

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 avida 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 propetta 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 Luzzo 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 poterono 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 tomba / 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 Luzi. 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, Luzi 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.