusse a Bracciano. Quivi raccolti i Romani infelici, dispersi per lo horrendo sacco di Roma, fatto capo d'una grossissima banda di huomini valorosi, si mise a dar la caccia agli Imperiali, et togliendo loro la male usurpata preda dell'afflitto popol Romano, gli ammazzava, così Spagnuoli, come Tedeschi, e tal'ora scorrendo fino a Roma, svaligiò et mise a fil di spada fino agli infermi et coloro che tenendosi in Roma come sicuri, aspettavano commodissimo tempo per portar via le robe mal tolte. Corse similmente con la medesima furia fino ad Ostia, dove trovati navilii Spagnuoli, apparecchiati per andarsene a Napoli, carichi di ricchi et honorati arnesi Romani, gli tolse loro et fattili crudelmente morire, se ne tornò a Bracciano». Un'analogia versione dei fatti si legge anche in Roseo / Tarcagnota 1562, c. 70v.

¹¹⁷ Si cita il testo da *Les suites du sac de Rome* 1896, p. 30 (mia la traduzione). Sulla base di questa e delle altre testimonianze che si citeranno, l'episodio è ripercorso da Hook 1972, p. 232.

¹¹⁸ Il testo è riportato da Sanudo 2016, p. 306.

Pur senza menzionare esplicitamente la partecipazione dell'abate di Farfa, un'altra fonte coeva conferma lo svolgimento dei fatti quale era documentato dall'anonimo scrittore della Penitenzieria Apostolica, aggiungendo qualche dettaglio intorno a ciò che avvenne presso il porto fluviale di Ripa Grande. Si tratta di una lettera indirizzata, ancora una volta da Orvieto quello stesso 21 febbraio 1528, da Lorenzo Grana a Evangelista Cittadino. Riferendo le nuove che giungevano dall'Urbe, il mittente e vescovo di Fermo scriveva:

Di Roma si ha, come a li 17 partirono tutte le genti da matina et a le 22 hore entrò el signor Amico de Arsoli con molti romani gridando: «Chiesa, Franza, Orso»; amazono alcuni spagnoli et todeschi erano remasti. Intendendo che ad Ripa si carcava una fregnata et non so che barchete di robbe di spagnoli, andorno et le pigliorno facendo pregiuoni molti. Poi ebbero aviso che poco avanti era partita una barca di spagnoli carca di robbe, et haveva doi cannoni quali inviavano al Regno [*scilicet*, Regno di Napoli]; et accosto la ripa del Tevere, con diligentia di cavali arivorno che a la Magliana ditto barca passava, et così con stange et archibugiate la affondorno [...]. Costoro non si partiranno di Roma che con diligentia cercaranno tutti spagnoli che vi sono, et faranno quella poca vendetta che possono avanti che il Papa vi mandi ad prohibirli. El populazo a questo non si è mosso, anzi ha hauto paura più di questi che di spagnoli, per modo di parlar [...]¹¹⁹.

Diviene ora evidente come la favola poetica del nostro epigrammatista trasfiguri tutti gli snodi basilari di una delle sortite anti-imperiali di Napoleone. Nello specifico, l'evocazione del provvidenziale intervento dell'Orso che, inviato dalla dea delle selve, aveva fermato «la barbara mano» proprio mentre questa si apprestava a portar via l'effigie di Bacco «attraverso il mare riecheggiante del rumore delle onde» sembra alludere all'impresa di Ripa Grande. Rientrato in città dalle campagne romane¹²⁰, e coadiuvato dall'Arsoli e dalle sue bande di armati, l'Abate di Farfa aveva seminato il terrore fra quei soldati spagnoli che si accingevano a navigare verso il Tirreno per poi veleggiare alla volta di Napoli, ed era in questo modo riuscito a venire in possesso delle molte «robbe» che gli imperiali avevano razzato nelle settimane precedenti. Gli epigrammi di Tebaldeo ci permettono ora di capire come fra quella preziosa refurtiva dovesse esserci il marmo raffigurante il «giovane» dio «cui l'uva preme l'intonsa chioma». Preceduto dal grido celebrativo dei partigiani della casata, che si era alzato dalle strade di Roma nelle ore che seguirono alla fuoriuscita dei contingenti di Carlo V, Napoleone Orsini dovette quindi far ricondurre la scultura «alla sua dimora»: ed è lecito sospettare che quel temibile «Orso» che, sostituendo

¹¹⁹ Anche questo è un documento registrato da Sanudo 2016, p. 302.

¹²⁰ Come narrato anche da Sansovino 1565, c. 87r, nelle primissime fasi del Sacco l'abate aveva stabilito la sua residenza nel castello di Bracciano, da lui conteso ad altri esponenti della sua famiglia, e da lì si spostava per le sue violente sortite anti-imperiali.



Fig. 12. Michelangelo, *Bacco*, marmo. Firenze, Museo del Bargello.

dosi alla lince che di solito accompagnava il nume¹²¹, fece trainare l'opera verso la casa di via dei Leutari non la restituì a «Gallo» *gratis et amore dei*.

Un ultimo punto merita di essere sollevato. Nei versi qui discussi, il nostro poeta non fa cenno a danni alla statua. Sorge ad ogni modo il dubbio che le peripezie da lui ricordate potessero rivestire un qualche ruolo nei guasti che per la prima volta sono testimoniati nel disegno di Heemskerck, e che si specificarono soprattutto come la caduta della mano destra e la parziale amputazione dei genitali di Bacco¹²². Ora, le moderne analisi dell'opera hanno suggerito che solo due dei danneggiamenti subiti nel corso del tempo dal marmo siano il risultato di un gesto intenzionale: questi si identificherebbero in particolare con le parziali mutilazioni degli organi sessuali del nume e del satiretto che lo affianca – mutilazioni che gli studiosi hanno di volta in volta attribuito a uno spirito censorio nei confronti della cultura paganeggiante o al desiderio di Jacopo Galli di dare un'aria più antica al suo marmo¹²³. Gli altri micro- e macro-guasti che l'opera esibisce (quelli al naso del piccolo satiro e ai grappoli accanto a lui, la passata frattura del polso destro di Bacco e della coppa che la stessa mano sostiene, come pure quella del mignolo del piede destro del dio: *fig. 12*) paiono invece l'esito del tempo e di accidenti fortuiti¹²⁴: sono forse dunque alcuni fra questi segni a serbare silenziosa traccia della vicissitudine poeticamente raccontata dagli epigrammi qui riportati alla luce.

¹²¹ Il richiamo alla lince, nell'epigramma 12 del nostro poeta, potrebbe spiegarsi anche alla luce della maschera e pelle felina che si scorge ai piedi del satiro, nel marmo michelangiolesco.

¹²² Hirst 2011, p. 280, n. 18 ha in effetti avanzato l'ipotesi che almeno la rottura della mano potesse intervenire proprio all'epoca del Sacco. Di rotture «accadute in un non precisato frangente, collocabile comunque tra il 1497 e quello stesso 1535» del disegno del pittore olandese parlano invece Risaliti / Vossilla 2007, p. 42. De Tolnay (1943) 1947, p. 142 faceva piuttosto risalire i danneggiamenti all'inizio del Cinquecento. Lo studioso ricordava inoltre come, all'altezza della pubblicazione della biografia michelangiolesca di Condivi (1553), la mano che regge una coppa fosse già stata ripristinata, visto che essa veniva descritta dall'autore. Peraltro, già in quello studio si sottolineava come il pezzo reintegrato sembri essere l'originale e frutto del lavoro dello stesso artista.

¹²³ Per una disamina dei guasti riportati dal marmo si veda la scheda di Eike Schmidt in *Giovinanza di Michelangelo* 1999, pp. 362–364, con riferimento anche all'analisi condotta da Kathleen Weil-Garris Brandt. In quelle pagine viene avanzata l'ipotesi di un atto di vandalismo dettato da istanze di tipo censorio. Per la teoria secondo cui la rottura della mano e l'asportazione del pene fossero intese a trasformare «la figura in senso archeologico» vd. ad es. Risaliti / Vossilla 2007, p. 43.

¹²⁴ Schmidt in *Giovinanza di Michelangelo* 1999, p. 364.

Abbreviazioni

BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
DBI	<i>Dizionario biografico degli italiani</i> , a cura dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960–.

Bibliografia

1527. *Il Sacco* 2020 — 1527. *Il Sacco di Roma*, a cura di Sabine Frommel e Jérôme Delaplanche, con la collaborazione di Claudio Castelletti, Roma 2020.
- Antologia Palatina* 2005–2011 — *Antologia Palatina*, a cura di Fabrizio Conca e Mario Marzi, 3 voll., Torino 2005–2011, vol. 2: *Libri VIII–XI*, 2008.
- Arasse 1986 — Daniel Arasse, «Il Sacco di Roma e l'immaginario figurativo», in *Il Sacco di Roma del 1527 e l'immaginario collettivo*, a cura di Massimo Miglio, Roma 1986, pp. 47–59.
- Arsilli 1837 — Francesco Arsilli, *Poesie latine* [...], a cura di Raffaele Francolini, Senigallia 1837.
- Baiocchi 1905 — Fedele Baiocchi, «Sulle poesie latine di Francesco M. Molza. Saggio», *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Filosofia e Filologia*, 18 (1905), pp. 1, 3, 5–172.
- Baker-Bates 2017 — Piers Baker-Bates, *Sebastiano del Piombo and the World of Spanish Rome*, Londra / New York 2017.
- Baldini / Lodico / Piras 1999 — Nicoletta Baldini, Donatello Lodico e Anna Maria Piras, «Michelangelo a Roma. I rapporti con la famiglia Galli e con Baldassarre del Milanese», in *Giovanezza di Michelangelo* (catalogo della mostra Firenze), a cura di Kathleen Weil-Garris Brandt et al., Milano et al. 1999, pp. 149–162.
- Barbieri 2014 — Costanza Barbieri, «Rodomonte Gonzaga, il Sacco di Roma, e un riscoperto ritratto di Sebastiano del Piombo», in *I Gonzaga e i Papi. Roma e le corti padane fra Umanesimo e Rinascimento (1418–1620)*, a cura di Renata Salvarani, Città del Vaticano 2014, pp. 235–248.
- Baxandall (1972) 1988 — Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of pictorial style*, Oxford 1988.
- Bembo 1987–1993 — Pietro Bembo, *Lettere*, edizione critica a cura di Ernesto Travi, 4 voll., Bologna 1987–1993.
- Bernardi 2008 — Marco Bernardi, *Lo zibaldone colocciano, Vat. lat. 4831. Edizione e commento*, Città del Vaticano 2008.
- Bernardi 2017 — Marco Bernardi, «Colocci e Tebaldeo di fronte al Sacco di Roma (1527): le liste f e g e un nuovo documento epistolare», *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, 23 (2017), pp. 35–117.
- Bertelli 2013 — Paolo Bertelli, *Un ritratto ritrovato di Ferrante Gonzaga e la serie degli Uomini illustri della Scuola della Beata Vergine del Rosario di Venezia*, Mantova 2013.
- Bettini 1992 — Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992.
- Bolzoni 2008 — Lina Bolzoni, con testi a cura di Federica Pich, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma et al. 2008.

Bibliografia

- Bortolotti 1885 — Antonino Bortolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga signori di Mantova: ricerche e studi negli archivi mantovani*, Modena 1885.
- Bredenkamp 2021 — Horst Bredenkamp, *Michelangelo*, Berlino 2021.
- Brunelli 2001 — Giampiero Brunelli, «Gonzaga, Ferrante», in *DBI*, vol. 57, Roma 2001, pp. 734–744.
- Burckhardt (1860) 1955 — Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. it. di Domenico Valbusa, introd. di Eugenio Garin, Firenze 1955.
- Calitti 2008 — Floriana Calitti, «Marone, Andrea», in *DBI*, vol. 70, Roma 2008, pp. 653–655.
- Campbell 2004 — Stephen J. Campbell, *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Haven, CT et al. 2004.
- Campori 1865 — Giuseppe Campori, «Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga», *Atti e memorie delle R.R. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi*, 2 (1865), pp. 193–198.
- Cannata Salamone 1993 — Nadia Cannata Salamone, «Per l'edizione del Tebaldeo latino. Il progetto Colocci-Bembo», *Studi e problemi di critica testuale*, 47 (1993), pp. 49–76.
- Cannata 2015 — Nadia Cannata, «Timeless Galleries and Poetic Visions in Rome 1500–1540», in *Allusions and Reflections: Greek and Roman Mythology in Renaissance Europe*, a cura di Elisabeth Wågghäll-Nivre, Newcastle upon Tyne 2015, pp. 289–307.
- Cannata 2018 — Nadia Cannata, «Editing Colocci's Collection of Epigrams and a Few Issues in Textual Criticism», in *Acta Conventus Neo-Latini Vindobonensis: Proceedings of the Sixteenth International Congress of Neo-Latin Studies (Vienna 2015)*, a cura di Astrid Steiner Weber e Franz Römer, Leida et al. 2018, pp. 182–196.
- Cannata 2019 — Nadia Cannata, «Building the Canon in 1530s Rome: Colocci's epigrammatari as a Test Case», in *Building the Canon through the Classics*, a cura di Eloisa Morra, Leida et al., 2019, pp. 146–157.
- Capgrave 1911 — John Capgrave, *Ye Solace of Pilgrimes, A Description of Rome, circa A.D. 1450*, a cura di C. A. Mills, Londra et al. 1911.
- Casio 1527 / 1528 — *Vita, et morte di Giesù Christo, composta per Hieronimo Casio di Medici [...]*, [s.a. e s.l., ma presumibilmente: Bologna 1527 / 1528].
- Castoldi 1988 — Massimo Castoldi, «Appunti sul secondo Tebaldeo: 1520–1521», *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, 41 (1988), pp. 41–62.
- Cavallaro 1992 — Anna Cavallaro, *Antoniazzo Romano e gli Antoniazzieschi*, Udine 1992.
- Ceccanti 2020 — Costantino Ceccanti, «Turini, Baldassarre», in *DBI*, vol. 97, Roma 2020, pp. 237–238.
- Celletti 1963 — Vincenzo Celletti, *Gli Orsini di Bracciano. Glorie, tragedie e fastosità della casa patrizia più interessante della Roma dei secoli XV, XVI e XVII*, Roma 1963.
- Cerasuolo 2012 — Angela Cerasuolo, «Approfondimenti su Sebastiano del Piombo a Capodimonte», *Konsthistorisk tidskrift*, 81, 4 (2012), pp. 254–261.
- Chastel 1983 — André Chastel, *The Sack of Rome, 1527*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- Cinti / De Carolis 2012 — Siro Cinti e Marco De Carolis, *Pantheon. Storia e Futuro*, Roma 2012.
- Colapietra 2006 — Raffaele Colapietra, *Baronaggio, umanesimo e territorio nel Rinascimento meridionale*, Napoli 2006.
- Collezione d'autografi di famiglie sovrane* 1858 — *Collezione d'autografi di famiglie sovrane [...]*, a cura di Damiano Muoni, Milano 1858.
- Conte 1974 — Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino 1974.
- Corsi 1528 — *Ro(mae) Urbis Excidium Petro Cursio Cive Ro(mano) Authore* [s.a. e s.l., ma: Roma, 1528].

- Crucianelli 2007 — Paola Crucianelli, «I restauri al *Pantheon* dall'unità d'Italia al secondo dopoguerra», *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 108 (2007), pp. 247–290.
- Dandeleit 2001 — Thomas James Dandeleit, *Spanish Rome, 1500–1700*, New Haven, CT et al. 2001.
- De Caprio 2019 — Vincenzo De Caprio, *L'Umanesimo a Roma nel primo trentennio del Cinquecento*, in *Martin Lutero a Roma*, a cura di Michael Mathaeus, Arnold Nesselrath e Martin Wallraff, Roma 2019, pp. 435–463.
- Descriptio Urbis* 1985 — *Descriptio Urbis. The Roman Census of 1527*, a cura di Egmont Lee, Roma 1985.
- De Tolnay (1943) 1947 — Charles de Tolnay, *Michelangelo. I. Youth*, Princeton 1947.
- Di Girolamo 2015 — Costanzo Di Girolamo, «La filologia dopo la teoria», in *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, a cura di Laura Neri e Stefania Sini, Milano 2015, pp. 21–48.
- Enenkel 2019 — Karl A.E. Enenkel, «Introduction. The Neo-Latin Epigram. Humanist Self-Definition in a Learned and Witty Discourse», in *The Neo-Latin Epigram: A Learned and Witty Genre*, a cura di Susanna de Beer, Karl A.E. Enenkel e David Rijser, Lovanio 2009, pp. 1–23.
- Esch 2020 — Arnold Esch, «Il Sacco di Roma nella memoria divisa. La prospettiva diversa dei generi nelle fonti», in *1527. Il Sacco di Roma* 2020, pp. 13–26.
- Falabella 2006 — Susanna Falabella, «Luzi, Luzio, detto Luzio Romano», in *DBI*, vol. 66, Roma 2006, pp. 704–708.
- Fehrenbach 2021 — Frank Fehrenbach. *Quasi vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlino et al. 2021.
- Ferrante Gonzaga* 2007 — *Ferrante Gonzaga. Un principe del Rinascimento*, a cura di Giuseppe Barbieri e Loredana Olivato, Parma 2007.
- Firpo 1990 — Massimo Firpo, *Il sacco di Roma del 1527 tra profezia, propaganda politica e riforma religiosa*, Cagliari 1990.
- Franceschini 2010 — Chiara Franceschini, «Arti figurative: il controllo», in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, a cura di Adriano Prosperi, Vincenzo Lavenia e John Tedeschi, 4 voll., Pisa 2010, vol. 1, pp. 102–105.
- Gamberini 2022a — Diletta Gamberini, «Fra Sebastiano del Piombo e Marcantonio Raimondi: epigrammi inediti di Antonio Tebaldeo sopra uno dei più antichi ritratti di Pietro Aretino (con un'appendice di testi sul ritratto di Giulia Gonzaga)», *Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A.*, n.s. 5 (2022), pp. 193–215.
- Gamberini 2022b — Diletta Gamberini, «'Unjustly Tormented by Love': Eros as a Source of Artistic Inspiration in an Epigram for Gian Giorgio Lascaris, alias 'Pyrgoteles'», *Source: Notes in the History of Art*, 41.3 (2022), pp. 176–185.
- Gibbons 1981 — Constance Lee Gibbons, *Gardens and Gods: Jacopo Galli, Michelangelo's "Bacchus", and their Art Historical Settings*, tesi di Ph.D., Brown University, Providence RI 1981.
- Giovinezza di Michelangelo* 1999 — *Giovinezza di Michelangelo* (catalogo della mostra Firenze), a cura di Kathleen Weil-Garris Brandt et al., Milano et al. 1999.
- Giovio 1546 — *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita. Quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur. Addita in calce operis Adriani Pont. vita*, Venezia 1546.
- Giovio 2006 — Paolo Giovio, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di Franco Minonzio, trad. di Andrea Guasparri e Franco Minonzio, prefazione di Michele Mari, nota alle illustrazioni di Luca Bianco, Torino 2006.
- Giraldi Cinzio (1565) 2012 — Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Gli Ecatommiti*, a cura di Susanna Villari, 2 voll., Roma 2012.

Bibliografia

- Gnoli 1938 — Domenico Gnoli, «Orti letterari nella Roma di Leon X», in idem, *La Roma di Leon X [...]*, Milano 1938, pp. 136–163.
- Goethals 2013 — Jessica Goethals, «Spectators of the Sack: Rhetorical ‘Particularity’ and Graphic Violence in Luigi Guicciardini’s *Historia del sacco di Roma*», *Italian Studies*, 68.2 (2013), pp. 175–201.
- Goethals 2014 — Jessica Goethals, «Vanquished Bodies, Weaponized Words: Pietro Aretin’s Conflicting Portraits of the Sexes and the Sack of Rome», *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 17.1 (2014), pp. 55–78.
- Goethals 2019 — Jessica Goethals, «The Sack of Rome (1527)», in *Oxford Bibliographies – Renaissance and Reformation* (<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0417.xml>; ultima modifica: 27 febbraio 2019, consultato il 09/12/2022).
- Gosellini 1574 — *Vita del prencipe Don Ferrando Gonzaga in tre libri divisa per Giuliano Gosellini*, Milano 1574.
- Gouwens 1997 — Kenneth Gouwens, «Discourses of Vulnerability: Pietro Alcionio’s Orations on the Sack of Rome», *Renaissance Quarterly*, 50.1 (1997), pp. 38–77.
- Gouwens 1998 — Kenneth Gouwens, *Remembering the Renaissance: Humanist Narratives of the Sack of Rome*, Leida et al. 1998.
- Hirst 1972 — Michael Hirst, «Sebastiano’s *Pietà* for the Commendador Mayor», *The Burlington Magazine*, 114, 834 (Sett. 1972), pp. 585–593.
- Hirst 1981a — Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.
- Hirst 1981b — Michael Hirst, «Michelangelo in Rome: an altar-piece and the ‘Bacchus’», *The Burlington Magazine*, 123, 943 (ottobre 1981), pp. 581–591 e 593.
- Hirst 2011 — Michael Hirst, *Michelangelo. The Achievement of Fame*, New Haven, CT et al. 2011.
- Hook 1972 — Judith Hook, *The Sack of Rome 1527*, Londra 1972.
- Il Sacco di Roma* 1867 — *Il Sacco di Roma del MDXXVII. Narrazioni di contemporanei*, a cura di Carlo Milanese, Firenze 1867.
- Jungić 2018 — Josephine Jungić, *Giuliano de’ Medici: Machiavelli’s Prince in Life and Art*, Montreal et al. 2018.
- Jérémie Koering, «André Chastel e ‘Il sacco di Roma’ come racconto», in *1527. Il Sacco di Roma* 2020, pp. 233–250.
- Matteo Largaiolli, «Tebaldi, Antonio», in *DBI*, vol. 95, Roma 2019, pp. 219–223.
- Lattès 1931 — Samy Lattès, «Recherches sur la bibliothèque d’Angelo Colocci», *Mélanges de l’école française de Rome / Mélanges d’archéologie et d’histoire*, 48 (1931), pp. 308–344.
- Les suites du sac de Rome* 1896 — Henri Omont, «Les suites du sac de Rome par les impériaux et la campagne de Lautrec en Italie, journal d’un scrittore de la Pénitencerie Apostolique (Décembre 1527–Avril 1528)», estr. da *Mélanges d’Archéologie et d’Histoire publiés par l’École française de Rome*, 16, Roma 1896.
- Lettere a Pietro Aretino* 2003–2004 — *Lettere a Pietro Aretino*, a cura di Paolo Procaccioli, 2 voll., Roma 2003–2004.
- Lettere di principi* — *Lettere di principi, le quali si scrivono o da principi, o a principi, o ragionano di principi, libro terzo*, [a cura di Girolamo Ruscelli], Venezia 1577.
- Lodico / Piras 2007 — Donatella Lodico e Anna Maria Piras, «La collezione romana della famiglia Galli», in *Collezioni di antichità a Roma tra 400 e 500*, a cura di Anna Cavallaro, Roma 2007, pp. 125–145.
- Loffredo 2018 — Fernando Loffredo, «Ambrogio Leone and the Visual Arts, in *Ambrogio Leone’s De Nola, Venice 1514: Humanism and Antiquarian Culture in Renaissance Southern Italy*, a cura di Bianca de Divitiis, Fulvio Lenzo e Lorenzo Miletto, Leida et al. 2018, pp. 103–121.

- Lucas Fiorato 2019 — Corinne Lucas Fiorato, «Appunti sulle immagini negli scritti di Giraldo Cinthio», *Studi giraldiani. Letteratura e teatro*, 5 (2019), pp. 265–294.
- Luzio 1908 — Alessandro Luzio, *Isabella d'Este e il Sacco di Roma*, Milano 1908.
- Luzio e Renier 1900 — Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, «La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga. 2 Gruppo ferrarese», *Giornale storico della letteratura italiana*, 25 (1900), pp. 193–237.
- Marchand 2013 — Jean-Jacques Marchand, «Antonio Tebaldeo», in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, tomo II, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, Roma 2013, pp. 359–368.
- Modigliani 1994 — Anna Modigliani, *I Porcari. Storia di una famiglia romana tra Medioevo e Rinascimento*, Roma 1994.
- Molza 1999 — Francesco Maria Molza, *Elegiae et alia*, a cura di Massimo Scorsone e Rossana Sodano, San Mauro Torinese 1999.
- Molza 1747–1754 — *Delle poesie volgari, e latine di Francesco Maria Molza. Corrette, illustrate, ed accresciute [...]*, a cura di Pierantonio Serassi, 3 voll., Bergamo 1747–1754.
- Moreni 1824 — Domenico Moreni, *Illustrazione storico-critica di una rarissima medaglia rappresentante Bindo Altoviti opera di Michelangelo Buonarroti*, Firenze 1824.
- Nesselrath 2015 — Arnold Nesselrath, «Impressions of the *Pantheon* in the Renaissance», in *The Pantheon: From Antiquity to the Present*, a cura di Tod A. Marder e Mark Wilson Jones, Cambridge et al. 2015, pp. 255–295.
- Pasquazi 1966 — Silvio Pasquazi, *Poeti estensi del Rinascimento*, Firenze 1966.
- Perini Folesani 2002 — Giovanna Perini Folesani, «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*, 32, (1997/1998, ma: 2002), pp. 367–407.
- Petrarca 2005 — Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, 2 voll., Torino 2005.
- Petrarch and Sixteenth-Century Italian Portraiture* 2023 — *Petrarch and Sixteenth-Century Italian Portraiture*, a cura di Ilaria Bernocchi, Nicolò Morelli e Federica Pich, Amsterdam 2023, i.c.s.
- Petteruti Pellegrino 2010 — Pietro Petteruti Pellegrino, «Baruffe e parodie. Equicola, Tebaldeo e un polimetro inedito», in *Metafore di un pontificato: Giulio II (1503–1513)* (atti del convegno Roma 2008), a cura di Flavia Cantatore et al., Roma 2010, pp. 181–250.
- Pfisterer 1999 — Ulrich Pfisterer, «Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 26 (1999), pp. 61–97.
- Pfisterer 2022 — Ulrich Pfisterer, «Bildverweigerung und Bildwerdung einer Katastrophe. Der *Sacco di Roma*, Francesco Xanto Avelli und Petrarca», in *Naturkatastrophen. Deutungsmuster vom Altertum bis in die Neuzeit*, a cura di Andrea Höfele e Beate Kellner, Paderborn 2022, pp. 183–214.
- Pich 2010 — Federica Pich, *I poeti davanti al ritratto: da Petrarca a Marino*, Lucca 2010.
- Pich 2019 — Federica Pich, «La poesia e il ritratto», in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di Gianluca Genovese e Andrea Torre, Roma 2019, pp. 57–84.
- Poeti latini del Cinquecento* 2020 — *Poeti latini del Cinquecento*, a cura di Giovanni Parenti, introduzione ed edizione a cura di Massimo Danzi, 2 voll., Pisa 2020.
- Ponsiglione 2010 — Giulia Ponsiglione, *La "ruina" di Roma: il sacco del 1527 e la memoria letteraria*, Roma 2010.
- Procaccioli 2007 — Paolo Procaccioli, «Pietro Aretino e Sebastiano del Piombo: un'amicizia a termine e l'ombra di Michelangelo», in *"In utrumque paratus". Aretino e Arezzo. Aretino a Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo* del colloquio internazionale Arezzo 2006), a cura di Paolo Procaccioli, Roma 2007, pp. 133–166.

Bibliografia

- Prodi 2014 — Paolo Prodi, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna 2014.
- Prosperi Valenti Rodinò 2001 — Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, «Addenda a Luzio Luzzi disegnatore», *Bollettino d'arte*, 6a serie, 86, 116 (2001), pp. 39–78.
- Ovidio (1982) 1997 — *Opere di Publio Ovidio Nasone*, a cura di Adriana della Casa et al., 4 voll., vol. 1, *Amores, Heroides, Medicamina faciei, Ars Amatoria, Remedia amoris*, a cura di Adriana della Casa, Torino 1997.
- Renaissance Love* 2014 — *Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500*, a cura di Jeanette Kohl, Marianne Koos e Adrian W. B. Randolph, Berlino et al. 2014.
- Reißner 1568 — Adam Reißner, *Historia unnd warhaftige Beschreibung von Herr Georgen von Frundsberg [...]*, Francoforte 1568.
- Rijser 2012 — David Rijser, *Raphael's Poetics: Art and Poetry in High Renaissance Rome*, Amsterdam 2012.
- Risaliti / Vossilla 2007 — Sergio Risaliti e Francesco Vossilla, *Il Bacco di Michelangelo. Il dio della spensieratezza e della condanna*, Firenze 2007.
- Roma Sacra* 1997 — *Roma Sacra. Guida alle chiese della Città Eterna*, a cura della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma. 11° itinerario, a cura di Bruno Contardi, Roma 1997.
- Roseo / Tarcagnota 1562 — *Delle Historie del Mondo di M. Mambrino Roseo da Fabriano, Parte Terza, Aggiunta alla notabile historia di M. Giovanni Tarcagnota*, Venezia 1562.
- Sansovino 1565 — Francesco Sansovino, *L'Historia di casa Orsina [...] nella quale oltre all'origine sua, si contengono molte nobili imprese fatte da loro in diverse Provincie fino a' tempi nostri [...]*, Venezia 1565.
- Sanudo 2016 — Marin Sanudo, *Diari del sacco di Roma*, a cura di Danilo Romei, ed. elettronica consultabile all'indirizzo: http://www.academia.edu/26378783/MARIN_SANUDO_Diari_del_sacco_di_Roma_a_cura_di_Danilo_Romei; 2016 (consultato il 10/12/2022).
- Setaioli 2015 — Aldo Setaioli, «The Kiss and the Soul», *Giornale Italiano di Filologia. International Studies of Ancient Sources and their Contexts*, 67 (2015), pp. 9–22.
- Settis 1999 — Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile*. Con un apparato documentario a cura di Sonia Maffei, una nota sui restauri del *Laocoonte* di Ludovico Rebaudo e quindici fotografie a colori della statua di Pino dell'Aquila, Roma 1999.
- Shaw 2015 — Christine Shaw, *Barons and Castellans: The Military Nobility of Renaissance Italy*, Leida et al. 2015.
- Shaw 2018 — Christine Shaw, «The Exemplary Career of a Rogue Elephant: Napoleone Orsini, Abate di Farfa», *Viator: Medieval and Renaissance Studies*, 39, 2 (2018), pp. 343–362.
- Shearman 1992 — John Shearman, *Only Connect...: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.
- Shearman 2003 — John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483–1602)*, New Haven, CT et al. 2003, 2 voll.
- Skalweit 1974 — Stephan Skalweit, «Campeggi, Lorenzo», in *DBI*, vol. 17, Roma 1974, pp. 454–462.
- Splendours of the Gonzaga* 1981 — *Splendours of the Gonzaga* (catalogo della mostra Londra), a cura di David S. Chambers e Jane Martineau, Londra 1981.
- Squire 2010 — Michael Squire, «Making Myron's Cow Moo? Epichastic Epigram and the Poetics of Simulation», *The American Journal of Philology*, 131, 4 (2010), pp. 589–634.
- Tamalio 1991 — Raffaele Tamalio, *Ferrante Gonzaga alla corte spagnola di Carlo V nel carteggio privato con Mantova (1523–1526). La formazione da "cortegiano" di un generale dell'Impero*, Mantova 1991.
- Tamalio 2009 — Raffaele Tamalio, «La prima infanzia di Ferrante Gonzaga e il suo rapporto con il cardinale Ercole. Note documentarie», in *Ferrante Gonzaga. Il Mediterraneo, l'Impero (1507–1557)*, a cura di Giovanni Signorotto, Roma 2009, pp. 221–236.

- Tebaldeo 1989–1992 — Antonio Tebaldeo, *Rime*, a cura di Tania Basile e Jean-Jacques Marchand, 5 voll., Modena 1989–1992.
- Thürlemann 2021 — Felix Thürlemann, «Weshalb die “Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck” nicht von Heemskerck stammen können: quellenkritische, überlieferungsgeschichtliche und kennerschaftliche Anmerkungen zu zwei Neuerscheinungen», *21: inquiries into art, history, and the visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur*, 2, 1 (2021), pp. 47–76.
- Valeriano 1620 — *Ioannis Pierii Valeriani Bellunensis, De litteratorum infelicitate libri duo*, Venezia 1620.
- Vasari 1966–1997 — Giorgio 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 1966–1997.
- Vidal 2015 — Silvina Paula Vidal, «Una revisione delle tesi di André Chastel su alcune rappresentazioni contemporanee del Sacco di Roma (1527)», *Archivio Storico Italiano*, 173, 644, 2 (2015), pp. 275–312.
- Weil-Garris Brandt 1999 — Kathleen Weil-Garris Brandt, «Michelangelo a Roma: il giardino dei Galli», in *Giovinanza di Michelangelo* 1999, pp. 349–351.
- Weil-Garris Brandt / Baldini 1999 — Kathleen Weil-Garris Brandt e Nicoletta Baldini, «Cronologia ragionata del periodo giovanile di Michelangelo (1475–1504) con particolare riguardo al primo soggiorno romano», in *Giovinanza di Michelangelo* 1999, pp. 435–451.
- Zöllner 2005 — Frank Zöllner, «The Motions of the Mind in Renaissance Portraits: The Spiritual Dimension of Portraiture», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68 (2005), pp. 23–40.

Referenze fotografiche

- Fig. 1 Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, fotografo: Barbara Schleicher.
- Fig. 2 Wikimedia Commons, fotografo: Davide Papalini.
- Fig. 3 immagine tratta da *Ferrante Gonzaga. Un principe del Rinascimento*, a cura di Giuseppe Barbieri e Loredana Olivato, Parma 2007, p. 47.
- Fig. 4 Wadsworth Atheneum, fotografo: Allen Phillips.
- Fig. 5 Hammer Museum, Los Angeles, fotografo: Brian Forrest.
- Fig. 6 Wikimedia Commons, fotografo: Oro1.
- Fig. 7 Adobe Stock, fotografo: Tolo.
- Figg. 8 e 12 Gabinetto Fotografico del Polo Museale Fiorentino.
- Fig. 9 Rijksmuseum, Amsterdam.
- Figg. 10 e 11 Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

FONTES 95

Text- und Bildquellen zur Kunstgeschichte
Textual and Visual Sources for the History of Art

1350-1750

Il presente contributo si incentra su tre sequenze di epigrammi neolatini, ad oggi inedite, che evocano poeticamente le storie di altrettante opere d'arte durante il Sacco di Roma (maggio 1527 - febbraio 1528). Composti da un testimone diretto delle violenze che sconvolsero l'Urbe in quei mesi, il poeta ferrarese Antonio Tebaldeo, i testi precisano il profilo intellettuale di un autore che nutrì un profondo e duraturo interesse per le vicende artistiche del proprio tempo. La principale acquisizione del presente studio risiede tuttavia altrove. Fatte oggetto di una puntuale contestualizzazione, per mezzo del raffronto con altri scritti coevi di umanisti che commentarono le vicende del Sacco, queste serie epigrammatiche illuminano vicende finora ignote ma che coinvolsero committenti, artisti e oggetti tra i più illustri della Roma di età clementina, come pure un episodio di profanazione che all'epoca ebbe una notevole risonanza letteraria. Nello specifico, lo studio chiarisce come Tebaldeo evocasse in questi versi le sorti di un ritratto di Ferrante Gonzaga che il giovanissimo condottiero imperiale commissionò come dono per la madre, Isabella d'Este, ma anche l'oltraggio inflitto da un soldato spagnolo ai danni di un'immagine mariana, e infine le vicissitudini - fino a questo momento del tutto sconosciute - toccate al *Bacco* di Michelangelo.