Note sulla mostra *"Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento"* (Uffizi) - Proposta per una nuova mostra: *"L'influenza di Aretino e Tiziano sulle opere di Shakespeare: Hamlet, Winter's Tale, Venus and Adonis"* [1].

[1] Una dedica particolare agli amici Corrado Sergio Panzieri e Saul Gerevini, che hanno fondato l'Istituto Studi Floriani (nei fatti, una vera e propria Accademia), per incoraggiare e divulgare, con onestà intellettuale, gli studi su due grandi umanisti (padre e figlio), poco conosciuti, Michelangelo Florio e John Florio; si veda, al riguardo, la recente breve pubblicazione, a cura dell'Istituto Studi Floriani, sulla *Rivista dell'Accademia dei Rozzi di Siena* Anno XXVI/2 - 2019 - N. 51, "*Michelangelo e John Florio: che rapporto con Shakespeare*?", pp. 88-91.
Una dedica non meno sentita rivolgo all'amico Prof. Lamberto Tassinari, il quale ha scritto ben quattro straordinari volumi sull'argomento (in italiano, inglese e francese, dal 2008 al 2016 - si veda in Appendice I, in calce alle presenti note), costituenti sempre una guida precisa e appassionata per gli studi sulla dibattuta vicenda.
Michelangelo Florio e John Florio, due ineguagliabili umanisti, che hanno avuto un'influenza notevole sullo sviluppo della cultura in Inghilterra, sono, purtroppo, completamente ignorati nei programmi didattici delle scuole italiane e relegati, persino nei Dipartimenti universitari di anglistica, a un ruolo del tutto marginale e comunque inadeguato.
Per un mero primo approccio, si possono consultare, con riguardo a tali importanti umanisti, due interessanti voci del Dizionario biografico Treccani e dell'Enciclopedia Treccani: 1) Giovanna Perini - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 48 (1997), voce *Florio, Michelangelo*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/michelangelo-florio_(Dizionario-Biografico)/ ; 2) Maria Frascherelli, voce, *Florio, Giovanni* nell'Enciclopedia Treccani, 1932, in http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-florio_%28Enciclopedia-Italiana%29/ : tale studiosa affermava anche che "*Le opere di Shakespeare di soggetto italiano sono testimonianza di quella diffusa conoscenza dei capolavori del nostro Rinascimento di cui il Florio fu alla corte di Elisabetta propagatore*".
Pochi, in Italia conoscono quanto affermato dal Comunicato dell'Accademia della Crusca del 16 novembre 2013, in occasione della prima edizione critica del dizionario di John Florio del 1598, leggibile nel sito di tale Accademia, http://www.accademiadellacrusca.it/sites/www.accademiadellacrusca.it/files/articoli/2013/11/16/cstampafloriobncf.pdf :
"Firenze, 16 novembre 2013
Lunedì 18 novembre 2013 alle **ore 17** presso la **Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze** in Piazza Cavalleggeri, sarà presentata la prima edizione critica del vocabolario italiano-inglese di **John Florio**, ***A Worlde of Wordes***, pubblicato a Londra nel **1598**. Interverranno: **Nicoletta Maraschio** (Presidente dell'Accademia della Crusca); **Maria Letizia Sebastiani** (Direttrice della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze); **Valeria della Valle** (Università di Roma "La Sapienza"); **Claudio Marazzini** (Università del Piemonte Orientale, Accademia della Crusca); **Hermann W. Haller** (Curatore del volume, City University di New York, Accademia della Crusca).
Il vocabolario di Florio rappresenta il primo grande contributo alla lessicografia bilingue anglo-italiana ed europea. Quest'opera, che precede anche il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (pubblicato a Venezia nel 1612), è oggi forse poco conosciuta, ma si rivelò **uno strumento fondamentale per la diffusione dell'italiano nell'Inghilterra** rinascimentale. A Worlde of Wordes registra circa **46.000 vocaboli italiani**, in gran parte ricavati dai maggiori autori della **letteratura italiana** del '300 e del '500, molti dei quali (come **l'Aretino**) erano stati inseriti nell'Indice dei libri proibiti. Ma, accanto a tante voci letterarie, presenta anche un numero considerevole di **termini scientifici, dialettismi** ed **espressioni idiomatiche**.
Il padre di John Florio, Michelangelo, fiorentino convertito al protestantesimo e perciò fatto oggetto di persecuzioni in Italia, si era rifugiato in Inghilterra e nei Grigioni, in Svizzera. In Inghilterra John Florio si dedicò costantemente all'**insegnamento** e alla **promozione della lingua e della cultura italiana**, attraverso la pubblicazione di vari manuali di conversazione e, soprattutto, con il dizionario del 1598.
L'edizione curata da Hermann W. Haller rende finalmente agevole la consultazione di quest'opera lessicografica che costituisce, ancora oggi, un documento di notevole valore per la storia della lingua italiana".
Tale Comunicato fu emesso in occasione della pubblicazione pubblicazione del dizionario di John Florio, *A Worlde of Wordes, a critical edition with an introduction by Hermann W. Haller*, University of Toronto Press, 2013; l'introduzione critica era stata curata da Herman W. Haller, Corrispondente estero dell'Accademia. Il volume fu pubblicato sotto l'egida, fra gli altri, del nostro Ministero degli Affari Esteri e del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Abstract: Si tratta di un ampio studio, per molti versi "pionieristico" di Massimo Oro Nobili. Il "*fil rouge*" è la recente splendida mostra "*Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento*" (Gallerie degli Uffizi-27.11.2019/1°.3.2020), "*voluta fortemente*" dal Direttore Eike D. Schmidt, e visitata dall'A. il 16.1.2020. L'eccezionale "*Catalogo*" della mostra (a opera dei curatori, Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli) è posto a confronto con l'analogo "*Catalogo*" (a cura di Jonathan Bate e Dora Thornton) per la mostra su "*Shakespeare staging the world*", allestita nel *British Museum*, in occasione delle olimpiadi londinesi del 2012: a ulteriore riprova, ove fosse necessaria, di come sia le opere di Aretino che quelle di Shakespeare fossero *largamente legate alle "arti visive"*. M.O. Nobili propone di allestire, in futuro, una *nuova mostra* (col coinvolgimento, oltre che di studiosi dell'arte e di Aretino, anche di anglisti), *con riguardo a "L'influenza di Aretino e Tiziano sulle opere di Shakespeare*: *Hamlet, Winter's Tale, Venus and Adonis*". Ad avviso di M.O. Nobili, il "*trait d'union*" (con le opere shakespeariane) è John Florio (un "*ghost-writer*", proprio come già era stato *anche Aretino*), ritenuto, dal medesimo M.O. Nobili, come *il più grande, insuperato e documentato, studioso di Aretino di tutti i tempi*; lo stesso John Florio è oggi considerato, *anche da accademici sia italiani che stranieri* (v. Appendice I), come l'unico credibile autore delle opere del Bardo. Tre gli esempi *dell'auspicata nuova mostra, volta a valorizzare l'incommensurabile patrimonio artistico italiano*:**1)** Il ritratto del Duca d'Urbino Francesco Maria della Rovere (*Gallerie degli Uffizi*), opera di Tiziano (con sonetto aretiniano), che influenzò (G. Bullough, 1935) la descrizione shakespeariana del Re Amleto, morto avvelenato attraverso le orecchie, proprio come si sosteneva che fosse avvenuto per il Duca; una storia (Giorgio Melchiori, 1994) di cui *Aretino fu assoluto protagonista e che è raccontata per filo e per segno nelle sue Lettere*! (il ritratto del Duca, peraltro, fa parte di un "dittico", con quello della moglie Eleonora Gonzaga; è il terzo di *una assolutamente unica* (Georg Gronau, 1925) "trilogia" di "dittici" *stellari - Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano* - di *ben tre generazioni consecutive* di coppie di Duchi d'Urbino - *Uffizi*). **2)** Il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere (opera di Gian Paolo Pace - *Gallerie degli Uffizi*), che costituisce, ad avviso di M.O. Nobili, una sorta di "dittico" "tizianesco" dei "*Due Capitani del '500*", insieme col ritratto "Pitti" di Aretino ("*Ancor'io son' Capitano*"- Aretino); ritratto che era, appunto, *il vertice di un articolato progetto* di autorappresentazione di Aretino *insieme* col ritratto di Giovanni (Francesco Mozzetti, 2008). E' *la più commovente autobiografica vicenda delle lettere aretiniane* (mirabilmente raccontata, nel 1929, da Corrado Ricci, già Direttore degli Uffizi), quella del "*calco*" mortuario in gesso del volto di Giovanni (opera di Giulio Romano e attualmente irreperibile), che "*resuscita*" *nei colori della vita* del ritratto di Giovanni stesso, a opera del Pace: una vicenda che, grazie a John Florio, pervenne nel "*Racconto d'Inverno*", ove la statua della Regina Ermione (anch'essa - guarda caso! - opera di Giulio Romano!), parimenti "*prende vita*" in una delle scene più avvincenti dell'intero repertorio shakespeariano. **3)** Il poemetto (1593) "*Venere e Adone*" (*"il più letto, famoso e citato fra i poemi del suo secolo e del successivo"*-Melchiori-1994), che non è altro che (Erwin Panofsky, 1969) la "*parafrasi del dipinto Venere e Adone*" di Tiziano, proprio come i componimenti ecfrastici di Aretino relativi ai ritratti tizianeschi! La precisa fonte pittorica (Noemi Magri, 2014) è la replica, ritenuta "*autografa*" (Nolfo di Carpegna, 1953), in *Palazzo Barberini*, ove Adone reca un "cappellino", precisamente, più volte, descritto nell'opera shakespeariana. E non poteva che essere stato John Florio a realizzare quella superba ecfrasi del dipinto di Tiziano, *proprio come aveva già fatto Aretino con i suoi apprezzatissimi sonetti, a corredo dei ritratti di Tiziano*! Appare non più eludibile approfondire gli studi sull'influenza di Aretino (e Tiziano) sulle opere shakespeariane, che tuttora condizionano fortemente l'attuale cultura mondiale.

Sommario:

Capitolo I

La "*mostra monografica su Aretino e l'arte del Rinascimento, la prima mai fatta in assoluto*", in occasione dei '500 anni dalla nascita di Cosimo I de' Medici.

Premessa

La mostra monografica su *Aretino e l'arte del Rinascimento, "la prima mai fatta in assoluto*", allestita nella Galleria degli Uffizi, in occasione dei '500 anni dalla nascita di Cosimo I de' Medici: il catalogo predisposto dai curatori della mostra, Anna Bisceglia, Matteo Ceriana e Paolo Procaccioli. Assolutamente ineludibile è il confronto con la mostra relativa a *Shakespeare Staging The World* del 2012, allestita (per l'occasione delle Olimpiadi londinesi) nel *British Museum*, il cui catalogo fu predisposto da Jonathan Bate e Dora Thornton. Entrambi i letterati (Aretino e Shakespeare), non a caso, mostrano, nelle loro opere, grande e sensibile attenzione, come meglio esporremo oltre, al rapporto fra le arti visive (mute) e l'arte letteraria (ricca di parole).

I.1 Nella mostra, si evidenzia il connubio fra arte visiva e parole, negli scritti di Aretino (sulla cui importanza e approfondimento di studi, non fu certamente irrilevante la messa all'*Indice* dell'*opera omnia* dal 1559 al 1996).

I.2 Cenni sull'influenza di Aretino nell'Inghilterra di Ben Jonson e di Shakespeare. Secondo gli studi tradizionali dell'opera di Shakespeare, John Florio fu *soltanto* l'indiscusso "*trait-d'union*" fra le opere di Aretino e quelle shakespeariane. Lo studio dell'influenza di Aretino e delle arti visive italiane (specialmente dei dipinti di Tiziano) sull'opera di Shakespeare è fondamentale e va ripreso, con rinnovata forza, con l'auspicabile collaborazione di studiosi di Aretino, anglisti ed esperti d'arte. Gli "anacronismi" di Aretino e di Shakespeare. ll nostro modestissimo auspicio è che questa mostra aretiniana, "*unprecedented*", non sia il punto finale, ma il punto di partenza per ulteriori collegamenti, non solo fra studiosi di Aretino e storici e critici dell'arte, ma anche con anglisti!

I.3 Aretino e la misericordia; l'influenza di Aretino (lettera del 1° agosto 1542 a Enrico VIII) sul celebre brano in *lode della misericordia* nel *Mercante di Venezia* di Shakespeare. Aretino ritratto da Tiziano anche nel Telero "*Ecce Homo*" del 1543 e da Michelangelo nel "*Giudizio Universale*". La strana vicenda di Aretino, Cavaliere di San Pietro nel maggio 1550 e, dal 1559 al 1966 all'*Indice dei libri proibiti*, con riguardo all'*opera omnia*: una specie di vera e propria "*damnatio memoriae*", che proibiva ai cattolici osservanti di leggere, studiare e pubblicare le opere di Aretino.

I.3.1 Aretino e la misericordia; l'influenza di Aretino (lettera del 1° agosto 1542 a Enrico VIII) sul celebre brano in *lode della misericordia* nel *Mercante di Venezia* di Shakespeare.

I.3.2 Aretino ritratto da Tiziano anche nel Telero "*Ecce Homo*" del 1543 e da Michelangelo nel "*Giudizio Universale*" (Thomas Martone). Una personale ipotesi sul significato della presenza di Aretino nel "*Paradiso*" della Sistina; l'ulteriore ipotesi personale di una influenza del "*Giudizio Universale*", dipinto, "*come un grande affresco*" (Élise Boillet), da Aretino nel *Genesi* (1538). *Michael Angelus Bonarotus Florent[inus]*" e "*Michael Angelus Florius Florentinus*" .

I.3.3 La strana vicenda di Aretino, Cavaliere di San Pietro nel maggio 1550 e, dal 1559 al 1966 all'*Indice dei libri proibiti*, con riguardo all'*opera omnia*: una specie di vera e propria "*damnatio memoriae*", che proibiva ai cattolici osservanti di leggere, studiare e pubblicare le opere di Aretino.

I.4 Cenni su John Florio, come colui che fu, di gran lunga, *il massimo studioso di Pietro Aretino, nella Londra elisabettiana-giacomiana* (Prof. Manfred Pfister e Prof. Hermann W. Haller); Il padre, Michelangelo Florio era stato amico di Aretino, come da documentato carteggio. L' "*in utrumque paratus*" nel ritratto di Aretino e l' "*uterque opere*", nel ritratto di John Florio. A mio sommesso avviso, John Florio è anche da considerare come *il massimo e insuperato studioso di Aretino di tutti i tempi* :leggeva e rileggeva le *Lettere* per appuntarsi parole nuove per il suo dizionario; ma, al tempo stesso, aveva, nella sua mente, *ogni singolo brano, ogni singola frase* delle opere aretiniane, come anche delle altre opere rinascimentali; la sua mente era una sorta di infinito "*data base*", "*the table of my memory*"- come la definisce Amleto, I, v, 98 -, dalla quale scaturivano spunti, anche inconsapevolmente, per tutte le opere shakespeariane !Cenni sulla "*connessione*" fra John Florio e Shakespeare (*Encyclopædia Britannica, IX Editio -1902, Frances Amelia Yates -1934, Jonathan Bate -1997*); attualmente, John Florio è ritenuto, con *argomentazioni oggettivamente autorevoli, l'unico credibile autore delle opere shakespeariane* da una *nutrita schiera di Autori italiani e stranieri (accademici e non)* - v. Appendice I, in calce al presente studio. Forse studiando le opere "*shakespeariane*" (cioè, come riteniamo, di John Florio) si possono meglio comprendere anche le opere di Aretino; e, viceversa, forse studiando più approfonditamente le opere di Aretino si possono meglio comprendere le opere "*shakespeariane*" (cioè di John Florio). La necessità di considerare di affiancare al preziosissimo testo cartaceo anche un testo digitalizzato delle *Lettere* di Aretino, per creare un "*data base*" analogo a quello che John Florio aveva nella sua mente. La "*damnatio memoriae*" dei due Florio (similmente a quella di Aretino!): un'accademia shakespeariana, che studiava Michelangelo Florio, fu sciolta, in Italia, nel 1930, perché ritenuta in contrasto con l'ordine pubblico; l'attività di tale accademia a *si sostanziava nell'apologia di un eretico luterano* (Michelangelo Florio), condannato dall'Inquisizione cattolica, contrastando col principio dell'unica religione di Stato, Cattolica, sancito dai Patti Lateranensi.

I.4.1 Cenni su John Florio, come colui che fu, di gran lunga, *il massimo studioso di Pietro Aretino, nella Londra elisabettiana-giacomiana* (Prof. Manfred Pfister e Prof. Hermann W. Haller).

I.4.2 Il padre di John Florio, Michelangelo Florio, era stato amico di Aretino, come da documentato carteggio**.**

I.4.3 L' "*in utrumque paratus*" nel ritratto di Aretino e l' "*uterque opere*", nel ritratto di John Florio.

I.4.4 A mio sommesso avviso, John Florio è anche da considerare come *il massimo e insuperato studioso di Aretino di tutti i tempi*: leggeva e rileggeva le *Lettere* per appuntarsi parole nuove per il suo dizionario; ma, al tempo stesso, aveva, nella sua mente, *ogni singolo brano, ogni singola frase* delle opere aretiniane, come anche delle altre opere rinascimentali; la sua mente era una sorta di infinito "*data base*", "*the table of my memory*"- come la definisce Amleto, I, v, 98 -, dalla quale scaturivano spunti, anche inconsapevolmente, per tutte le opere shakespeariane !

I.4.5 Cenni sulla "*connessione*" fra John Florio e Shakespeare (*Encyclopædia Britannica, IX Editio - 1902, Frances Amelia Yates -1934, Jonathan Bate -1997*); attualmente, John Florio è ritenuto, con *argomentazioni oggettivamente autorevoli, l'unico credibile autore delle opere shakespeariane* da una *nutrita schiera di Autori italiani e stranieri (accademici e non)* - v. Appendice I, in calce al presente studio. Forse studiando le opere "*shakespeariane*" (cioè, come riteniamo, di John Florio) si possono meglio comprendere anche le opere di Aretino; e, viceversa, forse studiando più approfonditamente le opere di Aretino si possono meglio comprendere le opere "*shakespeariane*" (cioè di John Florio).

I.4.6 La necessità di considerare di affiancare al preziosissimo testo cartaceo anche un testo digitalizzato delle *Lettere* di Aretino, per creare un "*data base*" analogo a quello che John Florio aveva nella sua mente.

I.4.7 La "*damnatio memoriae*" dei due Florio (simile a quella di Aretino!): un'accademia shakespeariana, che studiava Michelangelo Florio, fu sciolta, in Italia, nel 1930, perché ritenuta in contrasto con l'ordine pubblico; l'attività di tale accademia a *si sostanziava nell'apologia di un eretico luterano* (Michelangelo Florio), condannato dall'Inquisizione cattolica, contrastando col principio dell'unica religione di Stato, Cattolica, sancito dai Patti Lateranensi. E' pur vero, però, che fu proprio grazie all'Inquisizione romana, che Michelangelo Florio approdò, nella sua fuga *religionis causa*, in Inghilterra, ivi ospitato con grande accoglienza; senza tale persecuzione, Michelangelo Florio sarebbe rimasto in Italia e non vi sarebbero state le opere di Shakespeare!

I.5 La morte del Duca d'Urbino, presuntivamente avvelenato attraverso le orecchie; fonte certa della medesima morte del Re Amleto! *Un caso unico nell'intera storia del teatro e della letteratura*. Alcune brevi considerazioni di carattere medico, circa la morte del Duca d'Urbino. L'ecfrasi del ritratto del Duca Francesco Maria I della Rovere, opera del Tiziano (catalogo 5.7 della mostra e visibile nella sala 83 degli Uffizi), oltre che in Aretino, anche nell'*Amleto* (Prof. Geoffrey Bullough, 1935)! Il "dittico" dei ritratti dei due fratelli, il Re Amleto e il fratricida Claudio. *Il ritratto del Duca, opera di Tiziano, dovrebbe essere famoso in tutto il mondo per la sua rappresentazione del Fantasma di Amleto, mentre esso rimane un fantasma non riconosciuto*" (John Hamill, 2003)!

I.5.1 La morte del Duca d'Urbino, presuntivamente avvelenato attraverso le orecchie dal barbiere; fonte certa della medesima morte del Re Amleto! *Un caso unico nell'intera storia del teatro e della letteratura*. Aretino definì tale morte come un "*accidente istrano*" ed entrò in possesso di copia del processo d'accusa, predisposto dai Giureconsulti d'Urbino e contenente la descrizione di tale avvelenamento per via auricolare, come confessata dal barbiere.

I.5.2 Alcune brevi considerazioni di carattere medico, circa la morte del Duca d'Urbino: la inutile riesumazione da parte della *Divisione di Paleopatologia dell*'Università di Pisa (2009); l'indagine di Giovanni Ricci e la forte probabilità che la morte fu dovuta alla malaria.

I.5.3 L'ecfrasi del ritratto del Duca Francesco Maria I della Rovere, opera del Tiziano (catalogo 5.7 della mostra e visibile nella sala 83 degli Uffizi), oltre che in Aretino, anche nell'*Amleto* (Prof. Geoffrey Bullough, 1935)! Il "dittico" dei ritratti dei due fratelli, il Re Amleto e il fratricida Claudio. Il dolore vedovile, in *Amleto*, e quello di Eleonora Gonzaga (celebrato da Aretino:"*duo fiumi amari le irrigano il volto*"). Il tema delle orecchie, "infettate", "trafitte", in *Amleto*. *Il ritratto del Duca, opera di Tiziano, dovrebbe essere famoso in tutto il mondo per la sua rappresentazione del Fantasma di Amleto, mentre esso rimane un fantasma non riconosciuto*" (John Hamill, 2003)!

I.6 L'ecfrasi di Shakespeare (sul modello aretiniano) anche relativamente al dipinto del Tiziano *Venere e Adone* (Panofsky 1969). Il "*dumb play*" (in "*Venus and Adonis*", *"il più letto, famoso e citato fra i poemi del suo secolo e del successivo"*-Melchiori-1994**): immagine viva mostrata muta, fissata nel dipinto di Tiziano; il "*dumb show*", arte visiva muta, nella prima rappresentazione "mimica" della Recita a corte (in *Amleto*). Il "*concetto*" aretiniano e il "*conceit*" Shakespeariano (in *Amleto*).**

Capitolo II

Guida all'"*apice della mostra*", il ritratto "Pitti" di Aretino (opera di Tiziano) - La vicenda avvincente della genesi del ritratto, che era stato progettato per costituire una sorta di "*dittico*", insieme col ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, raccontata nelle *Lettere aretiniane,* e fortemente voluto da Aretino:

- il ritratto di Aretino "*di man di Tiziano*";

- il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, "*come di man di Tiziano*".

Il "*divino*" letterato del '500, il "*flagello dei principi*", e "*il più valoroso condottiero italiano*" del Rinascimento: una sorta di "*dittico*" che raffigurava "*I due Capitani del del '500 italiano*" ("*Ancor'io son Capitano*"- Aretino) che avrebbe conservato, a imperitura memoria, l'amicizia di due personaggi unici del loro tempo; una *sinergia* che avrebbe immortalato, per sempre, *visivamente,* i due grandissimi amici, *come non avrebbe mai potuto fare il ritratto singolo di ciascuno di essi.*

§ II.1

II.1 La genesi del famoso ritratto di Aretino, da parte di Tiziano: Aretino intendeva celebrare la propria amicizia con Giovanni dalle Bande Nere, tramite una sorta di vero e proprio "*dittico*", che vedesse, uno di fronte all'altro, il "*divino*" letterato del '500, il "*flagello dei principi*", e "*il più valoroso condottiero italiano*" del Rinascimento. Un "*dittico*" "*tizianesco*" che raffigurava "*I due Capitani del '500 italiano*", poiché anche Aretino andava fiero di cosiderarsi, nell'animo, *anch'egli un Capitano,* proprio come lo era stato Giovanni dalle Bande Nere:"*ancor'io son' Capitano*", con una propria "*milizia*" ("*la militia mia*"), costituita da "*le schiere de i suoi inchiostri*" (lettera di Aretino, dell'8 giugno 1537, al duca Anne de Montmorency, "*Monsigor Gran' Maestro*"). *L'amicizia fra Aretino e Giovanni dalle Bande Nere* è giustamente celebrata nella mostra in questione, anche tramite il raffinatissimo capolavoro cinematografico di Ermanno Olmi, *Il mestiere delle armi* (2001). *L'amicizia fra Aretino e Giovanni dalle Bande Nere*, a mio sommesso avviso, costituisce *"la vicenda autobiografica per antonomasia" delle Lettere aretiniane*. Una vicenda che si snoda, in tali *Lettere, attraverso tre fasi.*

II.1.1 Segue -Prima fase -Le lettere, fra Aretino e Giovanni, dai campi di battaglia.

II.1.2 Segue - Seconda Fase - Le due lettere del 10 dicembre 1526, con cui Aretino narra (a Francesco degli Albizi e a Maria de' Medici, moglie di Giovanni) l'agonia e la morte di Giovanni,

nonché la predisposizione, da parte di Giulio Romano, *per iniziativa di Aretino*, del "*calco*" in gesso del volto del giovane eroe appena morto in Mantova.

II.1.3 Segue - Terza Fase - L'avvincente, travagliata vicenda del "calco" di Giovanni dalle Bande Nere (a opera di Giulio Romano), *nelle Lettere aretiniane*: *è grande merito di una delle figure di maggiore spicco, nel panorama italiano delle Belle Arti del primo novecento, e Soprintendente alle Gallerie fiorentine (1903-1906), Corrado Ricci, aver ricostruito l'appassionante storia del "calco"*, che costituisce la "terza fase" della storia autobiografica più toccante di tutte le *Lettere* (quella dell'amicizia fra Aretino e Giovanni). Il ritratto di Aretino, di mano di Tiziano (inviato a Cosimo I, con la lettera dell'ottobre 1545 - il manoscritto di tale importante lettera è nella Mostra al Catalogo 6.7) "*fu il vertice di un articolato progetto di autorappresentazione per immagine promosso da Aretino, che …prevedeva anche il ritratto di suo padre, Giovanni dalle Bande Nere, del quale il letterato rivendicava di esse stato fedele servitore*" (Francesco Mozzetti). Aretino aveva incaricato Tiziano di predisporre una sorta di vero e proprio "*dittico*": il ritratto del letterato e quello del valoroso Giovanni (ispirandosi al "*calco*" formato da Giulio Romano). Tiziano ebbe per sei mesi il "calco" mortuario, ma eseguì solo il ritratto di Aretino (chiamato a Roma dal Papa); l'ira di Aretino per tale tradimento; l'esecuzione del ritratto di Giovanni "come di mano di Tiziano", da parte di Gian Paolo Pace. *La vera e propria resurrezione del grande Giovanni, e dell'"effigie spenta nell'ombra de la morte" (il "calco" di Giulio Romano) nei colori del dipinto di Gian Paolo Pace è* la *vicenda autobiografica più importante* delle *Lettere* di Aretino (*che va adeguatamente narrata e divulgata*!): la *resurrezione* del "gran Giovanni" è il felice "*sequel*" delle lettere dal campo di battaglia e della tragica descrizione dell'agonia e morte dell'eroe!

Mattia Biffis (2009), peraltro, rileva amaramente come il "Ritratto postumo di Giovanni de' Medici, oggi sia *relegato nei depositi degli Uffizi dopo una lunga dignitosa carriera spesa nella Guardaroba ducale*" di Palazzo Pitti.

L'invio a Cosimo de' Medici del "dittico": il ritratto di Aretino "*di mano di Tiziano*" e il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, "*come di mano di Tiziano*", a segno imperituro dell'amicizia *fra i due Capitani*: il "*divino*" letterato del '500, il "*flagello dei principi*" (con la "*militia*" "*de i suoi inchiostri*") e "*il più valoroso condottiero italiano*" del Rinascimento. La commoventissima vicenda del "*calco*" in gesso (del volto dell'eroe), opera di Giulio Romano (su "*instantia*" di Aretino), che *riprende vita*, nei colori del ritratto di Gian Paolo Pace. Una storia talmente commovente, che (come si spiegherà meglio nel successivo Capitolo III di queste note) ha affascinato addirittura l'Autore di *Winter's Tale* (*Racconto d'inverno*), che, ivi, narrò (con una delle scene più stupefacenti del repertorio shakespeariano) di una statua dipinta di Giulio Romano, che prendeva vita… con la vera resurrezione della defunta Regina Ermione!

Capitolo III - Conclusioni

III. Dopo la bellissima mostra "*Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento*" (che collega arte visiva e parole, in uno studio curato da letterati e storici dell'arte), perché non pensare, in un futuro, di osare ancor più, di andare oltre, in modo da ricomporre, in una successiva mostra (*"L'influenza di Aretino e Tiziano sulle opere di Shakespeare: Hamlet, Winter's Tale, Venus and Adonis*"), anche il "*dittico*", fortemente voluto da Aretino, *dei due ritratti* (di Aretino e di Giovanni dalle Bande Nere) e farne una narrazione alla luce delle Lettere aretiniane? *Se Tiziano avesse eseguito anche il ritratto di*

***Giovanni dalle Bande Nere, neanche il più insensibile degli studiosi d'arte avrebbe pensato lontanamente di separare i due ritratti in "pendant" di mano di Tiziano*! La splendida vicenda di Aretino e di Giovanni dalle Bande Nere, come accennato, giunse persino nell'opera shakespeariana "*Il Racconto d'Inverno*", ove una statua, opera di Giulio Romano (proprio come il "calco" di Giovanni de' Medici), riprende i colori della vita! *Breve analisi comparativa dei testi di Aretino, letteralmente tradotti nell'opera shakespeariana*. Oltre a tale comparazione, potrebbero essere anche sottolineate, come già ricordato, l'influenza delle lettere di Aretino e del ritratto di Tiziano del Duca d'Urbino Francesco Maria della Rovere sull'*Amleto* shakespeariano; e, ancora, l'ecfrasi (sul modello aretiniano) del dipinto di Tiziano "Venere e Adone", nell'opera shakespeariana"*Venus and Adonis*" (1593). La collaborazione di chi scrive a una simile iniziativa sarebbe, ove utile, a titolo di mero entusiastico volontariato.**

III.1 Il "dittico" (*rectius*, la coppia di quadri in "*pendant*") formato dai ritratti di Pietro Aretino (Tiziano- Pitti) e di Giovanni dalle Bande Nere (Gian Paolo Pace): due "*Capitani*" (Aretino stesso affermò di sentirsi tale, proprio come Giovanni dalle Bande Nere: "*ancor'io son' Capitano*", con la "*militia*" e le "*schiere de i suoi inchiostri*"!). *Se Tiziano avesse eseguito anche il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, neanche il più insensibile degli studiosi d'arte avrebbe pensato lontanamente di separare i due ritratti in "pendant" di mano di Tiziano*! Perché non ricomporre, in una successiva mostra ("*L'influenza di Aretino e Tiziano sulle opere di Shakespeare: Hamlet, Winter's Tale, Venus and Adonis*"), anche il "*dittico*", fortemente voluto da Aretino, *dei due ritratti* (di Aretino e di Giovanni dalle Bande Nere) e farne una narrazione alla luce delle Lettere aretiniane?

III.2 Perché Pietro Aretino volle questo "*dittico*"? La risposta è veramente semplicissima: Aretino, da grandissimo esperto d'arte, ben conosceva il vero e proprio, *unico gioiello al mondo*, conservato nel Ducato d'Urbino: addirittura un assolutamente unico (Georg Gronau, 1925) "terzetto" "stellare" di "dittici" sponsali (rectius, di un dittico e di due coppie di ritratti in "pendant"), raffiguranti *ben tre generazioni consecutive di coppie di duchi d'Urbino*. Gli artisti erano nientemeno che *Piero della Francesca, Raffaello e Tiziano*! I sei duchi erano tutti personaggi di altissimo livello, celebrati dai letterati. Aretino voleva emulare tali tre "dittici" (oggi *tutti e tre agli Uffizi*), per rimanere immortale nell'immagine col fraterno amico Giovanni dalle Bande Nere.

III.2.1 Il vero e poprio "*dittico*", quello dei Duchi Federico da Montefeltro e Battista Sforza (Opera di **Piero della Francesca - Uffizi**). **Battista Sforza** è espressamente nominata **nell'*Amleto***, e, nel dramma, è celebrata anche la storica mortale rivalità fra il Duca d'Urbino **Federico da Montefeltro** e il condottiero **Carlo Fortebracci**.

III.2.2 La coppia di ritratti in *pendant* dei Duchi di Urbino Guidobaldo da Montefeltro ed Elisabetta Gonzaga (opera di **Raffaello Sanzio**, di cui ricorrono, nel 2020, i 500 anni dalla morte **- Uffizi**). **Elisabetta, in particolare, fu protagonista** di una delle opere letterarie più importanti del Rinascimento europeo, ***Il Cortegiano*** di Baldassar Castiglione, che ebbe **un'influenza fondamentale**, riconosciuta da tutti gli studiosi, sulle opere di Shakespeare e, in particolare, **su *Amleto***. I commenti, su tale coppia di ritratti: 1) di Georg Gronau (-1925- che sottolinea **le tre coppie di ritratti**, **negli Uffizi, unica al mondo**: "***la serie ininterrotta di ritratti dei principi che hanno seduto sul trono di Urbino, tutti di mano di maestri famosi** …**non è esistita forse altra casa principesca, i cui componenti siano stati tramandati alla posterità da tanti artisti di primissimo ordine***"); 2) del Direttore delle Gallerie degli Uffizi Eike D. Schmidt (2020).

III.2.3 Della coppia di ritratti in *pendant* dei Duchi di Urbino Francesco Maria I della Rovere ed Eleonora Gonzaga (opera di **Tiziano - Uffizi**) si è già abbondantemente parlato in queste note; si sottolinea, qui, solo il particolare "intreccio" genealogico dei due coniugi e la sensibilità di Eleonora, aperta alle nuove idee della Riforma.

III.2.4 Perché Aretino volle una coppia di ritratti di Tiziano in *pendant*, per sé e per Giovanni dalle Bande Nere, a emulazione dei tre straordinari "dittici" delle coppie ducali di Urbino? Tre sono le ragioni: 1) Aretino voleva, in questo modo, entrare nelle grazie di Cosimo de' Medici, mostrando, con una coppia di ritratti, visivamente, l'amicizia fra il letterato e il gran Giovanni, di cui Cosimo non conosceva le fattezze; 2) Aretino aveva, sin dalla morte di Giovanni, progettato una immagine dell'eroe, sulla base del "calco" formato da Giulio Romano, dato che egli sentiva, come un imperativo, la necessità di mantenere vivo il ricordo dell'amico (che aveva espressamente chiesto, prima di morire, di essere ricordato: "*amatemi quando sarò morto*"), e si dichiarava addirittura più addolorato, per la morte di lui, che la di lui moglie Maria Salviati; 3) Una coppia di ritratti in *pendant* del "divino" letterato del '500 e del più famoso condottiero italiano del Rinascimento era anche la rappresentazione immaginifica dei **"Due Capitani del '500"** ("*ancor' io son' Capitano*"- Aretino), e avrebbe ricordato, *a imperitura memoria*, un'amicizia, che, per Aretino, era stata senz'altro l'esperienza di vita (anche perché vissuta negli anni giovanili) più significativa ed esaltante della propria esistenza.

III.3 Perché non pensare, in un futuro (dopo la innovativa mostra "Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento"), di osare ancor più, di andare oltre? Perché non pensare a organizzare una prossima mostra su "L'influenza di Aretino e Tiziano sulle opere di Shakespeare: *Hamlet, Winter's Tale, Venus and Adonis*"?

III.3.1 L'influenza di Aretino e delle sue *Lettere* sulla vicenda dell'avvelenamento, per via auricolare del *Re Amleto* (Aretino, lo si ripete, venne in possesso del preziosissimo atto processuale di accusa formulato dai dotti giureconsulti di Urbino, contenente la descrizione dell'avvelenamento, come confesssato dal barbiere Per Antonio da Sermide); a sua volta, come già sottolineato dal Prof. Geoffrey Bullough dal 1935, l'influenza del ritratto del Duca di Urbino, Francesco Maria della Rovere (Uffizi) sulla descrizione del Re Amleto, che muore, anch'egli (con una modalità teatrale che non ha precedenti), avvelenato per via auricolare. Rinvio a quanto precedentemente detto.

III.3.2 L'influenza dei "*Sonetti Lussuriosi*" di Aretino e delle *Lettere* di Aretino (sia quelle da lui scritte che quelle da lui ricevute) su una delle scene più suggestive dell'intera opera shakespeariana, quella della statua della Regina Ermione, opera di Giulio Romano, che prende miracolosamente vita, in *Winter's Tale*.

III.3.2.1 Gli studi di **John Maule Lothian** (1930), circa l'influenza di Aretino sull'opera di Shakespeare. L'importante studio della **Prof. Bette Talvacchia (1992)**, circa l'influenza di Aretino sull'opera shakespeariana "*The Winter's Tale*", ove si considera essenzialmente il termine "*posture*" (che, in Inghilterra, al plurale "*The Postures*", indicava i Sonetti lussuriosi di Aretino sui XVI Modi, incisi da Marcantonio Raimondi, sulla base di disegni di Giulio Romano) usato dal Drammaturgo, con riguardo alla sensuale "postura" della statua di Ermione, che eccita i sensi del marito, il Re Leonte. La lettera di Aretino (riguardante i suoi *Sonetti lussuriosi* e i "***giostranti***", cui ***egli presta voce***) del 19 dicembre 1537, a Battista Zatti e l'influenza di tale lettera su *Amleto* (Atto II, Scena ii, 230-232, ove Amleto afferma di poter ***prestare la propria voce alle marionette ["puppets"] che si trastullano oscenamente***).

III.3.2.2 ***Le quattro lettere di Aretino***, che sono, secondo *la nostra originale tesi*, la fonte della vicenda più avvincente di *Winter's Tale*, quella della statua di Ermione che prende vita.

III.3.2.2.1 La lettera di Aretino a Federico II, Marchese di Mantova del 6 agosto 1527: la tormentata vicenda di una conturbante statua femminile (raffigurante Venere), che il "*rarissimo*" Jacopo Sansovino Sansovino non volle mai realizzare, nonostante le pressioni di Aretino, e che Aretino medesimo decise comunque di far vivere per l'eternità tramite la forza del suo inchiostro. Il "*rarissimo Messer Jacopo Sansovino*" (di Aretino) e il "*rare Master Julio Romano*" (dell'Autore di *The Winter's Tale*).

III.3.2.2.2 La lettera di Aretino a Jacopo Sansovino del maggio 1545. Aretino suggerisce al Sansovino (incaricato da Aretino di scolpire una "testa" commemorativa dell'eroe morto) di ***modificare l'età dell'immagine del giovane condottiero***, che appariva, nel "calco" in gesso di Giulio Romano, come un uomo di quarant'anni (a causa delle sofferenze dell'agonia), mentre Giovanni dalle Bande Nere aveva solo ventotto anni quando era morto. Questa lettera al Sansovino costituisce una sorta di "*trait d'union*" fra: 1) la vicenda della statua, immaginificamente presente nella mente di Aretino, di una donna bellissima, una Venere (lettera al Marchese di Mantova del 6 agosto 1527) e; 2) la vicenda del "calco" in gesso (formato da Giulio Romano) sul volto di Giovanni dalle Bande Nere, su richiesta di Aretino. Sansovino non realizzò né la statua di una Venere, né scolpì la testa di Giovanni. **L'Autore di *The Winter's Tale,*** verosimilmente, nella "*fictio*" teatrale, **"fuse" creativamente le due vicende raccontate da Aretino**: **il "calco" in gesso** (destinato a "resuscitare" nel ritratto di Gian Paolo Pace), **una "forma" tridimensionale**, dura come la pietra di una statua ed **effettivamente "formata" da Giulio Romano (a differenza della statua di Venere, mai eseguita da Sansovino**!) divenne, nella "*fictio*" teatrale, una **statua, attribuita a Giulio Romano**! **Il "calco" era, comunque, in senso lato, *un'opera appartenente all'arte scultorea*! Giulio Romano come artista che "formò" calchi mortuari (non solo quello di Giovanni dalle Bande Nere, ma anche quello del Duca di Mantova - Annette von Eckardt, 1917-1918; Mario Pratz, 1969; Edward Joseph Pyke, 1973), che servivano come mezzo preliminare, per trarre il ritratto del defunto**. Anche in *The Winter's Tale*, **l'arte modifica l'età di Ermione, invecchiandola** rispetto alla sua immagine al momento della sua morte sedici anni prima.

III.3.2.2.3 La lettera di Aretino a Cosimo de' Medici dell'ottobre 1545, nella quale, in attesa di inviare anche il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere ("*come di mano del prefato pittore [Tiziano]*"), Aretino invia il proprio ritratto: "*in tanto eccovi ...la ...sembianza mia dal di lui proprio penello [di Tiziano] impressa. certo* ***ella respira, batte i polsi, e move lo spirito nel modo*** [allo stesso modo] ***ch'io mi faccio in la vita***". Un ritratto talmente "*vivo*", che sembra "*respirare*"! Analogamente, nella statua di Ermione, lo scultore è riuscito a scolpire il "respiro". Nel ritratto di Aretino, nell'immagine del dipinto, "*ella [la mia sembianza] ..batte i polsi* [come se vi scorresse sangue]"; anche nella statua di Ermione, sembra che le *"vene portino vero sangue".*

III.3.2.2.4 La lettera di Aretino del novembre 1545 a Gian Paolo Pace, riguardante il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere. Il tema aretiniano dell'arte che imita la natura, ripreso dall'Autore di *The Winter's Tale*. La Lettera di Aretino celebra la **"resurrezione" del "calco" di Giulio Romano**, recante il volto di Giovanni dalle Bande Nere, nei "colori della vita", mediante il ritratto di Gian Paolo Pace e i "miracoli" del suo pennello; l'Autore di *The Winter's Tale* celebra, a sua volta, **la "resurrezione" della statua di Ermione, parimenti opera di Giulio Romano (l'unico artista rinascimentale menzionato in tutto il**

canone shakespeariano)! Infine, la **commovente e assolutamente sincera soddisfazione di Aretino** di poter finalmente rendere a Cosimo, figlio del suo più grande amico, **l'immagine delle vere fattezze del padre; un'immagine che Cosimo non poteva ricordare.**
Nella lettera di Aretino del novembre 1545 a Gian Paolo Pace (autore del bel ritratto di Giovanni), Aretino aveva sottolineato, come segue, il tema dell'arte che imita la natura, tenendo a sottolineare, in modo ***addirittura unico ed incisivo***, *mediante la figura retorica del* ***chiasmo***, il collegamento "*bidirezionale*" fra "arte e natura" e "natura e arte":

> "*in voi [Gian Paolo Pace, autore del ritratto di Giovanni dalle Bande Nere] tanto si vede l'arte e la natura insieme, quanto vi movete a voler che insieme si vegga e la natura e l'arte*".

III.3.2.3 Breve comparazione fra la vicenda del "*calco*" di *Giulio Romano*, nelle *Lettere* di Aretino, e la vicenda della *statua* di Ermione, di *Giulio Romano*, in *The Winter's Tale*. In particolare, qui si evidenziano ben 14 "*coincidenze*" fra i due racconti (quello di Aretino e quello dell'Autore di *The Winter's Tale*). *Il commovente racconto aretiniano del "calco" di Giovanni dalle Bande Nere (opera di Giulio Romano), che miracolosamente "resuscita" nei colori del ritratto di Gian Paolo Pace, avrebbe profondamente toccato, a nostro avviso, la sensibilità dell'Autore* dell'opera shakespeariana "*The Winter's Tale*".

III.3.3 L'influenza di Aretino sulla genesi del dipinto di Tiziano "*Venere e Adone*". L'influenza del dipinto di Tiziano "*Venere e Adone*" sulla prima opera di Shakespeare, con dedica (1593), "*Venus and Adonis*" (Erwin Panofsky, 1969). Il dipinto "*Venere e Adone*", in Palazzo Barberini, ove è presente una curiosa variante, quella di Adone con un "cappellino" in testa, proprio come è descritto da Shakespeare (Noemi Magri, 2014).

III.3.3.1 Secondo gli studiosi (E. Tietze-Conrat -1944- e Augusto Gentili -1980), Aretino fu il "*ghost-writer*" della lettera di Tiziano del 1554 a Filippo di Spagna, con cui si inviava il dipinto di Tiziano. L'influenza della "penna" di Aretino, non solo in tale lettera, ma anche nella genesi del dipinto di Tiziano "Venere e Adone": lettera di Aretino del 6 agosto 1527 a Federico Gonzaga, nella quale Aretino prometteva al Marchese una statua, mai realizzata, di Sansovino, che *"vi ornarà [ornerà] la camera d'una Venere sì vera e sì viva che empie di libidine il pensiero di ciascuno che la mira*"; nella lettera di Tiziano (alias Aretino) del 1554 a Filippo di Spagna (presumibilmente del 10 settembre, che accompagnava l'invio del quadro *Venere e Adone*), si parla parimenti di due dipinti, che, grazie a un geniale artificio, rendono *l'effetto tridimensionale proprio di una statua*, anche in questo caso per ornare il "camerino" di Filippo: "*acciòche riesca il Camerino, dove hanno da stare, più gratioso alla vista*". La precedente lettera di Aretino a Cesare Fregoso del 9 novembre 1526, con cui Aretino invia all'amico Fregoso i suoi *Sonetti Lussuriosi sopra i XVI Modi, paragonandoli, sostanzialmente a "un' canestro di frutti*" che il destinatario gà pregusta "*con la fantasia de lo appetito*"; analogamente, Aretino e Tiziano intendevano sfruttare la stupefacente statuaria tridimensionalità del "dittico" tizianesco quale "innegabile, centrale componente erotica per una *captatio benevolentiae* nei confronti del sovrano, alla cui fruizione personale erano destinati"(Elena Smoquina).

III.3.3.2 L'influenza del dipinto di Tiziano "*Venere e Adone*" sulla prima opera di Shakespeare, con dedica (1593), "*Venus and Adonis*". L'opera di Shakespeare "*una parafrasi poetica dell'opera di Tiziano*" (Prof. Erwin Panofsky - 1969). L'importante studio della Prof. Noemi Magri (2014).

III.3.3.3 Il dipinto "*Venere e Adone*", in Palazzo Barberini, ove è presente una curiosa variante, quella di Adone con un "cappellino" in testa, proprio come è descritto da Shakespeare (Prof. Noemi Magri). Anche in tal caso, l'ecfrasi, in inglese, del dipinto del Tiziano non poteva che essere stata composta da John Florio, proprio come aveva fatto Aretino, in volgare italiano, coi ritratti del medesimo Vecellio.

III.4. **La proposta finale di queste note**: alla luce di quanto sopra, dopo la splendida mostra "*Aretino e l'arte del Rinascimento*" (Uffizi), potrebbe pensarsi concretamente a **una futura mostra** che estenda il proprio sguardo *all'importantissima* ***influenza degli scritti di Aretino e dei dipinti del Tiziano sulle opere di Shakespeare***: in particolare, ***Hamlet, The Winter's Tale*** **e** ***Venus and Adonis*** (qui ordinate, secondo un criterio che segue l'importanza decrescente delle tre opere, nell'ambito del canone shakespeariano). Potrebbe essere **l'occasione per valorizzare**:

1) il **ritratto del Duca Francesco Maria della Rovere (opera di Tiziano, commentata da Aretino)** e lo **stellare "terzetto" di "dittici" raffiguranti tre consecutive generazioni di coppie di Duchi d'Urbino** (Uffizi); il collegamento con "***Hamlet***" (King Hamlet muore avvelenato attraverso le orecchie, proprio come il Duca);

2) **il "dittico" dei ritratti "tizianeschi" di Aretino (Pitti) e di Giovanni dalle Bande Nere del Pace** (Uffizi); la vicenda (narrata da Aretino) del "calco" di Giulio Romano, che "rinasce" nei colori del ritratto del Pace, come la statua della regina Ermione, anch'essa opera di Giulio Romano, "prende vita" in *The Winter's Tale*;

3) **il dipinto tizianesco "*Venere e Adone*" in Palazzo Barberini (che presenta Adone con un "cappellino"), fonte dell'omonimo poemetto di Shakespeare**; il dipinto, inviato da Tiziano (con lettera scritta dal suo "*ghost-wri*ter", Aretino) a Filippo II non aveva quel "fondamentale" particolare, citato da Shakespeare nel suo poemetto.

Appare non più eludibile approfondire gli studi sull'influenza di Aretino (e Tiziano) sulle opere shakespeariane, che tuttora condizionano fortemente l'attuale cultura mondiale. E John Florio appare come l'unico credibile "*trait d'union*" fra le citate opere di Shakespeare e i menzionati scritti di Aretino e dipinti di Tiziano. John Florio appare, lo si ripete, come l'indiscusso più grande studioso di Aretino di tutti i tempi, e anche lui un "*ghost-writer*", proprio come lo era stato il medesimo Aretino (per Giovanni dalle Bande Nere e per Tiziano).

APPENDICE I: L'elenco degli studi sia italiani che stranieri (di docenti accademici e di studiosi indipendenti) che sostengono, *con argomentazioni oggettivamente autorevoli*, la candidatura di John Florio, quale autore delle opere di Shakespeare.
APPENDICE II: L'elenco dei libri e dei relativi autori che furono letti da John Florio per la predisposizione del dizionario *A Worlde of Wordes* del 1598.
APPENDICE III: L'elenco degli autori e dei libri che furono letti da John Florio per la predisposizione del dizionario *Queen Anna's New World of Wordes* del 1611.
APPENDICE IV: Il ritratto di John Florio, nell'incisione del 1611 (opera di William Hole), pubblicata nel coevo dizionario.

***

Capitolo I

La "*mostra monografica su Aretino e l'arte del Rinascimento, la prima mai fatta in assoluto*", in occasione dei '500 anni dalla nascita di Cosimo I de' Medici.

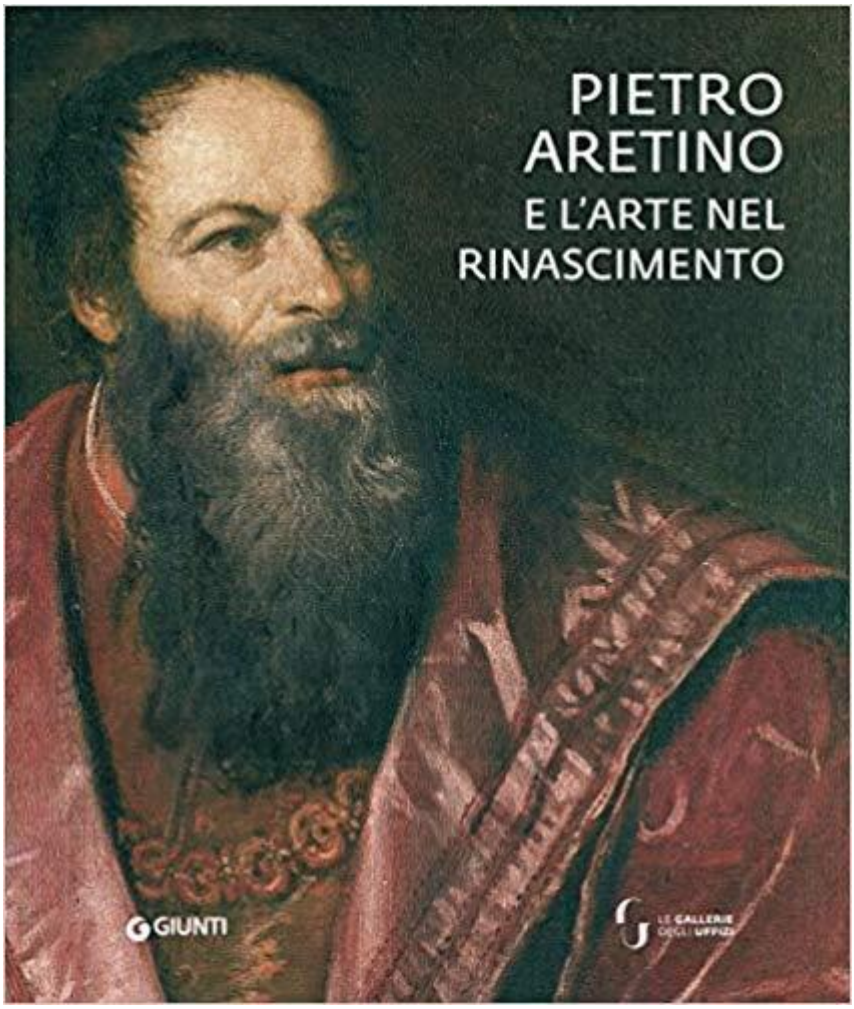
Premessa

La mostra monografica su *Aretino e l'arte del Rinascimento, "la prima mai fatta in assoluto*", allestita nella Galleria degli Uffizi, in occasione dei '500 anni dalla nascita di Cosimo I de' Medici: il catalogo predisposto dai curatori della mostra, Anna Bisceglia, Matteo Ceriana e Paolo Procaccioli. Assolutamente ineludibile è il confronto con la mostra relativa a *Shakespeare Staging The World* del 2012, allestita (per l'occasione delle Olimpiadi londinesi) nel *British Museum*, il cui catalogo fu predisposto da Jonathan Bate e Dora Thornton. Entrambi i letterati (Aretino e Shakespeare), non a caso, mostrano, nelle loro opere, grande e sensibile attenzione, come meglio esporremo oltre, al rapporto fra le arti visive (mute) e l'arte letteraria (ricca di parole).

Come precisato nel sito ufficiale degli Uffizi[2]:

> "'*Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento'* si inserisce nell'ampia serie di eventi organizzati dalle Gallerie degli Uffizi e dalla città di Firenze nell'anno 2019 per il **cinquecentenario della nascita di Cosimo I** ed anticipa, al tempo stesso, le celebrazioni per **l'anno di Raffaello**, tra pochi mesi. La mostra è curata da Anna Bisceglia, Matteo Ceriana e Paolo Procaccioli".

[2] https://www.uffizi.it/eventi/pietro-aretino-e-l-arte-del-rinascimento



Il volume predisposto dai Curatori della mostra (*Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglie, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, Le Gallerie degli Uffizi-Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Giunti Editore S.p.A., Firenze, novembre 2019) costituisce una guida preziosissima per comprendere appieno il significato della presenza di tanti oggetti preziosi (dipinti, sculture, volumi), esposti nella mostra.

Il volume si apre con un'introduzione del Direttore della Galleria degli Uffizi, il tedesco Eike Schmidt, il quale, nel suo saggio "*La geografia artistica di Pietro Aretino*"[3] sottolinea come:

> "Capolavori assoluti e opere meno note, dipinti celeberrimi e altri quasi sconosciuti, sculture, disegni, stampe, rari volumi del Cinquecento, coppe in terra sigillata, richiami all'antico, medaglie, lettere, oggetti e perfino una notissima maiolica con decorazione pornografica: in questa mostra sofisticata e composita, tutto si lega a una delle figure più emblematiche del Cinquecento italiano ed europeo."

Egli rileva, infine, come la mostra sia ricca di:

> "opere strepitose venute da tutto il mondo".

Come sottolineano i Curatori della impareggiabile mostra, Anna Bisceglia, Matteo Ceriana e Paolo Procaccioli, nello splendido volume da essi stessi predisposto (con il contributo anche di numerosissimi

[3] *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019, Le Gallerie degli Uffizi-Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Giunti Editore S.p.A., Firenze, p. 11.

autorevoli studiosi delle Lettere di Aretino e della storia dell'arte) per l'occasione[4], la mostra evidenzia la connessione inscindibile fra le arti visive delle opere d'arte e le parole di Aretino:

> "Il corto circuito provocato dalla vicinanza visiva e mentale tra opere e parole - certe opere e certe parole -, sono un accrescimento indubbio nello studio del personaggio e viceversa un chiarimento del contesto figurativo e culturale che influenzò e promosse con tanta abilità; noi stessi, che lo abbiamo progettato, restiamo stupiti a volte della perentoria nettezza di questo rapporto. Giunti alla fine bisogna ammettere che valeva davvero la pena di faticare intorno a questa mostra monografica su Aretino, la prima mai fatta in assoluto.
>
> L'iniziativa è stata fin da subito sostenuta convintamente da Eike Schmidt [N.d.R., Direttore delle Gallerie degli Uffizi dal 2015], che l'ha voluta fortemente per le Gallerie degli Uffizi di sicuro non solo per l'appartenenza del ritratto tizianesco [N.d.R., del 1545, Palazzo Pitti] alle collezioni del museo, un punto di partenza in sé storicamente motivato e importante, ma anche molto parziale. L'aspetto stimolante - si vorrebbe dire impagabile - di questo laboratorio progettuale aretiniano è stato quello di aver portato a lavorare insieme i letterati impegnati nell'Edizione Nazionale delle Opere aretiniane con storici, storici della critica d'arte e storici dell'arte".

Nel volume, segue un saggio di Paul Larivaille ("*Pietro Aretino tra letterati e artisti. Guai e tripudi di un pittore mancato*").[5]

Dopo tale saggio, il volume si sostanzia in un vero e proprio "*Catalogo*" (ampiamente commentato e illustrato) delle sei fasi in cui si articola la mostra:

1) "Tra Arezzo e Perugia 1492-1516 CA.;
2) "Roma 1517-1525 Agostino Chigi, l'Antico, i Papi";
3) "A Venezia 1527-1556";
4) "Aretino, il Sacro, Michelangelo";
5) "'Segretario del mondo. Aretino e il potere";
6) "Imago Petri".

Il volume è, infine, arricchito da "*Apparati*":

- *L'epistolario aretiniano. La documentazione manoscritta* di Paolo Marini;
- *Pietro Aretino e le arti 'congeneri'* di Lara Sabbadin.
- Bibliografia.

Come già sottolineato, l'aspetto che maggiormente qualifica la mostra (e il "Catalogo") è quello di aver provocato la *vicinanz*a visiva e mentale tra opere d'arte (appartenenti alle *arti visive*) e *le parole* della *letteratura e poesia* (i sonetti e altre composizioni poetiche) delle *Lettere* di Aretino.

Come già rilevato, "L'aspetto stimolante - si vorrebbe dire impagabile - di questo laboratorio progettuale aretiniano è stato quello di aver portato a lavorare insieme i letterati impegnati nell'Edizione Nazionale delle Opere aretiniane [Paolo Procaccioli, *in primis*] con storici, storici della critica d'arte e storici dell'arte [gli altri due curatori della mostra, Anna Bisceglia e Matteo Ceriana, *in primis*]".

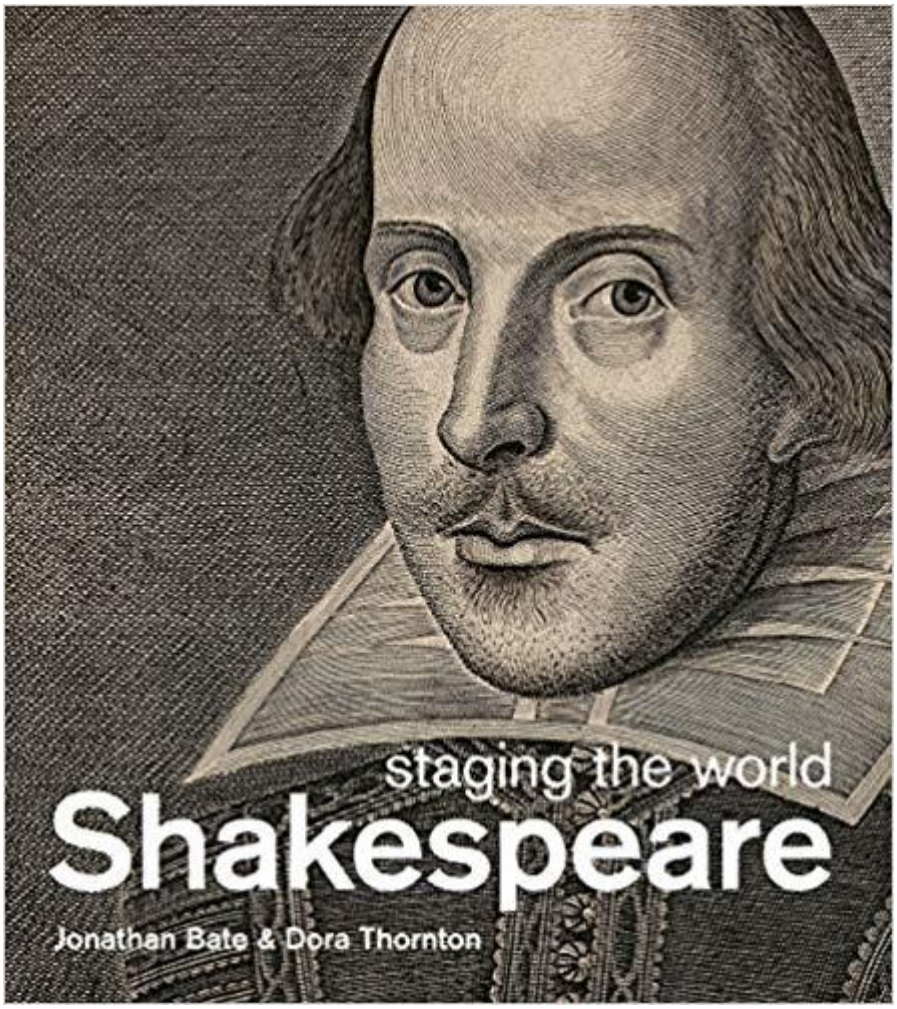
---

[4] *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, … cit., nel saggio introduttivo, "*Veritas filia temporis". Itinerari artistici di uno scrittore tra Roma e Venezia*, p. 13.

[5] *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, … cit, pp. 15-21.

Assolutamente ineludibile appare il confronto tra tale importante evento della *Galleria degli Uffizi* (la "mostra monografica su Aretino e le arti, la prima mai fatta in assoluto") e la mostra che fu organizzata nel *British Museum*, nel 2012 (dal 19 luglio al 25 novembre), in occasione delle olimpiadi londinesi.

Anche in quell'occasione fu predisposto un vero e proprio "*Catalogo*", un libro anch'esso prezioso (dono, peraltro, gradito, ricevuto da mio figlio, che transitava a Londra, in quel periodo): "*Shakespeare- Staging the World*", The British Museum Press, 2012[6], scritto dal più autorevole studioso inglese vivente di Shakespeare, Jonathan Bate (consulente della mostra), insieme con la curatrice della mostra stessa e esperta d'arte, Dora Thornton.



[6] Jonathan Bate & Dora Thornton, "*Shakespeare-Staging the World*", The British Museum Press, 2012.

Anche in quell'occasione, il volume si apre (dopo l'introduzione dello sponsor) con un'introduzione ("*Director's Foreward*") dell'allora Direttore del British Museum, Neil MacGregor[7] (sostituito, da aprile 2016 dal tedesco Hartwig Fische):

> "This exhibition, *Shakespeare:staging the world*, is the British Museum's special contribution to the Cultural Olympiad, a series of events to showcase the nation's art and culture to the rest of the world. As the world comes to London in 2012, it is timely to explore how the world came to London, and was viewed from London, four hundred years ago, in the era when so many aspects of global modernity had their origins".
>
> "Questa mostra, *Shakespeare: che mette in scena il mondo*, è il contributo speciale del British Museum alle Olimpiadi culturali, una serie di eventi per mostrare l'arte e la cultura della nazione al resto del mondo. Mentre il mondo arriva a Londra nel 2012, è opportuno esplorare come il mondo è arrivato a Londra ed è stato visto da Londra, quattrocento anni fa, nell'era in cui tanti aspetti della modernità globale hanno avuto le loro origini ".

Segue la Prefazione degli Autori ("*Authors' Preface*")[8], ove gli Autori sottolineano:

> "we create a dialogue between Shakespeare's imaginary worlds and the material objects of the real world of the late sixteenth and early seventeenth centuries… we use objects to illuminate dramatic texts and dramatic texts to illuminate objects… this exhibition and book has been a richly rewarding collaboration. Dora Thornton served as curator of the exhibition at the British Museum, Jonathan Bate as consultant Shakespearian. We could not have written the book or conceived the exhibition without each other".
>
> "creiamo un dialogo tra i mondi immaginari di Shakespeare e gli oggetti materiali del mondo reale tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo ... usiamo oggetti per illuminare testi drammatici e testi drammatici per illuminare oggetti ... questa mostra e questo libro sono stati una collaborazione pienamente gratificante. Dora Thornton è stata curatrice della mostra al British Museum, Jonathan Bate come consulente shakespeariano. Non avremmo potuto scrivere il libro o concepire la mostra l'uno senza l'altro".

Ci sembra particolarmente interessante sottolineare che - proprio come i curatori del "Catalogo" della mostra di Aretino (Paolo Procaccioli, massimo attuale studioso di Aretino e curatore dell'Edizione Nazionale della sua opera, e gli storici dell'arte Anna Bisceglia e Matteo Ceriana) - anche i curatori del "Catalogo" della mostra londinese, Jonathan Bate (massimo studioso inglese vivente dell'opera shakespeariana) e la storica dell'arte Dora Thornton evidenzino come "questa mostra e questo libro sono stati una collaborazione pienamente gratificante… Non avremmo potuto scrivere il libro o concepire la mostra l'uno senza l'altro".

Anche i curatori della mostra e del Catalogo aretiniano rilevano, similmente, che "L'aspetto stimolante - si vorrebbe dire impagabile - di questo laboratorio progettuale aretiniano è stato quello di aver portato a lavorare insieme i letterati impegnati nell'Edizione Nazionale delle Opere aretiniane con storici, storici della critica d'arte e storici dell'arte".

[7] Jonathan Bate & Dora Thornton … cit., pp. 8-9.
[8] Jonathan Bate & Dora Thornton … cit., pp. 10-11.

L'interdisciplinarietà delle mostre e dei libri (italiano e inglese) qui considerati, evidenzia quanto sia *proficuo e gratificante il lavoro congiunto fra studiosi di diverse branche del sapere*, fra studiosi di letteratura (italiano o inglese) e storici dell'arte (nella specie).

Un altro punto di grande contatto fra le due mostre (e i relativi "Cataloghi") è *l'aver abbinato elementi di arti visivi (dipinti, sculture, oggetti preziosi ecc.) a elementi letterari*.

Bate e Thornton affermano che gli oggetti illuminano i testi letterari e i testi letterari, a loro volta, illuminano gli oggetti.

I curatori della mostra e del citato Catalogo aretiniano affermano, similmente che "Il corto circuito provocato dalla vicinanza visiva e mentale tra opere e parole - certe opere e certe parole -, sono un accrescimento indubbio nello studio del personaggio e viceversa un chiarimento del contesto figurativo e culturale che influenzò e promosse con tanta abilità".

Oltre tutto quanto sopra evidenziato, vi è probabilmente anche una vera e propria affinità fra i due grandi letterati che sono stati celebrati in queste mostre, Aretino e Shakespeare.

Infatti, entrambi i letterati (Aretino e Shakespeare), non a caso, mostrano, nelle loro opere, grande e sensibile attenzione, come meglio esporremo oltre, al rapporto fra le arti visive (mute) e l'arte letteraria (ricca di parole).

Anche il "Catalogo" di Shakespeare ci suggerisce, tanto per esser più chiari, come lo stesso Shakespeare possa aver scritto (proprio come aveva già fatto Aretino, nei suoi sonetti a corredo dei ritratti tizianeschi) l'ecfrasi di un celebre dipinto di Tiziano, nella sua prima opera del 1593, "*Venus and Adonis*"[9]; ciò che, come meglio illustreremo, era stato già autorevolmente sostenuto dal massimo teorico dell'iconologia Erwin Panofsky.

Non solo, ma, come Aretino, anche Shakespeare scrisse l'ekfrasi del ritratto del Duca d'Urbino, Francesco Maria della Rovere (Catalogo n. 5.7 della mostra e visibile nella Galleria degli Uffizi, primo piano, sala 83), come sostenuto incontrovertibilmente dal Prof. Geoffrey Bullough, autore della più vasta opera relativa alle fonti dell'opera shakespeariana[10].

Su tali argomenti, torneremo ancora, più precisamente, nei successivi § I.5.3 e II.3.3.

I.1 Nella mostra, si evidenzia il connubio fra arte visiva e parole, negli scritti di Aretino (sulla cui importanza e approfondimento di studi, non fu certamente irrilevante la messa all'*Indice* dell'*opera omnia* dal 1559 al 1996).

Il 16 gennaio del 2020 rimarrà per me una data importante.

E' il giorno in cui, entrati ormai a pieno titolo nella terza decade del terzo millennio, ho avuto la gioia incolmabile di visitare la meravigliosa mostra *Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento* (Gli Uffizi).

[9] Jonathan Bate & Dora Thornton … cit., pp. 126-129.

[10] Nelle presenti note non ho potuto tener conto di un volume, che riguarda la tematica in questione (che mi riprometto di consultare prossimamente) *Shakespeare and the visual arts : the Italian influence*, edited by Michele Marrapodi, London ; New York : Routledge, 2017.

Ho visitato la mostra con grande entusiasmo e interesse.

Un grazie veramente grande ai curatori Anna Bisceglia, Matteo Ceriana e Paolo Procaccioli!

Invito tutti coloro che siano interessati ad Aretino a visitare tale *mostra, unica al mondo*!

E' innegabile che sull'importanza e sull'approfondimento degli studi su Pietro Aretino e le sue opere non fu certamente irrilevante la messa all'*Indice* dell'*opera omnia* dal 1559 al 1996.

Venendo alla mostra, come più volte rilevato, i curatori della mostra stessa e del citato Catalogo aretiniano affermano, che "Il corto circuito provocato dalla vicinanza visiva e mentale [resa nella mostra] tra opere e parole - certe opere e certe parole -, sono un accrescimento indubbio nello studio del personaggio e viceversa un chiarimento del contesto figurativo e culturale che influenzò e promosse con tanta abilità".

Vengono immediatamente alla mente le parole di un'autorevole studiosa, Loretta Innocenti[11]:

> "Tra le arti visive e la letteratura di un definitivo periodo sembra esservi una somiglianza, un *air de famille* come scriveva Mario Praz … Si potrebbe dire allora che la somiglianza tra le arti visive e quelle verbali sia già insita nel fatto stesso che esse sono 'arte' per un certo mondo, in un certo momento storico. La cultura del Rinascimento, recuperando Platone e Aristotele, e talvolta stravolgendone il pensiero indica nelle 'Sister Arts', nell'*ut pictura poesis* [N.d.R., Orazio, *Ars Poetica*, 361] nella citazione da Simonide (che la poesia è pittura parlante e la pittura muta poesia), una somiglianza tra il segno visivo e la parola o, meglio, una tensione a diventare simili, a identificarsi".

Si precisa anche che l'"ut pictura poësis" dell'*Ars Poetica* di Orazio, a sua volta, si collegava anche alla *Poetica* di Aristotele e alla più recente opera *Della* [o *La*] *Poetica* (Venezia, 1536) di un amico di Aretino[12], il lucchese Bernardino Daniello, il quale scriveva che:

> "Per tanto dico, non senza grandissima ragione, essere stata essa Poetica da gli antichi et sapientissimi Huomini alla pittura assomigliata [paragonata]; et detto essa pittura altro non esser che un tacito e muto Poema [tacita e muta poesia]: Et allo' ncontro [al contrario] pittura parlante la Poesia. Percioché come l'imitatione del dipintore si fa con stili, con pennelli, et con diversità di colori (coi quali esso poi la natura … et le sembianze d'huomo … imitando; ci rende la immagine

[11] Loretta Innocenti, *Parola e immagine nel Rinascimento*, in Storia della Civiltà Letteraria Inglese, diretta da Franco Marenco, Torino, UTET, 1996, vol. I, pp. 588-603. Il saggio è leggibile in https://www.academia.edu/12089084/Parola_e_immagine_nel_Rinascimento_in_Storia_della_Civilt%C3%A0_Letteraria_Inglese_diretta_da_Franco_Marenco_Torino_UTET_1996_vol._I_pp._588-603 . Il brano qui citato è alle pp. 2 e 3 del testo, come pubblicato nel predetto link.

[12] Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens,* The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, pp. 24-25. Alcune pagine di tale libro sono leggibili, in anteprima, nel link https://books.google.it/books?id=qB7oGpqkfq0C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

di quello al vivo somigliante) così quella del Poeta si fa con la lingua, e con la penna, con numeri, et harmonie"[13].

Riferendosi anche al Rinascimento inglese, Loretta Innocenti[14] ben sottolinea anche come:

> "La vista è infatti considerata il senso privilegiato, quello che consente una percezione e una comprensione della realtà più diretta e immediata…Anche quando cioè si metterà in evidenza che pittura e poesia sono arti diverse e distinte, il visivo sarà considerato superiore nella rappresentazione della realtà e dei *visibilia* rispetto alla poesia, che fa uso di segni 'non naturali' non può imitare la realtà in modo così pregnante ed efficace. Questo è ciò che già Leonardo da Vinci argomentava a favore della pittura; per lui la lunga descrizione della battaglia che il poeta rende in parole è superata dalla brevità e dalla vivacità di una rappresentazione visiva, simultanea e spaziale:
>
>> 'Se tu, poeta, fingerai la sanguinosa battaglia, si sta con la oscura e tenebrosa aria, mediante il fumo delle spaventevoli e mortali machine, mista con la spessa polvere intorbidatrice dell'aria, e la paurosa fuga dei miseri spaventati dalla orribile morte. In questo caso il pittore ti supera, perché la tua penna sarà consumata, innanzi che tu descriva a pieno quel che immediate il pittore ti rappresenta con la sua scienza e la tua lingua sarà impedita dalla sete, e il corpo dal sonno e dalla fame, prima che tu con parole dimostri quello che in un istante il pittore ti dimostra […]. Lunga e tediosissima cosa sarebbe a la poesia ridire tutti li movimenti degli operatori di tal guerra, e le parti delle membra, e loro ornamenti, delle quali cose la pittura finita con gran brevità e verità ti pone innanzi (*Trattato*, I, 21[15]).'"

Leonardo da Vinci aveva anche affermato che "*la pittura [è] come una poesia muta e la poesia [è] come una pittura cieca e l'una e l'altra va imitando la natura quanto è possibile alle loro potenzie*"[16].
Incidentalmente, se consideriamo l'evoluzione della specie umana, sembra (per quel che risulta a me, ignorante della materia) che il senso della vista e della memoria visiva dovrebbe senz'altro essere radicato nella mente umana da molto più tempo, rispetto al sopraggiungere della parola (o comunque di una qualche forma di comunicazione primitiva non solo tramite gesti, ma anche mediante articolazione di linguaggi seppur primordiali) e della scrittura; una riprova di ciò, sarebbe anche sostenuta dal fatto che tutte le mnemotecniche si basano sulla memoria visiva e sulla visualizzazione di immagini.

Chiusa la breve parentesi sulla questione "evoluzionistica", e tornando alla *vexata quaestio*, circa i rapporti fra le arti visive (mute) e le arti letterarie (basate sulle parole), non poteva non intervenire lo stesso Pietro Aretino, lamentandosi[17], nell'agosto del 1551, del fatto che l'arte pittorica e scultorea avessero una maggiore preferenza, fra gli aristocratici, rispetto all'opera letteraria:

---

[13] Il brano, riportato nel testo, dell'opera di Bernardino Daniello, *La poetica*, Vinegia per Giouan'Antonio di Nicolini da Sabio, 1536, può leggersi in https://books.google.it/books?id=X3I2jMnZ9RgC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false pp. 24 (in fine) e 25.

[14] Loretta Innocenti, op. cit., p. 3.

[15] Il *Trattato della pittura* è recentemente anche pubblicato a cura di E. Camesasca, Vicenza, Neri Pozza, I, 17, 2000.

[16] Si veda Simona Selene Scatizzi, *Ut pictura poësis; la descrizione di opere d'arte fra rinascimento e neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto*, in *Camenae*, n.10, febbraio 2012, p.6, nota 23, leggibile in http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/12-Simona_Scatizzi.pdf , la quale richiama Leonardo da Vinci, *Che differenzia è dalla pittura alla poesia* (Codex Urbinas Latinus 1270, f. 10, databile al 1492), p. 15.

[17] Lettera di Aretino *Al Comandator d'Alcantara* (generale spagnolo e segretario dell'Imperatore) dell'agosto 1551, in Paolo Procaccioli, *Pietro Aretino, Lettere*, Salerno Editrice, Roma, 2002, Tomo VI, Libro VI, n. 3, pp. 17-19.

"*i Principi si dilettano più de i ritratti de i volti, che de i registri [racconti] de i fatti, come fusse maggiore la importanza de la effigie, che la eternità della memoria … in vero chi dipinge e intaglia, figura la sembianza de le membra et del corpo, e chi scrive e compone, esprime gli affetti de la mente e de l'animo. I simulacri* [le statue], *e le tavole* [le pitture] *permangono ne i luoghi stabilitogli in grado; e i volumi e i poemi passano in ogni parte col volo. Quali colossi d'argento e d'oro; non che di bronzo e di marmo, pareggiano i* [riescono a essere alla pari, nel confronto, coi] *capitoli in cui hò scolpito Iulio Papa, Carlo Imperadore, Caterina Regina e Francescomaria Duca? In essi che hanno il moto col sole si tondeggiano le linee de le viscere, si rilevano i muscoli de le intentioni, e si distendono i profili de gli affetti intrinsechi. Si che cedano le cose de la vita à gli interessi del nome*".

Quattro brevi osservazioni su questa fondamentale lettera di Aretino:

1) Aretino si lamenta del fatto che le sculture e le pitture raccogliessero maggiori preferenze fra i "Principi". Sotto questo profilo, potrebbe ben dirsi che lo stesso Aretino si comportasse, in realtà, come il più grande di tutti i "Principi", dato che, come è stato giustamente osservato, fu:

   > "Aretino uno dei personaggi più ritratti del secolo. Riprendendo parole dello stesso scrittore (*Lettere*, III, 94, 124, 229 …) e sintetizzando quanto aveva scritto Francesco Marcolini nel settembre 1551, Anton Francesco Doni lo ricordava in un passaggio poi celebre: 'che direte voi, d'una lista che già feci (un Ricordo) in quanti modi io v'avevo veduto ritratto? In marmo, di basso rilievo, naturale, in cameo, piccolo; in medaglia, in oro, argento, rame, ottone, piombo, e cera. In pittura, di mano del mirabil Tiziano, di fra Bastano del Piombo, e d'altri valenti pittori in più di trenta luoghi; in altri modi stampati infiniti per insino nelle cassette da pettini, in rame, in busso, in pero, grande, bronzo, e piccolo' (LSA [Lettere Scritte A Pietro Aretino] 410). Tanto insistere era legittimato dall'eccezionalità di quei dati di fatto, cosa singolarissima per un privato e addirittura inimmaginabile per un personaggio della sua origine[18]".

   Insomma, Aretino (in gioventù, lui stesso pittore) credeva fermamente nell'importanza dell'immagine e dell'arte visiva! E credeva fortemente nell'aspetto promozionale che l'immagine visiva poteva avere, a vantaggio di colui che era ritratto!

2) Un primo profilo a vantaggio dei versi letterari è costituito, secondo Aretino, dal fatto che le statue e le pitture, "*I simulacri* [le statue], *e le tavole* [le pitture] *permangono ne i luoghi stabilitogli in grado*".

   La grande sfida dell'eccezionale, "*unprecetented*", mostra di *Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento* (Uffizi) ha dimostrato proprio l'esattezza di quanto Aretino, con grande acutezza sottolineava.

   Alcuni monumenti scultorei, per essere talmente "compenetrati" coi luoghi ove essi si trovano (si pensi alla Colonna Traiana a Roma, coi suoi bassorilievi), non possono, sostanzialmente, essere oggetto di trasferimenti.

La lettera è anche leggibile nel testo del libro VI delle *Lettere* di Aretino, pubblicato postumo, nel 1557, a Venezia (presso Gabriel Giolito de' Ferrari), pp. 5-8 (specie le ultime righe di p. 7 e la p.8), nel link https://books.google.it/books?id=Nf47AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false .

[18] *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglie, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019, cit., pp. 231-232.

L'immenso sforzo organizzativo-tecnico-burocratico che - grazie ai curatori della mostra in esame (e a tutti coloro che li hanno assistiti) - ha permesso di trasferire agli Uffizi, come è stato fatto, una infinità di preziosi oggetti (dipinti, sculture, medaglie) provenienti da ogni parte del mondo, ha dimostrato, lo si ripete, proprio l'esattezza di quanto Aretino, con grande acutezza sottolineava.
Aretino afferma, invece, come (a differenza di statue e pitture) sia molto più agevole la circolazione dei libri scritti: "*e i volumi e i poemi passano in ogni parte col volo*".
Questo segna, in quella sorta di "*certamen*" fra le arti, un indubbio punto a favore dell'arte letteraria e dei libri!

3) Il volume di Aretino, *Abbattimento poetico del diuino Aretino, et del bestiale Albicante, occorso sopra la Guerra di Piemonte, et la pace loro, celebrata nella Academia de gli intronati a Siena* (edito Milano: Francesco Minizio Calvo, non prima del 1539[19]), nonché i rapporti epistolari e gli incontri personali con Alessandro Piccolomini[20] (uno dei principali accademici, col nome di *Stordito*, dell'Accademia degli Intronati di Siena[21]), evidenziano un rapporto fra Aretino e l'Accademia degli Intronati di Siena, il cui motto era "*Meliora latent*", tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio.[22] Anche se Aretino non conosceva il latino, gli doveva esser chiaro il significato di tale "motto": "*Le cose più preziose non sono quelle che appaiono, ma quelle che sono nascoste*".
Mi scuso per questa "divagazione", ma vedremo che essa, a mio sommesso giudizio, ci sarà preziosa per comprendere le parole di Aretino.
Aretino, come visto, afferma sostanzialmente che i "*colossi d'argento e d'oro; non che di bronzo e di marmo,* [non] *pareggiano i* [non riescono a essere alla pari, nel confronto, coi] *capitoli in cui hò scolpito Iulio Papa, Carlo Imperadore, Caterina Regina e Francescomaria Duca*".
Qui, Aretino entra ancor più, nel merito del "*certamen*" fra le arti, per sostenere la superiorità della poesia sulle arti visive.
Afferma Aretino che "*In essi che hanno il moto col sole si tondeggiano le linee de le viscere, si rilevano i muscoli de le intentioni, e si distendono i profili de gli affetti intrinsechi.*"

---

[19] Si veda la scheda di tale volume nel Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale – OPAC SBN, in https://opac.sbn.it/opacsbn/opaclib?saveparams=false&resultForward=opac%2Ficcu%2Ffull.jsp&select_db=solr_iccu&do_cmd=search_show_cmd&searchForm=opac%2Ficcu%2Ffree.jsp&db=solr_iccu&nentries=1&rpnlabel=+Tutti+i+campi+%3D+Abbattimento+poetico+del+diuino+Aretino+%28parole+in+AND%29+&rpnquery=%2540attrset%2Bbib-1%2B%2B%2540attr%2B1%253D1016%2B%2540attr%2B4%253D6%2B%2522Abbattimento%2Bpoetico%2Bdel%2Bdiuino%2BAretino%2522&fname=none&from=1

[20] Si vedano, fra le altre, due lettere di Alessandro Piccolomini a Pietro Aretino: quella del 20 marzo 1541, nella quale il Piccolomini, che era anche accademico dell'Accademia degli Infiammati in Padova, comunica ad Aretino che la proposta di Aretino di entrare a far parte di tale Accademia era stata accolta con tale entusiasmo che i membri dell'Accademia volevano votare per acclamazione, ma, poi, decisero di seguire le regole del voto tramite le "ballotte" (Aretino "ebbe tutte 28 le ballotte a suo favore"!); quella del 3 aprile 1541, nella quale il Piccolomini, con molto garbo, chiede ad Aretino di poter avere una copia del "capitolo sopra la morte del Signor Duca d'Urbino, mi sarebbe cosa gratissima; perché sentendovel recitare, mi rimase un stupore, che continuamente mi accende di desio di rivederlo". Le due lettere sono pubblicate in *Lettere scritte a Pietro Aretino*, a cura di Paolo Procaccioli, nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Salerno Editrice, Roma, Libro II, 2004, rispettivamente, n. 114 alle pp. 127-129 e n. 117 alle pp. 131-132.

[21] Franco Tomasi - *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 83 (2015), voce, *Piccolomini, Alessandro*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-piccolomini_(Dizionario-Biografico)/ sottolinea che "La prima partecipazione documentata di Piccolomini a un'attività accademica [degli Intronati] data all'epifania del gennaio 1532, quando prese parte con il soprannome di Stordito a *Il sacrificio*, un rito celebrato nelle strade di Siena, nel quale ogni accademico doveva gettare alle fiamme un oggetto che lo legava alla donna amata e recitare un componimento poetico, per poter uscire così dalla prigionia d'amore".

[22] Si veda nel sito istituzionale di tale Accademia https://www.accademiaintronati.it/storia-dellaccademia/

A me sembra (ma è un tentativo, da sottoporre al vaglio) che (nella talora non facile costruzione di Aretino), Aretino abbia contrapposto: da un lato, le arti visive, le immagini, le effigi, che sono *apparenze* alla luce del sole; dall'altro le parole che sono ciò che non si vede, proprio come "*le viscere*" in un corpo umano, "*le intentioni*" e gli "*affetti intrinsechi* [le emozioni interiori]".
Insomma, le "apparenze", le arti visive, che si vedono (ma sono mute), e le "emozioni interiori", che si possono, invece, *meglio esprimere con le parole*.
Fausto Navarro, nel "Catalogo" aretiniano[23], commentando il ritratto del Duca d'Urbino Francesco Maria della Rovere (celebrato da Aretino nel celebre sonetto del 7 novembre 1537), rileva che:

> "Nel *Dialogo d'amore* (1542) Sperone Speroni celebra la figura di Pietro Aretino dichiarando che egli è poeta-spettatore il quale traduce in rappresentazione verbale ciò che è incarnato nel colore di Tiziano: gli *invisibilia* ovvero l'interiorità emotiva e concettuale del personaggio ritratto, e con le parole egli rende il vigore dell'anima ed esprime i concetti più alti, come quello della nobiltà della guerra intesa come esercizio di virtù e di eroismo".

E' evidente che, *nel gioco delle parti*, Aretino dovesse esprimere la superiorità di ciò che non è muta apparenza (l'arte visiva), la superiorità di ciò che è nascosto, in quanto costituisce il "mondo interiore" e che può essere espresso meglio con le parole; secondo il motto ovidiano degli Intronati, per i quali "*meliora latent*" ("i beni più preziosi sono quelli che non appaiono, ma che sono nascosti").
Le stesse considerazioni saranno ripetute da Ben Jonson in Inghilterra.

> "Consapevole che la pittura riproduce la realtà in modo più vicino all'originale, Ben Jonson ritiene tuttavia superiore la poesia proprio perché 'that can speake to the Understanding, the other but to the Sense'; 'questa può parlare all'intelletto, l'altra invece solo alla sensazione' (*Timber, or Discoveries*,1620-1635)"[24].

4) Nonostante queste affermazioni (riprese da Ben Jonson) Pietro Aretino seguì, nei suoi sonetti scritti per i ritratti del Tiziano, il canone della "*complementarietà*" fra le arti visive (i ritratti del Tiziano) e i sonetti composti dall'Aretino a corredo di tali ritratti.
Sotto questo profilo, la diversità (e necessaria complementarietà) fra i due tipi di arte era stata definita, in modo equilibrato, da Leonardo da Vinci, che aveva affermato, come già rilevato, che "*la pittura [è] come una poesia muta e la poesia [è] come una pittura cieca e l'una e l'altra va imitando la natura quanto è possibile alle loro potenzie*".[25].
Aretino aveva inaugurato, nel 1524, tale importante collegamento fra l'arte visiva e la parola coi suoi famosi "*Sonetti Lussuriosi*" (o *Sonetti sopra i 'XVI modi'*), scritti per commentare le incisioni di Marcantonio Raimondi sui sedici disegni erotici eseguiti dal pittore Giulio Romano, i *Modi [di fare l'amore]*".[26]

---

[23] *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, … cit, pp. 220-221.
[24] Loretta Innocenti, op. cit., nota 6 a p. 3.
[25] Si veda Simona Selene Scatizzi, *Ut pictura poësis; la descrizione di opere d'arte fra rinascimento e neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto*, in *Camenae*, n.10, febbraio 2012, p.6, nota 23, leggibile in http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/12-Simona_Scatizzi.pdf , la quale richiama Leonardo da Vinci, *Che differenzia è dalla pittura alla poesia* (Codex Urbinas Latinus 1270, f. 10, databile al 1492), p. 15.
[26] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, p. 26.

Di tali "*Sonetti Lussuriosi*", nella mostra, sono esposte alcune preziose pagine veneziane (*post* 1537?-1550 ca.), al numero di Catalogo 2.18[27].

Secondo Paolo Procaccioli[28], Aretino, in tali Sonetti, "*Non mirò ... alla costruzione di un testo autonomo ...; al contrario, per ogni 'modo', immaginò un unicum figurativo-verbale, nel quale le parole avessero senso compiuto solo se affiancate a quell'immagine*". Le parole di Aretino [continua Procaccioli] "*sono sì evidentemente affiancate alle immagini e non mirano a sostituirle ...Non ci sono dubbi che il poeta ... sia al servizio dell'immagine*"; ma la parola "*E' stata l'occasione di una riscrittura che si è fatta rivisitazione ma anche integrazione e per qualche aspetto ripensamento. Ecco, sta qui, a mio parere, la iunctura felice e funzionale che unisce i sonetti alle rispettive figure, e che, sia pure con una forzatura della cronologia delle rispettive genesi, destina gli uni e le altre a una simbiosi che è la migliore espressione della complicità delle persone e anche, per altro verso, della prossimità delle poetiche. E, a me pare di poter constatare , d'accordo con Waddington, che lo stesso tratto, naturalmente dosando apporti e aspettative nel senso di un equilibrio pieno, si troverà poi nelle occasioni ecfrastiche nate all'interno del più noto e più importante dei sodalizi artistici vissuti da Aretino, quello con Tiziano* ".

In quest'occasione, Procaccioli dà conto dell'importante studio di Raymond B. Waddington[29], il quale sottolinea la grande influenza di Aretino nell'intera letteratura europea del 16° secolo.

Procaccioli ritiene, in particolare, di "*sottoscrivere in pieno la conclusione di Raymond Waddington, secondo cui 'Aretino's speaking pictures are not topical of ekphrasis poetry in that they do not challenge the sister art for priority, with words attempting to outdo images… He [Aretino] presents himself as a collaborator with Romano and Raimondi, as later he would assume that role with Titian*'"[30] 'I sonetti [lussuriosi] con cui Aretino dà voce ai ritratti non sono un aspetto cruciale della sua poesia ecfrastica, in quanto essi non sfidano l'arte sorella [la pittura] quanto a priorità, con parole che tentano di sovrastare alle immagini ... Aretino si presenta come collaboratore di Romano e di Raimondi, come in seguito avrebbe assunto quel ruolo stesso con Tiziano [e i suoi ritratti]'.

Procaccioli sottolinea anche la "*visività della parola di Pietro Aretino*", e, sulle orme di Waddington, rileva come il tema del *confronto parola-immagine*, inaugurato con i *Sonetti lussuriosi* continuerà a essere centrale nella poetica di Aretino "in particolare *nella serie dei sonetti sui ritratti tizianeschi*"[31].

Ancora Procaccioli[32] precisa che "*La dialettica parola-immagine può anche prevedere, alla bisogna, la subordinazione della prima alla seconda, nella logica della collaborazione non competitiva qui ipotizzata, ad maiorem gloriam, nella quale la poesia interviene in funzione ancillare a integrare di un tratto ulteriore un progetto già compiuto e di comprovata efficacia*

---

[27] Le si può vedere in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, … cit, pp. 60-61.

[28] Paolo Procaccioli, "*Dai Modi ai Sonetti Lussuriosi: il 'capriccio' dell'immagine e lo scandalo della parola*", in *Italianistica*, Rivista di lettteratura italiana, XXXVIII, 2 (2009), pp.230-231. Procaccioli, op. cit., p. 237, riporta una lettera che Aretino scrisse il 19 dicembre 1537 al chirurgo bresciano M. Battista Zatti (come medico abituato alla nudità del corpo umano e delle sue membra), nella quale Aretino sembra voler giustificare le ragioni che l'avevano spinto, in quella sua opera, a porre il suo interesse verso uno dei comportamenti più importanti dell'intera umanità, quello della modalità dell'unione dei corpi dell'uomo e della donna; "*con pace degli ipocriti*", si tratta di quanto ci è dato "*dalla natura per conservazione di se stessa … la vena che scaturisce i fiumi de le genti … Ha creato me che sono meglio che il pane*"… Ha prodotto letterati come i Bembi e artisti come "*i Dolci … i Sansovini, i Tiziani, i Michelagnoli; dopo loro, i Papi, gli Imperadore, e i Re; ha generato i bei petti, le bellissime donne …*").

[29] R. B. Waddington, Aretino's Satyr: Sexuality, Satire, and self Projection in Sixteenth Century Literature and Art, Toronto-Bufalo-London, University of Toronto Press, 2004, pp. 237-267.

[30] Paolo Procaccioli, "*Dai Modi …*", cit., p.227.

[31] Paolo Procaccioli, "*Dai Modi …*", cit., p.220.

[32] Paolo Procaccioli, "*Dai Modi …*", cit., p.232.

artistica e, si suppone, anche argomentativa … ma … era anche possibile il percorso inverso, col poeta richiesto di … completare cum verbis un testo figurato già noto".
In ogni caso, sembra indubbia la *collaborazione non competitiva* fra parole e immagini in Aretino, la *complementarietà* fra le parole e le immagini stesse.

Infatti, anche secondo Luba Freedman[33]:

> "Aretino, and his contemporaries as well, regarded his [of Aretino] letters, and above all the sonnets, as the 'voices' of Titian's portraits. In the cinquecento view of art, Titian's portraits were regarded as pictorial descriptions operating through color and line; Aretino's sonnets, in their turn, were poetic descriptions operating through words and sounds".
>
> "Aretino, e anche i suoi contemporanei, consideravano le sue lettere [di Aretino], e soprattutto i sonetti, come le 'voci' dei ritratti di Tiziano. Nella visione cinquecentesca dell'arte, i ritratti di Tiziano erano considerati descrizioni pittoriche che operavano attraverso colori e linee; i sonetti di Aretino, a loro volta, erano descrizioni poetiche che operavano attraverso parole e suoni".

La stessa Luba Freedman[34] sottolinea che:

> "The assumed affinity between word and image enabled Aretino to equate his own eulogistic sonnets with portraits, drawing parallels between *pennello e colore* (the painter's brush and paint) and *penna e inchiostro* (the writer's pen and ink)…Aretino [letter to Agosto d'Adda in April 1550] …compares his poetic description of a portrait with the portrait itself, stating that he 'describes the grace [of Agosto] with his pen in the same way that Titian depicts it with his brush. In still another letter, written in August 1552 to the Duke of Atri, Aretino declared that 'the vividness which breathes in his [Titian's] color has the same sentiment as my ink".
> "La presunta affinità tra parola e immagine permetteva ad Aretino di equiparare i suoi sonetti encomiastici ai ritratti, disegnando parallelismi tra *pennello e colore* (pennello e pittura del pittore) e *penna e inchiostro* (penna e inchiostro dello scrittore) ... Aretino [lettera ad Agosto d'' Adda nell'aprile del 1550] ... confronta la sua descrizione poetica di un ritratto con il ritratto stesso, affermando che egli 'mostra avere ne la penna la medesima grazia in descrivere [Agosto] che nel pennello ha Tiziano in dipingere'. In ancora un'altra lettera, scritta nell'agosto del 1552 al duca d'Atri, Aretino dichiarò che 'Imperò che la vivacità, con che respirate nel suo colore [di Tiziano], avria sentimento anco nel mio inchiostro'.

Ancora Luba Freedman afferma che:

---

[33] Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens,* The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, p. 25, la quale richiama anche una lettera di Aretino del luglio 1552 a Don Giovanni Mendoza, che conteneva un sonetto a corredo del ritratto tizianesco del destinatario: "E' ben vero che l'ho prima recitato [*il sonetto*] a voi, *recitandolo* al *ritratto* al quale ogni senso e spirto de la vita che avete ha dato lo stile divino del solo Tiziano in *pittura*"; una splendida immagine, nelle parole di Aretino, della *recita del sonetto aretiniano davanti al ritratto tizianesco*, ove *la recita del sonetto completa, con l'introduzione delle parole, la visione del ritratto*. Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Sesto delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 86, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=6ItKX-DPndgC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[34] Luba Freedman, op.cit., p. 25.

> "To Aretino, his sonnets and letters made Titian's mute portraits eloquent, as if giving them voice" [35].
> "Per Aretino, i suoi sonetti e le sue lettere trasformavano i muti ritratti di Tiziano in ritratti che parlavano, come se desse loro la voce".

La stessa Luba Freedman[36] richiama anche una lettera di Aretino del luglio 1552 a Don Giovanni Mendoza, che conteneva un sonetto a corredo del ritratto tizianesco del destinatario:

> "E' ben vero che l'ho prima recitato [*il sonetto*] a voi, recitandolo al ritratto al quale ogni senso e spirto de la vita che avete ha dato lo stile divino del solo Tiziano in pittura".

Si tratta di una splendida immagine, nelle parole di Aretino, della *recita del sonetto aretiniano davanti al ritratto tizianesco*, ove *la recita del sonetto completa, con l'introduzione delle parole, la visione del ritratto*.

La visione del ritratto e la contemporanea recita del sonetto creavano una complessa struttura di comunicazione, nella quale si integravano perfettamente le parole e l'arte visiva.

Infatti, Luba Freedman[37], rileva che, mediante tale lettera:

> "Aretino was suggesting that this poem be recited while the viewer contemplated Titian's portrait".
>
> "Aretino stava suggerendo di recitare questo sonetto mentre lo spettatore contemplava il ritratto di Tiziano".

Il "*tema del confronto parola-immagine… di evidente centralità*"[38] per Aretino, iniziato con le parole "*in utrumque paratus*" (poste all'interno del ritratto dello stesso Aretino, opera di Sebastiano del Piombo, 1524-1525: catalogo della mostra 6.3), continua nei *Sonetti lussuriosi* e, ancora, "*nella serie dei sonetti sui ritratti tizianeschi*"[39].

Paul Larivaille[40] sottolinea, al riguardo, *la grande amicizia fra Aretino e Tiziano*:

> "*La lunga amicizia tra l'Aretino e Tiziano si raddoppia dunque in quella che si potrebbe chiamare un'amicizia tra la penna dell'uno e il pennello dell'altro*: *un'amicizia che aspira a diventare concorso, cooperazione sempre più stretta*, almeno nello spirito dell'Aretino, se si giudica dalla lettera dell'ottobre 1553[41] dove richiederà senza complimenti al pittore di 'rappresentare in calce al ritratto [di Francesco Vargas] un folio di carta dove egli farà poi scrivere il suo sonetto con qualche penna somigliante al caratterolo che fa bella la

[35] Luba Freedman, op.cit., p. 25.
[36] Luba Freedman, op.cit., p. 25. Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Sesto delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 86, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=6ItKX-DPndgC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
[37] Luba Freedman, op.cit., p. 25.
[38] Paolo Procaccioli, *Dai Modi ai Sonetti lussuriosi*: *il 'capriccio dell'immagine e lo scandalo della parola'*, in *Italianistica*, Rivista di letteratura italiana, XXXVIII, 2 (2009), p. 220.
[39] Paolo Procaccioli, op. e loco ult. cit.
[40] Paul Larivaille, *Pietro Aretino tra letterati e artisti. Guai e tripudi di un pittore mancato*, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019… cit., p. 20.
[41] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Sesto delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 193, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=6ItKX-DPndgC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

stampa'. Questa compresenza tardiva, in uno stesso quadro, della pittura di Tiziano e di un sonetto del suo sacco, per l'Aretino probabilmente non manca di un certo sapore emblematico: come una specir di esorcizzazione, finalmente riuscita con la connivenza del vecchio pittore, della sua giovanile ambizione di *congiungere il pennello e la penna*".

I.2 Il fondamentale contributo interpretativo di Luba Freedman, riguardante la lettera e il sonetto di Aretino, concernenti il ritratto di Francesco Maria della Rovere (Catalogo, n. 5.7 della mostra). L'"*invisibile concetto*", nel sonetto aretiniano.

Aretino, inoltre, nei sonetti a corredo dei ritratti tizianeschi rivelava, con le parole, "*ogni invisibile concetto*" espresso dal pittore; la parte "nascosta", "interiore" (quelle che, poi, chiamerà, nella citata lettera dell'agosto 1551 *Al Comandator d'Alcantara*, le "*viscere*", "*le intentioni*", *e* "*gli affetti intrinsechi*"), che solo le parole potevano mettere in luce in modo del tutto chiaro.

Ciò è detto espressamente nel sonetto riguardante il ritratto di Francesco Maria I della Rovere (trasmesso con la lettera del 7 novembre 1537, alla Signora Veronica Gambara), ove Aretino parlava proprio del fatto che, mediante tale sonetto, egli era riuscito a rendere comprensibile, con le parole, l'"*invisibile concetto*" contenuto nel ritratto tizianesco; l'esplicitazione del "concetto", non suscettibile di essere reso mediante l'arte visiva (e quindi "*invisibile*"), ma spiegabile mediante le "parole", forniva un "completamento" del ritratto tizianesco.

Incidentalmente, rileviamo che la parola "invisibile" è anche legata a profili di carattere religioso. Nel "Credo" cristiano, si parla del "*Dio, Padre onnipotente, creatore del cielo e della terra, di tutte le cose visibili e invisibili*"[42]; laddove, ciò che non è visibile è, per quanto possibile, reso, in qualche modo, intellegibile tramite le *Sacre Scritture*.

Tornando alla rappresentazione e descrizione del ritratto tizianesco del Duca di Urbino, come rilevato, esso ci è descritto da Pietro Aretino, nel suo sonetto composto per tale ritratto e nella lettera, che accompagna tale sonetto, scritta da Aretino a Veronica Gambara il 7 novembre 1537[43].

---

[42] Si veda in https://www.vaticannews.va/it/preghiere/credo.html

[43] Si vedano la lettera e il sonetto in *Il Primo libro delle lettere di Pietro Aretino,* G. Daelli e C. Editori, Milano 1864, pp. 267-269 , https://books.google.it/books?id=sz9JAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

-*La lettera alla Signora Gambara*, così recita: "Io, donna elegante, vi mando il *sonetto* che voi m'avete chiesto e ch'io ho creato con la *fantasia*, per cagione del *pennello* di Tiziano, perché, siccome egli non poteva ritrar principe più lodato, così io non doveva affaticar l'ingegno per ritratto meno onorato. Io nel vederlo, chiamai in testimonio essa natura, facendola confessare che l'arte si era conversa in lei propria. E di ciò fa credenza *ogni sua ruga*, ogni suo pelo, ogni suo segno, ed i colori che l'han dipinto non pur dimostrano *l'ardir* della carne, ma scoprono *la virilità dell'animo*. *E nel lucido dell'armi che egli ha indosso, si specchia il vermiglio del velluto adattogli dietro per ornamento. Come fan ben l'effetto i pennacchi della celata, appariti vivamente con le loro riflessioni nel forbito della corazza di cotanto Duce*. Fino alle verghe dei suoi generalati son naturali, massimamente quella di Ventura, non per altro così fiorita, che per fede della sua gloria, che cominciò a spargere i raggi di virtù della guerra, che fece avilire Leone. Chi non diria, che *i bastoni che gli die' in mano la Chiesa, Venezia e Fiorenza*, non fusser d'ariento? Quanto odio che dee portar la morte al sacro spirito che rende vive le genti che ella uccide. Ben lo conobbe la maestà di Cesare, quando in Bologna vedutasi viva in pittura, se ne meravigliò più che delle vittorie e dei trionfi, per cui può sempre andarsene al cielo. Or leggetelo con un altro appresso, poi risolvetevi di commendare la volontà ch'io ho di celebrare il Duca e la Duchessa d'Urbino, e non di lodar lo stile di così debili versi. Di Venezia, il 7 Novembre 1537.

-*Sonetto sul ritratto del Duca*: "Se 'l chiaro Apelle, con la man dell'arte Rassemplò d'Alessandro il volto e 'l petto Non finse già di pellegrin subietto L'alto vigor che l'anoma comparte. Ma, Tizian, che dal cielo ha maggior parte, Fuor mostra ogni *invisibile concetto*: Però 'l gran Duca nel dipinto aspetto Scopre le palme entro al suo cuore sparte. *Egli ha il terror fra l'uno e l'altro ciglio, L'animo in gli occhi e l'alterezza in fronte Nel cui spazio l'onor siede e 'l consiglio. Nel busto armato e nelle braccia pronte Arde il valor*, che guarda dal periglio Italia sacra a sue virtuti conte".

Luba Freedman sottolinea, con riguardo alla lettera e al sonetto di Aretino[44], che:

> "This letter is one of the earliest examples in which a portrait is viewed as a work of art and not just as a pretext for an encomium of the sitter… Aretino's primary aim was to eulogize the duke, patron of the first volume of his letters. Nonetheless, he devoted a great deal of attention to the artistic merits of the duke's portrait, and thus the letter inaugurated a novel mode in perceiving a portrait as a work of art.
> Aretino's observations on this painting in the letter and the sonnet were of different kinds. In the letter, he concentrated on the pictorial qualities and the lifelike way in which Titian portrayed the duke's countenance and his accessories… Aretino presented another way of viewing the portrait in his sonnet. The sonnet, Aretino's poetic portrait of the subject was intended to be read aloud as the viewer contemplated Titian's portrait… In the sonnet Aretino does not mention the coloristic qualities of Titian's work. Instead … he refers to the painting only insofar as it helps him present his own interpretation of the duke's physiognomy".
>
> "Questa lettera è uno dei primi esempi in cui un ritratto è visto come un'opera d'arte e non solo come un pretesto per un encomio del soggetto rappresentato ... L'obiettivo principale di Aretino era di elogiare il duca, dedicatario del primo volume delle sue Lettere. Tuttavia, Aretino dedicava molta attenzione ai meriti artistici del ritratto del duca, e così la lettera inaugurava un modo nuovo di percepire un ritratto come un'opera d'arte.
> Le osservazioni di Aretino su questo dipinto nella lettera e nel sonetto erano di diverso tipo. Nella lettera, Aretino si era concentrato sulle qualità pittoriche e sul modo realistico in cui Tiziano rappresentava il volto e l'aspetto del duca e i suoi accessori ... Aretino presentava un altro modo di vedere il ritratto nel suo sonetto. Il sonetto, il ritratto poetico di Aretino sull'argomento, doveva essere letto ad alta voce mentre lo spettatore contemplava il ritratto di Tiziano ... Nel sonetto Aretino non menziona le qualità coloristiche dell'opera di Tiziano. Invece ... si riferisce al dipinto solo nella misura in cui esso lo aiuta a presentare la propria interpretazione della fisionomia del duca".

Nella lettera, si sottolinea la "virilità dell'animo" del condottiero. Si descrivono i bastoni del comando conferitigli dalla Chiesa, da Venezia e da Firenze, per sottolineare la brillante carriera militare del duca.[45] Aretino approfitta anche per ricordare come addirittura la maestà dell'Imperatore Carlo V era stata ritratta da Tiziano e, mentre posava a Bologna per il pittore, ne aveva riconosciuto la sua immensa maestria artistica, poiché, "*vedutasi viva in pittura, se ne meravigliò più che delle vittorie e dei trionfi*".

Ancora Luba Freedman rileva, con riguardo alla lettera di Aretino,[46] che:

> "Aretino paid much attention to the way Titian rendered the duke's armor in the portrait as captain-general of the Venetian land forces. The duke had lent his armor to Titian… Aretino …underlines how important it was the duke's armor be rendered accurately…Aretino …singled out not only the effect of the polished armor but also the reflection of one texture, velvet, in another, metal.
> For Aretino these effects were a significant demonstration of the qualities of color in portraiture and achieving them proved the painter's skill. Aretino emphasized the painter's capability in a letter to Ferrante Montesse of July 1543… The sculptor would not been able to render the duke's true likeness in marble … Aretino was convinced that the painter alone had the power to render a true likeness by imitating nature through his colours".

[44] Luba Freedman, op.cit., pp. 69-70.
[45] Luba Freedman, op.cit., p. 77.
[46] Luba Freedman, op.cit., pp. 79-80.

> "Aretino prestò molta attenzione al modo in cui Tiziano aveva reso l'armatura del duca nel ritratto, come capitano generale delle forze di terra veneziane. Il duca aveva prestato la sua armatura a Tiziano ... Aretino ... sottolinea quanto fosse importante rendere l'armatura del duca accuratamente ... Aretino ... sottolineò non solo l'effetto dell'armatura lucida ma anche il riflesso di un elemento del dipinto, il velluto [sullo sfondo], in un altro, il metallo [dell'armatura].
> Per Aretino questi effetti erano una dimostrazione significativa delle qualità del colore nella ritrattistica e il loro raggiungimento dimostrava l'abilità del pittore. Aretino sottolineò la capacità del pittore in una lettera a Ferrante Montesse del luglio 1543 ... Lo scultore non sarebbe stato in grado di rendere la vera somiglianza del duca in marmo ... Aretino era convinto che solo il pittore avesse il potere di rendere una vera somiglianza imitando la natura attraverso i suoi colori".

Nella lettera Aretino si sofferma, infatti, su alcuni particolari artistici del ritratto, che denotano sia la capacità pittorica di Tiziano, ma anche la capacità artistica di Aretino di comprendere e apprezzare alcuni artifici pittorici particolarmente importanti quale quello dei riflessi sull'armatura di Francesco Maria, che funge da "specchio", in modo che Tiziano rende, coi colori, il senso della tridimensionalità.

Tiziano era stato attratto, già dall'inizio della sua carriera, come rilevato anche da David Rosand[47], da quella disputa "*su quale delle due arti, la pittura o la scultura, fosse superiore (anche per la capacità di rendere la terza dimensione), in corso nel Cinquecento proprio nell'ambito veneto*". "*...gli specchi …consentivano ai pittori di rendere [su un piano bi-dimensionale] la terza dimensione, proiettandosi in uno stesso dipinto 'più lati' (fronte, profilo, retro) del personaggio effigiato*"[48].

Rona Goffen, con riguardo all'uso degli specchi nella pittura e, in particolare, al dipinto tizianesco *Donna allo specchio*, afferma che "*Il pittore così rimedia rispetto alla capacità dello scultore di rappresentare la tridimensionalità, una caratteristica fondamentale della realtà… Inoltre, può mostrarci simultaneamente due o più punti di vista, mentre lo scultore richiede che noi ci muoviamo attorno alla sua opera per vederla nella sua interezza*"[49].

In effetti, gli "specchi" che i pittori possono utilizzare (per riflettere l'immagine da più punti di vista) sono non solo quelli di vetro, ma anche le superfici di uno specchio d'acqua o le superfici luccicanti dell'acciaio di un'armatura.

"*Il ritratto di Gaston de Foix, di Gian Girolamo Savoldo*[50] *(1525 circa), conservato al Louvre, mostra un [ulteriore] esempio concreto della capacità della pittura di competere con la scultura: vi si può in effetti ammirare lo stesso uomo ritratto da … quattro punti di vista differenti grazie alla collaborazione di due specchi ai lati della figura e al riflesso dell'armatura*"[51]. Si tratta di un dipinto che, come il menzionato dipinto di Giorgione, di cui parla Vasari, competeva con la tridimensionalità della scultura e rappresentava, con un solo colpo d'occhio, ben quattro diversi punti di vista, *compreso il riflesso dell'immagine sull'armatura.*

---

[47] David Rosand, *Ut Pictura Poeta: Meaning in Titian's Poesie*, in *New Literary History (A Journal of Theory and Interpretation)*, 1972, n. 3, p. 535.

[48] Così, Roberta Lapucci, *Riflessioni sugli specchi nell'arte*, in *Tiziano a Milano. Donna allo specchio*, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti, Skira editore, Milano 2010, p.83. Si tratta di un volume estremamente interessante, predisposto in occasione dell'Esposizione straordinaria (3 dicembre 2010-6 gennaio 2011) a Palazzo Marino (Milano), Sala Alessi, del dipinto del Tiziano *Donna allo specchio* (proveniente dal Museo del Louvre). Si tratta di una raccolta di ben 17 saggi sui vari profili del dipinto tizianesco in esame, aperti dal saggio del Prof. Augusto Gentili, *Le belle in maschera*, pp. 21-29.

[49] Rona Goffen, *Titian's Women*, Yale University Press, NewHaven-London, 1997, p.70.

[50] Circa tale pittore, si veda Adolfo Venturi - Enciclopedia Italiana (1936), voce *Savoldo, Gian Girolamo*, leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-girolamo-savoldo_%28Enciclopedia-Italiana%29/

[51] Cecile Beuzelin, *Donna allo specchio: dalla bottega di Tiziano alla collezione del Grand Louvre*, in *Tiziano a Milano. Donna allo specchio*, cit., p. 41.

Per concludere sul punto, *mostrandosi un vero espertissimo critico d'arte*, Aretino sottolinea *l'artificio magistrale di Tiziano, che conferisce un aspetto di tridimensionalità alla pittura*:

> "*E nel lucido dell'armi che egli ha indosso, si specchia il vermiglio del velluto adattogli dietro per ornamento. Come fan ben l'effetto i pennacchi della celata, appariti vivamente con le loro riflessioni nel forbito della corazza di cotanto Duce*."

Il vermiglio del velluto (sullo sfondo) "*si specchia*" nell'armatura lucida, che funge da vero e proprio "specchio" pittorico; analogamente, si rispecchiano sulla corazza anche i pennacchi della celata, che danno luogo, parimenti, a "*riflessioni*", riflessi, rispecchiamenti, sull' acciaio lucido, terso ["*forbito*"] "*della corazza di cotanto Duce*".

Si ripete, si tratta di artifici pittorici, che erano particolarmente cari al Tiziano, sin dal primo esperimento di tridimensionalità, nel celeberrimo suo dipinto (1512-1515) *Donna allo specchio* (Louvre)[52], che si inserisce nel dibattito cinquecentesco del "*paragone delle arti*".

Ancora Luba Freedman sottolinea, in ordine alla lettera di Aretino, come ivi si faccia riferimento a "*ogni sua [del Duca] ruga*", con un "*approccio metoposcopico*", che Aretino avrebbe meglio sviluppato nel sonetto[53]; ciò che implicava che Aretino stesso si considerasse dotato del talento di comprendere i caratteri di un uomo anche dall'*analisi delle "rughe della fronte"*.

Per concludere, relativamente alla lettera, Luba Freedman precisa:

> "The accurate depiction of the subject's surroundings by means of color heightens the expression of the character and spirit of the person portrayed. From Aretino's deep fascination with the coloristic quality of the portrait, we can grasp his view of it as a true work of art".
>
> "La rappresentazione accurata dell'ambiente circostante del soggetto mediante il colore accresce l'espressione del carattere e dello spirito della persona ritratta. Dal profondo fascino di Aretino per la qualità coloristica del ritratto, possiamo cogliere la sua visione di esso come una vera opera d'arte".

Quanto al sonetto di Aretino (che accompagna la lettera),Luba Freedman sottolinea[54] che:

> "In the sonnet Aretino characterized the '*concetto*' as invisible, meaning that it is not directly evident in the portrait itself".
> "Nel sonetto Aretino qualificava il '*concetto*' come invisibile, volendo significare che esso non è immediatamente evidente nel ritratto stesso".

Ancora Luba Freedman[55] rileva che:

> "the *concetto* of a portrait denotes the subject's essential characteristics as conveyed in the portrait. [Giovanni Paolo] Lomazzo used the term in connection with portraits in his *Trattato*

[52] Si legga il volume *Riflessioni sugli specchi nell'arte*, in *Tiziano a Milano. Donna allo specchio*, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti, Skira editore, Milano 2010. Si tratta di un volume estremamente interessante, predisposto in occasione dell'Esposizione straordinaria (3 dicembre 2010-6 gennaio 2011) a Palazzo Marino (Milano), Sala Alessi, del dipinto del Tiziano *Donna allo specchio* (proveniente dal Museo del Louvre). Si tratta di una raccolta di ben 17 saggi sui vari profili del dipinto tizianesco in esame, aperti dal saggio del Prof. Augusto Gentili, *Le belle in maschera*, pp. 21-29.
[53] Luba Freedman, op. cit. pp. 28 e 29.
[54] Luba Freedman, op.cit., p. 84.
[55] Luba Freedman, op. cit., pp. 26-27.

dell'arte della pittura, scultura et architettura (Milan, 1585). (That Lomazzo was familiar with Aretino's writings is indicated by references in his *Libro dei sogni*) Lomazzo defines a good portrait as one that answers the requirement of art itself, in which 'the good painter expresses his [subject's] *concetto*". Furthermore, he explains that the portrait should convey a dominant characteristic of the person portrayed; thus the portrait of Cato conveys his stability; of Caesar, his majesty; of Nero, his cruelty, and so on. Lomazzo called portraits that convey the *concetti* 'intellectual'; they were of course superior to any other portraits ('Molti maggiori sono i ritratti intellettuali …, esprimendo il concetto della sua mente'). This treatise, though written some fifty years later than Aretino's lettera, allows us to comprehend what Aretino meant by the *concetto* in the portrait; it probably signified the essence of the person's social image. Then it becomes the critic's task to persuade the subject, who is at times also the recipient of his letter, that the artist succeeded in expressing the subject's *concetto* in his portrait. Just as Titian expresses the warlike character of his subject in the *Francesco Maria della Rovere*, so in his sonnet Aretino must make this same *concetto* manifest to the viewer. In that case, the task of the painter and his critic was facilitated by the subject himself, for the Duke of Urbino indeed was one of the bravest warriors of his time. A 'correct' rendering of him would therefore reveal his courage. Hence Aretino accentuated the association between the way Titian conveyed the armored figure of the duke and the duke's militant spirit.

Another example is Titian's *Clarissa Strozzi*, about which Aretino wrote an open letter (July 6, 1542[56]) addressed to Titian himself but also helping other grasp the painting's message …showing Clarissa (the two-year-old daughter of Florentine patricians) cuddling her white puppy… the portrait's *concetto* is Clarissa's childlike essence, shown by rendering her holding the puppy.

The *concetto* of a portrait, then, helps close the gap between the individual and his broadly perceived representative type. Thus *Francesco Maria della Rovere* renders not only that specific duke but also the coragious warrior. Similarly, the *Clarissa Strozzi* portrays not only the youngest member of the Strozzi family but also the playful child.

One way Aretino discloses the *concetto* of a portrait is by pointing out characteristic feature of the figure, including gestures. In the sonnet on the *Francesco Maria della Rovere*, Aretino underscores the duke's holding his baton, while in the letter on the *Clarissa Strozzi*; it is the child's cuddling her puppy".

"il *concetto* di un ritratto indica le caratteristiche essenziali del soggetto come trasmesse nel ritratto. [Giovanni Paolo] Lomazzo usò il termine in relazione ai ritratti nel suo *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* (Milano, 1585). (Che Lomazzo avesse familiarità con gli scritti di Aretino è indicato dai riferimenti nel suo *Libro dei sogni*). Lomazzo definisce un buon ritratto come quello che risponde alle esigenze dell'arte stessa, in cui 'il buon pittore esprime il suo *concetto* [della persona ritratta]. Inoltre, spiega che il ritratto dovrebbe trasmettere una caratteristica dominante della persona ritratta; così il ritratto di Catone trasmette il suo equilibrio; di Cesare, la sua maestà; di Nerone, la sua crudeltà e così via. Lomazzo ha chiamato i ritratti che trasmettono i concetti 'intellettuali'; erano ovviamente superiori a qualsiasi altro ritratto ('Molti maggiori sono i ritratti intellettuali ..., esprimendo il concetto della sua mente'). Questo trattato, sebbene scritto circa cinquant'anni dopo le lettere di Aretino, ci permette di comprendere a cosa intendesse riferirsi Aretino mediante il *concetto* contenuto nel ritratto nel ritratto; probabilmente significava l'essenza dell'immagine sociale della persona. Quindi diventa compito del critico persuadere il soggetto, che a volte è anche il destinatario della sua lettera, che l'artista è riuscito a esprimere il *concetto* del soggetto nel suo ritratto. Proprio come Tiziano esprimeva il carattere

[56] Si veda tale lettera ne *Il secondo libro delle Lettere* di M. Pietro Aretino, dedicato *al Sacratissimo re d'Inghilterra* [Enrico VIII], leggibile in https://books.google.it/books?id=ak7Lc_RWeJ8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false , Parigi, 1609, p. 288 v.

guerriero del suo modello nel *Francesco Maria della Rovere*, così nel suo sonetto Aretino doveva rendere manifesto questo stesso *concetto* allo spettatore. In quel caso, il compito del pittore e del suo critico fu facilitato dal soggetto stesso, poiché il duca d'Urbino fu in effetti uno dei guerrieri più coraggiosi del suo tempo. Una rappresentazione 'corretta' di lui dovrebbe rivelare quindi il suo coraggio. Pertanto, Aretino accentuò l'associazione tra il modo in cui Tiziano trasmetteva la figura corazzata del duca e lo spirito guerriero del duca.

Un altro esempio è *Clarissa Strozzi* di Tiziano, per il cui ritratto Aretino scrisse una lettera aperta (6 luglio 1542[57]) indirizzata a Tiziano stesso, ma anche per aiutare altri a cogliere il messaggio del dipinto ... mostrando Clarissa (figlia, di due anni, di patrizi fiorentini) che accarezzava il suo bianco cucciolo ... il *concetto* del ritratto è l'essenza infantile di Clarissa, che è mostrata tramite la rappresentazione di lei che tiene vicino il cucciolo.

Il *concetto* di un ritratto, quindi, aiuta a colmare il divario tra l'individuo e il suo tipo rappresentativo come percepito in via generale. Così *Francesco Maria della Rovere* rende non solo quel duca specifico ma anche il guerriero coraggioso. Allo stesso modo, la *Clarissa Strozzi* ritrae non solo la più giovane della famiglia Strozzi, ma anche la bimba giocosa.

Un modo in cui Aretino rivela il *concetto* di un ritratto è evidenziando la caratteristica della figura, compresi i gesti. Nel sonetto di *Francesco Maria della Rovere*, Aretino sottolinea il duca che tiene il bastone, mentre nella lettera su *Clarissa Strozzi*, è la bambina che stringe a sé il suo cucciolo".

Il ritratto del Duca d'Urbino è nel catalogo della mostra (n. 5.7) ed è visibile nella stessa Galleria degli Uffizi, primo piano, sala 83 (il biglietto della mostra comprendeva anche la visita alla Galleria).

Luba Freedman esamina anche i due ritratti tizianeschi dei Duchi d'Urbino, considerati insieme e rileva:

> "The portraits… were intended to be seen together and compared with each other…the nearly identical size of the portraits … the portraits do complement each other. The armoured duke is surrounded with military insignia, while the duchess is seated in a domestic environment. The two portraits taken together represent a union of polarities. In his sonnets, Aretino took pains to delineate the husband as spirited, forceful, and ardent and the wife as gentle, modest and quiet. The *locus classicus* [is] ... Aristotle's *Politica* ... where it was clearly stated that 'the courage of a man is shown in commanding, of a woman in obeying'. So the duke thrusts his baton, demonstrating the power and honor of a general, while his wife sits tranquilly, warming her hand in her luxuriosus *zibellino*… The duke is representative of masculine qualities, while the duchess manifests the feminine virtues. If the *concetto* of the duke is the warrior, hers is the lady of the dukedom"[58].

> "I ritratti ... dovevano essere visti insieme e posti a confronto tra di loro ... le dimensioni quasi identiche dei ritratti ... i ritratti si completano a vicenda. Il duca, coperto

[57] Si veda tale lettera di Aretino a Tiziano ne *Il secondo libro delle Lettere* di M. Pietro Aretino, in https://books.google.it/books?id=ak7Lc_RWeJ8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false , Parigi, 1609, p. 288 v. "Io ho visto, compare [Tiziano], da voi ritratta la bambina del Signor Ruberto Strozzi, grave e ottimo gentil'huomo. Certo, che il pennel' vostro, ha riserbati i suoi miracoli nella maturità de la vecchiezza. Onde io, che non son' cieco incotal' virtù; affermo col giuramento de la conscienzia, che non è possibile a credere, non che facile a fare; una cotanta cosa, onde merita di essere anteposta a quante pitture mai furono, e a quanto mai saranno, tal' che la natura è per giurare, che tale effigie non è finta, se l'arte vuol dire, che ella non sia viva. Lodarei il cagnuolo accarezzato da lei se lo esclamar la prontezza, che lo muove, bastasse. E la conchiudo nello stupore, che crea ciò; mi toglie le parole di bocca".

[58] Luba Freedman, op. cit., pp. 89-90.

dall'armatura, è circondato da insegne militari, mentre la duchessa è seduta in un ambiente domestico. I due ritratti presi insieme rappresentano un'unione di polarità. Nei suoi sonetti, Aretino si prese la briga di delineare il marito come volitivo, pieno di forza e vigoroso e la moglie gentile, modesta e calma. Il *locus classicus* [è]... la *Politica* di Aristotele ... dove era chiaramente affermato che 'il coraggio di un uomo è mostrato nel comandare, di una donna nell'obbedire". Quindi il duca protende in avanti il suo bastone del comando, dimostrando il potere e l'onore di un generale, mentre sua moglie si siede tranquillamente, scaldandosi la mano nel suo lussuoso zibellino ... Il duca è rappresentativo delle qualità maschili, mentre la duchessa manifesta le virtù femminili. Se il *concetto* del duca è quello del guerriero, il *concetto* di lei è quello della signora del ducato".

Le lettere e i sonetti di Aretino "*elucidate the concetto ... that the portrait conveys*", "rendono evidenti [con le parole] il concetto che il ritratto trasmette" [59].
Come rilevato, il "*concetto*" è "*invisibile*", "*meaning that it is not directly evident in the portrait itself*"[60], "nel senso che esso non è immediatamente evidente nel ritratto stesso", ma può spiegarsi *compiutamente* solo con le parole.
Vedendo il ritratto tizianesco e, al contempo, ascoltando il sonetto aretiniano, lo spettatore era in grado di avere di ottenere un vero e proprio effetto di "*pittura parlante*", "*completandosi*" vicendevolmente la pittura tizianesca e la poesia aretiniana.
"Per Aretino, infatti, *i suoi sonetti* [a corredo dei ritratti di Tiziano] *tenevano luogo alla voce del soggetto che era ritratto, che diversamente sarebbe rimasta per sempre silenziosa*"[61].
Luba Freedman richiama anche[62] una lettera di Aretino del 16 agosto 1540 a Marcantonio d'Urbino, allegando un sonetto a corredo del ritratto di Diego Hurtado de Mendoza, scrittore e diplomatico spagnolo (Granada 1503 - Madrid 1575), una delle figure più eminenti della cultura spagnola del sec. XVI, perfetta incarnazione dell'aristocratico rinascimentale, soldato e uomo di lettere.
Tale splendido ritratto è stato esposto nella mostra (catalogo 5.11).
Nel sonetto, Aretino afferma: "Chi vuol veder quel Tiziano Apelle / Fa de l'arte una tacita natura, / Miri il Mendozza si vivo in pittura / Che nel silenzio suo par che favelle". Anche in questo caso, Aretino contrappone: da un lato la *pittura* di Tiziano, che rende la natura mediante *un'arte* "*tacita*"; dall'altro, le parole di Aretino, che descrivono, nell'ecfrasi, l'impressione che il Mendoza, sebbene nel quadro di Tiziano non possa che essere silenzioso, sembri tuttavia - essendo "*ritratto in modo così vivo*", da Tiziano (paragonato a un novello Apelle, pittore greco e uno dei massimi artisti del IV secolo a.C.)- che, appunto, "*nel silenzio suo par che favelle*".

Luba Freedman[63] sottolinea che:

> "Titian renders the sitter's likeness in the portrait so realistically that the subject appears as if alive, although mute".

[59] Luba Freedman, op.cit., p. 10. La Freedman si riferisce (pp. 84 e ss.) alla descrizione del ritratto tizianesco del Duca di Urbino, illustrata da Pietro Aretino, nel suo sonetto composto per tale ritratto e nella lettera, che accompagna tale sonetto, scritta da Aretino a Veronica Gambara il 7 novembre 1537. La Freedman richiama anche (p. 26 e nota 97) una lettera di Aretino del 1549 al Duca d'Alva, dichiarando "che il sonetto allegato mirava *a rivelare l'intenzione nascosta del Tiziano*, che il duca, dopo la lettura del sonetto, avrebbe potuto scoprire, guardando il suo ritratto": "Voi, testa, dal divino Tiziano, distesa in *colori*, mi ha saputo trar fuori de lo ingegno [le rime] le quali vi esprimerà in *lingua di poetico stile* il proprio affetto [messaggio] che il *sonetto* vi manda". Il "messaggio" contenuto nel ritratto tizianesco poteva essere compreso appieno solo tramite la lettura del sonetto aretiniano.
[60] Luba Freedman, op.cit., p. 84.
[61] Luba Freedman, op.cit., p. 26.
[62] Luba Freedman, op.cit., p. 26.
[63] Luba Freedman, op.cit., p. 26.

"Tiziano rende la somiglianza del modello nel ritratto così realisticamente che il soggetto appare vivo, sebbene muto".

La stessa Luba Freedman[64] rileva, con riguardo sempre al ritratto di Diego Hurtado de Mendoza, che:

"The sonnet skillfully blurred the distinction between the portrait as a work of Titian's brush and the portrait as a tangible image that left the spectator feeling as if he were communicating with the sitter, again un effect transforming a mute portrait into one that speaks".

"Il sonetto abilmente offuscava la distinzione tra il ritratto come opera del pennello di Tiziano e il ritratto come immagine tangibile che lasciava allo spettatore la sensazione di comunicare [verbalmente] con il modello, trasformando ancora una volta un ritratto muto in uno che parla".

5) Infine, giova render conto di come i pittori e i letterati dell'epoca fossero assolutamente "impregnati" da questo *rapporto bidirezionale* fra poesia e pittura.

Tiziano, il grande amico sodale di Aretino, definirà chiamò "poesie" il suo dipinto *Venere e Adone* e altri dieci dipinti di soggetto mitologico[65].

Ancora, si sottolinea come il "nuovo trend che era emerso fra gli anni 1530 e 1540", riguardante una "nuova correlazione fra *parola* e *immagine*[66] … indubbiamente influenzò il modo in cui Aretino e i suoi contemporanei riguardarono i ritratti pittorici … L'assunta affinità fra *parola* e *immagine* rese possibile all'Aretino di comparare i suoi *sonetti* con i *ritratti pittorici* di Tiziano, evidenziando parallelismi fra il *pennello e colore* del pittore e la *penna e l'inchiostro* dello scrittore"[67].

Baldassar Castiglione, nella sua dedica del *Cortegiano* (Venezia 1528) a Don Michel de Silva, affermava:

"*mandovi questo libro come un ritratto di pittura della corte d'Urbino, non di mano di Raffaello o Michel Angelo, ma di pittor ignobile e che solamente sappia tirare le linee principali, senza adornar la verità de vaghi colori o far parer per arte di prospettiva quello che non è*".[68]

---

[64] Luba Freedman, op.cit., p. 26.

[65] Elena Smoquina, *Le ultime poesie di Tiziano e le Metamorfosi di Ovidio*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico* (Atti del convegno in Padova, 15-17 settembre 2011) a cura di Isabella Colpo, Francesca Ghedini, Padova University Press, Padova, 2011, p. 393, e nota 7; leggibile in https://www.academia.edu/7060035/Le_ultime_poesie_di_Tiziano_e_le_Metamorfosi_di_Ovidio

[66] Luba Freedman, op. cit., p. 25, si riferisce ad alcuni trattati di Andrea Alciati (*Emblemata* del 1521), di Giovio (*Dialogo delle imprese militari e amorose* del 1555) e di Piero Valeriano Bolzani (*Hieroglyphica* del 1556).

[67] Luba Freedman, op. cit., p. 25. L'Autrice, op e loco cit., menziona, in merito, alcune lettere di Aretino: una lettera di Aretino a Carlo V, in cui descrive il ritratto tizianesco, affermando: "Ma che gioia averVi ritratto coi *pennelli* di Tiziano e descrivere il ritratto con la mia *penna*, per celebrarVi"; una lettera di Aretino al nobile Agosto d'Adda (dell'aprile 1550), in cui lo scrittore afferma che egli "mostra aver ne la *penna* la medesima grazia in descrivere che nel *pennello* ha Tiziano in dipingere"; una lettera di Aretino al Duca d'Atri (dell'agosto 1552), in cui egli afferma che "Imperò che la vivacità, con che respirate nel suo *colore* [di Tiziano], avria sentimento anco nel mio *inchiostro*"; una lettera di Aretino (del dicembre 1540) a Niccolò Molino, nipote del senatore veneziano Vincenzo Capello, egli rileva che "vedendo come lo stile di Tiziano ha mirabilmente *ritratto* il mirabile Vincenzo Capello, non mi son potuto tenere di non farci suso il seguente *sonetto*", che propone un parallelismo fra il ritratto tizianesco e il sonetto aretiniano.

[68] Si veda il brano in Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, con introduzione di Amedeo Quondam e note di Nicola Longo, Garzanti, Milano, 2015, p. 6.

Insomma, Tiziano definiva le sue pitture "*poesie*" e Castiglione definiva il suo libro, "*un ritratto di pittura*"!

I.2 Cenni sull'influenza di Aretino nell'Inghilterra di Ben Jonson e di Shakespeare. Secondo gli studi tradizionali dell'opera di Shakespeare, John Florio fu *soltanto* l'indiscusso "*trait-d'union*" fra le opere di Aretino e quelle shakespeariane. Lo studio dell'influenza di Aretino e delle arti visive italiane (specialmente dei dipinti di Tiziano) sull'opera di Shakespeare è fondamentale e va ripreso, con rinnovata forza, con l'auspicabile collaborazione di studiosi di Aretino, anglisti ed esperti d'arte. Gli "anacronismi" di Aretino e di Shakespeare. ll nostro modestissimo auspicio è che questa mostra aretiniana, "*unprecedented*", non sia il punto finale, ma il punto di partenza per ulteriori collegamenti, non solo fra studiosi di Aretino e storici e critici dell'arte, ma anche con anglisti!

Quasi trent'anni fa, una studiosa italiana di Aretino sottolineò (richiamandosi anche a uno studio risalente al 1930) che "*sulla presenza di Aretino nell'Inghilterra del Cinquecento esiste una concentrazione di studi tutta orientata verso il ruolo di fonte … per l'opera dei maggiori autori drammatici dell'età elisabettiana, dallo Shakespeare delle prime commedie al Jonson del Volpone*".[69]

Abbiamo già rilevato come Aretino ebbe un'influenza determinante sull'opera di Ben Jonson, come il Prof. Mario Praz ha ben evidenziato, con riguardo all'opera più importante di Jonson, "*Volpone*", sottolineando che:

> "*Volpone* interessa particolarmente noi italiani, poiché, potrebbe dirsi con un paradosso, *Volpone* è la migliore delle commedie dell'Aretino, la commedia che l'Aretino avrebbe dovuto scrivere, e che invece, per uno strano tiro della Fortuna, venne in mente a un Inglese mentre, tra i proverbi e i brani di civile conversazione impartitigli dal suo maestro d'italiano [John Florio, che Ben definirà, in una scritta di suo pugno "*suo amoroso padre e degno amico Giovanni Florio, aiuto delle sue Muse*"[70]], intravedeva l'ambiente fastoso e corrotto della Venezia cinquecentesca".
> "Fu attraverso le cicalate del Florio che Jonson intuì nella Venezia dell'Aretino un nuovo modo enorme e truculento di peccare"[71].

[69] Maria Palermo Concolato, *Aretino nella letteratura inglese del Cinquecento*, in *Pietro Aretino, Atti del Convegno* di Roma-Viterbo-Arezzo 28 settembre – 1° ottobre 1992; Toronto 23-24 ottobre 1992; Los Angeles 27-29 ottobre 1992, Salerno Editrice, 1995, Tomo I, p.471 e nota 1. Tale Autrice richiama, fra gli altri: J.M. Lothian, *Shakespeare's Knowledge of Aretino's Plays*, in *Modern Language Review*, 25, 1930, pp.415-424 (Lothian ritiene che Shakespeare avesse letto in italiano le commedie di Aretino, poiché l'influenza sugli scritti del Bardo presuppone una conoscenza precisa del testo scritto in volgare italiano di Aretino, tenuto presente e tradotto in inglese, all'atto della creazione poetica, avendo il testo italiano sotto mano, che riproduce le precise parole di Aretino in volgare). Rita Severi, *What's in a name. La fortuna di Giulio Romano nel periodo shakespeariano*, in *Rinascimenti. Shakespeare e Anglo/Italian relations*, Patron, 2009, nota 12 a p. 111, sottolinea che, nello studio di Lothian sono presenti "*about thirty 'loans' from Aretino in Shakespeare*", "circa trenta "prestiti" da Aretino a Shakespeare". Maria Palermo Concolato, a sua volta, richiama un importante studio di Claudia Corradini Ruggiero, *La fama dell'Aretino in Inghilterra e alcuni suoi influssi su Shakespeare*, in *Rivista di letterature moderne e comparate*, vol. 29, 1976, fasc. III, pp. 182-203. Piero Rebora, *Interpretazioni anglo-italiane. Saggi e ricerche*, Bari 1961, pp. 128-129, aveva messo in luce alcuni parallelismi tra la *Cortigiana* I, 4 dell'Aretino e '*le argute ciance*' di Autolycus in *The Winter's Tale*, IV, 4.
[70] Mario Praz., op.cit., p. 22.
[71] Mario Praz., op.cit., p. 26.

Dice Praz che la Venezia di Jonson "*respira, batte*" [72] - usando le parole dello stesso Aretino nella sua celebre lettera a Cosimo I da Venezia nell'ottobre 1545[73] - proprio come il ritratto che Tiziano aveva fatto ad Aretino.
Infine, secondo Praz:

> " il Cinquecento del Vasari e dell'Aretino, questo il Jonson lo intuì attraverso il Florio"[74].

Per quanto concerne l'influenza di Aretino in Inghilterra e, in particolare, sull'opera di Shakespeare, un recente studio di Marco Giola (2014)[75] sottolinea come:

> "In Inghilterra la fama di Aretino giunse ancora vivente l'autore, già nel 1534, lo stesso anno dell'Act of Supremacy e sancì la nascita della Chiesa anglicana, Aretino entrò in contatto con Thomas Cromwell, il potente vicario di Enrico VIII, che gli trasmise per conto del re la non trascurabile cifra di trecento scudi; il Tudor lo ringraziava in questo modo per aver giustificato pubblicamente nel Pronostico del 1934 il ripudio della prima moglie Caterina d'Aragona. Sette anni dopo Aretino - che ambiva ad altri munifici donativi o alle rendite di un feudo ecclesiastico incamerato dalla Corona dopo la Riforma - dedicò allo scismatico monarca il secondo volume delle proprie Lettere."

Lo studioso[76] soggiunge che:

> "Fu tuttavia nel periodo compreso tra il regno di Elisabetta e i primi anni dell'età giacomiana che le opere di Aretino mostrarono un'influenza maggiore sulla cultura letteraria inglese. Per comprendere la misura della fortuna aretiniana in questi anni, viene frequentemente evocata un'affermazione di Edward Meyer che, inaugurando il corso di letteratura Inglese del 1897 all'Università di Heidelberg, dichiarava con piglio un po' ragionieristico: 'During the course of reading I have noted no less than 395 references to Machiavelli in Elizabethan literature (and over 500 to Aretino which I hope to incorporate in the near future)'…
> Ora, a prescindere da considerazioni squisitamente quantitative o statistiche (affidabili solo in possesso di dati certi), una breve indagine bibliografica ha permesso di accertare una lunga tradizione di studi che da almeno un secolo e mezzo tenta di tracciare le linee principali della fortuna aretiniana nell'Inghilterra rinascimentale e che ha conosciuto una sintesi organica in

[72] Mario Praz., op.cit., p. 27.
[73] Per la celebre lettera a Cosimo I da Venezia nell'ottobre 1545, si veda il III libro delle *Lettere*, Parigi, 1609 https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false p. 238.
[74] Mario Praz., op.cit., p. 28.
[75] Marco Giola (Università Cattolica del Sacro Cuore - Sede di Brescia), *Episodi della fortuna di Aretino nell'Inghilterra elisabettiana. Con una nota sull'edizione londinese delle Quattro Comedie: John Wolfe 1588*, in *L'Italia altrove*, Atti del III Convegno internazionale di Studi dell'AIBA (Associazione degli Italianisti nei Balcani), Banja Luka 17-18 giugno, a cura di Danilo Capasso, Aonia Edizioni, Lulu Press USA, 2014, p. 98, leggibile anche in https://www.academia.edu/23683922/Episodi_della_fortuna_di_Aretino_nell_Inghilterra_elisabettiana._Con_una_nota_sull_edizione_londinese_delle_Quattro_comedie_John_Wolfe_1588_in_L_Italia_altrove_a_cura_di_D._Capasso_Raleigh_Aonia_Edizioni_2014_pp._97-124 .
[76] Marco Giola, op. cit., p. 99-100.

un articolo di Claudia Corradini Ruggiero del 1976[77], dal quale il presente lavoro prende parzialmente le mosse..
Ne esce un panorama variegato e affascinante…
Dichiaro immediatamente la rinuncia al capitolo shakespeariano: sarebbe qui almeno immoderato entrare nel mare aperto della questione sulle fonti italiane nell'opera del Bardo: *la critica*, che pur ha indicato alcune efficaci strategie per individuare dei canali aretiniani nel teatro di Shakespeare e che ha anche proposto alcuni titoli sui quali esemplificare il confronto, *si è scontrata con problemi troppo grossi* per essere qui anche solo sunteggiati. *Primo fra questi*, come ben noto, è *quello relativo alla competenza di Shakespeare nei confronti della lingua italiana* e di conseguenza al modo con cui poteva avvicinarsi alle *commedie di Aretino, mai tradotte in inglese prima del XIX secolo*".

Sergio Costola e Michael Saenger affermano giustamente che Shakespeare:

"*translated so many Italian sources into his plays*" [78].

"*tradusse così tante fonti italiane nelle sue opere*".

Su come Shakespeare poté fare tali traduzioni, la risposta, che normalmente viene data dagli studiosi (qui è riportato il pensiero del massimo studioso inglese vivente di Shakespeare, Jonathan Bate) è che:

"*Shakespeare's knowledge of matters Italian can be attributed to the presence of John Florio*".[79]
"*La conoscenza, da parte di Shakespeare, delle questioni/materie italiane può essere attribuita alla presenza di John Florio*".

La presenza di John Florio nel casato dei Southampton, aggiunge Bate:

"*seems to have been of considerable importance for the development of Shakespeare's career – it accounts for much of the dramatist's broad, though very patchy, acquaintanance with Italian literature and his slight knowledge of the Italian language*[80]".
"*sembra essere stata di considerevole importanza per lo sviluppo della carriera di Shakespeare - spiega gran parte della vasta, sebbene molto lacunosa, conoscenza della letteratura italiana e della sua minima conoscenza della lingua italiana*".

Questa breve premessa per giustificare come gli studi sull'influenza delle opere aretiniane su Shakespeare si siano sostanzialmente "*arenati*", in considerazione della scarsa conoscenza della lingua italiana, da parte di Shakespeare; *conoscenza che, peraltro, Jonathan Bate giustifica tramite la fondamentale presenza di John Florio in Inghilterra!*

---

[77] Claudia Corradini Ruggiero, *La fama dell'Aretino in Inghilterra e alcuni suoi influssi su Shakespeare*, in *Rivista di letterature moderne e comparate*, vol. 29, 1976, fasc. III, pp. 182-203.
[78] Così Sergio Costola e Michael Saenger, *Shylock's Venice and the Grammar of the Modern City (§ Florio, Shylock, and the Marginal Citizen*), Capitolo 8 del volume di Michele Marrapodi, *Shakespeare and the Italian Renaissance: Appropriation, Transformation, Opposition*, Furnham: Ashgate, 2014, p. 152.
[79] Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare*, Picador, 2008 (ristampa della prima pubblicazione nel 1997), p.94.
[80] Jonathan Bate, op. cit., p. 55.

Non ci sembra affatto che sia una ragione valida (quella addotta dal Giola, relativamente alla possibilità per l'autore delle opere shakespeariane, di conoscere le opere di Aretino, non ancora, all'epoca, tradotte in inglese) per non studiare l'importante influenza di Aretino sulle opere shakespeariane!

Al contrario, si è sottolineato recentemente come:

> "La fortuna del teatro di Aretino …meriterebbe *una trattazione a sé* …[essa] *si estende da Shakespeare a Ben Jonson*…".[81]

Autorevolmente[82] si è anche precisato che:

> "Pour le moment, l'importance de l'Arètin dans les ètudes shakespeariennes demeure 'une enquête en cours', une 'perspective encore ouverte', selon le mots de Concolato[83] …, que quelqu'un, un jour, armé de la vérité florienne, amenèra certainement à terme".
>
> "Per il momento, l'importanza di Aretino negli studi shakespeariani rimane 'un'indagine in corso', una 'prospettiva ancora aperta', nelle parole di Concolato…, che qualcuno, un giorno, armato della verità Floriana, porterà sicuramente a termine ".

E' proprio da questo convintissimo spirito di ricerca delle fonti aretiniane in Shakespeare (e del ruolo svolto da John Florio e dal padre Michelangelo) che sono animati i presenti miei studi!

Un esempio, che non mi pare di poco conto, è quello, degli "anacronismi" aretiniani. Mi riferisco, per esempio, alla *straordinaria "invenzione" di Aretino nei "Sette Salmi", nei quali il Re David, prima dell'avvento di Cristo, implora Dio, nel nome di quella misericordia che Cristo predicherà molti anni dopo:*

> *" Perché appresso di te è misericordia … farai scendere il tuo Figliuolo in terra … per tua grazia e vertù, so questa nuova legge e questo nuovo ordine, per il quale ciascuno che vorrà, può esser salvo ne la tua misericordia…"*[84].

E' un palese "anacronismo", simile a quello che, come Von Balthasar[85] sottolinea acutamente, *farà dire a Shakespeare (in Timone d'Atene)* che:

---

[81] Irene Fantappiè, *Pietro Aretino*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. La letteratura*, a cura di Giulio Ferroni, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 2018, pp. 206-212, in particolare, p. 211.
Tale studio della Fantappiè è anche leggibile in
https://www.academia.edu/37692397/_Pietro_Aretino_. In_Giulio_Ferroni_a_cura_di_Il_contributo_italiano_alla_storia_del_pensiero. La_letteratura_Istituto_della_Enciclopedia_Italiana_Treccani_Roma_2018_278-291

[82] Lamberto Tassinari, *John Florio alias Shakespeare, "L'identité de Shakespeare enfin révélée*" (Préface de Daniel Bougnoux, traducion de Michel Vaïs), èditions Le Bord de l'eau, Lormont, 2016, p. 261.

[83] Maria Palermo Concolato, *Aretino nella letteratura inglese del Cinquecento*… cit., p. 471.

[84] Si legga il brano in Pietro Aretino, Edizione Nazionale delle Opere, *Opere religiose*, Tomo I, "*Genesi, Sette salmi, Passione di Gesù*", a cura di *Élise Boillet, Premessa di Giulio Ferroni*, Salerno editrice, Roma, 2017, pp.501, 502.

[85] Così, Hans Urs von Balthasar, *Teodrammatica, Volume I, Introduzione al dramma*, traduzione in italiano di Guido Sommavilla, ed. Jaca Book, Milano, 2012 (ristampa dell'edizione del 1980), p. 460.

"*Flavio, castaldo di Timone, conosce [al tempo di Alcibiade!] il comandamento cristiano: 'Oh, va bene anche per il nostro tempo il comandamento che ci piega ad amare perfino il nemico!*" (Atto IV, Scena iii, 501-502).

Ancora Shakespeare (come Aretino!) sembra infrangere le barriere del tempo, pure nella sua opera "*Winter's tale*" (1611-1613), ove, come sottolineano gli studiosi[86], si narra della:

"consultazione dell'oracolo di Delfi in un'Europa di regni cristiani… e in cui è attivo l'artista Giulio Romano".

La ripresa, con rinnovata forza, degli studi delle fonti aretiniane in Shakespeare (anche con l'auspicabile collaborazione fra studiosi di Aretino, anglisti e studiosi di arte) è un capitolo fondamentale per comprendere appieno la grande influenza di Aretino e delle arti visive italiane (specialmente dei dipinti di Tiziano) sull'opera di Shakespeare.

Il nostro modestissimo auspicio è che questa mostra aretiniana, "*unprecedented*", *non sia il punto finale, ma il punto di partenza per ulteriori collegamenti, non solo fra studiosi di Aretino e storici e critici dell'arte, ma anche con anglisti*!
Allo stesso tempo, tale fondamentale ripresa di tali studi è cruciale per comprendere meglio anche la genesi e il significato delle opere di Shakespeare.

I.3 Aretino e la misericordia; l'influenza di Aretino (lettera del 1° agosto 1542 a Enrico VIII) sul celebre brano in *lode della misericordia* nel *Mercante di Venezia* di Shakespeare. Aretino ritratto da Tiziano anche nel Telero "*Ecce Homo*" del 1543 e da Michelangelo nel "*Giudizio Universale*". La strana vicenda di Aretino, Cavaliere di San Pietro nel maggio 1550 e, dal 1559 al 1966 all'*Indice dei libri proibiti*, con riguardo all'*opera omnia*: una specie di vera e propria "*damnatio memoriae*", che proibiva ai cattolici osservanti di leggere, studiare e pubblicare le opere di Aretino.

I.3.1 Aretino e la misericordia; l'influenza di Aretino (lettera del 1° agosto 1542 a Enrico VIII) sul celebre brano in *lode della misericordia* nel *Mercante di Venezia* di Shakespeare.

Il Prof. Giulio Ferroni[87] sottolinea come Aretino "*veniva a subire la suggestione delle istanze della riforma che circolavano variamente a Venezia, su linee erasmiane o nicodemite: senza toccare direttamente posizioni ereticali, si trovava così a costeggiare concezioni che sarebbero presto sfociate nell'eresia… Aretino condivide una sensibilità vicina all'insegnamento di Juan de Valdés, che trovava vari echi a Venezia, in particolare nel trattato Il beneficio di Cristo: con un affidarsi alla misericordia*

[86] Demetrio Vittorini, *William Shakespeare, Il Racconto d'Inverno*, con introduzione di Nemi D'Agostino, Prefazione, traduzione e note di Demetrio Vittorini, Garzanti, Milano, 2013, p.XL.
[87] Pietro Aretino, Edizione Nazionale delle Opere, *Opere religiose*, Tomo I, "*Genesi, Sette Salmi, Passione di Gesù*", a cura di Élise Boillet, *Premessa* di Giulio Ferroni, Salerno editrice, Roma, 2017, pp.14-15.

divina". Lo stesso Ferroni[88] evidenzia come Aretino, affermava la grande *misericordia* di Dio, riconducendola :

> "alla dolcezza del *perdono*, alla illimitata disponibilità divina ad accogliere il peccatore. Così nella *Passione [di Gesù- 1534]* il caso del buon ladrone, a cui Cristo garantisce il paradiso, dà luogo ad una notazione sulla facilità del perdono; Dio è pronto a perdonare anche i più gravi peccati, di fronte a 'due lagrime' scaturite dalla 'tenerezza del cuore'…
> Questa concezione della larghezza della misericordia divina giunge fino a far balenare la possibilità di una redenzione universale, toccata nella parafrasi del *Salmo* 32: 'perciò che la misericordia de la redenzione ne [ci] debba salvare tutti, perché egualmente ci ama' (*Sette Salmi* [1534] , v, 25[89]). Non potendo arrivare a negare l'inferno, Aretino ne riconduce la motivazione non alla gravità delle colpe, ma all'ostinazione del peccatore a non voler accettare la dolcezza del perdono divino, la consolazione della speranza".

Il tema della misericordia ritorna in una celebre lettera di Aretino del 1° agosto 1542 "Al Magnanimo Enrico ottimo massimo" [Enrico VIII, Re di Inghilterra][90], con la quale Aretino dedica al Re il libro II delle sue *Lettere*.
Qui Aretino, col mero pretesto di incensare il suo dedicatario, scrive un vero e proprio suo *"manifesto" di quello che dovrebbe essere il modello di comportamento di un grande potente della terra*, da leggersi più come *un auspicato modello aretiniano*, che non come parole riferibili a un reale comportamento del re inglese; *è l'auspicio che, per tutti i potenti monarchi, possano valere le parole che Aretino rivolge a Enrico VIII*:

> " noi vi vediam procedere con una sorte di giustizia, e con una spezie di misericordia, più tosto consimile a la misericordia, e a la giustizia, divina, che a l'umana".

In inglese, tale frase potrebbe essere tradotta:

> "we see you acting with a kind of justice, and with a kind of mercy, more similar to mercy, and to divine justice, than to human justice".

Porzia, parimenti, nel *Mercante di Venezia* (Atto IV, Scena i, 184-187), affermerà che:

> "mercy is …enthroned in the hearts of kings, It is an attribute to God himself; And earthly power doth then show likest God's When mercy seasons justice".

> "la misericordia … ha il suo trono nei cuori dei re, è un attributo dello stesso Dio; e il potere terreno appare più simile a quello di Dio quando la misericordia tempera la giustizia".

[88] Pietro Aretino, Edizione Nazionale delle Opere, *Opere religiose*, Tomo I, "*Genesi, Sette Salmi, Passione di Gesù*", a cura di Élise Boillet, *Premessa* di Giulio Ferroni, Salerno editrice, Roma, 2017, pp. 15-16.
[89] Pietro Aretino, Edizione Nazionale delle Opere, *Opere religiose*… cit., p. 495.
[90] La lettera di Aretino a Enrico VIII, del 1° agosto 1542 è leggibile in Paolo Procaccioli, *Pietro Aretino, Lettere*, Tomo II Libro II, Salerno Editrice Roma, 1998, n. 1, pp.15-16.

Anche Michelangelo Florio si ispirò alla lettera di Aretino, quando scrisse la sua lettera di perdono a Cecil del 23 gennaio 1552, in latino[91], qui tradotta in italiano:

[§§ 12-14]" *'Forse che invano furono istituiti il potere del re, la forza della spada del difensore della legge, la forza dello strumento di tortura del carnefice, le armi del milite, le regole di colui che governa e la severità del buon padre?' No senz'altro, ma tutto quanto sopra ha le sue misure, cause, ragioni e utilità. Infatti, il perdono non contrasta con queste istituzioni degli umani governi, né a esse si oppone l'indulgenza. Se ciò dovesse accadere* [che l'indulgenza si opponga alle istituzioni degli umani governi], *Cristo non ci avrebbe offerto la dolcezza della sua grazia, né avrebbe testimoniato tanta clemenza mediante decisioni virtuose, ma si sarebbe limitato a confermare il più severo principio della vendetta dell'Antico Testamento*".

[e poche righe prima, §§ 8-9] *"Chi intende odiare tutti coloro che peccano, certamente non ama neanche se stesso. E se costui aspira a che tutti coloro che sbagliano siano condannati a morte, non tollererà che viva nessuno.* […] *E, così come è necessaria a ciascuno la misericordia di Dio a causa delle proprie colpe, così è appropriato per ciascuno essere misericordioso verso tutti coloro che sbagliano*".

Porzia dirà (Mercante di Venezia, Atto IV, Scena i,173-189):

"[la misericordia]*è potentissima tra i potenti, si addice al monarca in trono più della sua corona. Il suo scettro mostra la forza del potere temporale, attributo del rispetto e della maestà, e in esso risiede il terrore che incutono i re. Ma la misericordia è al di sopra di questo potere scettrato, essa ha il suo trono nei cuori dei re, è un attributo dello stesso Dio; e il potere terreno appare più simile a quello di Dio quando la misericordia mitiga la giustizia. Perciò, Ebreo, sebbene giustizia sia ciò che chiedi, considera questo, che seguendo giustizia nessuno di noi vedrebbe salvazione: noi chiediamo misericordia e quella stessa preghiera insegna a noi tutti a compierne gli atti. Tutto questo ho detto per attenuare il rigore della tua richiesta*."

Ma anchela mano di John sembra essere la stessa di chi scrisse il discorso di Porzia sulla misericordia:

"…mercy…droppeth as the gentle rain from heaven Upon the place beneath: it is twice blest; It blesseth him that gives and him that takes";

"*…la misericordia… scende come la pioggia sottile dal cielo sulla terra sottostante: è due volte benefica. Essa beneficia colui che la concede e colui che la riceve*" [Shakespeare, "*Il mercante di Venezia*"- Atto IV, Scena i, 180 ss.]

"*A good word is a deaw from heaven to earth…: It is a precious balme, that has sweetenesse in the boxe, whence it comes, sweetenesse and vertue in the bodie, whereto it comes*";

"*Una buona parola [Ndr:e una parola misericordiosa è una parola buona!] è una rugiada [che scende] dal cielo alla terra: è un balsamo [Ndr:doppiamente] prezioso, che ha una dolcezza nel*

[91] Si veda tale completa lettera in latino e la sua traduzione, in italiano, nello studio di Massimo Oro Nobili, *Michelangelo Florio e il perdono: Shakespeare, 'il vero drammaturgo del perdono' (von Balthasar)*, pubblicato il 9 novembre 2019, in http://www.shakespeareandflorio.net/ , pp. 85-91.

recipiente, donde esso proviene, una dolcezza e virtù nel corpo [umano], ove esso perviene" [John Florio "To the Reader" del dizionario del 1598].

E se una stessa mano scrisse questi due brani, sicuramente fu quella di John Florio a scrivere il brano pubblicato nel "To the Reader" del dizionario del 1598!

Sempre con riguardo alla misericordia, è stato autorevolmente affermato che:

> "*il vero drammaturgo del perdono è e resta Shakespeare. Il trapasso dalla giustizia compensativa* [cioè dalla legge veterotestamentaria del taglione "*dell'occhio per occhio, dente per dente*" [92]] *alla misericordia è una delle molle moventi più profonde della sua arte*"[93].

Hans Urs von Balthasar, uno dei più importanti teologi cattolici del XX secolo ("quasi cardinale", in quanto morì due giorni prima della sua nomina, ufficialmente calendarizzata nel concistoro del 28 giugno 1988) dedicò ben 15 pagine ad un paragrafo intitolato "*Excursus: Shakespeare e il perdono*"[94].

I.3.2 Aretino ritratto da Tiziano anche nel Telero "*Ecce Homo*" del 1543 e da Michelangelo nel "*Giudizio Universale*" (Thomas Martone). Una personale ipotesi sul significato della presenza di Aretino nel "*Paradiso*" della Sistina; l'ulteriore ipotesi personale di una influenza del "*Giudizio Universale*", dipinto, "*come un grande affresco*" (Élise Boillet), da Aretino nel *Genesi* (1538). *Michael Angelus Bonarotus Florent[inus]*" e "*Michael Angelus Florius Florentinus*" .

Francesco Mozzetti [95], rileva che, "Stando alla celebre lettera di Francesco Marcolini scritta all'Aretino il 15 settembre 1551[96], Tiziano dipinse tre ritratti del compare [Aretino]. Il primo fu spedito … al Marchese di Mantova il 22 giugno 1527 … ci troviamo di fronte all'uso dell'immagine come dono … Federigo Gonzaga … spedì una cospicua somma di denaro. Purtroppo il ritratto è andato perduto, ma ce ne rimane una descrizione dell'Aretino sotto forma di sonetto. Il secondo ritratto è quello Pitti"; nella citata lettera del 15 settembre 1551, Marcolini afferma che il ritratto inviato a Cosimo I "in mezzo a i Re e Imperatori stassi nella gran Guarda Robba del Duca di Firenze". Prosegue Mozzetti, precisando che "il terzo [ritratto di Tiziano] dovrebbe essere quello Frick … Anche Salviati[97]e [come già rilevato] Sebastiano del Piombo … eseguirono ritratti dell'Aretino, che li donò rispettivamente a Francesco I re di Francia e alla sua città natia.… quello del Salviati non è noto, come gli altri due citati sempre dal Marcolini: uno del Tintoretto,

---

[92] La legge veterotestamentaria secondo la quale si riparava un torto subito, con l'infliggere un identico torto al colpevole, attuando una sorta di "*compensazione*" fra il torto ricevuto e la pena inflitta. Nel *Levitico*, 24: 19-20, si affermava: *"[19] Se uno farà una lesione al suo prossimo, si farà a lui come egli ha fatto all'altro: [20] frattura per frattura, occhio per occhio, dente per dente; gli si farà la stessa lesione che egli ha fatta all'altro*"; si veda in http://www.vatican.va/archive/ITA0001/__P36.HTM .

[93] Così, Hans Urs von Balthasar, *Teodrammatica, Volume I, Introduzione al dramma*, traduzione in italiano di Guido Sommavilla, ed. Jaca Book, Milano, 2012 (ristampa dell'edizione del 1980), pp. 450-451.

[94] Hans Urs von Balthasar, … op. cit., pp. 450-464.

[95] Si veda in merito, Francesco Mozzetti, *L'Aretino ritratto e il ritratto di Aretino: da Tiziano a Google,* in *In utrumque paratus,* cit., pp. 228-230.

[96] Paolo Procaccioli, *Lettere scritte a Pietro Aretino,* Salerno editrice, Roma, Tomo II, Libro II, 2004, n. 387, pp. 367-369.

[97] Francesco Salviati (alias Francesco de' Rossi, detto Cecchino Salviati, o Giovanni Salviati – 1510-1563- era un pittore fiorentino – v. Iris Cheney - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 39 (1991), voce *De Rossi, Francesco, detto il Salviati*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/de-rossi-francesco-detto-il-salviati_%28Dizionario-Biografico%29/

l'altro di un certo Gaspare [Longo Gasparo, pittore allievo di Tiziano]. Inoltre lo stesso Aretino[98] ci informa di un suo ritratto, oggi non rintracciato, dipinto dal Moretto [Alessandro Bonvicino, detto il Moretto], e donato dal letterato al duca di Urbino Guidubaldo Della Rovere[99]. Probabilmente anche Vasari rappresentò il concittadino in un dipinto da cavalletto, di cui oggi non si ha traccia (*Lettere*, II 358)".

Per Aretino, "*l'immagine di sé sigillava e amplificava il proprio ruolo nella società e non poteva essere usata da chi non aveva il requisito della fama*"[100].

Ancora Francesco Mozzetti [101] sottolinea che "*Più diventava famosa la sua immagine, più salivano le quotazioni* [dei suoi libri di *Lettere*] *… dei suoi ritratti scritti dei potenti, che non potevano perciò non considerarne la penna. Basti ricordare in proposito la celebre lettera di Anton Francesco Doni [102]: 'in quanti modi io v'avevo veduto ritratto? In marmo, di basso rilievo, in cameo, piccolo; in medaglia, in oro, argento, rame, ottone, piombo e cera. In pittura, di mano del mirabil Tiziano, di fra Bastiano dal Piombo, e d'altri valenti pittori in più di trenta luoghi … siate … amato, temuto, riverito, onorato in tutti i luoghi*".

Lo stesso Mozzetti[103] rileva che "*nessun dipinto meglio del ritratto Pitti* [cioè quello inviato a Cosimo I, con la lettera dell'ottobre 1545[104]] *può riassumere le ambizioni …. Del progetto di autorappresentazione per immagine che il 'flagello dei principi' …mise in atto nella sua complessiva e veramente imponente strategia pubblicitaria … Di certo l'opera fiorentina* [cioè attualmente in Palazzo Pitti] *fu il vertice di un articolato progetto di autorappresentazione per immagine promosso da Aretino, che nel caso di Cosimo I prevedeva anche il ritratto di suo padre, Giovanni dalle Bande Nere, del quale il letterato rivendicava di esse stato fedele servitore*" oltre che, soprattutto, grande amico. Come vedremo, Aretino non ottenne da Tiziano (impegnato a Roma con il papa) il ritratto di Giovanni, che, invece, fece eseguire da un allievo di Tiziano, Gian Paolo Pace.

Come vedremo, Aretino non ottenne da Tiziano (impegnato a Roma con il papa) il ritratto di Giovanni, che, invece, fece eseguire da un allievo di Tiziano, Gian Paolo Pace.

Si trattava, come ben evidenzia Mozzetti, di un "*articolato progetto*", verso Cosimo: 1) di autorappresentazione di Aretino per immagine (tramite il proprio ritratto di Tiziano); 2) di rievocazione di Giovanni dalle Bande Nere (padre di Cosimo medesimo), tramite il ritratto del condottiero, ripreso dalle fattezze del "calco" formato da Giulio Romano.

Con riguardo al proprio ritratto, opera di Tiziano, che Aretino inviò a Cosimo I de' Medici con la ricordata lettera dell'ottobre 1545, oggi conservato a Palazzo Pitti a Firenze, gli studiosi sottolineano

[98] Francesco Mozzetti, op. cit., p. 230, nota 5, rinvia a A. Luzio, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino, Loescher, 1888, p. 19 (rist. an. Bologna, Forni, 1981).
[99] Francesco Mozzetti, op. cit., p. 230, nota 6, rinvia a P. Aretino, *Lettere sull'arte*, a cura di F. Pertile e E. Camesasca, Milano, Edizioni del Milione, 1957-1960, II num. CLXXIV.
[100] Francesco Mozzetti, op. cit., pp. 231-232.
[101] Francesco Mozzetti, op. cit., p. 231.
[102] La si veda in Paolo Procaccioli, *Lettere scritte a Pietro Aretino*, Salerno editrice, Roma, Tomo II, Libro II, 2004, n. 410, pp. 386-387.
[103] Francesco Mozzetti, op. cit., pp. 228-229.
[104] Per la celebre lettera a Cosimo I da Venezia nell'ottobre 1545, si veda il III libro delle *Lettere*, Parigi, 1609 https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false p. 238.

come, navigando in *Google*, ci si accorge che "*il progetto di rappresentazione di sé attraverso il suo ritratto per immagine pensato da Aretino trionfa on the net a testimonianza della lungimiranza di Pietro; e il ritratto Pitti si prende … la sua formidabile rivincita, facendola da padrone*"[105]. Si tratta di un'opera d'arte, che (come sottolineato da Aretino nella lettera dell'ottobre 1545 a Cosimo de' Medici, mediante la quale il ritratto venne inviato al Duca) rappresenta un Aretino vivo e reale: "*la medesima sembianza mia dal di lui proprio pennello* [di Tiziano] *impressa: certo ella respira, batte i polsi, e move lo spirito nel modo* [allo stesso modo] *ch'io mi faccio in la vita*" [106].

"*Se un ricercatore di volti del Cinquecento non conoscesse per nulla quello di Pietro Aretino e non sapesse alcunché della sua vita potrebbe semplicemente rintracciare su 'Google immagini' la sua effigie: già da una primissima visualizzazione intuirebbe che l'Aretino ritratto più ricorrente, e quindi più rappresentativo, si individua nel quadro conservato a Pitti e dipinto dal celebre Tiziano*".[107]

Perché Aretino teneva tanto alla sua "autopromozione" tramite la rappresentazione pittorica?

Gli studiosi si interrogano su tale profilo e rispondono: "*Superiorità di sintesi e di immediatezza di contenuti trasmessi dall'immagine rispetto alla parola scritta? Vexata quaestio, ma forse le cose stanno proprio così*".[108]

Aretino, anche nella sua letteratura "*non sa staccarsi dalla cosa vista e la ritrae nella sua corposa materialità, nella sua parvenza; non sa contenere la sua golosità visiva … non sa fare a meno di precisare, di indicare … colore di una stoffa, le caratteristiche di un abito, le qualità esterne di un oggetto o anche di un individuo…una dote cospicua , che fa di lui uno scrittore diverso*."[109]

Nel telero "*Ecce Homo*" (oggi al Kunsthistorisches Museum, Gemaldegalerie, Vienna), effettuato su commissione di Giovanni d'Anna e datato 1543, Tiziano ripriduce sia le fattezze di Aretino, nelle vesti di Pilato (che assume "*una veste problematicamente positiva*" nell'opera aretiniana *Umanità di Cristo*), sia Bernardino Ochino, con il suo saio fratesco e il bastone dell'esule (nel 1542, era fuggito, *religionis causa*, in Svizzera).

Nel "telero" tizianesco del 1543, "*Ecce Homo*" gli studiosi rilevano che "*Uno degli elementi sostanziali che potrebbe aver fatto scattare la commissione della grande tela viennese, che, per il tema prescelto, presupponeva una sensibilità religiosa non del tutto comune, è proprio quello della prima predicazione dell'Ochino a Venezia, tra il febbraio e l'aprile del '39, che tanto positivamente aveva colpito*

[105] Francesco Mozzetti, op. cit., p. 234. Lo stesso Mozzetti (pp. 228-229, che rinvia anche al proprio libro *Ritratto di Pietro Aretino*, Modena, Panini, 1996) sottolinea come tale ritratto fu osteggiato dalle "*manovre di un potentissimo uomo della corte medicea, tal Pierfrancesco Riccio. Egli si oppose all'ambizione aretiniana in primo luogo per tutelare il pittore 'locale' Bronzino, ma anche per controllare tutta una serie di interessi interni alla corte medicea che non aveva certo necessità di stringere rapporti troppo stretti con la lingua biforcuta del compare di Tiziano* [Aretino]".

[106] Mario Praz, Introduzione al *Volpone* di Ben Jonson, BUR Rizzoli, Milano 2010, p. 27, utilizza le medesime parole di Aretino, per rilevare che la Venezia di Jonson è talmente reale e viva che "*respira, batte*" proprio come il ritratto che Tiziano aveva fatto ad Aretino; per la celebre lettera a Cosimo I da Venezia nell'ottobre 1545, si veda il III libro delle *Lettere*, Parigi, 1609 https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false p. 238.

[107] Francesco Mozzetti, op. cit., p. 227.

[108] Francesco Mozzetti, op. cit., p. 227.

[109] Mario Pozzi, *Note sulla cultura artistica e sulla poetica di Pietro Aretino*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 1968, p. 307.

l'entourage tizianesco-aretiniano, cosicché l'Ochino stesso sarebbe divenuto uno dei perni simbolici della composizione"[110].

Qui è Tiziano che dipinge le "*parole" di Aretino, in un "singolarissimo 'riflesso' della parola scritta sull'immagine*"[111]. In particolare, Aretino, così, aveva descritto (in una lettera al medico senese Giustiniano Nelli del 20 marzo 1539) Ochino: "*la cui umiltade riluce ne l'aspro del romagniuolo* [un ruvido panno di lana tessuto secondo l'uso romagnolo], *che cinto di corda gli ricopre le carni più che non fa la superbia d'altri nel morbido della porpora. Insomma, bisogna essere e non parere servo di Cristo*"[112]. Tiziano ritrae, nel predetto "telero", Ochino vicino a Caifa ("*mandante dell'omicidio di Cristo*" [113]), proprio "*debordante nella veste di porpora ..., rimandando inevitabilmente a quella corte [papale] che ora perseguiva ed inseguiva l'eresia di Bernardino*"[114], quella corte caratterizzata, appunto, da apparenza e opulenza; il racconto evangelico è quindi "attualizzato". "*Uno stridore palese tra il ricco Sacerdote e il semplice frate*", che indossa "*una sorta di anonima tunica 'alla fratesca', dichiaratamente povera e dimessa*"[115]; ripetendosi, nell'immagine tizianesca, il contrasto descritto da Aretino.

https://museumsfernsehen.de/ecce-homo-tizian-100-meisterwerke-aus-dem-kunsthistorischen-museum-wien/

[110] Flavia Polignano, *I ritratti dei volti e i registri dei fatti. L'Ecce Homo di Tiziano per Giovanni d'Anna*, in *Venezia Cinquecento*, II, n. 4, 1992, pp. 7-54, in particolare, p. 21 e p. 43.
[111] Flavia Polignano, op. cit., p. 21.
[112] Si legga tale lettera in Flavia Polignano, op.cit., p. 24.
[113] Flavia Polignano, op.cit., p. 29, rileva anche come appaia sorprendente che Ochino, in una lettera al Muzio del 7 aprile 1543 scrivesse: "*Hor tu ben sai che Antechristo* [il Papa] ... *con Caiphas conclusero ch'io morissi et furono eletti sei cardinali*"[i sei cardinali dell'Inquisizione, eletti il 4 luglio 1542; cfr. Ugo Rozzo*, B. Ochino, I "dialogi sette" e altri scritti del tempo della fuga*, Claudiana, Torino 1985, p. 160, nota 24]. Ochino stesso rappresentava Caifa come una sorta di stretto "collaboratore" dell'Anticristo.
[114] Flavia Polignano, op.cit., p. 29.
[115] Flavia Polignano, op.cit., p. 24.

Aretino, a sua volta, aveva assistito alle due prediche veneziane di Ochino del 1539 e del 1542 (come si evince da una lettera di Aretino al parroco di SS. Apostoli di Venezia, del 23 luglio 1542)[116].

E stato autorevolmente sostenuto dal Prof. Augusto Gentili che, nel telero tizianesco *Ecce Homo* (1543), la raffigurazione tizianesca di Pilato (con le sembianze di Aretino) avrebbe seguito la rappresentazione che Aretino aveva dato di Pilato nell'*Umanità di Cristo* (1535): e cioè, "*un personaggio assolutamente positivo, un uomo giusto, paragonato addirittura all'imperatore Antonino Pio, che usa ogni mezzo e ogni arte per salvare Cristo… un uomo pacifico che rifugge dall'uso violento e indiscriminato della sua autorità, che tenta coraggiosamente di seguire una via intermedia di conciliazione. La posizione di Pilato* [nell'*Umanità di Cristo* di Aretino] *corrisponde nella realtà contemporanea ad Aretino, ad un preciso atteggiamento nicodemitico, come scelta definita di pacificazione. E' una posizione che corrisponde a quella personale più volte ribadita dall'Aretino, che nelle sue lettere afferma ripetutamente, e con particolare vigore in questi anni, di non essere 'né chietino né luterano'* ["Chietino" era il Cardinale Gian Pietro Carafa, vescovo di Chieti e massima espressione dell'Inquisizione Romana, prima di divenire Papa]; *ossia, né vicino all'ala rigorista della curia romana, né compromesso con alcun settore della riforma italiana … Una domanda conclusiva: questo atteggiamento nicodemitico è solo dell'Aretino o riguarda anche Tiziano? La risposta, assai chiara, è nel quadro* [il telero *Ecce Homo*] *e va letta seguendo la lunga durata della sua esecuzione: al termine della quale - nonostante l'epoca imponesse ormai cautela - l'Ochino è ancora lì, anche se non è più il celebre predicatore ma l'apostata calvinista*"[117].

Per ulteriore conferma, nella "*Deposizione nel sepolcro*" del 1559 (Museo del Prado, Madrid), Tiziano dipingerà il suo autoritratto, incappucciato, nelle vesti proprio di Nicodemo/Giuseppe d'Arimatea; come afferma il Prof. Augusto Gentili, qui, Tiziano, letteralmente, ha il coraggio di "*metterci la faccia*"![118]

---

[116] Si legga tale lettera in Flavia Polignano, op.cit., p. 26.

[117] Augusto Gentili, *Tiziano e Aretino tra politica e religione* in *Pietro Aretino, Atti del Convegno* di Roma-Viterbo-Arezzo 28 settembre – 1° ottobre 1992; Toronto 23-24 ottobre 1992; Los Angeles 27-29 ottobre 1992, Salerno Editrice, 1995, Tomo I, pp. 287-288. La lettera di Aretino cui Gentili si riferisce, per quanto concerne la posizione aretiniana (di non essere "né chietino né luterano"), è quella di Aretino al Giovio del febbraio 1545, nel Terzo libro delle *Lettere* (così Gentili, op. cit., p. 287, nota 18).

[118] Si può vedere e ascoltare, sul punto, quanto affermato dal Prof. Augusto Gentili, nella conferenza tenuta il 13 marzo 2013, presso le Scuderie del Quirinale, *La pittura infinita del vecchio Tiziano (1555-1575)*, nel video in https://www.youtube.com/watch?v=UjyxUUE6YoQ . Nel Vangelo di Giovanni, appaiono due figure di uomini, al momento della sepoltura di Gesù: 1) Giuseppe di Arimatea che "*era discepolo di Gesù ma in segreto, per paura dei giudei*" (19,38); 2) Nicodemo ("*un uomo, appartenente ai farisei, … un capo dei giudei*" 3, 1-2), anch'egli un discepolo di Gesù, che, lo andava a trovare in segreto *"di notte*" (19, 39). Entrambi, peraltro, facevano parte di una nutrita schiera di notabili discepoli che praticavano questa condotta. Giovanni, nel proprio Vangelo, amaramente commenta il comportamento di costoro: "… *molti, anche tra i notabili, credettero in lui [Gesù], ma non osarono dichiararlo pubblicamente per non essere espulsi dalla sinagoga…*" (12, 42). Entrambi, quindi, erano "nicodemiti": si veda il vocabolario Treccani http://www.treccani.it/vocabolario/nicodemita/ "*dal nome del fariseo Nicodèmo, che, secondo il Vangelo di Giovanni, si recò a visitare Gesù di notte, in segreto – Termine usato polemicamente, nelle controversie tra riformati, per indicare quei cristiani protestanti del sec. 16° che, vivendo in paesi cattolici, occultavano la propria fede per sfuggire a eventuali persecuzioni*". Che si tratti dell'uno o dell'altro discepolo di Gesù presente, secondo il Vangelo di Giovanni, alla sua sepoltura (Giuseppe di Arimatea o Nicodemo), ai fini iconografici, nulla cambia: il significato è che Tiziano si rappresenta proprio come un "nicodemita", perché entrambi tali discepoli si atteggiavano in modo da *occultare, per quanto possibile, esteriormente la propria fede interiore, per sfuggire a eventuali persecuzioni* . Fu Giovanni Calvino, fondatore del Calvinismo, a coniare i termini 'nicodemismo' e 'nicodemita' per descrivere quei riformati che, vivendo in regioni di fede cattolica, dissimulavano la propria fede, con pratica, a suo avviso, esecrabile. Nell sua opera, pubblicata nel 1544, *Excuse de Iean Calvin à messieurs les Nicodemites sur la complaincte qu'ilz font de sa trop grand' riguer* (Difesa di Giovanni Calvino ai signori Nicodemiti che si lamentano del suo eccessivo rigore), Calvino si scaglia contro i nicodemiti, in quanto persone che 'dissimulano' e nascondono il proprio credo interiore e temono, professando la 'vera fede', di perdere i loro privilegi; egli afferma che costoro devono uscire allo scoperto, perché a Dio dovranno rendere conto delle loro scelte. "*Calvino inveisce contro gl'incerti e trepidi*

Lo stesso Michelangelo Buonarroti, l'artista per eccellenza della Chiesa di San Pietro in Roma (oggetto frequente di un'antagonistica comparazione con Tiziano), si rappresenterà (1547-1555), nella c.d. Pietà Bandini (conservata nel Museo dell'Opera del Duomo a Firenze) nella figura di Nicodemo/Giuseppe d'Arimatea; e ciò, a parere degli studiosi, per "*significare il grado profondissimo di coinvolgimento nel culto di Cristo, il mezzo di salvezza degli uomini celebrato dalla teologia del Cardinale Reginald Pole e di Vittoria Colonna. Nell'identificazione con Nicodemo, denunciava il suo senso di colpa per non aver avuto il coraggio di celebrare più apertamente la sua … devozione*"[119].

'nicodemiti'. Dio esige ubbidienza piena, e perciò ha dato la legge". Si veda, come primo approccio, la voce Giovanni Calvino dell'Enciclopedia Treccani http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-calvino/ . Il dibattito sul "nicodemismo" fu un dibattito fondamentale, che accese e coinvolse, con differenti opinioni, tutti i teologi dell'epoca, durante il periodo della Riforma: così, se per Calvino era meglio finire da martiri piuttosto che nascondere e dissimulare la propria fede, altri teologi coevi erano più transigenti (come Juan de Valdés), e trovavano nel nicodemismo un conveniente equilibrio di convivenza. Una "*molto forte… polemica contro la tentazione nicodemitica*" è contenuta nell' *Esortazione al martirio* di Giulio da Milano (1552), che contiene anche "*il racconto della passione del martire Fanino Fanini*" (giustiziato a Ferrara il 22 agosto 1550, poche settimane dopo la liberazione di Michelangelo Florio dal carcere di Tor di Nona e la sua fuga da Roma il 4 maggio 1550) – così, Ugo Rozzo, *L''Esortazione al martirio' di Giulio da Milano*, in *Riforma e società nei Grigioni, Valtellina e Valchiavenna tra '500 e '600*, a cura di Alessandro Pastore, Milano, Franco Angeli, 1991, pp.63-88 e, in particolare, pp. 66-68; su Fanino Fanini, si veda la voce di Lucia Felici, *Dizionario Biografico degli Italiani* Treccani- Volume 44 (1994), leggibile anche sul link http://www.treccani.it/enciclopedia/fanino-fanini_(Dizionario-Biografico)/. Giulio da Milano, dopo la condanna veneziana del 1542, era fuggito, come Ochino e Vermigli fuori dell'Italia, recandosi nei Grigioni. Al riguardo, Giuseppe de Leva, *Giulio da Milano*, in Archivio Veneto, tomo VII, parte II, 1874, p. 248 rileva che "l'Ochino e il Vermigli cercarono di giustificare l'abbandono della patria … con le parole di Cristo: '*quando vi perseguitano in una città fuggite nell'altra*' (Vangelo di Matteo, 10, 23) … Giulio al contrario tra gli altri suoi scritti pubblicò in Isvizzera una *esortazione al martirio*. E in bocca di uomo libero, che non ha più nulla da temere, sta male la grande parola, che chi può rinunziare alla patria per l'evangelo, può anche p er esso morire".

[119] Antonio Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 2005, pp.410-411. Il Prof. Augusto Gentili ha recentemente tenuto, in data 5 ottobre 2017, una *Lectio Magistralis* presso l'Accademia dei Desiderosi in Roma, riguardante "*Le immagini degli 'spirituali'. Anticonformismo religioso nella pittura del Cinquecento. Protagonisti: Michelangelo, Lotto, Tiziano, Tintoretto*"; il sommo studioso ha dimostrato come la religiosità "cristocentrica" degli "spirituali" (portati a pratiche di prudente "nicodemismo") pervada non solo l'opera di Tiziano e Michelangelo, ma anche quella di Lotto e di Tintoretto. Antonio Forcellino, op. cit., pp. 296-298, rileva come Eleonora Gonzaga fu coinvolta nella realizzazione tormentata del celeberrimo incarico di Michelangelo Buonarroti per realizzare la tomba di Giulio II, in San Pietro in Vincoli (Roma), considerato che il marito di Eleonora (Francesco Maria I della Rovere, il '*Gonzago*' in *Amleto*) era il nipote di tale Papa. Le peripezie di tale opera sono state particolarmente investigate in epoca recente, nel 1998, in occasione dell'inizio del restauro dell'opera per conto della Soprintendenza ai Beni Architettonici di Roma. Infatti, "*Quel restauro si rivelò subito un'occasione di studio unica per il monumento che per la prima volta veniva sottoposto a un intervento conservativo moderno … La possibilità di scrutare il 'retro' delle statue della Tomba, anche di quella più ammirata, del Mosè, avrebbe riservato più di una sorpresa … ebbe inizio così lo studio del monumento più travagliato di Michelangelo, la 'tragedia della sepoltura' nel gruppo di lavoro che si raccolse intorno al suo restauro e che annoverò il restauratore, architetto Antonio Forcellino e un insigne studioso del rinascimento italiano, Christoph Luitpold Fromme*. " (Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "Spirituali"*, ed. Viella, Roma , 2009, p.9). "*Una committenza che coinvolgeva Eleonora Gonzaga e suo fratello, il cardinale Ercole Gonzaga, doveva senza dubbio evocare per Michelangelo la condivisione di una spiritualità nuova … Attraverso il rapporto con Vittoria Colonna, il Michelangelo di questi anni aveva frantumato ogni schema predefinito … E fu precisamente in questo clima accoratamente devoto che Michelangelo decise coraggiosamente … di apportare alla tomba l'ultima radicale trasformazione, che si può leggere come il frutto della sua particolare e soffertissima fede*"(Antonio Forcellino, op. cit., pp. 296-298). "*Quando riprese a scolpire il Mosè, Michelangelo volle cambiargli postura… Questo straordinario azzardo tecnico ha lasciato molte tracce sulla statua … e anomalie materiali della scultura, apparse evidenti nel corso del suo restauro …La scultura concepita tra il 1513 e il 1516 … aveva forse non solo la faccia rivolta in avanti ma anche i piedi uniti come quelli della sibilla Cumana della Sistina (come si deduce dalla strana forma che ha il lembo del mantello che oggi si affianca al piede destro proprio come la sagoma di un altro piede). Nel 1542 a Michelangelo questa postura non piaceva più… Se Mosè avesse guardato dritto, com'era nel primo progetto, avrebbe posato lo sguardo sull'Altare delle Catene … fondamento … [del] potere temporale ….mentre con la mirabolante modifica, Mosè volgeva lo sguardo verso la luce che scendeva da una finestra aperta proprio alla sua sinistra e oggi purtroppo tamponata. Il raggio di luce che illuminava i suoi 'corni' al tramonto sarebbe stato il completamento più raffinato di quella suggestione spirituale cui tutto il monumento tendeva*"(Antonio Forcellino, op. cit., pp. 308-310).

Anche Aretino sostanzialmente nutriva le medesime idee di Michelangelo, che ebbe, come Aretino, contatti importanti con Vittoria Colonna; quest'ultima, fra l'altro era cugina di primo grado del Duca d'Urbino Francesco Maria della Rovere, dato che *Giovanna e Agnese di Montefeltro*, madri rispettivamente di Francesco Maria e di Vittoria Colonna, *erano sorelle*, in quanto figlie di Battista Sforza e di Federico di Montefeltro[120].

Élise Boillet[121], rileva che:

> "Agli incoraggiamenti che Vittoria Colonna espresse all'Aretino autore di libri sacri nel 1538 e a quelli forse più precoci di Pier Paolo Vergerio, di cui si trova testimonianza nel marzo 1539, va aggiunta la notizia lo stesso mese della lode del *Genesi* da parte di Bernardino Ochino, amico di Vittoria Colonna e legato come lei al gruppo degli 'spirituali' (*Lettere* di Pietro Aretino, a cura di Procaccioli, Libro II, 1998, n.96, p. 101)".

Con riguardo al "Giudizio Universale" di Michelangelo, gli studiosi sottolineano anche che:

> "Sembra che Tiziano, fermatosi nella Cappella Sistina davanti al Giudizio Universale di Michelangelo Buonarroti, avesse riconosciuto l'inserzione del ritratto di Aretino nella parte centrale dell'affresco. ***Gli scrittori concordano che il volto dell'Apostolo S. Bartolomeo posizionata sotto Cristo abbia le fattezze di Aretino; la fronte, gli occhi, la barba, le labbra e il grosso labbro inferiore sono effettivamente identici al ritratto di Aretino oggi nella Frick Collection di New York*** "[122] del 1537.

Quindi, concordando, anche noi, circa **le inequivoche fattezze di Aretino** (raffigurato nel Paradiso del *Giudizio Universale*), può rilevarsi la straordinaria importanza di Aretino, per Michelangelo, figurativamente testimoniata dall'essere l'Aretino (su ben 391 figure[123]) l'unico personaggio coevo, immortalato, nel *Giudizio Universale* di Michelangelo Buonarroti (ultimato nel 1541), in Paradiso, proprio sotto la grande figura del Cristo.

---

[120] Si vedano: Benedetta Borello, Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 76 (2012), voce *Montefeltro, Giovanna di* , in http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanna-di-montefeltro_(Dizionario-Biografico)/
Alessandro Serio - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 76 (2012), voce *Montefeltro, Agnese di* (2012), in http://www.treccani.it/enciclopedia/agnese-di-montefeltro_(Dizionario-Biografico)/

[121] Pietro Aretino, Edizione Nazionale delle Opere, *Opere religiose*, Tomo I, "*Genesi, Sette Salmi, Passione di Gesù*", a cura di Élise Boillet, *Premessa* di Giulio Ferroni, Salerno editrice, Roma, 2017, p. 65.

[122] Thomas Martone, op. cit., p. 531.

[123] Andrea Pomella, *Vatican Museums*, Edizioni Musei Vaticani, 2007, p. 183.

Tiziano, *Ritratto di Pietro Aretino*, 1537 ca. The Frick Collection, New York (NY)
https://www.tizianovecellio.it/xavier-salomon-tiziano-pietro-aretino-e-francesco-marcolini-da-venezia-new-york/
San Bartolomeo nel "*Giudizio Universale*"

Se Michelangelo non aveva seguito i consigli artistici di Aretino (lettera del 15 settembre 1537[124]), avrebbe fatto qualcosa di assai più importante: *aveva addirittura inserito il volto di Aretino nel Paradiso* (***non certamente una punizione!***), ***con una lama in mano***, ***tagliente e pungente quanto la lingua di Aretino***, al servizio della "*Veritas*", anche a costo di attrarsi inimicizie ("*Veritas odium parit*", il motto che appare in diverse medaglie, raffiguranti Pietro Aretino, la prima delle quali, opera di Leone Leoni del 1536 - Catalogo della Mostra 6.4[125]). Simbolo proprio di Aretino era la catena d'oro di cinque libbre (che egli esibiva pubblicamente), inviatagli da Francesco I di Francia, e composta " '**di lingue smaltate di vermiglio', acutamente allusive alla loquacità pungente del destinatario**".[126]

[124] Tale lettera è leggibile in Paolo Procaccioli, *Pietro Aretino, Lettere*, Tomo I Libro I, Salerno Editrice Roma, 1997, n. 193, pp. 277-279.

[125] Si veda il recente commento di Walter Cupperi, a tale medaglia, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019… cit., p. 247. Cupperi rileva che: "la medaglia … fu poi impressa nuovamente da Battista Biffo a partire dal novembre 1537…Il committente delle due tirature fu in tutta probabilità Pietro Aretino (che, evidentemente, condivise pienamente l'inserzione del motto"*Veritas odium parit*"). Le sue lettere consentono anche di seguire la circolazione del ritratto fino al 1541, quando egli ne inviò esemplari a Roma (Giovanni Gaddi) [e a numerosi altri destinatari, persino a Costantinopoli]". Lo stesso Cupperi dottolinea come il motto ("*Veritas odium parit*"), "*presenta l'attività letteraria di Aretino come servizio alla 'VERITAS'*". Ancora Cupperi, nel suo commento a un'altra medaglia (eseguita da un anonimo, nel secondo quarto del XVI sec.), riportante, nel rovescio, il medesimo motto - Catalogo della Mostra n. 6.13 -, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento…* cit., p. 253, precisa che: "Il motto iscritto nel rovescio è tratto dall'*Andria* di Terenzio (1,68: 'obsequium amicos, veritas odium parit'), ma ne ribalta il senso: mentre infatti Panfilo nella commedia latina evita conflitti con il prossimo, *Pietro Aretino è pronto a perseguire la verità anche a costo di crearsi nemici*".

[126] *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento…* cit., p. 209. Si parla delle "lingue smaltate di vermiglio" nella lettera di Aretino al Re di Francia del 10 novembre 1533, in pp. 28-29. Aretino afferma anche "sciorrei [scioglierei] tutte le lingue; che son legate a la catena; e farei squillare [le farei parlare]". Tale lettera è leggibile in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, n. 36, Salerno Editrice Roma, 1997; si veda anche nell'edizione di Parigi del 1609, pp. 28-29, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
La stessa catena è descritta anche dal Duca Anne da Montmorency come "d'Oro, guarnita da Lingue ben fatte", nella lettera del 7 agosto1533, indirizzata ad Aretino (in Procaccioli, *Lettere scritte a Pietro Aretino*, I, Roma, 2003, n. 193).

Ancora gli studiosi rilevano che "*La testa di Aretino si volge verso l'Apollo-Cristo dietro di lui*". [127]

[127] Thomas Martone, op. cit., p. 531. Tale A. ricorda anche i rapporti epistolari intercorsi fra Aretino e Michelangelo Buonarroti. Aretino aveva inviato a Michelangelo alcuni consigli su come progettare il *Giudizio Universale* il 15 settembre 1537 (vedila in *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi, cit., pp. 104-109); ma Michelangelo non doveva essere uomo bisognoso di suggerimenti e, in una lettera del 20 novembre 1537, pur ringraziando cortesemente l'Aretino per il consiglio, asserì di aver già progettato il lavoro e che l'affresco era già in stato di avanzamento. Il 20 gennaio 1538 Aretino chiedeva a Michelangelo alcuni cartoni, che Michelangelo normalmente bruciava dopo averli usati… Un anno dopo Michelangelo inviò ad Aretino alcuni disegni. Aretino pretendeva ulteriori schizzi, senza ricevere risposta e, pertanto, criticò severamente il *Giudizio Universale*, ritenendolo un'offensiva parata di nudi. Martone (op. cit. p. 532) ritiene che la rappresentazione del volto di S. Bartolomeo, che ha un coltello e la pelle scuoiata del Santo con le fattezze di Michelangelo, sia una parodia del rapporto fra l'artista e il poeta. Ma Martone non appare troppo convinto della spiegazione, considerato che rileva come i due toscani usassero i loro talenti per canzonarsi scherzosamente, perché, dopo poco, Aretino nuovamente richiedeva altri schizzi a Michelangelo.
Quel che sommessamente rilevo è il fatto, a mio avviso fondamentale, che il ritratto di Aretino (a differenza di quello Biagio da Cesena, che pure aveva criticato l'affresco ritenendolo immorale, raffigurato nell'affresco stesso fra le spire di un serpente fra i dannati) appare immediatamente sotto alla grande figura di Cristo e con il volto girato verso Cristo!
Era certamente un onore per Aretino essere rappresentato in tale posizione. Alla fin fine, i due toscani non erano poi tanto dissimili. Michelangelo Buonarroti, l'artista per eccellenza della Chiesa di San Pietro in Roma, si sarebbe rappresentato (1547-1555), nella c.d. Pietà Bandini (conservata nel Museo dell'Opera del Duomo a Firenze) nella figura di Nicodemo; forse a testimoniare di aver nutrito, egli stesso, una fede particolarmente spirituale (Antonio Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 2005, pp.410-411). Michelangelo non doveva pensarla in modo dissimile da Aretino, che aveva definito Roma, per la sua corruzione, "*Non più caput ma cauda mundi*"(Massimo Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, editori Laterza, Roma-Bari, 1993, p.105). A sua volta, è stato autorevolmente sostenuto che, nel telero tizianesco *Ecce Homo* (1543), la raffigurazione tizianesca di Pilato (con le sembianze di Aretino) avrebbe seguito la rappresentazione che Aretino aveva dato di Pilato nell'*Umanità di Cristo* (1535): e cioè, "*un personaggio assolutamente positivo, un uomo giusto, paragonato addirittura all'imperatore Antonino Pio, che usa ogni mezzo e ogni arte per salvare Cristo… un uomo pacifico che rifugge dall'uso violento e indiscriminato della sua autorità, che tenta coraggiosamente di seguire una via intermedia di conciliazione. La posizione di Pilato [nell'Umanità di Cristo di Aretino] corrisponde nella realtà contemporanea ad Aretino, ad un preciso atteggiamento nicodemitico, come scelta definita di pacificazione. E' una posizione che corrisponde a quella personale più volte ribadita dall'Aretino, che nelle sue lettere afferma ripetutamente, e con particolare vigore in questi anni, di non essere 'né chietino né luterano' ["Chietino" era il Cardinale Gian Pietro Carafa, vescovo di Chieti e massima espressione dell'Inquisizione Romana, prima di divenire Papa]; ossia, né vicino all'ala rigorista della curia romana, né compromesso con alcun settore della riforma italiana*" (così, Augusto Gentili *Tiziano e Aretino tra politica e religione* in *Pietro Aretino, Atti del Convegno* di Roma-Viterbo-Arezzo 28 settembre – 1° ottobre 1992; Toronto 23-24 ottobre 1992; Los Angeles 27-29 ottobre 1992, Salerno Editrice, 1995, Tomo I, p. 287). Insomma, anche Aretino, come il Pilato che egli aveva descritto, cercava "*una via intermedia di conciliazione*", "*come scelta di pacificazione*".
Forse che Michelangelo (aldilà delle spiegazioni sopra riportate degli studiosi) volesse iconograficamente - con quella imponente figura di S. Bartolomeo, al centro dell'affresco - esprimere anche il concetto che Michelangelo, senza la propria "maschera" (come sembra nell'affresco), era un uomo sempre alla ricerca della verità come Aretino, che egualmente perseguiva l'ideale di una missione non corrotta, spirituale e conciliatrice della Chiesa Cattolica? La collocazione di Aretino fra i Santi (accanto a S. Lorenzo) non sembra poter assumere comunque un significato "punitivo"!
Il Giudizio Universale fu realizzato da Michelangelo in anni (1536-1541) che videro il dispiegarsi con forza della "*posizione intermedia del Cardinale veneziano Gasparo Contarini*" (così, Massimo Firpo, *Riforma protestante*… cit., p.122); posizione intermedia che culminerà in quell'estremo (fallimentare) tentativo -nell'ambito della dieta di Ratisbona (1541) - di riappacificare i Cattolici coi protestanti. Nella Cappella Sistina, potremmo sostanzialmente vedere, in Aretino, il simbolo di quella corrente cattolica "*volta all'intermediazione conciliatrice e pacificatrice*", che si riconosceva nelle speranze di riconciliazione dei cristiani (che sarebbero purtroppo fallite proprio a Ratisbona nel 1451), ma che avrebbe, solo oltre 400 anni dopo, condotto al Concilio Vaticano II e all'Ecumenismo religioso, fino a questi nostri giorni: alla Dichiarazione congiunta, il 31 ottobre 2016, nella Cattedrale Luterana di Lund, sottoscritta da Papa Francesco e dal Vescovo Munib Yunan, Presidente della LWF (Lutheran World Federation), nella quale le parti si danno reciprocamente atto che "*abbiamo imparato che ciò che ci unisce è più grande di ciò che ci divide…Rifiutiamo categoricamente ogni odio e ogni violenza, passati e presenti, specialmente quelli attuati in nome della religione*"; inoltre, "*Dal conflitto alla comunione*" è il titolo del documento della "*Commissione Luterana–Cattolica Romana*", istituita in vista della "*commemorazione comune del quinto centenario dell'inizio della Riforma di Lutero*," il 31 ottobre 2017; in merito a tali documenti, si vedano i seguenti link: http://it.radiovaticana.va/news/2016/10/31/firmata_a_lund_la_dichiarazione_congiunta_testo_integrale/1269137
https://www.ilcattolico.it/catechesi/catechesi-del-santo-padre/udienza-ai-partecipanti-al-convegno-internazionale-di-studio-sul-tema-lutero-500-anni-dopo.html
E' significativo che anche Bernardino Ochino, nei *Dialoghi XXX*, Zurigo, 1563 (dopo il rogo di Michele Serveto nel 1553), si battesse per la tolleranza religiosa, sulla base delle idee di Giacomo Aconcio e Sebastiano Castellione; "*il cuore dell'opera*

Personalmente, ipotizzo, qui, una tesi sul significato della presenza di Aretino nel Paradiso del *Giudizio Universale* di Michelangelo.

Nella ricordata, celeberrima lettera del 15 settembre 1537, Aretino, oltre a suggerire a Michelangelo alcuni consigli su come predisporre l'affresco del "*Giudizio Universale*"[128] ("in quel tempo le pitture si eseguivano speso secondo le invenzioni suggerite da qualche letterato"[129]), aveva posto, nella parte conclusiva una riflessione molto importante: quella che il dipinto di Michelangelo potesse destare "*tremore e timore*" fra coloro che l'avrebbero contemplato. Si trattava del *Giudizio* in cui ognuno avrebbe visto assegnarsi la propria sorte definitiva. E Aretino soggiungeva che il "*tremore e timore*", nel vedere la pittura di Michelangelo, non sarebbe stato che *una semplice anticipazione di quel ben ancor più grande* "*tremore e timore*", che gli uomini avrebbero provato nel vero giorno del Giudizio Universale.

A me sembra che Michelangelo abbia rappresentato se stesso nell'atto di "togliersi la propria maschera" per comunicare *un messaggio di forte speranza*: in vista di quel giorno del *Giudizio Universale*, gli uomini dovevano ricordare la *concezione aretiniana della* "*larghezza della misericordia divina*, espressa nei *Sette Salmi* del 1534, che giungeva fino a far balenare *la possibilità di una redenzione universale*, ….: 'perciò che la misericordia de la redenzione ne [ci] debba salvare tutti, perché egualmente [Dio] ci ama'. Non potendo arrivare a negare l'inferno, Aretino ne riconduceva la motivazione non alla gravità delle colpe, ma *all'ostinazione del peccatore a non voler accettare la dolcezza del perdono divino*, la consolazione della speranza". [130]

Anche Michelangelo non poteva negare l'inferno (e ivi poneva Biagio da Cesena), ma potrebbe aver voluto trasmettere *il messaggio della grande misericordia di Dio*, che Aretino aveva, con parole assai penetranti descritto, nella *Passione di Gesù* (1534) anche con riguardo al caso del buon ladrone:"Dio è pronto a perdonare anche i più gravi peccati, di fronte a 'due lagrime' scaturite dalla 'tenerezza del cuore'"[131].

Insomma, lo ripetiamo, Michelangelo potrebbe aver voluto trasmettere *il messaggio della grande misericordia di Dio*, tramite la rappresentazione di se stesso che, "togliendosi la maschera", voleva significare come, nel profondo del suo cuore, una volta "smascherato", *egli la pensasse esattamente come Aretino, con riguardo alla dolcezza della misericordia di Dio*; un messaggio che *invitava a sperare sempre nella misericordia*, a tenere acceso, fino all'ultimo istante, il fuoco sacro della speranza, a riconoscere i propri peccati, a chiederne perdono, insieme con la penitenza, la preghiera e la speranza della misericordia, *proprio come nella parafrasi biblica aretiniana* dei *Salmi penitenziali* del Re Davide!

---

predetta era rappresentato dalla difesa della libertà di pensiero in campo religioso (non si può condannare a morte un uomo per le sue idee errate, anche se riguardano i fondamenti della fede)"- così, Miguel Gotor - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 79 (2013), voce *Bernardino Ochino*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-ochino_%28Dizionario-Biografico%29/

[128] Tale lettera è leggibile in Paolo Procaccioli, *Pietro Aretino, Lettere*, Tomo I Libro I, Salerno Editrice Roma, 1997, n. 193, pp. 277-279.

[129] Così, in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi - Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, nota 1 a p. 104.

[130] Pietro Aretino, Edizione Nazionale delle Opere, *Opere religiose*, Tomo I, "*Genesi, Sette Salmi, Passione di Gesù*", a cura di Élise Boillet, *Premessa* di Giulio Ferroni, Salerno editrice, Roma, 2017, p. 16.

[131] Pietro Aretino, Edizione Nazionale delle Opere, *Opere religiose*… cit., p. 15.

I rapporti fra Aretino e Michelangelo, peraltro, continuarono anche dopo le critiche di Aretino sui nudi del *Giudizio Universale*, tanto che Aretino nuovamente richiedeva altri schizzi a Michelangelo stesso[132].

Nel *Giudizio Universale* di Michelangelo potrebbe essere racchiuso questo messaggio fondamentale del Cristianesimo, pieno di una speranza da meritare e coltivare, quella della *infinita misericordia di Gesù*!

E' una tesi che sottopongo, con molta modestia, al vaglio degli studiosi!

Un Aretino in Paradiso, lo ripeto, a mio modesto parere, non può interpretarsi, andando ad un'analisi approfondita, come una punizione o una ritorsione (anche perché la strumentale polemica aretiniana sui nudi della Sistina è successiva agli affreschi)!

D'altro canto, *se 'persino' Pietro Aretino era raffigurato in Paradiso* (e questo giustamente appare, agli studiosi, *inequivoco*!) - nonostante una vita assai inquieta, ma caratterizzata da grande sensibilità religiosa, da una continua ricerca della misericordia, da un anelito a divulgare esempi di perdono (quello del *buon ladrone*), da un impegno nella preghiera e nella penitenza (nella *vicenda del Re Davide*, nei *Sette Salmi*), nella costante consapevolezza della fragilità umana (*le due maschere*!), e nella disinteressata prontezza all'aiuto alle persone afflitte e in difficoltà (si pensi solo a quanto si dette da fare per *Giulio da Milano* in carcere a Venezia!) - *forse il Paradiso avrebbe potuto sembrare, a qualunque spettatore, come una meta non impossibilmente irragiungibile*!

Un vero messaggio positivo di speranza, da coltivare nella vita quotidiana, con le buone azioni e con la ricerca (sino all'ultimo momento) del perdono divino; un positivo messaggio forte di speranza, per contrastare quel naturale timore, davanti alla rappresentazione del Giudizio Universale (e ancor più, in vista del temibile Giorno del Giudizio per il destino di ciascun uomo!), che lo stesso Aretino aveva, con grande acutezza, paventato nella ricordata lettera a Michelangelo del 15 settembre 1537.

La misericordia divina era, d'altro canto, al centro del dibattito degli "spirituali" e sarà al centro della loro più importante pubblicazione, *Il Beneficio di Cristo* (1543).

Per mera coincidenza (?), la misericordia cristiana, così tanto al centro delle opere sacre di Aretino, fu anche al centro delle opere di Shakespeare.

Come già rilevato, Hans Urs von Balthasar, uno dei più importanti teologi cattolici del XX secolo ("quasi cardinale", in quanto morì due giorni prima della sua nomina, ufficialmente calendarizzata nel concistoro del 28 giugno 1988) dedicò ben 15 pagine ad un paragrafo intitolato "*Excursus: Shakespeare e il perdono*"[133].

Per il teologo svizzero, come già rilevato, "*il vero drammaturgo del perdono è e resta Shakespeare. Il trapasso dalla giustizia compensativa* [cioè dalla legge veterotestamentaria del taglione "*dell'occhio per occhio, dente per dente*" [134]] *alla misericordia è una delle molle moventi più profonde della sua arte*"[135].

---

[132] Thomas Martone, op. cit., p. 532 sottolinea che: "it seems that the two Tuscans used their talents to banter in good humour, for, shortly afterward, Aretino was still writing to Michelangelo again asking for more drwaings".

[133] Hans Urs von Balthasar, *Teodrammatica, Volume I, Introduzione al dramma*, traduzione in italiano di Guido Sommavilla, ed. Jaca Book, Milano, 2012 (ristampa dell'edizione del 1980), pp. 450-464.

[134] La legge veterotestamentaria secondo la quale si riparava un torto subito, con l'infliggere un identico torto al colpevole, attuando una sorta di "*compensazione*" fra il torto ricevuto e la pena inflitta. Nel *Levitico*, 24: 19-20, si affermava: *"[19] Se uno farà una lesione al suo prossimo, si farà a lui come egli ha fatto all'altro: [20] frattura per frattura, occhio per occhio,*

E il momento del *Giudizio Finale* era un momento drammaticissimo, perché esso consisteva proprio *nell'angosciante alternativa fra il perdono misericordioso o la condanna*. Von Balthasar rileva che "*il dramma serio [come è quello di Shakespeare] … può aver l'ardire di rappresentare sulla scena veri e propri processi giudiziari, i quali sono per così dire pre o postfigurazioni …[del] 'Giudizio Universale'*".[136]

In *Misura per misura* , osserva Von Balthasar, il Duca "*è una trasparente allegoria di Dio, il quale prima osserva il mondo in incognito e poi si presenta per il giudizio; … si vedrà che i più ottengono il perdono*"[137].

Ancora, Von Balthasar rileva che "*Romeo e Giulietta*" (Atto V, Scena iii, 308) si conclude con "*l'annuncio di un giudizio da parte del principe: 'Some shall be pardon'd, and some punished*'[138], "*Alcuni saranno perdonati, altri puniti*" (un vero e proprio "*Giudizio Universale*"!).

Lo stesso Von Balthasar sottolinea come "*in sede postcristiana* [ove si posiziona l'opera di Shakespeare], *in una postfigurazione* [cioè, in una rappresentazione teatrale] *del Vangelo*, la possibilità umana universale di *permettere che la misericordia prenda il posto della giustizia…* può diventare *un tema drammatico fondamentale*"[139]. Von Balthasar rileva come, ne *Il mercante di Venezia*, il Drammaturgo ci "*porta nel centro della teologia*" nella scena processuale davanti al tribunale: "*il discorso di Porzia sulla misericordia, la quale è qualcosa di più che semplice giustizia; la misericordia è l'elemento neotestamentario, che ha varcato la soglia della lettera e del rigido diritto*"[140]. Qui, il grande teologo elvetico fa chiaro riferimento a San Paolo, alla *Seconda Lettera ai Corinzi* [Capitolo 3, 5-6] ove il Santo afferma:"[5]… la nostra capacità viene da Dio, [6] che ci ha resi ministri adatti di una Nuova Alleanza, non della lettera ma dello Spirito*; perché la lettera uccide, lo Spirito dà vita*."[141]

Con grande umiltà, poniamo all'attenzione degli studiosi il collegamento, sopra appena accennato, che a noi non pare una semplice casualità, fra la misericordia insistentemente celebrata da Aretino, il Giudizio Universale di Michelangelo e l'opera di Shakespeare, definito come "il vero drammaturgo del perdono".

---

dente per dente; gli si farà la stessa lesione che egli ha fatta all'altro"; si veda in http://www.vatican.va/archive/ITA0001/__P36.HTM .

[135] Così, Hans Urs von Balthasar, *Teodrammatica, Volume I, Introduzione al dramma*, traduzione in italiano di Guido Sommavilla, ed. Jaca Book, Milano, 2012 (ristampa dell'edizione del 1980), pp. 450-451.

[136] Così, Hans Urs von Balthasar, *Teodrammatica, Volume I, Introduzione al dramma*, traduzione in italiano di Guido Sommavilla, ed. Jaca Book, Milano, 2012 (ristampa dell'edizione del 1980), pp. 442-443.

[137] Così, Hans Urs von Balthasar, *Teodrammatica, Volume I, Introduzione al dramma*, traduzione in italiano di Guido Sommavilla, ed. Jaca Book, Milano, 2012 (ristampa dell'edizione del 1980), pp. 444-445.

[138] Così, Hans Urs von Balthasar, *Teodrammatica, Volume I, Introduzione al dramma*, traduzione in italiano di Guido Sommavilla, ed. Jaca Book, Milano, 2012 (ristampa dell'edizione del 1980), p. 458.

[139] Così, Hans Urs von Balthasar, *Teodrammatica, Volume I, Introduzione al dramma*, traduzione in italiano di Guido Sommavilla, ed. Jaca Book, Milano, 2012 (ristampa dell'edizione del 1980), p. 450.

[140] Così, Hans Urs von Balthasar, *Teodrammatica, Volume I, Introduzione al dramma*, traduzione in italiano di Guido Sommavilla, ed. Jaca Book, Milano, 2012 (ristampa dell'edizione del 1980), p. 448.

[141] La Seconda Lettera di San Paolo ai Corinzi, Capitolo 3, può leggersi in http://www.vatican.va/archive/ITA0001/__PXW.HTM

Particolarmente pregne di un significato, che stigmatizza per iscritto una delle domande universali dell'uomo circa il proprio destino, appaiono le parole di Aretino, che, scrivendo a Michelangelo, nella già ricordata lettera del 15 settembre 1537, afferma:

> "… il pensiero che mi rappresenta l'immagine [con una "materializzazione visiva della riflessione"[142]] de la rovina del novissimo die [del dramma del giorno del giudizio], mi dice: '*Se si trema e teme nel contemplar l'ora del Buonarroti, come si tremarà e temerà quando vedremo giudicarci da chi ci dee giudicare?*'"

La insistenza di Aretino (nei *Sette Salmi* - 1534) sulla *infinita larghezza della misericordia divina*[143] e sulla necessità di impetrare, fino all'ultimo istante, *la dolcezza del perdono divino*; la lettera di Aretino del 15 settembre 1537; la presenza di Aretino nel Paradiso del Giudizio Universale di Michelangelo; il perdono divino, come il fulcro dell'opera shakespeariana, nella quale il giudizio finale è costantemente presente, con l'angoscia che esso pone, ma col perdono che finisce quasi sempre per uscire vincitore…Ebbene, tutti questi spunti potrebbero non essere il segno di una comune sensibilità, dovuta a una mera casualità, ma potrebbero essere il frutto di un preciso collegamento, ove si consideri la "tesi floriana"!

Il "*trait d'union*" fra tutti questi "spunti" potrebbe essere Michelangelo Florio, amico di Aretino e lettore delle sue *Lettere*, che il figlio John addirittura certifica di aver letto per la predisposizione dei suoi dizionari.

Michelangelo Florio era stato francescano conventuale in Santa Croce (e, poi, addirittura, "Guardiano" di tale covento), ed è noto che, "*A sottolinearne le nobili origini familiari*", la famiglia dei Buonarroti aveva, "*la proprietà di una cappella privata nella chiesa di Santa Croce*"[144].

Michelangelo Florio fiorentino, nella sua grande curiosità, conosceva sicuramente tutto della vita di Michelangelo (i cui familiari avevano una cappella in Santa Croce) e, nelle sue predicazioni a "Roma" [*Apologia*, p. 73 v], certamente vide il Giudizio Universale e la Pietà di Michelangelo.

D'altro canto, non possiamo assolutamente sottacere *la celeberrima firma latina*, apposta da Michelangelo Buonarroti sulla sua *Pietà*: "*Michael Angelus Bonarotus Florent[inus]*"[145]; una firma "identica" a quella di "*Michael Angelus Florius Florentinus*" (v. lettera latina di Michelangelo Florio a

---

[142] Così, Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, nota 40 a p. 109.

[143] Possiamo rilevare anche la centralità (*tanto cara anche ad Aretino!*) della *misericordia divina*, nel messaggio evangelico, che ha recentemente costituito *il tema* del *Giubileo straordinario della misericordia*, proclamato da papa Francesco per mezzo della bolla pontificia *Misericordiae Vultus* (annunciato dallo stesso Pontefice il 13 marzo 2015, con inizio l'8 dicembre 2015, sino al 20 novembre 2016).

[144] Marta Alvarez Gonzalez, *I geni dell'arte, Michelangelo*, Milano, Mondadori, 2008, p.10.

[145] Tale firma è leggibile, al § 3, nel link https://www.museumtv.art/artnews/articles/zoom-sur-la-pieta-de-michel-ange/ . Per il Buonarroti, "*la presenza della firma dell'artista*" è "*aspetto assolutamente eccezionale della Pietà*"; si trattò (1499), infatti dell' "*unica [firma] che Michelangelo abbia mai impresso su una sua opera, sulla fascia che attraversa la veste della Vergine, forse per evitare, come sostiene il Vasari, che lo straordinario gruppo marmoreo venisse erroneamente attribuito allo scultore lombardo Cristoforo Solari*" (così, Marta Alvarez Gonzalez, op. cit., p. 42).

Cecil, presumibilmente della fine del 1551[146], con l'ovvia sostituzione del cognome "*Bonarotus*", con quello di "*Florius*"), il quale faceva anche riferimento a se stesso (negli atti notarili in Soglio) come "*Ego Michaelangelus Florius Florentinus*"[147].

Insomma, potremmo avere, nel nostro Rinascimento, ben due importanti "*Michael Angelus Florentinus*":

- Michelangelo Buonarroti; e
- Michelangelo Florio (fondamentale umanista, responsabile, insieme col figlio John - finissimo conoscitore, innovativo, della lingua inglese - delle opere shakespeariane, giusta la "*tesi floriana*", per la prima volta avanzata, pionieristicamente, dal giornalista calabro Santi Paladino nel 1955[148]).

E, si badi bene, *erano entrambi due "Florentini", non nati, però, a Firenze*: Buonarroti era nato a *Caprese* (nell'attuale provincia di Arezzo)[149]; Florio era nativo di *Figline*[150].

Dopo questa, che può giustamente apparire come una vera provocazione, ma che, comunque, *in tutta onestà intellettuale*, propongo all'attenzione (il coraggio di proporre idee e collegamenti nuovi, anche se apparentemente "sorprendenti", non può mai essere fonte di biasimo! La ricerca è, per sua propria natura, fatta anche da tentativi!), appare a noi opportuno concludere il presente paragrafo, con un'ultima riflessione.

Nel 1538, come già sopra rilevato, Aretino aveva pubblicato una sua importante opera religiosa il *Genesi* ed Élise Boillet[151], come già sottolineato, rileva come le opere religiose di Aretino fossero assai apprezzate dal gruppo degli "spirituali" e dalla stessa Vittoria Colonna (la quale "aveva conosciuto il

[146] Si veda Massimo Oro Nobili, *Michelangelo Florio e la celebre frase: "Venetia, chi non ti vede non ti pretia, ma chi ti vede ben gli costa", Con un'introduzione di cenni biografici su Michelangelo e John Florio*, pubblicato il 12 maggio 2017, in www.shakespeareandflorio.net , p. 44.

[147] Carla Rossi, *Italus ore, Anglus pectore, Studi su John Florio (Vol.1)*, Thecla Academic Press Ltd. London, 4 Giugno 2018, figura 10 a p. 122.

[148] Santi Paladino, *Un italiano autore delle opere Shakespeariane*, Gastaldi editore, Milano, 1955.

[149] Marta Alvarez Gonzalez, op. cit., p. 10, ricorda il documento, redatto dal padre, che attesta la data di nascita di Michelangelo, come segue: " 'Ricordo come ogi questo dì 6 di marzo 1474, mi nacque un fanciulo mastio: posigli nome Michelagnolo, et nacque lunedì mattina, inanzi di 4 o 5 ore …' Con queste parole Ludovico di Leonardo di Buonarroti Simoni annota nei suoi ricordi la nascita del secondogenito, avvenuta nella località di Caprese, nel Casentino, dove da qualche tempo ricopre la carica di podestà della Repubblica fiorentina… il lieto evento [è]… registrato secondo il calendario fiorentino, che fissava il passo al nuovo anno il 25 marzo, giorno dell'Incarnazione, ma che secondo il calendario attuale dovremmo far risalire al 1475…"

[150] Per quanto riguarda il luogo di nascita di Michelangelo Florio, confermiamo, a nostro avviso, la *fondamentale importanza della lettera di Averardo Serristori a Cosimo*, da Roma (ove era suo ambasciatore), in data 2 luglio 1548, ove il Serristori (discendente da una famiglia figlinese e, quindi, *assolutamente qualificato e attendibile, quanto a tale sua indicazione*) precisa *il luogo di nascita di Michelangelo Florio*, riferendosi al suo nome da religioso e specificando che "*fra Paul'Antonio [era] da Figghine*" (si legga tale lettera in Luigi Carcereri, *L'eretico fra Paolo Antonio fiorentino e Cosimo de' Medici*, in *Archivio storico italiano*, XLIX, 1912, nota 3 a p. 17; lo studio è leggibile anche in http://www.archive.org/stream/archiviostoricoi495depuuoft/#page/12/mode/2up . Si rinvia, più ampiamente, per quanto concerne il luogo di nascita di Michelangelo Florio, allo studio di Massimo Oro Nobili, *A 500 anni dalla nascita di Michelangelo Florio: Aretino, i Florio, Amleto*, pubblicato il 23 settembre 2018 in www.shakespeareandflorio.net , pp. 28-37.

[151] Pietro Aretino, Edizione Nazionale delle Opere, *Opere religiose*, Tomo I, "*Genesi, Sette Salmi, Passione di Gesù*", a cura di Élise Boillet, *Premessa* di Giulio Ferroni, Salerno editrice, Roma, 2017, p. 65.

Buonarroti nel 1534, nella chiesa di S. Silvestro: da allora uno scambio di rare lettere ci testimonia un rapporto molto intenso[152]”):

> “Agli incoraggiamenti che Vittoria Colonna espresse all’Aretino autore di libri sacri nel febbraio 1538 e a quelli forse più precoci di Pier Paolo Vergerio, di cui si triova testimonianza nel marzo 1539, va aggiunta la notizia lo stesso mese della lode del *Genesi* da parte di Bernardino Ochino, amico di Vittoria Colonna e legato come lei al gruppo degli ‘spirituali’” (*Lettere* di Pietro Aretino, a cura di Procaccioli, Libro II, 1998, n.96, p. 101[153]).

La stessa Élise Boillet[154] sottolinea che il primo libro del *Genesi* si conclude con la descrizione della fine del mondo e del *Giudizio Universale*. Élise Boillet rileva che, nel *Genesi*, Aretino diviene:

> “narratore del Giudizio Universale”… “La creazione e la fine del mondo …offrono notevoli esempi” di “descrizioni dettagliate e *grandi affreschi* influenzati anche da modelli pittorici”.

Gli studiosi rilevano anche che, a seguito della già ricordata lettera di Aretino del 15 settembre 1537, Michelangelo rispondeva con una lettera del 20 novembre 1537, nella quale:

> “pur ringrazando cortesemente l’Aretino per il consiglio, *asserì di aver già progettato il lavoro*… *Cosa probabilmente non vera* in quanto Michelangelo terminò l’opera solo più di quattro anni dopo”.[155]

Gli stessi studiosi[156] sottolineano che:

> “Enormi erano in Roma e in tutta Italia l’interesse e l’attesa per questo grande lavoro. Poiché in quel tempo *le pitture si eseguivano spesso secondo le invenzioni suggerite da qualche letterato*”.

Per quel che mi consta, probabilmente nessuno ha mai confrontato:

1) quei verie propri “*grandi affreschi*” (come giustamente li definisce Élise Boillet), pennellati da Aretino, con il suo inchiostro, per descrivere il suo Giudizio Universale (a chiusura del primo libro del *Genesi* - 1538),
   con
2) l’affresco di Michelangelo nella Cappella Sistina (1541).

Il confronto è, a dir poco, sbalordivo. Aretino sembra addirittura compiere l’ecfrasi del Giudizio Universale di Michelangelo, tanto le sue parole sono perfettamente calzanti con l’affresco di Michelangelo!

---

[152] Giorgio Patrizi - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 27 (1982), voce *Colonna, Vittoria*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/vittoria-colonna_(Dizionario-Biografico)

[153] Si tratta della lettera del 20 marzo 1539, indirizzata da Aretino a Giustiniano Nelli, nella quale Aretino afferma: “il Genesi, la cui composizione mi è cara, non per lo stile che non ci è, né per il nervo che io non gli ho dato, ma perché frate Bernardino si è mosso a guardarlo”.

[154] Si veda il suo recente contributo sul *Genesi* di Aretino, in *Pietro Aretino e l’arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019… cit., p. 142.

[155] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi - Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, nota 1 alle pp. 104-105.

[156] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi - Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, nota 1 a p. 104.

Una delle caratteristiche proprie del "*Giudizio Universale*" di Michelangelo è costituita dalla parte centrale dell'affresco, nel mezzo della parete, caratterizzata da *un movimento "circolare" di coloro che ascendono al Paradiso (sul lato sinistro) e di coloro che, invece precipitano all'inferno (sul lato destro)*.

Giotto aveva, invece, rappresentato, nel suo "Giudizio Universale" (Cappella degli Scrovegni a Padova), sulla sinistra, la processione di coloro che, *si incamminano, a piedi, verso il Paradiso* e, sulla destra, soprattutto *le torture dei dannati* all'Inferno.

Michelangelo, a differenza di Giotto, come detto, rappresenta, invece, *un movimento "circolare" di coloro che ascendono al Paradiso (sul lato sinistro) e di coloro che, invece, precipitano all'inferno (sul lato destro).*

Andrea Pomella[157] sottolinea sinteticamente, come segue, tale importante caratteristica dell'affresco di Michelangelo:

> "**in the middle of the wall are those who, following judgment, ascend to Heaven (left), or fall to Hell (right)**".
>
> "**nella parte centrale della parete sono raffigurati coloro che, a seguito del giudizio, ascendono al Paradiso (sul lato sinistro), o precipitano all'Inferno (sul lato destro)**".

Aretino, nella sua "pittorica immagine" del "Giudizio Universale", descrive proprio questo fondamentale movimento, che si ritrova nella parte centrale della parete affrescata. Come detto, Aretino sembra addirittura compiere l'ecfrasi del Giudizio Universale di Michelangelo, tanto le sue parole sono perfettamente calzanti con l'affresco di Michelangelo!

Aretino utilizza le seguenti sintetiche parole, con riguardo al "Giudizio" emesso dalla "bocca sacrosanta di Cristo":

> "Venite a me, giusti, e andata a Satan, rei"[158].

Michelangelo, nell'affresco della Sistina, rappresenta, Cristo che, nell'emettere il suo giudizio inappellabile, imprime con **il suo <u>alzare il braccio destro (che appare sulla sinistra, per lo spettatore)</u> e con il suo <u>abbassare</u> il braccio sinistro (<u>che appare sulla destra, per lo spettatore)</u>**, *un* ***<u>movimento</u>*** *all'intera composizione*, ***<u>ascendente</u>*** *a sinistra*, ***<u>discendente</u>*** *a destra*, **chiamando a sé** - verso l'alto dei cieli, verso il Paradiso - **i salvati**, e **precipitando** verso il basso dell'Inferno **i perduti**.

Tornando ad Aretino, il letterato, con "il suo pennello" di inchiostro, così descrive, pittoricamente, i "salvati":

> "**i salvati, <u>come se loro fossero state prestate le piume auree de gli angeli, si viddero alzarsi a volo</u>".**

[157] Andrea Pomella, *Vatican Museums*, Edizioni Musei Vaticani, 2007, p.187.
[158] Pietro Aretino, Edizione Nazionale delle Opere, *Opere religiose*, Tomo I, "*Genesi, Sette Salmi, Passione di Gesù*", a cura di Élise Boillet, *Premessa* di Giulio Ferroni, Salerno editrice, Roma, 2017, p. 141.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Michelangelo%2C_giudizio_universale%2C_dettagli_37.jpg
Particolare del "Giudizo Universale" di Michelangelo: due "salvati" che "come se loro fossero state prestate le piume auree de gli angeli, si viddero alzarsi a volo**"** (Aretino, narrazione del "Giudizio Universale", nel *Genesi* del 1538).

Si tratta di un "movimento" ascensionale (sul lato destro), in cui i "salvati", nell'affresco di Michelangelo, proprio come afferma Aretino "*si viddero alzarsi a volo*". Si nota, nell'affresco, quasi uno *stupore* dei "salvati" di essere *divenuti capaci di volare, quasi risucchiati dall'attrazione divina*. In primo piano, qui sopra, uno dei "salvati" che si stacca dalla terra (dopo la resurrezione della carne), ascende, "*si vede alzarsi a volo*", in una posizione "aerodinamica", propria di un essere vivente dotato di ali naturali, con le braccia disposte come ali, con il capo rivolto verso l'Alto, quasi a *fendere l'aria*, appunto, in modo aerodinamico, come se gli "*fossero state prestate le piume auree de gli angeli*". Aretino aveva già precisamente "dipinto" quella che Andrea Pomella descrive come la superba rappresentazione di "*those who, following judgment, ascend to Heaven*", "*coloro che, a seguito del giudizio, ascendono al Paradiso*"…si tratta proprio di un *movimento ascensionale*, di uno staccarsi da terra, di uno stupito "*vedersi alzarsi a volo*".

Al contrario, Aretino descrive, in tal modo, **il movimento discensionale dei Perduti**: "***i perduti***, *non altrimenti che i peccati loro avessero fatto un flagello di se proprio e con esso percossegli le spalle* [come se il loro peccati si fossero materializzati in una frusta che li percuoteva sulle spalle], ***si mossero inverso l'Abisso***".

Francamente, nessuno mi toglierà mai dalla mente che Michelangelo (durante l'esecuzione del suo affresco sul "*Giudizio Universale*") abbia (*inevitabilmente e giustamente!*) letto gli straordinari, "*grandi affreschi*"(come giustamente li denomina Élise Boillet[159]), scritti e pubblicati dall'inchiostro di Aretino nel 1538, il "divin"[160] "narratore del *Giudizio Universale*"[161], nella parte conclusiva del libro primo del *Genesi*.

[159] Si veda il recente contributo di Élise Boillet sul *Genesi* di Aretino, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019… cit., p. 142.
[160] Come lo aveva soprannominato Ludovico Ariosto nella terza edizione del 1532, dell'Orlando Furioso.
[161] Si veda il recente contributo di Élise Boillet sul *Genesi* di Aretino, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019… cit., p. 142.

D'altronde, come meglio spiegheremo nel successivo paragrafo, dal 1559 al 1966, tutta l'opera di Aretino fu dichiarata "eretica" e nessun cattolico, chiaramente, avrebbe potuto lontanamente neanche ipotizzare che le pitture vaticane contenessero la figura di Aretino (*in Paradiso!*) e addirittura potessero essere state da lui influenzate.

I.3.3 La strana vicenda di Aretino, Cavaliere di San Pietro nel maggio 1550 e, dal 1559 al 1966 all'*Indice dei libri proibiti*, con riguardo all'*opera omnia*: una specie di vera e propria "*damnatio memoriae*", che proibiva ai cattolici osservanti di leggere, studiare e pubblicare le opere di Aretino.

Aretino veniva "*ricompensato nel maggio 1550 con il titolo di Cavaliere di San Pietro*"[162]; titolo onorifico che ricevette da Papa Giulio III, eletto pontefice il 7 febbraio del 1550, conterraneo di Aretino, in quanto, al secolo, Giovanni Maria Ciocchi del Monte, il quale era nato a Monte San Savino, attualmente un comune in provincia di Arezzo.

E' vero che Aretino mirava al cardinalato (e "nell'autunno 1551 … vengono nominati tredici nuovi cardinali, di cui l'Aretino non fa parte"[163]), ma aveva comunque conseguito un un titolo prestigioso della Santa Sede, mediante il quale il Pontefice aveva riconosciuto i meriti religiosi dell'Aretino.

Nel 1559, dopo solo nove anni, l'*opera omnia* di Aretino veniva posta all'*Index librorum prohibitorum*, istituito da Papa Paolo IV Gian Pietro Carafa; si trattava del primo indice universale dei libri proibiti, pubblicato a Roma "Il 30 dicembre 1558, con un decreto della Congregazione dell'Inquisizione[164]" affisso a Roma. Il decreto dell'Inquisizione romana prescriveva, pena la scomunica:

> "**Che nessuno osi ancora scrivere, pubblicare, stampare o far stampare, vendere, comprare, dare in prestito, in dono o con qualsiasi altro pretesto, ricevere, tenere con sé, conservare o far conservare qualsiasi dei libri scritti e elencati in questo Indice del Sant'Uffizio**"[165].

L'Indice fu soppresso il 4 febbraio del 1966.
E' evidente che, in tale quadro, la lettura, lo studio e la pubblicazione delle opere di Aretino, da parte dei Cattolici osservanti fosse assolutamente vietata.
Come osserva il Prof. Paolo Procaccioli, in un'intervista sulla mostra, "*con l'Indice dei libri proibiti il suo nome [di Aretino] diventò impronunciabile*"[166].

---

[162] Pietro Aretino, Edizione Nazionale delle Opere, *Opere religiose*… cit., p. 51. In ordine a tale titolo, si veda Alessandra Malesci Baccani, Dipartimento del Cerimoniale di Stato Presidenza del Consiglio dei Ministri italiano, Ufficio Onorificenze ed Araldica, *Cavalieri della Santa Sede*, p. 3, in http://presidenza.governo.it/ufficio_cerimoniale/pubblicazioni/OrdiniCavallereschiSantaSede_20150331.pdf

[163] Pietro Aretino, Edizione Nazionale delle Opere, *Opere religiose*… cit., p. 51.

[164] Massimo Firpo, *Marcantonio Magno e l'Alfabeto Cristiano di Juan de Valdés*, in *Storia sociale e politica: omaggio a Rosario Villari*, FrancoAngeli, 2007, p. 169, in https://books.google.it/books?id=Ft2wHn1MPk8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[165] Corrado Augias, *I segreti del Vaticano*, Milano, Mondadori, 2007, p. 324, in https://books.google.it/books?id=xuysR5JbEuEC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false .

[166] Si veda tale intervista, a cura di Federico Giannini, *Pietro Aretino, uno dei personaggi più importanti e considerati del '500. Intervista a Paolo Procaccioli*, in Finestre sull'Arte, Rivista online d'arte antica e contemporanea 18 agosto 2019, in https://www.finestresullarte.info/1122n_pietro-aretino-intervista-a-paolo-procaccioli.php

Gli Autori del "Catalogo" relativo alla recente mostra negli Uffizi, sottolineano[167] che:

> "**La condanna esplicita sancita dall'*Indice*…limitava la complessa messa a fuoco dell'attività letteraria di Aretino e di tutta la sua vita**".

Fu, sostanzialmente, una vera e propria sorta di "***damnatio memoriae***", sino al 1966, che non ha certamente facilitato la divulgazione delle opere di Aretino e lo studio delle medesime; tanto che il "*mare magnum*" delle sue *Lettere* è tuttora un terreno vastissimo, nel quale *si snodano miriadi di vicende del'500*. E *tenere il bandolo di tutte tali vicende*, attraverso una *ricostruzione attenta di ciascuna esse*, attraverso i sei volumi delle lettere scritte e i due volumi di di quelle ricevute da Aretino è *opera immane*, agendosi, ancora, non infrequentemente ***su un terreno ancora vergine e ancora da esplorare***.

I.4 Cenni su John Florio, come colui che fu, di gran lunga, *il massimo studioso di Pietro Aretino, nella Londra elisabettiana-giacomiana* (Prof. Manfred Pfister e Prof. Hermann W. Haller); Il padre, Michelangelo Florio era stato amico di Aretino, come da documentato carteggio. L' "*in utrumque paratus*" nel ritratto di Aretino e l' "*uterque opere*", nel ritratto di John Florio. A mio sommesso avviso, John Florio è anche da considerare come *il massimo e insuperato studioso di Aretino di tutti i tempi* :leggeva e rileggeva le *Lettere* per appuntarsi parole nuove per il suo dizionario; ma, al tempo stesso, aveva, nella sua mente, *ogni singolo brano, ogni singola frase* delle opere aretiniane, come anche delle altre opere rinascimentali; la sua mente era una sorta di infinito "*data base*", "*the table of my memory*"- come la definisce Amleto, I, v, 98 -, dalla quale scaturivano spunti, anche inconsapevolmente, per tutte le opere shakespeariane !Cenni sulla "*connessione*" fra John Florio e Shakespeare (*Encyclopædia Britannica, IX Editio -1902, Frances Amelia Yates -1934, Jonathan Bate -1997*); attualmente, John Florio è ritenuto, con *argomentazioni oggettivamente autorevoli, l'unico credibile autore delle opere shakespeariane* da una *nutrita schiera di Autori italiani e stranieri (accademici e non)* - v. Appendice I, in calce al presente studio. Forse studiando le opere "*shakespeariane*" (cioè, come riteniamo, di John Florio) si possono meglio comprendere anche le opere di Aretino; e, viceversa, forse studiando più approfonditamente le opere di Aretino si possono meglio comprendere le opere "*shakespeariane*" (cioè di John Florio). La necessità di considerare di affiancare al preziosissimo testo cartaceo anche un testo digitalizzato delle *Lettere* di Aretino, per creare un "*data base*" analogo a quello che John Florio aveva nella sua mente. La "*damnatio memoriae*" dei due Florio (similmente a quella di Aretino!): un'accademia shakespeariana, che studiava Michelangelo Florio, fu sciolta, in Italia, nel 1930, perché ritenuta in contrasto con l'ordine pubblico; l'attività di tale accademia a *si sostanziava nell'apologia di un eretico luterano* (Michelangelo Florio), condannato dall'Inquisizione cattolica, contrastando col principio dell'unica religione di Stato, Cattolica, sancito dai Patti Lateranensi.

[167] *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019… cit., p. 232.

I.4.1 Cenni su John Florio, come colui che fu, di gran lunga, *il massimo studioso di Pietro Aretino, nella Londra elisabettiana-giacomiana* (Prof. Manfred Pfister e Prof. Hermann W. Haller).

John Florio ci parla di Aretino già nel suo secondo manuale dialogico per l'insegnamento della lingua italiana (con dialoghi in lingua italiana, tradotti, nella pagina successiva, in lingua inglese), i "*Second Fruits*" del 1591.

John Florio definisce Pietro Aretino (sulle orme dell'Ariosto, che lo aveva celebrato come "*il flagello De principi, il divin Pietro Aretino*" - Orlando Furioso, XLVI, 15), come (rispettivamente in lingua italiana e, poi, in lingua inglese):

> "*divino per il suo ingegno, veritiere per le sue narrazioni, & per la sua ingegnosa verità flagello de' principi*"
>
> "*devine for his witt, true speaking for his words and the whip of Princes for his witty true speaking*"![168]

Successivamente, nell'*Epistle Dedicatorie* del suo dizionario del 1598 (*A Worlde of Wordes*), John Florio, poco dopo aver parlato di Dante, Petrarca e Boccaccio, si riferisce ad Aretino con grandi parole di elogio:

> "*How then ayme we at Peter Aretino, that is so wittie, hath such varietie, and frames so many new words?*"[169]
> "*Come, poi, rivolgersi a Pietro Aretino, che è così arguto, possiede tale varietà e crea così tante nuove parole?*"

John Florio, da massimo lessicografo del suo tempo, nota una caratteristica dell'opera di Aretino, non sempre evidenziata adeguatamente, ma che non poteva sfuggire a chi, come John, anche sulla base delle opere aretiniane, aveva predisposto il suo dizionario italiano-inglese con circa ben 46 mia voci italiane e con un numero assai maggiore di corrispondenti parole inglesi, poiché, come lo stesso John afferma nella citata *Epistle Dedicatorie* del suo dizionario del 1598 :

> "the English out-number the Italian"[170]
>
> "la lingua inglese supera, per numero di parole, la lingua italiana"

La caratteristica che John Florio subito rileva, nella letteratura di Aretino, è la capacità di Aretino stesso di concepire, formare e *creare tantissime ("so many") nuove parole*!

Le opere di Aretino, lette da John anche "con gli occhiali del lessicografo", ci mostrano un Aretino capace di creare *tantissimi* "*neologismi*"!

Un Aretino, non solo una lingua "tagliente", ma anche *immaginifico creatore di tantissime nuove parole*!

---

[168] La celebrazione di Aretino, nei "*Second Fruits*" di John, può leggersi in i "*Second Frutes*", con introduzione di R.C. Simonini jr, Longwood College, Gainesville, Florida, 1953, pp. 188-189, disponibile sul link https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015022223575;view=1up;seq=5

[169] Si veda tale brano dell'epistola in John Florio, *A Worlde of Wordes*, a critical edition with an introduction by Herman W. Haller, University of Toronto Press, 2013, p. 5.

[170] Si veda tale brano dell'epistola in John Florio, *A Worlde of Wordes*, a critical edition…cit., p. 7.

Un'osservazione assai pertinente, peraltro, con lo spirito della mostra aretiniana degli Uffizi, ove si pongono in correlazione proprio le parole di Aretino e le arti visive!

Inoltre, nel 2005, Il Prof. Manfred Pfister[171] (Freie Universität Berlin; Libera Università di Berlino) rileva che John Florio si occupò di *tre generi* di opere: 1) due manuali dialogici per l'insegnamento della lingua (1578 e 1591); 2) dizionari italiano-inglese (1598 e 1611); 3) traduzioni.
Egli sottolinea che:

> "these three genres … have been crucial for shaping a supernational European sense of Renaissance Humanism and aligning Tudor and Stuart England with it. And Florio's achievement in all three of them was outstanding".
>
> "questi tre generi ... sono stati cruciali per plasmare un senso europeo soprannazionale dell'umanesimo rinascimentale e allineare l'Inghilterra dei Tudor e degli Stuart con esso. E il risultato di Florio in tutti e tre i generi è stato eccezionale".

Lo stesso Prof. Pfister[172] sottolinea che:

> "fourteen, i.e. one fifth, of the seventy-two books used to compile *A World of Wordes* and listed in his preface are by Pietro Aretino".
>
> "quattordici, ovvero un quinto dei settantadue libri usati [da Florio] per compilare *A World of Wordes* [il suo dizionario italiano-inglese del 1598] ed elencati nella sua prefazione sono di Pietro Aretino".

Questo rende l'idea di come John Florio fosse un attento lettore delle opere di Aretino.

Il Prof. Hermann W. Haller (*Accademico corrisponedente estero, ora emerito*, dell'Accademia della Crusca[173]) sottolinea come "*Attraverso l'inclusione* [nel dizionario di Florio del 1598] *di materiale dei libri posti all'Indice in Italia, gli Inglesi italofili hanno ottenuto accesso a pezzi e frammenti di 'frutti proibiti', come l'opera di Aretino*", "*Through the inclusion of material from books on the Index in Italy, English Italophiles gained access to bits and pieces of 'forbidden fruits', such as Aretino's ouvre*".[174]

John Florio ebbe, infatti, la somma accortezza di elencare (in apertura del suo dizionario del 1598) i libri italiani che egli ha letto per la predisposizione del dizionario stesso, lasciandoci, in tal modo, un'importantissima *certificazione dei libri che egli aveva attentamente studiato, per compilare il dizionario*.

---

[171] Manfred Pfister, *Inglese Italianato-Italiano Anglizzato: John Florio*, in *Renaissance Go-Betweens*. *Cultural Exchange in Early Modern Europe*, edito da Andreas Hofele - Werner von Koppenfels, Berlin, New York, 2005, p. 44.

[172] Manfred Pfister, op. cit., p. 50. Anche Rita Severi, *What's in a name. La fortuna di Giulio Romano nel periodo shakespeariano*, in *Rinascimenti. Shakespeare e Anglo/Italian relations*, Patron, 2009, nota 11 a p. 110, sottolinea che, fra i libri che John Florio certifica di aver letto per la predisposizione del suo dizionario del 1598, "*L'Aretino è la fonte più citata*".

[173] Si veda nel sito istituzionale dell'Accademia http://www.accademiadellacrusca.it/it/laccademia/organizzazione/membri-dellaccademia/1948

[174] John Florio, *A Worlde of Wordes*, a critical edition with an introduction by Herman W. Haller, University of Toronto Press, 2013, p. xvi.

L'elenco completo delle 72 indicazioni bibliografiche di John Florio, in apertura del suo dizionario del 1598 è riportato in Appendice II, in calce al presente studio.

Nel dizionario del 1598 "*quattordici citazoni ... sono fonti dell'Aretino, evidenziando l'interesse di Florio nei testi teatrali e nel linguaggio parlato a fini pedagogici, e la sua volontà di capitalizzare nell'interesse salace dei suoi lettori inglesi l'interesse nel contenuto esplicitamente erotico e sessuale di Aretino*"[175]. "*L'inclusione di parole erotiche e sessuali, quasi assenti nei manuali dialogici, costituisce una caratteristica chiave del dizionario di Florio. In un'epoca in cui il linguaggio osceno era censurato nel teatro, tale linguaggio poteva far ingresso più facilmente nel mare di parole di un vasto dizionario*"[176].

Effettivamente, nell'elenco dei libri e dei relativi autori che furono letti da John Florio per la predisposizione del dizionario *A Worlde of Wordes* del 1598, le seguenti *ben 15 indicazioni bibliografiche (comprendendo anche le lettere scritte a Pietro Aretino) su 72 riguardano Aretino* (come detto, l'elenco completo di tali indicazioni bibliografiche è riportato nell'Appendice II, in calce a questo studio) e comprendono anche i due volumi delle lettere scritte ad Aretino, nonché i primi tre Libri delle Lettere di Aretino:

9. Dialoghi della corte del'Aretino.
10. Dialoghi delle carte del'Aretino.
11. Dialoghi, o sei giornate del'Aretino.
18. Duo volumi di Epistole di diuersi gran Signori e Prencipi scritte al'Aretino.
29. Humanità di Christo del'Aretino.
31. Il genesi del'Aretino.
34. I sette salmi del'Aretino.
40. La vita della vergine Maria del'Aretino.
41. La vita di San Thomaso del'Aretino.
42. La vita di Santa Catarina del'Aretino.
43. La P. Errante del'Aretino.
52. Le quattro comedie del'Aretino.
60. Primo volume del'Epistole o lettere del'Aretino.
65. Secondo volume delle lettere del'Aretino.
69. Terzo volume delle lettere del'Aretino.

Nell'elenco degli autori e dei libri che furono letti da John Florio per la predisposizione del dizionario *Queen Anna's New World of Wordes* del 1611, *si incrementa il numero dei libri riguardanti Aretino, che comprendono anche gli ultimi tre volumi delle Lettere di Aretino* (l'elenco completo è riportato nell'Appendice III, in calce a questo studio); il numero delle indicazioni bibliografiche relative ad Aretino (su un totale di 252), scende a 13; in realtà, le ultime 3 indicazioni bibliografiche relative ad Aretino (nn. 60, 65 e 69), nel dizionario del 1598, indicavano partitamente i primi tre volumi delle *Lettere*; nel dizionario del 1611, un'unica indicazione bibliografica (n. 217) riguarda ora tutti e sei i volumi delle *Lettere*:
47. Dialoghi della corte, dell'Aretino.

[175] Herman W. Haller, op. cit., p. xvii: "Fourteen citations …are sources from Aretino, highlighting Florio's interest in theatrical texts and spoken language for pedagogical purposes, and his willingness to capitalize on his English readers' salacious interest in Aretino's explicitly erotica and sexual content."
[176] Herman W. Haller, op. cit., p. xxvi: "The inclusion of erotic and sexual words, almost absent from the dialogue books, constitutes a key feature of Florio's dictionary. At a time when bawdy language was censored in the theatre, it could make its way more easily in the sea of the words of a large dictionary".

48. Dialoghi delle carte, dell'Aretino.
49. Dialoghi, o sei giornate dell'Aretino.
69. Epistole di diversi Signori et Prencipi all'Aretino, duo volumi.
111. Humanità di Christo dell'Aretino.
118. Il Genesi dell'Aretino.
132. I sette salmi penitentiali dell'Aretino.
145. La P. errante dell'Aretino.
202. Quattro Comedie dell'Aretino.
217. Sei volumi di lettere dell'Aretino.
246. Vita della vergine Maria, scritta dall'Aretino
249. Vita di Santa Catarina. Scritta dall'Aretino.
250. Vita di San Tomaso, scritta dall'Aretino.

Gli elenchi dei libri italiani letti da John Florio per i suoi dizionari dovevano riguardare anche libri appartenenti alla biblioteca di libri italiani di Michelangelo[177], sulla base della quale si sviluppò quella che, da Michael Wyatt, è chiamata la "*Biblioteca in volgare di John Florio*"[178] e che, come rilevato, comprendeva numerosissimi libri di Aretino.

E' evidente, peraltro, che John non avesse studiato tanti libri, riguardanti anche le lettere di Aretino e le lettere scritte ad Aretino, nonché tanti testi teatrali italiani, solo per compilare il suo dizionario!
Aveva annotato le parole, ma, nella sua mente, aveva anche annotato le tantissime trame di quei libri, che (guarda caso!) sono proprio le fonti dell'opera shakespeariana!

Si aggiunga il fatto che *John possedeva fisicamente tali libri italiani*, tanto che, nel suo testamento del 20 luglio 1626[179], egli previde una specifica disposizione testamentaria anche con riguardo ai:

> "my Italian, French, and Spanish books, as well printed as unprinted, being in number about three hundred and fortie".
> "I miei libri italiani, francesi e spagnoli, sia stampati che manoscritti, presenti in numero di circa trecentoquaranta".

John Florio, quindi, era l'unico a Londra, in grado di leggere e rileggere quotidianamente, attingendo alla propria grande biblioteca privata, i capolavori del Rinascimento italiano.

[177] Così anche Lamberto Tassinari, *Shakespeare? è il nome d'arte di John Florio*, Giano Books, 2008, p. 190, che rileva che, nella sua biblioteca, "*John ha sicuramente conservato almeno parte dei libri del padre*". Si tratta, quindi, di una biblioteca che si è andata, via via arricchendo con i nuovi acquisti di John, che si aggiungono ai libri di Michelangelo.

[178] Si tratta dei libri italiani letti da John Florio, elencati nei suoi dizionari, su cui si veda l'interessante studio di Michael Wyatt, *La biblioteca in volgare di John Florio. Una bibliografia annotata*, Bruniana & Campanelliana, Vol. 9, No. 2 (2003), pp. 409-434, published by Accademia Editoriale (Stable URL: http://www.jstor.org/stable/24333802), leggibile nel link https://www.jstor.org/stable/24333802?seq=1#page_scan_tab_contents Tale studio considera partitamente i primi 111 elementi indicati da John Florio, nell'elenco dei per il suo dizionario del 1611; lo studio di tale elenco, purtroppo, non è completo e si conclude con l'esame della 111^ indicazione bibliografica di detto elenco ("*Humanità di Christo dell'Aretino*"), sui 252 elementi elencati da Florio. Si segnala anche che la numerazione degli elementi dell'elenco di John del 1611, nello studio di Wyatt, va decurtata di un'unità (dopo l'indicazione bibliografica n. 9), dato che, a p. 416, dopo la detta indicazione bibliografica n. 9, si "salta" erroneamente, direttamente, al numero 11 (che è in realtà l'omessa indicazione bibliografica n.10).

[179] Il testamento è leggibile in Carla Rossi, *Italus ore, Anglus pectore, Studi su John Florio (Vol.1)*, Thecla Academic Press Ltd. London, 4 Giugno 2018, p. 273, che recentemente è stata "*in grado di reperire l'originale scritto di proprio pugno da John*", mentre "*Sino ad oggi del testamento di John si conosceva esclusivamente la copia non autografa*" (op. cit. p. 266).

E', infine, si ribadisce, *una mera coincidenza che i libri italiani letti da John Florio per i suoi dizionari, sono quelli che servirono al Drammaturgo per scrivere le sue opere*, compresi *i libri italiani, ancora non tradotti in inglese*, all'epoca della pubblicazione delle opere del Drammaturgo stesso?

I.4.2 Il padre di John Florio, Michelangelo Florio, era stato amico di Aretino, come da documentato carteggio**.**

In un nostro recente studio del 2018 (cui qui si fa rinvio), abbiamo pubbblicato il carteggio fra Michelangelo Florio (nella sua veste religiosa di Fra' Paolo Antonio) e Pietro Aretino[180].

I.4.3 L' "*in utrumque paratus*" nel ritratto di Aretino e l' "*uterque opere*", nel ritratto di John Florio.

Mi piace, qui, soffermarmi un poco sul ritratto di Aretino, opera di Sebastiano del Piombo (catalogo 6.3 della mostra), in relazione al quale gli studiosi[181] ricordano generalmente "*l'entusiastica descrizione che Vasari include nella biografia di Sebastiano nella prima edizione delle Vite* [Firenze, 1550]: [Sebastiano] *'Ritrasse in questo tempo ancora M(esser) Pietro Aretino, il quale oltra il somigliarlo è pittura stupendissima … che di similitudine e di carne si mostra viva … e due maschere inanzi, una bella per la virtù e l'altra brutta per il vizio*". La cornice (e la relativa scritta) è "una successiva integrazione".[182]

Una prima osservazione è quella che, nel dipinto, Aretino fa inserire (a Sebastiano del Piombo) la frase virgiliana, "*in utrumque paratus*". In questo caso, *su un unico supporto* (la tela), figurano contemporaneamente *immagini visive* (il ritratto e le maschere) e *le parole*!

Sembra, a me, personalmente, *l'immagine teatrale dell'eterna tragica vicenda umana* (non solo di Aretino), ma quella di ogni persona umana, perché *tutti gli uomini, per loro natura, costantemente e ineluttabilmente si dibattono* fra *una continua scelta* (che, a ogni momento, si presenta loro): quell'angosciosa scelta *fra l'indossare la maschera della virtù* o, invece, di *cedere* (magari nascostamente e cercando, per quanto possibile di occultarsi, vergognosamente) *alla tentazione*, e alla scelta di *indossare la maschera del vizio*!
*Pietro Aretino era molto sensibile a questo dilemma tragico dell'uom*o, e, nella sua lettera *Al Volterra* (Andrea Ghetti Volterrano, documentato amico anche di Michelangelo Florio) del marzo 1548[183], avrà modo di sottolineare come ciascuna persona, proprio per sua natura, possa pervenire alla "*grazia*" di Dio o cadere nei "*vizij*". L'uomo, è, per sua natura, stato creato da Dio, con la "*facultà*" di scegliere la "virtù" e meritare le "*gratie di lui*" [di Dio], mentre la sua stessa natura, "*ella istessa il dispone*", lo rende suscettibile, di scegliere "*la facultà de i vitij*". Si veda, al riguardo, il celebre brano biblico (*Siracide* 15, 14 -17: "[14] Egli [il Signore Dio] da principio creò l'uomo e lo lasciò in balìa del suo proprio volere.[15] Se vuoi, osserverai i comandamenti; l'essere fedele dipenderà dal tuo buonvolere.[16] Egli ti ha posto davandavanti il fuoco e l'acqua; là dove vuoi stenderai la tua mano.[17] Davanti agli uomini stanno la vita e la morte; a ognuno sarà dato ciò che a lui piacerà"[184]).

---

[180] Si veda la pubblicazione critica di tale carteggio, in Massimo Oro Nobili, "*A 500 anni dalla nascita di Michelangelo Florio: Aretino, i Florio, Amleto*", pubblicato il 23 settembre 2018 in http://www.shakespeareandflorio.net/, pp. 51-66.
[181] Enrico Parlato, *Pietro Aretino ritratto da Sebastiano del Piombo, "stupendissimamente" descritto da Giorgio Vasari: metamorfosi delle identità aretiniane,* in *In utrumque paratus, Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo, Atti del Colloquio internazionale per il 450° anniversario della morte di Pietro Aretino, Arezzo, 21 ottobre 2006*, a cura di Paolo Procaccioli, Salerno Editrice, Roma, 2008, p. 209.
[182] Enrico Parlato, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, …cit., p. 246.
[183] Paolo Procaccioli, *Lettere di Pietro Aretino*, Salerno editrice, Roma, Tomo IV, Libro IV, 2000, n. 390, p. 247. Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata anche nel Libro Quarto delle *Lettere*, Parigi, 1609, pp. 167 v e 168 r, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=eH49BI1jQWoC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
[184] Il brano riportato è riprodotto da http://www.vatican.va/archive/ITA0001/__PLI.HTM

Aretino sembra dire: "[Sono] *pronto ad entrambi*", cioè sono pronto ad affrontare la vita, quindi sono "*perfettamente consapevole*" (ciò che non è affatto poco!) *del fatto che sono esposto ai vizi, ma posso anche raggiungere la virtù*. *Nessuna persona umana, infatti, è, per sua natura, immune dal peccato* (ciò che è *una prerogativa esclusiva di Dio*! [185]) *e dalle tentazioni*. Il letterato, in buona sostanza (seguendo la lettura di Vasari), sembra, a noi, teatralmente rappresentare come egli sia pienamente consapevole che, *cos' come ogni altro uomo, per sua natura, anche lui è ineluttabilmente destinato a indossare metaforicamente entrambe le maschere*, quella bella della virtù, ma anche quella brutta del vizio e del peccato. *E' la tragica vicenda della persona umana, che, in ogni momento, è libera di indossare una delle due maschere*; una persona è, al contempo, capace, di cadere nel vizio, ma in ogni istante, tramite il riconoscimento delle proprie colpe, il pentimento sincero (e la divina misericordia), è anche capace di dismettere la maschera del vizio, per re-indossare quella della virtù (e viceversa).

Élise Boillet [186] sottolinea che Aretino, nella sua opera religiosa, i *Sette Salmi* (1934), parafrasando in volgare il testo biblico, descriverà proprio "*il dramma del penitente in lotta contro le insidie del peccato [che] circonda e pervade la parafrasi del testo biblico*". Giulio Ferroni[187], a sua volta, rileva che Aretino "*veniva a subire la suggestione delle istanze della riforma che circolavano variamente a Venezia, su linee erasmiane o nicodemite: senza toccare direttamente posizioni ereticali, si trovava così a costeggiare concezioni che sarebbero presto sfociate nell'eresia… Aretino condivide una sensibilità vicina all'insegnamento di Juan de Valdés, che trovava vari echi a Venezia, in particolare nel trattato Il beneficio di Cristo: con un affidarsi alla misericordia divina*". Lo stesso Ferroni[188] evidenzia come Aretino, nei *Sette Salmi* affermava la grande misericordia di Dio, che, comunque, nulla può solo a fronte dell'"*ostinazione del peccatore a non voler accettare la dolcezza del perdono divino*".

Tornando alle parole di Aretino ("*in utrumque paratus*"), rileviamo che anche in calce al ritratto di John Florio del 1611 (si veda tale ritratto, in Appendice IV, in calce alle presenti note), si legge la parola latina "*uter*", anche qui, per esprimere una dualità!

John si autodefinisce "*Italus ore*": significa che "*Io[John] sono Italiano quanto al parlare, Io sono Italiano quanto al modo di parlare, quanto all'inflessione e alla cadenza, tipica di uno straniero, con cui parlo in inglese*"; cioè si *sentiva immediatamente che John era italiano, quando si esprimeva oralmente in inglese*. Anche il Prof. Manfred Pfister rileva come John, con la parola latina "*ore*" intendesse proprio riferirsi alla "*voice*", alla "*voce*" e quindi alla sua *inflessione e cadenza tipica, nel parlare*, di chi è italiano, madrelingua italiano, con accento tipicamente italiano. John parlava fluentemente l'inglese, ma con un'inflessione italiana. Si trattava di una caratteristica che si manifestava esteriormente ('*external accidence*'[189], come rileva Pfister).

Lo stesso John afferma di essere "*Anglus pectore*": significa che "*Io sono Inglese quanto al cuore*". John *si sentiva, nel cuore, un Inglese, in quanto era nato a Londra, ove aveva vissuto, per la maggior parte della sua vita, e, in quella città, aveva operato come "Praelector Linguae Italicae (della Regina Anna-* come si fregia nel ritratto del 1611, in Appendice IV, in calce alle presenti note*)" e scritto le sue opere*. Il Prof. Manfred Pfister sottolinea, al riguardo, che, con tale espressione, John voleva riferirsi alla sua

[185] "*Nemo bonus, nisi unus Deus*","*Nessuno è buono, se non Dio solo*": Vangeli di Marco (10, 18) e Luca (18,19).
[186] Pietro Aretino, Edizione Nazionale delle Opere, *Opere religiose*, Tomo I, "*Genesi, Sette Salmi, Passione di Gesù*", a cura di Élise Boillet, *Premessa* di Giulio Ferroni, Salerno editrice, Roma, 2017, p. 57.
[187] Pietro Aretino, Edizione Nazionale delle Opere, *Opere religiose*, Tomo I, "*Genesi, Sette Salmi, Passione di Gesù*", a cura di Élise Boillet, *Premessa* di Giulio Ferroni, Salerno editrice, Roma, 2017, pp.14-15.
[188] Pietro Aretino, Edizione Nazionale delle Opere, *Opere religiose*, Tomo I, "*Genesi, Sette Salmi, Passione di Gesù*", a cura di Élise Boillet, *Premessa* di Giulio Ferroni, Salerno editrice, Roma, 2017, p. 16.
[189] Manfred Pfister, *Inglese Italianato-Italiano Anglizzato* …cit., p. 36.

"*internal essence*"[190], alla "*sua essenza interna*", al suo "*heart*", al suo "*cuore*", che batteva senz'altro riconoscente verso quel paese che l'aveva accolto e dove era riuscito a esprimersi in modo che non avrebbe potuto fare in nessun altro luogo; un paese la cui lingua egli aveva contribuito notevolmente ad arricchire ed elevare con i suoi dizionari, manuali e traduzioni.

"*Uterque opere*": "*quanto all'opera scritta, sono sia italiano che inglese*". John non fa più riferimento alla sua "*voce*" (come nella prima parte dell'epigramma), con l'inflessione che "*tradisce*" chiaramente la sua italianità di madrelingua italiano; John, si riferisce all'"*opera*", cioè, chiaramente, all'"*opera scritta*", *in contrasto* con la "*voce*" della prima parte dell'epigramma; nell'*opera scritta*, infatti, "*non si sente la sua voce*", con l'inflessione tipica dell'italiano madrelingua; nell'*opera scritta*, la sua "*voce*", la sua inflessione di italiano madrelingua, non può "*tradire*" la sua origine italiana.

I.4.4 A mio sommesso avviso, John Florio è anche da considerare come *il massimo e insuperato studioso di Aretino di tutti i tempi*: leggeva e rileggeva le *Lettere* per appuntarsi parole nuove per il suo dizionario; ma, al tempo stesso, aveva, nella sua mente, *ogni singolo brano, ogni singola frase* delle opere aretiniane, come anche delle altre opere rinascimentali; la sua mente era una sorta di infinito "*data base*", "*the table of my memory*"- come la definisce Amleto, I, v, 98 -, dalla quale scaturivano spunti, anche inconsapevolmente, per tutte le opere shakespeariane !

A mio sommesso avviso, John Florio è anche da considerare come *il massimo e insuperato studioso di Aretino di tutti i tempi*!
Non solo Joh Florio aveva letto tutte le opere italiane (252 citazioni bibliografiche!) che aveva elencato per i suoi dizionari (v. Appendice II e Appendice III, in calce alle presenti note); egli le aveva lette con un'attenzione e una competenza particolari (segnandosi addirittura le parole "nuove" per elaborare i suoi dizionari), e *ne conosceva perfettamente le trame, ogni singola frase, ogni brano; tali opere sono le fonti italiane riconosciute dell'opera shakespeariana*!

Non solo, ma egli poteva *leggere e rileggere e approfondire giornalmente ogni singolo brano di tali opere (comprese quelle di Aretino!), poiché egli le possiedeva materialmente, a sua portata di mano, nella sua ricchissima biblioteca*.
Come già rilevato, infatti, *John possedeva fisicamente tali libri italiani*, tanto che, nel suo testamento del 20 luglio 1626[191], egli previde una specifica disposizione testamentaria anche con riguardo ai:

> "my Italian, French, and Spanish books, as well printed as unprinted, being in number about three hundred and fortie".
> "I miei libri italiani, francesi e spagnoli, sia stampati che manoscritti, presenti in numero di circa trecentoquaranta".

John sembra affermare chiaramente, con quel coinciso "*uterque opere*" (di cui si è accennato al precedente paragrafo I.4.3), che *non vi era nessuno, in Londra, al di fuori di lui, che avesse le competenze per trasferire, nella letteratura inglese, la cultura delle opere letterarie del Rinascimento italiano; opere che, solo lui, a Londra, aveva avuto la capacità (grazie alla sua formazione culturale e linguistica italiana – Praelector Linguae Italicae della Regina Anna-* come si fregia nel ritratto del 1611, [in Appendice IV, in calce alle presenti note] *) e la possibilità* (grazie alla sua biblioteca) di poter *attentamente leggere e pienamente "digerire", tramite la lettura, attenta, competente e scrupolosa di tutti i libri (252 citazioni bibliografiche) da lui elencati per la predisposizione dei dizionari; opere di cui*

[190] Manfred Pfister, *Inglese Italianato-Italiano Anglizzato* ...cit., p. 36.
[191] Il testamento è leggibile in Carla Rossi, *Italus ore, Anglus pectore, Studi su John Florio (Vol.1)*, Thecla Academic Press Ltd. London, 4 Giugno 2018, p. 273, che recentemente è stata "*in grado di reperire l'originale scritto di proprio pugno da John*", mentre "*Sino ad oggi del testamento di John si conosceva esclusivamente la copia non autografa*" (op. cit. p. 266).

conosceva ogni singola parola, ma, a maggior ragione, evidentemente, anche le affascinanti trame e ogni singolo brano (per non dire che di alcune di esse il padre Michelangelo gli aveva parlato a voce e forse lasciato anche qualche brogliaccio, rielaborato per iscritto); opere che sono proprio le fonti italiane riconosciute come necessarie per scrivere le opere di Shakespeare! Opere che, a sua volta, era il solo in grado di rielaborare, traducendole in inglese, creandone delle importanti varianti e creativamente riscrivendole in un inglese così perfetto (come nessuno aveva mai fatto precedentemente); egli, d'altro canto scriveva un inglese così raffinato, che nessuno avrebbe mai potuto dubitare, in assenza della sua firma, che non fossero state scritte da un "mere English", cioè da "un inglese puro-sangue".

Un messaggio fin troppo chiaro ed esplicito, affinché il suo nome non cadesse nell'oblio ("*Floreat ultra Florius*" "Che Florio possa fiorire [ed essere ricordato] ancora oltre, dopo il 1611", come si legge nello stesso epigramma latino in calce al suo ritratto pubblicato nel suo dizionario del 1611 [in Appendice IV, in calce alle presenti note]. Le opere teatrali, appartenenti alla letteratura inglese, erano, infatti commercializzabili, potevano diffondersi a Londra (e poi nelle colonie), solo col nome di un autore che fosse inglese (William di Stratford) e non certo con un cognome italiano, sotto il Regno di Elisabetta, che aveva fatto della "*pure englishness*", il fondamento del suo governo!

Se ciò è vero, come noi riteniamo, appare *assolutamente autobiografica* la descrizione del funzionamento della mente di Amleto (anche lui un personaggio assai colto!).

La mente di John Florio (che, addirittura era capace *di porre in ordine alfabetico*, addirittura 74 mila parole italiane e un numero ancor maggiore di corrispondenti parole inglesi[192]!) era una sorta di infinito "*data base*", "*the table of my memory*", come la definisce Amleto (Atto I, Scena v, 98) dalla quale scaturivano spunti, anche inconsapevolmente, *per tutte le opere shakespeariane* !

Gli studiosi di Shakespeare, di volta in volta, individuano una singola fonte italiana delle opere di Shakespeare; ma, in realtà, tutte le opere di Shakespeare, a nostro avviso, scaturivano, magari anche inconsapevolmente, dall'intero "*data base*" di John Florio, che ricordava ogni frase, ogni brano, ogni parola (e sapeva *addirittura dove era citata ogni parola*!).

Nel citato brano dell'Amleto, a nostro avviso, John descrive, *in modo autobiografico*, anche cosa conteneva "*the table of my memory*", il suo "*data base*" mentale, affermando (Atto I, Scena v, 100) che esso era capace di contenere:

> "*All saws*[193] *of books*"
>
> "Tutto ciò che è detto nei libri".

Cioè, "*la tavola della mia memoria*" conteneva Tutte "*le parole dei libri*[194]".

Tutte le parole dei libri erano ricordate nella mente di Amleto, proprio come tutte le parole dei libri erano ricordate nella mente di John Florio!

---

[192] John Florio, *A Worlde of Wordes*, a critical edition with an introduction by Herman W. Haller, University of Toronto Press, 2013, p. xvi.

[193] *Saw*, sinonimo di *Saying* è un lemma antico ("*old fashioned*"), che significa "*a short sentence that states something that is generally thought to be true, or that gives useful advice*"; v. il dizionario di Cambridge on line, in https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/saw
La parola dell'Amleto "saws" è generalmente tradotta, in Italiano, come le "massime" o le "parole".

[194] Così Eugenio Montale, *William Shakespeare Amleto*, Traduzione di Eugenio Montale, Apparati a cura di Anna Luisa Zazo, Con uno scritto di Samuel Taylor Coleridge, Mondadori, 2017, p. 71, traduceva in italiano la frase di Amleto.

Ancora Amleto terrà ulteriormente a precisare cosa è "*the table of my memory*"; essa è:

> "*the book and volume of my brain… My tables*" (atto I, Scena v, 103 e 107)
> "*Il libro e il registro del mio cervello… I miei taccuini".*

Non è qui il caso di entrare nel discorso di come John Florio avesse acquisito delle tecniche di memorizzazione assai efficaci, sottolineando solo che un altro personaggio assai importante del nostro Rinascimento, Giordano Bruno (uno dei maggiori esperti di mnemotecniche dell'epoca, che, a Parigi, dopo una dimostrazione di successo, della sua scienza mnemotecnica, davanti al Re Enrico III, aveva pubblicato, nel 1582, "l'*Ars memoriae,* opera mnemotecnica, e a Londra, nel 1583, l'*Ars reminiscendi*![195]), fu suo strettissimo amico per due anni presso l'Ambasciata Francese a Londra (dal 1583 al 1585[196]); e l'influenza di Giordano Bruno sull'*Amleto* di Shakespeare è un fatto che è stato ampiamante studiato e dimostrato dalla valentissima Prof. Hilary Gatti nel 1598[197].

Già dodici anni fa, il Prof. Lamberto Tassinari[198], sottolineava acutamente uno degli aspetti fondamentali della "tesi floriana":

> " Le … sterminate letture … di Florio negli elenchi dei libri che lui stesso ha redatto…John Florio ha quasi certamente applicato le teorie di lettura e memorizzazione di Bruno nell'affrontare lo sterminato piano di letture che gli ha consentito di scrivere dizionari, traduzioni, teatro e poesia".

Lo stesso Prof. Tassinari[199] era, sin da allora, sicuro che "la ricerca saprà percorrere un giorno" tutte "le piste" che uniscono John Florio alle opere di Shakespeare.

Tornando ad Aretino, come già rilevato, non ho, personalmente, alcun dubbio sul fatto che John Florio fu, non solo, il massimo studioso di Aretino nella Londra elisabettiana-giacomiana, ma che *egli sia stato anche il massimo e insuperato studioso di tale Autore, di tutti i tempi*!

Sfido qualunque studioso di Aretino a *ricordare alla lettera, parola per parola* - come sapeva fare solo John Florio (grazie alle mnemotecniche di Bruno!) - quel "*mare magnum*" che sono le *Lettere* di Aretino!

I.4.5 Cenni sulla "*connessione*" fra John Florio e Shakespeare (*Encyclopædia Britannica, IX Editio - 1902, Frances Amelia Yates -1934, Jonathan Bate -1997*); attualmente, John Florio è ritenuto, con *argomentazioni oggettivamente autorevoli, l'unico credibile autore delle opere shakespeariane* da una *nutrita schiera di Autori italiani e stranieri (accademici e non)*- v. Appendice I, in calce al presente studio. Forse studiando le opere "*shakespeariane*" (cioè, come riteniamo, di John Florio) si possono meglio comprendere anche le opere di Aretino; e, viceversa, forse studiando più approfonditamente le opere di Aretino si possono meglio comprendere le opere "*shakespeariane*" (cioè di John Florio).

La questione della strettissima connessione fra John Florio e Shakespeare è stata sottolineata, sin dal 1902, nella "voce" *Shakespeare* dell'*Encyclopædia Britannica*, IX Edizione, paragrafo: *Shakespeare Continues his Education. His Connection with Florio*[200], nella quale si sottolineava che:

---

[195] Giovanni Aquilecchia - *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 14 (1972), voce *Bruno, Giordano,* in http://www.treccani.it/enciclopedia/giordano-bruno_(Dizionario-Biografico)/

[196] Si veda Frances A. Yates, *John Florio, The life of an Italian in Shakespeare's England*, Cambridge University press, 1934 (2010), Chapter IV "*At the French Embassy*"(pp. 61-86) e Chapter V, "*Florio and Bruno*", pp. 87-123.

[197] Hilary Gatti, *Il teatro della coscienza. Giordano Bruno e Amleto*, Roma, Bulzoni, 1998.

[198] Lamberto Tassinari, *Shakespeare? E' il nome d'arte di John Florio*, Giano Books, Montréal, 2008, p. 110.

[199] Lamberto Tassinari, op. e loco ult., cit.

> "Shakespeare was … familiar with Florio's earlier works, his *First Fruits* [1578] and *Second Fruits* [1591], which were simply carefully prepared manuals for the study of Italian, containing an outline of the grammar, a selection of dialogues in parallel columns of Italian and English, and longer extracts from classical Italian writers in prose and verse. We have collected various points of indirect evidence showing Shakespeare's familiarity with these manuals, but these being numerous and minute cannot be given here." (Sono troppi i "prestiti" di John Florio in Shakespeare, che non possono essere citati nella "voce" in esame!).

Ancora, con riguardo alla magistrale traduzione di Florio, in inglese dei *Saggi* di Montaigne (1603), tale "voce" sottolinea che:

> "critics have from time to time produced evidence to show that Shakespeare must have read it [Florio's translation] carefully and was well acquainted with its contents. Victor Hugo in a powerful critical passage strongly supports this view[201]. The most striking single proof of the point is Gonzalo's ideal republic in the *Tempest*, which is simply a passage from Florio's version turned into blank verse."

Tale "voce" rileva anche che:

> "Shakespeare…dedicated his *Venus and Adonis* and his *Lucrece* to this young nobleman [the earl of Southampton]; and three years later, in 1598, Florio dedicated the first edition of his Italian dictionary to the earl in terms that almost recall Shakespeare's words".

Sostanzialmente, si affermava che *un'unica mano* [*quella di John Florio è l'unica sicuramente certa!*] aveva scritto quelle tre dediche!

Infine, tale "voce" conclude, affermando che per Shakespeare, John Florio era:

> "*a friend and literary associate to whom he felt personally indebted*",
> "*un amico e associato letterario verso cui egli si sentiva personalmente in debito*".[202]

Trentadue anni dopo, nel 1934, la grande studiosa Frances Amelia Yates torna sulla "*vexata quaestio*" (una questione cardine, oggetto di discussioni assai importanti!) della "connessione fra Shakespeare e Florio", e, confermando, nel suo *fondamentale volume su John Florio*, tale connessione, afferma, nella "Prefazione" [203] (come segue), la sua speranza che altri studi riprendano e approfondiscano ulteriormente tale connessione, *sulla base delle conoscenze più complete* da lei fornite al riguardo:

> "*I hope that it may eventually be possible, in the light of this fuller knowledge, to reach a definite conclusion upon the vexed question of Florio's relationship with Shakespeare*".

---

[200] Tale intero paragrafo della voce *Shakespeare*, scritta da Thomas Spencer Baynes, è anche liberamente disponibile, "*on-line*", accedendo al sito web ufficiale dell'*Encyclopædia Britannica* http://www.1902encyclopedia.com/S/SHA/william-shakespeare-31.html
L'insuperata edizione IX dell'*Encyclopædia Britannica* è, peraltro, largamente conosciuta come la "*Scholar's Edition*", l'"*Edizione dello Studioso*" "*per i suoi alti standard intellettuali*" ("*for its high intellectual standards*"), come precisamente chiarito nel sito ufficiale dell'*Encyclopædia Britannica*, http://www.1902encyclopedia.com/about.html

[201] Si veda Victor Hugo, *William Shakespeare*, traduzione, a cura di Nilo Pucci, del ponderoso volume in francese (di pp. 568), pubblicato a Bruxelles, nel 1864 dall'editore Lacroix, Verboeckhoven et Cie, e postfazione di Emilio Checchi, Lit Edizioni Srl, Roma, 2016 (di pp. 261), p. 17; secondo Victor Hugo: Shakespeare "Leggeva volentieri Montaigne, nella traduzione di Florio". Si veda anche *William Shakespeare par Victor Hugo*, Charpentier et Fasquelle, Parigi, 1927, volume secondo, p. 26: "Il [Shakespeare] lisait volontiers Montaigne, traduit par Florio".

[202] Anche Laura Orsi, *William Shakespeare e John Florio*…cit., p. 207, afferma che "*a ben guardare Shakespeare nasce associato a Florio*".

[203] Frances A. Yates, "*Preface*", in *John Florio, The life of an Italian in Shakespeare's England*, Cambridge University press, 1934 (2010).

"*Io spero che possa essere finalmente possibile, alla luce di queste più complete conoscenze, raggiungere una definitiva conclusione sulla vexata quaestio del rapporto di Florio con Shakespeare*".

Ancora *sessantaquattro anni dopo*, nel 1997, il più grande studioso inglese vivente di Shakespeare, avrebbe scritto, come già rilevato:

"*Shakespeare's knowledge of matters Italian can be attributed to the presence of John Florio*".[204]
"*La conoscenza, da parte di Shakespeare, delle questioni/materie italiane può essere attribuita alla presenza di John Florio*".

La presenza di John Florio nel casato dei Southampton, aggiunge Bate:

"*seems to have been of considerable importance for the development of Shakespeare's career – it accounts for much of the dramatist's broad, though very patchy, acquaintanance with Italian literature and his slight knowledge of the Italian language*[205]".

"*sembra essere stata di considerevole importanza per lo sviluppo della carriera di Shakespeare - spiega gran parte della vasta, sebbene molto lacunosa, conoscenza della letteratura italiana e della sua minima conoscenza della lingua italiana*".

Attualmente, John Florio è ritenuto, con *argomentazioni oggettivamente autorevoli, l'unico credibile autore delle opere shakespeariane* da una *nutrita schiera di Autori (accademici e non); si veda, in merito,l'*Appendice I, in calce al presente studio.

A conclusione di questo paragrafo, riteniamo che forse studiando le opere "*shakespeariane*" (cioè, come riteniamo, di John Florio) si possono meglio comprendere anche le opere di Aretino; e, viceversa, forse studiando più approfonditamente le opere di Aretino si possono meglio comprendere le opere "*shakespeariane*" (cioè di John Florio).

I.4.6 La necessità di considerare di affiancare al preziosissimo testo cartaceo anche un testo digitalizzato delle *Lettere* di Aretino, per creare un "*data base*" analogo a quello che John Florio aveva nella sua mente.

Si rappresenta qui la necessità di considerare di affiancare al *preziosissimo testo cartaceo* delle *Lettere* (inviate e ricevute da Aretino), anche un testo digitalizzato.
Il superamento di un approccio "esclusivamente cartaceo" di quel vero e proprio "*mare magnum*", che sono i sei volumi delle *Lettere* scritte da Aretino e i due volumi delle *Lettere* scritte ad Aretino, attraverso la loro "digitalizzazione", consentirebbe, agli studiosi, una serie di rapidissime indagini incrociate, oggi del tutto impossibili, creando un "*data base*" analogo a quello che John Florio era riuscito a creare (*in modo unico e insuperabile*) nella sua mente.

[204] Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare*, Picador, 2008 (ristampa della prima pubblicazione nel 1997), p.94.
[205] Jonathan Bate, op. cit., p. 55.

I.4.7 La "*damnatio memoriae*" dei due Florio (simile a quella di Aretino!): un'accademia shakespeariana, che studiava Michelangelo Florio, fu sciolta, in Italia, nel 1930, perché ritenuta in contrasto con l'ordine pubblico; l'attività di tale accademia a *si sostanziava nell'apologia di un eretico luterano* (Michelangelo Florio), condannato dall'Inquisizione cattolica, contrastando col principio dell'unica religione di Stato, Cattolica, sancito dai Patti Lateranensi. E' pur vero, però, che fu proprio grazie all'Inquisizione romana, che Michelangelo Florio approdò, nella sua fuga *religionis causa*, in Inghilterra, ivi ospitato con grande accoglienza; senza tale persecuzione, Michelangelo Florio sarebbe rimasto in Italia e non vi sarebbero state le opere di Shakespeare!

Come Aretino, anche i due Florio furono soggetti a una vera e propria "*damnatio memoriae*".

Gli studi del giornalista calabro Santi Paladino, il primo a formulare la tesi dell'Italianità del Bardo (senz'altro originatisi, sotto l'era fascista, con il suo articolo sul quotidiano '*L'Impero*' n. 30 del 4 febbraio 1927, "*Il famoso drammaturgo Shakespeare sarebbe un Italiano*")[206], *furono duramente osteggiati dal regime fascista, a partire dal 1930*.

Infatti, Paladino aveva fondato un'Accademia Shakespeariana nel 1929, ma questa, nel 1930, fu sciolta (con la requisizione di tutto il materiale e il divieto di stampa e diffusione del volumetto del 1929) perché ritenuta in contrasto con l'ordine pubblico, considerata come un'organizzazione massonica[207].

D'altro canto, si comprende come *tale Accademia* di Paladino fosse stata denunciata alla pubblica autorità, e come la pubblica autorità italiana, sotto un profilo di applicazione della legge, non potesse certamente tollerare questa associazione (contraria all'ordine pubblico e addirittura pericolosa per l'ordine pubblico stesso), in quanto essa *si sostanziava nell'apologia di un eretico luterano* (Michelangelo Florio), condannato dal Sant'Uffizio dell'Inquisizione della Romana Santa Chiesa Cattolica, in un momento storico in cui, nel Trattato del 1929, sottoscritto fra la Santa Sede e il Regno d'Italia si era ribadito con forza, all'art. 1), che "*L'Italia riconosce e riafferma il principio consacrato nell'articolo 1° dello Statuto del Regno 4 marzo 1848, pel quale la religione cattolica, apostolica e romana è la sola religione dello Stato*."[208]

Solo 17 anni dopo, la Costituzione Repubblicana, approvata il 22 dicembre 1947, affermerà (art. 19) il principio per cui "*Tutti hanno diritto di professare liberamente la propria fede religiosa*".

Grazie a tale sopraggiunta normativa costituzionale, lo studio del Santi Paladino del 1955[209] (nel quale si enunciava, compiutamente, per la prima volta, la "*Questione Floriana*") avrebbe potuto essere liberamente pubblicato e diffuso.

---

[206] Tale articolo è leggibile nel link http://www.shakespeareandflorio.net/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=11&Itemid=27

[207] Paladino, op. cit., 1955, p. 13.

[208] Si veda tale Trattato in http://www.vatican.va/roman_curia/secretariat_state/archivio/documents/rc_seg-st_19290211_patti-lateranensi_it.html

[209] Paladino, *Un Italiano autore delle opere Shakespeariane*, Gastaldi Editore, Milano, 1955. Tale volume faceva, peraltro, seguito a un precedente, suo iniziale scritto: *Shakespeare sarebbe il pseudonimo di un poeta italiano*, casa editrice Borgia, 1929.

Sotto un profilo squisitamente religioso, i luterani avrebbero continuato a essere considerati eretici (dalla Chiesa Cattolica) sino al Concilio Ecumenico Vaticano II (1962-1965), quando si aprì la stagione dell'*ecumenismo* (col decreto dell'*Unitatis Redintegratio, Ristabilimento dell'unità del 21 novembre 1964*) e gli eretici luterani divennero "*'fratelli' separati*'", mentre, con riguardo alle "*Chiese e comunità separate*", si affermò che "*lo Spirito di Cristo non ricusa di servirsi di esse come di strumenti di salvezza*".[210]

Michelangelo Florio (che aveva avuto modo di predicare, disattendendo la dottrina cattolica) era stato incarcerato e torturato per ben 27 mesi in Torre di Nona a Roma.

Scampato alla morte, egli stesso racconta che "l'anno 1550 à 4 di Maggio io mi fuggi di Roma" (Apologia, f. 77 v[211]*); ancora lui stesso ci racconta che* solo "*Fuggendo d'Italia apena apena ch'io campai la vita*" e che "*Se io non mi fuggiuo di roma, per poco come molti altri per la parola di Dio u'harei lasciata la vita*"[212].

Due giorni dopo la sua fuga da Roma (*Apologia*, f. 78 r) , si era " *spogliato dell'habito fratesco"* (era stato frate francescano, col nome di Frate Paolo Antonio, ed era il "Guardiano" del convento di Santa Croce in Firenze, al momento del suo arresto).

La "*spoliazione*" era il gesto simbolico, che ufficializzava la "*fuoriuscita*" dalla Chiesa Cattolica; Michelangelo fuggiva da Roma e dall'Italia, per poter predicare liberamente il Vangelo a Londra, *ove arrivò il 1° novembre 1550- (Apologia, f. 78 r).*

Qui, gli esiliati *religionis causa* erano ben accolti sotto il Regno di Edoardo VI (dopo lo scisma Anglicano di Enrico VIII).

Per farla breve, paradossalmente, *se non vi fosse stata l'Inquisizione, la cultura dei Florio avrebbe "stagnato", in modo poco utile, in Italia.*

Se Michelangelo Florio non fosse stato costretto all'esilio religionis causa in Inghilterra, la sua grande cultura "avrebbe stagnato [in Italia] *in una lingua* [l'italiano, in "parabola discendente", a differenza della lingua inglese, che, proprio in quel momento cominciava la sua parabola ascendente, fino a diventare la "*global language*"] *e in una cultura* [quella del Rinascimento italiano] *in declino*"[213].

---

[210] Si veda il paragrafo 27 del documento "*Dal conflitto alla comunione*", predisposto dal Vaticano in vista della commemorazione congiunta del 500° anniversario della Riforma luterana, in http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/chrstuni/lutheran-fed-docs/rc_pc_chrstuni_doc_2013_dal-conflitto-alla-comunione_it.html

[211] *Apologia di M. Michelagnolo Fiorentino, ne la quale si tratta de la vera e falsa chiesa, de l'essere, e qualità de la messa, de la vera presenza di Christo nel Sacramento, de la Cena; del Papato, e primato di S. Piero, de Concilij e autorità loro: scritta contro a un' Heretico,* stampata nel 1557 in Chamogasko, Basilea. Tale volume è leggibile tramite il link http://www.e-rara.ch/kbg/id/6064459 , ove si può scaricare il relativo *"pdf".*

[212] Si tratta di due brani, tratti dalle *Regole de la lingua Thoscana* di Michelangelo, un manoscritto datato Londra 21 agosto 1553, dedicato a Henry Herbert conte di Pembroke, e allievo di Michelangelo stesso. Essi sono leggibili in Andrea Bocchi, *I Florio contro la Crusca*, in *La nascita del vocabolario, Convegno di studio per i quattrocento anni del Vocabolario della Crusca*, Udine, 12-13 marzo 2013, a cura di Antonio Daniele e Laura Nascimben, Padova, Esedra, 2014, p. 69; lo studio è anche leggibile nel link http://florio-soglio.ch/BocchiFlorio.pdf Il predetto intero manoscritto (oggi custodito nella Cambridge University Library – Dd.XI.46), è pubblicato in Giuliano Pellegrini, *Michelangelo Florio e le sue regole de la lingua thoscana*, in Studi di filologia italiana, vol. XII, 1954, pp. 77-204.

[213] Lamberto Tassinari, *Shakespeare? E' il nome d'arte di John Florio*, Giano Books, Montréal, 2008, p. 10.

Secondo la "*tesi floriana*", paradossalmente, le opere di *Shakespeare nascono proprio grazie alla persecuzione dell'Inquisizione, dalla quale Michelangelo dovette fuggire, recandosi (fortunatamente) a Londra, e trasferendo in Inghilterra (insieme col figlio John, che nascerà a Londra nel 1552) il suo grande bagaglio di cultura classica e del Rinascimento italiano!*

I.5 La morte del Duca d'Urbino, presuntivamente avvelenato attraverso le orecchie; fonte certa della medesima morte del Re Amleto! *Un caso unico nell'intera storia del teatro e della letteratura*. Alcune brevi considerazioni di carattere medico, circa la morte del Duca d'Urbino. L'ecfrasi del ritratto del Duca Francesco Maria I della Rovere, opera del Tiziano (catalogo 5.7 della mostra e visibile nella sala 83 degli Uffizi), oltre che in Aretino, anche nell'*Amleto* (Prof. Geoffrey Bullough, 1935)! Il "dittico" dei ritratti dei due fratelli, il Re Amleto e il fratricida Claudio. *Il ritratto del Duca, opera di Tiziano, dovrebbe essere famoso in tutto il mondo per la sua rappresentazione del Fantasma di Amleto, mentre esso rimane un fantasma non riconosciuto*" (John Hamill, 2003)!

I.5.1 La morte del Duca d'Urbino, presuntivamente avvelenato attraverso le orecchie dal barbiere; fonte certa della medesima morte del Re Amleto! *Un caso unico nell'intera storia del teatro e della letteratura*. Aretino definì tale morte come un "*accidente istrano*" ed entrò in possesso di copia del processo d'accusa, predisposto dai Giureconsulti d'Urbino e contenente la descrizione di tale avvelenamento per via auricolare, come confessata dal barbiere.

Dopo aver accennato all'assoluta necessità di riprendere gli studi sull'influenza di Aretino in Inghilterra e sull'opera di Shakespeare e sul ruolo che sicuramente svolse John Florio al riguardo, ritorniamo ora alla mostra della Galleria degli Uffizi ed a ritratto del Duca d'Urbino, Francesco Maria della Rovere, opera di Tiziano e presente nel Catalogo della mostra al n. 5.7 (esposta al primo piano della Galleria, alla sala 83).

Al riguardo, è utile rilevare come l'ecfrasi del ritratto del Duca Francesco Maria I della Rovere, opera del Tiziano, non fu solamente scritta da Aretino nel famoso sonetto (ove egli parla, come rilevato dell' '*invisibile concetto*') e nella lettera inviata da Aretino alla Signora Gambara il 7 novembre 1537.

Aretino aveva fatto "scuola" anche in Inghilterra e il suo modo di scrivere e di approcciarsi con le arti visive influì sugli scrittori inglesi elisabettiani e, in particolare, sull'opera di Shakespeare.

Ciò premesso, accenneremo di seguito all'ecfrasi che lo stesso autore di Amleto (chiunque esso fosse il Drammaturgo), scrisse in inglese, relativamente al ritratto di Tiziano di Francesco Maria I della Rovere, così come aveva fatto precedentemente Aretino!

Il predetto ritratto della Galleria degli Uffizi *ha avuto un'influenza talmente importante sulla letteratura mondiale*, che questa conoscenza potrebbe *essere oggetto di valorizzazione e di narrazione, in successive mostre* o magari in una "*sala multimediale*" a essa stabilmente dedicata!

Il Prof. Giovanni Ricci (Università di Firenze) ha pubblicato (Firenze 2005) una monografia, *L'Amleto Shakespeariano e la morte di Francesco Maria I Della Rovere*, nella quale sottolinea come la morte del Re Amleto (padre di Amleto) fosse collegata alla *presunta morte per avvelenamento, tramite le orecchie*,

del Duca d'Urbino. Una morte che non ha quasi precedenti nella storia e che aveva un fascino teatrale irresistibile: come sottolinea Ricci, "*Il versare veleno nelle orecchie quale mezzo di omicidio … costituisce un caso unico nell'intera storia del teatro e della letteratura*"[214].

Ricci si rifaceva a una monografia straordinaria di Elisa Viani, basata esclusivamente su documenti archivistici, *L'avvelenamento di Francesco Maria I della Rovere, duca d'Urbino*, Mantova, Mondovì, 1902.

Già nel 1994, il Prof. Melchiori[215], sulla base dei pregressi studi di Goeffrey Bullough[216] (espressamente citato dal Prof. Melchiori), affermava che: "*A proposito … [della] rappresentazione a corte, in Hamlet, del dramma The Murder of Gonzago, inteso a rivelare il modo in cui fu ucciso il padre di Amleto... si deve parlare di una nuova fonte: la morte nel 1538 del duca di Urbino Francesco Maria della Rovere, marito di Leonora Gonzaga, morte attribuita ad un veleno versatogli nell'orecchio da un emissario del marchese Luigi Gonzaga. L'accusa al Gonzaga fu poi ritrattata dagli stessi accusatori, primo fra i quali Pietro Aretino …*" Per essere precisi, si tratta di quello stesso Luigi Gonzaga, Signore di Castel Goffredo, che aveva ospitato, nella propria residenza mantovana, Giovanni dalle Bande Nere morente, nel novembre del 1526[217].

Amleto afferma: "*The story is extant, and written in very choice Italian*" (*Amleto* III, ii, 256-257), "*La storia è ancora esistente [in quanto conservata, registrata nei documenti, è una storia documentata], e scritta in italiano molto elegante*". "*Gonzago is the duke's name*", "*Gonzago è il nome del duca*" [*Amleto*, Atto III, Scena ii, 234], in quanto il Duca d'Urbino era "*marito di Leonora Gonzaga*"[218] e avvelenato dal "*parente*" Luigi Gonzaga[219] *secondo i documenti accusatori* dell'epoca: un delitto atroce perpetrato *all'interno della stessa famiglia*, proprio come quello del *Re Amleto, ucciso dal fratello Claudio*.

Pietro Aretino fu un protagonista di questa vicenda, perché dopo aver (solo verbalmente accusato Luigi Gonzaga), ne divenne il più strenuo difensore, come dimostra nella magistrale lettera inviata a Luigi Gonzaga, il 31 marzo 1540[220]. Tale lattera di Aretino fa seguito a una precedente lettera di Luigi Gonzaga

---

[214] Giovanni Ricci, *L'Amleto Shakespeariano e la morte di Francesco Maria I Della Rovere*, Firenze, 2005, p. 9.
[215] Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Roma-Bari, Biblioteca Storica Laterza, 2008, p. 416.
[216] Geoffrey Bullough, *The Murder of Gonzago, A Probable Source for Hamlet*, in *The Modern Language Review*,Vol. XXX, No. 4 (Oct., 1935), pp. 433-444, on-line nel link http://www.jstor.org/stable/3716252?seq=1#page_scan_tab_contents
[217] Raffaele Tamalio - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 57 (2001), voce *Gonzaga, Luigi*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-gonzaga_res-2f6b4edf-87ee-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/ precisa, con riguardo a Luigi Gonzaga, Signore di Castel Goffredo, che: "*La calata in Italia dei lanzichenecchi nell'autunno del 1526, avvenuta in opposizione alla Lega di Cognac tra l'Inghilterra, la Francia, il Papato, Venezia, Firenze e il duca di Milano contro l''imperatore, vide il Gonzaga impegnato a ostacolare sul Po la loro discesa verso Roma al fianco di Giovanni de' Medici detto dalle Bande Nere. Il Medici, colpito a morte a Governolo, venne soccorso e curato nella residenza mantovana del Gonzaga, dove tuttavia di lì a qualche giorno spirò*".
[218] Prof. Giorgio Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Roma-Bari, Biblioteca Storica Laterza, 2008, p. 416.
[219] Luigi Gonzaga si difenderà fino alla morte contro tale accusa, affermando anche che non si poteva pensare che lui potesse "*commettere una tanta sceleragine contra un suo cugino et padrone, dal quale haveva ricevuto molti beneficij et honori …*" (si veda Elisa Viani, *L'avvelenamento di Francesco Maria I della Rovere, duca d'Urbino*, Mantova, A. Mondovì, 1902, p. 42).
[220] La si legga in *Lettere, il primo e il secondo libro di Pietro Aretino*, a cura di Francesco Flora e con note storiche di Alessandro Del Vita, Milano, Mondadori, 1960, n. 168, pp. 657-658.

ad Aretino del 18 marzo 1540[221], il quale aveva appreso (tramite *una lettera di amici*) che Aretino aveva *verbalmente ritenuto Luigi colpevole dell'omicidio del Duca*, ma aveva recentemente saputo che Aretino aveva *cambiato opinione*, "*pregandolo voler continuare in questa openione*". Luigi Gonzaga aveva anche sottolineato l'*impareggiabile capacità di Aretino di indirizzare l'opinione pubblica* ("*al fulmine de la eloquenzia vostra non essere che li savii, e gli dotti, e gli buoni, non concorrano in quella openione che la vertù vostra, inspirata dal vero ... li saprà persuadere*"), quale massimo "*opinion maker*" dei suoi tempi. Luigi Gonzaga aveva concluso la lettera, ricordando i comuni trascorsi con il gran Giovanni de' Medici ("*nel tempo del gran Giovanni e dappoi*"); infatti, come già rilevato, era stato proprio *Luigi Gonzaga, Signore di Castelgoffredo ad accogliere nel proprio palazzo mantovano, Giovanni dalle Bande Nere, mortalmente ferito* (come lo stesso Aretino aveva anche precisato nella sua celeberrima lettera del 10 dicembre 1526 a Francesco degli Albizzi).

Torniamo ora alla magistrale lettera di risposta, inviata da Aretino a Luigi Gonzaga, il 31 marzo 1540[222].

Aretino ricorda, in tale lettera - quale fondamentale precedente della vicenda dell'avvelenamento del Duca d'Urbino - la strana improvvisa morte, *solo due anni prima* (10 agosto 1536), di *Francesco di Valois*, Delfino di Francia, a soli diciott'anni; evidentemente, in Francia si era ritenuto che qualcuno dovesse essere esemplarmente punito per tale morte, anche a difesa dei regnanti, quale indispensabile monito contro coloro che volessero attentare alla loro vita. E si pensò a una persona che era vicina al Delfino, *in quanto suo coppiere*. Come sottolineano gli studiosi, in quel caso,"*Subito corsero voci d'avvelenamento... Il coppiere del delfino fu arrestato. Era un italiano… di nome Sebastiano Montecuccoli; questo accrebbe i sospetti. Lo sventurato fu sottoposto a tortura, perché svelasse il nome di chi l'aveva istigato al delitto. Montecuccoli, fra i tormenti, accusò Carlo V, con cui la Francia era nuovamente in guerra. Con ogni probabilità, era un'asserzione falsa, formulata unicamente per far cessare le torture… Così Montecuccoli fu mandato a morte, senza ulteriori tormenti*" [223]. "*Un pubblico processo, svoltosi a Lione, condannò [il Montecuccoli] al supplizio previsto per i colpevoli di regicidio: fu squartato in piazza, a Lione*"[224].

Quando, come detto, solo *due anni dopo*, il Duca d'Urbino (dedicatario del Libro I delle *Lettere* di Aretino, pubblicate a Venezia nel gennaio 1538) morì il 21 ottobre del 1538, un'autopsia[225] stabilì che la sua morte era dovuta ad avvelenamento, sancendo che il Duca "*fusse atosichato*"[226].

Allora, Guidobaldo, il figlio del Duca ucciso, *seguendo*, evidentemente (questa è la tesi che sembra emergere dalla lettera di Aretino!), *quanto era stato fatto due anni prima in Francia, subito imprigionò, nel carcere di Pesaro, la persona che aveva avuto maggiori contatti col Duca*, il "*barbiere*" del padre.

[221] Tale lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere scritte a Pietro Aretino*, Tomo I, Libro I, Roma, Salerno Ed., 2003, n. 274, pp. 264-265.
[222] La si legga in *Lettere, il primo e il secondo libro di Pietro Aretino*, a cura di Francesco Flora e con note storiche di Alessandro Del Vita, Milano, Mondadori, 1960, n. 168, pp. 657-658.
[223] Maria Luisa Rizzatti, *Le grandi famiglie d'Europa, i Medici*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 66-67.
[224] Jean Orieux, *Caterina de' Medici. Un'italiana sul trono di Francia*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988, p. 111.
[225] Giovanni Ricci, *L'Amleto Shakespeariano e la morte di Francesco Maria I Della Rovere*, Firenze, 2005, pp. 17-18.
[226] Elisa Viani, op. cit., p. 9.

Dai documenti, infatti, risultava che "*avendo li medici fatto apprir il corpo del Signor Duca di bona memoria han retrovato che è stato attoxicato et per questo il barbiero che era di sua excellentia* [il defunto Duca d'Urbino] *e sta* [si trova] *detenuto* [in prigione]"[227]. Il barbiere del Duca si chiamava Pier Antonio da Sermide[228].

Elisa Viani riferisce quanto riportato "*da una vecchia cronaca di Senigaglia la quale dice che il figlio di Francesco Maria, 'Guidobaldo fece mettere a pezzi il barbiere nelle strade di Pesaro'*"[229], prima del novembre 1539[230].

Acutamente, uno studioso sottolinea come (aggiungiamo noi: similmente al caso del coppiere Montecuccoli), secondo "un copione ben collaudato e ancor oggi attuale", "*Aveva pagato per tutti uno che non contava niente*"[231].

La morte tremenda per squartamento, *che era stata decretata per il Montecuccoli*, reo di regicidio, fu fatta anche applicare, da Guidobaldo, a chi aveva ucciso *il Duca che, nel suo Ducato d'Urbino, era un vero e proprio sovrano assoluto, come lo era il Re di Francia nel suo Regno*.

Aretino, nella sua citata lettera del 31 marzo 1540[232], dava la sua ricostruzione dei fatti, affermando che il barbiere, "*uomo pessimo*" - a differenza, quindi, del Montecuccoli, che era stato torturato - alla sola *minaccia della terribile tortura* ("*al cenno del tormento*") della "*corda*" (che ledeva e disarticolava gli arti superiori), "*non solo confessa il delitto* (cioè, di essere stato l'esecutore materiale dell'avvelenamento), ma, sempre nella ricostruzione di Aretino, *tenta di addossare tutta la responsabilità sulle spalle di persone innocenti, i suoi "istigatori", ritenendo, invece, il proprio ruolo* (di esecutore materiale) come degno di perdono ("*scusabile*"). Il barbiere aveva accusato, oltre che Luigi Gonzaga anche Cesare Fregoso.
E Aretino ha buon gioco a sostenere che la parola di un barbiere non può paragonarsi a quella di due valorosi capitani: "*l'onestà e la discrezione nel distinguere un barbieri da due capitani, un plebeo da due signori, un che non fece mai opra buona da due che mai non fer cosa trista*".

---

[227] Elisa Viani, op. cit., p. 9.
[228] Così, Massimo Marocchi, *I Gonzaga di Castiglione delle Stiviere*, Verona, 1990, p. 166, il quale, alla nota 286 (riportata a p. 203), fa riferimento a quanto precisato da Federigo Amadei, *Cronaca Universale della città di Mantova*, Vol. II, Mantova, CITEM, 1955, p. 629.
[229] Così, Elisa Viani, op.cit., p. 6, la quale, a sua volta riferisce quanto riportato da James Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, London, Longmann 1851, vol. III, p.67.
[230] Dalla lettera inviata nel novembre 1539, dall'ambasciatore di Guidobaldo, Giovan Giacomo Leonardi *al Serenissimo Principe di Venezia* (pubblicata in Elisa Viani, op. cit., Appendice documentaria, Doc. XII, pp. 65-68), si arguisce, da una serie di affermazioni, che, a quella data, era stata già effettuata l'esecuzione del barbiere, considerato che "*si parla, per esempio, dell'ultima confessione dello scelerato barbiere prima della sua morte*". Elisa Viani, op. cit., nota 1 a p. 19, precisa, quindi, che: "*Per questa lettera possiamo stabilire che il barbiere fu giustiziato prima del novembre 1539.*"
[231] Massimo Marocchi, *I Gonzaga di Castiglione delle Stiviere*, Verona, 1990, p. 173.
[232] La lettera di Aretino, nella versione più breve, con data erronea del 21 agosto 1538 (il Duca era morto nell'ottobre 1538), fu anche tradotta in inglese dal Prof. Geoffrey Bullough, a p. 172 del volume VII (1978), della sua monumentale opera *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (*Le fonti letterarie e teatrali di Shakespeare*), al "Text IX", e indicata quale "*Possible Historical Source*" "B" di *Amleto*. La predetta lettera, con data erronea del 21 agosto 1538, è leggibile in Paolo Procaccioli, *Pietro Aretino, Lettere*, Tomo II, Libro II, Salerno editrice, Roma, 1998, n. 72, pp. 76-77.

La conclusione della lunga lettera non è altro che la *celebrazione enfatica della grande virtù e gloria della famiglia Gonzaga*. Aretino afferma: "*non mi è lecito di credere*" che degeneri "*il magnifico sangue di Gonzaga*", *che* arricchì *"sempre l'Italia di virtù e di gloria*". Una vera e propria *lettera magistrale*, in cui Aretino è assoluto "*protagonista*".

Guidobaldo, comunque, fece predisporre, *sulla base della confessione del barbiere*, un atto d'accusa circostanziato, predisposto dai suoi giureconsulti e ministri di Urbino. E, circostanza del tutto "abnorme", Luigi Gonzaga, inviò, ad Aretino, con lettera del 17 aprile 1540[233],"*la copia del processo ordito da' ministri d'Urbino*" contro il Gonzaga stesso (un atto riservato normalmente alle parti in giudizio e ai loro avvocati), nella quale, *una Corte autorevole come quella di Urbino, metteva nero su bianco, l'avvelenamento, tramite le orecchie, di Francesco Maria della Rovere* : è questo il documento, *pervenuto ad Aretino*, "scritto in elegante italiano" dai dotti ministri d'Urbino, *fonte storica di Amleto*, cui, a nostro avviso, si riferisce il Drammaturgo[234]!

Luigi Gonzaga annunciava ad Aretino di aver incaricato Costanzo Scipione (patrizio veneziano) a versare al letterato un "*poco di presente*" (alcuni scudi), e prega Aretino di "*farmi grazia di spendere un poco de fatica in vedere la copia del processo ordito da' ministri d'Urbino*".

Luigi Gonzaga era rimasto eccezionalmente e favorevolmente colpito dalla *vera e propria difesa apprestata, a suo favore, da Aretino* e lo aveva incaricato (dietro compenso) di difenderlo ulteriormente (*come se fosse un suo avvvocato!*) in una controversia in cui i profili mediatici avevano grande importanza e Aretino era il miglior "*opinion maker"* dell'epoca.

Il documento del processo d'accusa non è stato trovato dalla Viani[235], ma il suo contenuto era proprio la confessione del barbiere, come precisa lo stesso Guidobaldo in una sua lettera, con cui trasmetteva tale processo, definendolo "*il processo autentico della vera e volontaria* [secondo Guidobaldo, ma non secondo Aretino] *confessione ch'ha fatto et che mille volte il dì ratifica quel Barbiere ministro di tanta sceleratezza*"[236].

Circa la modalità dell'avvelenamento, confessata dal barbiere (e contenuta nel perduto "*processo ordito da' ministri d'Urbino*", essa è tuttora documentata *da una lettera* (conservata in Mantova) di Luigi Gonzaga al Cardinale Ercole Gonzaga, scritta da Castiglione il 9 febbraio 1539, ove Luigi Gonzaga (non ancora in possesso del "*processo ordito dai ministri d'Urbino*", nonostante le reiterate richieste), *sulla base delle indiscrezioni dei propri autorevoli ministri*, prendeva atto con incredulità, che l'avvelenamento fosse stato perpetrato da "*el barbiere* [del Duca]... *el segurato* [sciagurato]"… quando questi avrebbe avuto "*occasione di netargli* [pulire al Duca] *molte volte le orecchie*", con la precisazione che, in quelle occasioni, "*più volte accadesse* [accadde al barbiere di] *dargli* [versare al Duca] *il veleno per le orecchie*".[237]

---

[233] Tale lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere scritte a Pietro Aretino*, Tomo I, Libro I, 2003, Roma, Editrice Salerno, n. 275, a p. 265.

[234] Tale tesi è stata recentemente, per la prima volta, sostenuta da Massimo Oro Nobili, nel suo studio *Aretino (amico di M. Florio) e la fonte storica italiana dell'Amleto*, pubblicato il 9 novembre 2019, nel sito http://www.shakespeareandflorio.net/

[235] Elisa Viani, op. cit., nota 2 a p. 13.

[236] Elisa Viani, op. cit., nota 2 a p. 13.

[237] Il testo riportato è nel "*Post-scripta della lettera*", riprodotta, per intero, da Elisa Viani, op. cit., nell'Appendice documentaria, al Documento IV, pp.43-46; il brano può leggersi, ivi, a p.45. Tale brano fu tradotto in inglese dal Prof. Geoffrey Bullough, a p. 172 del volume VII (1978), della sua monumentale opera *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (*Le fonti letterarie e teatrali di Shakespeare*), al "Text IX", e indicato quale "*Possible Historical Source*" "A" di *Amleto*.

Lo stesso Aretino, con lettera Al Signor Don Lope Soria (ambasciatore cesareo a Venezia), "*a mezzo di Genaro*" del 1539[238], aveva trasmesso una importante composizione poetica, celebrativa di Francesco Maria, il capitolo "*A lo Imperadore* [Carlo V] *ne la morte del Duca d'Urbino*", ove Aretino definì (verso 94) la morte del Duca un "*accidente istrano*".

Questa strana morte dette luogo a un contenzioso, fra Guidobaldo (figlio di Francesco Maria) e i presunti mandanti dell'assassinio, Luigi Gonzaga e Cesare Fregoso, che vide coinvolte le massime autorità dell'epoca, per ben cinque anni.
Basti riportare, in questa sede, quanto afferma, conclusivamente, la Viani: "*Erano passati cinque anni dalla morte di Francesco Maria e la lunga causa sottoposta al giudizio di Venezia, del Papa, del re di Francia, dell'Imperatore e d'altri principi minori non avrebbe potuto che essere risolta che dai due contendenti rimasti, Guidobaldo e Luigi perché l'altro, il Fregoso era morto. Forse la politica e il tempo avranno calmati gli animi*".[239]
Quindi, dopo cinque anni dalla morte del Duca, dopo un contenzioso vastissimo (con spendita di tempo, denari, mezzi e coinvolgimento delle massime autorità del tempo, come raccontato minuziosamente da Elisa Viani), che non approdò a nessun risultato decisivo, "*In 1543 Guidobaldo dropped his case, perhaps at his mother's suggestion*"[240], "*Nel 1543 Guidobaldo lasciò cadere il caso, forse su suggerimento di sua madre*".
In effetti, Eleonora Gonzaga (come pure i suoi fratelli Federico e Ercole Gonzaga) non desiderava affatto che il glorioso nome della sua *Famiglia Gonzaga* potesse essere disonorato da tale vicenda e *dalle accuse del figlio Guidobaldo contro Luigi Gonzaga*, fondate sulla deposizione (spontanea o meno, non è dato sapere) del barbiere.

E' particolarmente significativa una missiva di Eleonora, del 22 marzo 1539, al fratello Cardinale Ercole Gonzaga, in vista di un nuovo interrogatorio del barbiere in Pesaro (anche alla presenza di un inviato dell'altro suo fratello, Federico II Gonzaga, Duca di Mantova).

In essa, *Eleonora manifestò tutta la sua preoccupazione* (circa il possibile gravissimo *danno alla reputazione del nome dei Gonzaga*) se il barbiere avesse insistito a *incolpare Luigi Gonzaga di essere stato l'istigatore dell'avvelenamento,* insieme con Cesare Fregoso. Eleonora affermava:

> "Et volesse Iddio che la cosa non fosse tale qual è per quello che se ne vede, così perché in essa *non venisse machiato chi è del sangue nostro*, come perché *la memoria di questo fatto non havesse ad affliggerne* [*affliggerci, cioè affliggere noi Gonzaga*] *perpetuamente*"[241].

---

[238] La predetta lettera è leggibile in Paolo Procaccioli, *Pietro Aretino, Lettere*, Tomo II, Libro II, Salerno editrice, Roma, 1998, n. 92, pp. 92-98.
La lettera è anche pubblicata nel Secondo libro delle sue *Lettere*, Parigi, 1609, leggibile anche nel link https://books.google.it/books?id=ak7Lc_RWeJ8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
pp. 58 v- 62 r; la specifica espressione "*accidente istrano*" è a metà della p. 60 v.
[239] Elisa Viani, op. cit., p. 30.
[240] Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, cit., p.33.
[241] Il testo della lettera è riportato, con gli estremi archivistici del documento, da Massimo Marocchi, *I Gonzaga di Castiglione delle Stiviere*, Verona, 1990, nota 298 a p. 204.

Quindi, proprio *come la madre di Amleto* (Gertrude), *anche Eleonora (che non voleva fosse infangato il glorioso nome della Famiglia Gonzaga) osteggiava il desiderio del figlio Guidobaldo, di perseguire, con le proprie accuse, il parente Luigi Gonzaga*!

Il Prof. Giorgio Melchiori sottolinea[242] come la rappresentazione a Corte del "*The Murder of Gonzago*" (*Amleto*, Atto II, Scena ii, 532), "*L'assassinio del Gonzago*" si basi sulla documentata, storica, italiana, "*nuova fonte* [*dell'Amleto*]*: la morte nel 1538 del Duca d'Urbino Francesco Maria della Rovere, marito di Leonora Gonzaga*".

La vicenda storica italiana "*è il perno sul quale gira l'intera struttura … dell'opera*"[243] *Amleto*; tale recita riguarda *una storia italiana realmente accaduta e documentata (e quindi non modificabile)* e pertanto rileviamo che fra la recita a Corte e la trama dell'Amleto *vi è un collegamento sostanzialmente unidirezionale, nel senso che è la recita a Corte a influenzare la trama del dramma e non viceversa*[244].

Il più grande studioso inglese delle fonti delle opere shakespeariane, il Prof. Geoffrey Bullough aveva suggerito, già nel 1935, anche ulteriori importanti considerazioni: e cioè che *il Drammaturgo non inverosimilmente usò, nel progettare la trama della tragedia dell'Amleto, non solo la morte teatrale del Duca, per via auricolare, ma anche ulteriori spunti che potevano derivare dalla reale vicenda storica italiana di Francesco Maria I della Rovere.*

Si tratta di *riflessioni molto importanti e profonde*, tese a comprendere meglio i contenuti del dramma di *Amleto*, che appare assolutamente necessario riportare fedelmente, con le parole del grandissimo studioso inglese Bullough[245], qui di seguito riprodotte:

> "*We may suggest with confidence therefore that, in adapting the saga to the Elizabethan stage, the original writer of the Hamlet tragedy used the important element of the 1538 murder. In one respect at least King Hamlet was identified with Francesco Maria della Rovere. But the play contains many other features not represented in in the Danish or French source. We may will ask whether any of these have any resemblance to the story of the Duke of Urbino, since it would not be unnatural for the planner of Hamlet, using some elements of the Italian 'story' for his inset play, to use other elements of it in the play proper where he had to fill out or modify his main source*".
>
> "*Possiamo quindi suggerire con sicurezza che, adattando la saga al palcoscenico elisabettiano, l'originale scrittore della tragedia di Amleto abbia usato l'elemento importante dell'omicidio del 1538. Da un lato, almeno il Re Amleto coincide con Francesco Maria della Rovere. Ma il dramma contiene molte altre caratteristiche, che non sono presenti nella fonte danese*[la compilazione latina di Saxo Gramaticus, *Historiae Danicae Libri*, 1514] *o in quella francese* [Francois de Belleforest, nella sua raccolta delle *Histoires tragiques*, volume V, 1570, tradotta in inglese nel 1608]. *Potremmo chiederci se qualcuna di queste caratteristiche abbia qualche somiglianza con*

[242] Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Roma-Bari, Biblioteca Storica Laterza, 2008, p. 416.
[243] Melchiori, op. cit., p. 428.
[244] Già in questo senso, sostanzialmente, Geoffrey Bullough, *The Murder of Gonzago, A Probable Source for Hamlet*, in *The Modern Language Review*,Vol. XXX, No. 4 (Oct., 1935), pp. 440, anche leggibile on-line nel link http://www.jstor.org/stable/3716252?seq=1#page_scan_tab_contents;
Bullough rileva che il Drammaturgo, non inverosimilmente, usò, nel progettare la trama della tragedia, spunti che derivavano dalla reale vicenda storica italiana di Francesco Maria I della Rovere.
[245] Geoffrey Bullough, *The Murder of Gonzago, A Probable Source for Hamlet*, in *The Modern Language Review*,Vol. XXX, No. 4 (Oct., 1935), pp. 440, anche leggibile on-line nel link
http://www.jstor.org/stable/3716252?seq=1#page_scan_tab_contents

la storia del duca di Urbino, poiché non sarebbe innaturale per chi predispose Amleto, usare alcuni elementi della 'storia' italiana concernente l'aggiunta opera teatrale [la recita a corte], al fine di usare altri elementi di tale 'storia' italiana nel vero e proprio dramma, laddove egli aveva necessità di integrare o modificare la sua fonte principale."

Un esempio della correttezza di queste riflessioni è quanto già sopra riferito, circa il fatto che, *anche Eleonora (che non voleva fosse infangato il glorioso nome della Famiglia Gonzaga) osteggiava il desiderio del figlio Guidobaldo, di perseguire, con le proprie accuse, il parente Luigi Gonzaga*; proprio *come la madre di Amleto* (Gertrude), che certamente non incoraggiava le accuse di Amleto, rivolte verso il di lei nuovo marito, il fratricida Claudio. In entrambi i casi, si tratta, comunque, di *un terribile omicidio* perpetrato *all'interno della medesima famiglia*: un Gonzaga (Luigi) che avvelena il "*Duca Gonzago*" (come volutamente lo definisce il Drammaturgo), cioè il marito di Eleonora Gonzaga, il quale, per tale lato, era un appartenente, in senso lato, alla famiglia Gonzaga anch'egli; Claudio che uccide il proprio fratello (il Re Amleto)!

Il Prof. Bullough porta - come un esempio del fatto che la storia del Duca d'Urbino abbia un'influenza sulla vicenda di *Amleto*, non limitata all'avvelenamento per via auricolare - la circostanza che:

"*He [King Amlet], like Francesco Maria and the Player King, had been married about thirty years*".

"*Egli [Re Amleto], come Francesco Maria e l'Attore [che, nella recita a corte interpreta il]Re, erano stati sposati circa trent'anni*" (Atto III, Scena ii, 150-155).

Anche il Prof. Giovanni Ricci[246] condivide l'osservazione del Prof. Bullough:

"Come Bullough giustamente osservava nel 1935, c'è forse un altro significativo collegamento fra *Amleto* e la vita di Francesco Maria: il re attore dice alla sua sposa che sono sposati da trent'anni (Atto III, Scena ii, 150-155) e, quando Francesco Maria morì, lui ed Eleonora Gonzaga erano sposati all'incirca dallo stesso numero di anni".

Il matrimonio tra Francesco Maria ed Eleonora (già celebrato a Urbino nel 1509) fu riconfermato dallo zio di Francesco Maria della Rovere, Papa Giulio II Della Rovere, nel gennaio 1510:

"…attorno al 7 gennaio 1510, la coppia si porta a Roma dove il papa desidera che le nozze vengano solennemente riconfermate"[247].

Papa Giulio II (fratello di Giovanni, padre di Francesco Maria) era, infatti, "*zio paterno*[248]" di Francesco Maria, e lui e il suo successore (Guidobaldo, insieme con la madre Eleonora gonzaga e il fratello

[246] Giovanni Ricci, *L'Amleto Shakespeariano e la morte di Francesco Maria I Della Rovere*, Firenze, 2005, p. 14.

[247] Così, Gino Benzoni - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 50 (1998), voce *Francesco Maria I Della Rovere, duca di Urbino* in *Dizionario Biografico Treccani*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-i-della-rovere-duca-di-urbino_%28Dizionario-Biografico%29/

[248] Gino Benzoni, op. cit. Giulio II affidò, come noto, a Michelangelo Buonarroti l'erezione di una tomba monumentale in suo onore; negli anni '20 "*Michelangelo Buonarroti si vide addirittura costretto da Francesco Maria Della Rovere, sotto minaccia di un'azione legale, a ottemperare al contratto stipulato*" per tale tomba (così, Antonio Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 2005, p. 205). Morto Francesco Maria, Guidobaldo II della Rovere dovette affrontare, insieme con lo zio Ercole Gonzaga e la madre Eleonora Gonzaga una delicata trattativa con Michelangelo Buonarroti e il Papa Paolo III, per il *monumento funebre del proprio prozio Giulio II della Rovere* nella Basilica di *San Pietro in Vincoli* a Roma; e, all'esito di tali negoziati, nel febbraio 1542 "*fu stipulato un nuovo accordo… Guidobaldo lasciava*

Cardinale Ercole Gonzaga) si sarebbero anche occupati della famosa tomba realizzata da Michelangelo in San Pietro in Vincoli.

Tornando alle nozze tra Francesco Maria ed Eleonora Gonzaga, quando egli morì, il 21 ottobre del 1538, erano trascorsi, per la precisione, ventinove anni dalla celebrazione del loro matrimonio in Urbino, e si era *ormai in vista del trentennale del loro matrimonio*!

Si tratta, invero, di un particolare difficilmente conoscibile: ma Aretino conosceva per certo tale particolare (che il Drammaturgo ha voluto replicare in *Amleto*), considerato il fatto che *la coppia di ritratti* in *pendant* (sui quali Aretini scriverà due splendidi sonetti) era stata commissionata a Tiziano, verosimilmente *proprio per celebrare i trent'anni del loro matrimonio*!

Luba Freedman[249] spiega, infatti, che:

> "… *Titian at first planned a full-length portrait of the duke, as is evident from the preparatory drawing*, which shows the armored model standing as if in a niche… *the portaits were not originally conceived as pendants* …[In particular] The Duke and Duchess of Urbino … in 1536 … commissioned Titian to paint a portrait of the Duke (Fig. 21). From the preparatory drawing, Titian apparently planned to render a full-lenght state portrait similar to that done of Charles V

Michelangelo libero di servire il Papa nella Cappella Paolina ...D'altra parte, ...Michelangelo si impegnò a fornire una scultura in più: quella del Mosé, che poteva essere collocata ... nella nicchia centrale del basamento" (così, Antonio Forcellino, op.cit., p. 295). Nel 1542, "Quando riprese a scolpire il *Mosé*, Michelangelo *volle cambiargli postura*, nonostante il suo avanzato stato di lavorazione. Questo straordinario azzardo tecnico ha lasciato molte tracce sulla statua…. *Se Mosè avesse guardato dritto, com'era nel primo progetto, avrebbe posato lo sguardo proprio*" "*sull'Altare delle Catene ... fondamento di quel potere temporale che continuava a rivendicare la Chiesa Cattolica, in cui Michelangelo non si riconosceva più*". "…mentre *con la mirabolante modifica, Mosè volgeva lo sguardo verso la luce che scendeva da una finestra aperta proprio alla sua sinistra* e oggi purtroppo tamponata. Il raggio di luce che illuminava i suoi 'corni' al tramonto sarebbe stato *il completamento più raffinato di quella suggestione spirituale cui tutto il monumento tendeva*" (così, Antonio Forcellino, op.cit., pp. 308-310). *Mosé (come ogni fedele) poteva ora guardare direttamente, e senza intermediazioni ecclesiali, alla luce divina!* "*Per una fortuita cincidenza, intorno alla tomba di Giulio II si trovarono radunati in quei mesi i principali protagonisti della pericolosa passione riformatrice già consapevole della propria trasgressività: la committente Eleonora Gonzaga, suo fratello il cardinale Ercole, Vittoria Colonna, Reginald Pole e la sua corte eretica. … Una lettera di Vittoria, tra le poche scampate alla censura, racconta quante riunioni di quel circolo traessero spunto proprio dalle opere di Michelangelo ...Su scala monumentale, la tomba di Giulio II finì per essere il simbolo stesso, l'espressione più raffinata delle speranze del gruppo [degli 'Spirituali'], che cominciò a subire la perquisizione inquisitoriale proprio nel momento in cui l'opera fu terminata*" (così, Antonio Forcellino, op. cit., pp.301-302). Le peripezie di tale opera furono personalmente investigate, nel 1998, da Antonio Forcellino, in occasione dell'inizio del restauro dell'opera per conto della Soprintendenza ai Beni Architettonici di Roma. Infatti, "Quel restauro si rivelò subito un'occasione di studio unica per il monumento che per la prima volta veniva sottoposto a un intervento conservativo moderno … La possibilità di scrutare il 'retro' delle statue della Tomba, anche di quella più ammirata, del *Mosè*, avrebbe riservato più di una sorpresa … ebbe inizio così lo studio del monumento più travagliato di Michelangelo, la 'tragedia della sepoltura' nel gruppo di lavoro che si raccolse intorno al suo restauro e che annoverò il restauratore, architetto Antonio Forcellino e un insigne studioso del rinascimento italiano, Christoph Luitpold Frommel" (così Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "Spirituali"*, ed. Viella, Roma , 2009, p.9).

[249] Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens*, The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, pp. 70-71.

three or four years earlier. *The decision to do a pair of portraits was probably made to commemorate the couple's thiertieth wedding anniversary*".

"… *Tiziano, inizialmente, progettò un ritratto a figura intera del duca, come risulta dal disegno preparatorio,* che mostra il soggetto, ricoperto dall'armatura, in piedi come in una nicchia ... *i ritratti non erano originariamente concepiti come in pendant* …[in particolare] Il Duca e la Duchessa d'Urbino … nel 1536 … commissionarono a Tiziano un ritratto del Duca (Fig. 1). Dal disegno preparatorio, Tiziano apparentemente progettò di realizzare un ritratto a figura intera, simile a quello dipinto per Carlo V, tre o quattro anni prima. *La decisione di predisposrre un paio di ritratti fu probabilmente presa per commemorare il trentesimo anniversario di matrimonio della coppia* ".

Riprenderemo, nel prosieguo di queste note, le importanti riflessioni del Prof. Bullough, che promuovono *la necessità di ulteriori approfondimenti, circa la genesi delle vicende narrate nell'Amleto*, riconducibili alla storia italiana del Duca d'Urbino, *non solo per quanto riguarda la presunta morte per avvelenamento*.

In questo paragrafo, ci limitiamo a ripetere come il Re Amleto muoia con il veleno versato nelle orecchie, *perché storicamente, in base alla documentata storia italiana, in tal modo era stato ucciso il marito di Eleonora Gonzaga* (il "Gonzago"), Francesco I Maria della Rovere.

Così è descritto l'avvelenamento, per via auricolare, dallo stesso Re Amleto:

"Sleeping within my orchard, My custom always of the afternoon, Upon my secure hour thy uncle stole With juice of cursed hebenon in a vial, And in the porches of my ears did pour The laperous distilment…"

"Dormivo nel giardino come sempre nel pomeriggio. Tuo zio violò la mia ora di pace,. Aveva una fiala di succo del maledetto giusquiamo, e versò nella conca dei miei orecchi quell'essenza lebbrosa …" (Atto, I, Scena v, 60-64)

Mary MacLeod, *The Shakespeare Story-Book*, with introduction by Sidney Lee and illustrations by Gordon Browne (London: Wells Gardner, Darton, [1902]), p. 289.

Si ripete ancora, il Re Amleto muore con il veleno versato nelle orecchie, *perché storicamente, in base alla documentata storia italiana, in tal modo era stato, presuntivamente, ucciso il marito di Eleonora Gonzaga* (il "Gonzago"), Francesco I Maria della Rovere.

Si sottolinea di nuovo come il Prof. Giovanni Ricci (Università di Firenze) ha pubblicato (Firenze 2005) una monografia, *L'Amleto Shakespeariano e la morte di Francesco Maria I Della Rovere*, nella quale sottolinea come la morte del Re Amleto (padre di Amleto) fosse collegata alla *presunta morte per avvelenamento, tramite le orecchie*, del Duca d'Urbino. Una morte che non ha quasi precedenti nella storia e che aveva un fascino teatrale irresistibile: come sottolinea Ricci, "*Il versare veleno nelle orecchie quale mezzo di omicidio … costituisce un caso unico nell'intera storia del teatro e della letteratura*"[250].

I.5.2 Alcune brevi considerazioni di carattere medico, circa la morte del Duca d'Urbino: la inutile riesumazione da parte della *Divisione di Paleopatologia dell*'Università di Pisa (2009); l'indagine di Giovanni Ricci e la forte probabilità che la morte fu dovuta alla malaria.

Circa la *modalità di avvelenamento, per via auricolare,* uno studio del *medico inglese Robert Ritchie Simpson* - nella sua importante monografia *Shakespeare and Medicine*, 1959[251] - *ha ritenuto possibile,*

[250] Giovanni Ricci, *L'Amleto Shakespeariano e la morte di Francesco Maria I Della Rovere*, Firenze, 2005, p. 9.
[251] Si veda l'interessante volume del medico Robert Ritchie Simpson, *Shakespeare and medicine* , Edinburgh , London : E. & S. Livingstone, 1959, p. 138, ove Simpson richiama, a sua volta, un'importante pubblicazione medico scientifica del Prof.

tale modalità di avvelenamento, sulla base di studi di altri medici, *anche in presenza di un timpano integro*.

Più recentemente, la peculiare morte, presuntivamente per avvelenamento per via auricolare del Duca d'Urbino, ha attratto l'attenzione anche della *Divisione di Paleopatologia dell'Università di Pisa*, che, sulla base dei documenti archivistici pubblicati nel 1902 da Elisa Viani (circa il presunto avvelenamento del Duca d'Urbino, tramite le orecchie), ha *provveduto, nel 2009, alla riesumazione, nell'ex-Monastero di Santa Chiara in Urbino, del corpo del duca d'Urbino Francesco Maria I della Rovere*.
A seguto della riesumazione, sono state eseguite l'analisi e l'esame dei resti *nei laboratori di Paleopatologia dell'Università di Pisa*.
Come risulta in un articolo del 29 gennaio, pubblicato sul *Resto del Carlino* 2009 (riprodotto successivamente anche sul sito della *Divisione di Paleopatologia dell'Università di Pisa*[252]), *il Prof. Gino Fornaciari, ordinario di Storia della medicina all'Università di Pisa* (dopo aver riposto, il giorno precedente, i resti del Duca nel Mausoleo dei della Rovere nell'ex Monastero di Santa Chiara a Urbino), espose le conclusioni dei suoi studi ("di grande importanza storico scientifica per gli esperti"), in data 28 gennaio 2009, presso *l'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche* (ISIA) di Urbino, dinanzi all'allora Presidente di tale Istituto, Giorgio Londei, nonché dinanzi all'allora sindaco di Urbino Franco Corbucci, alla Soprintendente Lorenza Mochi Onori, alla dottoressa Maria Giannatiempo Lopez, funzionario della Soprintendenza di Urbino e alla dottoressa Agnese Vastano, direttore storico dell'arte, affermando, fra l'altro, che:

> "Francesco Maria I della Rovere, nato a Senigallia nel 1490 dalla sorella di Guidubaldo, Giovanna, e quindi nipote di Federico da Montefeltro, adottato dal papa Giulio II, duca di Urbino dal 1508, esiliato e poi rientrato in possesso del ducato, *morì nel 1538, avvelenato dal suo domestico attraverso l'orecchio* [NDR: *rectius*, presuntivamente, in base ai sopra citati documenti archivistici]…: *nessuna conferma, purtroppo, è stata data sulla causa della morte per avvelenamento perché per tale risultato, il professore e la sua équipe avrebbero dovuto avere a disposizione reperti organici molli andati perduti*… ***Peccato che per l'assenza di materiale organico molle*** *non si possa verificare ulteriormente se il duca sia stato avvelenato dal barbiere".*

L'enigma "medico" sulle cause della morte del Duca non ha ancora trovato, quindi (perlomeno, allo stato), una sicura risposta scientifica!

Match: "*Match has shown that a number of poisons can be and are absorbed through the intact ear*", "*Match ha dimostrato che un certo numero di veleni può essere assorbito attraverso l'orecchio intatto*" (Match, *Bulletin of the History of Medicine* (1949), XXIII, 2). Questa affermazione, basata su un approfondito *studio specifico, pubblicato su un'importante pubblicazione specialistica*, sembra più affidabile rispetto a quanto genericamente afferma il Prof. Ricci, *L'Amleto Shakespeariano e la morte di Francesco Maria I Della Rovere*, Firenze, 2005, p. 24 e nota 106 (sulla base di una mera comunicazione personale, acquisita da un medico di Pisa, Prof. Paolo Bruschini), secondo cui "*l'assorbimento di una sostanza attraverso la membrana timpanica è impossibile essendo essa assolutamente impermeabile, salvo nel caso in cui sia perforata*".

[252] Si veda l'interessante articolo apparso sul Resto del Carlino il 29 gennaio 2009, *I segreti del duca Francesco Maria I svelati da nuovi studi sul suo corpo*, https://www.ilrestodelcarlino.it/pesaro/2009/01/29/147806-segreti_duca_francesco_maria.shtml Tale articolo è stato successivamente postato (in data 2 settembre 2018) anche nel sito ufficiale dell'Università di Pisa, Divisione di Paleopatologia, a firma di Lara Ottaviani, col titolo *I segreti del duca Francesco Maria I*, in https://www.paleopatologia.it/i-segreti-del-duca-francesco-maria-i/

Nel suo interessantissimo studio, che indaga specificamente anche sulle cause della morte del Duca d'Urbino, il Prof. Giovanni Ricci perviene alla conclusione che la morte per "*malaria è un'ipotesi assai probabile*"[253].

Il Prof. Giovanni Ricci riferisce, anzitutto, che "Nell'aprile del 1539, un medico di cui ignoriamo il nome - fu incaricato da Luigi Gonzaga di confutare l'esito dell'autopsia"[254] effettuata da tre medici, subito dopo la morte del Duca, che aveva affermato l'avvelenamento[255]. Tale perizia medica anonima (effettuata senza possibilità di riesumazione del cadavere) è acclusa ad una lettera del 12 aprile 1539 inviata da Luigi Gonzaga al Cardinale Ercole Gonzaga[256]. In essa si fa riferimento a "tre parosisimi di terzana", e al fatto che, al quarto parosismo, il Duca morì repentinamente, lasciando "confusi e maravigliati gli medici"[257]. Ricci sottolinea "come le coste venete [ove il Duca era accampato] fossero una zona endemica di malaria grave"[258]. L'8 ottobre era stato trasportato, da Venezia, "con un'imbarcazione, a Pesaro[259]". "La febbre di Francesco Maria … cessò al quattordicesimo giorno dall'inizio della malattia ma, dopo circa 24 ore tornò di nuovo per cinque giorni… E' possibile, insomma, che il Duca di Urbino sia incorso *in più episodi di malaria maligna e che l'ultimo gli sia stato fatale*… Insomma, come mi ha confermato il Prof. Fornaciari, per Francesco Maria 'la *diagnosi di malaria perniciosa* da *Plasmodium falciparum* si fa *molto probabile*'". La morte del Duca avvenne, comunque, "*dopo una lunga agonia, alle 9 mattutine del 21 ottobre 1538*"[260].

La morte, per avvelenamento, per via auricolare, dovette allarmare anche la corte francese, poiché, quando morì sedicenne, in *Francia (1560), il giovane re Francesco II*[261]*, a causa di un'otite (come precisamente confermato, in un'importante specifico studio del 1989, da tre autorevoli medici otorinolaringoiatra francesi, sulle cause della morte del giovane re)*, "voci" girarono, anche in quella corte, circa un analogo avvelenamento per via auricolare, coinvolgendo il barbiere di corte; ma il medico di corte *Ambroise Paré*, in qualche modo anche lui coinvolto, riuscì a mettere a tacere tali voci, grazie alla sua indubitabile, comprovata e consolidata capacità professionale [262]. "Voci", che evidentemente si

---

[253] Giovanni Ricci, *L'Amleto Shakespeariano e la morte di Francesco Maria I Della Rovere*, Firenze, 2005, p.30.
[254] Giovanni Ricci, op. cit., p. 18.
[255] Giovanni Ricci, op. cit., pp. 17-18.
[256] Giovanni Ricci, op. cit., nota 74 a p. 42.
[257] Giovanni Ricci, op. cit., p. 25.
[258] Giovanni Ricci, op. cit., p. 27.
[259] Giovanni Ricci, op. cit., p. 17.
[260] Giovanni Ricci, op. cit., p. 17.
[261] Robert Ritchie Simpson, op. cit., p 135 afferma, con riguardo all'avvelenamento, tramite orecchie, del Re Amleto: "*I am not aware of any similar case of poisoning by this method in the literature, but another case of alleged poisoning via the ears is of interest. Ambroise Paré was wrongfully accused of murdering Francis II of France by blowing a poisonous powder into his ear*." "*Non sono a conoscenza di alcun caso simile di avvelenamento con questo metodo in letteratura, ma un altro caso di presunto avvelenamento attraverso le orecchie è interessante. Ambroise Paré fu ingiustamente accusato di aver ucciso Francesco II di Francia soffiando una polvere velenosa nel suo orecchio*". Robert Ritchie Simpson, op. cit., nota 1 a p 135, richiama lo studio di Robert, M., *Les empoisonnements criminels au XVI siècle.* Thèse del Lyon, 1903.
[262] Si veda, in merito, l'accurata relazione dei tre medici francesi J. F. Gouteyron, E. Salf e J. M. Faugère, *La mort de François II. Conséquence de l'évolution d'une otite moyenne chronique* (*La morte di Francesco II. Conseguenza dell'evoluzione di un'otite media cronica*), Communication présentée à la séance du 16 décembre 1989 de la Société Française d'Histoire de la Médecine (Comunicazione presentata alla riunione del 16 dicembre 1989 della Società francese di storia della Medicina), leggibile in http://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx1990x024x001/HSMx1990x024x001x0049.pdf Tali medici sottolineano che la morte di Francesco II fu dovuta all'*evoluzione di un'otite media cronica*. I medesimi rilevano anche che, durante il decorso della malattia, "*Ces étranges symptômes, vraisemblablement ces otalgies violentes et ces céphalées très intenses, font naître l'idée que le roi est victime d'un poison violent que le barbier lui avait fait couler subrepticement dans l'oreille en faisant le poil. Ce bruit colporté par des médecins fut heureusement balayé par la réputation et le dévouement sans faille d'Ambroise Paré*"; "*Questi strani sintomi, presumibilmente questa violenta otalgia e questi*

diffusero ancora nel ricordo del contenzioso seguito all'avvelenamento "auricolare" del Duca d'Urbino (un contenzioso che aveva coinvolto anche il re di Francia, Francesco I, nonno di Francesco II).

A conclusione di questo paragrafo, vogliamo sottolineare che, ai fini del presente studio, non interessa conoscere le reali cause della morte del Duca d'Urbino, quanto sottolineare ancora come Aretino, con lettera del 17 aprile 1540[263], ricevette da Luigi Gonzaga "*la copia del processo ordito da' ministri d'Urbino*" contro il Gonzaga stesso; si trattava di un atto riservato normalmente alle parti in giudizio e ai loro avvocati, nel quale, *una Corte autorevole come quella di Urbino, metteva nero su bianco, l'avvelenamento, tramite le orecchie, di Francesco Maria della Rovere*: come già da noi sostenuto, è questo documento, *pervenuto ad Aretino*, "scritto in elegante italiano" dai dotti ministri d'Urbino, la *fonte storica di Amleto*, cui, a nostro avviso, si riferisce il Drammaturgo[264]!

Un documento strabiliante, nel quale una delle corti più autorevoli d'Europa descriveva un simile, quanto mai teatrale, tipo di avvelenamento!

I.5.3 L'ecfrasi del ritratto del Duca Francesco Maria I della Rovere, opera del Tiziano (catalogo 5.7 della mostra e visibile nella sala 83 degli Uffizi), oltre che in Aretino, anche nell'*Amleto* (Prof. Geoffrey Bullough, 1935)! Il "dittico" dei ritratti dei due fratelli, il Re Amleto e il fratricida Claudio. Il dolore vedovile, in *Amleto*, e quello di Eleonora Gonzaga (celebrato da Aretino:"*duo fiumi amari le irrigano il volto*"). Il tema delle orecchie, "infettate", "trafitte", in *Amleto*. *Il ritratto del Duca, opera di Tiziano, dovrebbe essere famoso in tutto il mondo per la sua rappresentazione del Fantasma di Amleto, mentre esso rimane un fantasma non riconosciuto*" (John Hamill, 2003)!

Venendo, ora, al ritratto tizianesco del Duca Francesco Maria I della Rovere, opera del Tiziano (catalogo 5.7 della mostra e visibile nella sala 83 degli Uffizi) va sottolineato che oltre che Aretino, anche l'Autore delle opere shakespeariane, nell'*Amleto*, procede a una vera e propria ecfrasi del dipinto tizianesco, nonché all'ecfrasi di un "dittico" dei ritratti dei due fratelli, il Re Amleto e il fratricida, nuovo Re, Claudio.

E', infatti, sbalorditivo, come notato dagli studiosi, quanto si possa constatare mettendo, qui di seguito, a confronto, alcuni aspetti del ritratto tizianesco del Duca e la rappresentazione di Re Amleto nel dramma:

(i) *Francesco Maria Della Rovere, in vista della celebrazione dei suoi trent'anni di matrimonio*[265] - sulla scia del celeberrimo "dittico" (a opera di Piero della Francesca), concernente la coppia dei ritratti di Battista Sforza (citata dal Drammaturgo) e di Federico da Montefeltro (Duchi di Urbino prima di Elisabetta Gonzaga e di Guidobaldo da Montefeltro, che avevano adottato Francesco Maria)- *si era fatto ritrarre*, come già rilevato, con la moglie

intensi mal di testa, fanno sorgere l'idea che il re sia vittima di un violento veleno che il barbiere gli aveva surrettiziamente versato nell'orecchio, mentre gli faceva i capelli. Questa voce, diffusa da alcuni medici, fu fortunatamente messa a tacere grazie alla reputazione e all'impeccabile professionalità di Ambroise Paré [affidabilissimo e celebre medico della Corte francese]".

[263] Tale lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere scritte a Pietro Aretino*, Tomo I, Libro I, 2003, Roma, Editrice Salerno, n. 275, a p. 265.

[264] Tale tesi è stata recentemente, per la prima volta, sostenuta da Massimo Oro Nobili, nel suo studio *Aretino (amico di M. Florio) e la fonte storica italiana dell'Amleto*, pubblicato il 9 novembre 2019, nel sito http://www.shakespeareandflorio.net/

[265] Luba Freedman, op.cit., p 71. *Da circa trent'anni erano sposati Eleonora e Francesco Maria*. E' un particolare che Aretino ben conosceva, considerato che *Tiziano era stato richiesto di eseguire la coppia dei ritratti dei duchi d'Urbino, proprio in occasione dei trent'anni del loro matrimonio*; così Luba Freedman, op. loco ult. cit.

Eleonora Gonzaga, in due ritratti in '*pendant*' (1538) effettuati da Tiziano [ma anche la coppia regale della recita a corte è sposata da 30 anni e Amleto stesso ha 30 anni[266]!].

Pure Re Amleto,guarda caso, si era fatto ritrarre e anche il ritratto di Re Amleto (*guarda ancora il caso*!) formava anch'esso un ritratto in *pendant*, rispetto al ritratto del fratello Claudio[267]; *e il ritratto del Re ucciso viene mostrato e descritto da Amleto alla madre, per primo, e, poi, comparato con il ritratto in pendant del fratello,* in un brano aretinianamente ecfrastico!!! (Atto III, Scena IV, 53-68).

Si trattava, anche qui - ancora, guarda caso! - di una sorta di "*dittico*", di ritratti in *pendant*! E il Prof. Bullough sottolinea che "*the concrete illustration of the contrast between the two brothers is one of the most remarkable among the minor splendours of the play*"; *l'illustrazione concreta e visiva del contrasto tra i due fratelli è uno dei più notevoli tra gli splendori minori dell'opera*"[268].
Di seguito, il brano concernente, come sottolineano gli studiosi, il "dittico" dei "*due ritratti* [dei fratelli] *che Amleto mette a confronto*"[269], mediante *l'ecfrasi che espone oralmente alla madre Gertrude*:

---

[266]Amleto ha trent'anni (v. Atto V, Scena i, 138-157). Il Re Attore, nella recita a Corte, dichiara di essere da trent'anni sposato con la Regina (come il "Gonzago" con Eleonora), poco prima di essere ucciso (Atto III, Scena, ii, 150-155). Da circa trent'anni erano sposati Eleonora e Francesco Maria. E' un particolare che Aretino ben conosceva, considerato che Tiziano era stato richiesto di eseguire la coppia dei ritratti dei duchi d'Urbino, proprio in occasione dei trent'anni del loro matrimonio; così Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens,* The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, p 71.

[267] Amleto mostra alla madre, mettendoli a confronto, i due ritratti dei due fratelli, di Re Amleto e di Claudio (il fratricida): "Look upon this picture, and on this, The counterfeit presentment of two brothers", "Guardate qui questo dipinto, e quest'altro, *il ritratto di due fratelli*". Mariangela Mosca Bonsignore (*William Shakespeare, Amleto,* A cura di Paolo Bertinetti, con note ai testi di Mariangela Mosca Bonsignore, Einaudi, Torino, 2005, p. 245, nota al verso 54), rileva che la parola "*counterfeit* era usata come sinonimo di *portrait*; cfr. *The Merchant of Venice*, III, ii, 115 'Fair Portia's counterfeit'."
Nel caso del ritratto Tizianesco del Duca Francesco Maria I della Rovere, esso viene, invece, normalmente confrontato, dagli studiosi, con quello della moglie Eleonora Gonzaga. Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens,* The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, pp.89-90, sottolinea che "I due ritratti, considerati insieme, rappresentano *un'unione di polarità*, cioè di opposti che si attraggono [*a union of polarities*]" . In questo caso, cioè, l'elemento unificatore di tale coppia di ritratti è rappresentato proprio da questa complementarità dei ritratti stessi e dei relativi "concetti". "Entrambi i ritratti sono rappresentati con dietro uno sfondo di velluto, rosso (nel ritratto del duca) e verde (nel ritratto della duchessa). Il ritratto del duca, dipinto con grosse pennellate, irradia energia nel *luccichio dell'armatura metallica*; il ritratto della duchessa, dipinto con dettaglio minuto, con un accento sul broccato del suo vestito e sul calore del paesaggio estivo, promana serenità. *Il duca è rappresentante delle qualità mascoline, mentre la duchessa manifesta le virtù femminili*. Se *il 'concetto' del duca* è quello del *guerriero*, il 'concetto' della duchessa è quello della *dama* del ducato … Il sonetto di Aretino sul ritratto della duchessa, come quello sul ritratto del duca, ci aiutano a comprendere ciò che Aretino percepì come il significato del ritratto; egli tradusse le rappresentazioni degli attributi fisici del ritratto in idiomi poetici espressivi delle qualità interiori della duchessa … I due sonetti considerati insieme confermano che *i ritratti rappresentano la coppia in termini dei rispettivi ruoli*. I sonetti ci aiutano a comprendere il significato per Tiziano – e per Aretino – delle differenti pose dei duchi e dei relativi sfondi. *I ritratti del duca e della duchessa rappresentano un'unione di polarità e migliorano la nostra comprensione dei 'concetti' della coppia ducale di Urbino*".

[268] Geoffrey Bullough, *The Murder of Gonzago, A Probable Source for Hamlet*, in *The Modern Language Review,*Vol. XXX, No. 4 (Oct., 1935), pp. 441, anche leggibile on-line nel link http://www.jstor.org/stable/3716252?seq=1#page_scan_tab_contents; Bullough rileva che il Drammaturgo non inverosimilmente usò, nel progettare la trama della tragedia, spunti che derivavano dalla reale vicenda storica italiana di Francesco Maria I della Rovere. Circa Geoffrey Bullough, si veda la biografia, ricca di prestigiosi riconoscimenti e di insegnamento in eccellenti università, conservata nei *King's College London College Archives*, leggibile in http://www.aim25.com/cats/6/8044.htm Il Prof. Geoffrey Bullough (*Professor of English Language and Literature, King's College, London*) fu autore, nel 1978, di un'opera monumentale in *otto volumi*, che non ha eguali, sulle *Fonti letterarie e teatrali di Shakespeare* ("*Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*").

[269] Mariangela Mosca Bonsignore (*William Shakespeare, Amleto,* A cura di Paolo Bertinetti, con note ai testi di Mariangela Mosca Bonsignore), Einaudi, Torino, 2005, p. 244, nota 53.

"*Look here upon this picture and on this,*
The counterfeit presentment of two brothers.
See, what a grace was seated on this brow?
Hyperion's curls, the front of Jove himself,
An eye like Mars to threaten and command,
A station like the herald Mercury
New-lighted on a heaven-kissing hill,
A combination and a form indeed
Where every god did seem to set his seal
To give the world assurance of a man.
This was your husband. Look you now, what follows.
Here is your husband, like a *mildewed ear*
Blasting his wholesome brother. Have you eyes?
Could you on this fair mountain leave to feed
And batten on this moor?..."

"*Guarda qui questo dipinto, e guarda questo:*
sono i ritratti di due fratelli.
Guarda che grazia possiede questo volto,
i riccioli di'Iperione, la fronte stessa di Giove,
l'occhio di Marte che incute paura e obbedienza,
il portamento di Mercurio, l'araldo
appena sceso su un monte che bacia il cielo,
un'armonia di parti, una forma su cui davvero
sembra che ogni dio abbia impresso un sigillo
per dare al mondo il modello dell'uomo.
Questo era tuo marito. Guarda ora quest'altro:
questo qui è [il nuovo] tuo marito, è come un *orecchio marcio*
che guasta il suo fratello [orecchio] sano[270]. Non hai gli occhi?

[270] In questo caso, a nostro avviso, la traduzione più corretta è quella da noi riportata, che contrasta con la traduzione usuale della frase. Infatti, tutti i traduttori traducono: "questo qui è [il nuovo] tuo marito, è come un spigo marcio, che infetta il suo fratello sano". Come correttamente osserva Mariangela Mosca Bonsignore (*William Shakespeare, Amleto,* A cura di Paolo Bertinetti, con note ai testi di Mariangela Mosca Bonsignore), Einaudi, Torino, 2005, p. 245, nota al verso 64, il Drammaturgo si riferisce al passo biblico della Genesi, ove si narra del sogno del faraone in *Genesi* 41, 5-7: "*[5]…ecco sette spighe spuntavano da un unico stelo, grosse e belle. [6] Ma ecco sette spighe vuote [sottili, deboli] e arse [devastate] dal vento d'oriente spuntavano dopo quelle. [7] Le spighe vuote [sottili, deboli] inghiottirono le sette spighe grosse e piene [sane]*."[in http://www.vatican.va/archive/ITA0001/ P15.HTM]; in inglese, il testo biblico è tradotto: "*He saw seven ears of grain, fat and healthy, growing on a single stalk.[6] Behind them sprouted seven ears of grain, thin and blasted by the east wind; [7] and the seven thin ears swallowed up the seven fat, healthy ears*".[in http://www.vatican.va/archive/ENG0839/ P17.HTM]. Il brano (contenente una similitudine) ha, dunque, *due possibili traduzioni, poiché "ear" in inglese ha un duplice significato, in quanto significa tanto "orecchio", quanto "spiga"* (sembra proprio un "gioco" di un lessicografo straordinario come John Florio!): 1) quella che si rifa semplicemente al testo biblico; 2) quella che, sempre partendo dal testo biblico (riguardante spighe di grano "arse" che inghiottono le spighe sane, "sorelle" - in quanto spuntate dallo stesso stelo), testualmente non si riferisce, però, a "ears" al plurale, ma a "ear" al singolare. *Insomma, sempre sulla scia del testo biblico, il Drammaturgo introduce, a nostro avviso, un nuovo ulteriore paragone, con un "orecchio" infettato, che infetta anche il "fratello" "orecchio" sano*; perché ogni uomo ha "*un paio di orecchie*", come sono un "*paio di ritratti*" in *pendant*, quelli relativi al "*paio di fratelli*" in questione. I traduttori, soprattutto, non hanno tenuto in alcuna considerazione le osservazioni degli studiosi sul brano in cui il Re Claudio, parlando di Laerte, afferma che "*non mancano mosconi a infettargli le orecchie con storie velenose sulla morte del padre*", "*And wants not buzzers to infect his ear With pestilent speeches on his father's death*" (Atto IV, Scena v, 90-91). Come sottolinea Giorgio Barberi Squarotti, "*Si noti l'analoga modalità - il veleno nelle orecchie - con cui lo stesso Claudio avvelenò re Amleto, suo fratello*" (Giorgio Barberi Squarotti, *Campioni di parole, letteratura e sport: teoria e storia dei generi letterari*, Rubettino Editore, 2005, p.35 e nota 24.

Come hai potuto cessare di nutrirti su questa bella montagna [Il Re Amleto]
E ingozzarti su questa landa infossata [il nuovo Re Claudio]?"

Il brano, come rilevato dagli studiosi, è contraddistinto da richiami biblici, specie a *Genesi* 41,5-7[271].

"I due ritratti" sono secritti come una vera e propria sorta di "*dualità*" degli "*opposti*", rappresentando come:

1) L'uomo possa, da un lato, *innnalzarsi*, raggiungere la *virtù* e avvicinarsi alla *divinità* [il Re Amleto è paragonato a Iperione, "*epiteto, nei poemi omerici, del Sole (propriamente «più alto») o nome proprio del dio della luce*"[272]; ancora a Giove, "*la divinità suprema della religione romana*"[273]; inoltre a Marte, "*prevalentemente il dio della guerra*"[274], in quanto valoroso condottiero; e, infine, a Mercurio "*messaggero degli dei e quindi protettore degli araldi*"[275]]; Re Amleto è anche paragonato a "*una bella montagna*" ("*fair mountain*")
2) L'uomo possa, d'altro lato, come Claudio, *sprofondare* nel *vizio*, diventare come la biblica spiga marcia di grano che, nascendo dallo stesso stelo, mangiò la spiga di grano sana (*Genesi* 41,5-7[276]); Claudio è, quindi, anche paragonato a una "*landa infossata*" ("*moor*").

Il "concetto" aretiniano dei due ritratti potrebbe essere, a nostro avviso, quello che caratterizza le "due maschere" del ritratto di Aretino, opera di Sebastiano dal Piombo:

i) *il ritratto del Re Amleto sembra essere la "maschera bella" della "virtù", che rende l'uomo assai vicino alla divinità*, tanto che, Re Amleto è paragonato a divinità quali Iperione, Giove, Marte e Mercurio; nonché allo stagliarsi di una montagna;
ii) *il ritratto di Claudio sembra essere, invece, la "maschera brutta" del "vizio*", che non certo innalza ma *inabissa l'uomo verso una "landa infossata".*

Nella caratterizzazione biblica del brano, *il Re Amleto è un nuovo Abele e Claudio un nuovo Caino*!

Il testo è leggibile in https://books.google.it/books?id=IGfqY08c9B0C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false). Più in generale, nelle successive pagine sottolineeremo come il tema delle il tema delle orecchie "*infettate*", "*trafitte*" "*assaltate*", "*violentate*", "*spaccate*", "*prive di udito*", diventi un tema ricorrente nel dramma, poiché l'avvelenamento stupefacente, per via auricolare, influenza tutta l'opera!

[271] Come correttamente osserva Mariangela Mosca Bonsignore (*William Shakespeare, Amleto,* A cura di Paolo Bertinetti, con note ai testi di Mariangela Mosca Bonsignore), Einaudi, Torino, 2005, p. 245, nota al verso 64, il Drammaturgo si riferisce al passo biblico della Genesi, ove si narra del sogno del faraone in *Genesi* 41, 5-7: "*[5]…ecco sette spighe spuntavano da un unico stelo, grosse e belle. [6] Ma ecco sette spighe vuote e arse dal vento d'oriente spuntavano dopo quelle. [7] Le spighe vuote inghiottirono le sette spighe grosse e piene.*"[in http://www.vatican.va/archive/ITA0001/__P15.HTM]. Su tali profili, si veda la nota precedente del presente nostro studio.

[272] Così, la voce *Iperione*, nell'Enciclopedia Treccani on line, in http://treccani.it/enciclopedia/iperione/

[273] Così, la voce *Giove*, nell'Enciclopedia Treccani on line, in http://www.treccani.it/enciclopedia/giove

[274] Così, Giulio Giannelli - Enciclopedia Italiana (1934) Treccani, voce *Marte*, leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/marte_(Enciclopedia-Italiana)

[275] Così, la voce *Mercurio*, nell'Enciclopedia Treccani on line, in http://www.treccani.it/enciclopedia/mercurio_res-c3417a52-e039-11df-9ef0-d5ce3506d72e

[276] Come correttamente osserva Mariangela Mosca Bonsignore (*William Shakespeare, Amleto,* A cura di Paolo Bertinetti, con note ai testi di Mariangela Mosca Bonsignore), Einaudi, Torino, 2005, p. 245, nota al verso 64, il Drammaturgo si riferisce al passo biblico della Genesi, ove si narra del sogno del faraone in *Genesi* 41, 5-7: "*[5]…ecco sette spighe spuntavano da un unico stelo, grosse e belle. [6] Ma ecco sette spighe vuote e arse dal vento d'oriente spuntavano dopo quelle. [7] Le spighe vuote inghiottirono le sette spighe grosse e piene.*"[in http://www.vatican.va/archive/ITA0001/__P15.HTM]. Su tali profili, si veda la nota precedente del presente nostro studio.

Gli studiosi sottolineano come l'opera sia pervasa dallo "*spettro di Caino*"[277].

Nell'Atto III, Scena iii, 36-38, Claudio afferma:

"O, my offence is rank, it smells to heaven;
It hath the primal eldest curse upon't –
A brother's murder."

"*Ah, il mio delitto è fetido e infesta il cielo.*
Ha addosso la più antica maledizione –
Il fratricidio."

Sembrano risuonare, però, anche, in *Amleto*, le parole bibliche di ammonimento del Signore (*Genesi* 4, 15): "*Però chiunque ucciderà Caino subirà la vendetta sette volte*!"[278]

(ii) Particolarmente interessante è il fatto che il *Drammaturgo decida di descrivere i caratteri fisici e morali del Re Amleto* (avvelenato "per via auricolare", come il Duca Francesco Maria I della Rovere), anche *tramite l'illustrazione letteraria del suo ritratto, in cui tali caratteri erano raffigurati*. Infatti, una simile soluzione era stata seguita *anche da Aretino, che aveva descritto, in un sonetto e in una lettera, i caratteri fisici e morali del Duca Francesco Maria, tramite l'illustrazione letteraria del ritratto del Duca*, effettuato *dal Tiziano, in cui tali caratteri erano parimenti raffigurati*. Anche il Drammaturgo scelse di adottare quel vero e proprio "genere letterario", tipico dell'opera dell'Aretino, della descrizione letteraria dei ritratti tizianeschi. Infatti, gli studiosi sottolineano come Aretino fu il primo che applicò l'"*ekphrasis*" ai ritratti[279]; indicandosi, con tale espressione, "la descrizione … di opere d'arte"[280], da parte di un letterato. Anche il Drammaturgo scelse di ricorrere alla medesima tecnica dell' "*ekphrasis*", per rappresentare i caratteri fisici e morali del Re Amleto, tramite la descrizione del ritratto suo e del fratello, illustrati da parte di Amleto alla madre Gertrude. E *l'illustrazione ecfrastica, verbale di Amleto del ritratto del Re Amleto (e dei caratteri fisici e morali del padre, che da tale ritratto emergono), mentre Amleto e la madre Gertrude ammirano il ritratto stesso, segue proprio i canoni di Aretino*, che reputava i suoi sonetti sui ritratti tizianeschi come complementari rispetto all'opera pittorica; l'illustrazione orale di un ritratto, *la "complementarietà" fra "pittura" e "parola"*, l'opportunità che *le sue illustrazioni verbali fossero recitate mentre lo spettatore ammirava l'opera pittorica*; ebbene, *tutti questi canoni sono qui rispettati anche dal Drammaturgo*.

(iii) La rappresentazione e descrizione del ritratto tizianesco del Duca di Urbino, come noto, ci è descritta da Pietro Aretino, nel suo sonetto composto per tale ritratto e nella lettera, che accompagna tale sonetto, scritta da Aretino a Veronica Gambara il 7 novembre 1537[281]. Nel

[277] Stefano Manferlotti, *Shakespeare*, Salerno editrice, Roma, 2011, p. 150.
[278] Si veda il link http://www.vatican.va/archive/ITA0001/__P4.HTM
[279] Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens,* The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, p. 30.
[280] Così il lemma "Ekphrasis" in vocabolario on line Treccani http://www.treccani.it/vocabolario/ecfrasi/ . Si veda anche la voce "Ekphrasis" di L. Faedo - *Enciclopedia dell' Arte Antica* (1994), Treccani, leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/ekphrasis_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/
[281] Si vedano la lettera e il sonetto in *Il Primo libro delle lettere di Pietro Aretino,* G. Daelli e C. Editori, Milano 1864, pp. 267-269 , https://books.google.it/books?id=sz9JAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
-*La lettera alla Signora Gambara*, così recita: "Io, donna elegante, vi mando il *sonetto* che voi m'avete chiesto e ch'io ho creato con la *fantasia*, per cagione del *pennello* di Tiziano, perché, siccome egli non poteva ritrar principe più lodato, così io non doveva affaticar l'ingegno per ritratto meno onorato. Io nel vederlo, chiamai in testimonio essa natura, facendola

sonetto, Aretino, riferendosi al Duca, sottolinea "*L'animo in gli occhi e l'alterezza in fronte, nel cui spazio l'onor siede e' l consiglio*".

Parimenti, Amleto, mostrando (ecfrasticamente) alla madre il ritratto del padre afferma: "Look upon this picture, and on this, The counterfeit[282] presentment of two brothers", "Guarda qui questo dipinto, e quest'altro, *il ritratto di due fratelli*". "See what a grace was seated on this brow…*the front of Jove himself, An eye like Mars to threaten and command*"; "Guarda questo dipinto … Guarda che grazia possiede questo volto, …, *la fronte stessa di Giove, l'occhio di Marte che incute paura e obbedienza* …"(Atto III, Scena IV, 53-57); anche qui si dà risalto (come aveva fatto Aretino per il ritratto del Duca) alla *fronte spaziosa e agli occhi animosi di Re Amleto*.

(iv) La rappresentazione del Duca come un uomo fortemente volitivo, *nel suo volto accigliato*, ci è, ancora, descritta da Pietro Aretino. Nella citata lettera, Aretino rileva che "ogni sua [del Duca] *ruga*, ogni suo pelo, ogni suo segno … scoprono la virilità dell'animo"; nel sonetto, Aretino sottolinea che "*Egli* [il Duca] *ha il terror fra l'uno e l'altro ciglio*". In effetti, si nota, nel ritratto, una "*ruga*" verticale fra le due ciglia folte, che indica tutta l'intensità del suo stato emotivo, proprio dell'uomo d'armi che deve far fronte allo scontro della pugna. Gli studiosi sottolineano come Aretino, "nella descrizione poetica del ritratto del Duca d'Urbino" avesse utilizzato un "*approccio metoposcopico*"[283]; ciò che implicava che Aretino stesso si considerasse dotato del talento di comprendere i caratteri di un uomo anche dall'*analisi delle "rughe della fronte"*, così come anticamente, dall'analisi di tali rughe, il "*metoposcopo*" traeva indicazioni circa il fato di una persona[284]. In *Amleto*, parimenti, Orazio, che, per la prima volta vede il Fantasma di Re Amleto, nota che egli era "*frowned*" (Atto I, Scena i, 65), "*accigliato, con la fronte corrugata*". E il Drammaturgo, a scanso di equivoci, insiste ancora una volta, anche successivamente, sul "*ciglio*" del re Amleto, quando afferma che l'aspetto del Re appariva "*frowningly*", "*in modo accigliato*" ((Atto I, Scena ii, 230).

(v) Ciò che maggiormente caratterizza un uomo d'armi (come erano il Duca e il Re Amleto) è *l'armatura*, la compagna di tante battaglie e una sorta di "esoscheletro" che quasi vive tutt'uno

---

confessare che l'arte si era conversa in lei propria. E di ciò fa credenza *ogni sua ruga*, ogni suo pelo, ogni suo segno, ed i colori che l'han dipinto non pur dimostrano *l'ardir* della carne, ma scoprono *la virilità dell'animo*. *E nel lucido dell'armi che egli ha indosso, si specchia il vermiglio del velluto adattogli dietro per ornamento. Come fan ben l'effetto i pennacchi della celata, appariti vivamente con le loro riflessioni nel forbito della corazza di cotanto Duce*. Fino alle verghe dei suoi generalati son naturali, massimamente quella di Ventura, non per altro così fiorita, che per fede della sua gloria, che cominciò a spargere i raggi di virtù della guerra, che fece avilire Leone. Chi non diria, che *i bastoni che gli die' in mano la Chiesa, Venezia e Fiorenza*, non fusser d'ariento? Quanto odio che dee portar la morte al sacro spirito che rende vive le genti che ella uccide. Ben lo conobbe la maestà di Cesare, quando in Bologna vedutasi viva in pittura, se ne meravigliò più che delle vittorie e dei trionfi, per cui può sempre andarsene al cielo. Or leggetelo con un altro appresso, poi risolvetevi di commendare la volontà ch'io ho di celebrare il Duca e la Duchessa d'Urbino, e non di lodar lo stile di così debili versi. Di Venezia, il 7 Novembre 1537.

-*Sonetto sul ritratto del Duca*: "Se 'l chiaro Apelle, con la man dell'arte Rassemplò d'Alessandro il volto e 'l petto Non finse già di pellegrin subietto L'alto vigor che l'anoma comparte. Ma, Tizian, che dal cielo ha maggior parte, Fuor mostra ogni *invisibile concetto*: Però 'l gran Duca nel dipinto aspetto Scopre le palme entro al suo cuore sparte. *Egli ha il terror fra l'uno e l'altro ciglio, L'animo in gli occhi e l'alterezza in fronte Nel cui spazio l'onor siede e 'l consiglio. Nel busto armato e nelle braccia pronte Arde il valor*, che guarda dal periglio Italia sacra a sue virtuti conte".

[282] Mariangela Mosca Bonsignore (*William Shakespeare, Amleto,* A cura di Paolo Bertinetti, con note ai testi di Mariangela Mosca Bonsignore, Einaudi, Torino, 2005, p. 245, nota 54), rileva che la parola "*counterfeit* era usata come sinonimo di *portrait*; cfr. *The Merchant of Venice*, III, ii, 115 'Fair Portia's counterfeit'."

[283] Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens,* The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, pp. 28 e 29.

[284] Più precisamente, "Metoposcopia" è definita: "*Anticamente, l'arte di trarre oroscopi dalle rughe della fronte, praticata già presso i Greci e i Romani*" (così, vocabolario on line Treccani, in http://www.treccani.it/vocabolario/metoposcopia/).

con l'uomo guerriero[285]. Il Duca, che teneva particolarmente a che la sua armatura fosse precisamente raffigurata da Tiziano, aveva addirittura inviato alla bottega di Tiziano una sua armatura, affinché fosse dipinta nei minimi particolari. Il ritratto fu quindi il risultato di un'attiva collaborazione fra il Duca e Tiziano, che, pertanto, "*nel 1536, durante la preparazione del ritratto di Francesco Maria della Rovere, ne custodiva l'armatura nel suo studio*"[286]. Nel già citato sonetto, Aretino sottolinea che "*Nel busto armato* e nelle braccia pronte Arde il valor" del Duca di Urbino. Anche nell'*Amleto*, il fantasma del Re Amleto appare a Orazio e poi ad Amleto "*proprio con l'armatura che portava quando … combatteva*" ["*the very armour he had on When he … combated*" – Atto I, Scena I, 63-64], '*di nuovo tutto armato*' ['*again in complete steel*'- Atto, I, Scena iv, 52].Aretino, nella sua citata lettera alla Signora Gambara, aveva sottolineato, con riguardo all'armatura del Duca: "E *nel lucido dell'armi ch'egli ha indosso, si specchia* il vermiglio del velluto adattogli dietro per ornamento. Come *fan ben effetto i pennacchi della celata*, appariti vivamente con le *lor riflessioni nel forbito della corazza* di cotanto Duce". "Aretino sottolineò … il riflesso del velluto vermiglio [che faceva da fondale al ritratto] sul metallo" e il riflesso dei pennacchi bianchi sulla corazza. *Si trattava di una capacità pittorica del Tiziano, fuori del comune, che rendeva quel ritratto una vera e propria opera d'arte!* [287] Amleto, rivolto al padre, afferma: "tu, morto cadavere, *di nuovo tutto coperto d'acciaio*, così *di nuovo Rifletti* [*Revisits*[288] -

[285] Secondo Geoffrey Bullough, *The Murder of Gonzago, A Probable Source for Hamlet*, in *The Modern Language Review*,Vol. XXX, No. 4 (Oct., 1935), p. 435, il Duca era stato seppellito con la sua corazza addosso; lo studio è anche leggibile on-line nel link http://www.jstor.org/stable/3716252?seq=1#page_scan_tab_contents

[286] Giorgio Tagliaferro, Bernard Aikema, Matteo Mancini, Andrew John Martin, *Le Botteghe Di Tiziano (the Workshops of Titian)*, Alinari 24 ORE, 2009, p.362.

[287] Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens,* The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, p.80. L'Autrice, op. cit., p. 78 e p. 80, sottolinea come Giorgio Vasari raccontasse (nelle sue *Vite* del 1568) che "*la maggiore difficoltà che egli aveva incontrato nel dipingere il ritratto del Duca Alessandro de' Medici nel 1534*, quando era ancora un pittore giovane e inesperto, era stata quella di '*rendere la corretta lucentezza dell'armatura*'… come gli aveva suggerito Jacopo da Pontorno …sebbene la biacca [sostanza colorante bianca a base di carbonato basico di piombo] sia il più forte colore conosciuto nell'arte, il metallo lucido è più forte e più brillante. La confessione di Vasari dimostra come fosse *difficile per un artista catturare con successo l'effetto del lucido metallo*. Alla luce di tale vicenda, l'apprezzamento di *Aretino* circa le capacità artistiche di Tiziano non appare meramente come una lode retorica ma come la comprensione reale di un problema artistico comune. Egli *sottolineò non solo l'effetto della lucente armatura del Duca, ma anche il riflesso di un materiale, il velluto, su un altro materiale, il metallo. Per Aretino questi effetti erano una significativa dimostrazione delle qualità del colore nel ritratto e il loro raggiungimento provava le capacità del pittore*". Aretino (v. Luba Freedman, op.cit., nota 41, a p. 176) percepiva questo ritratto come "*un'opera d'arte*". Egli enfatizzò la capacità di pittore di Tiziano in una lettera a Ferrante Montesse (v. Luba Freedman, op.cit., nota 42, a p. 176), ricordando quanto il Duca gli aveva detto in vita: "Io son di natura non bello. Onde tengo obligo a chi ritraendomi hanno aggiunto bruttezza [riferendosi ad alcuni scultori inesperti che lo avevano ritratto malamente ed erano stati ripresi da Aretino]; avvenga che chi poi mi vede sente men dispiacere".

[288] Gli studiosi hanno sottolineato la *problematicità* della traduzione della parola "Revisits". La traduzione normalmente seguita è quella letterale : "*Rivisiti così i bagliori/riverberi della luna*". Si tratta, però, di una traduzione "*problematica*", poiché, evidentemente non si possono "visitare" o "ri-visitare" i "bagliori" (è un'espressione priva di senso)! Tanto che i traduttori più accorti hanno segnalato, nelle note a corredo della traduzione, tale *problema*. In particolare, il Prof. Agostino Lombardo [si veda un profilo biografico di tale studioso, "Anglista e americanista italiano (Messina 1927 - Roma 2005); allievo a Roma di M. Praz, professore nelle università di Bari (1955-59), Milano (1960-66) e Roma (dal 1967, poi prof. emerito). Socio nazionale dei Lincei (1996). Vastissima la sua produzione critica e l'eco dei suoi studî" nella voce dell'Enciclopedia Treccani on line http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-lombardo/], *William Shakespeare, Amleto, Feltrinelli*, Milano, 2017 (ventiquattresima edizione), p. 288, nota 19, ha precisato che tale traduzione ("*Rivisiti così i bagliori della luna*") debba intendersi nel senso che "Rivisiti" "*cioè la terra illuminata dalla luna*". Si tratta di un'interpretazione senz'altro apprezzabile, ma che introduce elementi che non sono nel testo. La traduzione che qui sommessamente proponiamo ci sembra maggiormente aderente al testo. Il Re Amleto (di cui il Drammaturgo sottolinea il fatto che il "morto cadavere", "*di nuovo tutto ricoperto di acciaio*"), "*di nuovo incontra/incrocia/intercetta*" i *bagliori della luna*; *che sono riflessi dalla sua armatura di acciaio*! Non vi è la necessità di ricollegare il concetto della "ri-visitazione" alla "terra" illuminata dalla luna (la "terra" che non appare affatto nel testo). A noi sembra che il Drammaturgo voglia sottolineare, invece, che il Re Amleto, proprio perché *di nuovo* tutto ricoperto dalla sua corazza d'acciaio, *"di nuovo incontra/intercetta* i bagliori della luna*"*;

cioè, "*incontri/intercetti di nuovo*", riflettendoli] i *riverberi* [the glimpses] della luna, rendendo spaventosa la notte" (Atto, I, Scena iv, 52-53).
Sull'armatura di Francesco Maria I della Rovere (nel ritratto tizianesco) si riflettevano il vermiglio del velluto del fondale del quadro e i bianchi pennacchi della celata; sull'armatura del Re Amleto si riflettono i riverberi della luna. La superficie lucente di un'armatura costituiva, nella pittura, una tipologia di "specchio" (accanto agli specchi di vetro o alle superfici d'acqua) in cui si riflettevano le immagini (nella specie, i bagliori o raggi lunari), e costituiva *un espediente estremamente sofisticato per rendere pittoricamente quell'effetto tridimensionale proprio della scultura*. Ciò significa che non siamo in presenza, in questa scena dell'*Amleto*, di un fantasma che è una mera "ombra/immagine immateriale", come quella di Anchise che, invano, Enea tentava di abbracciare per tre volte nell'oltretomba[289](Eneide, VI, 700-702). Il Re Amleto, tramite la sua corazza (che funge da specchio), di nuovo incontra e riflette i raggi della luna. Si tratta, quindi, quantomeno per la corazza, di un "corpo materiale". Ma anche il "morto cadavere", "*dead corse*" ha una sua corporeità; in inglese, "*corse*", "*corpse*" e "*corpus*"[290] significano "cadavere", cioè un qualcosa di "corporeo". Questa "corporeità" dell'apparizione, che si manifesta in un "cadavere", rappresentato tridimensionalmente a "tutto tondo", che di nuovo è eretto, ricoperto da un'armatura che riflette i raggi lunari, contribuisce senz'altro a "*rendere spaventosa la notte*", come sottolinea il Drammaturgo. V'è qui, infatti, *l'indelebile, impressionante visione di un "guerriero"(o meglio del "corpo morto", di nuovo eretto, di un "guerriero") che avanza nella notte, tutto ricoperto da una corazza di acciaio che riflette "sinistramente" i riverberi della luce lunare*; così, creando un *"pathos" teatrale che raggiunge, qui, il suo acme, il suo culmine*. Il dipinto di Tiziano del Duca d'Urbino (coi suoi riflessi sull'armatura, ben descritti da Aretino nella lettera alla Signora Gambara) potrebbe averci aiutato a comprendere meglio la scena rappresentata dal Drammaturgo![291]

(vi) Nel ritratto di Tiziano appare anche il "*bastone di comando*" che il Duca tiene in mano (Aretino sottolinea, nella lettera alla Gambara, la presenza dei "*bastoni che gli die' in mano la Chiesa, Venezia e Fiorenza*"[292]; pure il Fantasma ha il "*bastone di comando*" ("*truncheon*" – Atto I, Scena II, 204).

---

fornendo, quindi, una chiara immagine del Re che "*di nuovo riflette*" [*Re*-visits] i *bagliori* della luna, perché *di nuovo* [again] tutto ricoperto della sua *corazza di acciaio*. Il "*di nuovo* visitare/incontrare/intercettare/riflettere" [*Re*-visits] i bagliori della luna è proprio *collegato* al fatto di essere *di nuovo* [*again*] tutto ricoperto della sua corazza di acciaio. A *"rendere 'spaventosa' [hideous] la notte"* (come afferma il Drammaturgo) contribuiscono notevolmente, a nostro avviso, proprio i *riflessi della luce lunare sulla corazza del Re morto*.

[289] "*Tre volte allora tentò di abbracciarlo; tre volte l'immagine abbracciata invano sfuggì le mani, simile a venti leggeri e somigliantissima a un sogno alato*".

[290] Si veda per il lemma "*corpus*" il dizionario Merriam-Webster in https://www.merriam-webster.com/dictionary/corpus

[291] Infatti, nella scena dell'Amleto in esame, vi è sostanzialmente descritta quella capacità pittorica, cara a Tiziano e illustrata da Aretino, nella sua citata lettera alla Signora Gambara, con riguardo al ritratto del Duca d'Urbino: "E *nel lucido dell'armi ch'egli ha indosso, si specchia* il vermiglio del velluto adattogli dietro per ornamento. Come *fan ben effetto i pennacchi della celata*, appariti vivamente con le *lor riflessioni nel forbito della corazza* di cotanto Duce". Si trattava della capacità pittorica di rappresentare più diversi "punti di vista" di una medesima immagine, per creare quell'effetto di "tridimensionalità" e "profondità", proprie della scultura, mediante un dipinto, che, per sua natura, ha solo due dimensioni. Infatti, nella predetta scena dell'*Amleto* vi è sia l'immagine "diretta" dei raggi di luce che promanano dalla luna, sia l'immagine di quegli stessi raggi, colti da un altro punto di vista, cioè quale immagine "riflessa" da quel particolare "specchio pittorico" che è la superficie dell'acciaio lucente dell'armatura.

[292] Augusto Gentili, *Tiziano*, 24 Ore Cultura, Grandi libri d'arte, 2012, pp. 140-142, precisa che '*il duca è rappresentato nel suo ruolo di capitano generale della Serenissima, in lucente armatura – ma dopo aver deposto l'elmo col vaporoso pennacchio e il fantasioso dragone – e soprattutto con gran profusione di insegne militari: il ' bastone di comando' nella mano destra è appunto quello veneziano d'attualità, ma alle sue spalle altri tre bastoni- quello dorato con le insegne papali; quello fiorentino d'argento; e, al centro, il bastone personale 'di ventura', che è in realtà un ramo di quercia, ossia di 'rovere', con tanto di foglie, fiori, ghiande e il cartiglio col motto SE SIBI – riassumeva tutta la sua carriera, professionalmente ineccepibile …*".

(vii) Il volto del Duca, nel ritratto, è "*pallido*"; anche il fantasma del padre di Amleto, che appare a Orazio, è "molto pallido" ("*very pale*" -Atto I, Scena II, 233).

(viii) Nel ritratto di Tiziano, il Duca "*guarda con insistenza* [gazes]" lo spettatore[293], una specie di "*sguardo magnetico*" che provoca una stupefacente "*persecuzione visiva*"; anche il Fantasma "fissava i suoi occhi su" Orazio "*in modo del tutto costante*", così che "avrebbe molto turbato" Amleto, se fosse stato presente ("*fix'd his eyes upon" him … Most constantly*" "*It would have much amazed*" Hamlet - Atto I, Scena II, 234).

(ix) "*Un'espressione del volto caratterizzata più da afflizione che da ira*", "*A countenance more in sorrow than in anger*" (Atto I, Scena II, 231)[294]. Gli studiosi del ritratto tizianesco del Duca di Urbino sottolineano come esso sia caratterizzato "*dal volto scavato e dallo sguardo stremato*" del Duca[295].

(x) Nel ritratto tizianesco, il Duca ha deposto l'elmo dietro di sé, con "*la visiera alzata*"; il padre di Amleto indossava l'elmo, parimenti con la "*visiera alzata*", "*beaver up*" (Atto I, Scena II, 229).[296]

(xi) Nel ritratto tizianesco, come detto, *il Duca aveva addirittura prestato la propria armatura a Tiziano, perché la precisa rappresentazione della sua armatura* (costituente, quasi, una parte integrante della persona fisica del Duca, in quanto valoroso guerriero, una sorta addirittura di 'esoscheletro', tanto essa costituiva una fondamentale parte integrante della sua persona fisica era un elemento essenziale del ritratto. Anche Shakespeare (a nostro avviso, non a caso) insiste sul dettaglio che anche il Re Amleto appare proprio con *l'armatura sua propria* che indossava da vivo: "*Such was the very armour he had on*" "*L'armatura che aveva era proprio quella che egli indossava da vivo*" (Atto I, Scena i, 63).

(xii) L'"*invisibile concetto*", di cui parla Aretino nel suo sonetto a corredo del ritratto di Tiziano del Duca d'Urbino, come già rilevato, è espresso con grande acutezza, nelle parole di Luba Freedman:

> "The *concetto* of a portrait, then, helps close the gap between the individual and his broadly perceived representative type. Thus *Francesco Maria della Rovere* renders not only that specific duke but also the coragious warrior".
>
> "Il *concetto* di un ritratto, quindi, aiuta a colmare il divario tra l'individuo e il suo tipo rappresentativo come percepito in via generale. Così *Francesco Maria della Rovere* rende non solo quel duca specifico ma anche il guerriero coraggioso".

Anche Shakespeare sembra proprio voler sottolineare che l'apparizione del Re Amleto è l'apparizione di un "*generale*" "*concetto*" di una "*worlike form*" (Atto I, scena i, 50), cioè di un "*tipo, aspetto, forma*" propria di "*un uomo di guerra*", col suo "*martial stalk*", "*incedere marziale*" (Atto I, scena i, 69).

Una volta accertato che il Re Amleto (padre di Amleto) muore per "avvelenamento auricolare", proprio perché in tale "del tutto nuovo e sorprendente modo" era stato ucciso il Duca "Gonzago", Francesco Maria I della Rovere, marito di Eleonora Gonzaga (o, perlomeno, così si affermava nel documento

[293] Luba Freedman, op. cit., p.90. Questo particolare, a suffragare il ritratto tizianesco quale fonte per la descrizione del padre di Amleto, è rilevato anche da John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare's Specter Lingers over the Italian City* (*Shakespeare Oxford Society Newsletter* , Vol. 39, No. 4, p. 3, Autumn, 2003) ora in Paul Hemenway Altrocchi, MD, *The Soul of the Age, Edward de Vere as Shakespeare Stimulates a Golden Era of English Literature*, iUniverse, 2014, p.155.

[294] Tale particolare è rilevato da John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare's Specter Lingers over the Italian City…*, cit., p. 155.

[295] Augusto Gentili, *Tiziano*, 24 Ore Cultura …, cit., pp. 14-142.

[296] Anche tale particolare è rilevato da John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare's Specter Lingers over the Italian City…*, cit., p. 155.

accusatorio predisposto dal figlio di Francesco Maria, il "processo ordito da' ministri d'Urbino", pervenuto ad Aretino con lettera del 17 aprile 1540, di Luigi Gonzaga), gli studiosi hanno indagato se altri "collegamenti" potessero ravvisarsi nell'*Amleto*, fra tali due personaggi (uno di fantasia, il Re Amleto e l'altro storico, Francesco Maria).

Il Prof. Geoffrey Bullough[297] (1935) sottolinea, soffermandosi, come già rilevato, anche sul particolare "*dittico*" (inserito nella trama dell'*Amleto*) dei ritratti dei due fratelli (del Re Amleto e di suo fratello, il ftatricida Claudio) che:

> "there is one aspect of Hamlet's father for which we find a striking counterpart [with the Duke of Urbino]. I refer to the portrait of him [of Hmlet's father] in Act III, Scene iv, and to the description of his personal appearance given elsewhere.
> The Hamlet saga supplied no hint for the portraits of the hero's father and uncle [Claudius], yet *the concrete illustration of the contrast between the two brothers is one of the most remarkable among the minor splendours of the play*. I have mentioned the portrait of Francesco Maria painted by Titian in 1537… this portrait [is] …one of his [of Titian] finest works … renown in the sixteenth century by …Aretino's praise of it in his letters and sonnets…
> *The picture is in the Uffizi of Florence*… When one considers this portrait side by side with the description of old Hamlet given in I, i, I, ii, and III, iv, one is struck by the resemblance. Here is the martial hero…; here is the armour which so impressed Horatio; here even is the field marshal's 'truncheon'. It is not fantastic to surmise that the 'story writ in choice Italian' contained an illustration or a description of the Duke based upon Titian's portrait, and that the details of this were assimilated into the Hamlet play".
>
> "C'è un aspetto del padre di Amleto per il quale troviamo una sorprendente corrispondenza [con il Duca di Urbino]. Mi riferisco al suo ritratto [del padre di Amleto] nell'Atto III, scena iv, e alla descrizione del suo aspetto fisico rappresentata altrove nell'opera.
> La saga di Amleto non prevedeva affatto alcuna traccia e menzione circa i ritratti del padre e dello zio dell'eroe [Claudio], eppure *l'illustrazione concreta e visiva del contrasto tra i due fratelli è uno dei più notevoli tra gli splendori minori dell'opera*. Ho citato il ritratto di Francesco Maria dipinto da Tiziano nel 1537 ... questo ritratto [è] ... una delle sue opere [di Tiziano] più belle ... rinomata nel XVI secolo tramite ... la sua celebrazione, da parte di Aretino nelle sue lettere e sonetti ...
> *L'immagine è negli Uffizi di Firenze*… Quando si consideri questo ritratto fianco a fianco con la descrizione del padre di Amleto fornita in I, i, I, ii, e III, iv, si è colpiti dalla somiglianza. Ecco l'eroe marziale ...; ecco l'armatura che aveva tanto impressionato Orazio; anche qui c'è il 'bastone' del maresciallo di campo. Non è fantasioso supporre che la 'storia scritta in italiano elegante' contenesse un'illustrazione o una descrizione del duca

[297] Geoffrey Bullough, *The Murder of Gonzago, A Probable Source for Hamlet*, in *The Modern Language Review*,Vol. XXX, No. 4 (Oct., 1935), pp. 441, anche leggibile on-line nel link http://www.jstor.org/stable/3716252?seq=1#page_scan_tab_contents; Bullough rileva che il Drammaturgo non inverosimilmente usò, nel progettare la trama della tragedia, spunti che derivavano dalla reale vicenda storica italiana di Francesco Maria I della Rovere. Circa Geoffrey Bullough, si veda la biografia, ricca di prestigiosi riconoscimenti e di insegnamento in eccellenti università, conservata nei *King's College London College Archives*, leggibile in http://www.aim25.com/cats/6/8044.htm Il Prof. Geoffrey Bullough (*Professor of English Language and Literature, King's College, London*) fu autore, nel 1978, di un'opera monumentale in *otto volumi*, che non ha eguali, sulle *Fonti letterarie e teatrali di Shakespeare* ("*Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*").

basata sul ritratto di Tiziano e che i dettagli di questo siano stati assorbiti nell'opera di Amleto".

Qui non possiamo che ripetere che il "*trait d'union*" fra tale ritratto e l'opera shakespeariana non poteva che essere John Florio, non potendosi non concordare su quanto scrive uno dei più autorevoli studiosi moderni di Shakespeare, il Prof. Jonathan Bate: "*Shakespeare's knowledge of matters Italian can be attributed to the presence of John Florio*"[298], "*la conoscenza, da parte di Shakespeare, delle questioni/materie italiane può essere attribuita alla presenza di John Florio*"[ovviamente, poi, è necessario capire se Shakespeare fosse solo un nome di comodo, necessario per la commercializzazione in Inghilterra, di un'opera letteraria scritta in inglese, che celava un 'ghost-writer'].

In effetti, John Florio dichiara e certifica di aver letto, per la predisposizione dei suoi dizionari, del 1598 e del 1611, tutti i volumi delle Lettere scritte da Pietro Aretino e scritte a Pietro Aretino (si veda Appendice II, riferimenti bibliografici nn. 18, 60, 65 e 69; Appendice III, riferimenti bibliografici n. 69 e 217; entrambe le Appendici, in calce al presente studio); mentre suo padre, Michelangelo Florio, fu amico di Aretino (con cui intrattenne un carteggio ben documentato[299]), predicò frequentemente a Venezia e poté avere informazioni di prima mano dallo stesso Aretino circa quello splendido sonetto che quest'ultimo aveva scritto a corredo del ritratto Tizianesco del Duca; forse Michelangelo Florio poté addirittura vedere, con Aretino, quel dipinto nella bottega veneziana di Tiziano o una copia di esso.

Si tratta veramente di un dipinto splendido, che ho potuto personalmente ammirare di persona il 16 gennaio di questo anno nella Galleria degli Uffizi, che lascia veramente senza fiato! E la lettera e il sonetto di Aretino sono uno dei commenti ecfrastici di cui, come si è detto, Aretino era maggiormente orgoglioso!

Anche Noemi Magri[300] (2009) afferma, con riguardo al ritratto tizianesco del Duca e a Re Amleto:

> "In the portrait he [the Duke Francesco Maria] has curly hair and beard, he is wearing armour, next to him is a helmet, the beaver up, on the helmet a crest of feathers and a white dragon. In the right hand he is holding the baton of the Republic; on the right there are the batons of the Vatican, the city of Florence, the one of the Della Rovere and the one of *condottiero*. It is most likely that the description of King Hamlet all in armour was suggested to Shakespeare by that Titian painting."
>
> "Nel ritratto, egli [il Duca Francesco Maria] ha i capelli ricci e la barba, indossa un'armatura, accanto a lui c'è un elmetto, la visiera alzata, sull'elmo una cresta di piume e un drago bianco. Nella mano destra tiene in mano il bastone della Repubblica [di Venezia]; sulla destra ci sono i bastoni del Vaticano, della città di Firenze, quello dei Della Rovere e quello del *condottiero*. È molto probabile che la descrizione di Re Amleto tutto in armatura sia stata suggerita a Shakespeare da quel dipinto di Tiziano. "

[298] Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare*, Picador, 2008, p.94.

[299] Si veda la pubblicazione critica di tale carteggio, in Massimo Oro Nobili, "*A 500 anni dalla nascita di Michelangelo Florio: Aretino, i Florio, Amleto*", pubblicato il 23 settembre 2018 in http://www.shakespeareandflorio.net/, pp. 51-66.

[300] Noemi Magri, *Hamlet's The Murder of Gonzago in Contemporary Italian Documents*, in *Such Fruits Out of Italy. The Italian Renaissance in Shakespeare's Plays and Poems*, Buchholz, Germany, Laugwitz Verlag, 2014, p. 286. Lo studio era già stato pubblicato nel giugno 2009, in *Devere Society Newsletter*; si veda, in particolare, p. 11, leggibile in https://deveresociety.co.uk/articles/NL-2009june-magri-gonzago.pdf

Anche John Hamill[301] (2003) dedica un intero paragrafo, alla questione, intitolato "8. *Hamlet – The Ghost and the Titian Portrait* sottolineando, in conclusione, che:

> "Shakespeare describes the ghost of the old warrior Hamlet in great detail: he manifests himself 'Armed at point exactly, cap-à-pe"' [*Hamlet*, Act I, scene ii, 200], 'from head to foot' [*Hamlet*, Act I, scene ii, 227], 'in complete steel' [*Hamlet*, Act I, scene iv, 52], with field-marshal's 'truncheon' [*Hamlet*, Act I, scene ii, 204] … and helmet with its 'beaver up'[*Hamlet*, Act I, scene ii, 229] and, with 'his eyes fix'ed upon you'[*Hamlet*, Act I, scene ii, 234], and 'A countenance more in sorrow than in anger'[*Hamlet*, Act I, scene ii, 231] As noted by Bullough, this description exactly parallels a portrait of Della Rovere, Duke of Urbino, painted by Titian in 1536 …Della Rovere's murder and his portrait by Titian clearly parallel King Hamlet's murder and the description of the Ghost in *Hamlet*, and dispels any doubt that this story is the source of *The Murder of Gonzago* [*Hamlet*, Act II, scene ii, 532]. It is proof that Shakespeare had knowledge of Gonzaga family history and Italian painting. The Titian portrait should be world famous for its portrayal of the Ghost of Hamlet, but remarkably, neither art historians nor Shakespeare scholars note this and so it remains an unrecognized ghost".
>
> "Shakespeare descrive dettagliatamente il fantasma del vecchio guerriero [Re] Amleto: si manifesta 'tutto coperto dall'armatura, da capo a piedi'[*Amleto*, Atto I, scena II, 200], 'dalla testa ai piedi' [*Amleto*, Atto I, scena ii, 227], 'nella sua completa armatura d'acciaio' [*Amleto*, Atto I, scena IV, 52], con il 'bastone' del maresciallo di campo [*Amleto*, Atto I, scena II, 204] ... e l'elmetto con la sua 'visiera alzata'[*Amlet*o, Atto I, scena ii, 229] e, con '*i suoi occhi fissi su di te*' [*Amleto*, Atto I, scena ii, 234], e '*Un'espressione del volto caratterizzata più da afflizione che da ira*"[*Amleto*, Atto I, scena II, 231]. Come osservato da Bullough, questa descrizione è esattamente corrisponde a un ritratto di Della Rovere, duca di Urbino, dipinto da Tiziano nel 1536… L'omicidio di Francesco Maria della Rovere e il suo ritratto di Tiziano chiaramente trovano collegamento con l'uccisione del Re Amleto e con la descrizione del Fantasma in *Amleto* e dissipano ogni dubbio sul fatto che questa storia è la fonte del *The Murder of Gonzago* [*Hamlet*, Atto II, scena ii, 532]. E' la prova che Shakespeare aveva conoscenza della storia della famiglia Gonzaga e della pittura italiana. Il ritratto di Tiziano dovrebbe essere famoso in tutto il mondo per la sua rappresentazione del Fantasma di Amleto, ma in modo rimarchevole, né gli storici dell'arte né gli studiosi di Shakespeare rilevano questo profilo e così esso rimane un fantasma non riconosciuto".

E' utile rilevare che anche il Prof. Paolo Bertinetti[302] (2005) conferma, quanto già affermato anche dal Prof. Melchiori (e prima dal Prof. Geoffrey Bullough), che:

> "La fonte di Shakespeare per quanto riguarda le modalità dell'assassinio di Gonzago (identica a quella dell'assassinio del padre di Amleto)" si trova "nella morte, avvenuta nel 1538, del Duca di Urbino, marito di Leonora Gonzaga, che si diceva fosse stata causata da un veleno che gli era stato versato nell'orecchio."

Il Prof. Bertinetti sottolinea anche che:

> "Del Duca c'è, negli Uffizi, un bel ritratto dovuto a Tiziano, che lo rappresenta con indosso una scura e lucente armatura (mentre alle sue spalle è posato un elmo piuttosto inquietante, che quasi

[301] John Hamill (ex Presidente dell'*Oxford Shakespeare Society*), *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare's Specter Lingers over the Italian City* (*Shakespeare Oxford Society Newsletter* , Vol. 39, No. 4, p. 3, Autumn, 2003); lo studio è stato ripubblicato in Paul Hemenway Altrocchi, MD, *The Soul of the Age, Edward de Vere as Shakespeare Stimulates a Golden Era of English Literature*, iUniverse, 2014, pp. 153-156; il brano qui riportato è alle pp. 156-157.

[302] Paolo Bertinetti, *William Shakespeare, Amleto*, introduzione e traduzione a cura di Bertinetti (note a cura di Mariangela Mosca Bonsignore), Einaudi, Torino, 2005, introduzione, pp. VIII e IX. Il Prof. Paolo Bertinetti è professore emerito dell'Università di Torino, è stato Preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Torino e, ivi, direttore della Scuola di Dottorato in Lingue e Letterature Moderne; il *curriculum vitae* del Prof. Bertinetti è scaricabile in https://www.lingue.unito.it/do/docenti.pl/Alias?paolo.bertinetti#tab-profilo

pare una bocca spalancata) [NdR: "la "*visiera alzata*", "*beaver up*" (in *Amleto*, Atto I, Scena II, 229).

Lo stesso Autore si domanda:

> "Chissà se Shakespeare ne aveva visto una stampa e ad essa si era ispirato per immaginare l'aspetto del fantasma del padre di Amleto".

Conclusivamente, una volta accertato che il Re Amleto muore per "avvelenamento auricolare", proprio perché in tale, del tutto nuovo e sorprendente modo, era stato (presuntivamente) ucciso il Duca "Gonzago", Francesco Maria I della Rovere, gli studiosi hanno indagato se altri "collegamenti" potessero ravvisarsi nell'*Amleto*, fra tali due personaggi (uno di fantasia, l'altro storico). A seguito di indagini e valutazioni, come rilevato, *diversi studiosi* (Geoffrey Bullough[303], Noemi Magri[304], John Hamill[305], Paolo Bertinetti[306]) *sospettano e/o ritengono fortemente probabile che Shakespeare possa essersi ispirato, nella descrizione del fantasma del Re Amleto, al ritratto tizianesco del Duca d'Urbino*. Il Re Amleto appare al figlio, ai bagliori della luna, con indosso la sua armatura di guerra, e "accigliato", "con la fronte corrugata"; mentre Amleto ha anche l'occasione di descrivere (*una vera e propria ecfrasi*!) alla madre Gertrude il ritratto del padre tramite, caratterizzato da "la fronte stessa di Giove, l'occhio di Marte che incute paura e obbedienza"), *proprio similmente alla descrizione aretiniana del ritratto tizianesco del Duca d'Urbino Francesco Maria I della Rovere, avvelenato, come detto, per "via auricolare", proprio come il Re Amleto.*

Non solo, ma la morte del Duca d'Urbino influisce sull'intera trama del dramma.

Il Prof. Bullough sottolinea ben sei "*parallels*", "*somiglianze*" (oltre la modalità dell'avvelenamento e il ritratto tizianesco del Duca d'Urbino) fra la storia di Urbino e *The Murder of Gonzago* nell'*Amleto* (Atto II, Scena ii, 532 e Atto III, Scena ii, 134-264):

1) "*In both the alleged murderer is related to the victim*"[307] ,"*In entrambi i casi, il presunto omicida è parente della vittima*": *Luigi Gonzaga* è "*parente*" in senso lato di Francesco Maria, in quanto marito di Eleonora Gonzaga e considerato, sotto tale riguardo, come "*Gonzago*", cioè facente parte della famiglia Gonzaga; Claudio è il fratello del Re Amleto, da lui ucciso.
2) "*The Player Duke's wife's name, Baptista, was also that of Federico da Montefeltro's Duchess*"[308], "*Il nome della moglie dell'Attore Duca, Baptista, era anche quello della*

[303] Circa Geoffrey Bullough, si veda la biografia, ricca di prestigiosi riconoscimenti e di insegnamento in eccellenti università, conservata nei *King's College London College Archives*, leggibile in http://www.aim25.com/cats/6/8044.htm

[304] Noemi Magri, docente di Inglese presso l'ITIS di Mantova, Fulbright Scholar presso la New York University nel 1985, ha promosso la lingua e la letteratura inglese nelle scuole italiane come rappresentante dell'Anglo-Italian Society; il suo profilo biografico è leggibile in http://www.elizabethanreview.com/italy.html

[305] John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare's Specter Lingers over the Italian City* (*Shakespeare Oxford Society Newsletter* , Vol. 39, No. 3, p. 3, Autumn, 2003) … cit., pp. 153-156.

[306] Circa il profilo biografico del Prof. Paolo Bertinetti, Professore Emerito dell'Università di Torino, già Preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Torino e direttore della Scuola di Dottorato in Lingue e letterature moderne dell'Università di Torino, si veda http://www.paolo-bertinetti.it/

[307] Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Volume VII, (riguardante le "*Major Tragedies: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*), London and Haley: Routledge and Kegan Paul; New York: Columbia University Presse, 1978, p.33.

[308] Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, cit., p.33.

duchessa d'Urbino, moglie di Federico da Montefeltro" (Atto III, Scena ii, 234) [NdR, il dittico di Piero della Francesca dei duchi d'Urbino, Federico da Montefeltro e Battista Sforza, è il più famoso dell'intero Rinascimento italiano ed è custodito nella Galleriua degli Uffizi].

3) "*The Player King has been married for …thirty years*" "*L'Attore Re è stato sposato per … trenta anni*" (Atto III, Scena ii, 150-155). Anche "*Francesco Maria had been married for thirty years in 1538*", "*Francesco Maria era sposato da trent'anni, nel 1538* [quando morì]". "*In the main play we also learn that old Hamlet and Gertrude have been married for over thirty years*"[309], "*Nel dramma veniamo a conoscenza del fatto che il vecchio Amleto e Gertrude erano stati sposati per oltre trent'anni* [al momento dell'uccisione del Re, tanto che Amleto ha trent'anni – Atto V, Scena i, 138-159]".
4) "*Gonzago is unwell; his 'operant powers their functions leave to do' before he is poisoned. This was true of the Duke of Urbino*"[310]; "*Il Gonzago è ammalato; le sue 'forze vitali abbandonano le loro funzioni'* [Atto III, Scena ii, 169] *prima che egli sia avvelenato. Questo è anche vero per il Duca d'Urbino*".
5) "[King Hamlet] *Like Francesco Maria was a famous soldier*", "*Il Re Amleto, come Francesco Maria, era un famoso condottiero*".
6) "[King Hamlet's] *combat with King Fortinbras … recall the Duke's victories*"[311], "*La rivalità fra Re Amleto e il Re Fortebraccio … richiama le vittorie del Duca d'Urbino*".

Anche il Prof. Giovanni Ricci (Università di Firenze)[312] sottolinea il:

> "*significativo collegamento fra Amleto e la vita di Francesco Maria: il Re Attore* [nella recita a corte preparata da Amleto] *dice alla sua sposa che sono sposati da trent'anni… e quando Francesco Maria morì* [il 21 ottobre 1538]*, lui ed Eleonora Gonzaga erano sposati all'incirca dallo stesso numero di anni*".

A sua volta, Luba Freedman sottolinea, con riguardo alla coppia dei ritratti tizianeschi dei Duchi d'Urbino che, verosimilmente, la decisione di procedere a tale "dittico" fu presa:

> "to commemorate the couple's thirtieth wedding anniversary"
>
> "per celebrare il trentesimo anniversario di matrimonio della coppia".

---

[309] Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, cit., p.33.

[310] Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, cit., p.33.

[311] Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, cit., p.33. Abbiamo, in un nostro precedente scritto, sostenuto *la tesi* che, nell'*Amleto*, si celebri anche *la storica mortale rivalità fra un precedente Duca d'Urbino, Federico da Montefeltro* (il marito di *Battista* Sforza, che il Drammaturgo cita [come "*Baptista*"] nell'*Amleto*- Atto III, Scena ii, 234) e il *condottiero Carlo Fortebracci*, da Montone (Perugia), spogliato delle sue terre (come il Fortebraccio dell'*Amleto*); anche l'Aretino, nelle sue *Lettere* (Libro II), si riferisce espressamente ai possedimenti "*de la casa Fortibraccia*" (lettera di Aretino del 3 novembre 1540 *Al Sig. Gianfranco Manfroni* , condottiero, nipote dell'omonimo zio, in Paolo Procaccioli, *Pietro Aretino, Lettere*, Tomo II, Libro II, Salerno editrice, Roma, 1998, pp. 244-254). Una storia, come detto, riguardante un importante precedente (di due generazioni) Duca d'Urbino, di cui Guidobaldo (figlio di Francesco Maria) andava fiero e che anche Aretino ben conosceva; una storia appassionante del Rinascimento italiano (in merito a tale tesi, si veda Massimo Oro Nobili, "*A 500 anni dalla nascita di Michelangelo Florio: Aretino, i Florio, Amleto*", pubblicato il 23 settembre 2018 in www.shakespeareandflorio.net , pp. 84-87. Principale riferimento bibliografico è Angelo Ascani, *Montone: la patria di Braccio Fortebracci,* Città di Castello, 1965. Si veda anche la locandina della conferenza tenuta nel 2012 dal Prof. Marcello Simonetta ("*Carlo Fortebracci e Federico da Montefeltro, una mortale sfida a distanza*"), leggibile, nel sito istituzionale del Comune di Montone, http://www.montonein.it/carlo-fortebracci-e-federico-da-montefeltro-una-mortale-sfida-a-distanza/ Il Prof. Marcello Simonetta ha scritto, sui Montefeltro, una monografia *L'enigma Montefeltro*, Milano, Rizzoli, 2008. Si veda anche Pier Luigi Falaschi - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 49 (1997), voce, Fortebracci, Carlo, in http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-fortebracci_%28Dizionario-Biografico%29/ ; Carlo era figlio di Andrea Fortebracci.

[312] Giovanni Ricci, *L'Amleto Shakespeariano e la morte di Francesco Maria I Della Rovere*, Firenze, 2005, p. 14.

E' solamente attraverso tale ultima, fondamentale informazione (sicuramente in possesso di Tiziano, ma anche di Aretino), che possiamo ipotizzare il "*trait-de-union*", tramite il quale, tale preziosa informazione poté pervenire nell'opera shakespeariana: Michelangelo Florio (comprovato amico di Aretino) dovette essere messo al corrente, da Aretino stesso, della genesi della celebre coppia di ritratti tizianeschi (correlata al trentesimo anniversario del matrimonio della coppia stessa) e ne dovette riferire all'amato figlio Giovanni/John Florio!

E' l'unica verosimile traccia per poter spiegare il sicuro collegamento, sopra evidenziato, circa i trent'anni che appaiono nella Recita a corte (e i trent'anni di Amleto) e la vita di Francesco Maria della Rovere; impossibile pensare che, a quei tempi, qualcuno potesse ricordare il numero di anni di matrimonio della coppia, se non per quell'occasione, particolarissima, che era stata all'origine della decisione di avere due ritratti di Tiziano (informazione nota solo a Tiziano e ad Aretino, ma, tramite quest'ultimo, anche ai Florio!).

La preziosa informazione circa la conoscenza, da parte di Tiziano e di Aretino (e dei Florio!), riguardante la genesi del celeberrimo "dittico" pittorico del Tiziano, per l'occasione dei trent'anni di matrimonio dei Duchi d'urbino Francesco Maria ed Eleonora Gonzaga, suggella - a mio avviso, in modo definitivo e inconfutabile – il collegamento fra il ritratto tizianesco del Duca e la sua accurata descrizione (ecfrasi) nell'*Amleto.*

E' da notare, ancora, come l'iter compositivo del dramma *Amleto* si irradi proprio dalla storia scritta in elegante italiano, rappresentata nella recita a corte (riguardante un avvelenamento per via auricolare). Da quella storia italiana, come tale immodificabile, viene a essere influenzata la trama dell'intera opera (e non viceversa).

Così, solo in via esemplificativa, il tema delle orecchie "*infettate*", "*trafitte*" "*assaltate*", "*violentate*", "*spaccate*", "*prive di udito*", diventa un tema ricorrente nel dramma (sull'argomento si rinvia a nostro precedente studio)[313].

Qui, ancora esemplificativamente, rileviamo come il Re Claudio parlando di Laerte, affermi che "*non mancano mosconi a infettargli le orecchie con storie velenose sulla morte del padre*", "*And wants not buzzers to infect his ear With pestilent speeches on his father's death*" (Atto IV, Scena v, 90-91). Come sottolinea Giorgio Barberi Squarotti, "*Si noti l'analoga modalità - il veleno nelle orecchie - con cui lo stesso Claudio avvelenò re Amleto, suo fratello*"[314].

Sempre in via meramente esemplificativa, l'immagine della morte che entra tramite le orecchie è nelle imploranti parole di Gertrude ad Amleto che la sta facendo, assai dolorosamente, prendere coscienza delle proprie colpe: "*Oh non mi parlare più; queste parole come pugnali m'entrano nelle orecchie*", "*O speack no more. These words like daggers enter in my ears*" (Atto III, Scena iv, 94-95).

[313] Si veda, in merito, Massimo Oro Nobili, *Aretino (amico di M. Florio) e la fonte storica italiana dell'Amleto*, pubblicato il 9 novembre 2019, nel sito http://www.shakespeareandflorio.net/ ,pp. 128-130.

[314] Giorgio Barberi Squarotti, *Campioni di parole, letteratura e sport: teoria e storia dei generi letterari*, Rubettino Editore, 2005, p.35 e nota 24, leggibile in https://books.google.it/books?id=IGfqY08c9B0C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

Inoltre, in *Amleto*, costituisce un *tema fondamentale quello del dolore vedovile*. In particolare, *il dolore vedovile di Eleonora Gonzaga*, celebrato da Aretino ("*duo fiumi amari le irrigano il volto*"[315]), ha una chiara eco nel dramma, ove si descrive *il dolore vedovile di Ecuba* (le sue "*lacrime accecanti*", "*bisson*[316] *rheum*[317]" [cioè, "*blinding tears*], in un brano inventato di sana pianta dal Drammaturgo e recitato da uno degli attori ingaggiati da Amleto per la recita a corte -Atto II, Scena ii, 502), in chiaro contrasto (come rilevato dagli studiosi[318]) con *il comportamento di Gertrude* (le sue "*lacrime disoneste*", "*unrighteous tears*" -Atto I, Scena ii, 154), pronta a sposare "*Nel giro di un mese*", "*Within a month*" (153) il fratricida Claudio.

Incidentalmente, va rilevato che al dolore vedovile di Eleonora Gonzaga (e al contenzioso quinquennale, precedentemente descritto, che insorse dopo la morte del Duca) non furono affatto insensibili tutti coloro che, come Eleonora (e compreso Michelangelo Florio[319], a partire dal 1541[320]), nutrivano una sensibilità

---

[315] Aretino aveva descritto il dolore e le lacrime di Eleonora per l'uccisione del marito: "*duo fiumi amari [che] le irrigano il volto*", riferita al viso sconvolto di Eleonora Gonzaga, per l'uccisione del marito Francesco Maria della Rovere! [le lacrime di Eleonora sono descritte nella lunga composizione poetica, venata di grande dolore e sofferenza, intitolata "*A lo Imperadore* [Carlo V] *ne la morte del Duca d'Urbino*".Tale composizione fu trasmessa da Aretino a Don Lope de Soria (ambasciatore dell'imperatore in Italia), con lettera del 15 gennaio 1539, a seguito dell'improvvisa morte di Francesco Maria (il 21 ottobre 1538).

Si veda tale lettera nel *secondo libro delle Lettere* di M. Pietro Aretino, dedicato *al Sacratissimo re d'Inghilterra* [Enrico VIII], leggibile in https://books.google.it/books?id=ak7Lc_RWeJ8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false , Parigi, 1609, pp. 58 v- 62 r; la frase specifica, riferita al pianto di Eleonora è leggibile a metà della p. 61 r.

[316] Si veda il Merriam-Webster Dictionary, lemma "bisson", un "obsolete" aggettivo per "blinding", in https://www.merriam-webster.com/dictionary/bisson

[317] Si veda il Merriam-Webster Dictionary, lemma "rehum", un nome "archaic" per "tears", in https://www.merriam-webster.com/dictionary/rheum

[318] Nell'*Amleto*, uno degli elementi centrali è proprio costituito dalla contrapposizione fra il dolore e la fedeltà vedovile e il comportamento di Gertrude. Prima della recita a corte, il Drammaturgo inventa di sana pianta un brano inesistente nell'*Eneide*, quello del dolore di Ecuba per l'uccisione del marito. Gli studiosi sottolineano che l'urlo disperato di Ecuba per l'uccisione del marito è l'"*emblema del dolore, di una delle grandi eroine della tragedia greca". "La sua disperazione per la morte del marito … non si trova … nel racconto di Enea in Virgilio". "[Tale disperazione] è qui in evidente antitesi con il comportamento della madre di Amleto*" (così, Mariangela Mosca Bonsignore, *William Shakespeare, Amleto*, a cura di Paolo Bertinetti, con note ai testi di Mariangela Mosca Bonsignore, Einaudi, Torino, 2005, p.159, nota 496). Il Drammaturgo non è tanto interessato alla recita del regicidio (del re di Troia Priamo), quanto alla descrizione del dolore e delle lacrime di Ecuba (una scena, lo si ripete, totalmente inventata dal Drammaturgo e inesistente nell'Eneide, che gli attori di Amleto recitano). Come rilevato da Bonsignore, vi è una "*evidente antitesi*" fra il comportamento di Ecuba (e, qui, possiamo aggiungere, anche di Eleonora Gonzaga) e il comportamento di Gertrude! Fra le "*lacrime accecanti*", "*bisson rheum*" di Ecuba (Atto II, Scena ii, 502) e le "*lacrime disoneste*", "*unrighteous tears*" di Gertrude (Atto I, Scena ii, 154), pronta a sposare "*Nel giro di un mese*", "*Within a month*" (153) il fratricida Claudio. Ecuba rappresenta, per l'attore (che piange come se soffrisse come Ecuba- Atto II, Scena ii, 547) il "*conceit*", "*concetto*" (una parola tipicamente aretiniana!) del sincero dolore e della fedeltà vedovile; ciò che contrasta, invece, con la repentina "*caduta*" di Gertrude e con le sue "*lacrime disoneste*".

[319] Aretino afferma: "*Hor' quello Imperador'*[Carlo V]*, che il mondo adora Poscia ch'e'l fedel' suo morto, e sepolto* [Francesco Maria]*, Riguardi la Gonzaga Leonora. Duo fiumi amari le irrigano il volto, Ch'ella piangendo del cuor' preme e svelle, Da che le ha Giove il buon' consorte tolto … ". Toccante e carica di emozione è la rappresentazione di Eleonora Gonzaga*, privata del consorte amatissimo, *che piange* senza sosta, tanto che "*Duo fiumi amari le irrigano il volto*"; *due fiumi amari di lacrime*, che ella, piangendo, *spreme ed estrae direttamente dal cuore*, a seguito della morte del marito. Le lacrime fluenti sono la mera espressione esterna di un cuore straziato dal dolore. Michelangelo Florio conosceva sicuramente benissimo tali versi toccanti dell'Aretino, suo grande amico e del quale possedeva tutti i volumi delle *Lettere*, nella sua biblioteca; il *Libro secondo* di tali *Lettere* è fra i libri in volgare italiano che John certifica di aver letto per la predisposizione del suo dizionario del 1598, e, quindi, ben anteriormente alla composizione dell'*Amleto*.

[320] Michelangelo Florio aveva chiarito che :"*gia piu di XVI. Anni sono che per lo Dio mercé conobbi gran parte del uero, & forzami in Faenza, Padoua, Roma, Vinezia & Napoli à darne fuori qualche saggio - Apologia*, f. 13 v). Tale periodo "nicodemitico" ha inizio 16 anni prima dell'"Epistola a i lettori" dell'*Apologia* ("*Da Soy. Il di IIII . di Settembre. M.D.LVI*", Soglio 4 settembre 1556) o prima della pubblicazione dell'*Apologia* (1557); quindi fra il 1540 e il 1541. Luigi Firpo, nella sua prefazione *Giorgio Agricola e Michelangelo Florio*, nella pubblicazione *L'Arte de' metalli tradotto in lingua toscana da*

religiosa aperta alle nuove idee della Riforma[321]. A Eleonora stessa fu senz'altro assai vicina, nel dolore vedovile, Vittoria Colonna[322], *cugina di primo grado del Duca Francesco Maria*[323].

Michelangelo Florio Fiorentino, editore Bottega d'Erasmo, Torino, 1969, pp. X-XI, sottolinea che: Michelangelo, "*guadagnato intorno al 1541 alle idee della Riforma, le nutrì segretamente in cuor suo per diversi anni, arrischiandosi a farne trapelare qualche lume nella sua attività di predicatore, finché, ai primi del 1548, venne imprigionato e tradotto a Roma, dove subì la tortura e restò carcerato per ventisette mesi*". Anche Eleonora Belligni, *Renata di Francia (1510-1575) - Un'eresia di corte*, Utet editore, Torino, 2011, p. 307 sottolinea "*i lunghi silenzi nicodemitici*" di Michelangelo Florio, durante la sua permanenza nella Chiesa Cattolica, sotto l'abito fratesco.

[321] Massimo Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, editori Laterza, Roma-Bari, 1993, p.35 sottolinea che: "*la sensibilità religiosa della duchessa Eleonora Gonzaga, sorella del porporato, aperta alle nuove dottrine* trova conferma nei suoi rapporti con Antonio Brucioli [traduttore della Bibbia in volgare], con il cardinale Federico Fragoso (che a lei volle dedicare il suo *Pio et christianisimo trattato della oratione* apparso postumo nel 1542, ricco di echi della spiritualità del *Beneficio di Christo*), con Pietro Panfilo, responsabile secondo alcuni di aver infettato d'eresia anche i 'villani' di 'tutta quella terra di Fossombrone dove habitava'".

[322] Non può non ricordarsi la lettera del 1540, scritta a Vittoria Colonna dall'allora vescovo di Capodistria Pietro Paolo Vergerio (il primo vescovo cattolico a passare alla Riforma, nel 1549, e, sotto la cui ala protettiva, John Florio studiò aTübingen, dal 9 maggio 1563, fino alla morte dello stesso Vergerio nel 1565), nella quale Vergerio "ringrazia il cielo di aver mandato sulla terra, *a illuminare la via per la vera fede*, madama Renata di Francia, madama Leonora a Urbino, e madama Vittoria a Roma" (così, Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "Spirituali"*, ed. Viella, Roma , 2009, p.85, la quale indica, alla nota 94 a p. 145, che tale lettera del 1540, si trova pubblicata nel *Carteggio di Vittoria Colonna, marchesa di Pescara, raccolto e pubblicato da Ermanno Ferrero e Giuseppe Müller*, Torino, Ermanno Loescher, 1889, p. 196, lettera CXVI). Eleonora Belligni, *Renata di Francia (1510-1575)- Un'eresia di corte*, Utet editore, Torino, 2011, pp. 181-182, precisa che ".. *alla metà di giugno [del 1540] Margherita [Margherita d'Angoulême, Regina di Navarra] concesse udienza al Vergerio, vescovo di Capodistria… la frequentazione [da parte del Vergerio] di Ippolito d'Este e il passaggio per Ferrara dovevano averlo [a Vergerio] reso edotto della situazione anomica della duchessa [Renata di Francia, duchessa di Ferrara], tanto che egli [Vergerio] si spingeva [nella sua lettera del 1540 a Vittoria Colonna] a riconoscere quanto il valore delle dame eccellenti fosse prioritario per il rinnovamento della Chiesa. E segnalava proprio Renata di Francia, in compagnia di Eleonora Gonzaga a Urbino e Vittoria Colonna a Roma*". Tale passo della lettera (del "1540, a metà") scritta da Vergerio a Vittoria Colonna, è leggibile in http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.15:2.iww , pp. 195-196, ove precisamente, Vergerio esaltava, come segue, oltre alla Regina di Navarra (Margherita d'Angoulême), tre dame del Rinascimento italiano, Renata di Francia a Ferrara, Eleonora Gonzaga a Urbino e la stessa Vittoria Colonna a Roma: " *La serenissima Regina di Navarra mi ha tenuto quattro longhe hore per le due prime fiate, a ragionar seco dello stato presente della Chiesia di Dio et de' sacri studii et di alcuni articoli bellissimi et tutti spirituali et di quegli appunto che Vostra Eccellentia [Vittoria Colonna] suol desiderar che si ragioni et si pensi sempre…Lodato sia Giesù Christo, che in questi nostri tempi turbulenti ha suscitati in diverse città et provincie spiriti così fatti; il che soglio considerare et dire a tutte l'hore et stupirmi et consolarmi; in questi regni la serenissima Regina, di cui parlo [la Regina di Navarra], in Ferrara Madama Renea [Renata] di Franza, in Urbino Madama Leonora Gonzaga, le quali io vidi tutte due venendo in qua, et conversai parecchie ore con le loro Eccellentie: et mi parvero intelletti molto elevati et molto pieni di carità et molto accesi in Christo; in Roma Madama Vittoria Colonna per dir hora solamente del sesso vostro*".

[323]Francesco Maria della Rovere, oltre a essere il marito di Eleonora Gonzaga, era anche *cugino di primo grado di Vittoria Colonna*. Infatti, *Giovanna e Agnese di Montefeltro*, madri rispettivamente di Francesco Maria e di Vittoria Colonna, *erano sorelle*, in quanto figlie di Battista Sforza e di Federico di Montefeltro. Si vedano, al riguardo: Benedetta Borello, Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 76 (2012), voce *Montefeltro, Giovanna di* , in http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanna-di-montefeltro_(Dizionario-Biografico)/ ; Alessandro Serio - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 76 (2012), voce *Montefeltro, Agnese di* (2012), in http://www.treccani.it/enciclopedia/agnese-di-montefeltro_(Dizionario-Biografico)/

Il Duca d'Urbino "era un prossimo parente dal lato materno [di Vittoria Colonna], ed essa [Vittoria] era intima amica della buona ed intelligente consorte di lui [Eleonora Gonzaga]; così, Alfred von Reumont, *Vittoria Colonna, Marchesa di Pescara, Vita, Fede e Poesia nel secolo decimosesto*, seconda edizione, versione [in lingua italiana] di Giuseppe Müller ed Ermanno Ferrero, Torino, Ermanno Loescher, 1892, pp. 202-203, leggibili anche nel link https://archive.org/stream/vittoriacolonna01reumgoog#page/n9/mode/2up

Il medesimo Alfred von Reumont (op. cit., p.296) sottolinea come "Nell'anno 1875 Giuseppe Piccioni in Roma, in occasione delle nozze di Marcantonio Colonna duca di Marino …diede alle stampe le *Lettere inedite di V.C. marchesana di Pescara ed altri documenti storici relativi ai Colonnesi*. … Fra le ventidue lettere aggiunte all'edizione delle *Rime e Lettere del Saltini*, si trovano *otto finallora inedite ad Eleonora Gonzaga della Rovere*, tratte dalle carte d'Urbino (filza n. 266) conservate nel R. Archivio di Stato di Firenze". Ben nove sono le lettere, indirizzate da Vittoria a Eleonora, che si trovano pubblicate nel *Carteggio di Vittoria Colonna* (Carteggio raccolto e pubblicato da Ermanno Ferrero e Giuseppe Müller; Editor: Ferrero, Ermanno, 1855-1906; Müller, Giuseppe; Tordi, Domenico, 1857-1933 Edizione: 2^, ed., Torino, Ermanno Loescher, 1892) digitalizzato e prodotto da University of Chicago Library http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-

La stessa Eleonora, però, al pari della madre di Amleto (Gertrude), cercò in tutti i modi di ostacolare il desiderio del figlio Guidobaldo di ottenere giustizia contro Luigi Gonzaga. Eleonora, infatti, al pari dei suoi fratelli (Federico, Marchese di Mantova e il Cardinale Ercole) fortemente avversava le iniziative accusatorie di Guidobaldo, rivolte contro il cugino Luigi Gonzaga, poiché tali iniziative (come espressamente risulta da missive di Eleonora stessa[324]) rischiavano di infangare il prestigioso e glorioso nome della famiglia Gonzaga, dalla cui parte, con tutta la sua capacità di orientare l'opinione pubblica, si schiererà, per iscritto (dopo una prima accusa verbale nei confronti di Luigi Gonzaga) anche Aretino, come già rilevato, nella famosa lettera del 31 marzo 1540 (*pubblicata, nel 1542*, nel II Libro delle *Lettere*), nella quale celebrerà anche le virtù e la gloria del "*magnanimo sangue dei Gonzaga*"; e, come già rilevato, Aretino diverrà, in tal modo, il più strenuo difensore del Gonzaga, che, a sua volta, grato, lo considererà alla pari di un suo avvocato difensore, inviandogli, con lettera del Gonzaga, in data 17 aprile 1540, il "processo ordito da' ministri d'Urbino": un documento accusatorio, fatto predisporre da Guidobaldo, normalmente riservato ai giureconsulti, ma trasmesso ad Aretino, considerato proprio come un avvocato difensore, affinché, dietro prebende, legga il documento, e continui a difendere il Gonzaga *di fronte all'opinione pubblica*, in quel processo a larga risonanza mediatica.

---

bin/philologic/getobject.pl?c.15:2.iww . Si tratta delle seguenti lettere, leggibili nel predetto link: 1) del 16 febbraio 1532, inviata da Ischia, p.76; 2) del 13 aprile 1532 sempre da Ischia, p.76; 3) del 5 maggio 1532 sempre da Ischia, p.77; 4) del 1° agosto 1532, da Orvieto, p.81; 5) del 24 ottobre 1532, da Ischia, p.82; 6) del 31 ottobre 1532, da Ischia, p.83; 7) del 10 novembre 1532, da Ischia, p.85; 8) del 20 settembre 1525-1533, da Ischia, p.92; 9) del 27 giugno 1536, da Roma, p. 106.

Daniela Pizzagalli, *La Signora del Rinascimento, Vita e splendori di Isabella d'Este alla corte di Mantova*, Milano, Rizzoli, 2013, pp.555-556, precisa che *Renata di Francia, Eleonora Gonzaga e Vittoria Colonna, [le tre dame che Vergerio ricorderà nella sua lettera a Vittoria Colonna del 1540- vedi la nota precedente in questo mio presente studio] avevano trovato una circostanza gioiosa di incontro in Ferrara, per i festeggiamenti del carnevale del 1538, proprio pochi mesi prima della tragica morte di Francesco Maria, avvenuta il 20 ottobre 1538.* In particolare, Daniela Pizzagalli, precisa che: "*Per il carnevale del 1538 [Isabella d'Este] fu invitata a Ferrara insieme alla figlia Eleonora [Gonzaga]. Vi si trovava anche la poetessa Vittoria Colonna, la quale dopo la vedovanza si era orientata a un'austera spiritualità che, pur rimanendo nell'ortodossia, si avvicinava alle istanze riformistiche protestanti. Anche Renata di Francia [allora duchessa di Ferrara e padrona di casa], grande protettrice di Calvino, era un'esponente della nuova élite aristocratica femminile che vedeva nel movimento protestante un ritorno allo spirito evangelico del cristianesimo primitivo. Eleonora si trovò subito in sintonia con loro …*"

E' documentata l'esistenza di una corrispondenza fra Michelangelo Florio e Renata di Francia, nel "regesto", stilato nel 1554, della corrispondenza ricevuta da Renata di Francia; tale "regesto" è pubblicato da B. Fontana, *Renata di Francia, duchessa di Ferrara*, sui documenti dell'archivio Estense, del Mediceo, del Gonzaga e dell'archivio secreto Vaticano, 3 voll., Forzani, Roma 1889-1899, III, specie, per quanto riguarda Michelangelo Florio, p. XXXII.

"*Non si sa come la fama di Michelangelo Florio fosse giunta alla duchessa: eppure la sua presenza nel regesto della corrispondenza stilato* [nel 1554] *dal segretario ducale venne registrata come se, in effetti, egli avesse più volte inteso dare notizie alla comunità di Consondolo* [ove Renata si era stabilita] *riguardo alla sua attività di pastore e oratore a Londra, non si sa realmente a quale scopo*" (così, Eleonora Belligni, *Renata di Francia (1510-1575) - Un'eresia di corte*, Utet editore, Torino, 2011, pp. 306-307 e nota 179).

[324] E' particolarmente significativa una missiva di Eleonora, del 22 marzo 1539, al fratello Cardinale Ercole Gonzaga, in vista di un nuovo interrogatorio del barbiere in Pesaro (anche alla presenza di un inviato dell'altro suo fratello, Federico II Gonzaga, Duca di Mantova). In essa, *Eleonora manifestò tutta la sua preoccupazione* (circa il possibile gravissimo *danno alla reputazione del nome dei Gonzaga*) se il barbiere avesse insistito a *incolpare Luigi Gonzaga di essere stato l'istigatore dell'avvelenamento,* insieme con Cesare Fregoso. Eleonora affermava:

> "Et volesse Iddio che la cosa non fosse tale qual è per quello che se ne vede, così perché in essa *non venisse machiato chi è del sangue nostro*, come perché *la memoria di questo fatto non havesse ad affliggerne* [*affliggerci, cioè affliggere noi Gonzaga*] *perpetuamente*".

Il testo della lettera è riportato, con gli estremi archivistici del documento, da Massimo Marocchi, *I Gonzaga di Castiglione delle Stiviere*, Verona, 1990, nota 298 a p. 204.

Quindi, proprio *come la madre di Amleto* (Gertrude), *anche Eleonora (che non voleva fosse infangato il glorioso nome della Famiglia Gonzaga) osteggiava il desiderio del figlio Guidobaldo, di perseguire, con le proprie accuse, il parente Luigi Gonzaga*!

Mario Pozzi[325], giustamente sottolinea che:

> "*Se l'Aretino non avesse avuto un peso così grande nei confronti delle élites culturali e della classe politica, se non avesse avuto questa capacità di interpretare e di dirigere l'opinione pubblica, forse non ci accadrebbe di parlare di lui come di un personaggio essenziale della cultura cinquecentesca*".

Ancora, Gian Mario Anselmi ed Elisabetta Menetti[326] rilevano:

> "*Aretino è scrittore fondamentale per il travaglio letterario d'Italia e d'Europa*."

Paolo Procaccioli[327], a sua volta, evidenzia:

> "l'immagine che l'Aretino era riuscito a *imporre di sé a metà del Cinquecento*: l'uomo e lo scrittore vi risultano eccezionali per il contesto in cui agiscono, il rango e il numero degli interlocutori, la produzione sterminata, la varietà degli argomenti e dei registri espressivi, la rapidità dell'esecuzione".

Aretino, col suo ingegno poliedrico, versatile ed eclettico, non era, in questa occasione (a favore di Luigi Gonzaga) la prima volta che indossava, *con successo*, le vesti di "avvocato" difensore, né sarà l'ultima, nella sua vita:

- Quando "il datario pontificio, Giovanni Matteo Giberti, nella primavera del 1524, aveva fatto incarcerare l'incisore Marcantonio Raimondi perché aveva riprodotto sedici disegni erotici di Giulio Romano, *l'Aretino si era interposto*, rompendo clamorosamente col Giberti, ed *aveva ottenuto la scarcerazione dell'artista direttamente dal papa*"[328].

- Successivamente, "Aretino apporterà ai due suoi 'compari' [Tiziano e Jacopo Sansovino] il concorso della sua penna e delle sue relazioni, facendosi volta a volta il …**loro avvocato** … nel 1546, smuove cielo e terra per la difesa e liberazione dell'architetto [e scultore, Sansovino], imprigionato dopo il crollo di una parte della Libreria di San Marco della quale l'amico è capomastro".[329]

I.6 L'ecfrasi di Shakespeare (sul modello aretiniano) anche relativamente al dipinto del Tiziano *Venere e Adone* (Panofsky 1969). Il "*dumb play*" (in "*Venus and Adonis*", *"il poemetto più letto, famoso e citato fra i poemi del suo secolo e di quello successivo"*-Melchiori-1994**): immagine viva mostrata muta, fissata nel dipinto di Tiziano; il "*dumb show*", arte visiva muta, nella prima**

[325] Mario Pozzi, *Note sulla cultura artistica e sulla poetica di Pietro Aretino*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 1968, p. 322.
[326] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, p. 17.
[327] Paolo Procaccioli, Pietro Aretino, *Lettere*, scelta e commento di P. Procaccioli (volumi due), Rizzoli, Milano, vol. I, p. 5.
[328] Giuliano Innamorati - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 4 (1962), Treccani, voce *Aretino, Pietro* leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_(Dizionario-Biografico)/
[329] Paul Larivaille, *Pietro Aretino tra letterarti e artisti. Guai e tripudi di un pittore mancato*, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*… cit., p. 19.

rappresentazione "mimica" della Recita a corte (in *Amleto*). Il "*concetto*" aretiniano e il "*conceit*" Shakespeariano (in *Amleto*).

Anche quanto al poemetto *Venere e Adone di Shakespeare, è stata autorevolmente avanzata l'ipotesi che il Drammaturgo abbia preso spunto proprio dal dipinto di Tiziano "Venere e Adone", per creare la sua prima opera nel 1593 ("il poemetto più letto, famoso e citato fra i poemi del suo secolo e di quello successivo"*[330]*), seguendo le orme dell'Aretino, che, nel suo tempo, aveva inaugurato il genere letterario dell'opera letteraria a corredo dei dipinti di Tiziano.*

L'ipotesi è motivatamente avanzata da Erwin Panofsky, "*Storico dell'arte tedesco naturalizzato statunitense (Hannover 1892 - Princeton 1968). Massimo teorico dell'iconologia, in possesso di conoscenze vastissime che esorbitano dal ristretto campo della storia dell'arte e dotato di un eccezionale acume critico, Panofsky ha dato contributi fondamentali a tutti gli argomenti da lui trattati, indagando con particolare predilezione i molteplici rapporti che collegano l'opera d'arte alle correnti filosofiche ed estetiche del tempo*"[331].

Con riguardo a tale opera di Shakespeare, volendo qui solo accennare alla questione[332], Erwin Panofski[333] afferma testualmente:

> "*le parole di Shakespeare sembrano una parafrasi poetica dell'opera di Tiziano…mi azzardo di avanzare l'ipotesi che sia stato Tiziano ad ispirare a Shakespeare una nuova versione della storia di Venere e Adone … una nuova versione ben motivata da un punto di vista artistico* (cioè dall'intenzione del pittore di presentare di spalle la figura principale), ma *non anticipata, sembrerebbe, da alcuna fonte letteraria*".

Panofsky afferma, quindi, espressamente che "*le parole di Shakespeare sembrano una parafrasi poetica dell'opera di Tiziano*".[334]

Pakonfsky conferma, in tal modo, che anche qui (come farà anche nell'*Amleto*) Shakespeare sembra seguire proprio *l'ecfrasi aretiniana dei dipinti di Tiziano*!

Modificando il testo Ovidiano, abbiamo qui, nel dipinto di Tiziano, la rappresentazione di una Venere che deve implorare l'amore di un Adone sdegnoso e cercare di trattenerlo, mentre egli vuole sfuggirle, per andare a cacciare.

Con riguardo al collegamento fra il dipinto tizianesco "*Venere e Adone*" e l'ecfrasi shakespeariana del dipinto stesso, nel poemetto "*Venus and Adonis*" (1593), va anche riferita la stessa opinione del Prof. Jonathan Bate (massimo studioso inglese vivente dell'opera shakespeariana) e di Dora Thornton, espressa, al riguardo, nel citato "Catalogo" della mostra del 2012[335].

---

[330] Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Biblioteca storica Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 234; il poemetto ebbe sedici edizioni fra il 1593 e il 1675 "nove delle quali nel giro dei primi dieci anni". Secondo Melchiori, op. cit., p. 235, "Shakespeare nella sua opera arricchisce la sensualità del linguaggio con il ricorso ad elementi più strettamente figurativi, che si direbbero suggeriti da una conoscenza della grande pittura rinascimentale".

[331] Così l'Enciclopedia Treccani on line, http://www.treccani.it/enciclopedia/erwin-panofsky/

[332] Per una più vasta disamina dell'argomento, si veda Massimo Oro Nobili, *Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane Venere e Adone e Amleto*, pubblicato il 21 gennaio 2018, in http://www.shakespeareandflorio.net/ , pp. 102-145.

[333] Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia* (traduzione di Marco Folin, dall'originale *Problems in Titian: Mostly Iconographic*, New York, 1969), ed. Marsilio, Venezia, 2009, pp. 155-156.

[334] Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, cit., p. 156.

[335] Jonathan Bate & Dora Thornton, "*Shakespeare-Staging the World*", The British Museum Press, 2012.

In tale "Catalogo", è riprodotto, "a tutta pagina",[336] lo splendido dipinto di Tiziano "Venere e Adone" (nella specie, si tratta di una copia del dipinto della bottega di Tiziano, custodito attualmente nella *National Gallery* di Londra).

Jonathan Bate e Dora Thornton[337] affermano:

> "The most famous visual representation of the story of Venus and Adonis, known through Europe and frequently copied was Titian's…Like Shakespeare, Titian takes the story from Ovid but changes various elements: this scene, in which Venus attempt to restrain Adonis, is not directly based on a moment on the original poem… Shakespeare's poem shares with the painting a particular emphasis, absent from Ovid, on Venus trying to restrain Adonis from leaving her. This might suggest that Shakespeare had seen a version of the painting or one of the many engravied copies of it that were circulating by the 1590s…".
>
> "La rappresentazione visiva più famosa della storia, di Venere e Adone, conosciuta in Europa e spesso copiata, è stata quella di Tiziano ... Come Shakespeare, Tiziano riprende la storia da Ovidio ma cambia vari elementi: questa scena, in cui Venere tenta di trattenere Adone, non è basata direttamente su un brano del poema originale ... Il poema di Shakespeare condivide con il dipinto un'enfasi particolare, assente in Ovidio, sul fatto che Venere cerca di impedire ad Adone di lasciarla. Ciò potrebbe suggerire che Shakespeare avesse visto una versione del dipinto [di Tiziano] o una delle molte copie incise di esso che circolavano negli anni 1590 ... ".

Gli studiosi inglesi sono, ovviamente, assai cauti su questo collegamento (fra l'opera di Shakespeare "Venus and Adonis" e il dipinto di Tiziano "Venere e Adone"), che è, però, sostanzialmente, da tutti, innegabile!

Secondo Noemi Magri, che pure sostiene fermamente come Shakespeare commenti il dipinto tizianesco: "*Gli sguardi sono il motivo centrale del dipinto*"[338].

Con riguardo al dipinto tizianesco, Luba Freedman [339] (nel suo studio *The Vainly Imploring Goddess* [*La Dea che vanamente implora*] sottolinea che:

> "*Head uplifted towards Adonis, she gazes intensely into his eyes, uttering words of entreaty, indicated by her slightly open mouth*".
>
> "*Con la testa sollevata verso Adone, ella [Venere] lo guarda fisso intensamente negli occhi, sussurrando parole di implorazione, come si evince dalla bocca di lei, leggermente aperta*".

La "strofa esastica" 60, versi 355-360, di Shakespeare descrive proprio questo motivo centrale del dipinto tizianesco, *come avrebbe fatto Aretino con un ritratto di Tiziano stesso*:

"O, what a war of looks was then between them!

---

[336] Jonathan Bate & Dora Thornton, "*Shakespeare-Staging the World*"… cit., p. 127.
[337] Jonathan Bate & Dora Thornton, "*Shakespeare-Staging the World*"… cit., p. 126.
[338] Noemi Magri, *Titian's Barberini Painting: the pictorial source of Venus and Adonis*, in *Such Fruits Out of Italy, The Italian Renaissance, in Shakespeare's Plays and Poems*, Buchholz, Germany, Laugwitz Verlag, 2014, p. 23.
[339] Luba Freedman, *The Vainly Imploring Goddess* [La Dea che vanamente implora] *in Titian's Venus and Adonis*, in *Titian: Materiality, Likeness, Istoria*, edited by Joanna Woods-Marsden, Introduction by David Rosand, Brepols Publishers, 2007, p.88, anche in https://www.academia.edu/8652312/_The_Vainly_Imploring_Goddess_in_Titian_s_Venus_and_Adonis_

Her eyes petitioners to his eyes suing;
His eyes saw her eyes as they had not seen them;
Her eyes woo'd still, his eyes disdain'd the wooing:
And all this *dumb play* had his acts made plain
With tears, which, chorus-like, her eyes did rain."

"O, che guerra di sguardi ci fu allora fra loro!
Gli occhi di lei imploranti, che chiedevano pietà agli occhi di lui;
Gli occhi di lui guardavano gli occhi di lei, come se non li vedessero;
Ancora gli occhi di lei corteggiavano lui, gli occhi di lui disdegnavano lei che lo corteggiava;
E tutta questa *muta rappresentazione* aveva reso chiari gli atteggiamenti di lui
Con lacrime che gli occhi di lei stillavano, come un coro tragico."

"*che guerra di sguardi ... gli occhi di lei [Venere] corteggiavano lui [Adone], gli occhi di lui disdegnavano lei che lo corteggiava*".

Questa scena è definita da Shakespeare come un "*dumb play*", "*muta rappresentazione*"; si tratta proprio dell'*ecfrasi* del *dipinto del Tiziano, Venere e Adone,* una delle "*tele a soggetto mitologico per Filippo II di Spagna, produzione della tarda maturità di Tiziano*", che Tiziano stesso usava chiamare, in modo interscambiabile, "*poesie*", o "*pitture*", ovviamente *mute*[340].

In *Amleto, l'arte teatrale meramente visiva, senza le parole*, sarà chiamata "*dumb show*".

Il Prof. Giorgio Melchiori sottolinea come la concezione del teatro del Drammaturgo ci sia proprio offerta e canonizzata nella "*Recita a corte*" dell'*Amleto.*

Melchiori rileva come la "Recita a corte" viene *ripetuta due volte*:

1) inizialmente, in forma di *mimo*, costituente un'arte teatrale esclusivamente "*visiva*" (*priva della parola*), quella del "*dumb-show*" (Atto III, scena ii, 134), letteralmente "*rappresentazione muta*";
2) successivamente vi è "*l'introduzione della parola*"[341].

Il Prof. Melchiori autorevolmente rileva che:

> "*La recita [a corte]* (ripetuta due volte, *prima in forma di mimo* per informare il pubblico della sua essenziale linea narrativa, *poi con l'introduzione della parola*, ad indicare *la complessa struttura di comunicazione teatrale*) *può essere considerata come il manifesto shakespeariano di che cosa sia l'evento teatrale*."[342]

Lo studioso precisa, inoltre, in cosa consista la shakespeariana "*complessa struttura di comunicazione teatrale*", sottolineando, al riguardo, che il teatro, per Shakespeare (come evidenziato nella duplice rappresentazione della Recita a Corte):

> "coinvolge a un tempo *la poesia stessa* [cioè la parola] e *i mezzi gestuali, visivi e plastici* [le mute - dinamiche e mimiche - arti visive]"[343].

---

[340] Elena Smoquina, *Le ultime poesie di Tiziano e le Metamorfosi di Ovidio*,… cit., nota 1 a p. 393 e p. 394.
[341] Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere,* Biblioteca storica Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 427.
[342] Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere,* Biblioteca storica Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 427.
[343] Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere,* Biblioteca storica Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 427. Anche il Prof. Alessandro Serpieri (a sua cura e traduzione), *William Shakespeare, Amleto,* Venezia, 1997, Marsilio editori, p. 25, sottolinea l'importanza della "*riflessione metateatrale*" "*nella messa in scena del dramma di Gonzago*" organizzata da Amleto e aggiunge che, nella scena precedente (Atto III, scena i), Amleto [e, tramite lui, evidentemente, il Drammaturgo] tiene "*una lezione di recitazione agli attori e riflette sulla funzione rivelatrice del teatro ora e sempre*". Anche John Hamill, *The Ten Restless Ghosts of Mantua: Part 2 Shakespeare's Specter Lingers over the Italian City* (*Shakespeare Oxford Society Newsletter* , Vol. 39, No. 4, p. 3, Autumn, 2003) ora in Paul Hemenway Altrocchi, MD, *The Soul of the Age, Edward de Vere*

Come afferma Luba Freedman:

> "*To Aretino, his sonnets and letters made Titian's mute portraits eloquent, as if giving them voice*" [344].
>
> "*Per Aretino, i suoi sonetti e le sue lettere trasformavano i muti ritratti di Tiziano in ritratti che parlavano, come se desse loro la voce*".

Similmente, usando le espressioni profonde di Melchiori[345], il teatro di Shakespeare - come definito nel "*manifesto shakespeariano di che cosa sia l'evento teatrale*" (la Recita a Corte in *Amleto*) – si caratterizza per essere una "*complessa struttura di comunicazione teatrale*", che "*coinvolge a un tempo*" *la parola e le arti visive*.

Per concludere questo breve paragrafo, vogliamo far riferimento a un altro passo dell'*Amleto*.
Amleto ha fatto recitare a un attore (che sarà impegnato nella Recita a Corte) un brano del racconto di Enea a Didone, riguardante (Atto II, Scena ii, 444) l'"*assassinio di Priamo*" ("*Priam's slaughter*").
Il Drammaturgo inventa, qui, di sana pianta, un brano sul dolore disperato di Ecuba per l'uccisione del marito, "che non si trova né nel racconto di Enea nell'*Eneide* di Virgilio, né in *Dido, Queen of Carthage*[346]".
Ecuba è l'"*emblema del dolore, di una delle grandi eroine della tragedia greca*"[347].

L'attore, nel recitare questo brano, che rappresenta *il dolore vedovile di Ecuba*, si immedesima talmente nella parte da piangere (Atto II, Scena ii, 545-551) e Amleto riflette:

> "Is it not monstruous that this player here, But in a fiction, in a dream of passion, Could force his soul so to his own *conceit*, That from her working all his visage wann'd, Tears in his eyes, distraction in his aspect, a broken voice, and his whole function suiting With forms to his *conceit*?"
>
> "Non è mostruoso che quell'attore lì solo fingendo, sognando la sua passione possa forzare l'anima al suo proprio *concetto*, tanto da averne il viso scolorato, le lacrime agli occhi, la pazzia nell'aspetto, la voce rotta, e ogni funzione tesa a dare forma al suo *concetto*?"

Qui l'Autore del dramma sembra procedere con una sorta di "ecfrasi" della recitazione teatrale, *svelando il sentimento intimo* dell'attore, che lo fa talmente immedesimare nel dolore di Ecuba.

Si tratta di un "*conceit*" (per ben due volte ripetuto!), che appare proprio derivato dal "*concetto*" aretiniano, riferito a una "*categoria rappresentativa come percepita in via generale*", "*broadly perceived representative type*"[348], quella *universale, dello straziante dolore vedovile di Ecuba per l'uccisione del marito*.

---

as Shakespeare Stimulates a Golden Era of English Literature, iUniverse, 2014, p.153, sottolinea che la scena, per enfatizzare la vicenda, viene eseguita due volte, "*una volta nello spettacolo muto e di nuovo quando viene recitata con le parole ad alta voce*" "*the scene is performed twice, once in the silent show and again when it is performed aloud*".

[344] Luba Freedman, op.cit., p. 26.

[345] Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Biblioteca storica Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 427.

[346] Così, Mariangela Mosca Bonsignore, *William Shakespeare, Amleto*, a cura di Paolo Bertinetti, con note ai testi di Mariangela Mosca Bonsignore, Einaudi, Torino, 2005, nota 496 a p.159. Quanto alla tragedia "*Dido, Queen of Carthage*, in full *The Tragedy of Dido, Queen of Carthage*", play in five acts by Christopher Marlowe and Thomas Nashe, published in 1594", si veda la voce *Dido, Queen of Carthage, Play by Marlowe and Nashe*, in Encyclopaedia Britannica, leggibile in https://www.britannica.com/topic/Dido-Queen-of-Carthage

[347] Così, Mariangela Mosca Bonsignore, op. cit., nota 496 a p.159.

[348] Luba Freedman, op. cit., p. 27.

L'attore, cioè, si immedesima nel rappresentare, nella sua recita, un "concetto" universale, quello *dell'universale dolore vedovile di Ecuba per l'uccisione del marito*!

Certamente, rileva Amleto, l'attore non si commuove sino alle lacrime per *il particolare dolore di Ecuba* (un personaggio della mitologia greca), la quale non rappresenta nulla per l'attore stesso.

Infatti, Amleto, attraverso la figura della *domanda retorica*, impone una riflessione all'*audience* e, allo stesso tempo, *asserisce*, seppur implicitamente, la sua *chiara opinione* in ordine a tale domanda:

> "What's Hecuba to him [the player], or he to her,
> That he should weep for her?"
>
> "Ma chi è Ecuba per lui [l'attore], o lui per Ecuba,
> da piangere per lei?"

Amleto asserisce chiaramente la *propria opinione* su *un aspetto di assoluto non poco conto, nell'arte teatrale*, quello *dell'immedesimazione dell'attore con il personaggio che egli recita*.

La chiara opinione che esprime Amleto (e, per sua bocca, l'Autore del dramma) è quella per cui l'attore si compenetra fino alle lacrime, non certamente per le specifiche lacrime di Ecuba, ma perché - per mezzo del personaggio di Ecuba - *egli sta interpretando, tramite i propri gesti visivi e la propria voce, qualcosa di universale, qualcosa che può riguardare tutti gli uomini del mondo in tutte le epoche storiche e in tutte le parti del pianeta*; e quel qualcosa non è lo specifico dolore di Ecuba, ma è, per l'appunto, il "*conceit*", il "*concetto*", *universalmente percepibile*, dello *straziante dolore di una donna che vede uccidere il proprio amato*, il *concetto universalmente percepibile, dello straziante dolore vedovile*.

E Aretino, in tema di "*concetto*", aveva letteralmente fatto scuola!

Capitolo II

Guida all'"*apice della mostra*", il ritratto "Pitti" di Aretino (opera di Tiziano) - La vicenda avvincente della genesi del ritratto, che era stato progettato per costituire una sorta di "*dittico*", insieme col ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, raccontata nelle *Lettere aretiniane*, e fortemente voluto da Aretino:

- il ritratto di Aretino "*di man di Tiziano*";

- il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, "*come di man di Tiziano*".

Il "*divino*" letterato del '500, il "*flagello dei principi*", e "*il più valoroso condottiero italiano*" del Rinascimento: una sorta di "*dittico*" che raffigurava "*I due Capitani del del '500 italiano*" ("*Ancor'io son Capitano*"- Aretino) che avrebbe conservato, a imperitura memoria, l'amicizia di due personaggi unici del loro tempo; una *sinergia* che avrebbe immortalato, per sempre, *visivamente*, i due grandissimi amici, *come non avrebbe mai potuto fare il ritratto singolo di ciascuno di essi*.

Cercheremo, in queste brevi note, di ripercorrere l'avvincente vicenda della "genesi" di tale vera e propria sorta di "dittico", come raccontata nelle *Lettere Aretiniane* (intendendosi, qui, per tali: sia i sei libri delle *Lettere*, scritte *da* Aretino; sia i due libri delle *Lettere*, scritte *ad* Aretino[349]).

§ II.1

II.1 La genesi del famoso ritratto di Aretino, da parte di Tiziano: Aretino intendeva celebrare la propria amicizia con Giovanni dalle Bande Nere, tramite una sorta di vero e proprio "*dittico*", che vedesse, uno di fronte all'altro, il "*divino*" letterato del '500, il "*flagello dei principi*", e "*il più valoroso condottiero italiano*" del Rinascimento. Un "*dittico*" "*tizianesco*" che raffigurava "*I due Capitani del '500 italiano*", poiché anche Aretino andava fiero di cosiderarsi, nell'animo, *anch'egli un Capitano*, proprio come lo era stato Giovanni dalle Bande Nere:"*ancor'io son' Capitano*", con una propria "*milizia*" ("*la militia mia*"), costituita da "*le schiere de i suoi inchiostri*" (lettera di Aretino, dell'8 giugno 1537, al duca Anne de Montmorency, "*Monsigor Gran' Maestro*"[350]).

[349] I sei Libri delle *Lettere* di Aretino sono pubblicati, a cura di Paolo Procaccioli, nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Salerno Editrice, Roma (Libro I, 1997; Libro II, 1998; Libro III, 1999; Libro IV, 2000; Libro V, 2001; Libro VI, 2002). I due Libri delle *Lettere scritte a Pietro Aretino* sono pubblicati sempre a cura di Paolo Procaccioli, nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Salerno Editrice, Roma (Libro I, 2003; Libro II, 2004).

[350] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, Salerno Editrice Roma, 1997, n. 144; la si veda anche nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, pp. 112 v e 113 r, in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
"*Perché ancor' io son' Capitano*, e *la militia mia* non ruba le paghe, non ammutina le genti, né dà via le rocche. Anzi *con le schiere dei suoi [della militia mia] inchiostri*, col vero dipinto ne le sue insegne, acquista più gloria al principe che ella serve, che gli uomini armati terre [di quanto atterriscono gli uomini armati]: poi la mia penna paga altri d'onore e di biasimi in contanti [dietro remunerazione]. Io in una mattina senza altre istorie divulgo le lodi ed in vituperi di coloro, non ch'io adoro ed odio, ma di quegli che meritano di essere adorati ed odiati". Mario Baratto, *Commedie di Pietro Aretino*, nella rassegna di varia umanità *Belfagor*, Vol. 12, No. 5 (30 settembre 1957), pp. 506-539, Leo S. Olschki editore, Firenze, a p. 517, in

L'amicizia fra Aretino e Giovanni dalle Bande Nere* è giustamente celebrata nella mostra in questione, anche tramite il raffinatissimo capolavoro cinematografico di Ermanno Olmi, *Il mestiere delle armi* (2001). *L'amicizia fra Aretino e Giovanni dalle Bande Nere*, a mio sommesso avviso, costituisce *"la vicenda autobiografica per antonomasia" delle Lettere aretiniane*. Una vicenda che si snoda, in tali *Lettere, attraverso tre fasi.

A mio sommesso avviso, *"la vicenda autobiografica per antonomasia*" delle *Lettere aretiniane* (intendendosi, qui, per tali: sia i sei volumi delle *Lettere*, scritte *da* Aretino; sia i due volumi delle *Lettere*, scritte *ad* Aretino) *è indubbiamente quella che riguarda l'amicizia fra Aretino e Giovanni dalle Bande Nere*, giustamente celebrata nella mostra in questione, anche tramite il raffinatissimo capolavoro cinematografico di Ermanno Olmi, *Il mestiere delle armi* (2001).

Caterina Pardi[351], nel commentare il capolavoro di Olmi, afferma che:

> "Dopo la sua morte prematura a ventotto anni a seguito dalla ferita inflitta da un falconetto, la storia di Giovanni de' Medici detto dalle Bande Nere (1498-1526) - figlio di Caterina Sforza e Giovanni de' Medicidetto Il Popolano - è stata sottoposta a una forma di revisione idealizzata. L'amico letterato Pietro Aretino e il figlio Cosimo, primo Granduca di Toscana, tesserono su Giovanni la leggenda del comandante rivoluzionario allo scopo di rafforzare l'immagine della Casata medicea. Così la figura di Giovanni è giunta fino a noi già rivestita di un'aura di eroismo, *divenendo il simbolo dell'identità italiana*."

Come sottolinea la medesima Caterina Pardi, lo stesso Olmi, nella sua ricostruzione cinematografica: "*crea un eroe archetipico*"[352].

Un Giovanni dalle Bande Nere, come *un modello di eroismo*, il più famoso e leggendario condottiero del Rinascimento Italiano!

E, d'altro canto, è ancora nel "*comune sentire*", la celebrazione "*storica*" di tale eroe, tuttora rievocato da un'importante *Associazione fiorentina*, l'"*Associazione culturale Giovanni delle Bande Nere".*

Come si legge nel sito di tale Associazione[353]:

---

https://www.jstor.org/stable/26106914?read-now=1&refreqid=excelsior%3A4a5737fe2e7bb95d22d6d9bfeb2f8da6&seq=1#page_scan_tab_contents
rileva che Aretino si considera come "*un capitano di ventura fedele purché pagato*" e chiede, tramite il duca Anne de Montmorency (grande "*Maestro*" del re di Francia), quattrocento scudi di pensione a Francesco I.

[351] Caterina Pardi, *La figura di Giovanni dalle Bande Nere ne 'Il mestieredelle armi' di Ermanno Olmi (2001)*, in in AA.VV., *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, n. 22-23, Emmebì Edizioni, Firenze 2014, p. 733; nel testo, abbiamo riprodotto una parte dell' "*abstract*" dello studio, che, sostanzialmente, a sua volta, riprende l' "*incipit*" dello studio stesso a p. 733 leggibile in https://www.academia.edu/37142338/C._Pardi_La_figura_di_Giovanni_dalle_Bande_Nere_ne_Il_mestiere_delle_armi_di_E._Olmi

[352] Caterina Pardi, op. cit., p. 738. Tale studiosa (op. cit., p. 733) appare critica verso tale esaltazione di Giovanni come "eroe archetipico"; essa ritiene che "la figura di Giovanni è giunta fino a noi già rivestita di un'aura di eroismo, laddove un più esteso e approfondito studio delle fonti ha portato molti storici a ritenere il condottiero *un interprete di altissimo livello della Scienza militare del suo tempo*, ma non un innovatore in senso stretto" (fra l'altro, non si comprende per quale motivo Giovanni avrebbe dovuto essere un innovatore [?] in senso stretto!). La studiosa, inoltre, non indica, in via positiva, un condottiero italiano del Rinascimento che possa incarnare, meglio di Giovanni, il modello della figura del capitano italiano più famoso del nostro '500, essendo Giovanni colui che morì coraggiosamente (e con un'agonia soffertissima), a soli ventotto anni, per la salvaguardia della penisola dall'invasione straniera.

"La Compagnia di rievocazione storica Giovanni delle Bande Nere nasce nel 2005 dalla passione e l'entusiasmo di un gruppo di amici per la storia e la scherma…Rievocare vuol dire portare un frammento di storia di fronte al pubblico, farlo vivere e prender corpo, mettere in scena i personaggi di un'epoca passata che rimane nell'immaginario romantico collettivo e dar loro voce e gesto. Vuol dire anche creare un fondale, un ambiente nel quale farli muovere, sia esso l'arredamento di una rocca o il campo mercenario. Vuol anche dire riportare in vita le gesta guerresche tramite duelli e battagliole, che riportino al presente la frenesia e l'atmosfera del momento.

Inutile a dirsi che la parte più attesa dal pubblico è quella in cui l'acciaio entra in scena e i figuranti si trasformano in spadaccini e soldati.

Per noi, rievocare è questo, ma non solo. Educati da tante delusioni e innamorati di una storia vera, non cinematografica, abbiamo preso a punto d'impegno da sempre la massima correttezza nella ricerca del dettaglio e nella sua restituzione sul campo, con un intento soprattutto didattico nei confronti di chi si accosta alla rievocazione da spettatore e ne esce arricchito non di miti e leggende ma di nozioni reali sul quotidiano di altri tempi e sugli eventi storici".

Tornando all'incontro fra Aretino e Giovanni, Giuliano Innamorati sottolinea che:

" [fu] *il cardinal Giulio de' Medici che inviò Aretino nel 1523 presso il suo congiunto Giovanni de' Medici, che teneva il campo a Reggio. Fu un incontro fortunato di due temperamenti che trovarono subito un accordo equilibrato nelle differenze e nelle somiglianze. Sfrenati ambedue, ambiziosi e audaci, avevano interessi tanto diversi e obbiettivi tanto divergenti da potersi apprezzare reciprocamente senza urto di suscettibilità; sicché tra il condottiero delle Bande Nere e l'Aretino poté nascere e crescere quell'amicizia famosa e pur incomprensibile a chi non capì l'uno o l'altro, o tutti e due i personaggi, un'amicizia che è tratto caratteristico della temperie spirituale di quella ricca e vitale età*".[354]

Anche Paul Larivaille[355] sottolinea che:

"[Nel 1523, Aretino] Durante una tappa a Reggio incontra Giovanni dalle Bende Nere: un incontro che segna l'inizio di una profonda amicizia destinata a durare fino alla morte del *capitano* - *ammirato da Machiavelli e Guicciardini* - nel novembre 1526… [Nel 1525] Dalla metà di gennaio ai primi di febbraio: nuovo soggiorno [di Aretino] presso il *capitano* dalle Bande Nere… [Dopo l'attentato, in Roma, alla sua vita, nel luglio] Prime settimane di ottobre… Aretino parte da Roma per il campo delle Bande Nere…; 1526… dopo le amare delusioni che avevano chiuso il suo soggiorno romano, Pietro ha trovato in Giovanni de' Medici un'ancora di salvezza. Diventato ormai quel consigliere ascoltato che si era invano sognato di essere a Roma, può a ben diritto

[353] Si veda il sito istituzionale di tale Associazione, in http://www.compagniabandenere.it/associazione-compagnia-giovanni-bande-nere.html

[354] Giuliano Innamorati - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 4 (1962), Treccani, voce *Aretino, Pietro* leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_(Dizionario-Biografico)/

[355] Paul Larivaille, *Pietro Aretino tra letterarti e artisti. Guai e tripudi di un pittore mancato*, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*… cit., pp. 17-18.

guardare con ritrovata fiducia all'avvenire e ritenersi al sicuro sulla scia del *capitano sul quale riposano le speranze della penisola…*"

Lo stesso Aretino, nella celeberrima lettera del 10 dicembre 1526 a Madonna Maria de' Medici[356], affermerà che:

> "Egli è sparito il vero braccio di battaglia. *E certo non fu mai chi levasse a tanta speranza l'arme italiane…*"

Un grande studioso dei "Medici", Maurizio Arfaioli[357], sottolinea che:

> "la minaccia dell'affermarsi dell'egemonia asburgica sulla penisola provocarono la formazione della *Lega antimperiale di Cognac*, siglata il 22 maggio 1526 tra Francia, il duca di Milano, Venezia, Firenze e il papa, con l'appoggio esterno dell'Inghilterra. Il Medici [Giovanni dalle Bande Nere] fu nominato *capitano generale della fanteria italiana dell'esercito della Lega* destinato a scacciare gli Imperiali dal Ducato di Milano… Francesco Maria I Della Rovere, *capitano generale della Lega* in Italia, decise di *seguire il consiglio del Medici*, …muovendosi con le truppe più mobili della Lega, cioè la cavalleria e la fanteria italiane, per intercettare i Tedeschi prima che potessero attraversare il Po e rompere così il contatto con le forze della Lega. L'azione delle truppe italiane, *guidate personalmente dal Medici con la consueta aggressività, fu di particolare efficacia*, e stava cominciando a dare i primi risultati quando, il 25 novembre, alla conclusione di uno scontro con la retroguardia dei lanzichenecchi a Governolo (alla confluenza del Mincio nel Po, nel Marchesato di Mantova), il Medici fu colpito da un colpo di falconetto (un pezzo di artiglieria leggera) che gli fracassò il femore della gamba destra".

Aretino stesso affermerà di sentirsi, nell'animo, come un "*Capitano*" (come egli stesso afferma nella lettera dell'8 giugno 1537, al duca Anne de Montmorency, "*Monsigor Gran' Maestro*"[358]), proprio come lo era stato Giovanni dalle Bande Nere! …"*ancor'io son' Capitano*", con la "*militia*" e le "*schiere de i suoi inchiostri*"; un combattente nato, che aveva vissuto la vita dei campi di battaglia con Giovanni, e che, per sempre resterà, un combattente, tramite la "*militia*" e le "*schiere de i suoi inchiostri*". Aretino

---

[356] Tale lettera è leggibile in: Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, 5, Salerno Editrice Roma, 1997, pp. 59-61; Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi …, cit., pp. 48-51; nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false pp. 9 v – 10 v.

[357] Maurizio Arfaioli, voce *Medici, Giovanni de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 73 (2009), in http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-de-medici_res-f082f986-dcde-11df-9ef0-d5ce3506d72e_(Dizionario-Biografico)/

[358] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, Salerno Editrice Roma, 1997, n. 144; la si veda anche nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, pp. 112 v e 113 r, in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
"*Perché ancor' io son' Capitano*, e *la militia mia* non ruba le paghe, non ammutina le genti, né dà via le rocche. Anzi *con le schiere dei suoi [della militia mia] inchiostri*, col vero dipinto ne le sue insegne, acquista più gloria al principe che ella serve, che gli uomini armati terre [di quanto atterriscono gli uomini armati]: poi la mia penna paga altri d'onore e di biasimi in contanti [dietro remunerazione]. Io in una mattina senza altre istorie divulgo le lodi ed in vituperi di coloro, non ch'io adoro ed odio, ma di quegli che meritano di essere adorati ed odiati". Mario Baratto, *Commedie di Pietro Aretino*, nella rassegna di varia umanità *Belfagor*, Vol. 12, No. 5 (30 settembre 1957), pp. 506-539, Leo S. Olschki editore, Firenze, a p. 517, in https://www.jstor.org/stable/26106914?read-now=1&refreqid=excelsior%3A4a5737fe2e7bb95d22d6d9bfeb2f8da6&seq=1#page_scan_tab_contents
rileva che Aretino si considera come "*un capitano di ventura fedele purché pagato*" e chiede, tramite il duca Anne de Montmorency (grande "*Maestro*" del re di Francia), quattrocento scudi di pensione a Francesco I.

combatté sempre, *dal giorno alla sera*, per *fustigare e lodare* ("*Io in una mattina senza altre istorie divulgo le lodi ed in vituperi di coloro, non ch'io adoro ed odio, ma di quegli che meritano di essere adorati ed odiati*"[359]), non demordendo mai, e rievocando sovente il periodo trascorso sui campi di battaglia col "Signor Giovanni".

La vicenda autobiografica di "*quell'amicizia famosa e pur incomprensibile a chi non capì l'uno o l'altro, o tutti e due i personaggi, un'amicizia che è tratto caratteristico della temperie spirituale di quella ricca e vitale età*"[360], è ***la "vicenda autobiografica" per antonomasia delle Lettere Aretiniane*** (scritte e ricevute dal letterato), **e *si articola, nelle Lettere Aretiniane, nelle seguenti tre fasi*:**

1. Le lettere, fra Aretino e Giovanni, dai campi di battaglia;
2. Le due lettere del 10 dicembre 1526, con cui Aretino narra (a Francesco degli Albizi e a Maria de' Medici, moglie di Giovanni) l'agonia e la morte di Giovanni, nonché la predisposizione, da parte di Giulio Romano, per iniziativa di Aretino, del "*calco*" in gesso del volto del giovane eroe appena morto in Mantova;
3. Il ricordo del "*gran Giovanni*". L'invio a Cosimo de' Medici del "dittico": il ritratto di Aretino "*di mano di Tiziano*" e il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, "*come di mano di Tiziano*", a segno imperituro dell'amicizia ***fra due Capitani***, il "*divino*" letterato del '500, il "*flagello dei principi*" (con la "*militia*" "*de i suoi inchiostri*"), e "*il più valoroso condottiero italiano*" del Rinascimento. La commoventissima vicenda del "*calco*" in gesso (del volto dell'eroe), opera di Giulio Romano (su "*instantia*" di Aretino), che *riprende vita*, nei colori del ritratto di Gian Paolo Pace.

II.1.1 Segue -Prima fase -Le lettere, fra Aretino e Giovanni, dai campi di battaglia.

Facciamo qui riferimento solo a due lettere, che riteniamo significative.

Nella lettera del "*Tuo Giovanni de' Medici*" del 3 agosto 1524, da Fano, "*Al Stupendo Pietro Aretino Amico vero*"[361], Giovanni conclude con una lode eccezionale di Aretino, che *la dice lunga sui rapporti fra i due*: "*ti vo' dar questa laude, che tutti potrebbero far tristitie a le volte, ma tu mai non già*"; cioè Giovanni riconosce una particolare lode ad Aretino, quella che tutti potrebbero, alle volte, compiere azioni non animate da amore e bontà ("*tristitie*"), ma questo non mai può accadere ad Aretino. Insomma, del suo amico Pietro, Giovanni si fidava ciecamente e sapeva che ogni sua azione era sempre animata da bontà e amore.

Nella lettera da Pavia[362], da "*Il tuo Giovanni de' Medici*" "*A Pietro Aretino Miracolo di Natura*"[363], Giovanni invitava Aretino a raggiungerlo, perché Francesco I, re di Francia voleva conoscere il Letterato.

---

[359] Così, Aretino, nella sua già citata lettera dell'8 giugno 1537, al duca Anne de Montmorency, "*Monsigor Gran' Maestro*".

[360] Giuliano Innamorati - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 4 (1962), Treccani, voce *Aretino, Pietro* leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_(Dizionario-Biografico)/

[361] Tale lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere scritte a Pietro Aretino,* tomo I, libro I, Roma, Salerno Ed., 2003, n. 1, p. 35.

[362] Secondo Luisa Mulas [*L'Aretino e i Medici,* in Pietro Aretino, *Nel Cinquecentenario della nascita.* Atti del Convegno di Roma, Viterbo, Arezzo, 28 settembre – 1° ottobre 1992; Toronto 23-24 ottobre 1992; Los Angeles, 27-29 ottobre 1992, Salerno editrice, Roma, 1995, Tomo II, pp. 541 -543], la redazione di tale lettera, non datata, "andrebbe collocata dopo il 24 novembre 1524", data in cui era avvenuto l'incontro fra Giovanni e il Re Francesco, e "non posteriore al 5 gennaio 1525" (data in cui fu pubblicato l'accordo fra il papa, Venezia e la Francia).

Il giorno precedente, il Re, "*ben sapendo che Aretino era solito (come lo era stato tra il '23 e il '24) soggiornare presso il condottiero*"[364], si era doluto per non averlo incontrato ("*si dolse perché non ti avevo manato meco al solito*"). Giovanni riferisce, pertanto, che si era impegnato ("*gli feci giuramento*") con "*la Maestà sua che ti scrivessi facendoti qui venire*". Giovanni conclude la lettera affermando che "*So che non manco verrai per tuo benefizio che per vedere me, che non so vivere senza l'Aretino*". Cioè, so che mi raggiungerai qui a Pavia non solo per il beneficio dell'opportunità di incontrare il Re di Francia, ma anche per vedere me, che non so vivere senza l'Aretino. Un'espressione dettata dal cuore, questa di Giovanni, che è sicuro che Aretino lo raggiungerà al campo, "*per vedere me, che non so vivere senza l'Aretino*". Il legame fra i due singolari personaggi era veramente qualcosa di grande! In una lettera, dopo la morte di Giovanni, Aretino afferma orgoglioso: "*Io ho udito il Signor Giovanni, hollo veduto combattere*".[365] E, in un'altra lettera, Aretino sottolinea come Giovanni fosse stato "*nostro fratello*"[366]; e, in un'altra ancora[367], ricorda "*quel Campo dove solevamo intertenere il nostro e Signore e compagno Giovanni de i Medici*." Lo stesso Cosimo de' Medici, in una lettera ad Aretino del 20 ottobre 1537[368], non appena ricevuto il titolo ducale il 30 settembre di quello stesso anno[369], parla "***dell'incomparabile amicizia, e piu tosto fratellanza**,[che] tenavate con quella inusitata memoria di mio Padre*".

Tale lettera di Cosimo era in risposta ad una lettera di Aretino a Cosimo de' Medici (non ancora diciottenne di Giovanni), in data 5 maggio 1537[370], nella quale Aretino aveva ricordato, con emozione, la figura di Giovanni dalle Bande Nere e *di quanto egli stesso fosse stato vicino al condottiero in vita e* ***nume tutelare, poi, della sua memoria***:

> "*Perché io son quello che servì il vostro gran padre vivo, e lo sepelì morto. Io son quello che in Mantova lo feci onorare e piangere da chi forse non l'avrebbe onorato né pianto. Io son quello che* ***ho posto in mano de gli increduli i torchi*** [le prove scritte, impresse in modo indelebile] *de la sua gloria. Io son quello che l'ho tanto più d'ogni altro amato e celebrato, quanto* ***l'ho più d'ogni altro conosciuto degno d'amore e di memoria****. Io trastullava* [cercavo di rendere meno dure, distraendolo,] *le sue fatiche, confortava i suoi fastidi, e tempereva le sue furie.* ***Io gli fui padre, fratello*** [Aretino era di sei anni più grande di Giovanni], ***amico e servo****. E da che Iddio per punire gli errori d'Italia con il flagello de i Barbari* [dopo sei mesi dalla morte di Giovanni, era avvenuto

---

[363] Tale lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere scritte a Pietro Aretino*, tomo I, libro I, Roma, Salerno Ed., 2003, n. 2, pp. 35-36.

[364] Così, correttamente, Luisa Mulas, op. cit., nota 22 a p. 543.

[365] La lettera (di Aretino al Conte di San Secondo, del 25 marzo 1537) è leggibile in Aretino *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo I, Libro I, Salerno Editrice, Roma, 1997, n. 104, pp. 168-169.

[366] Lettera del 28 aprile 1535 (indirizzata a Bino Signorelli, capitano perugino); la lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere di Pietro Aretino*, tomo I, libro I, Roma, Salerno Ed., 1997, n. 46, pp. 100-101.

[367] La lettera (di Aretino a Gabriello Cesano, letterato pisano e poi vescovo di Saluzzo, del 17 agosto 1538) è leggibile in Aretino *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo I, Libro I, *Appendice*, Salerno Editrice, Roma, 1997, n. 15, pp. 528-529.

[368] Tale lettera "*Al molto Magnifico Messer Pietro Aretino Amico carissimo etc.*", è leggibile in Procaccioli, *Lettere scritte a Pietro Aretino*, tomo II, libro II, Roma, Salerno Ed., 2003, n. 1, p. 14.

[369] Elena Fasano Guarini - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 30 (1984), voce *Cosimo I de' Medici, duca di Firenze, granduca di Toscana*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-i-de-medici-duca-di-firenze-granduca-di-toscana_(Dizionario-Biografico)/ sottolinea che, dopo l'assassinio, nella notte fra il 5 e il 6 gennaio 1537, del Duca di Firenze, Alessandro de' Medici, Carlo V "*il 30 settembre emanò un privilegio imperiale che legittimava la successione di Cosimo e gli attribuiva il titolo di duca di Firenze*".[369]

[370] Tale lettera è leggibile in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, n. 120, Salerno Editrice Roma, 1997, pp. 186-188; si veda anche nell'edizione di Parigi del 1609, pp. 92-94, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

il "sacco di Roma", il 6 maggio 1527 da parte delle truppe dei lanzichenecchi, i soldati mercenari tedeschi arruolati nell'esercito dell'Imperatore Carlo V] *ce lo tolse, con la vertù ho fatto quella compagnia al suo nome che feci con la persona a la sua vita* [ho **celebrato la sua memoria** con la medesima virtù con cui gli feci compagnia, con la mia persona, quand'era in vita]. *E adorando ho sempre detto* ***che il vero onore de l'altissima casa Medica è nato da le sue armi, e non da le mitree de i Papi****".*

Quest'ultimo riconoscimento del valore di Giovanni è particolarmente importante. Secondo Aretino, **l'onore del casato de' Medici sarebbe stato assicurato più dalle gesta belliche di Giovanni dalle Bande Nere che dai papi della famiglia stessa**. Si diffondeva, in tal modo, la memoria delle gesta belliche di Giovanni.

E' una opinione mia personalissima, ma penso che *le emozioni giovanili* che Aretino provò sui campi di battaglia, a fianco di Giovanni (Reggio rimarrà sempre nel suo cuore![371]), furono *un'esperienza irripetibile*; d'altronde, in qualche modo, esse lo univano a quel fatto traumatico, ma forse anche esaltante della povera vita del suo stesso padre Luca, quando lasciò la famiglia e "*scappò per andare a iscriversi nella milizia*"[372].

Aretino fu sempre, oltre che un letterato e appassionato d'arte, un grande e vero "combattente" nell'animo e quell'esperienza bellica rimase dentro il suo animo come un "*imprinting*" indelebile! Aretino stesso affermò di sentirsi, nell'animo, come un "*Capitano*" (come egli stesso afferma nella lettera dell'8 giugno 1537, al duca Anne de Montmorency, "*Monsigor Gran' Maestro*"[373]) *proprio come lo era stato Giovanni dalle Bande Nere!*: "*ancor'io son' Capitano*", con la "*militia*" e le "*schiere de i suoi inchiostri*"; un combattente nato, che aveva vissuto la vita dei campi di battaglia con Giovanni, e che, per sempre resterà, un combattente, tramite la "*militia*" e le "*schiere de i suoi inchiostri*". Aretino combatté sempre, *dal giorno alla sera*, per *fustigare e lodare* ("*Io in una mattina senza altre istorie divulgo le lodi ed in*

---

[371] In una lettera del 6 luglio 1539 *A la signora Girolama Fontanella* [moglie del gentiluomo reggiano, Cavalierotto Fontanella], Aretino rievoca i suoi amori giovanili, in Reggio: "…*smaniando per Laura di cui mi innamorai per far compagnia al generoso amore del tanto facile quanto difficile Giovanni de' Medici… Reggio da bene, Reggio cortese, io ho la istessa voglia di rivederti, che hevava quella tremenda memoria di esaltarti, né so quale tengo più forte, ne la mia cordialità o egli [Reggio], o Arezzo, che mi è patria. la sua [di Reggio] aria è salutifera, il suo sito fertile, i suoi uomini signorili, le sue donne affabili …*" Aretino addirittura si domanda se sia più affezionato ad Arezzo ("*che mi è patria*") o a Reggio. La lettera è in Aretino *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo II, Libro II, Salerno Editrice, Roma, 1998, n. 116, pp. 125-127. La lettera è pubblicata anche nel Secondo libro delle sue *Lettere*, Parigi, 1609, p. 82 v, leggibile anche nel link https://books.google.it/books?id=ak7Lc_RWeJ8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[372] Giuliano Innamorati - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 4 (1962), Treccani, voce *Aretino, Pietro* leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_(Dizionario-Biografico)/

[373] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, Salerno Editrice Roma, 1997, n. 144; la si veda anche nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, pp. 112 v e 113 r, in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
"*Perché ancor' io son' Capitano*, e *la militia mia* non ruba le paghe, non ammutina le genti, né dà via le rocche. Anzi *con le schiere dei suoi [della militia mia] inchiostri*, col vero dipinto ne le sue insegne, acquista più gloria al principe che ella serve, che gli uomini armati terre [di quanto atterriscono gli uomini armati]: poi la mia penna paga altri d'onore e di biasimi in contanti [dietro remunerazione]. Io in una mattina senza altre istorie divulgo le lodi ed in vituperi di coloro, non ch'io adoro ed odio, ma di quegli che meritano di essere adorati ed odiati". Mario Baratto, *Commedie di Pietro Aretino*, nella rassegna di varia umanità *Belfagor*, Vol. 12, No. 5 (30 settembre 1957), pp. 506-539, Leo S. Olschki editore, Firenze, a p. 517, in https://www.jstor.org/stable/26106914?read-now=1&refreqid=excelsior%3A4a5737fe2e7bb95d22d6d9bfeb2f8da6&seq=1#page_scan_tab_contents
rileva che Aretino si considera come "*un capitano di ventura fedele purché pagato*" e chiede, tramite il duca Anne de Montmorency (grande "*Maestro*" del re di Francia), quattrocento scudi di pensione a Francesco I.

vituperi di coloro, non ch'io adoro ed odio, ma di quegli che meritano di essere adorati ed odiati"[374]), non demordendo mai, e rievocando sovente il periodo trascorso sui campi di battaglia col "Signor Giovanni".

II.1.2 Segue - Seconda Fase - Le due lettere del 10 dicembre 1526, con cui Aretino narra (a Francesco degli Albizi e a Maria de' Medici, moglie di Giovanni) l'agonia e la morte di Giovanni, nonché la predisposizione, da parte di Giulio Romano, *per iniziativa di Aretino*, del "*calco*" in gesso del volto del giovane eroe appena morto in Mantova.

Nella *lettera di Aretino A messer Francesco de gli Albizi* (tesoriere e consigliere, nonché intimo amico, di Giovanni de' Medici) *da Mantova il 10 dicembre 1526*[375], viene descritta minutamente l'agonia e la morte di Giovanni.

"*Aretino ci ha lasciato un documento bellissimo in cui ne descrive, con prosa asciutta ed efficace, l'eroica fine*".[376]

Si sottolinea ancora che "*l'amicizia fra i due personaggi* [Aretino e Giovanni] *fu bella e sincera, e la lettera, in cui l'Aretino descrive la morte dell'audace capitano per grave ferita riportata in battaglia, è tra le più eloquenti della letteratura italiana*"[377] e anche "*la lettera più bella fra le tante da lui scritte*"[378].

Si rileva ancora autorevolmente che tale lettera "*ha vivissimo spicco d'arte nella sua commossa varietà di toni realistici ed eloquenti e …resta esemplare nella storia della prosa del XVI secolo*."[379]

Ancora con riguardo alla predetta lettera *A messer Francesco de gli Albizi*, gli studiosi rilevano che "*Il ritratto più bello* [di Aretino] *è …sicuramente quello, in morte, di Giovanni dalle Bande Nere, suo amico fraterno, stroncato, come si sa, nel modo più casuale, da una palla di cannone 'vagante', nel novembre del 1526, mentre alle porte di Mantova sta tentando di contrastare il passo all'esercito del Frundsberg diretto a Roma. Nella lettera a Francesco degli Albizi del 10 dicembre 1526, l'Aretino descrive da testimone oculare la sua morte, e nella registrazione delle ultime parole del morente, nella descrizione di una schiera di medici, familiari e amici che 'ondeggiava' attorno al suo letto, nell'attenzione alle espressioni del 'lieto volto' del condottiero sotto i ferri del chirurgo, eroicamente sorridente di fronte alla più assurda delle morti, non c'è nessuna 'golosità visiva', né tanto meno ironia, o esagerazione dei toni.*

---

[374] Così, Aretino, nella sua già citata lettera dell'8 giugno 1537, al duca Anne de Montmorency, "*Monsigor Gran' Maestro*".

[375] Tale lettera è leggibile in: Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, 4, Salerno Editrice Roma, 1997, pp. 54-59; Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, pp. 35-47; nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, pp. 5-9, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[376] Piero Gualtierotti, *Pietro Aretino, Luigi Gonzaga e la Corte di Castel Goffredo*, ed. VITAM, 1976, Mantova, p.10.

[377] Carlo Cordié - I Classici Ricciardi – Introduzioni (1976), *Pietro Aretino e Anton Francesco Doni: Opere*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino-e-anton-francesco-doni-opere_%28I-Classici-Ricciardi:-Introduzioni%29/

[378] Luisa Mulas, *L'Aretino e i Medici,* in Pietro Aretino, *Nel Cinquecentenario della nascita.* Atti del Convegno di Roma, Viterbo, Arezzo, 28 settembre – 1° ottobre 1992; Toronto 23-24 ottobre 1992; Los Angeles, 27-29 ottobre 1992, Salerno editrice, Roma, 1995, Tomo II, p.550.

[379] Così, Guliano Innamorati, voce *Aretino, Pietro*, in Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 4 (1962), in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_(Dizionario-Biografico)/

E' morto il più valoroso condottiero italiano, l'unico che avrebbe potuto forse evitare l'ultimo disastro".[380]

Aretino racconta come il Marchese Federico Gonzaga, signore di Mantova [fratello di Eleonora Gonzaga, moglie del Duca d'Urbino, presso la cui Corte Aretino aveva già dimorato e avrebbe, poi, dimorato dal dicembre 1526 al marzo 1527], mosso dalla sua "innata benignità … e dai miei [di Aretino] prieghi, venne a lui basciandolo tenerissimamante con parole che io per me non avrei mai creduto che niun Principe (salvo Francesco Maria) avesse potuto formularle …" [Il Marchese Federico, rivolgendosi a Giovanni, chiese]: " chiedetemi una grazia che si convenga a la qualità vostra e a la mia". [E Giovanni rispose:] '*Amatemi quando sarò morto*'… '*La vertù con cui vi avete acquistata cotanta gloria (dice il Marchese) vi farà e da me e dagli altri adorare non che amare*" .

Aretino introduce, in tal modo, il grande tema del "ricordo", della "memoria", che può superare la morte e rendere "immortali" gli eroi come Giovanni. *Aretino sentì come un imprescindibile dovere morale quello di fare in modo che la grande memoria del suo amatissimo, giovane, audace e impareggiabile amico rimanesse viva nel mondo.*

Come rilevano gli studiosi, "*Il primo abbozzo di quello che era destinato a essere il mito di Giovanni dalle Bande Nere fu elaborato da Pietro Aretino, che era stato suo confidente e, alla fine, testimone diretto della sua agonia*".[381]

Tutto quanto potesse essere fatto a tal fine, Aretino fece con una costanza e un impegno che non troviamo in nessun altra delle sue vicende di vita.

Nella lettera del 10 dicembre 1526 a Maria de' Medici[382] (moglie di Giovanni), Aretino manifesta il proprio dolore per la perdita di Giovanni, precisando che egli, dopo Maria, è quello più provato da tale perdita: "*diamisi il secondo luogo*".

Per la prima volta, Aretino introduce l'argomento che particolarmente approfondiremo in questa sede: la "*formazione*", da parte di Giulio Romano, del "calco" in gesso del volto di Giovanni dalle Bande Nere.

L'immediata predisposizione di quel "calco" del volto di Giovanni, per di più da parte di un grande artista come Giulio Romano, era riconducibile al repentino pensiero (di perseverare in eterno la memoria delle belle fattezze del giovane e defunto condottiero) e alla conseguente rapida azione di Aretino, nonché

[380] Andrea Amatucci, *Ritratti di carta fra classicismo e modernità: Pietro Aretino e Paolo Giovio*, in *In utrumque paratus, Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo, Atti del Colloquio internazionale per il 450° anniversario della morte di Pietro Aretino, Arezzo, 21 ottobre 2006*, a cura di Paolo Procaccioli, Salerno Editrice, Roma, 2008, p. 110.

[381] Maurizio Arfaioli, voce *Medici, Giovanni de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 73 (2009), in http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-de-medici_res-f082f986-dcde-11df-9ef0-d5ce3506d72e_(Dizionario-Biografico)/

[382] Tale lettera è leggibile in: Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, 5, Salerno Editrice Roma, 1997, pp. 59-61; Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi …, cit., pp. 48-51; nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false pp. 9 v – 10 v.

alla sua amicizia con Giulio, grande allievo di Raffaello, operante in Mantova (ove si svolse l'agonia di Giovanni, nella casa di Luigi Gonzaga, Signore di Castel Goffredo[383]).

Come si legge, in una successiva lettera del novembre 1544 a Luigi Anichini[384] (orefice e incisore veneziano), quella "*forma*", quel calco mortuario del volto di Giovanni, era stata "*tolta da Giulio Romano …dalla faccia del morto*"; ma ciò era potuto avvenire solo grazie ad Aretino, che aveva pensato e agito lucidamente in quelle tragiche ore, poiché tale delicata e preziosa operazione di "*formazione*" del calco aveva avuto luogo "*a mia* [di Aretino] *instantia*"!

Aretino, in una ancor successiva lettera Al S. Giuliano Salviati del marzo 1545[385], precisò che "*l'effigie … morta*" di Giovanni era "*ne la forma del gesso*"; cioè che il "*calco*", "*formato*" da Giulio Romano era in "*gesso*". Si trattava di un apparato funerario *con una sua corporeità tridimensionale*; una volta che il gesso si era solidificato, *il calco era divenuto duro come una pietra*. Si trattava di una "*forma*", "cava" simile a quelle "*formine*" (in plastica) che ancor oggi i bambini usano in spiaggia, riempiendole di sabbia umida, per realizzare (rivoltandole) "bassorilievi" di stelle marine, o altre raffigurazioni.

Nessun altro aveva pensato a predisporre tale calco; solo Aretino, preso dal dolore dell'ormai prossima dipartita di quel giovane prode con cui era stato in un rapporto, tutto speciale, di amicizia, organizzò tutto quanto necessario a che le precise fattezze del volto di Giovanni fossero "immortalate" in un "calco" in gesso, formato da uno dei più grandi artisti (Giulio Romano) che l'Italia potesse in quell'epoca vantare.

Va, incidentalmente, ricordato che, secondo quanto precisato dagli studiosi[386], Giulio Romano, oltre a "formare" il "calco" in gesso di Giovanni dalle Bande Nere (1526), "formò" anche "*la maschera*", *questa*

---

[383] Raffaele Tamalio - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 57 (2001), voce *Gonzaga, Luigi,* in http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-gonzaga_res-2f6b4edf-87ee-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/ precisa, con riguardo a Luigi Gonzaga, Signore di Castel Goffredo, che: "*La calata in Italia dei lanzichenecchi nell'autunno del 1526, avvenuta in opposizione alla Lega di Cognac tra l'Inghilterra, la Francia, il Papato, Venezia, Firenze e il duca di Milano contro l''imperatore, vide il Gonzaga impegnato a ostacolare sul Po la loro discesa verso Roma al fianco di Giovanni de' Medici detto dalle Bande Nere. Il Medici, colpito a morte a Governolo, venne soccorso e curato nella residenza mantovana del Gonzaga, dove tuttavia di lì a qualche giorno spirò*".

[384] Si veda tale lettera in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Terzo, III, 3, Salerno Editrice Roma, 1999, p. 601. Tale lettera di Pietro Aretino si trova anche pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, pp. 82-83, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false . Si veda, su tale artista veneziano, *Maria Angela Novelli* , voce *Anichini, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 3 (1961), leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-anichini_(Dizionario-Biografico)/ , la quale sottolinea che tale artista eseguì "*forse anche un cammeo col ritratto di Giovanni delle Bande Nere (lettera all'Aretino del novembre 1544)*", avendo, come si legge nella lettera, a disposizione il calco mortuario effettuato da Giulio Romano. In particolare, in tale lettera, Aretino, rivolgendosi ad Anichini afferma: "chiedete la ricompensa d'un' cameo, che dite haver' dato a chi vi diede la forma [il "calco" del volto di Giovanni dalle Bande Nere] tolta da Giulio Romano a mia instantia [su mia richiesta] dalla faccia del morto".

[385] Si legga la lettera in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo III, Libro Terzo, III, Salerno Editrice Roma, 1999, n. 169, p. 175. Si veda anche tale precisazione di Aretino nella lettera nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, in particolare, p. 116 v in https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[386] Edward Joseph Pyke, *A Biographical Dictionary of Wax Modellers* [Dizionario biografico di ceroplasti, modellatori di cera], Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 121, afferma che: "*Eckardt records that Giulio Romano made wax death-masks for use as a preliminary medium in his work and that he painted the portrait of the Duke of Mantua from one. Mentioned by Shakespeare (Winter's Tale v.2).*"; "*Eckardt precisa che Giulio Romano creò delle maschere mortuarie in cera da utilizzare come mezzo preliminare nella sua opera [artistica] e che dipinse il ritratto del Duca di Mantova da una di esse. Menzionato da Shakespeare (Winter's Tale v.2)"*. A sua volta, come si vede, Edward Joseph Pyke rinvia a uno studio di Eckardt, Annette von, "*Meisterwerke alter Wachsplastik*" [Capolavori di antiche sculture in cera], in Velhagen und Klasings Monatshefte,

volta in cera, del volto del Marchesedi Mantova, Federico II Gonzaga (1540), *utilizzandola come strumento di lavoro preliminare, in vista di eseguire il ritratto pittorico del medesimo Duca di Mantova*.

La "forma", l'"impronta"[387], il "cavo", l'"effigie" [388], il "getto"[389], il "calco" mortuario del volto di Giovanni dalle Bande Nere (formato da Giulio Romano e "*attualmente irreperibile*"[390]), *non era una "maschera funeraria"*[391], ma aveva, comunque, una sua *tridimensionalità* e, come tale, apparteneva, sicuramente in senso lato, *all'arte della scultura*[392]. Sovente, invece, i "calchi" servivano per trarne vere e proprie "maschere funerarie". La tecnica usata per trarre una "maschera" funeraria da un "calco" ("cavo") in gesso era la seguente: tale "forma" era "*leggermente unta [con olio] all'interno, dove veniva colato e premuto altro gesso per ottenere un positivo*"[393], cioè la *maschera funebre in rilievo*, che, poi, veniva staccata facilmente (grazie al sottile strato di unzione, con olio) dal "calco", *"cavo" negativo*.

---

xxxiii, 1918-19, 517-526. Da una rapida ricerca, non sono riuscito a trovare traccia di un ritratto del Duca di Mantova, eseguito da Giulio Romano.

[387] Come "impronta" e "forma" viene definito il "calco" del volto di Giovanni, nella lettera di Aretino a Luigi Anichini lettera del novembre 1544 a Luigi Anichini (orefice e incisore veneziano); si veda tale lettera in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Terzo, III, 3, Salerno Editrice Roma, 1999, p. 601. Tale lettera di Pietro Aretino si trova anche pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, pp. 82-83, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[388] Così viene definito il "calco" da Maria Salviati, nella lettera ad Aretino del 23 dicembre 1526 *Lettere scritte a Pietro Aretino*, Tomo I, Libro I [1551], a cura di P. Procaccioli, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Salerno Editrice, Roma 2003, n. 9, p. 39.
Anche Aretino definisce il "calco", come "cavo" ed "effigie", nella lettera del 10 aprile 1543, inviata a Cosimo; tale lettera è leggibile nel volume di Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV,XV, XVI*, Tomo II, Firenze, Molini ed., 1840, pp. 311-312; la lettera è conservata in *Archivio Mediceo Carteggio del Duca Cosimo, filza 30*.
Tale volume di Gaye è leggibile nel link
https://books.google.it/books?id=Y46k8pH16isC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
Circa tale lettera di Aretino a Cosimo, del 10 aprile 1543, circa il fatto di essere stato derubato del "cavo" da Alfonso Lombardi, si veda anche il commento di Gaetano Milanesi, in *Giorgio Vasari, Vita di Tiziano*, a cura di Ivo Bomba, con Note e Appendice di Gaetano Milanesi, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1994, p. 89.
Tale pubblicazione è leggibile anche nel link
https://books.google.it/books?id=iWQg6pqm3qkC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
Paolo Marini, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*,…op. cit., p. 258, precisa che la lettera manoscritta è conservata nell'Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Archivio Mediceo del Principato (MDP), 360, c. 52.

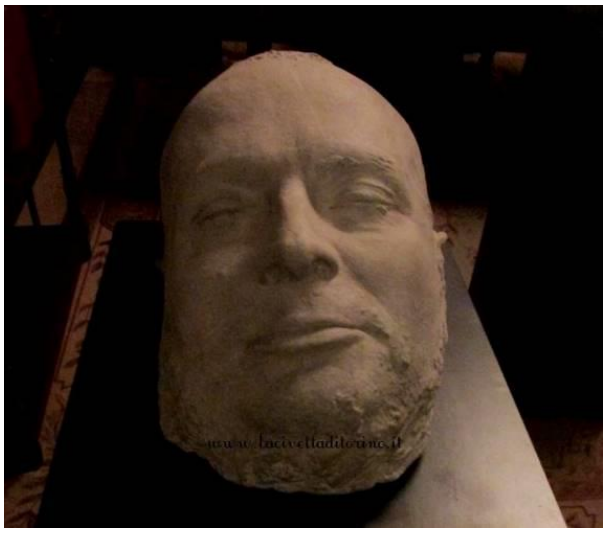
[389] Così lo definisce Aretino nella lettera dell'ottobre 1545 a Tiziano. Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 236, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false. Anche in Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo III, Libro III, Roma, Salerno Editrice, 1999, n. 176.

[390] Così Paolo Marini, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*… cit., p. 219.

[391] Inesatta, se si vuole essere propriamente precisi, appare la dizione di "maschera funeraria" utilizzata (per indicare il "calco" formato da Giulio Romano) da Lara Sabbadin, *Pietro Aretino e le arti 'cogeneri'*, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, … cit., p. 260.

[392] Si veda la voce *Scultura* in Vocabolario Treccani on-line, in http://www.treccani.it/vocabolario/scultura/

[393] Si veda l'interessante articolo *Maschere funebri, a cosa servivano, come venivano fatte. Ecco quella di Modigliani*, 6 marzo 2013, in *StileArte.it*, quotidiano di cultura online, in https://www.stilearte.it/maschere-funebri-a-cosa-servivano-come-venivano-fatte-ecco-quella-di-modigliani/



Museo del Risorgimento di Torino, Sala 25, *maschera mortuaria in gesso* del Conte di Cavour, tratta dal *calco funebre* di Saverio Pellegrini, post 1861. https://www.lacivettaditorino.it/le-maschere-mortuarie-del-museo-del-risorgimento/ Il *calco funebre* era una "forma cava" da cui si ricavava la "*maschera in rilievo*". La maschera in rilievo fu utilizzata da Francesco Hayez nel famoso ritratto del Conte di Cavour, nella Pinacoteca di Brera; lo si capisce dalla sporgenza del labbro inferiore, particolare che corrisponde perfettamente nella maschera.. http://www.artericerca.com/pittori_italiani_ottocento/h/hayez%20francesco/19.htm

Infatti, spesso, "*per eseguire maschere funebri, si ricorreva all'uso di calchi in cera o in gesso, applicati sulla faccia poco dopo la morte del soggetto da ritrarre: da questo negativo venivano poi prodotte le maschere funerarie vere e proprie*", *in "rilievo*"[394], le quali non erano un semplice "*cavo negativo*"! Nel caso del "calco" del volto di Giovanni dalle Bande Nere ("*attualmente irreperibile*"[395]), da tale "calco", "cavo" in gesso *non risulta tratta alcuna maschera funeraria*.

Infatti, anche nel caso di Giovanni dalle Bande Nere, il "calco" in gesso costituiva (come meglio spiegheremo oltre) uno "*strumento di lavoro preliminare*" per trarne *un ritratto pittorico a colori del defunto*, senza poter, però, disporre di una vera e propria *maschera funeraria in rilievo*.

Come meglio preciseremo, Aretino incaricherà, *non Giulio Romano*, ma il suo grande "sodale" e amico Tiziano, affinché predisponesse due ritratti (da inviare a Cosimo I de' Medici, Duca di Firenze e figlio di Giovanni): un ritratto del medesimo Aretino e un secondo ritratto a colori di Giovanni, traendo *i caratteri fisiognomici dal "calco" in gesso di Giulio Romano*.

Cosimo I, nato il 12 giugno 1519, alla morte del padre (nella notte fra il 29 e il 30 novembre del 1526), aveva appena sette anni, e non aveva (come vedremo oltre) alcun ricordo dell'immagine del padre, quasi sempre impegnato lontano da casa, nei campi di battaglia.

Ricevere il ritratto pittorico del volto paterno (di quel padre tanto osannato e celebrato con le parole) fu per Cosimo una grandissima gioia e una grandissima emozione! "*Superiorità di sintesi e di immediatezza*

[394] Laura Corchia, *Gesso, il calco dal vero: scultura "a fior di pelle" talvolta mortale*, 19 dicembre 2015, in https://restaurars.altervista.org/gesso-il-calco-dal-vero-scultura-a-fior-di-pelle-talvolta-mortale/
[395] Così Paolo Marini, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*… cit., p. 219.

di contenuti trasmessi dall'immagine rispetto alla parola scritta? Vexata quaestio, ma forse le cose stanno proprio così".[396]

Tornando al "calco", l'intuizione di Aretino (circa la formazione del "calco" medesimo) fu importantissima e denotava il suo forte desiderio di tramandare la memoria del giovane Giovanni, che, come ultimo desiderio, aveva invocato: 'Amatemi quando sarò morto'. Cioè, non scordatevi di me, preservate e diffondete la mia memoria, perché la fama delle gesta di cui sono stato protagonista siano perpetrate nei secoli. Il "calco" del suo volto poteva essere il primo fondamentale adempimento per tramandare la memoria del condottiero, attraverso le fattezze del suo volto.

Mi viene alla mente quello che è forse uno dei reperti archeologici più famosi al mondo, *attraverso il quale, un giovane faraone ha raggiunto realmente l'immortalità*: la *maschera funeraria* (non "calco") di Tutankhamon, oggetto di studi approfonditissimi, fra i quali "*studi recentissimi eseguiti col computer sulla mummia del giovane faraone hanno consentito di ricostruire la sua fisionomia, che è del tutto simile a quella raffigurata sulla maschera mortuaria*"[397].

Non va dimenticato che Aretino era stato negli anni giovanili, *pittore e poeta*: "*La prima testimonianza letteraria ci documenta la sua duplice attività*. Nel 1512 pubblicò a Perugia, infatti, una raccolta di versi (che fu tuttavia stampata a Venezia presso Nicolò Zoppino), dal titolo *Opera Nova del Fecundissimo Giovene Pietro Pictore Aretino, zoè Strambotti Sonetti Capitoli Epistole Barzellette et una desperata operetta* ancora oggi pochissimo conosciuta, ma importante per la storia della formazione aretiniana"[398].

Infatti, "Aretino, di temperamento ribelle, *scappò di casa all'età di quattordici anni e si recò a Perugia, dove divenne un tirocinante nello studio di un pittore non identificato*. Fu presto *espulso per aver dipinto una Maddalena che teneva un liuto* mentre si inginocchiava davanti a Cristo, introducendo un dettaglio che ovviamente deviava dai canoni ordinari. *In tal modo. Aretino iniziò e concluse la sua carriera di pittore*, ma *questo giovanile tirocinio acuì senza dubbio la sua sensibilità per la qualità artistica e gli effetti pittorici nelle opere d'arte*. Girando per l'Italia, e visitando brevemente anche Venezia nel 1512, pubblicò in quella città il *suo primo libro*, un libro di versi, *autoproclamandosi nel titolo come 'pittore'*: Opera Nova del Fecundissimo Giovene Pietro Pictore Aretino…".[399]

Anche in quella notte tragica a Mantova (quando morì Giovanni dalle Bande Nere), *l'acuta e forte sensibilità artistica di Aretino* lo aveva spinto a far immortalare il giovane condottiero tramite quella *testimonianza visiva* che egli riteneva, evidentemente, *maggiormente e immediatamente evocativa della memoria, prima e più delle parole*: e cioè *l'immagine visiva delle precise fattezze del volto del defunto*.

---

[396] Francesco Mozzetti, *L'Aretino ritratto e il ritratto di Aretino: da Tiziano a Google*, in *In utrumque paratus, Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo, Atti del Colloquio internazionale per il 450° anniversario della morte di Pietro Aretino, Arezzo, 21 ottobre 2006*, a cura di Paolo Procaccioli, Salerno Editrice, Roma, 2008, p. 227.

[397] Sergio Parmentola, voce *Tutankhamon*, in *Enciclopedia dei ragazzi* (2006), leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/tutankhamon_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/

[398] Giuliano Innamorati, voce *Aretino, Pietro* , in Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 4 (1962), Treccani, leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_(Dizionario-Biografico)/

[399] Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens,* The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, p. 10. Riguardo alla *carriera giovanile di Aretino come pittore*, Luba Freedman, op. cit., nota 4 a p.162, rinvia ad Alessandro Luzio, *Pietro Aretino nei primi suoi anni a Venezia e la Corte del Gonzaga*, Torino, 1888, 109-111, appendice I: "*L'Aretino pittore*".

Il ricordo del giovane Giovanni dalle Bande Nere e il culto della sua memoria sono, peraltro, l'oggetto della seconda parte della lettera, in esame, a Maria de' Medici.

Aretino, infatti, ci dice che, per sopportare il dolore così grande che lo aveva travolto, per la morte di Giovanni, aveva trovato un motivo di conforto, affermando che: "*il conforto, che mi ha dato la eternità de la sua* [di Giovanni] *memoria, mi ha sostenuto in vita*".

La memoria di Giovanni, se divenuta immortale, avrebbe fatto continuare a vivere il giovane condottiero *nel ricordo immortale delle persone*. Questo fortissimo pensiero, e le modalità di come perseverare la memoria del giovane amico, erano state il conforto, che aveva tenuto in vita il medesimo affranto Aretino.

Ancora Aretino sottolinea come solo la diffusa e generale fama del valore di Giovanni, gioie e ornamenti della vedovanza di Maria, sono riusciti ad asciugare le sue lacrime di dolore: "*La pubblica voce de le sue vertù, le quali saranno le gioie e gli ornamenti de la vedovanza vostra, mi ha asciuto il pianto*".

Il racconto delle gesta di Giovanni, diffuso fra la gente, non solo riesce a togliere la malinconia di Aretino, ma anche lo rendono lieto: "*L'istorie de i suoi fatti mi tolgano non pur la maninconia, ma fannomi lieto*".

Aretino si "nutre" letteralmente delle parole che ode, da uomini illustri, che ricordano, in toni elogiativi, Giovanni: "E' morto un prodigio di natura", "E' morto un esempio dell'antica fede", "E' scomparso il vero grande uomo d'armi":

> "*E mi pasco di udir da le gran persone: 'Egli è morto uno sforzo di natura', 'Egli è finito l'essempio de la fede antica', 'Egli è sparito il vero braccio di battaglia'*". "*E certo non fu mai chi levasse a tanta speranza l'arme italiane*".

Gli studiosi[400] rilevano che:

> "*Giovanni cominciava ad essere considerato l'unico condottiero capace di sollevare la penisola dalla schiavitù e dalla tirannia dei potentati stranieri, cominciata con la discesa di Carlo VIII (1494)*".

Aretino, come abbiamo visto, nella menzionata successiva lettera del novembre 1544 a Luigi Anichini (orefice e incisore veneziano), aveva sottolineato che il "calco" in gesso, la "forma" tratta dal volto di Giovanni era una "*forma tolta da Giulio Romano a mia instantia dalla faccia del morto*"; cioè, *l'iniziativa di preservare per l'eternità le precise fattezze del volto di Giovanni, deceduto a soli ventotto anni dopo una vita da vero prode*, era un'iniziativa che proprio Aretino aveva voluto fortemente perseguire. *E Aretino ben rivendicava come solo sua propria, tale iniziativa!*

II.1.3 Segue - Terza Fase - L'avvincente, travagliata vicenda del "calco" di Giovanni dalle Bande Nere (a opera di Giulio Romano), *nelle Lettere aretiniane*: *è grande merito di una delle figure di maggiore spicco, nel panorama italiano delle Belle Arti del primo novecento, e Soprintendente alle Gallerie fiorentine (1903-1906), Corrado Ricci, aver ricostruito l'appassionante storia del "calco"*, che costituisce la "terza fase" della storia autobiografica più toccante di tutte le *Lettere* (quella dell'amicizia fra Aretino e Giovanni). Il ritratto di Aretino, di mano di Tiziano (inviato a Cosimo I,

[400] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi …, cit., nota 22, a p. 49.

con la lettera dell'ottobre 1545 - il manoscritto di tale importante lettera è nella Mostra al Catalogo 6.7) "*fu il vertice di un articolato progetto di autorappresentazione per immagine promosso da Aretino, che …prevedeva anche il ritratto di suo padre, Giovanni dalle Bande Nere, del quale il letterato rivendicava di esse stato fedele servitore*" (Francesco Mozzetti). Aretino aveva incaricato Tiziano di predisporre una sorta di vero e proprio "*dittico*": il ritratto del letterato e quello del valoroso Giovanni (ispirandosi al "*calco*" formato da Giulio Romano). Tiziano ebbe per sei mesi il "calco" mortuario, ma eseguì solo il ritratto di Aretino (chiamato a Roma dal Papa); l'ira di Aretino per tale tradimento; l'esecuzione del ritratto di Giovanni "come di mano di Tiziano", da parte di Gian Paolo Pace. *La vera e propria resurrezione del grande Giovanni, e dell'"effigie spenta" (il "calco" di Giulio Romano) nei colori del dipinto di Gian Paolo Pace è* la *vicenda autobiografica più importante* delle *Lettere* di Aretino (*che va adeguatamente narrata e divulgata*!): la *resurrezione* del "gran Giovanni" è il felice "*sequel*" delle lettere dal campo di battaglia e della tragica descrizione dell'agonia e morte dell'eroe!

Mattia Biffis (2009), peraltro, rileva amaramente come il "Ritratto postumo di Giovanni de' Medici, oggi sia *relegato nei depositi degli Uffizi dopo una lunga dignitosa carriera spesa nella Guardaroba ducale*" di Palazzo Pitti.

L'invio a Cosimo de' Medici del "dittico": il ritratto di Aretino "*di mano di Tiziano*" e il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, "*come di mano di Tiziano*", a segno imperituro dell'amicizia *fra i due Capitani*: il "*divino*" letterato del '500, il "*flagello dei principi*" (con la "*militia*" "*de i suoi inchiostri*") e "*il più valoroso condottiero italiano*" del Rinascimento. La commoventissima vicenda del "*calco*" in gesso (del volto dell'eroe), opera di Giulio Romano (su "*instantia*" di Aretino), che *riprende vita*, nei colori del ritratto di Gian Paolo Pace. Una storia talmente commovente, che (come si spiegherà meglio nel successivo Capitolo III di queste note) ha affascinato addirittura l'Autore di *Winter's Tale* (*Racconto d'inverno*), che, ivi, narrò (con una delle scene più stupefacenti del repertorio shakespeariano) di una statua dipinta di Giulio Romano, che prendeva vita… con la vera resurrezione della defunta Regina Ermione!

E' grande merito di una delle figure di maggiore spicco, nel panorama italiano delle Belle Arti del primo novecento, e Soprintendente alle Gallerie fiorentine (dal 1903 al 1906), Corrado Ricci (nel 1929) [401] *quello di aver ricostruito l'appassionante storia del "calco"*, che costituisce la "terza fase" della storia

[401] Corrado Ricci "il 1º dicembre 1898 salì al vertice della *Pinacoteca di Brera*; il 12 ottobre 1903 ascese a quello dei *musei e della galleria nazionale di Firenze. Le sue ristrutturazioni di Brera e degli Uffizi fecero grande colpo, sia per la loro efficienza, sia per l'innovatività dei loro metodi*… la sua ascesa alla *direzione di Antichità e Belle Arti del ministero della Pubblica Istruzione* … [avvenne] il 1º settembre 1906… *Nominato senatore il 1º marzo 1923*, lo studioso fu insediato l'11 aprile *a capo* della *Commissione centrale per le Antichità e Belle Arti*…" (così, Clotilde Bertoni - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 87, 2016, voce *Ricci, Corrado*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/corrado-ricci_%28Dizionario-Biografico%29/). Per la precisione, "Corrado Ricci *fu Soprintendente alle Gallerie fiorentine dal 1903 al 1906*" (si veda in "*Approfondimenti 07/08/2018, Tracce del 'Museo di Firenze com'era'agli Uffizi: l'archivio di Piero Aranguren (Prato 1911-Firenze 1988) donato alla Biblioteca*", in https://www.uffizi.it/magazine/tracce-del-museo-di-firenze-com-era-agli-uffizi-l-archivio-di-piero-aranguren-prato-1911-firenze-1988-donato-alla-biblioteca-1-di-carla-basagni-e-pablo-lopez-marcos-2 , in particolare, si veda, ivi, la nota [12]; in tale studio di "*Approfondimenti del 07/08/2018*", si precisa anche che il *'Museo di Firenze com'era'* -recentemente donato agli Uffizi- "*era stato creato nel 1909, da un'idea di Corrado Ricci, maturata quando era ancora soprintendente alle Gallerie Fiorentine*".

autobiografica più toccante di tutte le *Lettere* (quella dell'amicizia fra Aretino e Giovanni). La vicenda avvincente di tale "calco" è raccontata da Corrado Ricci[402], con grande passione.

Si tratta di una vicenda (quella del "calco" di Giulio Romano "*attualmente irreperibile*"[403]) veramente unica nell'ambito delle lettere aretiniane (sia quelle inviate che ricevute da Aretino), cui *si fa più volte riferimento in diverse parti* del prezioso volume "*Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*"[404], ma che, a nostro sommesso avviso, meriterebbe anche una *organica e specifica trattazione* "*ad hoc*", *sulle orme* di quella del grande Corrado Ricci.

Corrado Ricci[405] afferma:

> "*Non è possibile, d'altronde, dire la briga che si diede l'Aretino, col suo spirito vivace e intrigante, per valorizzare quel suo calco, sia celebrandolo coi Medici,* sia *sollecitando una folla di scultori e pittori* ***a riprodurlo dandogli colore e aspetto di vita***."

In una lettera del 10 maggio 1537 *Al Conte di San Secondo* (Libro I delle *Lettere*), Aretino già pregava Dio che lo aiutasse a "*resuscitare*" "*l'immortal*" Giovanni de' Medici (zio, da parte di madre, del Conte): "E *aiutimi Iddio*, come tengo per fermo che *per me sia risuscitato l'immortal* fratello de la vostra madre"[406]. Aretino esprime qui, chiaramente, "*che tengo per fermo*", cioè rappresenta per me "una missione di tutta la mia vita" di "risuscitare" Giovanni de' Medici; e prega Dio che "*per me*", cioè "attraverso la mia missione" [di Aretino], "*sia risuscitato*" Giovanni.

Questa raffigurazione quasi "scultorea" (che, personalmente, mi fa, in qualche modo, quasi richiamare alla mente l'immagine della "*Pietà*" michelangiolesca), di Giovanni che muore fra le braccia di Aretino, è

---

[402] Corrado Ricci, *Ritratti "tizianeschi" di Gian Paolo Pace*, in *Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, anno I, fasc. II (1929), pp.249-264; lo studio è leggibile in https://www.yumpu.com/it/document/read/16193444/corrado-ricci-ritratti-tizianeschi-di-gian-paolo-pace-istituto-
gli estremi bibliografici dello studio sono indicati in http://www.inasaroma.org/artwork/corrado-ricci-ritratti-tizianeschi-di-gian-paolo-pace/

[403] Così Paolo Marini, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*… cit., p. 219.

[404] Si vedano, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019, Le Gallerie degli Uffizi-Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Giunti Editore S.p.A., Firenze: **1)** Walter Cupperi, op. cit., p. 218 rileva che "Pietro possedeva inoltre una *maschera funeraria* [NDR-*rectius* "calco"] e incoraggiò più artisti a ritrarlo in vari supporti"; **2)** Paolo Marini, op. cit., p. 219 si riferisce a " 'la impronta del suo natural viso', ossia dalla *maschera funebre* di Giovanni attualmente irreperibile e più volte evocata nel carteggio fra Aretino e il duca e altri corrispondenti (Procaccioli, Lettere di Aretino, Libro I, Roma, 1997, n. 316; Libro III, Roma, 1999, nn. 110, 169, 212, 388, 441; Libro V, Roma, 2001, n. 329)"; **3)** Lara Sabbadin, op. cit., p. 260, sottolinea che "Aretino tuttavia non pare un vero collezionista; non sembra interessato a trattenere le cose, se non particolari oggetti ai quali si lega per ragioni tutte sue, primo tra tutti *la maschera funeraria* [NDR:*rectius*, "calco"] dell'amico fraterno Giovanni dalle Bande Nere realizzata da Giulio Romano nel 1526 a Mantova, dalla quale farà ricavare un considerevole numero di opere da artisti amici: Alfonso Lombardi, Gian Paolo Pace, Danese Cattaneo, forse Luigi Anichini e Parrasio Micheli, oltre ai tentativi sfumati con Tiziano e Sansovino".

[405] Corrado Ricci, op.cit., pp. 250-251.

[406] Si veda tale lettera, in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo I, Libro I, Salerno Editrice, Roma, 1997, n. 123, pp. 190-191; in particolare, p. 191. Si veda Letizia Arcangeli - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 88 (2017), voce *Rossi, Pietro Maria de'*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-maria-de-rossi_%28Dizionario-Biografico%29/ Letizia Arcangeli sottolinea che "*dal 1521 al 1545 il conte di San Secondo (come era abitualmente chiamato) partecipò a vario titolo e in diversi fronti a pressoché tutti i conflitti in corso in Italia…suo zio materno era Giovanni de' Medici, detto dalle Bande Nere* [il Conte era figlio di Bianca Riario, sorellastra di Giovani dalle Bande Nere; Bianca era nata da Caterina Sforza e Girolamo Riario; Giovanni dalle Bande Nere era anch'egli figlio (come Bianca) di Caterina Sforza, ma dal matrimonio di questa con Giovanni de' Medici (il figlio, Lorenzo, il futuro Giovanni dalle Bande Nere, prese il nome del padre alla di lui morte prematura)].

ripresa anche in altra lettera[407], ove si afferma che: l' "inclito Signor Giovanni, *che a me* (ch'ero uno de gli occhi de la sua affezione) *morì immortalmente* in presenza di tutta Mantova*, in le braccia"*. Anche l'ossimoro del suo "*morire immortalmente*" è ripreso in altra lettera[408], ove si afferma che Giovanni "*immortalmente defunto ci vive e viverà in perpetuo*". In un'ulteriore lettera, Aretino sottolinea "*la strenua qualità*" di Giovanni, "*la magnanimità del quale mai non trasse dal mestieri de la guerra alcun guadagno vile, ma combattendo in memoria de la virtù propria, fece da i sedici a i ventotto* [dai 16 ai 28 anni] *la sua mortalitade immortale*".[409] Ancora, Aretino ha modo di affermare che Giovanni sembra "*risorgere*" nel figlio Cosimo: in Cosimo "*è risorta la trionfale valentigia* [valore] *che nutriva del Gran Giovanni suo padre il gran core"*.[410]

Per quanto riguarda il "calco", Corrado Ricci[411] sottolinea che:

> "*Noi possiamo seguirne tutta la storia. Subito fatto il calco, l'Aretino lo portò* " con sé.

Balza subito agli occhi di un attento lettore (soprattutto, delle Lettere scritte ad Aretino) come*, successivamente alla* ***lettera di Maria Salviati de' Medici del 23 dicembre 1526***[412]*, in cui Maria aveva richiesto ad Aretino di ricevere il "****cavo****", non si abbiano più notizie, sulla sorte di tale "calco",* ***per ben 16 anni e quattro mesi****, quando, finalmente, riprendono le informazioni sulle vicende del "cavo" medesimo nella lettera di Aretino a Cosimo I de' Medici del 10 aprile 1543*[413] ***e, soprattutto, nella***

---

[407] Si tratta della lettera di Pietro Aretino dell'ottobre 1554 *Al Gran Marignano*, in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo VI, Libro Sesto, Salerno Editrice Roma, 2002, n. 433, pp. 383-384.

[408] Si tratta della lettera di Pietro Aretino del novembre 1554 *Al Magi* in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo VI, Libro Sesto, Salerno Editrice Roma, 2002, n. 433, pp. 383-384. Girolamo Maggi, letterato e ingegnere militare toscano, aveva ricordato Giovanni de' Medici nella sua prima opera, che stampò a Venezia, i *Cinque primi canti della guerra di Fiandra* (1551). Aretino afferma di aver bagnato "*col pianto*", l'opera quando vi aveva letto "*i casi del Divo Giovanni de' Medici*"; Aretino elogia il "*grande calamo*" e i "*versi ammirandi*" del Maggi. Su Girolamo Maggi, si veda Lorenzo Carpané - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 67 (2006), voce *Maggi, Girolamo*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-maggi_(Dizionario-Biografico)/

[409] Si tratta della lettera di Pietro Aretino del 9 ottobre 1541 *Al conte Piermaria di San Secondo*, in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo II, Libro Seconco, Salerno Editrice, Roma, 1998, n. 295, pp. 323-324. Si veda Letizia Arcangeli - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 88 (2017), voce *Rossi, Pietro Maria de'*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-maria-de-rossi_%28Dizionario-Biografico%29/ Letizia Arcangeli sottolinea che "*dal 1521 al 1545 il conte di San Secondo (come era abitualmente chiamato) partecipò a vario titolo e in diversi fronti a pressoché tutti i conflitti in corso in Italia…suo zio materno era Giovanni de' Medici, detto dalle Bande Nere* [il Conte era figlio di Bianca Riario, sorellastra di Giovani dalle Bande Nere; Bianca era nata da Caterina Sforza e Girolamo Riario; Giovanni dalle Bande Nere era anch'egli figlio (come Bianca) di Caterina Sforza, ma dal matrimonio di questa con Giovanni de' Medici (il figlio, Lorenzo, il futuro Giovanni dalle Bande Nere, prese il nome del padre alla di lui morte prematura)].

[410] Si tratta della lettera di Pietro Aretino del settembre 1554 *Al Signor Baldovino*, in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo VI, Libro Sesto, Salerno Editrice Roma, 2002, n. 406, pp. 361-363. Quanto a Baldovino Del Monte, si veda Giovanna Grenga - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 38 (1990), voce *Del Monte, Baldovino*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/baldovino-del-monte_(Dizionario-Biografico)/

[411] Corrado Ricci, op. cit., p. 251.

[412] *Lettere scritte a Pietro Aretino*, Tomo I, Libro I [1551], a cura di P. Procaccioli, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Salerno Editrice, Roma 2003, n. 9, p. 39.

[413] Tale lettera è leggibile nel volume di Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV,XV, XVI*, Tomo II, Firenze, Molini ed., 1840, pp. 311-312; la lettera è conservata in *Archivio Mediceo Carteggio del Duca Cosimo, filza 30*.
La lettera è leggibile in tale volume di Gaye, pp. 311-312, nel link
https://books.google.it/books?id=Y46k8pH16isC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
Circa tale lettera di Aretino del 10 aprile 1543, si veda anche il commento di Gaetano Milanesi, in *Giorgio Vasari, Vita di Tiziano*, a cura di Ivo Bomba, con Note e Appendice di Gaetano Milanesi, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1994, p. 89.
Tale pubblicazione è leggibile anche nel link
https://books.google.it/books?id=iWQg6pqm3qkC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

risposta di Cosimo ad Aretino del 24 aprile 1543 (pubblicata nel 1551)[414], ove Cosimo (riscontrando "***la lettera vostra de' X del presente***"), commosso, è infinitamente grato ad Aretino ("***con grande piacere*** …***assai vi ringrazio***") per tutto il suo appassionato sforzo ("***questo votro amorevole vostro offizio***"), volto a recuperare l'"***effigie della felice memoria del Signor mio Padre***".

Come noto, Cosimo era stato, nel frattempo, nominato, nel 1537, Duca di Firenze, dopo che *l'assassinio di Alessandro de' Medici gli aveva aperto un futuro imprevisto*. Infatti, come rilevano gli studiosi:

> " [Cosimo era stato] Incluso, seppur in posizione remota, tra i successori di Alessandro [de' Medici] dal diploma imperiale che nominava quest'ultimo duca di Firenze… *L'assassinio di Alessandro* ad opera di Lorenzo de' Medici (detto Lorenzino), avvenuto il 6 gennaio 1537, *aprì a Cosimo orizzonti del tutto imprevisti*. Poiché *il duca non lasciava discendenza maschile legittima* e Lorenzino ed il fratello Giuliano decadevano ovviamente dal loro diritto [in quanto cospiratori], *la sua designazione alla successione scaturiva dallo stesso diploma imperiale del 1531*…[L'Imperatore Carlo V] *il 30 settembre [1537]* emanò *un privilegio imperiale* che *legittimava la successione di Cosimo e gli attribuiva il titolo di duca di Firenze*…il 29 luglio 1539, sotto gli auspici dell'imperatore, si univa in matrimonio con Eleonora, figlia di don Pietro di Toledo, viceré di Napoli e fratello del duca d'Alba[415]."

La citata lettera di Aretino a Cosimo I de' Medici del 10 aprile 1543, concernente, il "cavo" (*dopo sedici anni e quattro mesi di silenzio sulla vicenda di tale "calco"*) è piuttosto lunga.

Cercando di sintetizzare, Aretino racconta che lo scultore Alfonso Lombardi[416] era venuto in possesso del "*cavo*" del volto di Giovanni dalle Bande Nere e aveva promesso ad Aretino di eseguire un ritratto. Poi, Alfonso era morto (nel 1537[417]) e Aretino non era più riuscito a ritrovare il "*cavo*". Solo due mesi prima di scrivere la lettera a Cosimo (quindi nel febbraio 1543), Aretino aveva avuto notizie del "*cavo*", *"per via di uno*", il quale sapeva che esso era nelle mani degli eredi del Lombardi. Questo "*uno*" (un artista specializzato nel "*christallo*"), vedendo Aretino ansioso, si propose di andare a Bologna, dove il calco si trovava e, tramite una lettera scritta dell'Aretino (*nella quale Aretino reclamava la proprietà del "calco"*), era riuscito a farsi restituire il calco dagli eredi del Lombardi.

Rileva Corrado Ricci:

Paolo Marini, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*,…op. cit., p. 258, precisa che la lettera manoscritta è conservata nell'Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Archivio Mediceo del Principato (MDP), 360, c. 52.

[414] Tale lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere scritte a Pietro Aretino*, tomo II, libro II, Roma, Salerno Ed., 2003, n. 3, p. 15. Il prezioso volume, a cura del Procaccioli, è una pubblicazione critica dell'opera di Francesco Marcolini: si tratta della sua "pubblicazione nel 1551 delle *Lettere scritte al signor Pietro Aretino, da molti signori, comunità, donne di valore, poeti, et altri eccellentissimi spiriti. Divise in due libri*" [così, Paolo Veneziani, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 69 (2007), voce *Marcolini, Francesco*, nel link http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-marcolini_(Dizionario-Biografico)/].

[415] Elena Fasano Guarini - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 30 (1984), voce *Cosimo I de' Medici, duca di Firenze, granduca di Toscana*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-i-de-medici-duca-di-firenze-granduca-di-toscana_(Dizionario-Biografico)/

[416] Si veda Annalisa Sabattini, *Le opere di Alfonso Lombardi a Bologna*, in http://www.emiliaromagna.beniculturali.it/index.php?it/108/ricerca-itinerari/19/0 :
"*Alfonso Lombardi, scultore, nato a Ferrara intorno al 1497, si formò alla corte estense e, giunto a Bologna, lavorò per i maggiori committenti. Autore estremamente versatile, dimostrò uguale perizia sia nel plasmare la terracotta, facendo propria la tradizione emiliana, sia nello scolpire il marmo*."
Si veda anche Vasari, *Le vite*, 1550, in http://bepi1949.altervista.org/vasari/vasari123.htm

[417] Si veda in http://www.arte.it/artista/alfonso-lombardi-308

> "Chi fosse [questo "*uno*"] l'artista che, mercé la lettera dell'Aretino, aveva ottenuto a Bologna, dagli eredi del Lombardi, la maschera [*rectius*, il "calco"] di Giovanni dalle Bande Nere, non è detto; ma il fatto ch'egli intendeva, oltre a levarne una impronta di rilievo, *inciderla in cristallo*, se non l'aveva già incisa, e il fatto ch'egli era in relazione con Tiziano, fanno pensare a *Giovanni Bernardi da Castelbolognese*[418] famoso autore d'intagli appunto in cristallo naturale e in pietre preziose (sono suoi anche quelli della cassetta Farnese del Museo di Napoli) morto dodici anni dopo e precisamente nel 1555".

Aretino *aveva dovuto reclamare, in modo perentorio, la proprietà del suo preziosissimo "calco", da lui voluto fortemente e cui egli teneva massimamente*. Aretino era stato addirittura costretto *a rivendicare il suo buon diritto* sul "calco", affermando che:

> "***tal' effigie è mia***".

La lettera si concludeva, con la comunicazione a Cosimo (da parte di Aretino), che, non appena Tiziano avesse ricevuto dal Bernardi, il "calco", l'"effigie" (ma vi era anche la possibilità che il Bernardi restituisse il "calco" direttamente a Cosimo):

> "subito la manderò a vostra Eccellenza, e se el Papa non havesse mandato per Titiano, di già quella ["vostra Eccellenza"], a la quale bascio la mano riverentemente, l'havrebbe hauta".

Ancora Aretino non aveva incaricato Tiziano di dipingere il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, e il letterato, per far cosa gradita a Cosimo, affermava che, non appena Tiziano avesse ricevuto l' "effigie" dal Bernardi da Castelbolognese, il Duca la avrebbe ricevuta; anzi, l'avrebbe già ricevuta, se Tiziano fosse stato a Venezia, in quel periodo. Tiziano, infatti, nell'aprile 1543, era a Roma, "dalla quale si parte il 10 luglio", per tornarvi, poi, nell'ottobre del 1545[419].

Solo quattordici giorni dopo la lettera di Aretino (del 10 aprile 1543), il 24 aprile 1543, Cosimo, come già rilevato, rispondeva[420], commosso e grato, ad Aretino, chiamato "***Amico Carissimo***":

> "Magnifico messer Pietro, per la lettera vostra de' X del presente [del 10 aprile 1543] ***resto avisato con mio piacere*** dell'ofizio [ufficio], quale voi avete fatto, per ***recuperare quell'effigie della felice memoria del Signor mio Padre*, e *la speranza ne date, che la mi sia presentata, di che assai vi ringrazio***; e ***non mancherò tenere memoria di questo vostro amorevole offizio***, con restare all'onore e comodo vostro, *et bene valete*."

---

[418] Si veda il Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 9 (1967), voce, *Bernardi, Giovanni Desiderio*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-desiderio-bernardi_(Dizionario-Biografico)/ , ove si afferma che l'artista, nato a Castelbolognese nel 1496, morì a Faenza il 22 maggio 1553.

[419] Adolfo Venturi - Enciclopedia Italiana (1937), voce *Tiziano, Vecellio* in http://www.treccani.it/enciclopedia/vecellio-tiziano_%28Enciclopedia-Italiana%29/ precisa che "*Nel 1543, il pittore è a Roma, e porta il ritratto del pontefice Paolo III alla corte pontificia, dalla quale si parte il 10 luglio, regalato di cinquanta ducati d'oro per le spese del viaggio di ritorno a Venezia. Torna a Roma nel 1545, di ottobre, ed è accolto trionfalmente, non solo dal cardinal Bembo, ma dallo stesso pontefice. Dimora nell'Urbe sino alla prima metà del 1546, onorato da tutti quale principe della pittura*".

[420] Tale lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere scritte a Pietro Aretino*, tomo II, libro II, Roma, Salerno Ed., 2003, n. 3, p. 15.

Cosimo è infinitamente grato ("***assai vi ringrazio***") nei confronti di Aretino per tutto quanto Aretino sta facendo ("***di questo vostro amorevole offizio***") per recuperare ("***con mio piacere***") quella preziosa "***effigie della felice memoria del Signor mio Padre***", che reca le fattezze reali di Giovanni de' Medici; *tanto più preziosa per Cosimo, perché lui, di appena sette anni quando il padre era morto, non aveva ricordi (o solo assai confusi ricordi) del volto paterno; anche perché il padre, come rilevato, era stato quasi sempre lontano dalla famiglia, sui campi di battaglia*.

Corrado Ricci[421] rileva che, nei primi mesi del 1545, risulta che il "calco" di Giovanni dalla Bande Nere fosse pervenuto *nelle mani di Tiziano e che Aretino avesse incaricato Tiziano di effettuare il ritratto del giovane eroe*, palesando, in tal modo, **il suo vero progetto**, rispetto a quanto formalmente comunicato precedentemente (il 10 aprile 1543) a Cosimo (fors'anche per la momentanea assenza di Tiziano da Venezia, nell'aprile 1543), circa la restituzione "*sic et simpliciter*" del "calco" al Duca; Corrado Ricci precisa, al riguardo, che:

> " [*Tiziano], d'accordo con l'Aretino, la tratteneva* [la "maschera"- *rectius*, il "calco" - precedentemente in possesso del Bernardi] *per rivacarne un ritratto a colori*".

Ciò *è documentato* dalla lettera, già sopra citata, che Aretino, indirizzava a Al S. Giuliano Salviati del marzo 1545[422], precisando, con riguardo al "calco", che:

> "In tanto si attende che **al più tosto che si possa** [al più presto possibile], il nostro principe ottimo [Cosimo I, Duca di Firenze] **abbia *l'effigie* del padre *morta* ne la *forma del gesso***, e ***viva ne la unione de i colori***. **In man mia è ormai la naturale sembianza di sì gran capitano, da me fatta rassemplare [ritrarre]** in memoria di lui col testimonio de la sua propria faccia, la notte che a Dio piacque ch'egli mi mancasse in braccio".

Questa lettera di Aretino, come accennato, è assai importante, perché testimonia che, nel marzo 1545, egli aveva finalmente consegnato la "*forma del gesso*" (ovvero, il "calco", formato da Giulio Romano) a Tiziano, che gli aveva promesso di dipingere il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, sulla base proprio di tale "calco".

Questa lettera trasuda della felicità di Aretino di aver finalmente (dopo tante vicissitudini, nelle quali aveva addirittura seriamente rischiato, come visto, di non riottenere indietro il suo preziosissimo "calco") potuto consegnare a Tiziano il calco.

Aretino freme per il fatto che *il suo grandioso progetto* (quello di un "dittico" di ritratti, di mano di Tiziano, raffiguranti Aretino stesso e Giovanni dalle Bande Nere), *sembrava ormai un sogno quasi realizzato*.

Aretino è ormai certissimo che Tiziano, in breve tempo, realizzerà, come promessogli, anche il ritratto di Giovanni, affermando, veramente al settimo cielo, che: "*si attende che, al più tosto che si possa, il nostro principe ottimo abbia l'effigie del padre*".

---

[421] Corrado Ricci, op. cit., p. 251.

[422] Si legga la lettera in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo III, Libro Terzo, III, Salerno Editrice Roma, 1999, n. 169, p. 175. Si veda anche tale precisazione di Aretino nella lettera nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, in particolare, p. 116 v in https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

Il dittico di ritratti di mano di Tiziano avrebbe rappresentato un vero e proprio "*boom*" mediatico (per dirla con un'espressione d'oggi)!

Con un'espressione veramente pregnante, Aretino immagina una *vera e propria resurrezione*:

> "*l'effigie del padre morta ne la forma del gesso,* e *viva ne la unione de i colori*".

Quella "***effigie morta***" del padre di Cosimo (Giovanni dalle Bande Nere), **racchiusa nella "*forma del gesso*"** (cioè, nel "calco" in gesso, formato da Giulio Romano sul volto dell'eroe appena morto, a Mantova, quel 30 novembre del 1526), ***avrebbe letteralmente ripreso vita nel ritratto di Tiziano***, cioè sarebbe divenuta "***viva ne la unione de i colori***" del ritratto di Tiziano.

Nella grande esaltazione del momento, Aretino dà già per scontato ciò che ancora non era:

> "In man mia è ormai la naturale sembianza di sì gran capitano, da me fatta rassemplare [ritrarre] in memoria di lui col testimonio de la sua propria faccia, la notte che a Dio piacque ch'egli mi mancasse in braccio".

In realtà, **come meglio sarà precisato (anche dalla successiva corrispondenza)**, Aretino, nel marzo 1545, aveva semplicemente consegnato il "calco" a Tiziano, ma il ritratto di Tiziano non era ancora "*In man mia*", cioè nelle mani di Aretino. Per Aretino, aver consegnato il "calco" a Tiziano e aver ricevuto la promessa del ritratto… era *come se* il ritratto di Tiziano (del padre di Cosimo) fosse già nelle sue mani. Lo stesso Aretino, nella medesima lettera, fa chiaramente comprendere che così non era, poiché, proprio nell'*incipit*, aveva precisato:

> "In tanto si attende che al più tosto che si possa, il nostro principe ottimo abbia l'effigie del padre".

Aretino aveva detto chiaramente che, affinché Cosimo potesse ricevere il ritratto paterno, vi era un tempo di attesa: "*si attende … al più tosto che si possa*". Se avesse avuto già in mano il ritratto, eseguito da Tiziano, non vi sarebbe stata nessuna "*attesa… al più tosto che si possa*"; questa "attesa" era legata al fatto che tale "attesa" *non dipendeva da Aretino*, in quanto egli non poteva spedire nulla a Cosimo, fintantoché non avesse ricevuto il ritratto di Tiziano. Aretino qui volle esprimere, attraverso le parole della lettera (da leggersi e interpretarsi nella sua integrità!), tutta *la sua agitata eccitazione dell'attesa di ricevere, al più presto possibile, il ritratto in questione*, considerando l'effettuazione del ritratto come cosa *ormai assolutamente certa e scontata*, e solo subordinata al tempo tecnico per l'effettuazione del ritratto stesso!

Un'ultima notazione sulle parole conclusive della lettera, ove Aretino ricorda quella tremenda notte (le prime ore del mattino del 30 novembre 1526), quando Giovanni era morto fra le braccia di Aretino:

> "la notte che a Dio piacque ch'egli mi mancasse in braccio".

La descrizione della morte di Giovanni, fra le braccia di Aretino (" ch'egli mi mancasse in braccio"), sembra, a me, una raffigurazione quasi "scultorea" (che, personalmente, mi fa, in qualche modo, quasi richiamare alla mente l'immagine della "*Pietà*" michelangiolesca). Questa medesima raffigurazione, di

Giovanni che muore fra le braccia di Aretino, è ripresa anche in altra lettera[423], ove si afferma che: l'"inclito Signor Giovanni, *che a me* (ch'ero uno de gli occhi de la sua affezione) *morì immortalmente* in presenza di tutta Mantova, *in le braccia"*. Anche l'ossimoro del suo "*morire immortalmente*" è ripreso in altra lettera[424], ove si afferma che Giovanni "*immortalmente defunto ci vive e viverà in perpetuo*". In un'ulteriore lettera, Aretino sottolinea "*la strenua qualità*" di Giovanni, "*la magnanimità del quale mai non trasse dal mestieri de la guerra alcun guadagno vile, ma combattendo in memoria de la virtù propria, fece da i sedici a i ventotto* [dai 16 ai 28 anni] *la sua mortalitade immortale*".[425] Ancora, Aretino ha modo di affermare che Giovanni sembra "*risorgere*" nel figlio Cosimo: in Cosimo "*è risorta la trionfale valentigia* [valore] *che nutriva del Gran Giovanni suo padre il gran core"*.[426]

Un mese dopo, inoltre, ***con riguardo al ritratto di Aretino*** **(che doveva evidentemente costituire "*pendant*" del ritratto di Giovanni**), abbiamo "*La prima notizia del dipinto ancora in lavorazione*" nella lettera di Aretino a Paolo Giovio, dell'aprile del 1545, in cui Aretino descrive l'opera come una "*sì terribile maraviglia*" e "*miracolo uscito dal pennello di sì mirabile spirito*". Aretino spiega a Giovio che tale ritratto "*di man propria del gran' Titiano non possa essere vostro*", in quanto "*si manda a Fiorenza*"; il ritratto, cioè, è destinato a essere inviato a Cosimo, Duca di Firenze. Per il museo del Giovio, Aretino afferma che potrà far eseguire una copia dell'originale.

Constatato che, nell'aprile 1545, il ritratto di Tiziano appare ancora in lavorazione, torniamo ora alla vicenda del "calco"!

Due mesi dopo la illustrata lettera del marzo 1545, in una lettera a Jacopo Sansovino del maggio 1545[427], Aretino informa Sansovino che il "calco" di Giovanni è presso Tiziano (dal marzo 1545 evidentemente!).

Questa lettera conferma, appunto, che, già dal marzo 1545, Tiziano era in possesso del "calco", con l'impegno di trarne un ritratto a colori

---

[423] Si tratta della lettera di Pietro Aretino dell'ottobre 1554 *Al Gran Marignano*, in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo VI, Libro Sesto, Salerno Editrice Roma, 2002, n. 433, pp. 383-384.

[424] Si tratta della lettera di Pietro Aretino del novembre 1554 *Al Magi* in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo VI, Libro Sesto, Salerno Editrice Roma, 2002, n. 433, pp. 383-384. Girolamo Maggi, letterato e ingegnere militare toscano, aveva ricordato Giovanni de' Medici nella sua prima opera, che stampò a Venezia, i *Cinque primi canti della guerra di Fiandra* (1551). Aretino afferma di aver bagnato "*col pianto*", l'opera quando vi aveva letto "*i casi del Divo Giovanni de' Medici*"; Aretino elogia il "*grande calamo*" e i "*versi ammirandi*" del Maggi. Su Girolamo Maggi, si veda Lorenzo Carpané - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 67 (2006), voce *Maggi, Girolamo*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-maggi_(Dizionario-Biografico)/

[425] Si tratta della lettera di Pietro Aretino del 9 ottobre 1541 *Al conte Piermaria di San Secondo*, in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo II, Libro Seconco, Salerno Editrice, Roma, 1998, n. 295, pp. 323-324. Si veda Letizia Arcangeli - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 88 (2017), voce *Rossi, Pietro Maria de'*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-maria-de-rossi_%28Dizionario-Biografico%29/ Letizia Arcangeli sottolinea che "*dal 1521 al 1545 il conte di San Secondo (come era abitualmente chiamato) partecipò a vario titolo e in diversi fronti a pressoché tutti i conflitti in corso in Italia…suo zio materno era Giovanni de' Medici, detto dalle Bande Nere* [il Conte era figlio di Bianca Riario, sorellastra di Giovani dalle Bande Nere; Bianca era nata da Caterina Sforza e Girolamo Riario; Giovanni dalle Bande Nere era anch'egli figlio (come Bianca) di Caterina Sforza, ma dal matrimonio di questa con Giovanni de' Medici (il figlio, Lorenzo, il futuro Giovanni dalle Bande Nere, prese il nome del padre alla di lui morte prematura)].

[426] Si tratta della lettera di Pietro Aretino del settembre 1554 *Al Signor Baldovino*, in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo VI, Libro Sesto, Salerno Editrice Roma, 2002, n. 406, pp. 361-363. Quanto a Baldovino Del Monte, si veda Giovanna Grenga - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 38 (1990), voce *Del Monte, Baldovino*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/baldovino-del-monte_(Dizionario-Biografico)/

[427] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 137, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

Non appena Tiziano ne avrà completato il ritratto, tale "calco" sarà inviato al Sansovino, perché ne tragga una scultura della testa.

> "Subito che Tiziano l'ha ritratta co' suoi colori, acciò voi, M. Jacopo (Sansovino), la intagliate ne' marmi vi manderò la testa [il "calco"] del Sig. Giovanni, imperocchè egli, che operò tanto con le mani armigere, *che non lasciò che dirne alle lingue dotte*, è *degno di ravvivare* la sua effigie con lo spirito del vostro scalpello".

Tiziano, Aretino e Sansovino, a Venezia, erano un *terzetto di amici fraterni*[428] (di Sansovino, nella Mostra, v'è uno splendido *Lacoonte*, in bronzo: Catalogo 2.24).

Aretino approfitta, nella stessa lettera, per precisare al Sansovino che:

> "*Io vi avvertisco al ringiovenire con l'arte quello che in la sua faccia fece invecchiare la morte*. Avenga che innata è la di voi avertenza [capacità] ne lo sculpire della figura. Talche *il mostrarne* [Giovanni] *quaranta* [anni] *non vi torrà dal giudicio* [non vi farà dimenticare, non sottrarrà alla vostra attenzione] *i ventotto* [anni], *che il gran giovane n'havea la notte, ch'egli fornì* [finì] *i suoi giorni*". [Aretino aveva sottolineato i ventotto anni di Giovanni, anche in un *epitaffio*, di cui compose ben due versioni[429]].

---

[428] Il "*motivo*" dell'amicizia dei tre grandi personaggi a Venezia *è spiegato in modo memorabile dallo stesso Aretino in una sua lettera del settembre 1550 a Danese Cattaneo*, uno scultore, architetto e poeta, nato nel 1512 a Carrara o nella limitrofa frazione di Colonnata (la lettera è leggibile in Petro aretino, *Lettere*, Tomo V, Libro V [1550], a cura di Paolo Procaccioli, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2001, n. 589 del settembre 1549, p. 456).
La lettera è anche pubblicata nel Libro Quinto delle Lettere, Parigi, 1609, p. 328 v, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=_imVSx8toYEC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false).
Secondo Aretino, *la ragione profonda della grande amicizia fra lui, Tiziano e Sansovino* (la "*carnale di noi tutti tre amicitia*", tanto che "*ci commendavano [consideravano] come fratelli*") risiedeva nel fatto che i tre svolgevaono e si impegnavano in *attività professionali diverse*: *Aretino, nella letteratura; Tiziano nella pittura; Sansovino nell'architettura e nella scultura*. Infatti, Aretino afferma che tra loro regnava l'armonia, "*imperòche la controversia degli animi, nasce tra coloro ch'essercitano le vertù, in un' medesimo studio*"; cioè, Aretino ci spiega che *la rivalità, la competizione e l'antagonismo* ["*la controversia*"] finiscono sovente per *avvelenare i rapporti fra persone che si impegnano nella medesima attività professionale;* mentre, precisa ancora Aretino, "*la conformità è nel numero di quegli, che son differenti nella professione*"; cioè, *la concordia e l'armonia sono qualità e doti che caratterizzano i rapporti fra coloro che esercitano attività professionali diverse*, poiché in tal caso non sorgono antagonismi, paragoni (fra attività diverse e fra loro incomparabili), invidie e gelosie!

[429] Si tratta di un "*Sonetto*", un "*epigramma*", l'"*epitaphio*" che Aretino afferma di aver messo, "*undeci anni sono*" ["undici anni prima", nel 1526] "*in mezzo del sepolcro*" di Giovanni dalle Bande Nere; Aretino afferma di aver ricostruito a memoria, dopo undici anni, tale sonetto: "*con l'hamo del pensiero ho pescato nel lago della memoria, per fino che [fintantoché] ho preso l'epigramma, e il Sonetto che gli misi in mezzo del sepolcro* [di Giovanni dalle Bande Nere] *... incolpensi de i lor' difetti, l'havergli fatti undeci anno sono*". Tale sonetto è allegato alla lettera di Aretino stesso (del 5 dicembre 1537) al Capitano Luc'Antonio (capitano Lucantonio Cuppano, di Montefalco); in tale Sonetto, fra l'altro, Aretino celebra il "*suo [di Giovanni] cenere invitto*" e afferma come: "*Presso al Po, il Tedesco ferro estinse Il tremendo e magnanimo Giovanni ... Correndo glorioso a i vent'ott'anni*". Interessante è anche l'*incipit* di tale Sonetto: "*L'epitaphio son io, quest'altro è il vaso, In cui di Marte è sepolto il figliuolo; Ei, che tien l'ossa, è avventuroso e solo; Io son beato a raccontarvi il caso*". Aretino si sente onorato ("*beato*") di raccontare le gesta ("il caso") di Giovanni, definito, "*di Marte ...il figliuolo*", La lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere di Pietro Aretino*, tomo I, libro I, Roma, Salerno Ed., 1997, n. 271, pp. 374-375. Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata anche nel Libro Primo delle *Lettere*, Parigi, 1609, pp. 225 r-v, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=71hCAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
In una successiva lettera di Aretino del 21 dicembre 1537, indirizzata a Vittor Soranzo (capitano veneziano), Aretino fa indiretto riferimento alla "*forma*" (al "calco") di Giulio Romano, e afferma di aver ritrovato un sonetto/epitaffio, che pensava aver perduto: "*Il ragionare che fece hiersera la generosità vostra de la guerra, nel campo de la quale sete stato non men' Capitano, che proveditore, m'ha fatto ritrovare il Sonetto sopra il formar de la testa del tanto vostro quanto mio Signor*

Cioè, le sofferenze dell'agonia facevano apparire, nel "calco", il volto di Giovanni *come quello di un uomo di 40 anni*, ma l'immagine che Sansovino avrebbe dovuto riprodurre col suo scalpello era quella di un giovane di soli 28 anni: insomma, Sansovino (come, evidentemente, anche Tiziano era stato avvertito, e come, evidentemente, lo sarà, poi, anche il pittore Gian Paolo Pace) doveva usare tutta la sua arte per *"ringiovanire" il volto che appariva nel "calco*", e *riprodurre le fattezze vive del ventottenne defunto*.

Si tratta di una lettera molto importante, *sotto il profilo artistico*, perché Aretino mostra di comprendere, da artista (quale era stato in gioventù), come *l'arte potesse rendere il miracolo di modificare l'età di un volto*, ringiovanendo giustamente il volto di Giovanni, che appariva, segnato dalle sofferenze dell'agonia, nel "calco", quello di *una persona di quarant'anni*; mentre *Giovanni*, "*il gran giovane*" aveva *ventotto anni, la mattina del 30 novembre 1526, in cui finì i suoi giorni*! Oggi, solo *per sottolineare l'attualità di tale "artifizio" richiesto da Aretino*, tale "artifizio" ha così avuto successo (anche a scopi di ordine pratico), che esistono specifici sofisticati programmi digitali, sviluppati proprio per rendere, con un abbastanza soddisfacente grado di approssimazione, il volto di una persona (come era alcuni anni prima), partendo da una fotografia attuale!

Purtroppo, le cose non andarono come Aretino aveva dato per certo che dovessero andare.

Aretino, come visto, aveva consegnato il "calco" a Tiziano, nel marzo del 1545, ed era rimasto in trepida attesa di ricevere il ritratto da esso tratto.

Tiziano, però, fu chiamato a Roma dal Papa Paolo III (Alessandro Farnese); infatti, come noto, Tiziano:

> " Torna a Roma nel 1545, di ottobre, ed è accolto trionfalmente, non solo dal cardinal Bembo, ma dallo stesso pontefice. Dimora nell'Urbe sino alla prima metà del 1546, onorato da tutti quale principe della pittura. Il municipio romano il 19 marzo di quell'anno gli conferisce la Cittadinanza". Del 1546 è il famoso ritratto di Paolo III fra i nipoti (Alessandro e Ottavio Farnese, oggi al Museo nazionale di Capodimonte, Napoli)[430].

Aretino, dopo aver vanamente atteso, è costretto, nell'agosto/settembre del 1545, a riprendere il "calco", **prima che Tiziano parta per Roma, in ottobre**, senza aver ricevuto il ritratto promesso. Tiziano lo ha tenuto, senza combinare nulla, **per ben sei mesi, da marzo ad agosto/settembre**!

Giovanni de i Medici scordatosi a la Stampa, mentre il dovevano stampare con l'epitaphio indirizzato al Capitano Lucantonio, onde lo scrivo sotto al nome di vostra magnificentia, a la cui bontà mi raccomando". Nel Sonetto, Aretino celebra, fra l'altro, con le seguenti parole commosse, l'immatura scomparsa di Giovanni dalle Bande Nere: "*Gran Giovanni de i Medici invitto … Piange l'istoria il suo immaturo scempio*". La lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere di Pietro Aretino*, tomo I, libro I, Roma, Salerno Ed., 1997, n. 316, pp. 436-437.
Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata anche nel Libro Primo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 265 v e p. 266 r, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=71hCAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[430] Adolfo Venturi - Enciclopedia Italiana (1937), voce *Tiziano, Vecellio* in http://www.treccani.it/enciclopedia/vecellio-tiziano_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Nella lettera dell'ottobre 1545[431] a Tiziano, Aretino manifesta all'amico tutto il proprio disappunto per il fatto che, dopo essersi tenuto il "calco" per sei mesi, non è riuscito a predisporre entrambi i ritratti commissionatigli (di Aretino e di Giovanni).

Aretino ha ricevuto solo il proprio ritratto, mentre Tiziano, che pur ha tenuto, *per sei mesi* il "calco" di Giovanni, non ha mantenuto la sua promessa, in quanto chiamato urgentemente dal Papa a Roma.

Aretino afferma:

> sono "*in collera con voi dello avermi avuto a ripigliare il getto* [il "calco" in gesso] *della testa del sig. Giovanni senza altrimenti vederlo rassemplato* [raffigurato] *di vostra mano*".

Aretino aveva dovuto ritirare, dalla bottega di Tiziano (che lo aveva tenuto, senza utilizzarlo, per ben sei mesi!), il "*calco*", il "*getto*" di gesso del volto di Giovanni, senza, però, avere da Tiziano il promesso ritratto del condottiero.

Nella lettera dell'ottobre 1545 al Duca di Firenze, Cosimo I de' Medici (figlio di Giovanni)[432], Aretino, *rincarava ancor più la dose della sua collera verso Tiziano*, che aveva solo predisposto il ritratto di Aretino, ma **non quello di Giovanni**, dopo avere "***intrattenuto [Aretino] sei mesi con la speranza***", tradendo la fiducia e gli obblighi assunti con un amico ("***non dando cura a obbligo che si habbia con amico***") a causa di impegni col Papa, sottolineando che **Tiziano lo aveva profondamente deluso, per la sua avidità di denaro**:

> "*La non poca quantità de' denari che Ms. Titiano si ritrova, et le più assai avidità che tien di accrescerla, causa che egli [Tiziano]* ***non dando cura a obbligo che si habbia con amico****… dopo l'havermi intrattenuto sei mesi con la speranza, tirato da la prodigalità di Papa Paulo* [Paolo III, Alessandro Farnese], *èssene gito a Roma* ***senza altrimenti farmi il ritratto de lo immortalissimo padre vostro*** **[Giovanni]**".

Come sottolinea Corrado Ricci[433], Tiziano "sei mesi dopo, non trovando proprio tempo fra gl'infiniti impegni, le nuove ordinazioni e i viaggi, per fare il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, restituì ad Aretino la maschera. Come rimanesse …Aretino, è inutile dire … Accusava [Tiziano] di esoso, di non avere altro ideale che quello di far quattrini pur avendone accumulati assai, di non tener conto delle promesse fatte agli amici…"

L'originale di tale lettera al Duca di Firenze, integralmente autografo, è presentato nella mostra al numero di Catalogo 6.7.

---

[431] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 236, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false. Si veda tale lettera anche in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Terzo, III, 3, Salerno Editrice Roma, 1999, n. 390, p. 344-345.

[432] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 238, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false. Si veda tale lettera anche in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Terzo, III, 3, Salerno Editrice Roma, 1999, n. 390, p. 344-345.

[433] Corrado Ricci, *Ritratti "tizianeschi" di Gian Paolo Pace*, in *Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, anno I, fasc. II (1929), p. 252; lo studio è leggibile in https://www.yumpu.com/it/document/read/16193444/corrado-ricci-ritratti-tizianeschi-di-gian-paolo-pace-istituto-

E viene sottolineato anche come, nella citata lettera al Duca di Firenze, Aretino critichi aspramente "Tiziano, che, attirato dalla prodigalità di Paolo III Farnese, se ne è andato a Roma senza completare il ritratto del padre del duca, quel Giovanni de' Medici di cui Pietro non manca qui di ricordare l'antica amicizia"[434].

Certamente, *un "dittico" di due ritratti eseguiti di mano di Tiziano avrebbe assicurato ad Aretino il sicuro coronamento del suo sogno;* ***nessuno (ma proprio nessuno) avrebbe potuto mai avere il coraggio di separare due dipinti di mano di Tiziano, progettati per essere una sorta di "dittico"!***

A significare, visivamente, quella *imperitura immagine*, di *quell'amicizia eterna* (si ripete, la vicenda autobiografica senza ogni dubbio più significativa e pregnante di tutte le lettere!), con quella forza sinergica irresistibile, che Aretino agognava!

Basti pensare a cosa avrebbe potuto essere quel "dittico" di due ritratti "di mano di Tiziano", raffiguranti Pietro Aretino, da un lato, e Giovanni dalle Bande Nere dall'altro!

Un "dittico" che avrebbe avuto la forza prorompente, come detto, di un vero e proprio "*boom*" di comunicazione mediatica (diremmo oggi), che avrebbe sfidato l'altro dittico dei duchi d'Urbino tizianeschi!

Nessuno, ripetiamo *(ma proprio nessuno) avrebbe potuto aver mai il coraggio di separare due dipinti di mano di Tiziano, progettati per essere una sorta di "dittico"!*

Aretino si rendeva conto perfettamente della gravità della "*defaillance*" di Tiziano, rispetto al progetto che Aretino aveva con cura e pazienza programmato; *per questo, egli andò su tutte le furie*!

Aretino, però, *uomo pragmatico*, dalle mille risorse, **non era tipo da demordere**; **il progetto programmato doveva comunque essere portato a termine**.

Egli ricercò e trovò immediatamente un "rimedio" allo sgarbo di Tiziano e **incaricò** (magari anche su suggerimento dello stesso Tiziano) **immediatamente *uno dei pittori più bravi che orbitavano nella bottega di Tiziano, Gian Paolo Pace***, che potesse fare da eccellente "sostituto" del Maestro Tiziano, allontanatosi da Venezia, diretto a Roma. Infatti, in chiusura della propria lettera a Cosimo, Aretino afferma che, comunque, nonostante lo sgarbo di Tiziano:

> *l'*"***effigie*** [il ritratto di Giovanni, a costituire un "dittico" con quello di Aretino, di mano del Tiziano] ***placida e tremenda*** [ossimoro!] ***vi manderò et tosto, et forse conforme a la vera*** [cioè con le fattezze proprie del volto di Giovanni, impresse nel "calco"], ***come di mano del pittor' prefato*** **[Tiziano]** ***uscisse***".

Insomma, Cosimo avrà, comunque sia, come promessogli, **"il dittico"** dei **due ritratti**: **quello di Aretino, *di mano del Tiziano***, e **quello di Giovanni dalle Bande Nere** "***come di mano***" del Tiziano "*uscisse"*![435]

[434] Paolo Marini in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019, …cit., p. 249.

[435] Antonio Geremicca, *"«Per non iscoppiar tacendolo». Pietro Aretino ritratto da Tiziano per Cosimo I de' Medici (e il confronto con Pierfrancesco Riccio)*", in "*Essere uomini di 'lettere': segretari e politica culturale nel Cinquecento*", a cura di

Aretino sostiene con tutta la sua forza che ***anche il secondo ritratto (quello di Giovanni) non sarà assolutamente inferiore al proprio ritratto***, *di mano di Tiziano*.

Aretino (grande esperto di pittura e di pittori!) conosceva assai bene il valore del pittore Gian Paolo Pace, il cui encomio egli celebrò in diverse occasioni, nelle sue *Lettere*!

Come osserva giustamente Mattia Biffis[436], il pittore Gian Paolo Pace, se:

> "Non fosse per l'epistolario di Pietro Aretino, la sua esistenza sarebbe unicamente consegnata a poche carte d'archivio apparentemente inconcludenti e per di più prive d'ogni legame concreto con opere d'arte".

Ancora Matteo Biffis[437] precisa che:

> "Non bastasse, sulla sua valutazione ha pesato a lungo un banale fraintendimento onomastico, che ha portato a sovrapporre e accorpare impropriamente le vicende della sua esistenza con quelle di

---

A. Geremicca e Hélène Miesse, Firenze, Franco Cesati, 2016, pp. 131-132, in https://www.academia.edu/31647977/_Per_non_iscoppiar_tacendolo_._Pietro_Aretino_ritratto_da_Tiziano_per_Cosimo_I_de_Medici_e_il_confronto_con_Pierfrancesco_Riccio_in_Essere_uomini_di_lettere_segretari_e_politica_culturale_nel_Cinquecento_a_cura_di_A._Geremicca_e_H%C3%A9l%C3%A8ne_Miesse_Firenze_Franco_Cesati_2016_pp._127-144 sottolinea che: "*Nella missiva [a Cosimi I de' Medici dell'ottobre 1545] che accompagnava il [proprio] dipinto tizianesco, Pietro prometteva anche un secondo ritratto di mano dell'artista, questa volta di Giovanni dalle Bande Nere, opera che il Vecellio non aveva ancora realizzato e per la quale il letterato attendeva da sei mesi. Il proposito di Aretino era quello di evocare l'amata figura paterna del duca, uno dei cardini dell'azione propagandistica messa in atto da quest'ultimo, e allo stesso tempo di ricordare quanto fedelmente egli avesse servito in passato Giovanni: egli si proponeva come cantore della sue gesta e fedele custode della sua memoria*".

[436] Mattia Biffis, *Di Zuan Paolo Pace, chierico e laico: documenti e riproposte*, in *Studi Tizianeschi*, VIII (2012), pp. 48-67, in particolare, p.48. Si precisa che tale Autore
Il testo è anche leggibile in
https://www.academia.edu/2358865/Di_Zuan_Paolo_Pace_chierico_e_laico_documenti_e_riproposte_in_Studi_Tizianeschi_8_2012_pp._48-67
Mattia Biffis risulta (almeno sino al febbraio 2018) Doctorial Fellow, presso la sede in Roma dell'Università di Oslo (Universitetet i Oslo- UiO: The Norwegian Institute in Rome) https://www.hf.uio.no/dnir/english/italiano/staff/aca/mattia-biffis/

[437] Mattia Biffis, *Di Zuan Paolo Pace*…cit., p. 48. Lo stesso Mattia Biffis, nota 2 a p. 64 afferma che: "La responsabilità del fraintendimento sembra ricadere su Ettore Camesasca a cui si deve un primo sintetico profilo biografico, inserito nel glossario onomastico, della sua edizione delle *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, 1960, III, 2, pp. 394-397". Mattia Biffis - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 80 (2014), voce *PACE, Pace*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/pace-pace_(Dizionario-Biografico)/ , con riguardo al pittore PACE (Pase), Pace "figlio di Filippo, attivo a Venezia a partire dall'ultimo decennio del XVI secolo", afferma che: "Allo stato attuale delle conoscenze non è possibile confermare l'ipotesi, ventilata in forma dubitativa da Giulio Lorenzetti (*Venezia e il suo estuario*, Venezia1926, p.860), di una sua discendenza da Gian Paolo Pace (notizie dal 1528 al 1565: Biffis, *Di Zuan Paolo Pace*…cit., 2012)". Anche Giulio Zavatta, *Alfonso Gonzaga di Novellara committente di Giovanni Paolo Pace, e il tentativo di acquisto di un dipinto di Tiziano tramite il miniatore Antonio Bernieri da Correggio*, in *Studi Tizianeschi*, VIII, 2012, p.100, in https://www.academia.edu/8056484/G._Zavatta_Alfonso_Gonzaga_di_Novellara_committente_di_Giovanni_Paolo_Pace_e_il_tentativo_di_acquisto_di_un_dipinto_di_Tiziano_tramite_il_miniatore_Antonio_Bernieri_da_Correggio_in_STUDI_TIZIANESCHI_VIII_2012 conferma quanto affermato da Matteo Biffis, rilevando, con riguardo a Giovanni Paolo Pace, come: "La fisionomia di questo pittore è stata a lungo misconosciuta, avendo dovuto scontare alcuni giudizi critici sulla sua opera specialmente di ritrattista, *la confusione identificativa (e anche talvolta attributiva) con l'omonimo Gian Paolo Lolmo*, e la difficoltà, una volta individuato il suo profilo, di comprendere se ebbe un ruolo e una posizione all'interno della bottega di Tiziano o meno".

un altro Gian Paolo, LOLMO bergamasco[438], ben distinto dallo Zuan Paolo veneziano per natali, cronologia e linguaggio artistico".

Mattia Biffis[439] precisa anche che:

" il nome del pittore compare in cinque diverse circostanze, concentrate tra l'ottobre del 1545 e il gennaio del 1546[440], con una interessante coda riassuntiva nell'aprile1548[441]. La stessa frequenza delle citazioni è a suo modo sorprendente, e pone Pace nel novero dei principali interlocutori del letterato nella congiuntura dei primi anni quaranta, secondo forse solo ai più celebri compari Tiziano e Sansovino. *L'affinità tra i due dovette in buona misura fondarsi sulle riconosciute abilità del pittore nel campo della ritrattistica*, e *sul forte interesse che il genere suscitava nello scrittore*, soprattutto *in vista del perseguimento delle sue innovative strategie* di *networking e di autopromozione*. Affacciatosi dal nulla o quasi, Pace viene così indirizzato verso importanti personaggi del mondo culturale veneziano, sodali di Aretino o suoi stretti famigliari - come nel caso di madonna Tita, moglie del banchiere toscano Tarlato Vitali[442]- oppure ancora patroni delle arti, come l'ambasciatore Diego Hurtado de Mendoza[443]. L'analisi delle *Lettere*, che si demanda con piena libertà di attraversamento al lettore interessato, non permette di chiarire quegli aspetti che ora appaiono storiograficamente cruciali, quali ad esempio il tipo di relazione che intercorse

[438] Su tale pittore (Gian Paolo LOLMO), si veda Lucia Casellato - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 65 (2005), voce *LOLMO, Gian Paolo*, nato "a Bergamo probabilmente nel 1550... morì a Bergamo il 19 nov. 1595", in http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-paolo-lolmo_(Dizionario-Biografico)/ .

[439] Mattia Biffis, *Di Zuan Paolo Pace*…cit., pp. 48-49.

[440] Aretino indirizzò le seguenti altre quattro lettere relativamente al Pace (oltre a quella, ampiamente già citata, del novembre 1545, relativa al ritratto di Giovanni dalle Bande Nere); 1) lettera "Ai Signori Fuccari" dell'ottobre 1545, relativamente al ritratto del banchiere tedesco Antonio Fugger, fra i nipoti Gian Iacopo e Giorgio; 2) nel novembre 1545, relativamente a possibili committenze, per il Pace, da parte di Don Diego Hurtado de Mendoza; 3) nel gennaio 1546, lettera indirizzata "A Madonna Tita Vitali", ritratta dal Pace; 4) nell'aprile 1548, relativamente a tre ritratti eseguiti dal Pace. Di tali lettere si dà immediatamente conto nell'immediato prosieguo di questo studio.

[441] La lettera di Aretino "A M. Gian Pavolo" dell'aprile 1548, è leggibile in Pietro Aretino, *Lettere*, Tomo IV, Libro IV, a cura di P. Procaccioli, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma, Salerno Editrice, 2000, n. 521, pp. 319-320. In tale lettera, Aretino si riferisce a tre ritratti eseguiti da Gian Paolo Pace: 1) di Nicolò Tiepolo, ambasciatore e letterato veneziano; 2) di Daniele Barbaro, filosofo e uomo politico veneziano; 3) di Alessandro Alberti, 'creato' di Giovanni della Casa. Come nella entusiastica lettera (novembre 1545), concernente il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, anche in questa lettera, Aretino elogia moltissimo i ritratti, anche qui definiti "miracoli", del Pace affermando:" Ch'io tenga *miracolo il far vostro in pittura*, dimandatene tra gli altri coloro che sono stati ritratti dal pennel vostro, *i quali mi hanno sentito exclamare in vostra laude;* e ve ne areco il testimonio del Tiepolo, del Barbaro, e de lo Alberti, *giovani vivi* [similmente al ritratto di Giovanni de'Medici], *come in la carne propria*, ne gli essempi che ne avete tolto". Aretino conclude con un accenno alla necessità di una vita operosa, "con la virtù" e con la "grazia di *Dio, donatore di quella vita che ci serba la fama dopo la morte*"[anche qui, il tema della memoria, dopo la morte].

[442] La lettera di Aretino "A Madonna Tita Vitali" (moglie del banchiere aretino Tarlato Vitali, attivo a Venezia e parente dello stesso Aretino) del gennaio 1546, è leggibile in Pietro Aretino, *Lettere*, Tomo III, Libro III, a cura di P. Procaccioli, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma, Salerno Editrice, 1999, n. 615, pp. 468-469. Aretino ha saputo che Gian Paolo Pace l'ha ritratta e, quindi, preannuncia alla Madonna Tita una visita, per vedere lei, di persona, e lei, ritratta dal pittore ["rassemplata ne i colori"]. Aretino afferma di essere assai desideroso di questa visita, "ta ch'io incitato da sì ardente volontà *non veggo l'ora di venirci*; e tanto più il bramo, quanto so che *il buon Gian Paolo [Pace] vi ha sì naturalmente dipinta, che se avviene ch'io vi vegga insieme, non saperò a chi mi rivolgere in primo* [per primo]; insomma, Aretino avrà dinanzi due Madonne Tita e rischierà di scambiare il ritratto per la persona in carne ed ossa!

[443] La lettera di Aretino "A M. Gian Paolo Pittore" del novembre 1545, è leggibile in Pietro Aretino, *Lettere*, Tomo III, Libro III, a cura di P. Procaccioli, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma, Salerno Editrice, 1999, n. 405, p. 35. In questa lettera, Aretino vuole presentare il pittore a Don Diego Hurtado de Mendoza (gà ritratto da Tiziano nel 1540 - tale dipinto è nella mostra al Catalogo 5.11), evidentemente per ottenere incarichi da Don Diego (importante letterato e diplomatico spagnolo; ambasciatore a Venezia e poi a Roma).

sul piano professionale tra Pace e Tiziano o gli altri membri del suo entourage. Da quel che si può intendere, però, e che costituisce implicita ipotesi di lavoro nel presente contributo, *Pace fu a tutti gli effetti un creato di Aretino, da lui scoperto e promosso al fine di contrastare l'irritante inaffidabilità, almeno rispetto ai suoi fini, del sempre più autonomo Vecellio*."

Ancora Mattia Biffis[444] sottolinea, sostanzialmente, che le lettere di Aretino al Pace erano "*probabilmente intese a rinsaldare la sua [di Aretino] posizione egemone* ***durante l'assenza di Tiziano da Venezia***".

Lo stesso Mattia Biffis[445] rileva che:

> "di uno o forse più ritratti per i *Fugger*, attualmente irrintracciabili, …però è rimasta traccia" nelle *Lettere* di Pietro Aretino" (si tratta della lettera di Aretino "*Ai Signori Fuccari*" dell'ottobre 1545, ove Pace è lodato come "*buon Pittore*", che, nelle parole di Aretino, ha "*scolpiti ne le parole vive i di voi animi illustri* [ha ritratto gli illustri Fugger - Antonio e i nipoti Gian Iacopo e Giorgio - come se fossero vivi e addirittura parlassero]) [446].

Aretino invierà, quindi, dopo il proprio ritratto, di mano di Tiziano, anche il ritratto di Giovanni, "*come di mano*" di Tiziano: alla fine, se non due ritratti di mano di Tiziano, furono ***due splendidi ritratti tizianeschi*** (nel senso che intendeva Aretino, quando affermava appunto che anche il ritratto del Pace era "***come di mano***" di Tiziano)!

Il grande Corrado Ricci intitolò il proprio citato importante studio - nel quale egli racconta "*per filo e per segno*", la storia del "calco" di Giovanni dalle Bande Nere (opera di Giulio Romano, su commissione di Aretino)- "**Ritratti 'Tizianeschi' di Gian Paolo Pace**"[447] (riferendosi al ritratto di Giovanni dalle Bande Nere e a quelli delle due sorelle Spilimbergo, Emilia e Irene, il cui ritratto, abbozzato in modo inadeguato e rimasto incompiuto, "imperfetto", per due anni, richiese anche un limitato intervento di Tiziano).

Mattia Biffis[448] rileva, in particolare:

> "*L'importanza strategica della commissione* [affidata al Pace da Aretino], concepita quale *dono diplomatico da inviare al duca Cosimo - assieme al proprio ritratto* - in un momento di possibile

[444] Mattia Biffis, op. cit., p. 50.
[445] Mattia Biffis, op. cit., p. 50.
[446] Si tratta, in particolare, della lettera "Ai Signori Fuccari" dell'ottobre 1545, leggibile in Pietro Aretino, *Lettere*, Tomo III, Libro III, a cura di P. Procaccioli, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma, Salerno Editrice, 1999, n. 377, pp. 332-334. Aretino si rivolge ad Antonio Fugger (importante banchiere tedesco), dichiarandosi pentito di aver dedicato il II Libro delle sue *Lettere* al Re d'Inghilterra, Enrico VIII (che non si era dimostrato sufficientemente riconoscente), e affermando che avrebbe dovuto, invece, dedicare tale opera proprio al Signor Antonio, ricordando il ritratto di Gian Palo Pace (raffiguarente Antonio Fugger e i suoi nipoti Gian Iacopo e Giorgio), da lui lodato come "buon Pittore", che, nelle parole di Aretino, ha "scolpiti ne le parole vive [ha ritratto i Fugger come se fossero vivi e addirittura parlassero] i di voi animi illustri … Magnanimo Signor Antonio; a voi, che [nel ritratto] posto in mezzo del gran Gian Iacopo e del singolare Giorgio, mirabili nipoti vostri, parete il senno tra la generositade e il valore …".
[447] Corrado Ricci, *Ritratti "tizianeschi" di Gian Paolo Pace*, in *Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, anno I, fasc. II (1929), pp.249-264; lo studio è leggibile in https://www.yumpu.com/it/document/read/16193444/corrado-ricci-ritratti-tizianeschi-di-gian-paolo-pace-istituto-
gli estremi bibliografici dello studio sono indicati in http://www.inasaroma.org/artwork/corrado-ricci-ritratti-tizianeschi-di-gian-paolo-pace/
[448] Mattia Biffis, op. cit., p. 54.

riavvicinamento di Aretino alle sorti e alla protezione del principato mediceo, *rassicura circa la reputazione del pittore e il riconoscimento delle sue credenziali*".

A sua volta Enrico Dal Pozzolo sottolinea che [449]:

> "[A Gian Paolo Pace] spetta un Ritratto postumo di Giovanni dalle Bande Nere nelle collezioni medicee, menzionato dal 1560 alla fine del 1800 come di Tiziano, finché Gronau, nel 1905, sulla base di riscontri più che persuasivi, non lo restituì al Pace. In effetti si trattava di un'opera inizialmente affidata a Tiziano, ma che il cadorino non eseguì mai; fu dunque sostituito da quel 'Gian Paolo Pittore' che l'Aretino elogia in una lettera del 1545 in cui si descrive il quadro, e che va identificato con quel Gian Paolo Pace (o Pase) presente ad Augusta nel 1543 e tra gli anni quaranta e sessanta attivo per lo più tra Venezia e Padova. *La tela degli Uffizi in effetti manifesta una marcata emulazione tizianesca,* forse in qualche misura *determinata anche dall'implicito confronto con il cadorino determinato dalle congiunture di committenza*".

Cioè, il Pace era ben consapevole di dover "sostituire" Tiziano in un "dittico" pittorico "tizianesco", come era stato progettato da Aretino!

Mattia Biffis[450] rileva che tale '*marcata emulazione tizianesca*' è '*evidente soprattutto nella tessitura cromatica*' del dipinto. Lo stesso Mattia Biffis sottolinea anche che il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, per Cosimo de' Medici (1545), si avvicina, "più per tono che per contenuto, a certi *modelli aulici tizianeschi*", precisando che è probabile che ciò "sia *dipeso dalla volontà del committente, Pietro Aretino,* piuttosto che da un contatto - in qualsiasi forma sia potuto esso avvenire - con il maestro cadorino[451]".

Ancora Mattia Biffis[452] evidenzia che:

> "Non diversamente, anche l'impaginazione appare vincolata alle convenzioni di genere, che prevedevano per il *ritratto post mortem l'adozione di un rigido taglio di profilo con lo sguardo rivolto a sinistra* ('il passato'), e l'estrema semplificazione dell'apparato simbolico, qui ridotto a pleonastica memoria d'armi: elementi, questi, che *concorrono a definire una certa artificiosa normalità dell'insieme,* quale *effetto appropriato in vista della celebrazione biografica dell'illustre antenato*".

---

[449] Enrico Maria Dal Pozzolo, *La 'bottega' di Tiziano: sistema solare e buco nero*, in *Studi Tizianeschi*, 4, 2006, pp. 53-98, in particolare, p. 80.
Lo studio è leggibile in
https://www.academia.edu/12191067/E.M._Dal_Pozzolo_La_bottega_di_Tiziano_sistema_solare_o_buco_nero_in_Studi_Tizianeschi_IV_2006_pp._53-98.

[450] Mattia Biffis, op. cit., p. 54.

[451] Mattia Biffis, op. cit., p. 64. Lo stesso Matteo Biffis (op. cit., p. 64) conclude affermando che lo spirito dell'emulazione tizianesca "dovette già essere lontano al tempo della presunta esecuzione [Ndr:dei due ritratti in *pendant*] delle due ambigue sorelle Spilimbergo [Irene ed Emilia - *National Gallery of art* di Washington]. Da quanto si vede ora, entrambe associano *interessanti soluzioni di dettaglio* (il paesaggio, soprattutto quello di Irene) a brani decisamente bassi o scadenti (*i volti poco espressivi*, le mani rigide): ed è forte la tentazione di attribuire i primi alla *revisione di Tiziano*, i secondi *alla prima bozza di Pace*, esprimente in questo caso un corrente - e involuto, rispetto alle sue prime prove - dialetto periferico, con vaghe assonanze con alcune cose attribuiteper tradizione a Parrasio Michieli. Ma almeno questa questione, in attesa di nuove indagini tecniche di superficie e 'profondità', dovrà ritenersi ancora sub iudice**.** Sembrano dunque venir meno i presupposti per includere Pace nelle orbite più vicine al centro tizianesco. Di certo non muta per questo l'orizzonte della bottega di Tiziano, affidata a protagonisti di ben diverso spessore: ne guadagna invece qualcosa Zuan Paolo Pace, ricondotto al suo ruolo antico di pittore, chierico, e soprattutto originale outsider**".**

[452] Mattia Biffis, op. cit., p. 55.

Infine, Mattia Biffis[453] rilevava *amaramente* (*nel 2009*) come:

> "[Il] Ritratto postumo di Giovanni de' Medici, oggi [sia] *relegato nei depositi degli Uffizi dopo una lunga dignitosa carriera spesa nella Guardaroba ducale*, dove è documentato a partire dal 1560".

Nella mia visita "lampo" alla Galleria degli Uffizi (dopo aver osservato con attenzione la mostra di *Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento*) non sono riuscito a vedere tale ritratto e non mi rasserena affatto la possibilità che esso continui a essere, tuttora, *relegato nei depositi degli Uffizi dopo una lunga dignitosa carriera spesa nella Guardaroba ducale*!

Anche Corrado Ricci[454] sottolinea, addirittura, come, inizialmente, tale ritratto di Giovanni dalle Bande Nere fosse stato attribuito, da diversi studiosi d'arte, proprio al Tiziano!

E il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere riproduce, comunque, perfettamente le fattezze proprie del volto di Giovanni, impresse nel calco (**beninteso, *con l'artifizio* - di cui si è già detto - di rendere l'immagine di un giovane di ventotto anni, *modificando l'età del volto,* segnato dalle sofferenze dell'agonia, che, nel "calco" mostrava il volto di un uomo di quaranta anni**).

Ma, dopo questa parentesi, ritorniamo alla vicenda di Aretino che, nella citata lettera dell'ottobre 1545 (al numero di Catalogo 6.7 della mostra, il manoscritto originale), *non disponendo ancora di entrambi i ritratti commissionati* e, in particolare del ritratto di Giovanni (che aveva già commissionato al Pace), *in vista di inviare anche il secondo (quello di Giovanni dalle Bande Nere) del paio di ritratti promessi*, cominciava a inviare, nel frattempo, a Cosimo *il solo ritratto* di Tiziano che raffigurava il letterato stesso[455]:

> " *in tanto eccovi ...la ...sembianza mia dal di lui proprio penello [di Tiziano] impressa. certo ella* <u>*respira, batte i polsi, e*</u> <u>*move lo spirito*</u> *nel modo* [allo stesso modo] *ch'io mi faccio in la vita*".

E' un ritratto che rende Aretino "proprio come se fosse vivo" ("*nel modo ch'io mi faccio in la vita*"), tanto che "*la sembianza mia ... respira, batte i polsi, e move lo spirito*".

---

[453] Mattia Biffis, op. cit., p. 54.

[454] Corrado Ricci, *Ritratti "tizianeschi" di Gian Paolo Pace*, in *Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, anno I, fasc. II (1929), pp. 254-255; lo studio è leggibile in https://www.yumpu.com/it/document/read/16193444/corrado-ricci-ritratti-tizianeschi-di-gian-paolo-pace-istituto-
gli estremi bibliografici dello studio sono indicati in http://www.inasaroma.org/artwork/corrado-ricci-ritratti-tizianeschi-di-gian-paolo-pace/

[455] Dell'arrivo del ritratto in Firenze, abbiamo già sicura documentazione nella lettera di Aretino "Al Maggiordomo del Duca di Fiorenza" (Pier Francesco Riccio), del gennaio 1546: "*Intesi da le lettere del pittor Salviati che, nel veder la bontà vostra il ritratto mio, disse ch'io non invecchiavo punto*". Tale lettera è leggibile Terzo Libro delle *Lettere* di Aretino (dedicato a Cosimo I de' Medici), pubblicato a Venezia nel 1546; si veda l'edizione di Parigi del 1609, p. 346 v, leggibile anche nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false E' errata la data del maggio 1546, attribuita a tale lettera da Marsel Grosso, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, … cit., p. 249. Nella successiva lettera di Aretino a Cosimo del 6 aprile 1546, Aretino chiedeva al Duca un cenno di riscontro della ricezione del ritratto; si veda tale lettera manoscritta, nel Catalogo della mostra, n. 6.8 e il commento di Paolo Marini, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, … cit., p. 250.

Questo brano della lettera di Aretino costituisce *un mirabile esempio* della *capacità suprema* di Aretino *di cogliere, con le parole, alcuni aspetti fondamentali di un'opera pittorica, tramite la sua "ecfrasi"*, dando "*voce*" alla "*pittura muta*"!

Aretino riteneva che le sue "parole", predisposte per i ritratti tizianeschi fossero complementari rispetto all'opera pittorica: affermava *la "complementarietà" fra "pittura" e "parola"*, l'opportunità che *le sue illustrazioni verbali fossero recitate mentre lo spettatore ammirava l'opera pittorica*[456].

Antonio Geremicca[457] sottolinea come "*Giustamente, Adolfo Venturi, nella sua Storia dell'arte italiana*[458]*, indicava il dipinto come uno dei «massimi esempi dell'arte di sorprendere un carattere», carattere che per lo studioso era quello dell'ariostesco 'flagello dei principi'*".

Ma anche il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere non sarà da meno, perché, come detto, sarà anche quello

> "*come di mano del pittor' prefato* [Tiziano]".

Come acutamente rileva Francesco Mozzetti,[459] "*nessun dipinto meglio del ritratto Pitti* [cioè quello inviato a Cosimo I, con la lettera dell'ottobre 1545[460]] *può riassumere le ambizioni .... Del progetto di autorappresentazione per immagine che il 'flagello dei principi' ...mise in atto nella sua complessiva e veramente imponente strategia pubblicitaria ... Di certo l'opera fiorentina* [cioè, il ritratto di Aretino, stabilmente esposto in Palazzo Pitti] *fu il vertice di un articolato progetto di autorappresentazione per immagine promosso da Aretino, che nel caso di Cosimo I prevedeva anche il ritratto di suo padre, Giovanni dalle Bande Nere, del quale il letterato rivendicava di esse stato fedele servitore*".

---

[456] Si ricorda, ancora, che Aretino "*trasformava [con le sue parole] un ritratto muto [di Tiziano] in un ritratto che parla*" e "*suggeriva che i suoi sonetti fossero da recitare mentre lo spettatore contemplava i ritratti stessi*"; perché così *il ritratto diventava "parlante" e completava, con l'introduzione delle parole recitate, la visione del ritratto.* In tali termini si esprime Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens,* The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995, p. 25, la quale richiama anche una lettera di Aretino del luglio 1552 a Don Giovanni Mendoza, che conteneva un sonetto a corredo del ritratto tizianesco del destinatario; Aretino affermava: "E' ben vero che l'ho prima recitato [*il sonetto*] a voi, *recitandolo* al *ritratto* al quale ogni senso e spirto de la vita che avete ha dato lo stile divino del solo Tiziano in *pittura*"; una splendida immagine, nelle parole di Aretino, della *recita del sonetto aretiniano davanti al ritratto tizianesco*, ove *la recita del sonetto completa, con l'introduzione delle parole, la visione del ritratto e della pittura*, sottolineandosi la complementarietà fra "parola/poesia/sonetto" e "immagine/pittura/ritratto". Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Sesto delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 86, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=6ItKX-DPndgC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[457] Antonio Geremicca, *"«Per non iscoppiar tacendolo». Pietro Aretino ritratto da Tiziano per Cosimo I de' Medici (e il confronto con Pierfrancesco Riccio)*", in "*Essere uomini di 'lettere': segretari e politica culturale nel Cinquecento*", a cura di A. Geremicca e Hélène Miesse, Firenze, Franco Cesati, 2016, p. 128, in https://www.academia.edu/31647977/_Per_non_iscoppiar_tacendolo_._Pietro_Aretino_ritratto_da_Tiziano_per_Cosimo_I_de_Medici_e_il_confronto_con_Pierfrancesco_Riccio_in_Essere_uomini_di_lettere_segretari_e_politica_culturale_nel_Cinquecento_a_cura_di_A._Geremicca_e_H%C3%A9l%C3%A8ne_Miesse_Firenze_Franco_Cesati_2016_pp._127-144

[458] Adolfo Venturi, nel suo capolavoro, la *Storia dell'arte italiana* (1901-1940, XI volumi, 25 tomi) edita da Ulrico Hoepli, IX. 3, p. 298.

[459] Francesco Mozzetti, op. cit., pp. 228-229.

[460] Per la celebre lettera a Cosimo I da Venezia nell'ottobre 1545, si veda il III libro delle *Lettere*, Parigi, 1609 https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false p. 238.

Francesco Mozzetti sottolinea, in modo assai preciso, come il ritratto di Aretino, per mano di Tiziano (stabilmente esposto in Palazzo Pitti):

> *"**fu il vertice di un articolato progetto di autorappresentazione per immagine promosso da Aretino, che nel caso di Cosimo I prevedeva anche il ritratto di suo padre, Giovanni dalle Bande Nere, del quale il letterato rivendicava di esse stato fedele servitore***".

Qui lo studioso ci evidenzia, in modo egregio, la storica "genesi", volutamente parallela, dei due ritratti!

Si trattava, sostanzialmente, di quello che ho più volte definito una vera e propria sorte di "dittico", che doveva rappresentare, a Cosimo de' Medici, ma anche lasciare all'intera umanità, *il ricordo imperituro di quell'amicizia profonda, che aveva legato due uomini illustri (come preciseremo, in seguito, i "Due Capitani"!) del '500*: *il "divino letterato del '500, il "flagello dei principi" ("ancor'io son Capitano"-Aretino), e il più valoroso condottiero rinascimentale italiano*.

Francesco Mozzetti ben evidenzia come Aretino fosse in grado di porre in essere un "*articolato progetto di autorappresentazione per immagine*", nell'ambito di una "*veramente imponente strategia pubblicitaria*".

Con questa sorta di "dittico" (*rectius*, ritratti in *pendant*) Aretino aveva voluto creare una voluta *fortissima sinergia del carisma dei due personaggi*; una sinergia *che, di gran lunga superava l'energia che ciascuno dei due personaggi stessi, considerati singolarmente, sarebbe riuscito a evocare*.

Nella migliore promozione delle immagini, Aretino era insuperabile!

Il "dittico" *immortalava*, per immagini, *quell'amicizia imperitura*!

Torniamo ancora al ritratto di Giovanni dalle Bande Nere.

Appena un mese dopo aver inviato il proprio ritratto a Cosimo de' Medici, Aretino, nel novembre 1545 invia una lettera a Gian Paolo Pace[461], dalla quale si ricava che Aretino aveva già ricevuto *il ritratto di Giovanni de' Medici*, e che, quindi, *anche Cosimo, ricevette il "dittico" completo, "già alla fine del 1545"*[462], *poco più di un mese dopo la ricezione del ritratto tizianesco di Aretino!*

Aretino, recuperato il "calco" da Tiziano (agosto/settembre 1545) in partenza per Roma, lo aveva consegnato, evidentemente, a Gian Paolo Pace, il quale ebbe, così, oltre due mesi per elaborare il ritratto.

Si tratta, come detto, del ritratto di Giovanni, eseguito sulla base del "calco" di Giulio Romano e secondo le medesime istruzioni che Aretino aveva impartito al Sansovino circa la necessità di "ringiovanire" il volto che appariva nel "calco" (quello di un quarantenne, per le sofferenze, mentre Giovanni aveva solo ventotto anni, al momento della morte).

---

[461] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 259 v, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[462] Antonio Geremicca, *"«Per non iscoppiar tacendolo». Pietro Aretino ritratto da Tiziano per Cosimo I de' Medici (e il confronto con Pierfrancesco Riccio)*", in "*Essere uomini di 'lettere': segretari e politica culturale nel Cinquecento*", a cura di A. Geremicca e Hélène Miesse, Firenze, Franco Cesati, 2016, p. 132, in https://www.academia.edu/31647977/_Per_non_iscoppiar_tacendolo_._Pietro_Aretino_ritratto_da_Tiziano_per_Cosimo_I_de_Medici_e_il_confronto_con_Pierfrancesco_Riccio_in_Essere_uomini_di_lettere_segretari_e_politica_culturale_nel_Cinquecento_a_cura_di_A._Geremicca_e_H%C3%A9l%C3%A8ne_Miesse_Firenze_Franco_Cesati_2016_pp._127-144

Aretino - *similmente a quanto già aveva scritto nelle sue lettere e sonetti a corredo dei ritratti di Tiziano* - esprime, finalmente, in tale lettera "*efrastica*", con le parole, il "*concetto*"[463] che caratterizza il ritratto di Gian Paolo Pace: in esso si realizza la vera e propria "*resurrezione*" di Giovanni dalle Bande Nere!

Il volto del giovane condottiero, che nel "calco" di Giulio Romano recava i segni della morte, sul volto di un uomo di quaranta anni, ora, *finalmente ricondotto alla sua vera età*, appare nuovamente, *come era da vivo e come Aretino lo ricordava*:

> "*in voi tanto si vede l'arte e la natura insieme, quanto vi movete a voler che insieme si vegga e la natura e l'arte…nel ritratto del gran Giovanni de' Medici, anzi dalla immagine tolta dal volto di lui* [da Giulio Romano]*, tosto che chiuse gli occhi, mostrate un sapere d'intelletto mirando* [degno di ammirazione]. *Imperocchè all'effigie spenta nell'ombre de la morte, in virtù de miracoli che sa fare il pennel vostro, avete renduto i colori della vita, talchè egli non è men simile a sè stesso in la pittura di voi, che* [di quanto] *si sia conforme a sé medesimo nelle rimembranze del cuor mio…. In tanto laudo la fatica della vostra avvertenza* [accortezza] *e laudandola mi rallegro con la soddisfazione che sento in me medesimo circa l'immortal padre* [Giovanni, padre di Cosimo], *che mercè del vostro artificio* [del pittore Pace] *restituisco* [come vivo] *al fortunato figliuolo* [Cosimo]".

Dopo aver affermato che *Giovanni è, nel ritratto, proprio come era al naturale e come Aretino lo ricordava*, Aretino fa anche un incidentale riferimento, come per il proprio ritratto del Tiziano, al *respiro* vitale nel ritratto.

In questo brano pieno di profonda e sincera emozione, in cui il pittore viene "*iperbolicamente lodato*"[464]da Aretino, per la capacità della sua arte di imitare la natura, si avverte la grandissima soddisfazione di Aretino per esser finalmente riuscito, dopo diciannove anni dalla morte di Giovanni, di *ridare vita* "*all'effigie spenta nell'ombre de la morte*", del grande condottiero, dopo la sua morte a seguito di una indescrivibile agonia.

---

[463] Si veda, in merito, Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens,* The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania, 1995. Nel sonetto riguardante il ritratto di Francesco Maria I della Rovere, Aretino parlava proprio del fatto che, mediante tale sonetto egli era riuscito a rendere comprensibile, con le parole, l'"*invisibile concetto*" contenuto nel ritratto tizianesco; l'esplicitazione del "concetto", non suscettibile di essere reso mediante l'arte visiva (e quindi "*invisibile*"), ma spiegabile mediante le "parole", forniva un "completamento" del ritratto tizianesco. "*Il concetto di un ritratto consiste nelle caratteristiche essenziali del soggetto raffigurato, come rappresentate nel ritratto stesso*" (Luba Freedman, op. cit., p.26)". "*Il concetto di un ritratto, quindi, aiuta a colmare il distacco fra l'individuo e il più ampiamente percepito tipo rappresentativo. Così il ritratto di Francesco Maria della Rovere non rende solo lo specifico duca, ma anche la più ampia categoria del guerriero coraggioso*" (Luba Freedman, op. cit., p.27). Il ritratto muto diventava "*parlante*" e lo spettatore, guardando il ritratto e leggendo al contempo il sonetto, riusciva a comprendere completamente il significato dell'opera d'arte. Aretino "*trasformava [coi suoi sonetti] un ritratto muto [di Tiziano] in un ritratto che parla*" e "*suggeriva che i suoi sonetti fossero da recitare mentre lo spettatore contemplava i ritratti stessi*"; perché così *il ritratto diventava "parlante" e completava, con l'introduzione delle parole recitate, la visione del ritratto.* In tali termini si esprime Luba Freedman, op.cit., pp. 25-26, la quale richiama anche una lettera di Aretino del luglio 1552 a Don Giovanni Mendoza, che conteneva un sonetto a corredo del ritratto tizianesco del destinatario; Aretino affermava: "E' ben vero che l'ho prima recitato [*il sonetto*] a voi, *recitandolo* al *ritratto* al quale ogni senso e spirto de la vita che avete ha dato lo stile divino del solo Tiziano in *pittura*"; una splendida immagine, nelle parole di Aretino, della *recita del sonetto aretiniano davanti al ritratto tizianesco*, ove *la recita del sonetto completa, con l'introduzione delle parole, la visione del ritratto e della pittura*, sottolineandosi la complementarietà fra "parola/poesia/sonetto" e "immagine/pittura/ritratto". Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Sesto delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 86, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=6ItKX-DPndgC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false ."*Per Aretino, quindi, i suoi sonetti tenevano luogo alla parola di colui che era ritratto, che diversamente sarebbe rimasto silenzioso per sempre*" (Luba Freedman, op. cit., p.26).

[464] Corrado Ricci, op. cit., p 253.

Infatti, "*Fra color che in quella orrenda … agonia gli furono vicini, prediletto gli fu l'Aretino … [che] in quel terribile caso fece assai per il suo signore: s'adoperò a farlo accogliere in Mantova e visitare da Federico Gonzaga che era ostile alla Lega, lo assisté amorosamente, ne raccolse l'alito estremo, si adoperò per i suoi funerali e per la sua sepoltura, ne fece trarre da Giulio Romano l'impronta del volto in gesso, ossia, come dicesi in arte, la maschera*" [*rectius*, il "calco"] .[465]

Nella lettera del novembre 1545, piena di profonda e sincera emozione, in cui il pittore viene "*iperbolicamente lodato*"[466] da Aretino, per la capacità della sua arte di imitare la natura, si avverte la grandissima soddisfazione di Aretino per esser finalmente riuscito, *dopo diciannove anni dalla morte di Giovanni*, di *ridare vita* **"*all'effigie spenta nell'ombre de la morte*"**, del grande condottiero, dopo la sua morte a seguito di una indescrivibile agonia.

Ora, dopo diciannove anni dalla morte di Giovanni, e dopo le incredibili traversie che caratterizzarono il "calco" in gesso di Giulio Romano, Aretino aveva realizzato finalmente il suo sogno: quello di avere il bellissimo ritratto di scuola "tizianesca" del Pace, che aveva ridato la vita all'"*effigie spenta*", al calco mortuario del volto di Giovanni.

Aretino esultava raggiante: era riuscito, finalmente, a realizzare la sua ferma volontà, perseguita con perseveranza e coraggio, nonostante tutte le peripezie che avevano caratterizzato la vicenda del calco giuliesco; quella di avere finalmente un bel ritratto pittorico, a colori, del suo grande amico, che poteva di nuovo vedere come vivo.

Si trattava di un vero e proprio "miracolo"!

E, infatti, Aretino si riferiva testualmente (scrivendo al Pace) ai "***miracoli che sa fare il pennel vostro***", grazie ai quali **"*avete renduto i colori della vita*"** all'"***effigie spenta nell'ombre de la morte [il "calco" di gesso]***". Al "calco" mortuario di gesso di Giovanni (opera di Giulio Romano) erano stati, letteralmente "***renduti i colori de la vita***".

Si tratta di una vera e propria "*resurrezione*"! Ora Giovanni, nel ritratto "tizianesco" di Pace, era proprio, in tutto e per tutto, uguale al ricordo che di lui aveva serbato Aretino nel cuore ("***egli non è men simile a sé stesso in la pittura di voi, che*** [di quanto] ***si sia conforme a sé medesimo nelle rimembranze del cuor mio***").

Aretino aveva finalmente portato a compimento la sua missione di rendere "memoria imperitura" a quel suo giovane amico cui l'aveva legato un'amicizia del tutto unica e speciale, "*un'amicizia* - come è stato autorevolmente sottolineato[467] - *che è tratto caratteristico della temperie spirituale di quella ricca e vitale età*". E "*l'Aretino mantenne sempre un virile culto del suo 'signor Giovanni'*"[468].

La lettera al Pace testimonia il momento di grande allegria e soddisfazione di Aretino, che aveva giustamente voluto tramandare alla memoria dei posteri il mito della vita eroica di Giovanni: una

[465] Corrado Ricci, op. cit., p. 253.
[466] Così, Corrado Ricci, op. cit., p.253.
[467] Giuliano Innamorati, voce *Aretino, Pietro*, in Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 4 (1962), in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_(Dizionario-Biografico)/
[468] Giuliano Innamorati, op. cit.

memoria che, nella sensibilità di Aretino (la cui esperienza di giovane tirocinante pittore a Perugia rimarrà un tratto indelebile della sua personalità), poteva essere, in primo luogo, trasmessa attraverso un'immagine, un dipinto, un'opera d'arte visiva, capace di trasmettere la memoria (per l'appunto, la più efficace forma di ricordo, quello della "memoria visiva") in modo immediato ed efficace.

La lettera si conclude proprio con questa esultanza di Aretino: "***mi rallegro con la soddisfazione che sento in me medesimo circa l'immortal padre, che mercè del vostro artificio restituisco*** [vivo] ***al fortunato figliuolo*** [Cosimo]**".** Tramite il miracolo dell'arte di Pace (che, anche grazie al suo "artificio", era anche riuscito a ringiovanire l'età, di un uomo quarantenne, quale appariva il volto dell'eroe, nel "calco"), Aretino si rallegra soddisfatto, perché potrà ora restituire al fortunato Cosimo (che aveva appena sette anni al momento della morte di Giovanni, di cui Cosimo non poteva ricordare le fattezze, anche perché quasi sempre lontano dalla famiglia, sui campi di battaglia) "*l'immortale padre*" come vivo.

Si tratta, come sottolineato, del "*primo abbozzo di quello che era destinato a essere il mito di Giovanni dalle Bande Nere … elaborato da Pietro Aretino, che era stato suo confidente e, alla fine, testimone diretto della sua agonia*".[469]

L'effigie spenta di Giovanni (nel "calco" in gesso di Giulio Romano) era tornata a nuova vita, nei colori del dipinto di Pace.

Corrado Ricci[470], per mera completezza, precisa che, **non dal "calco"** del volto di Giovanni dalle Bande Nere (opera di Giulio Romano), **ma direttamente**:

> "**Dal quadro dipinto da Giovan Paolo Pace** e mandato dall'Aretino a Firenze, **derivano i ritratti** di Giovanni dalle Bande Nere, del gruppo, per così dire, fiorentino: quello, cioè frescato dal **Vasari** nel Palazzo della Signoria e quello di Francesco **Salviati**"[471].

Il ritratto di Gian Paolo Pace, infatti, fu molto apprezzato da quel grande intenditore d'arte e storiografo che era Giorgio Vasari , **che ne trasse una copia assolutamente fedele**, in dimensioni più ridotte, per decorare la Sala dedicata a Giovanni dalle Bande Nere in **Palazzo Vecchio** (1552-1562 ca., dimensioni 14 per 19)[472].

---

[469] Maurizio Arfaioli, voce *Medici, Giovanni de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 73 (2009), in http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-de-medici_res-f082f986-dcde-11df-9ef0-d5ce3506d72e_(Dizionario-Biografico)/

[470] Corrado Ricci, op. cit., p.255.

[471] Tale dipinto del Salviati (Catalogo della mostra n. 5.1), datato 1546-1548 è attualmente nelle Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina. Il dipinto del Salviati, a differenza del successivo dipinto del Vasari, non è una copia assolutamente fedele al ritratto del Pace (ricavato dal "calco" mortuario). Il viso dell'eroe è di "pieno" (sebbene lo sguardo del morto sia sempre rivolto verso sinistra) e "non di profilo", come nel ritratto del Pace; *Salviati dovette, quindi, sforzarsi di rendere, per quanto possibile, le fattezze e i tratti del volto dell'eroe, da lui dipinto da un'angolatura totalmente diversa rispetto a quella del fedele ritratto del Pace*. Alessandro Cecchi, *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*… cit., p. 218, definisce il *dipinto* "*vivo e pulsante*", rispetto alla "*fissità e rigidezza*" del *ritratto* del Pace. Personalmente, possiamo, in qualche modo dubitare se e fino a che punto, nella specie, il bel *dipinto* del Salviati possa essere considerato effettivamente "*attendibile*" anche come valido, storico "*documento ritrattistico*"; sempre personalmente, sotto un mero profilo di *sensibilità alla documentazione storica*, riteniamo più aderente la scelta del Vasari (artista e storiografo) che si limitò a copiare fedelmente il ritratto del Pace (evidentemente basandosi anche sul riscontro aretiniano di assoluta *somiglianza* di tale ritratto con le fattezze dell'eroe: "*egli [Giovanni] non è men simile a sè stesso in la pittura di voi, che [di quanto] si sia conforme a sé medesimo nelle rimembranze del cuor mio*").

[472] Il ritratto è visibile nel sito della Fratelli Alinari, in https://www.alinari.it/it/dettaglio/ACA-F-004448-0000

Dice Aretino: "***egli [Giovanni] non è men simile a sè stesso in la pittura di voi***, ***che [di quanto] si sia conforme a sé medesimo nelle rimembranze del cuor mio***"; cioè *Giovanni è stato dipinto nel ritratto proprio come egli era al naturale, e come Aretino stesso lo ricordava nel suo cuore*.

Questo della perfetta rassomiglianza del ritratto di Gian Paolo Pace alle fattezze dell'eroe è un elemento fondamentale e Aretino (che aveva cominciato la propria carriera, proprio, come pittore!) era in grado di apprezzare, con assoluta professionalità, tale aspetto! **Il "calco" mortuario (opera di Giulio Romano, commissionata dallo stesso Aretino) era stato indispensabile a tal fine! Un ritratto è tale solo se sia "somigliante" alla persona ritratta. Che il ritratto riproduca perfettamente le "fattezze" del volto della persona ritratta è la fondamentale e unica "*conditio sine qua non*" perché un ritratto possa considerarsi tale!** Per converso, **un "ritratto" che non sia perfettamente rassomigliante** alla persona ritratta … ***è altro***, ma ***non è, lapalissianamente, un ritratto***! In altre parole, la perfetta somiglianza del volto della persona ritratta è l'unica "**essenziale e indefettibile**" caratteristica propria di un ritratto (come Aretino ben sapeva)!

Anche Luba Freedman[473] sottolinea l'importanza che aveva, anche *nei ritratti di Tiziano*, la "*somiglianza*" con le fattezze della persona ritratta:

> "Titian renders the sitter's *likeness* in the *portrait*…".
> "Tiziano rende la *somiglianza* del modello nel *ritratto*…".

Molto opportunamente, **Alessandro Cecchi**[474] riconosce che il **ritratto** di Gian Paolo Pace ebbe l'indiscutibile:

> "***merito****… di essere stato ricavato* ***dalla maschera mortuaria calcata da Giulio Romano*** *sulle* ***fattezze del defunto***."

Un **"merito"** (quello di riprodurre fedelmente le "***fattezze del defunto***", nella specie) che, come sopra rilevato, è **"inestimabile", costituendo la fondamentale e unica "*conditio sine qua non*" perché un ritratto possa considerarsi tale!**

Il "calco" mortuario del volto di Giovanni dalle Bande Nere (opera di Giulio Romano) costituirà la fondamentale "**effigie**", da cui anche altri numerosi artisti, amici di Aretino, trarranno un considerevole numero di opere *corrispondenti alle fattezze dell'eroe*. **Lara Sabbadin**[475] sottolinea **il particolare legame di Aretino verso tale "calco", citandolo fra i**:

> "**particolari oggetti ai quali [Aretino] si lega per ragioni tutte sue**".

Lara Sabbadin puntualizza, più precisamente[476], che, fra tali oggetti cui Aretino fu particolarmente legato, vi era, come:

[473] Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's lens,*…cit., p. 26.
[474] Alessandro Cecchi, *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*… cit., p. 218.
[475] Lara Sabbadin, *Pietro Aretino e le arti "congeneri"*, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*… cit., p. 260.
[476] Lara Sabbadin, op. e loco ult. cit.

"***primo tra tutti*** ***la maschera funeraria*** **dell'amico fraterno Giovanni dalle Bande Nere** realizzata **da Giulio Romano nel 1526** a Mantova, dalla quale [Aretino] **farà ricavare un considerevole numero di opere da artisti amici**: Alfonso Lombardi, Gian Paolo Pace, Danese Cattaneo, forse Luigi Anichini e Parrasio Micheli, oltre ai **tentativi sfumati con Tiziano e Sansovino**".

E Aretino, **da grandissimo esperto di opere d'arte**, era perfettamente consapevole dell'importanza di quella ***sua iniziativa***, di fare eseguire quel preziosissimo "calco"; **una *iniziativa* che Aretino aveva deciso immediatamente**, **con *mente lucida*, pur nel dolore immenso**, nel momento della morte straziante del suo inseparabile amico. Infatti, come rivendica orgogliosamente, nella lettera del novembre 1544 a Luigi Anichini[477]:

"**la forma** [fu] **tolta** da **Giulio Romano** a ***mia instantia*** dalla faccia del morto" .

Il dolore di Aretino (descritto nella lettera del 10 dicembre 1526 a Maria de' Medici[478], moglie dell'eroe morto) aveva, infatti, raggiunto l'acme **proprio in quei concitati momenti** in cui: Giovanni aveva esalato l'ultimo respiro, Giulio Romano, allievo prediletto di Raffaello, aveva "*formato*" il "calco" del volto del condottiero e Aretino stesso aveva chiuso l'eroe nella sua sepoltura:

"***Io sarei morto mentre ho visto esalargli lo illustre spirito, e nel formargli del volto che fece Giulio di Raffaello, e nel chiuderlo io ne la sepoltura***".

L'intuizione di Aretino fu importantissima e denotava il suo forte desiderio di tramandare ***la reale memoria*** *del giovane Giovanni, che, come ultimo desiderio, aveva invocato: 'Amatemi quando sarò morto' [come precisato da Aretino nella lettera del 10 dicembre 1526 a Francesco de gli Albizi]. Cioè,* ***non scordatevi di me***, ***preservate e diffondete la mia memoria***, *perché la fama delle gesta di cui sono stato protagonista siano perpetrate nei secoli.* ***Un "calco" mortuario era il primo fondamentale adempimento per tramandare la reale memoria del condottiero, attraverso le precise fattezze del suo volto***.

Torniamo ora alla lettera di Aretino a Gian Paolo Pace del novembre 1545.

Aretino, nella precedente citata lettera a Cosimo dell'ottobre 1545, concernente il proprio ritratto di mano di Tiziano, aveva fatto espresso riferimento al fatto che il ritratto "respira", proprio come se Aretino fosse vivo nel ritratto stesso.

Anche nella lettera al Pace, concernente il ritratto di Giovanni, Aretino torna a parlare del "respiro", il simbolo della vita.

---

[477] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, pp. 82-83, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false ; la si veda anche in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Terzo, III, 3, Salerno Editrice Roma, 1999, p. 601.

[478] Tale lettera è leggibile in: Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, 5, Salerno Editrice Roma, 1997, pp. 59-61; Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi …, cit., pp. 48-51; nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false pp. 9 v – 10 v.

Egli afferma: "*e quando paresse ad altri, che gli mancasse punto dell'aria* [che gli mancasse il respiro], corregga l'opra nello schizzo, che di ciò serba la di me memoria nelle proprie parole."

Giovanni è, nel ritratto, *proprio come era al naturale e come Aretino lo ricordava* quando parlava con lui, e *se a qualcun altro potesse sembrare che all'eroe manchi il respiro,* questi sarebbe invitato, in tal caso, a "correggere l'opra".

Aretino aveva detto chiaramente a Cosimo che il ritratto di Giovanni sarebbe stato effettuato "*come di mano*" di Tiziano; *se il ritratto di Tiziano raffigurava anche il "respiro", anche quello del Pace*, essendo "*come di mano*" di Tiziano, *non avrebbe potuto avere nessuna manchevolezza, neanche sotto questo profilo*!

Come già rilevato, la trasmissione della memoria, per rendere "*immortale*" Giovanni, era sentita da Aretino come una vera e propria sua personale e prioritaria missione, che corrispondeva a quell'ultimo angoscioso invito di Giovanni, prima di morire (riferito da Aretino nella lettera del 10 dicembre 1526 a Francesco de gli Albizi): "*Amatemi quando sarò morto*"; cioè, ricordatemi, mantenete il culto della mia memoria, della mia immagine, delle mie gesta!

Non siamo ingenui da non comprendere come Aretino si ripromettesse anche, **tramite questo duplice dono (quello che definiamo il "*dittico*" dei "*Due Capitani del '500*)**, di proporsi "*al duca come un consigliere poliedrico, non quale segretario in senso stretto, qualifica che evidentemente non aspirava a ricoprire, bensì quale esperto in questioni artistiche, sfruttando abilmente le sue conoscenze in questo campo, come letterato e, infine, come esperto diplomatico, in virtù dei numerosi contatti che poteva vantare con molti principi della sua epoca e dell'esperienza accumulata sul campo anche al fianco di Giovanni dalle Bande Nere*."[479]

Riteniamo, comunque, che ***il sentimento che lo legava a Giovanni dalle Bande Nere fosse realmente sincero e sviscerato*!**

Lo stesso Aretino ricorderà (in una lettera del novembre 1552 Al Principe di Fiorenza[480]), a sua volta, Giovanni, "*genitore immortale* [di Cosimo]*, ch'ha insegnato in vertù, e in gloria dell'armi a resuscitare i nomi defonti* [defunti] *alla morte*".

Insomma, con questo ritratto, il "*calco mortuario*" di Giulio Romano *era tornato come in vita, era in qualche modo resuscitato, grazie al "miracolo" dell'arte di Pace"*.

Il sincero e irripetibile legame di amicizia e il vero e proprio culto della memoria di Giovanni dalle Bande Nere, che Aretino nutrì e coltivò durante la sua intera vita, fu uno degli aspetti fondamentali che caratterizzarono la sua esistenza.

---

[479] Antonio Geremicca, *"«Per non iscoppiar tacendolo». Pietro Aretino ritratto da Tiziano per Cosimo I de' Medici (e il confronto con Pierfrancesco Riccio)*", in "*Essere uomini di 'lettere': segretari e politica culturale nel Cinquecento*", a cura di A. Geremicca e Hélène Miesse, Firenze, Franco Cesati, 2016, p. 131, in https://www.academia.edu/31647977/_Per_non_iscoppiar_tacendolo_._Pietro_Aretino_ritratto_da_Tiziano_per_Cosimo_I_de_Medici_e_il_confronto_con_Pierfrancesco_Riccio_in_Essere_uomini_di_lettere_segretari_e_politica_culturale_nel_Cinquecento_a_cura_di_A._Geremicca_e_H%C3%A9l%C3%A8ne_Miesse_Firenze_Franco_Cesati_2016_pp._127-144

[480] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Sesto delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 104, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=6ItKX-DPndgC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

Un grande storico dell'arte e Direttore della Galleria degli Uffizi dal 2006 al 2015, Antonio Natali aveva rilevato, a seguito del restauro del dipinto (con finanziamento del 1996), che:

> "*Sbuca dalla corrusca armatura - a restauro finemente compiuto - il profilo accigliato di Giovanni; e la luce ne illumina le fattezze, ridando un po' di vita alle sembianze spente del sonno della morte*."[481]

Lo stesso Antonio Natali aveva ritenuto opportuno raccontare brevemente, come segue, *l'importante vicenda alle spalle di tale opera*:

> "*L'opera ha alle spalle una vicenda importante*, che merita, ancorché succintamente, ripercorrere. Scrive il Vasari, nell'edizione del 1568 delle *Vite*, che Pietro Aretino aveva donato al duca Cosimo I il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, suo padre. Dell'impavido condottiero mediceo, ch'era morto a Mantova nel 1526, l'Aretino (lui pure in quei tempi nella città lombarda) aveva fatto prendere sul cadavere l'impronta del volto; e a desumerne la maschera funeraria era stato Giulio Romano. Proprio a questa maschera allude l'Aretino in una lettera al pittore Gian Paolo Pace (autore del nostro ritratto) nel novembre del 1545: 'all'effigie, spenta nell'ambra della morte, in virtù de' miracoli che sa fare il pennel vostro, avete renduto i colori della vita'. E di seguito aggiungeva la sua soddisfazione di poter far pervenire a Cosimo un'immagine così bella dell' 'immortal padre'. In effetti, il mese prima, *lo stesso Aretino aveva scritto al duca che il ritratto del padre avrebbe dovuto essere dipinto da Tiziano*; ma, per via di altri impegni assunti dal Vecellio, *l'opera sarebbe stata eseguita da un artista che non avrebbe comunque nel confronto sfigurato*: 'effige placida e tremenda vi manderò (…) *come di mano del prefato pittore* uscisse".

A sua volta, la restauratrice Mariarita Signorini, nelle *Note di restauro*, aveva sottolineato che:

> "*Grazie alla pulitura sono riapparse le finiture della corazza, ha ripreso vigore il bel drappo di lacca rossa che fa da campo al profilo forte di Giovanni de' Medici e che ora si riverbera sull'armatura in riflessi rossastri. Anche la testa del condottiero, che ha ritrovato il nitore, si staglia con maggior definizione sullo sfondo*"[482].

Così, come oggi restaurato, doveva apparire il dipinto all'occhio esperto di Aretino, che lo lodò in maniera entusiastica.

In effetti, questo ritratto contiene proprio tutti i caratteri tipici dei ritratti del Tiziano, a partire dalle *finiture della corazza* e dal *bel drappo di lacca rossa* che *si riverbera sull'armatura in riflessi rossastri*; *questi riflessi sull'armatura, che funge da specchio* (creando un effetto tridimensionale, proprio della realtà), erano *caratteristici del ritratto tizianesco del Duca d'Urbino, Francesco Maria I della Rovere* (Catalogo della mostra, No. 5.7 ed esposto stabilmente nella Sala 83 della Galleria degli Uffizi).

---

[481] Si vedano gli interessanti rilievi di Antonio Natali, su tale dipinto, in http://archive.fondazione-delbianco.org/italiano/restaurations/grandeA1.html

[482] Così le *Note di restauro* della restauratrice Mariarita Signorini, leggibili in http://archive.fondazione-delbianco.org/italiano/note_rest/b_nere.htm ; a tali *Note di Restauro* si fa riferimento, con "*collegamento ipertestuale*", in http://archive.fondazione-delbianco.org/italiano/restaurations/grandeA1.html

Aretino aveva, come già rilevato, tutte le ragioni per ritenersi soddisfatto del felice esito, col bel ritratto di Gian Paolo Pace del 1545, di una vicenda che era iniziata (ben diciannove anni prima!) con la "*formazione*", dallo stesso Aretino fortemente voluta, del calco mortuario dell'eroe.

Il "calco" del volto di Giovanni dalle Bande Nere si ritrova ancora nella lettera di Aretino a Cosimo I dell'aprile 1546[483], con la quale Aretino invia a Cosimo I una medaglia realizzata da Danese Cattaneo [Catalogo della Mostra N. 5.2], con l'immagine del condottiero; in tale lettera, si legge:

> "*l'ammiranda presenzia del Padre vostro mirabile; eccovelo in la presente medaglia, &* ***vivo****, &* ***vero****; peroché il Danese* [Cattaneo] *allievo del Sansovino, per mio ordine oltra l'haverlo tolto da* ***la impronta del suo naturale aspetto*** [il Danese, oltre ad aver riportato nella medaglia le fattezze di Giovanni, impresse nel "calco" di Giulio Romano], *ha fortito* [ha avuto la grande forza e abilità] *di ritrarlo da* ***quello, che vero, & vivo stassi nel petto del Conte di San Secondo, & nel mio***"; Aretino sottolinea, poi, "*il valore che anco risplende in si altiera imagine … la fama che sonarà* [si diffonderà] *in eterno il suo gran nome nel mondo …la gloria, per cui* ***in virtù sua si è fatto immortale***".

Come abbiamo precedentemente visto, Aretino aveva programmato che dal "calco" fosse ricavata una testa scolpita da Jacopo Sansovino, uno dei più celebri architetti e scultori rinascimentali, nato a Firenze nel 1486, trasferitosi prima a Roma e poi, dopo il Sacco di Roma, "Rifugiatosi a Venezia, ove fissò definitiva dimora, divenendo in breve 'proto' [protomastro, capomastro] della basilica di San Marco e *stringendosi in amicizia con Tiziano e con l'Aretino a Venezia*"[484]. Parimenti, aveva programmato che Tiziano dipingesse un ritratto tratto dal "calco".

Come Aretino aveva dovuto, poi, ricorrere ad un sostituto di Tiziano (Gian Paolo Pace) per il ritratto pittorico, così anche accade per la "testa" di Giovanni (che avrebbe dovuto essere scolpita da Sansovino); alla fine, l'immagine di Giovanni fu scolpita in bassorilievo, su un medaglione, da un allievo del Sansovino, Danese Cattaneo. Il toscano Danese Cattaneo aveva compiuto il suo apprendistato presso il Sansovino a Roma e, poi, "*A Venezia entrò nuovamente nella cerchia del Sansovino*".[485]Gli studiosi rilevano che Danese Cattaneo "*Nel 1546 scolpisce … un ritratto (perduto) di Giovanni dalle Bande Nere*".[486]

Nella citata lettera dell'aprile 1546, Aretino menziona il Conte di San Secondo. Si tratta di Pietro Maria de' Rossi, figlio di Bianca Riario, a sua volta figlia di Caterina Sforza e di Girolamo Riario; Bianca era sorella "uterina" di Giovanni dalle Bande Nere, nato da Caterina Sforza e da Giovanni de' Medici. Bianca e Giovanni, cioè, erano entrambi figli di Caterina Sforza, anche se i loro padri erano diversi. Gli studiosi sottolineano che Pietro Maria de' Rossi (nipote di Giovanni dalle Bande Nere), un ardito capitano, fu

[483] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Quarto delle *Lettere*, Parigi, 1609, pp. 47-48, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=eH49BI1jQWoC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false ; la si veda anche in Pietro Aretino, *Lettere*, Tomo IV, Libro IV [1550], a cura di P. Procaccioli, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma, Salerno Editrice, 2000, n. 95 dell'aprile 1546, pp. 76-77.
[484] Adolfo Venturi - Enciclopedia Italiana (1936), Voce *Sansovino*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/sansovino_%28Enciclopedia-Italiana%29/
[485] Silvia Macchioni - Giuseppe Gangemi - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 22 (1979), voce *Cattaneo, Danese*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/danese-cattaneo_%28Dizionario-Biografico%29/
[486] Silvia Macchioni - Giuseppe Gangemi, op. cit.

"*Associato al ricordo di Giovanni dalle Bande Nere in lettere e scritti di Pietro Aretino, e … sperò invano di ottenere dopo la morte dello zio il comando delle sue Bande Nere*"[487]

Anche in questo caso, sottolinea Aretino, si realizza la "resurrezione" del grande eroe Giovanni: "*l'ammiranda presenzia del Padre vostro mirabile; eccovelo in la presente medaglia, & vivo, & vero*". Nella medaglia, Giovanni è di nuovo "*vivo e vero*". Le sue fattezze sono state riprese da quelle del "calco", "*da la impronta del suo naturale aspetto*".

In più, *sia il nipote di Giovanni dalle Bande Nere, Pietro Maria de' Rossi che Aretino*, che conobbero bene Giovanni, *possono attestare che quella immagine scolpita da Danese Cattaneo è proprio come il nipote di Giovanni, il Conte di San Secondo, e Aretino ricordano Giovanni stesso vivo e vero* (proprio come "*vero, e vivo stassi nel petto del Conte di San Secondo, e nel mio*").

Aretino sottolinea come anche tale opera renda immortale l'*altiera immagine* di Giovanni: "*il valore che anco risplende in si altiera imagine … la fama che sonarà in eterno il suo gran nome nel mondo …la gloria, per cui in virtù sua si è fatto immortale*".

Si tratta, anche, in tal caso, di una vera e propria "*resurrezione*" del "*calco*" di Giulio Romano, che diviene "*altiera imagine*" di Giovanni "*vero e vivo*".

Aretino sentiva una vera e propria sua personale intima missione quella di "resuscitare" il gran Giovanni.

Mentre non risulta nessuna lettera di ringraziamento, da parte di Cosimo, circa la ricezione del "dittico" pittorico (i ritratti di Aretino e di Giovanni dalle Bande Nere)[488], invece, alla sopra menzionata lettera di Aretino dell'aprile 1546, Cosimo rispose con lettera del 4 giugno 1546[489] "*A messer Pietro Aretino nostro Carissimo*".

Cosimo appare realmente emozionato per aver ricevuto questa immagine del Padre.

> "*Carissimo nostro, ha potuto tanto in noi l'affettuosissima lettera vostra, accompagnata con la medaglia, che voi ci avete mandata, della felice memoria del Padre nostro*".

Doveva essere effettivamente emozionante per Cosimo ricevere quell'immagine del padre; *Cosimo, che aveva solo sette anni quando il padre era morto, non aveva ricordi delle fattezze del padre (di cui tanto sentiva e aveva sentito parlare per le sue gesta valorose), peraltro quasi sempre lontano dalla famiglia, sui campi di battaglia*.

Quell'immagine glielo rende nuovamente "*vero e vivo*", come gli aveva scritto l'Aretino.

---

[487] Letizia Arcangeli - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 88 (2017), Voce *Rossi, Pietro Maria de'*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-maria-de-rossi_%28Dizionario-Biografico%29/

[488] Antonio Geremicca, op. cit., pp. 133-135, arriva a ipotizzare che possa essere "*verosimile che non solo al duca fosse celato il ritratto [di Aretino e di Giovanni], ma anche tutta la corrispondenza che lo riguardava. …Nell'ostacolare la ricezione del ritratto tizianesco, la volontà del Riccio non era verosimilmente rivolta a tutelare Agnolo Bronzino, che proprio in quegli anni si stava affermando come il ritrattista ufficiale della famiglia ducale, piuttosto era quella di proteggere se stesso*".

[489] Tale lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere scritte a Pietro Aretino,* tomo II, libro II, Roma, Salerno Ed., 2003, n. 9, pp. 18-19.

E' *particolarmente toccante l'affermazione di Cosimo: egli non può giudicare sulla "verosimiglianza" del ritratto, dato che egli, per l'appunto, non ha ricordi delle fattezze paterne.*

Cosimo si affida totalmente a quanto gli ha detto Aretino circa tale verosimiglianza; Aretino gli aveva detto che quel ritratto rappresentava Giovanni "*vero e vivo*", proprio come lo ricordavano Aretino e il Conte di San Secondo (cugino di Cosimo).

Come già rilevato, Cosimo si affida completamente al giudizio di Aretino e del Conte, che avevano ben conosciuto Giovanni ed erano stati suoi fraterni amici.

> "***Che il ritratto sia simile al Signor nostro Padre***, ***ce ne stiamo*** *[ci affidiamo]* ***al giudizio del Conte Piermaria, e vostro***, *a'quali so che lo amore ha tenuto e terrà, sempre fresca, la memoria di lui*".

Cosimo sottolinea come *l'amore di Aretino e del Conte per suo Padre, ha tenuto e sempre terrà viva la memoria di lui. Un grande riconoscimento ad Aretino, come colui che perpetua il ricordo delle gesta paterne.*

Il "calco" viene ancora, un'ultima volta menzionato, nella lettera di Aretino a Parrasio Micheli, allievo del Tiziano, del settembre 1549 (Libro V)[490].

Aretino chiede la restituzione della "*testa de lo immortale Giovanni de i Medici*", che il pittore Parrasio Micheli[491] aveva da tre mesi:

> "Egli ***è mò un' poco troppo; lo indugio del rendermi la testa dello immortale Giovanni de i Medici***, che gia tre mesi sono vi prestai … Di gratia recatemela dà voi stesso, ò vero per altri ***restituiscamisi*** … ***prima che questa leggiate costì sarò, & più presto***, ancor' che vi pensarete che ***la gelosia della immagine del cosi gran' Capitano mi ci spinga***".

Aretino è stufo del troppo tempo trascorso e imperativamente afferma "*restituiscamisi*" la testa di Giovanni immortale; ma, poi, non fidandosi più, evidentemente, di una restituzione spontanea, *cambia del tutto strategia…sarà lo stesso Aretino ad andare alla casa di Parrasio Micheli* (accampando anche la formale scusa di volere anche vedere le opere dell'artista), per riprendersi la "testa" di persona! Aretino ormai smania e non ne può più. In conclusione, Aretino preannuncia addirittura al Micheli che, prima che la lettera arrivi al pittore, egli sarà già, al più presto (prima di quanto si possa pensare), nella casa del Micheli… tutto questo ardimento è dovuto, spiega Aretino, al fatto che lo stesso Aretino è "spinto" da una forza irrefrenabile: "la gelosia della immagine del cosi gran' Capitano". Aretino è talmente affezionato, ama talmente quell'"immagine", che prova un vero e proprio sentimento di "gelosia", proprio di colui che soffre intensamente per il fatto che debba essere costretto a essere separato da quell'immagine a lui così

[490] Pietro Aretino, *Lettere*, Tomo V, Libro V [1550], a cura di Paolo Procaccioli, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2001, n. 329 del settembre 1549; la lettera è anche pubblicata nel Libro Quinto delle Lettere, Parigi, 1609, p. 176, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=_imVSx8toYEC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[491] Su tale pittore, si veda Francesco Sorce - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 74 (2010), voce Micheli, Parrasio, nel link http://www.treccani.it/enciclopedia/parrasio-micheli_(Dizionario-Biografico)/ Sorce sottolinea, fra l'altro (riferendosi proprio alla lettera in questione) che: "La notizia di un possibile apprendistato nella cerchia tizianesca è peraltro corroborata dal passaggio di una lettera datata settembre 1549, in cui Pietro Aretino, nel chiedere la restituzione di una maschera di cera [NDR: rectius, *un calco di gesso*!] di Giovanni dalle Bande Nere (Giovanni de' Medici) prestatagli per ricavarne un ritratto, definisce il Micheli 'de l'unico Tiziano fattura'".

cara. Aretino descrive una vera e propria "scena madre" di gelosia: è trascorso troppo tempo (***è mò un' poco troppo; lo indugio del rendermi la testa dello immortale Giovanni de i Medici***, che gia tre mesi sono vi prestai"), e ora è la "gelosia" che spinge Aretino a riprendersi, al più presto possibile (e di persona!), ciò che è **sua esclusiva proprietà**, **ciò che a lui solo appartiene,** la tanto a lui cara "*immagine*" del "*gran' Capitano*", dalla quale ormai non sopporta più la separazione, come pure non sopporta che essa continui ad essere a disposizione (per finalità pittoriche) del solo Micheli; un Micheli che Aretino sembra qui, quasi come percepire come un vero e proprio "rivale" in quello straordinario, sincero, esclusivo legame di affezione e di amore che lega il "divino" a quella solo sua propria "immagine".

Aretino, nella frase conclusiva, però, ci fa sostanzialmente comprendere come egli provi questo sentimento di "gelosia" solo quando la "testa" del Gran Capitano è fuori della sua casa… perché egli *è, invece, assolutamente ben contento* di custodire (ma nella propria casa!), con grande cura, il "*calco*" (opera di Giulio Romano), e *di mostrarlo a tutti coloro che lo vogliano vedere, per mantenere, il più possibile, viva la memoria dell'eroe*. Aretino rappresenta, in particolare, come *quel reperto fosse normalmente (in casa sua) meta di un vero e proprio pellegrinaggio di un così gran numero di visitatori, non inferiore a quello di una vera e propria processione di fedeli, in fila per adorare la reliquia di un santo*:

> "*egli è certo che non men gente mi viene in casa per vederla [la testa], che s'ella fusse reliquia di qual si voglia santo, non pur di lui ch'era un Marte [un valoroso condottiero]*".

Insomma, il calco era divenuta *oggetto di vera e propria venerazione*, da parte di tanta gente (evidentemente di ogni ceto), che si recava in casa di Aretino, *proprio come se il "calco" fosse una reliquia di un santo, mentre (precisa Aretino) Giovanni era stato un eroico, marziale condottiero, sempre alle prese con i campi di battaglia e con le armi*…lo stesso Aretino aveva, già affermato (nella lettera del 10 dicembre 1526 a Maria de' Medici) come il suo dolore fosse lenito proprio dalla "*pubblica voce de le sue vertù*", come egli fosse allietato proprio dal racconto della gente "de i suoi [di Giovanni] fatti", come "egli " fosse felice", e quasi "si nutrisse" proprio del grande amore che le persone (e non solo quelle illustri) continuavano a dimostrare verso l'eroe:

> "La *pubblica voce de le sue vertù*… mi ha asciuto il pianto...E mi pasco di udir da le gran persone: 'Egli è morto uno sforzo [prodigio] di natura, 'Egli è finito l'esempio de la fede antica', 'Egli è sparito il vero braccio di battaglia'. **E certo non fu mai chi levasse a tanta speranza l'arme italiane** ['Giovanni cominciava ad essere considerato l'unico condottiero capace di sollevare la penisola dalla schiavitù e dalla triannia dei potenti stranieri, cominciata con la discesa di Carlo VIII (1494)'[492]; Giovanni era il ***più famoso capitano del Rinascimento italiano***, sul quale '**riposavano le speranze della penisola'**[493].]".

Mi chiedo, incidentalmente ma sinceramente, se sia stata una scelta giusta, da parte dei curatori della recentissima Mostra fiorentina, quella di non inserire, nel catalogo della Mostra stessa, anche quel ritratto del Signor Giovanni (opera di Gian Paolo Pace e, peraltro, conservato negli stessi Uffizi e restaurato, con

[492] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi …, cit., nota 22, a p. 49.
[493] Paul Larivaille, *Pietro Aretino tra letterarti e artisti. Guai e tripudi di un pittore mancato*, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*… cit., p.18.

finanziamento del 1996, come ampiamente sottolineato da Antonio Natali[494], Direttore della Galleria degli Uffizi dal 2006 al 2015, e dalla restauratrice Mariarita Signorini[495]), ricco, come qui sommariamente illustrato, di tanti significati e di "artifici" artistici non assolutamente indifferenti (quali la derivazione da un "calco" in gesso di Giulio Romano, il necessario "ringiovanimento" del volto, che rappresentava, nel calco, a causa delle sofferenze dell'agonia, non un giovane di 28 anni, ma un maturo uomo di 40 anni); un ritratto che era *intimamente legato* al ritratto "Pitti" di Aretino, l'*Apice della Mostra*, la cui ideazione era "nata cinque anni fa nel 2014 da Matteo Ceriana e da Anna Bisceglia, perché la Galleria Palatina conserva il *Ritratto di Pietro Aretino* eseguito da Tiziano nel 1545"[496]; e tale ritratto di Tiziano era stato, come rileva Francesco Mozzetti[497],*"il vertice di un articolato progetto di autorappresentazione per immagine promosso da Aretino, che nel caso di Cosimo I prevedeva anche il ritratto di suo padre, Giovanni dalle Bande Nere, del quale il letterato rivendicava di esse stato fedele servitore*". Con riguardo ai due ritratti di Aretino e di Giovanni ("come di mano di Tiziano"- Aretino), Giorgio Vasari ricorda nelle sue Vite del 1568 che "*ambidue ritratti* sono in guardaroba del detto signor Duca *fra molte altre nobilissime pitture*"[498] (quella "coppia" di ritratti *pendant*, che, qui, per semplicità, ma probabilmente, in modo inappropriato ho anche chiamato "dittico"). Si trattava, nel caso del ritratto del Pace, di un'impresa assai ardita, compiuta a "*sei mani*": iniziata col "calco" di Giulio Romano ("*a instantia*" di Aretino); proseguita col ritratto del Pace; conclusa con la lettera ecfrastica di Aretino del novembre 1545, che celebrava il *miracolo* della *resurrezione dell'effigie spenta* di Giovanni nei *colori della vita* del Pace; *un'impresa per la quale Aretino si era così tanto speso*, come dimostra lo studio memorabile (1929) del grande Corrado Ricci (Soprintendente alle Gallerie fiorentine dal 1903 al 1906[499]),

---

[494] Antonio Natali (all'epoca del restauro, Direttore Dipartimento Rinascimento e Manierismo, della Galleria degli Uffizi), nelle sue osservazioni, leggibili in http://archive.fondazione-delbianco.org/italiano/restaurations/grandeA1.html ripercorre brevemente anche l'avvincente storia di tale ritratto: "*L'opera ha alle spalle una vicenda importante*, che merita, ancorché succintamente, ripercorrere. Scrive il Vasari, nell'edizione del 1568 delle *Vite*, che Pietro Aretino aveva donato al duca Cosimo I il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, suo padre. Dell'impavido condottiero mediceo, ch'era morto a Mantova nel 1526, l'Aretino (lui pure in quei tempi nella città lombarda) *aveva fatto prendere sul cadavere l'impronta del volto; e a desumerne la maschera funeraria era stato Giulio Romano*. Proprio a questa maschera allude l'Aretino in una lettera al pittore Gian Paolo Pace (autore del nostro ritratto) nel novembre del 1545: '*all'effigie, spenta nell'ambra della morte, in virtù de' miracoli che sa fare il pennel vostro, avete renduto i colori della vita*'. E di seguito aggiungeva *la sua soddisfazione* di poter far pervenire a Cosimo un'immagine così bella dell' '*immortal padre'*. In effetti, il mese prima, *lo stesso Aretino aveva scritto al duca che il ritratto del padre avrebbe dovuto essere dipinto da Tiziano*; ma, per via di altri impegni assunti dal Vecellio, *l'opera sarebbe stata eseguita da un artista che non avrebbe comunque nel confronto sfigurato*: 'effige placida e tremenda vi manderò (…) *come di mano del prefato pittore* uscisse'. *Sbuca dalla corrusca armatura - a restauro finemente compiuto - il profilo accigliato di Giovanni; e la luce ne illumina le fattezze, ridando un po' di vita alle sembianze spente del sonno della morte*."

[495] *Le Note di restauro*, della restauratrice Mariarita Signorini, sono leggibili in http://archive.fondazione-delbianco.org/italiano/note_rest/b_nere.htm ; a tali *Note di Restauro* si fa riferimento, con "*collegamento ipertestuale*", in http://archive.fondazione-delbianco.org/italiano/restaurations/grandeA1.html
Mariarita Signorini, sottolinea, fra l'altro, che: "*Grazie alla pulitura sono riapparse le finiture della corazza, ha ripreso vigore il bel drappo di lacca rossa che fa da campo al profilo forte di Giovanni de' Medici e che ora si riverbera sull'armatura in riflessi rossastri. Anche la testa del condottiero, che ha ritrovato il nitore, si staglia con maggior definizione sullo sfondo*".

[496] Si veda l'intervista di Federico Giannini, *Pietro Aretino e il rapporto con le arti nel Rinascimento. Intervista ad Anna Bisceglia e Matteo Ceriana*, pubblicata in Finestre sull'Arte, Rivista online d'arte antica e contemporanea, 18 agosto 2019, in https://www.finestresullarte.info/1119n_pietro-aretino-rapporto-con-le-arti-intervista-anna-bisceglia-matteo-ceriana.php

[497] Francesco Mozzetti, op. cit., pp. 228-229.

[498] La frase è leggibile in http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=6&page_n=163 , volume VI, p. 163, righe 20-28.

[499] Corrado Ricci "il 1º dicembre 1898 salì al vertice della *Pinacoteca di Brera*; il 12 ottobre 1903 ascese a quello dei *musei e della galleria nazionale di Firenze*. *Le sue ristrutturazioni di Brera e degli Uffizi fecero grande colpo, sia per la loro effìcienza, sia per l'innovatività dei loro metodi*… la sua ascesa alla *direzione di Antichità e Belle Arti del ministero della Pubblica Istruzione* … [avvenne] il 1º settembre 1906… *Nominato senatore il 1º marzo 1923*, lo studioso fu insediato l'11 aprile *a capo* della *Commissione centrale per le Antichità e Belle Arti*…" (così, Clotilde Bertoni - Dizionario Biografico degli

attraverso l'attenta lettura delle relative Lettere aretiniane (attraverso i due libri delle *Lettere* scritte *ad* Aretino e ben quattro libri delle *Lettere* scritte *da* Aretino: I, III, IV e V). Si tratta, a nostro avviso, delle vicenda autobiografica "per antonomasia", quella più commovente di tutte le *Lettere*: l'inseparabile "*sequel*" (oggi si direbbe) delle lettere che riguardano gli indimenticabili tempi dell'amicizia tra Aretino e Giovanni sui campi di battaglia e di quelle che narrano la sofferta agonia e morte dell'eroe. Del medesimo eroe Aretino stesso, finalmente, celebra, nel novembre 1545, una sorta di "miracolosa" "resurrezione" nei colori del ritratto del Pace: "*all'effigie spenta [di Giovanni] nell'ombre de la morte, in virtù de miracoli che sa fare il pennel vostro, avete renduto i colori della vita*"!

Chiusa questa incidentale considerazione, giova ricordare come giustamente è stato rilevato da Lara Sabbadin[500] che:

> "*Aretino fu comunque sempre fedele a Giovanni dalle Bande Nere come alla sua memoria … Prova indiscutibile di questa sconfinata devozione è un oggetto che Aretino tenne con sé per tutta la vita: la sua maschera funeraria*" [*rectius*, "calco", opera di Giulio Romano].

Si tratta di una vicenda, quella *dell'amicizia fra Aretino e Giovanni*, che si sviluppa, *nelle tre indicate fasi*, delle Lettere aretiniane (intendendosi per tali anche quelle scritte ad Aretino), mentre *la vicenda del "calco"* appare nei due libri delle *Lettere* scritte *ad* Aretino e in ben quattro libri delle *Lettere* di Aretino (il Primo, il Terzo, il Quarto e il Quinto), dal 1526 al 1549, per ventitré anni!

Non si può non ripetere che, come già detto, quella dell'amicizia fra Aretino e Giovanni è "*la vicenda autobiografica per antonomasia di tutte le Lettere aretiniane"*! E la vicenda del "calco" appare come quella in cui *Aretino fu assoluto protagonista* della promozione e del ricordo di quella amicizia, che dovette sinceramente commuovere lo stesso Cosimo; il quale, prima del ritratto tizianesco del Pace, *non aveva assolutamente alcun attendibile riferimento visivo, del suo celebratissimo padre*.

La vera e propria resurrezione del grande Giovanni, e della sua"effigie spenta" (nel "calco" di Giulio Romano) nei colori del dipinto di Gian Paolo Pace è la *vicenda autobiografica più importante* delle *Lettere* di Aretino (la quale va *adeguatamente narrata e divulgata*!): la *resurrezione* del "gran Giovanni" è il felice "*sequel*" delle lettere dal campo di battaglia e della tragica descrizione dell'agonia e morte dell'eroe!

Italiani - Volume 87, 2016, voce *Ricci, Corrado*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/corrado-ricci_%28Dizionario-Biografico%29/). Per la precisione, "Corrado Ricci *fu Soprintendente alle Gallerie fiorentine dal 1903 al 1906*" (si veda in "*Approfondimenti 07/08/2018, Tracce del 'Museo di Firenze com'era'agli Uffizi: l'archivio di Piero Aranguren (Prato 1911-Firenze 1988) donato alla Biblioteca*", in https://www.uffizi.it/magazine/tracce-del-museo-di-firenze-com-era-agli-uffizi-l-archivio-di-piero-aranguren-prato-1911-firenze-1988-donato-alla-biblioteca-1-di-carla-basagni-e-pablo-lopez-marcos-2 , in particolare, si veda, ivi, la nota [12]; in tale studio di "*Approfondimenti del 07/08/2018*", si precisa anche che il *'Museo di Firenze com'era'* -recentemente donato agli Uffizi- "*era stato creato nel 1909, da un'idea di Corrado Ricci, maturata quando era ancora soprintendente alle Gallerie Fiorentine*".

[500] Lara Sabbadin, *Materiali per lo studio della produzione di beni suntuari documentati nelle opere letterarie di Pietro Aretino e 'dintorni'*, tesi di Dottorato presso l'Università degli Studi di Padova Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica, Scuola di Dottorato di Ricerca in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo CICLO XXIII, 2013 (Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani; Supervisore: Ch.mo Prof. Alessandro Ballarin; Co-Supervisore: Ch.ma Prof.ssa Giovanna Baldissin Molli), pp.345-346, leggibile in http://paduaresearch.cab.unipd.it/5524/1/sabbadin_lara_tesi.pdf ; la presentazione e l'*abstract* di tale studio, sono leggibili in http://paduaresearch.cab.unipd.it/5524/

L'invio a Cosimo de' Medici del "dittico", il ritratto di Aretino "*di mano di Tiziano*" e il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, "*come di mano di Tiziano*", era un segno imperituro dell'amicizia ***fra i due Capitani del '500***: il "*divino*" letterato del '500, il "*flagello dei principi*" ("*ancor'io son' Capitano*", con la "*militia*" "*de i suoi inchiostri*"), e "*il più valoroso condottiero italiano*" del Rinascimento italiano.

Commoventissima è la vicenda del "*calco*" in gesso (del volto dell'eroe), opera di Giulio Romano (su "*instantia*" di Aretino), che *riprende vita*, nei colori del ritratto di Gian Paolo Pace.

Si tratta di *una storia talmente commovente*, che (come si spiegherà meglio nel successivo Capitolo III di queste note, specie al § III.3.2.3) aveva affascinato addirittura l'Autore (insuperato più grande studioso di Aretino di tutti i tempi!) di *Winter's Tale* (*Racconto d'inverno*), che, ivi, narrò (con una delle scene più stupefacenti del repertorio shakespeariano) di una statua dipinta di Giulio Romano, che prendeva vita… con la vera resurrezione della defunta Regina Ermione!

Capitolo III - Conclusioni

III. Dopo la bellissima mostra "*Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento*" (che collega arte visiva e parole, in uno studio curato da letterati e storici dell'arte), perché non pensare, in un futuro, di osare ancor più, di andare oltre, in modo da ricomporre, in una successiva mostra ("*L'influenza di Aretino e Tiziano sulle opere di Shakespeare: Hamlet, Winter's Tale, Venus and Adonis*"), anche il "*dittico*", fortemente voluto da Aretino, *dei due ritratti* (di Aretino e di Giovanni dalle Bande Nere) e farne una narrazione alla luce delle Lettere aretiniane? *Se Tiziano avesse eseguito anche il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, neanche il più insensibile degli studiosi d'arte avrebbe pensato lontanamente di separare i due ritratti in "pendant" di mano di Tiziano*! La splendida vicenda di Aretino e di Giovanni dalle Bande Nere, come accennato, giunse persino nell'opera shakespeariana "*Il Racconto d'Inverno*", ove una statua, opera di Giulio Romano (proprio come il "calco" di Giovanni de' Medici), riprende i colori della vita! *Breve analisi comparativa dei testi di Aretino, letteralmente tradotti nell'opera shakespeariana*. Oltre a tale comparazione, potrebbero essere anche sottolineate, come già ricordato, l'influenza delle lettere di Aretino e del ritratto di Tiziano del Duca d'Urbino Francesco Maria della Rovere sull'*Amleto* shakespeariano; e, ancora, l'ecfrasi (sul modello aretiniano) del dipinto di Tiziano "Venere e Adone", nell'opera shakespeariana"*Venus and Adonis*"(1593). La collaborazione di chi scrive a una simile iniziativa sarebbe, ove utile, a titolo di mero entusiastico volontariato.

III.1 Il "dittico" (*rectius*, la coppia di quadri in "*pendant*") formato dai ritratti di Pietro Aretino (Tiziano- Pitti) e di Giovanni dalle Bande Nere (Gian Paolo Pace): due "*Capitani*" (Aretino stesso affermò di sentirsi tale, proprio come Giovanni dalle Bande Nere: "*ancor'io son' Capitano*", con la "*militia*" e le "*schiere de i suoi inchiostri*"!). *Se Tiziano avesse eseguito anche il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, neanche il più insensibile degli studiosi d'arte avrebbe pensato lontanamente di separare i due ritratti in "pendant" di mano di Tiziano*! Perché non ricomporre, in una successiva mostra ("*L'influenza di Aretino e Tiziano sulle opere di Shakespeare: Hamlet, Winter's Tale, Venus and Adonis*"), anche il "*dittico*", fortemente voluto da Aretino, *dei due ritratti* (di Aretino e di Giovanni dalle Bande Nere) e farne una narrazione alla luce delle Lettere aretiniane?

https://www.uffizi.it/opere/ritratto-di-pietro-aretino#&gid=1&pid=1
http://archive.fondazione-delbianco.org/italiano/restaurations/grandeA1.html

I volti dei due grandi fraterni amici, qualora i ritratti di Pietro Aretino (Pitti) e di Giovanni dalle Bande Nere (Gian Paolo Pace) siano posti l'uno accanto all'altro, *sembrano guardarsi l'un l'altro (Aretino ritratto di tre quarti e Giovanni dalle Bande Nere di profilo), con grande piglio, intensamente, per l'eternità*, nel ricordo delle tante esperienze insieme vissute sui campi di battaglia, fino all'agonia e alla morte del giovane eroe: affiancati, i due ritratti, *a imperitura memoria*, ricordano (come voleva Aretino!) *la grande amicizia fra il 'divino' letterato del '500, il* "*flagello dei principi*", e *il più famoso condottiero rinascimentale italiano*!

Il "dittico" (*rectius*, coppia di quadri in *pendant*) è la rappresentazione **di due "*Capitani*",** poiché anche Aretino stesso (*proprio come Giovanni dalle Bande Nere*!) si sentiva un "*Capitano*" (come egli stesso afferma nella lettera dell'8 giugno 1537, al duca Anne de Montmorency, "*Monsigor Gran' Maestro*"[501]): "***ancor'io son' Capitano***", con la "*militia*" e le "*schiere de i suoi inchiostri*"; un combattente nato, che

[501] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, Salerno Editrice Roma, 1997, n. 144; la si veda anche nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, pp. 112 v e 113 r, in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
"*Perché ancor' io son' Capitano*, e *la militia mia* non ruba le paghe, non ammutina le genti, né dà via le rocche. Anzi *con le schiere dei suoi [della militia mia] inchiostri*, col vero dipinto ne le sue insegne, acquista più gloria al principe che ella serve, che gli uomini armati terre [di quanto atterriscono gli uomini armati]: poi la mia penna paga altri d'onore e di biasimi in contanti [dietro remunerazione]. Io in una mattina senza altre istorie divulgo le lodi ed in vituperi di coloro, non ch'io adoro ed odio, ma di quegli che meritano di essere adorati ed odiati". Mario Baratto, *Commedie di Pietro Aretino*, nella rassegna di varia umanità *Belfagor*, Vol. 12, No. 5 (30 settembre 1957), pp. 506-539, Leo S. Olschki editore, Firenze, a p. 517, in https://www.jstor.org/stable/26106914?read-now=1&refreqid=excelsior%3A4a5737fe2e7bb95d22d6d9bfeb2f8da6&seq=1#page_scan_tab_contents
rileva che Aretino si considera come "*un capitano di ventura fedele purché pagato*" e chiede, tramite il duca Anne de Montmorency (grande "*Maestro*" del re di Francia), quattrocento scudi di pensione a Francesco I.

aveva vissuto la vita dei campi di battaglia con Giovanni, e che, per sempre resterà, un combattente, tramite la "*militia*" e le "*schiere de i suoi inchiostri*".

Il "dittico" rappresenta proprio ***il "concetto" di "due Capitani"***, che sembrano fissarsi l'un l'altro come se dovessero affrontare ***un invisibile comune nemico*:**

- **il "divin" Aretino "flagello de i Principi", con la "*militia*" e le "*schiere de i suoi inchiostri*", che sono *più temibili*, a difesa del "*vero dipinto ne le sue insegne*"**, di quanto "***gli uomini armati terre***" [di quanto atterriscano gli uomini armati];
- Giovanni dalle Bande Nere, tutto coperto di armatura, con la mano sul suo elmo, che, parimenti, rappresenta il "concetto" di "***tremendo***", come Aretino definì il "corpo" defunto di Giovanni, ma con un "significato che riguarda la sua personalità: 'terribile', nel senso di '***battagliero***'[502]; di lui Aretino (nella lettera a Francesco de gli Albizi del 10 dicembre 1526[503]) sottolineò, con poche incisive parole, che: "***era … propria sua l'arte de la guerra***"; aggiungendo (nella lettera a Maria de' Medici del 10 dicembre 1526[504]) che Giovanni era " '***il vero braccio di battaglia'. E certo non fu mai chi levasse a tanta speranza l'arme italiane***". Gli studiosi sottolineano che "*Giovanni cominciava ad essere considerato l'unico condottiero capace di sollevare la penisola dalla schiavitù e dalla tirannia dei potentati stranieri, cominciata con la discesa di Carlo VIII (1494)*".[505] Giovanni era il ***più famoso capitano del Rinascimento italiano***, sul quale "**riposavano le speranze della penisola**"[506].

Tornando alla genesi del "dittico", sappiamo, come già più volte rilevato, che *Tiziano aveva ricevuto l'incarico da Aretino di dipingere due ritratti, quello del letterato e quello di Giovanni*.

Il ritratto di Aretino (a differenza del ritratto conservato nel museo Frick di New York) ci mostra il letterato ritratto, sempre di tre quarti, ma *col volto orientato verso destra*.

In quella sorta di "dittico" (*rectius*, coppia di quadri in *pendant*) - progettato da Aretino - tale profilazione del volto del letterato avrebbe potuto verosimilmente consentire al volto di Aretino (così ritratto con lo sguardo volto verso destra) di incrociare lo sguardo di Giovanni, ritratto di profilo e con lo sguardo orientato verso sinistra.

---

[502] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, nota 35 a p. 51 (commento alla lettera del 10 dicembre 1526 a Maria de' Medici).

[503] Tale lettera è leggibile in: Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, 4, Salerno Editrice Roma, 1997, pp. 54-59; Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, pp. 35-47; nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, pp. 5-9, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[504] Tale lettera è leggibile in: Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, 5, Salerno Editrice Roma, 1997, pp. 59-61; Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi …, cit., pp. 48-51; nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false pp. 9 v-10 v.

[505] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi …, cit., nota 22, a p. 49.

[506] Paul Larivaille, *Pietro Aretino tra letterarti e artisti. Guai e tripudi di un pittore mancato*, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*… cit., p.18.

Infatti, come già rilevato, "le convenzioni di genere … prevedevano per il *ritratto post mortem* [in questo caso, di Giovanni de' Medici] *l'adozione di un rigido taglio di profilo con lo sguardo rivolto a sinistra* ('il passato')" [507].

Come sopra già sottolineato, Francesco Mozzetti[508] rileva, in modo assai preciso, come il ritratto di Aretino, per mano di Tiziano (stabilmente esposto in Palazzo Pitti):

> *"fu il vertice di un articolato progetto di autorappresentazione per immagine promosso da Aretino, che nel caso di Cosimo I prevedeva anche il ritratto di suo padre, Giovanni dalle Bande Nere, del quale il letterato rivendicava di esse stato fedele servitore*".

Qui lo studioso ci evidenzia, in modo egregio, la storica "genesi", volutamente parallela, dei due ritratti!

Si trattava, sostanzialmente, di quello che ho più volte definito una vera e propria sorte di "dittico", che doveva rappresentare, a Cosimo de' Medici, ma anche lasciare all'intera umanità, *il ricordo imperituro di quell'amicizia profonda, che aveva legato due uomini illustri del '500*: *il "divino letterato del '500, il "flagello dei principi", e il più valoroso condottiero rinascimentale italiano*.

Giorgio Vasari, nelle sue *Vite* del 1568, sottolineava, a sua volta, *con riguardo ai due ritratti* inviati da Aretino a Cosimo de' Medici, che:

> "a Francesco Marcolini ritrasse messer Pietro Aretino; ma non fu già questi sì bello come *uno* [ritratto], pure di mano di Tiziano, *che esso Aretino di se stesso mandò a donare al duca Cosimo de' Medici*, al quale *mandò anco la testa del signor Giovanni de' Medici*, padre di detto signor Duca: la qual testa fu ritratta da una *forma* che fu improntata in sul viso di quel signore quando morì in Mantoa, che era appresso l'Aretino. I quali ***ambidue ritratti*** sono in guardaroba del detto signor Duca *fra molte altre nobilissime pitture*"[509].

Gli "***ambidue ritratti***" di Aretino e di Giovanni dalle Bande Nere erano conservati gelosamente da Cosimo, nel suo "guardaroba", ove egli deteneva le pitture più preziose! Cosimo, dal 1565, aveva spostato la sua residenza in Palazzo Pitti, abbandonando il Palazzo Ducale (Palazzo Vecchio), ove aveva abitato dal 1540.

Lo ripetiamo ancora una volta, senza timore di annoiare: Cosimo *non aveva alcuna immagine visiva di riferimento quando pensava al suo valoroso padre*, celebrato con tante parole, ma di cui *non poteva visualizzare, in alcun modo il preciso aspetto*!

Cosimo, nella già citata lettera ad Aretino del 3 giugno 1546[510] (in risposta alla parimenti citata lettera di di Aretino a Cosimo I dell'aprile 1546[511]), *appare realmente emozionato per aver ricevuto l'immagine del Padre, in una medaglia di Danese Cattaneo, tratta dal "calco" giuliesco*.

---

[507] Mattia Biffis, op. cit., p. 55.
[508] Francesco Mozzetti, op. cit., pp. 228-229.
[509] La frase è leggibile in http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=6&page_n=163 , volume VI, p. 163, righe 20-28.
[510] Tale lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere scritte a Pietro Aretino*, tomo II, libro II, Roma, Salerno Ed., 2003, n. 9, pp. 18-19.
[511] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Quarto delle *Lettere*, Parigi, 1609, pp. 47-48, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=eH49BI1jQWoC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false ; la si veda anche in

> "*Carissimo nostro, ha potuto tanto in noi l'affettuosissima lettera vostra, accompagnata con la medaglia, che voi ci avete mandata, della felice memoria del Padre nostro*".

Doveva essere effettivamente emozionante per Cosimo ricevere quell'immagine del padre (e ancor più, quando ebbe modo di vedere il precedente ritratto del Pace!); *Cosimo, che aveva solo sette anni quando il padre era morto, non aveva ricordi delle fattezze del padre (di cui tanto sentiva parlare per le sue gesta valorose), peraltro quasi sempre lontano dalla famiglia, sui campi di battaglia*.

Quell'immagine glielo rende nuovamente "*vero e vivo*", come gli aveva scritto l'Aretino.

E' *particolarmente toccante l'affermazione di Cosimo: egli non può giudicare sulla "verosimiglianza" del ritratto, dato che egli, per l'appunto, non ha ricordi delle fattezze paterne.*

Cosimo si affida totalmente a quanto gli ha detto Aretino circa tale verosimiglianza; Aretino gli aveva detto che quel ritratto rappresentava Giovanni "*vero e vivo*", proprio come lo ricordavano Aretino e il Conte di San Secondo (cugino di Cosimo).

Cosimo si affida completamente al giudizio di Aretino e del Conte, che avevano ben conosciuto Giovanni ed erano stati suoi fraterni amici.

> "*Che il ritratto sia simile al Signor nostro Padre, ce ne stiamo [ci affidiamo] al giudizio del Conte Piermaria, e vostro, a' quali so che lo amore ha tenuto e terrà, sempre fresca, la memoria di lui*".

Cosimo sottolinea come *l'amore di Aretino e del Conte per suo Padre, ha tenuto e sempre terrà viva la memoria di lui.*

Un grande riconoscimento ad Aretino, come colui che perpetua il ricordo delle gesta paterne.

Tornando ai due ritratti (di Aretino e Giovanni), è opportuno *ricostruirne l'esatta tempistica*.

Nella lettera dell'ottobre 1545[512] (Libro III) a Tiziano, Aretino manifesta, come già rilevato, all'amico tutto il proprio *disappunto*:

> sono "*in collera con voi dello avermi avuto a ripigliare il getto* [il "calco" in gesso] *della testa del sig. Giovanni senza altrimenti vederlo rassemplato* [raffigurato] *di vostra mano, & insieme con esso il mio ritratto piu tosto abozzato, che fornito* [rifinito]...".
>
> Aretino, quindi, nell'agosto/settembre 1545 (dato che Tiziano "Torna a Roma nel 1545, di ottobre"[513]), aveva dovuto prendersi:

1) il "calco" (inutilmente tenuto da Tiziano per sei mesi, dal marzo 1545);
2) il proprio ritratto, che gli appare essenzialmente un "abbozzo" non troppo rifinito.

Pietro Aretino, *Lettere*, Tomo IV, Libro IV [1550], a cura di P. Procaccioli, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma, Salerno Editrice, 2000, n. 95 dell'aprile 1546.

[512] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 236, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false. Anche in Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo III, Libro III, Roma, Salerno Editrice, 1999, n. 176.

[513] Adolfo Venturi - Enciclopedia Italiana (1937), voce *Tiziano, Vecellio* in http://www.treccani.it/enciclopedia/vecellio-tiziano_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Gli studiosi[514] sottolineano la rapidità della stesura del ritratto, "*come stesura non finita … volutamente non rifinita*… che … incarna in buona parte un *codice comune ai due amici e sodali, Tiziano e Aretino*. Come in una nota dedica [A Bernardo Valdaura, dedicatario dei *Ragionamenti*, 1534] poi raccolta nelle *Lettere* …[515], Aretino stesso si rifà all'amico pittore nel ritrarre gli uomini con 'vivacità', e aggiunge 'perché i buoni pittori apprezzano molto un bel gruppo di figure abozzate, lascio stampar le mie cose così fatte, né mi curo punto di miniar parole".

Quindi tornando al tema, rilevante, della *esatta tempistica* dei due ritratti, noi abbiamo per certo che Aretino ritirò il "calco" e il proprio ritratto, nell'agosto/settembre del 1545 (prima, cioè, che Tiziano andasse a Roma nell'ottobre del 1545); e, parallelamente, Aretino aveva consegnato a Gian Paolo Pace il "calco" e gli aveva fatto anche vedere il ritratto proprio (di mano di Tiiziano), prima di inviarlo a Cosimo il 17 ottobre del 1545.

Questa consegna del "calco" e la contemporanea visualizzazione del ritratto di Tiziano (ancora in mani di Aretino) dovevano permettere a Gian Paolo Pace di predisporre un ritratto che potesse formare "pendant" col ritratto di Aretino; e Aretino doveva aver fornito sicuramente alcuni consigli al pittore.

Certamente, Aretino ripetè al Pace quanto egli aveva già scritto al Sansovino, nella sua lettera del maggio 1545[516], con cui lo aveva "*avvertito di ringiovenire con l'arte quello che in la sua faccia fece invecchiare la morte*"; poiché il "*calco*" rappresentava, a causa delle sofferenze, il volto di un uomo di "*quaranta*" anni, mentre l'eroe morto ne aveva solo "*ventotto*".

Notiamo anche che i due ritratti di Aretino e di Giovanni (e non a caso!) hanno pressoché le stesse dimensioni.[517]!

L'altezza è sostanzialmente la medesima (96,7 cm., quella del ritratto di Aretino; 97 cm., quella del ritratto di Giovanni dalle Bande Nere); quanto alla larghezza, *il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere è leggermente più largo, ma di solo poco più di 10 cm.* (89 cm., contro i 77,6 cm. del ritratto di Tiziano).

Ancora, "*il bel drappo di lacca rossa che fa da campo al profilo forte di Giovanni de' Medici e che … si riverbera sull'armatura in riflessi rossastri*"[518] sembra ben sposarsi con l' "*elegante robone di velluto*

[514] *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, … cit., nel saggio introduttivo, "*Veritas filia temporis". Itinerari artistici di uno scrittore tra Roma e Venezia*, p. 12.

[515] Si veda la lettera di Aretino al Valdaura del 18 dicembre 1537, nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, Venezia 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, p. 253 v, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
La si legga anche in Procaccioli, *Lettere di Pietro Aretino*, tomo I, libro I, Roma, Salerno Ed., 1997, n. 303.

[516] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 137, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[517] Per le dimensioni del ritratto di Aretino, si veda il link https://www.uffizi.it/opere/ritratto-di-pietro-aretino
Per le dimensioni del ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, si veda il link
http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp?nctn=00129465&rvel=null

[518] Così le *Note di restauro* della restauratrice Mariarita Signorini, leggibili in http://archive.fondazione-delbianco.org/italiano/note_rest/b_nere.htm ; a tali *Note di Restauro* si fa riferimento, con "*collegamento ipertestuale*", in http://archive.fondazione-delbianco.org/italiano/restaurations/grandeA1.html

rosso vinato dagli ampi risvolti di raso"[519], che caratterizza il ritratto di Aretino, la cui stesura, come è stato notato, "*accende di fiammanti colpi di luce la seta carminio sui risvolti del giubbone di velluto*"[520].

Si crea, a nostro avviso, una voluta *fortissima sinergia del carisma dei due personaggi*, sinergia *che, di gran lunga supera l'energia che ciascuno dei due personaggi stessi, considerati singolarmente, riesce a evocare*.

Nella migliore promozione delle immagini, Aretino era insuperabile!

I due ritratti erano stati commissionati e fortemente voluti da Aretino, proprio per costituire *una sorta di vero e proprio "dittico" (rectius, coppia di ritratti in"pendant") indissolubile*, come la loro amicizia, che è testimoniata nelle Lettere (scritte da Aretino e scritte ad Aretino).

Certamente, il ritratto di Pace non è paragonabile a quello che avrebbe potuto essere un ritratto eseguito da Tiziano.

E, per questo motivo, Aretino mostrò tutta il proprio risentimento nella lettera a Cosimo del 17 ottobre del 1545 (Catalogo della mostra n. 6.7).

Lo stesso Aretino, però, da grandissimo uomo, pronto a perseguire, comunque, i propri progetti, in quella medesima lettera, affermava che *Cosimo avrebbe comunque ricevuto un ritratto del padre*, Giovanni dalle Bande Nere, *che non sarebbe stato da meno* (rispetto al ritratto di Aretino, di mano di Tiziano), perché, come detto, sarebbe stato anche quello:

> "*come di mano del pittor' prefato* [Tiziano]".

Lo storico d'arte tedesco Georg Gronau (1868-1937) rileva, con riguardo al ritratto di Giovanni dalle Bande Nere di Gian Paolo Pace:

> "se fosse necessario un confronto con un'opera originale di Tiziano, si paragoni per un momento la fattura delle armi di questo ritratto con le parti identiche nel ritratto di Francesco Maria della Rovere … e si vedrà l'abisso che separa le opere geniali da quelle fatte con diligenza sì, ma senza l'elevatezza che non si acquista neanche col massimo studio".[521]

E' evidente che, se Tiziano avesse eseguito anche il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, neanche il più insensibile degli studiosi d'arte avrebbe pensato lontanamente di separare i due ritratti in "pendant" di mano di Tiziano!

E' da ribadire, comunque che tale ritratto di Gian Paolo Pace fu, comunque, apprezzato da un intenditore d'arte e storiografo, quale fu Giorgio Vasari, che ne trasse una copia del tutto fedele (seppur, in formato ridotto) per il suo affresco in Palazzo Vecchio, nella Sala dedicata a Giovanni dalle Bande Nere!

---

[519] *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, … cit., nel commento di Marsel Grosso al ritratto di Pietro Aretino [catalogo della mostra, 6.6], p. 248.

[520] *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, … cit., nel saggio introduttivo, "*Veritas filia temporis". Itinerari artistici di uno scrittore tra Roma e Venezia*, p. 12.

[521] Georg Gronau, *Il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere attribuito a Tiziano nella Galleria degli Uffizi*, in *Rivista d'Arte*, III, (Firenze, 1905), pp. 135-141.

https://www.alinari.it/it/dettaglio/ACA-F-004448-0000 Giorgio Vasari (1552-1562 ca.) Firenze, Palazzo Vecchio, Sala di Giovanni delle Bande Nere; Giovanni de' Medici detto Giovanni delle Bande Nere; Collezione:Archivi Alinari-archivio Alinari, Firenze

Tornando al "dittico" dei ritratti di Pietro Aretino e di Giovanni dalle Bande Nere, si osserva che, nel ritratto di Pietro Aretino, è ritratto il letterato :

> "temuto a causa del carattere violento e satirico, e della penna schietta e polemica con cui recensiva anche personaggi illustri e potenti e per cui venne definito da Ludovico Ariosto 'il flagello de' principi'. Tiziano riesce qui a coglierne i tratti precipui del suo carattere, ritraendolo in una posa dal piglio orgoglioso e risoluto, con la lunga barba che ne accentua l'aspetto virile, una pesante catena d'oro al collo ["che rievoca quella con le lingue, donatagli da Francesco I"[522], Re di Francia, nel 1533, già incontrato, di persona, sui campi di battaglia insieme con Giovanni dalle Bande Nere, e che lo consacra come '*personaggio primario del secolo*'[523]] e l'ampio soprabito color rosso, il 'robone', che ne avvolge la mole imponente. E' una pittura potente, di timbro michelangiolesco, che a buon diritto rientra tra i capolavori della ritrattistica di Tiziano"[524].

Il "*concetto*" del ritratto è, verosimilmente, quello del letterato che Ariosto aveva definito "*divino*" e "*flagello de' principi*", ma soprattutto del "Capitano", poiché anche Aretino stesso (*proprio come Giovanni dalle Bande Nere*!) si sentiva un "*Capitano*" (come egli stesso afferma nella lettera dell'8 giugno 1537, al duca Anne de Montmorency, "*Monsigor Gran' Maestro*"[525]): "***ancor'io son' Capitano***",

[522] *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, … cit., nel saggio introduttivo, "*Veritas filia temporis". Itinerari artistici di uno scrittore tra Roma e Venezia*, p. 12.
[523] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, p. 28.
[524] Tale è la descrizione del ritratto, nel catalogo delle opere della Galleria degli Uffizi, nel link https://www.uffizi.it/opere/ritratto-di-pietro-aretino
[525] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, Salerno Editrice Roma, 1997, n. 144; la si veda anche nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, pp. 112 v e 113 r, in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
"*Perché ancor' io son' Capitano*, e *la militia mia* non ruba le paghe, non ammutina le genti, né dà via le rocche. Anzi *con le schiere dei suoi [della militia mia] inchiostri*, col vero dipinto ne le sue insegne, acquista più gloria al principe che ella serve,

con la "*militia*" e le "*schiere de i suoi inchiostri*"; un combattente nato, che aveva vissuto la vita dei campi di battaglia con Giovanni, e che, per sempre resterà, un combattente, tramite la "*militia*" e le "*schiere de i suoi inchiostri*".

Nel ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, a sua volta, colpisce lo sguardo volitivo, fiero, spavaldo e virile del guerriero, che trasuda coraggio, avvolto nella sua grande armatura, che riflette (come uno specchio) i colori rossastri del fondo, con un effetto di tridimensionalità simile a quello del ritratto tizianesco di Francesco Maria della Rovere; il "*concetto*" del ritratto è, verosimilmente, quello del *più celebrato Capitano rinascimentale italiano*.

Il "concetto" dell'intero "dittico" rappresenta proprio, come già rilevato, ***il "concetto" dei "due Capitani del '500"***, che sembrano fissarsi l'un l'altro come se dovessero affrontare ***un invisibile comune nemico*.**

Non ci sono parole migliori di quelle del Prof. Innamorati[526], per illustrare questa unione **di due personalità tanto differenti, quanto simili** ("*a union of polarities*", direbbe Luba Freedman[527]):

> "**un incontro fortunato di due temperamenti che trovarono subito un accordo equilibrato nelle differenze e nelle somiglianze**. Sfrenati ambedue, ambiziosi e audaci, avevano interessi tanto diversi e obbiettivi tanto divergenti da potersi apprezzare reciprocamente senza urto di suscettibilità; sicché tra il condottiero delle Bande Nere e l'Aretino poté nascere e crescere quell'amicizia famosa e pur incomprensibile a chi non capì l'uno o l'altro, o tutti e due i personaggi, **un'amicizia che è tratto caratteristico della temperie spirituale di quella ricca e vitale età**".

Ha proprio ragione Innamorati quando afferma che ambedue erano "sfrenati", "ambiziosi" e "audaci", due personaggi quasi leggendari, "sempre sopra le righe", privi di ogni remora e alla ricerca spasmodica del cimento nelle vicende più ardue possibili! Due veri e propri strenui combattenti, l'uno con armi, fanti, eserciti e cavalli, l'altro con penna, carta, calamaio e inchiostro.

Si ripete, ancora, che quel "dittico" dei "*Due Capitani*" era la *testimonianza imperitura* della *grande amicizia fra il 'divino' letterato del '500, il "flagello dei principi"*, e *il più valoroso Capitano rinascimentale italiano*!

Il "dittico" rappresentava, propriamente, *il culmine* di quella "*temperie spirituale di quella ricca e vitale età*", che fu il Rinascimento italiano!

---

che gli uomini armati terre [di quanto atterriscono gli uomini armati]: poi la mia penna paga altri d'onore e di biasimi in contanti [dietro remunerazione]. Io in una mattina senza altre istorie divulgo le lodi ed in vituperi di coloro, non ch'io adoro ed odio, ma di quegli che meritano di essere adorati ed odiati". Mario Baratto, *Commedie di Pietro Aretino*, nella rassegna di varia umanità *Belfagor*, Vol. 12, No. 5 (30 settembre 1957), pp. 506-539, Leo S. Olschki editore, Firenze, a p. 517, in https://www.jstor.org/stable/26106914?read-now=1&refreqid=excelsior%3A4a5737fe2e7bb95d22d6d9bfeb2f8da6&seq=1#page_scan_tab_contents
rileva che Aretino si considera come "*un capitano di ventura fedele purché pagato*" e chiede, tramite il duca Anne de Montmorency (grande "*Maestro*" del re di Francia), quattrocento scudi di pensione a Francesco I.

[526] Giuliano Innamorati - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 4 (1962), Treccani, voce *Aretino, Pietro* leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_(Dizionario-Biografico)/

[527] Luba Freedman, op. cit., p. 89.

Lo stesso Gian Paolo Pace, cui l'opera, come detto, fu commissionata da Aretino, verosimilmente vide il ritratto di Aretino, opera di Tiziano, prima che quest'ultimo inviasse il ritratto a Cosimo; i due fraterni amici *si guardano fissamente l'un l'altro* a imperitura memoria della loro grande amicizia.

Aretino voleva che i due ritratti formassero "*un binomio*" *che fosse da guardare l'uno accanto all'altro*, a formare un "*tutto inscindibile*".

Anche per questo "dittico" (rectius, quadri "pendant", di dimensioni sostanzialmente analoghe) possono valere le considerazioni di Luba Freedman, concernenti i due ritratti tizianeschi dei Duchi d'Urbino (Francesco Maria della Rovere ed Eleonora Gonzaga):

> "The portraits… were intended to be seen together and compared with each other…the nearly identical size of the portraits … the portraits do complement each other"[528].
>
> "I ritratti ... dovevano essere visti insieme e posti a confronto tra di loro ... le dimensioni quasi identiche dei ritratti ... i ritratti si completano a vicenda".

Tutto quanto rilevato, ove ritenuto meritevole di considerazione, ci conduce a una domanda (in vista di una futura, qui auspicata *futura mostra* [magari anche utilizzando effetti mediatici] circa "*Aretino e Tiziano e le opere di Shakespeare*"): "*perché separare, in tale futura mostra, ciò che Aretino aveva concepito come un dittico indissolubile di ritratti, indissolubile come l'amicizia fra lui e Giovanni dalle Bande Nere?*"

III.2 Perché Pietro Aretino volle questo "*dittico*"? La risposta è veramente semplicissima: Aretino, da grandissimo esperto d'arte, ben conosceva il vero e proprio, *unico gioiello al mondo,* conservato nel Ducato d'Urbino: addirittura un "terzetto" "stellare" di "dittici" sponsali (rectius, di un dittico e di due coppie di ritratti in "pendant"), raffiguranti *ben tre generazioni consecutive di coppie di duchi d'Urbino*. Gli artisti erano nientemeno che *Piero della Francesca, Raffaello e Tiziano*! I sei duchi erano tutti personaggi di altissimo livello, celebrati dai letterati. Aretino voleva emulare tali tre "dittici" (oggi *tutti e tre agli Uffizi*), per rimanere immortale nell'immagine col fraterno amico Giovanni dalle Bande Nere.

Aretino, da grandissimo esperto d'arte, ben conosceva il vero e proprio, *unico gioiello al mondo,* conservato nel Ducato d'Urbino: addirittura un "terzetto" "stellare" di "dittici" (rectius, di un dittico e di due coppie di ritratti in "pendant"), raffiguranti *ben tre generazioni consecutive di coppie di duchi d'Urbino*. Gli artisti erano nientemeno che Piero della Francesca, Raffaello e Tiziano! I sei duchi erano tutti personaggi di altissimo livello, celebrati dai letterati.

Aretino voleva emulare tali "dittici" (oggi tutti e tre agli Uffizi), per rimanere immortale nell'immagine col fraterno amico Giovanni dalle Bande Nere.

A quanto risulta, fu tramite la dote di Vittoria della Rovere (ultima discendente della dinastia Della Rovere), moglie di Ferdinando de' Medici, che i tre dittici (conservati nel Ducato d'Urbino) giunsero a Firenze.

[528] Luba Freedman, op. cit., p. 89.

Aretino doveva aver parlato a lungo, con il Duca Guidobaldo della Rovere (figlio di Francesco Maria), di tale *terzetto di "dittici"* di tre generazioni consecutive di coppie di Duchi d'Urbino; un terzetto, unico al mondo, di cui Guidobaldo doveva andare fierissimo, lui che, come Aretino, era un grande esperto e appassionato di arte. A lui si deve l'acquisto (a favore del Ducato d'Urbino) di uno dei più bei quadri di Tiziano, la cosiddetta "*Venere d'Urbino*" (anch'essa pervenuta, tramite la dote di Vittoria della Rovere, a Firenze e oggi negli Uffizi). Gino Benzoni[529] sottolinea che Guidobaldo "volle [che] fosse Tiziano - il rapporto con il quale fu una costante nella vita di Guidobaldo che potrà vantare una collezione di dipinti tizianeschi tra le più ricche del tempo - a ritrarlo e a dipingere per lui quella 'donna nuda' che sarà famosa come *Venere d'Urbino*".

Consideriamo rapidamente questo terzetto di "dittici".

III.2.1 Il vero e poprio "*dittico*", quello dei Duchi Federico da Montefeltro e Battista Sforza (Opera di **Piero della Francesca - Uffizi**). **Battista Sforza** è espressamente nominata **nell'*Amleto***, e, nel dramma, è celebrata anche la storica mortale rivalità fra il Duca d'Urbino **Federico da Montefeltro** e il condottiero **Carlo Fortebracci**.

[529] Gino Benzoni, *Guidubaldo II Della Rovere, duca di Urbino* - Dizionario Biografico degli Italiani Volume 61 (2004), in http://www.treccani.it/enciclopedia/guidubaldo-ii-della-rovere-duca-di-urbino_%28Dizionario-Biografico%29/

"*Il dittico dei Duchi di Urbino* (eseguito fra il 1465 e il 1472) *è una delle opere più famose del Rinascimento italiano* ed è conservato nella Galleria degli Uffizi a Firenze. Dipinto dal grande artista *Piero della Francesca*, ritrae i coniugi *Federico da Montefeltro e Battista Sforza* …L'arte di Piero della Francesca raggiunge…l'obiettivo di fermare il tempo e di rendere immortali i due Duchi e le loro personalità.." (in http://www.uffizi.org/it/opere/ritratto-dei-duchi-di-urbino-di-piero-della-francesca/).

Va, anzitutto, precisato che i Duchi d'Urbino, Federico da Montefeltro e Battista Sforza, erano la coppia di duchi, che governò il Ducato prima della successiva coppia di Duchi, formata da Guidobaldo I da Montefeltro e da Elisabetta Gonzaga; a questa ultima coppia di Duchi, successero, poi, il Duca Francesco Maria I della Rovere ed Eleonora Gonzaga.

Federico da Montefeltro e Battista Sforza *erano i nonni materni* del Duca Francesco Maria I della Rovere; Giovanna da Montefeltro, madre di Francesco Maria, era figlia di Federico da Montefeltro e di Battista Sforza.

Il Drammaturgo, nel raccontare, in *Amleto, la storia tutta italiana che riguarda il Ducato d'Urbino*, poteva omettere di accennare alla *storica, mortale rivalità fra il Duca Federico da Montefeltro e il conte Carlo Fortebracci*? *Certamente no!*

Si trattava di una vicenda che il Duca Guidobaldo (e lo stesso Aretino) ben conoscevano, in quanto Federico era stato il primo duca d'Urbino e *le sue gesta erano ovviamente oggetto di orgoglio per il regnante Duca urbinate, Guidobaldo.*

Ma consideriamo attentamente cosa dice il Bardo in proposito, in *Amleto*!

Le trame dei drammi teatrali, come noto, sono delle "*fictiones*", "*finzioni*", nelle quali la realtà storica può essere, ovviamente, lievemente modificata, dall'Autore, nel senso che possono attribuirsi *a un unico personaggio del dramma* (nella specie, al *Re Amleto*), vicende che, invece, si riferivano storicamente a due diversi personaggi storici. Nella specie (come cercheremo di dimostrare), l'Autore del dramma prende spunto, nella trama concernente il *Re Amleto*, dalle vicende storiche di ben due Duchi di Urbino, entrambi condottieri valorosi (utilizzate come fonti del dramma): 1) sia la vicenda del *Duca Francesco Maria, per quanto riguarda l'avvelenamento per via auricolare*; 2) sia la vicenda del *Duca Federico da Montefeltro, per quanto riguarda la sua storica rivalità con il condottiero Carlo Fortebracci*.

Procediamo con ordine.

Nell'*Amleto*, il principe danese spiega al re Claudio, con riguardo alla recita a corte, dallo stesso Amleto organizzata, che:

> "Gonzago is the Duke's name, his wife Baptista"
>
> "Gonzago è il nome del duca, sua moglie è Battista" (Atto III, Scena ii, 234).

Con riguardo all'affermazione di *Amleto* "*Gonzago is the Duke's name*", il Prof. Melchiori[530] chiarisce, come rilevato, che, in questo caso, "*si deve parlare di una nuova fonte [non letteraria, ma storica]:la*

[530] Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Roma-Bari, Biblioteca Storica Laterza, 2008, p. 416.

morte nel 1538 del duca di Urbino Francesco Maria della Rovere, marito di Leonora Gonzaga, morte attribuita ad un veleno versatogli nell'orecchio da un emissario del marchese Luigi Gonzaga".

In buona sostanza, l'Autore di *Amleto* vuole precisare che il *Re Amleto* muore per avvelenamento, per via auricolare, riprendendo la storica vicenda del presunto avvelenamento, per via auricolare, di Francesco Maria. E (come ben spiega il Prof. Melchiori), Francesco Maria viene identificato come "*Duca Gonzago*", in quanto "*marito di Leonora Gonzaga*"; questa definizione, peraltro, focalizzava anche la circostanza che, anche in quel caso (come nel fratricidio commesso da Claudio ai danni del fratello Re Amleto), si trattava di un possibile *omicidio all'interno della stessa famiglia*, perpetrato da Luigi Gonzaga, come mandante, nei confronti di un appartenente, in senso lato, alla stessa famiglia Gonzaga, per essere Francesco Maria, *il marito di Leonora Gonzaga*.

Dalla precisazione "*Gonzago is the Duke's name*", si comprende, in modo inequivocabile, che l'Autore del dramma sa perfettamente che il Duca avvelenato per via auricolare, marito di Eleonora Gonzaga ("Gonzago"), è Francesco maria della Rovere e che sua moglie è, ovviamente, Eleonora Gonzaga!

Allora, perché, subito dopo, l'Autore del dramma fa dire ad *Amleto* che "*his wife Babtista*"; "*sua moglie è Battista*"?

Il Prof. Melchiori[531] si limita a osservare che l'Autore del dramma cita anche "*il nome di Battista Sforza, moglie del precedente duca di Urbino*".

il Prof. Giovanni Ricci, a sua volta, sottolinea che, qui è introdotto anche il nome di "*Battista*", "*che era anche femminile nel Rinascimento, ... associato al luogo ove Francesco Maria aveva regnato, Urbino, poiché qui ... Battista Sforza era stata in precedenza Duchessa*"[532].

La spiegazione fornita da entrambi i professori non sembra essere pienamente soddisfacente!

Vi è qualcosa in più che va sceverato.

Ripetiamo la domanda, da noi, sopra posta: perché l'Autore del dramma, che mostra, *per tabulas*, di sapere benissimo che la moglie di Francesco Maria della Rovere era Eleonora Gonzaga, subito dopo afferma che la moglie di Francesco Maria è Battista Sforza, che era, come rilevato, la nonna materna di Francesco Maria medesimo)?

La spiegazione di questa, apparentemente "strana", seconda affermazione, non può essere trovata tramite l'interpretazione del solo testo del brano in questione.

Come insegnano negli studi di diritto, il testo di una frase, ove non sia chiaro, deve interpretarsi alla luce di altre frasi contenute nello stesso documento, nella specie, nello stesso dramma.

Ebbene, noi troviamo che la *mortale rivalità fra il Re Amleto e Fortebraccio era stata immediatamente introdotta all'inizio dell'opera*, ove Orazio (fedele amico di Amleto) racconta ad Amleto le gesta del Re Amleto (la cui immagine gli era apparsa di notte):

[531]Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Roma-Bari, Biblioteca Storica Laterza, 2008, p. 416.
[532] Così, Giovanni Ricci, nella sua opera monografica, *L'Amleto Shakespeariano e la morte di Francesco Maria I Della Rovere*, Firenze, 2005, p. 10.

"*our last King [King Hamlet] … Was as you know by Fortinbras …Dar'd to the combat; in which our valiant [King] Hamlet (For so this side of our known worls esteem'd him) Did sly this Fortinbras, who … Did forfeit… all those his lands*";

"*il nostro ultimo re* [Re Amleto], *come sapete … fu sfidato a duello da Fortebraccio; nel quale il nostro valoroso Re Amleto (Perché tale lo stimava questa parte del nostro mondo conosciuto) sconfisse questo Fortebraccio, che … Perse …tutte quelle sue terre*." (Atto I, Scena i, 83-91).

Nella frase inizialmente considerata, Amleto afferma sostanzialmente che *le vicende del Re Amleto prendono spunto sia da quelle del Duca [di Urbino] Francesco Maria della Rovere, marito di Eleonora Gonzaga, sia da quelle di un precedente, valoroso, Duca [di Urbino] che era sposato con Battista Sforza [Federico da Montefeltro]*! Il Re Amleto, nella "fictio" teatrale, incarna non il solo Duca d'Urbino Francesco Maria (morendo avvelenato, per via auricolare, come lui), ma anche un altro valoroso condottiero e Duca di Urbino (marito di Battista Sforza), le cui gesta eroiche furono essenzialmente legate al suo vittorioso conflitto con Carlo Fortebracci da Montone.

E, allora, si comprende anche come pure *la storica conflittualità fra Federico da Montefeltro (marito di Battista Sforza) e Carlo Fortebracci* sia riportata nella trama dell'*Amleto*!

Questa parte del dramma finisce per essere un'esaltazione del valore guerresco del Duca Federico, *amante dei tornei cavallereschi e delle sfide a duello* come quella di cui si parla anche in *Amleto*, con riferimento al Re Amleto.

E' noto che Federico (nato a Gubbio - Perugia il 7 giugno 1422) subì "un gravissimo incidente, nella primavera del 1451"; "Federico stava armeggiando in vista di una giostra……ma la lancia del contendente gli perforò la visiera dell'elmo privandolo dell'occhio destro e della sommità nasale". La ferita apparve "a tutta prima mortale, e lo costringe per mesi a letto; e Federico ne sortì definitivamente guercio. Un imbruttimento sul quale la ritrattistica sorvolò col ricorso al profilo"[533].

Sembra addirittura che il Drammaturgo voglia sottolineare *l'importanza della fatidica sconfitta di Fortebraccio, agganciandola addirittura alla data di nascita di Amleto*:

"that day that our last King Hamlet o'ercame Fortinbras …It was that vey day that young Hamlet was born…"

"quel giorno che il nostro precedente Re Amleto sconfisse Fortebraccio …Fu proprio quel giorno preciso che nacque il giovane Amleto…" (Atto V, Scena i, 139-140, 143).

Ora, il nome Fortebraccio appare essere proprio quello della famiglia italiana di valorosi condottieri di ventura, originari di Montone (Perugia). Il Drammaturgo traduce tale cognome in "*Fortinbrais*", con una traduzione che sembra passare: sia attraverso la lingua francese (di cui John Florio era massimo cultore), "*fort en bras*", "*forte nel braccio*", "*forte nelle braccia*"; sia attraverso l'Aretino, che nella sua lettera a Giampaolo Manfroni del 30 novembre 1540[534], si riferisce espressamente ai possedimenti "*de la casa*

[533] Gino Benzoni - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 45 (1995), voce, *Federico da Montefeltro, duca di Urbino*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-da-montefeltro-duca-di-urbino_(Dizionario-Biografico)/

[534] Si veda la lettera di Aretino del 3 novembre 1540 *Al Sig. Giampaolo Manfroni* (condottiero, nipote dell'omonimo zio), in Paolo Procaccioli, *Pietro Aretino, Lettere*, Tomo II, Libro II, Salerno editrice, Roma, 1998, pp. 244-254.
La medesima lettera è pubblicata nel Secondo libro delle *Lettere*, Parigi, 1609, pp.46-47, e leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ak7Lc_RWeJ8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

Fortibraccia". Tutte, senza eccezione, le traduzioni italiane dell'*Amleto* traducono il cognome del "norvegese" "Fortinbras", nell'italiano "*Fortebraccio*"[535].

E' da ritenere, quindi, che il Drammaturgo voglia consapevolmente introdurre, in *Amleto*, il nome di Battista Sforza (che non era la moglie di Francesco Maria, chiamato dal Drammaturgo stesso, il "*Gonzago*", in quanto marito di Eleonora Gonzaga), proprio per chiarire che, nella "*fictio*" dell'opera, le vicende del Re Amleto (oltre che dalla vicenda di Francesco Maria, avvelenato per le orecchie come il Re Amleto stesso) traggono spunto e fonte storica anche dagli epici combattimenti fra un altro Duca d'Urbino, *il primo Duca d'Urbino*, il valorosissimo Federico da Montefeltro, marito di Battista Sforza, acerrimo nemico di Carlo Fortebracci da Montone.

E allora, la vicenda raccontata nell'*Amleto* (ci sembra di essere i primi a suggerire tale accostamento) assume i contorni di una vera a propria importante pagina della storia rinascimentale italiana: quella dell'acerrima rivalità fra Federico da Montefeltro e Carlo Fortebracci!

Si tratta, a nostro avviso, di una storia così appassionante che il Drammaturgo, trattando del Ducato d'Urbino, non poteva esimersi dall'accennare quantomeno!

Cosa successe di tanto importante fra il Duca Federico da Montefeltro e Carlo Fortebracci?

Il Prof. Marcello Simonetta ha tenuto una conferenza sul tema, in data 12 agosto 2012 in *Montone* (comune in provincia di Perugia e patria della *Famiglia dei Fortebracci*), dal titolo "*Carlo Fortebracci e Federico da Montefeltro, una mortale sfida a distanza*", ove si evidenzia, fra l'altro, come: "*L'assedio di Montone (settembre 1477) da parte di Federico da Montefeltro fu uno dei momenti più violenti nella lunga rivalità fra il duca di Urbino e il conte Carlo Fortebracci, figlio di Braccio. Marcello Simonetta ricostruisce le 'vite parallele' dei due condottieri e illustra i retroscena inediti della guerra senza quartiere che si svolse in Umbria nel Quattrocento […]".*[536]

[535] Si veda, per tutti, Agostino Lombardo, *William Shakespeare, Amleto, Feltrinelli*, Milano, 2017 (ventiquattresima edizione).

[536] Così, la locandina di tale conferenza, leggibile, nel sito istituzionale del Comune di Montone, http://www.montonein.it/carlo-fortebracci-e-federico-da-montefeltro-una-mortale-sfida-a-distanza/ Il Prof. Marcello Simonetta ha scritto, sui Montefeltro, una monografia *L'enigma Montefeltro*, Milano, Rizzoli, 2008. Si veda anche l'annuncio di tale conferenza in data 12 agosto 2012, in https://www.sistemamuseo.it/home.php?id=5&idDettaglio=1801#.Xl0o3h9KjIU

Uno studio fondamentale, su tale vicenda, è quello di Angelo Ascani (*Montone: la patria di Braccio Fortebracci*; Città di Castello, 1965),[537] che, come afferma il Prof. Mario Vannocchi, nella sua presentazione del 24 giugno 1965 (pubblicata in apertura dello studio), ha il pregio di fornire "*solo la pubblicazione di notizie sicure, spesso inedite … rimesse nella giusta collocazione*".

"*… la famiglia dei Fortebracci … era nativa di Montone*"[538], dominata dalla superba "*Rocca d'Aries*"[539] (cioè, rocca di montone, in latino).

"*Carlo Fortebracci, nato nel 1421, era l'unico figlio legittimo di Braccio*[540]", cioè di Andrea Fortebracci, un valoroso condottiero (detto *Braccio da Montone*)[541]; dopo alterne vicende, fra Carlo Fortebracci e "*il*

[537] Angelo Ascani, *Montone: la patria di Braccio Fortebracci*, Città di Castello, 1965.
[538] Angelo Ascani, op. cit., p. 41.
[539] Angelo Ascani, op. cit., p. 1.
[540] Angelo Ascani, op. cit., p. 110. Si veda anche Pier Luigi Falaschi - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 49 (1997), voce, Fortebracci, Carlo, in http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-fortebracci_%28Dizionario-Biografico%29/
[541] Pier Luigi Falaschi - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 49 (1997), voce *Fortebracci, Andrea*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-fortebracci_%28Dizionario-Biografico%29/

rivale conte Federico" da Montefeltro, finalmente il 6 ottobre 1445, si concluse una "*vera et buona tregua … fra Federico* [da Montefeltro] *e Carlo* [Fortebracci]"[542].

Cinque anni dopo, nonostante la tregua del 1445, Federico tentò, nella notte del 21 maggio 1450, di assediare Montone, ordinando di "*avvicinare le scale alle mura*"[543]. Il tentativo fallì e fu siglata una nuova "*tregua per due mesi, prolungata più tardi per altri 4 mesi … Allo scadere della tregua ne fu rinnovata un'altra il 2 luglio 1451 … ed anche questa fu prorogata il 18 ottobre successivo …tuttavia continuava tra essi* [Federico da Montefeltro e Carlo Fortebracci] *l'odio più profondo*".

Nel 1477, Federico da Montefeltro, "*come vecchio rivale* [di Carlo Fortebracci] *e … Gonfaloniere della Chiesa*", inviò "*nell'agosto il figlio Antonio … contro Carlo* [Fortebracci] *… Antonio non solo ebbe la peggio, ma fu anche ferito. Informato dell'esito sinistro, il duca [Federico] voleva spingersi personalmente contro Carlo; ma il Papa [Sisto IV] gli ordinò di attaccare direttamente Montone … Il duca Federico, fedele agli ordini ricevuti, il 25 agosto 1477 cominciò a tempestare le mura di Montone con 5 pezzi d'artiglieria distruggendo la rocca; tuttavia i Montonesi, nonostante le scaramucce e gli attacchi durati 30 giorni continui, non si arresero*"; fu solo grazie a uno stratagemma ingannevole (un addotto colloquio "*di cose strettamente personali*") che Federico "*Entrò in Montone, e riuscì … a far sottomettere al Papa la rocca e il castello … Da allora Montone passò ufficialmente e definitivamente sotto la S. Sede, e la contea dei Fortebracci ebbe lacrimevole fine*".[544]

Insomma, *Federico era riuscito a sconfiggere definitivamente il suo rivale, addirittura ponendo fine alla contea dei Fortebracci*, che era passata sotto *il dominio della S. Sede*, facendo sottomettere al Papa anche *il castello*.

Insomma, il primo Duca d'Urbino, *il celebre Federico da Montefeltro* era stato l'acerrimo rivale, per tutta una vita, di Carlo Fortebracci e, alla fine, *era riuscito a distruggere, nel 1577, la rocca di Montone e a togliere per sempre, alla famiglia dei Fortebracci, la loro contea sui territori di Montone*, passati sotto *il dominio della S. Sede*.

Se si pensa che i Fortebracci da Montone erano una delle più celebri famiglie di condottieri italiani, il successo di Federico da Montefeltro, che li privò della loro contea, doveva costituire per Guidobaldo, motivo di grande orgoglio e ricordo (anche con Aretino)!

A sua volta, lo splendido borgo di Montone (uno dei più bei borghi d'Italia)[545] potrà sempre fregiarsi del fatto che la famiglia dei Fortebracci sia addirittura annoverata nell'*Amleto* di Shakespeare.

Aretino, nella sua, già citata, lettera a *Giampaolo Manfroni* del 30 novembre 1540[546], si rivolge a *Giampaolo Manfrone* (figlio di Giulio Manfrone), il cui nonno, *Giampaolo Manfrone, detto*

[542] Angelo Ascani, op. cit., p. 116.
[543] Angelo Ascani, op. cit., p. 117.
[544] Angelo Ascani, op. cit., p. 123.
[545] Si veda il recente volume di Lucia Montagnini *Montone. Un viaggio nel tempo*, Editore LuoghInteriori, Collana *Sulla scia dei secoli: città e borghi dell'Umbria*, 2017.
[546] Si veda la lettera di Aretino del 3 novembre 1540 *Al Sig. Giampaolo Manfroni* (condottiero, nipote dell'omonimo zio), in Paolo Procaccioli, *Pietro Aretino, Lettere*, Tomo II, Libro II, Salerno editrice, Roma, 1998, pp. 244-254.
La medesima lettera è pubblicata nel Secondo libro delle *Lettere*, Parigi, 1609, pp.46-47, e leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ak7Lc_RWeJ8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

Fortebraccio[547], era stato un valoroso condottiero di ventura, il quale aveva compiuto il suo apprendistato di uomo d'arme con "*Carlo e Bernardino Fortebracci da Montone, ai quali rimase molto legato, tanto da assumere l'appellativo di Fortebraccio e da dichiararsi più volte e con orgoglio 'sono bracescho'*".

Aretino considera il Manfrone come una sorta di "discendente" della Casa dei Fortebracci (quantunque il nonno, detto Fortebraccio, non aveva alcun legame di parentela con la Casa dei Fortebracci, da cui era stato educato in armi e di cui si era, solo orgogliosamente autoinvestito dell'appellativo di "Fortebraccio"). Comunque, è interessante l'encomio di Aretino alle virtù degli "*avoli da cui trahete origine; tal'che l'Imperadore, la Toscana, il Pontefice denno hormai recarsi in pensiero di restituirvi al tempo debito; gli stati, le castella, e le città, guidardoni [remunerazioni] dedicati a la valorosa prudentia de la casa Fortibraccia*"; Aretino ricorda anche che "*i gesti, i fatti e le imprese di lei [della casa Fortibraccia] sono eterni splendori di tutte le historie*". Insomma, come nella trama di *Amleto*, Aretino aveva già posto il problema della restituzione dei feudi della Casa dei Fortibracci, spogliata di tutti i suoi possedimenti da Federico da Montefeltro, che li aveva sottomessi alla S. Sede.

Una prospettiva assai simile a quella descritta in *Amleto*, ove *il figlio di Fortebraccio* (anche lui, Fortebraccio di nome) *cercherà, in tutti i modi di rientrare in possesso delle terre sottratte al padre* (mediante un duello), da *Re Amleto*.

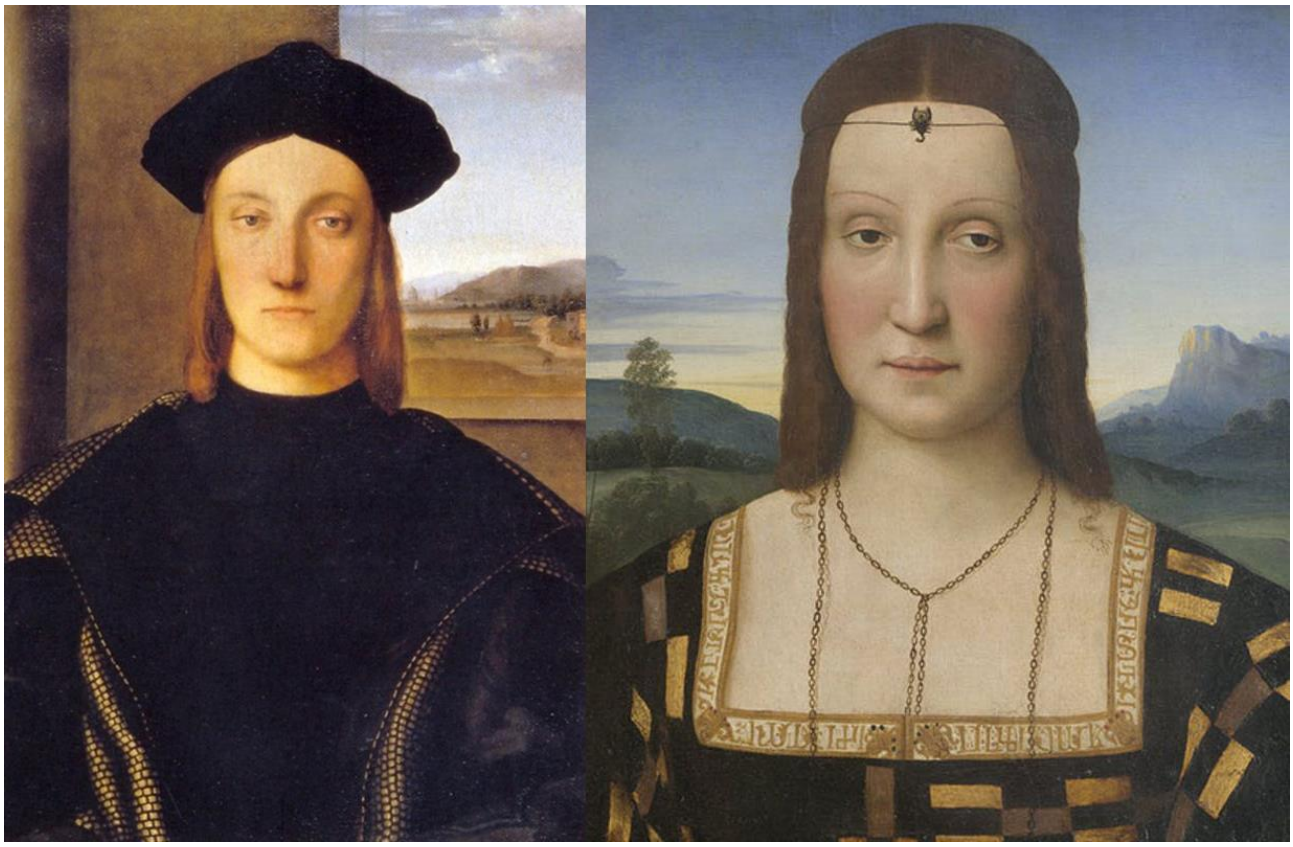
Anche in questo caso, Aretino, ne potè riferire a Michelangelo Florio e questi, a sua volta, al figlio John, che, *in ogni caso, certificò di aver letto, per la predisposizione del suo dizionario del 1598, il Libro secondo delle Lettere di Aretino, contenenti la citata lettera di Aretino al Manfrone*.

III.2.2 La coppia di ritratti in *pendant* dei Duchi di Urbino Guidobaldo da Montefeltro ed Elisabetta Gonzaga (opera di **Raffaello Sanzio**, di cui ricorrono, nel 2020, i 500 anni dalla morte **- Uffizi**). **Elisabetta, in particolare, fu protagonista** di una delle opere letterarie più importanti del Rinascimento europeo, ***Il Cortegiano*** di Baldassar Castiglione, che ebbe **un'influenza fondamentale**, riconosciuta da tutti gli studiosi, sulle opere di Shakespeare e, in particolare, **su *Amleto***. I commenti, su tale coppia di ritratti: 1) di Georg Gronau (-1925- che sottolinea **le tre coppie di ritratti**, **negli Uffizi, unica al mondo**: "***la serie ininterrotta di ritratti dei principi che hanno seduto sul trono di Urbino, tutti di mano di maestri famosi …non è esistita forse altra casa principesca, i cui componenti siano stati tramandati alla posterità da tanti artisti di primissimo ordine*"**); 2) del Direttore delle Gallerie degli Uffizi Eike D. Schmidt (2020).

Il Cortegiano di Baldassar Castiglione è (come afferma l'Autore, nella sua dedica al Vescovo De Silva), un "*libro come un ritratto di pittura della corte d'Urbino*"[548].

[547] Alessandro Cosma - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 68 (2007), voce *Manfrone, Giampaolo, detto Fortebraccio*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/manfrone-giampaolo-detto-fortebraccio_(Dizionario-Biografico)/

[548] *Il Libro del Cortegiano*, Introduzione di Amedeo Quondam, Note di Nicola Longo, Garzanti Editore, 2015, p. 6.



https://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/minisiti/Liocorno/r_guidobaldo.html 1506-1508

https://www.uffizi.it/opere/elisabetta-gonzaga-raffaello

Secondo Claudio Mutini[549], *Castiglione Baldassarre era letteralmente incantato dalla*:

> *"delicata esistenza di Elisabetta Gonzaga*, che conduceva con sussiego femminile le sorti dello Stato e le riunioni cortesi, …*fedele al marito, inaccessibile al resto degli uomini*, e quindi oggetto di devozione platonica".

Lo stesso Mutini[550] sottolinea che, nell'opera più importante del Castiglione, *Il Cortegiano*, aleggia la:

> "*onnipresenza raziocinante di Elisabetta Gonzaga*".

La "virtù" morale di Elisabetta è tale che è ineffabile ed inimmaginabile, come afferma Castiglione nella dedica (§ I) a Michele de Silva della sua opera *Il Cortegiano.* Castiglione[551], infatti, afferma di aver tentato di rappresentare i caratteri dei personaggi che sono menzionati nella sua opera, ma:

> "*confesso non avere, non che espresso, ma né anco accennato le virtù della signora Duchessa* [Elisabetta Gonzaga, alla data del 1506, quando si svolge la narrazione]; *perché non solo il mio stile non è sufficiente ad esprimerle, ma pur l'intelletto ad imaginarle*".

---

[549] Claudio Mutini - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 22 (1979), voce CASTIGLIONE, Baldassarre, nel link http://www.treccani.it/enciclopedia/baldassarre-castiglione_(Dizionario-Biografico)/
Nicola Longo, in *Il Libro del Cortegiano*, Introduzione di Amedeo Quondam, Note di Nicola Longo, Garzanti Editore, 2015, nota 27 a p. 5, sottolinea che "Elisabetta Gonzaga (1471-1526) era celebre per le virtù morali oltre che per la bellezza".
[550] Claudio Mutini, op. cit.
[551] *Il Libro del Cortegiano*, Introduzione di Amedeo Quondam, Note di Nicola Longo, Garzanti Editore, 2015, p. 6.

Castiglione pubblicò la sua opera, un anno prima della sua morte nel 1529 (Venezia, 1528), "*spinto…ad affrettare la pubblicazione del libro*" [552] da Vittoria Colonna, che sembra ne stesse diffondendo in Napoli copie già nel 1525, come lo stesso Castiglione afferma nella dedica (§ I) a Michele de Silva[553]); nella stessa dedica del libro[554], Castiglione sottolinea che, al momento della pubblicazione, molti dei personaggi di quelle scene che egli aveva descritto erano già morti, anche Elisabetta Gonzaga, la "Duchessa", verso la quale egli si sentiva debitore di particolare riconoscenza:

> "*ragion è che molto più acrebamente senta il dolore della morte della signora Duchessa che di tutti gli altri, perché essa molto più che tutti gli altri valeva ed io ad essa molto più che a tutti gli altri era tenuto*".

Castiglione aveva anche dedicato un'elegia a Elisabetta, "*De Elisabella Gonzaga canente*"[555].

Il Cortegiano, ambientato in Urbino, nel palazzo di Guidubaldo, consiste in una serie di dialoghi, ai quali non prende parte "*il duca Guidubaldo (malato, la sera si ritira nelle sue stanze)*"[556] .

L'oggetto prescelto, per i dialoghi, "*è quello di 'formar con parole un perfetto cortegiano'*"[557].

Amedeo Quondam sottolinea che "Il discorso che 'forma' questo Cortigiano 'perfetto' si costituisce tutto a partire dall'enunciazione di una '*regula universalissima*':

> '*fuggir* quanto più si po', e come un asperrimo e pericoloso scoglio, *la affettazione*; e, per dir forse una *nova parola*, usar in ogni cosa una certa *sprezzatura* che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice, venir fatto *senza fatica* e quasi senza pensarvi' (Libro I, capitolo XXVI)".[558]
> "Questa 'regula' … assume il nome di '*grazia*'"[559]

Infatti, nel dialogo del Capitolo XXVI del Libro I, si afferma, una "*regula universalissima*", cioè che è necessario:

> " fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio *l'affettazione*; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa **sprezzatura**, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto *senza fatica* e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la *grazia*…per lo contrario il ***sforzare***…dà somma *disgrazia* [il contrario di grazia, disarmonia].

Amedeo Quondam[560] precisa che questa 'regula", questa 'grazia' comporta, seguendo le parole di Castiglione:

---

[552] Giorgio Patrizi - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 27 (1982), voce *Colonna, Vittoria*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/vittoria-colonna_(Dizionario-Biografico)
[553] *Il Libro del Cortegiano*, op. cit., pp. 3-4.
[554] *Il Libro del Cortegiano*, op. cit., pp. 5-6.
[555] Claudio Mutini - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 22 (1979), voce CASTIGLIONE, Baldassarre, nel link http://www.treccani.it/enciclopedia/baldassarre-castiglione_(Dizionario-Biografico)/
[556] *Il Libro del Cortegiano*, op. cit., p. XXIX.
[557] *Il Libro del Cortegiano*, op. cit., p. XI.
[558] *Il Libro del Cortegiano*, op. cit., p. XI.
[559] *Il Libro del Cortegiano*, op. cit., p. XI.
[560] *Il Libro del Cortegiano*, op. cit., p. XIII.

"1° fuggire l'*affettazione*, in quanto *pratica dell'eccesso*, del visibile, dell'ostentato, *manifestazione dello sforzo*, della fatica;

2° usare in ogni cosa la ***sprezzatura***, in quanto pratica che ***dissimula lo sforzo*** e la fatica, *nasconde* ***l'eccesso***, rende 'vera arte' quella 'che non appare esser arte'".

Sprezzatura significa, per esempio (Libro I, capitoli XXVI e XXVII[561]), danzare con una *grazia sublime*, senza dare a vedere, in alcun modo, *la grande fatica*, l'immane preparazione ed esercizio che è dietro quei *gesti aggraziati*, che *devono sembrare* naturali, senza che si noti, in alcun modo, lo sforzo del pensiero e del corpo, nel compierli. Viene criticata la "*maniera affettata di danzare*" di un ballerino della Corte d'Urbino (messer Pierpaulo), che danza:

"come se tutto fosse un legno, con tanta attenzione, che di certo pare che vada numerando i passi".

Nella sua danza, non si nota, cioè grazia, ma "disgrazia" [il contrario di "grazia", disarmonia], cioè **la manifestazione dello sforzo, dell'eccesso,** in quel **rendere visibile la fatica** di lui che, mentre danza, va **vistosamente calcolando, nella sua mente, il numero prestabilito dei passi** che deve compiere, per la sua esibizione.

Amedeo Quondam[562] sottolinea ancora che la "regula universalissima" del Cortegiano è l'"**eliminazione di ogni eccesso**", ed essa "**costituisce la forma assoluta della comunicazione, di ogni comunicazione**".

Nemi d'Agostino[563] sottolinea che Amleto, quando istruisce gli attori per la recita a corte, li invita alla "*temperance*", alla "*moderazione*":

"For anything so ***o'erdone*** is from the purpose of playng",

"Perché ogni ***eccesso*** è lontano dallo scopo del teatro" (Atto III, Scena ii, 8, 20).

Nemi d'Agostino[564] rileva ancora che, nei "Consigli di Amleto agli attori",:

"*Amleto è il principe cortegiano del Castiglione*, gran dilettante e *competente delle arti*. I suoi *consigli agli attori* (non gli autori del teatro)… si fondano… su concetti rinascimentali: l'arte che interpreta, conquista e scopre la natura, l'arte che è abilità di mestiere, ***sprezzatura*** [la "*nova parola*"[565] inventata dal Castiglione], ***competenza e perfezione che non si fa notare***…"

Il Prof. Stefano Manferlotti[566] osserva che:

[561] *Il Libro del Cortegiano*, op. cit., pp. 59-62.
[562] *Il Libro del Cortegiano*, op. cit., p. XIII.
[563] William Shakespeare, *Amleto*, Introduzione, prefazione, traduzione e note di Nemi D'Agostino, Garzanti, Milano, 2014, pp. 120-121.
[564] William Shakespeare, *Amleto*, Introduzione, prefazione, traduzione e note di Nemi D'Agostino, cit., nota 33 a p. 275.
[565] *Il Libro del Cortegiano*, op. cit., pp. 61-62; nel dialogo del Capitolo XXVI del Libro, si afferma, che è necessario: " fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio l'affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia…per lo contrario il sforzare…dà somma disgrazia [il contrario di grazia, disarmonia].
[566] Stefano Manferlotti, *Shakespeare*, Salerno editrice, Roma, 2011, p. 16.

> "*Nobile di stirpe, quindi amante di ogni arte … arguto nella conversazione, corteggiatore elegante, esperto d'armi: ecco il cortigiano ideale. Non vi è alcuna di queste qualità che non si ritrovi nelle commedie di Shakespeare*".

E, anche in questo caso, il "*trait d'union*" fra il "Cortegiano" di Castiglione e le opere di Shakespeare, è sempre John Florio, che certifica di aver letto il "Cortegiano" per la predisposizione dei suoi dizionari del 1598 e del 1611 (si vedano rispettivamente, l'Appendice II, riferimento bibliografico n. 30 e l'Appendice III, riferimento bibliografico n. 116; entrambe le Appendici in calce al presente studio).

Torniamo, ora ai due ritratti "pendant" di Raffaello, riguardanti i duchi Guidobaldo ed Elisabetta.

Georg Gronau, nel 1925, scrisse un interessantissimo studio, proprio dedicato a "*I ritratti di Guidobaldo da Montefeltro e di Elisabetta Gonzaga in Firenze*"[567].

In tale studio il Gronau, conferma, in maniera definitiva, dopo

Gronau[568] sottolinea come:

> "Ancor oggi, molti dei più preziosi pezzi delle due famose gallerie fiorentine sono quelli che *provengono dall'antica raccolta urbinate…* Ciò che nell' anno 1631 fu tolto dai castelli dei Della Rovere per esser portato a Firenze era meno *importante* per numero che non *per qualità*; e chi ha letto i vecchi inventari, particolarmente di Poggio Imperiale, dove la *Granduchessa Vittoria* si circondava dei tesori d'arte raccolti dai suoi antenati, sa *quanti capolavori degli Uffizi e di Pitti hanno questa provenienza*.
>
> Tra di essi una raccolta di particolare interesse è ***la serie ininterrotta di ritratti dei principi che hanno seduto sul trono di Urbino, tutti di mano di maestri famosi***.
>
> La serie si inizia col **doppio ritratto, dovuto a Piero della Francesca**, di **Federico da Montefeltro e di Battista Sforza**.
>
> Seguono il figlio di questi [**Guidobaldo da Montefeltro**] e sua moglie **Elisabetta Gonzaga…**Tali ritratti formano l'**oggetto della nostra ricerca**.
>
> Vengono poi… **i ritratti** dello stesso principe [il **Duca Francesco Maria della Rovere**] e di sua moglie **Eleonora Gonzaga dipinti da Tiziano** in un momento particolarmente felice.
>
> …dobbiamo riconoscere che ***non è esistita forse altra casa principesca, i cui componenti siano stati tramandati alla posterità da tanti artisti di primissimo ordine***, uomini e donne che per aver avuto una parte importante nella storia e nella cultura del loro paese, ben sono meritevoli che la posterità ancora li onori."

---

[567] Georg Gronau, *I ritratti di Guidobaldo da Montefeltro e di Elisabetta Gonzaga in Firenze*, in *Bollettino d'Arte, ANNO IV, 1925, SERIE II, FASC. X (APRILE)*, pp. 443-459. Tale interessante studio è leggibile in http://bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1379599575874_06_-_Gronau_443.pdf L'indice completo dei sommari della Rivista dal 1907 ad oggi è leggibile in http://bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/export/BollettinoArteIt/sito-BollettinoArteIt/Contributi/Editoria/BollettinoArte/News/visualizza_asset.html_842621924.html

[568] Georg Gronau, *I ritratti di Guidobaldo da Montefeltro e di Elisabetta Gonzaga in Firenze…*, cit., p. 443.

Dal Ducato d'Urbino, pervenne nel 1631 a Firenze e quindi agli Uffizi (tramite l'eredità di Vittoria della Rovere, moglie di Ferdinando II de' Medici), oltre che questa unica al mondo, sorta di vera e propria *stellare* (Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano!) "trilogia" di ben tre generazioni successive di coppie di Duchi d'Urbino, anche quel supremo capolavoro che è la cosiddetta "*Venere di Urbino*" di Tiziano (1538); si tratta, come noto, di un dipinto (la cosiddetta"*Venere di Urbino*"), in cui "Tiziano conferma il suo straordinario talento nel conferire intensità e carattere ai personaggi, nonché una sapienza ineguagliabile nel restituire la morbidezza degli incarnati e le qualità dei materiali. Come attesta un lettera del 1538, il dipinto della "donna nuda" fu acquistato da Guidobaldo II della Rovere direttamente da Tiziano; la tela giunse poi a Firenze nel 1631 con l'eredità di Vittoria della Rovere, ultima della Casata e moglie del granduca di Toscana, Ferdinando II de' Medici. Per lungo tempo fu esposta nella Tribuna degli Uffizi vicino alla Venere de' Medici, probabilmente in un voluto confronto tra le due conturbanti bellezze, quella classica e ideale della statua antica e quella moderna e carnale dipinta da Tiziano"[569].

Tornando allo studio del Gronau sui due ritratti , di Raffaello, dei Duchi Guidobaldo da Montefeltro ed Elisabetta Gonzaga, in esso, il grande studioso[570] sottolinea che essi, nonostante la differente dimensione, sono da considerare due ritratti "*pendant*"; e ciò "*sembra proprio accertato dalla* ***posizione assolutamente frontale***" dei due volti. Inoltre, il Gronau[571] rileva che:

> "Ambedue i ritratti hanno in comune il modo freddo, superiore, con cui il pittore si avvicinò ai modelli, come se egli fosse uno specchio che semplicemente riflette ciò che gli si trova di fronte.
>
> ***C'è tutta la superiorità propria del ritrattista nato***.
>
> […] E' meraviglioso come ***il giovane maestro*** abbia afferrato ***il carattere e l'essenza dei suoi modelli***.
>
> ***Nei tratti pallidi del duca si rivela la stirpe antica e stanca e si sente che a questo principe non sarà concessa una lunga esistenza.***
>
> ***Il ritratto della duchessa palesa la sua triste sorte che la condanna da sposa a verginità.***
>
> ***Essa, abbassando le palpebre, copre gli occhi come con un velo, e palpita intorno alla bocca un tremito di trattenuto dolore.***
>
> Contemplando questo ritratto verrà forse in mente a taluno la impressionante lettera scritta a Isabella d'Este da un suo antico uomo di fiducia, da lei mandato come messaggero a Urbino subito dopo la morte del duca; dove egli dice che trovò *la duchessa in una oscura camera del palazzo, seduta in terra tutta ravvolta in neri veli* .
>
> ***Come artista sommo, Raffaello nel presente sembra avere la visione del futuro ."***

Lo stesso Gronau[572] evidenzia anche che:

---

[569] Tali considerazioni sono riportate nel sito ufficiale delle Gallerie degli Uffizi, https://www.uffizi.it/opere/venere-urbino-tiziano

[570] Georg Gronau, *I ritratti di Guidobaldo da Montefeltro e di Elisabetta Gonzaga in Firenze…*, cit., p. 452.

[571] Georg Gronau, *I ritratti di Guidobaldo da Montefeltro e di Elisabetta Gonzaga in Firenze…*, cit., p. 454.

[572] Georg Gronau, *I ritratti di Guidobaldo da Montefeltro e di Elisabetta Gonzaga in Firenze…*, cit., pp. 448-449.

"Uno scrittore contemporaneo…, Sebastiano Serlio[573], parla anche della protezione con la quale Elisabetta favoriva il giovane pittore e menziona la duchessa insieme coi due papi quale principale incitatrice del genio di Raffaello".

Ancora Georg Gronau[574] afferma ***di non essere il primo ad attribuire alla mano di Raffaello questi due splendidi ritratti***:

"Non è questa la prima proposta di rivendicazione a Raffaello dei ritratti urbinati. Or sono quasi venti anni uno studioso francese, il *Durand-Gréville*[575], li mise in relazione…col nome di Raffaello…

Mi è di soddisfazione oggi che, dopo essermi occupato più intimamente di Raffaello, spero di essere giunto a una più fondata e più profonda comprensione dell'opera sua, poter lasciare *l'onore della scoperta al mio predecessore*, del quale non so se sia ancora in vita. I motivi che ho rilevato a favore della mia asserzione riusciranno forse a persuadere la ristretta cerchia di coloro che mi hanno seguito nell'esposizione di questo problema.

Anche Raffaello avrà da guadagnare se gli restituiamo questi due mirabili ritratti."

Nel sito ufficiale delle Gellerie degli Uffizi[576], si rileva, con riguardo al ritratto di Elisabetta:

"Elisabetta Gonzaga, moglie di Guidubaldo da Montefeltro, duca di Urbino, fu una delle figure più importanti nella vita culturale del suo tempo. Appassionata di letteratura e di arte, è la protagonista al cospetto della quale si svolgono i dialoghi per giornate del 'Cortegiano' di Baldassarre Castiglione ed è in lei che il letterato celebra *la personificazione della grazia*, qualità per eccellenza della perfetta dama di corte.

Il taglio dell'immagine, poco sotto il petto, esclude le braccia e le mani per concentrarsi unicamente sulle spalle e sul *volto rigorosamente frontali*.

Sul fondo si apre un quieto e luminoso paesaggio tipicamente umbro di colline punteggiate di alberelli e segnato in lontananza da un'alta montagna.

La duchessa indossa un abito nero, una "gamurra" (o camurra) ornata di rettangoli tramati d'oro e argento, disposti in ordine asimmetrico ed ispirati ai colori araldici del Montefeltro. Lo scollo bianco è intessuto di una scritta in oro a caratteri cufici e due semplici catene ornano il collo, mentre *sulla fronte bianchissima spicca un gioiello a forma di scorpione contenente una pietra preziosa…* si legge già in queste iniziali prove del pittore quell'attitudine alla *rappresentazione dei moti dell'animo*, la spinta a rendere più vero ed emozionato anche un ritratto ufficiale come quello di Elisabetta, di cui sentiamo tutta la verità nell'espressione dello sguardo nobile e riservato come pure *nella piega ancora giovanile delle labbra*."

---

[573] Georg Gronau, op. cit., nota 9 a p. 456, cita "SERLIO, Regole generali di architettura. ed. I, Venezia, 1537. V. il brano riprodotto in Muntz Raphael, p. 115".

[574] Georg Gronau, *I ritratti di Guidobaldo da Montefeltro e di Elisabetta Gonzaga in Firenze…*, cit., p. 454.

[575] Georg Gronau, op. cit., nota 16 a p. 456, si riferisce agli scritti di Durand- Gréville, in "*Revue de l'art ancien et moderne*, T. XVII, 1905, p. 377 e a uno scritto particolare, *Les portraits de la famille d'Urbin, par RAPHAEL*, AUGERS, 1906". Egli aggiunge anche che "Non mi fu possibile di vedere FENAU, *Portrait d'Elisabetta Gonzague Feltria*, 1910".

[576] Si veda l'interessante descrizione del ritratto di Elisabetta, nel link https://www.uffizi.it/opere/elisabetta-gonzaga-raffaello

Nel Capitolo IX del "*Cortegiano*" , si era disquisito su ciò "*che significhi questa lettera S, che la signora Duchessa porta in fronte*". Nicola Longo[577] chiarisce che:

> "E' un gioiello a forma di scorpione pendente dalla fronte di Elisabetta, col quale è ritratta nel quadro di Raffaello, conservato alla Galleria degli Uffizi. Qui la lettera S - secondo un gioco non inconsueto - sta per *scorpione*".

Il 17 marzo 2020[578], il Direttore delle Gallerie degli Uffizi Eike D. Schmidt ha illustrato, in una interessantissima "*video-conferenza*", la sala di Raffaello, recentemente riallestita in occasione dei 500 anni dalla morte del grandissimo pittore urbinate; in tal modo, rendendo accessibili tali capolavori dell'arte anche al pubblico, impossibilitato, per i noti motivi, ad ammirarli di persona.

Con riguardo alla coppia di ritratti dei duchi d'Urbino, Guidobaldo da Montefeltro ed Elisabetta Gonzaga, egli si è essenzialmente soffermato su due importanti profili:

1) egli ha sottolineato come i duchi d'Urbino, in questi ritratti giovanili di Raffaello (le ultime opere dipinte, alla Corte di Urbino, prima dell'arrivo del grandissimo artista a Firenze nel 1504), si caratterizzano soprattutto per il fatto che essi "guardano fissi lo spettatore così come nei ritratti di Gesù nelle cupole bizantine e medioevali";
2) in secondo luogo, egli si sofferma sullo straordinario vestito di Elisabetta Gonzaga, particolarmente elaborato e caratterizzato da "insets" d'oro, di cui la Duchessa poteva senz'altro, fare bellissima mostra nelle riunioni di quei tempi (ma anche, per certi versi, modernissimo); straordinari sono, poi, i gioielli della Duchessa, fra i quali spicca, sulla sua alta fronte, uno "scorpione", simbolo, nel suo caso, di saggezza.

Come rilevano Francesco Paolo Di Teodoro e Vincenzo Farinella[579]:

> "in un abbozzo poetico del 6 dicembre 1506 (rielaborato nel sonetto del 1513 *Ecco la bella fronte*) Baldassarre Castiglione, da Londra, dove si trovava per ricevere l'Ordine della giarrettiera per conto del duca Guidubaldo da Montefeltro, si rivolgeva al ritratto della duchessa Elisabetta Gonzaga, opera di Raffaello, da lui posseduto (da identificarsi…con il dipinto realizzato intorno al 1503-04 e conservato oggi a Firenze, Galleria degli Uffizi)".

Il medesimo Castiglione, come già rilevato, farà disquisire, nei dialoghi del proprio "*Cortegiano*" (1528), sul significato della "*lettera S, che la signora Duchessa porta in fronte*" (Capitolo IX), riferendosi proprio al gioiello a forma di "*scorpione*", rappresentato da Raffaello nel ritratto della duchessa.

---

[577] Si veda il brano in Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, con introduzione di Amedeo Quondam e note di Nicola Longo, Garzanti, Milano, 2015, p. 30 e l'annotazione di Nicola Longo, ivi, nota 11 a p. 30.

[578] Tale video-conferenza del Direttore delle Gallerie degli Uffizi Eike D. Schmidt, in data 17 marzo 2020, può essere fruita nel link https://www.youtube.com/watch?v=JK1COVlaXsw
Il Direttore ha anche lanciato tutta una serie di video-conferenze sulle opere d'arte delle Gallerie degli Uffizi, in quell'impresa, che (prendendo spunto dal Boccaccio) ha definito "*Uffizi Decameron*"; si veda l'introduzione del medesimo Direttore a tale impresa nel sito https://www.youtube.com/watch?v=UyzhC_hS9Po

[579] Francesco Paolo Di Teodoro, Vincenzo Farinella - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 90 (2017), voce *Santi, Raffaello*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-santi_(Dizionario-Biografico)/

III.2.3 Della coppia di ritratti in *pendant* dei Duchi di Urbino Francesco Maria I della Rovere ed Eleonora Gonzaga (opera di **Tiziano - Uffizi**) si è già abbondantemente parlato in queste note; si sottolinea, qui, solo il particolare "intreccio" genealogico dei due coniugi e la sensibilità di Eleonora, aperta alle nuove idee della Riforma.

- Per quanto riguarda Francesco Maria della Rovere:
    3) Francesco era nipote materno di Federico da Montefeltro; in quanto la madre di Francesco, Giovanna da Montefeltro[580], era figlia di Federico da Montefeltro duca di Urbino e di Battista Sforza;
    4) suo zio materno era il precedente Duca Guidobaldo da Montefeltro, in quanto Francesco Maria era figlio di Giovanna da Montefeltro, sorella di Guidobaldo;
    5) zio paterno di Francesco Maria della Rovere era il Papa Giulio II della Rovere (fratello del padre Giovanni della Rovere);
    6) Francesco Maria era cugino di primo grado di Vittoria Colonna; entrambi, infatti, erano figli di due sorelle, rispettivamente di Giovanna da Montefeltro e Agnese da Montefeltro;
- Per quanto riguarda Eleonora Gonzaga:
    1) Il padre di Eleonora era Francesco II Gonzaga (marito di Isabella d'Este), Marchese di Mantova e fratello di Elisabetta Gonzaga; quest'ultima, quindi, era la zia paterna di Eleonora;
    2) Eleonora, inoltre, era sorella del Cardinale Ercole Gonzaga, di Federico Gonzaga (primo Duca di Mantova) e di Ferrante Gonzaga.

Eleonora Gonzaga, infine, nutriva una sensiblità una sensibilità religiosa *aperta alle nuove idee della Riforma*[581]. A Eleonora stessa fu senz'altro assai vicina, nel dolore vedovile, Vittoria Colonna[582], *cugina di primo grado del marito, Duca Francesco Maria*.

---

[580] Si vedano: Gino Benzoni - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 50 (1998), voce *Francesco Maria I Della Rovere, duca di Urbino* in *Dizionario Biografico Treccani*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-i-della-rovere-duca-di-urbino_%28Dizionario-Biografico%29/ **;** Benedetta Borello, Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 76 (2012), voce *Montefeltro, Giovanna di*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanna-di-montefeltro_(Dizionario-Biografico)/

[581] Massimo Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, editori Laterza, Roma-Bari, 1993, p.35 sottolinea che: "*la sensibilità religiosa della duchessa Eleonora Gonzaga, sorella del porporato, aperta alle nuove dottrine* trova conferma nei suoi rapporti con Antonio Brucioli [traduttore della Bibbia in volgare], con il cardinale Federico Fragoso (che a lei volle dedicare il suo *Pio et christianisimo trattato della oratione* apparso postumo nel 1542, ricco di echi della spiritualità del *Beneficio di Christo*), con Pietro Panfilo, responsabile secondo alcuni di aver infettato d'eresia anche i 'villani' di 'tutta quella terra di Fossombrone dove habitava'".

[582] Non può non ricordarsi la lettera del 1540, scritta a Vittoria Colonna dall'allora vescovo di Capodistria Pietro Paolo Vergerio (il primo vescovo cattolico a passare alla Riforma, nel 1549, e, sotto la cui ala protettiva, John Florio studiò aTübingen, dal 9 maggio 1563, fino alla morte dello stesso Vergerio nel 1565), nella quale Vergerio "ringrazia il cielo di aver mandato sulla terra, *a illuminare la via per la vera fede*, madama Renata di Francia, madama Leonora a Urbino, e madama Vittoria a Roma" (così, Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "Spirituali"*, ed. Viella, Roma , 2009, p.85, la quale indica, alla nota 94 a p. 145, che tale lettera del 1540, si trova pubblicata nel *Carteggio di Vittoria Colonna, marchesa di Pescara, raccolto e pubblicato da Ermanno Ferrero e Giuseppe Müller*, Torino, Ermanno Loescher, 1889, p. 196, lettera CXVI). Eleonora Belligni, *Renata di Francia (1510-1575)- Un'eresia di corte*, Utet editore, Torino, 2011, pp. 181-182, precisa che "*.. alla metà di giugno [del 1540] Margherita [Margherita d'Angoulême, Regina di Navarra] concesse udienza al Vergerio, vescovo di Capodistria… la frequentazione [da parte del Vergerio] di Ippolito d'Este e il passaggio per Ferrara dovevano averlo [a Vergerio] reso edotto della situazione anomica della duchessa [Renata di Francia, duchessa di Ferrara], tanto che egli [Vergerio] si spingeva [nella sua lettera del 1540 a Vittoria Colonna] a riconoscere quanto il valore delle dame eccellenti fosse prioritario per il rinnovamento della Chiesa. E segnalava proprio Renata di Francia, in compagnia di Eleonora Gonzaga a Urbino e Vittoria Colonna a Roma*". Tale passo della lettera (del "1540, a metà") scritta da Vergerio a Vittoria Colonna, è leggibile in http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.15:2.iww , pp. 195-196, ove precisamente, Vergerio esaltava, come segue, oltre alla Regina di Navarra (Margherita d'Angoulême), tre dame del Rinascimento italiano, Renata di Francia a Ferrara, Eleonora Gonzaga a Urbino e la stessa Vittoria Colonna a Roma: " *La serenissima Regina di Navarra mi ha tenuto quattro longhe hore per le due prime fiate, a ragionar seco dello stato presente della Chiesia di Dio et de' sacri studii et di alcuni articoli bellissimi et tutti spirituali et di quegli appunto che Vostra*

Francesco Maria e, poi, Eleonora e il figlio Guidobaldo si sarebbero anche occupati della famosa tomba realizzata da Michelangelo Buonarroti in San Pietro in Vincoli, che, secondo gli studiosi, sarebbe "*l'espressione più raffinata delle speranze del gruppo degli 'Spirituali'*"[583], come "vennero allora definiti da amici e avversari" coloro che facevano parte della "cosiddetta *Ecclesia Viterbensis* del Cardinale Reginald Pole"[584].

III.2.4 Perché Aretino volle una coppia di ritratti di Tiziano in *pendant*, per sé e per Giovanni dalle Bande Nere, a emulazione dei tre straordinari "dittici" delle coppie ducali di Urbino? Tre sono le ragioni: 1) Aretino voleva, in questo modo, entrare nelle grazie di Cosimo de' Medici, mostrando, con una coppia di ritratti, visivamente, l'amicizia fra il letterato e il gran Giovanni, di cui Cosimo non conosceva le fattezze; 2) Aretino aveva, sin dalla morte di Giovanni, progettato una immagine dell'eroe, sulla base del "calco" formato da Giulio Romano, dato che egli sentiva, come un imperativo, la necessità di mantenere

---

Eccellentia [Vittoria Colonna] suol desiderar che si ragioni et si pensi sempre…Lodato sia Giesù Christo, che in questi nostri tempi turbulenti ha suscitati in diverse città et provincie spiriti così fatti; il che soglio considerare et dire a tutte l'hore et stupirmi et consolarmi; in questi regni la serenissima Regina, di cui parlo [la Regina di Navarra], in Ferrara Madama Renea [Renata] di Franza, in Urbino Madama Leonora Gonzaga, le quali io vidi tutte due venendo in qua, et conversai parecchie ore con le loro Eccellentie: et mi parvero intelletti molto elevati et molto pieni di carità et molto accesi in Christo; in Roma Madama Vittoria Colonna per dir hora solamente del sesso vostro".

[583] Papa Giulio II aveva affidato, come noto, a Michelangelo Buonarroti l'erezione di una tomba monumentale in suo onore; negli anni '20 "*Michelangelo Buonarroti si vide addirittura costretto da Francesco Maria Della Rovere, sotto minaccia di un'azione legale, a ottemperare al contratto stipulato*" per tale tomba (così, Antonio Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 2005, p. 205). Morto Francesco Maria, Guidobaldo II della Rovere dovette affrontare, insieme con lo zio Ercole Gonzaga e la madre Eleonora Gonzaga una delicata trattativa con Michelangelo Buonarroti e il Papa Paolo III, per il *monumento funebre del proprio prozio Giulio II della Rovere* nella Basilica di *San Pietro in Vincoli* a Roma; e, all'esito di tali negoziati, nel febbraio 1542 "*fu stipulato un nuovo accordo… Guidobaldo lasciava Michelangelo libero di servire il Papa nella Cappella Paolina …D'altra parte, …Michelangelo si impegnò a fornire una scultura in più: quella del Mosé, che poteva essere collocata … nella nicchia centrale del basamento*" (così, Antonio Forcellino, op.cit., p. 295). Nel 1542, "Quando riprese a scolpire il *Mosé*, Michelangelo *volle cambiargli postura*, nonostante il suo avanzato stato di lavorazione. Questo straordinario azzardo tecnico ha lasciato molte tracce sulla statua…. *Se Mosè avesse guardato dritto, com'era nel primo progetto, avrebbe posato lo sguardo proprio*" "*sull'Altare delle Catene … fondamento di quel potere temporale che continuava a rivendicare la Chiesa Cattolica, in cui Michelangelo non si riconosceva più*". "…mentre *con la mirabolante modifica, Mosè volgeva lo sguardo verso la luce che scendeva da una finestra aperta proprio alla sua sinistra* e oggi purtroppo tamponata. Il raggio di luce che illuminava i suoi 'corni' al tramonto sarebbe stato *il completamento più raffinato di quella suggestione spirituale cui tutto il monumento tendeva*" (così, Antonio Forcellino, op.cit., pp. 308-310). *Mosé (come ogni fedele) poteva ora guardare direttamente, e senza intermediazioni ecclesiali, alla luce divina!* "*Per una fortuita cincidenza, intorno alla tomba di Giulio II si trovarono radunati in quei mesi i principali protagonisti della pericolosa passione riformatrice già consapevole della propria trasgressività: la committente Eleonora Gonzaga, suo fratello il cardinale Ercole, Vittoria Colonna, Reginald Pole e la sua corte eretica. … Una lettera di Vittoria, tra le poche scampate alla censura, racconta quante riunioni di quel circolo traessero spunto proprio dalle opere di Michelangelo …Su scala monumentale, la tomba di Giulio II finì per essere il simbolo stesso, l'espressione più raffinata delle speranze del gruppo [degli 'Spirituali'], che cominciò a subire la perquisizione inquisitoriale proprio nel momento in cui l'opera fu terminata*" (così, Antonio Forcellino, op. cit., pp.301-302). Le peripezie di tale opera furono personalmente investigate, nel 1998, da Antonio Forcellino, in occasione dell'inizio del restauro dell'opera per conto della Soprintendenza ai Beni Architettonici di Roma. Infatti, "Quel restauro si rivelò subito un'occasione di studio unica per il monumento che per la prima volta veniva sottoposto a un intervento conservativo moderno … La possibilità di scrutare il 'retro' delle statue della Tomba, anche di quella più ammirata, del *Mosè*, avrebbe riservato più di una sorpresa … ebbe inizio così lo studio del monumento più travagliato di Michelangelo, la 'tragedia della sepoltura' nel gruppo di lavoro che si raccolse intorno al suo restauro e che annoverò il restauratore, architetto Antonio Forcellino e un insigne studioso del rinascimento italiano, Christoph Luitpold Frommel" (così Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "Spirituali"*, ed. Viella, Roma , 2009, p.9).

[584] Massimo Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, editori Laterza, Roma-Bari, 1993, pp.122-123.

vivo il ricordo dell'amico (che aveva espressamente chiesto, prima di morire, di essere ricordato: "*amatemi quando sarò morto*"), e si dichiarava addirittura più addolorato, per la morte di lui, che la di lui moglie Maria Salviati; 3) Una coppia di ritratti in *pendant* del "divino" letterato del '500 e del più famoso condottiero italiano del Rinascimento era anche la rappresentazione immaginifica dei **"Due Capitani del '500"** ("*ancor' io son' Capitano*"- Aretino), e avrebbe ricordato, *a imperitura memoria*, un'amicizia, che, per Aretino, era stata senz'altro l'esperienza di vita (anche perché vissuta negli anni giovanili) più significativa ed esaltante della propria esistenza.

Basti qui ricordare ancora la lettera di Aretino alla moglie del grande Giovanni dalle Bande Nere, Maria Salviati[585].

L'*incipit* della lettera, alla moglie di Giovanni, è di quelli che creano, da subito, un *pathos* indescrivibile: "*Io non voglio, Signora, contendere con voi di dolore*": il significato è che, "Io non voglio competere con voi per il dolore per la morte di Giovanni, cioè non voglio paragonare il mio dolore a quello che voi provate".

Si tratta di quella sottile figura retorica, la "*preterizione*" (di cui anche Shakespeare era un entusiasta fautore[586]), volta proprio a dare maggior rilievo, nella specie, al dolore di Aretino per la morte dell'amico Giovanni, affermando di voler passare sotto silenzio tale dolore; mentre, invece, tutto il lungo brano successivo sarà dedicato proprio a paragonare il dolore mortale di Aretino (che sottolinea di essere stato sempre accanto a Giovanni nei campi di battaglia) rispetto a quello della moglie del condottiero (che, invece, si era abituata alle lunghe lontananze del marito e conosceva il suo valore solo per i racconti di cui sentiva parlare, ma non per esperienza diretta).

Aretino evidenzia, infatti, che il suo dolore era, invero, superiore a quello della moglie, testualmente affermando: "*Né è perciò che la mia passione* [il mio dolore] *non preceda a la vostra*…"

Aretino spiega a Maria, che ella si era dovuta abituare alle lunghe assenze del marito, preso dai suoi importanti impegni militari, e l'abitudine alla lontananza del marito aveva finito per rendere non più tenero e dolce, ma duro il loro amore coniugale: "*il vezzo* [il modo di fare] *che vi domesticò* [vi abituò] *a star senza* [il marito], *aveva indurato l'amore*".

Diversamente da Maria, Aretino sottolinea che egli aveva provato per Giovanni un amore più "*tenero*" [rispetto a quello "*indurato*", dallo "*star senza*" il consorte], tanto che Aretino dichiara di non essere riuscito a stare lontano da Giovanni, neanche un'ora, un attimo, un momento: "*l'amore* [per Giovanni, fu] *tanto più tenero in me quanto non un'ora, non un momento, non un attimo ho saputo né potuto stargli assente*".

---

[585] Tale lettera è leggibile in: Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, 5, Salerno Editrice Roma, 1997, pp. 59-61; Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi …, cit., pp. 48-51; nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false pp. 9 v – 10 v.

[586] Nel *Giulio Cesare*, Atto III, Scena ii, 73-74, Antonio, nel suo celebre discorso, esordisce: "*Friends, Romans, countrymen, lend me your ears; I come to bury Caesar, not to praise him*". "*Amici, Romani, compatrioti, prestatemi orecchio: io vengo a seppellire Cesare, non a lodarlo*". Ma, poi, tutto il discorso sarà proprio tutto incentrato, in un crescendo irrefrenabile, sulle lodi di Cesare, e di quanto quest'ultimo avesse profondamente amato il popolo romano; sin dalla prima battuta, Antonio elogia Cesare: "*He was my friend, faithful and just to me*", "*Egli fu mio amico, fedele e giusto verso di me*".

Una prima conclusione di Aretino è che egli conosce meglio della moglie le virtù di Giovanni: "*E più son note le virtù sue a me che a voi*".

Aretino precisa che lui ha potuto sempre vedere e apprezzare, di persona, coi propri occhi, *de visu*, le virtù e il valore di Giovanni, mentre la moglie ha sempre e solo sentito parlare del valore del marito: "*E mi si debbe credere, avendole io* [le virtù di Giovanni] *sempre vedute e voi sempre udite*". Vedere le vive immagini e non sentire solo parole! L'immagine viva e diretta (non le parole) è quella che ci fa conoscere una persona e, in generale, la realtà!

Ancora Aretino sottolinea che si può apprezzare compiutamente il valore e le virtù di una persona, solo avendole direttamente e coi propri occhi potuti conoscere (e non semplicemente avendo sentito parlare della fama di essi), così come accadde ad Aretino con riguardo ai meriti di Giovanni. "*Per cui ci si compiace di più nel conoscere direttamente le virtù, avendola vista coi propri occhi, piuttosto che nell'averne sentito la fama*"[587]; testualmente, Aretino afferma: "*onde altri si compiace più ne la vertù de gli occhi propri che ne i gridi de la fama"*.

Aretino, quindi, descrive l'intensità del proprio dolore. "Il dolore ha tanto riempito il mio animo che non può ulteriormente dolersi".[588] Testualmente: "*la doglia … è sì giunta al sommo nel mio core, che non ha di che più dolersi*".

Insomma, anche se, per mera cavalleria, Aretino rivendica quanto meno il secondo posto, dopo la moglie, nella intensità del dolore per la morte di Giovanni ("*Ma diamisi il secondo luogo*"), tutta la lettera dimostra come *la viscerale, unica amicizia, fra Pietro Aretino e Giovanni, fosse più forte addirittura dell'amore sponsale della moglie per Giovanni medesimo* (un amore "indurato" dalle usuali assenze el marito).

In questa lettera, per la prima volta, Aretino introduce l'argomento che particolarmente approfondiremo in questa sede: la "*formazione*", da parte di Giulio Romano, del "calco" del volto di Giovanni dalle Bande Nere.

Aretino (pur riconoscendo, ma non convinto, che il proprio dolore sia "secondo" rispetto a quello di Maria) insiste ancora, con Maria, circa il suo profondissimo dolore: "*Io sarei morto mentre ho visto esalargli lo illustre spirito, e nel formargli del volto che fece Giulio di Raffaello, e nel chiuderlo io ne la sepoltura*".

Il dolore di Aretino raggiunge l'acme quando Giovanni esala l'ultimo respiro, quando Giulio Romano, allievo prediletto di Raffaello[589], "*forma*" il "calco" del volto del condottiero e quando Aretino stesso lo chiude nella sua sepoltura.

L'intuizione di Aretino fu importantissima e denotava il suo forte desiderio di tramandare la memoria del giovane Giovanni, che, come ultimo desiderio, aveva invocato: 'Amatemi quando sarò morto' [come precisato da Aretino nella lettera del 10 dicembre 1526 a Francesco de gli Albizi]. Cioè, non scordatevi di me, preservate e diffondete la mia memoria, perché la fama delle gesta di cui sono stato protagonista

[587] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi …, cit., nota 10, a p. 48.
[588] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi …, cit., nota 13, a p. 49.
[589] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi …, cit., nota 16, a p. 49.

siano perpetrate nei secoli. Un "calco" mortuario era il primo fondamentale adempimento per tramandare la memoria del condottiero, attraverso le fattezze del suo volto.

Aretino, poi, narrò, nella lettera, alla moglie dell'eroe, i solenni funerali del marito (ai quali *lei, come anche all'agonia del marito, non partecipò, essendo in Urbino col figlio Cosimo*).

Nel catalogo della mostra è presente (Catalogo n. 5.5) anche un'importante lettera manoscritta, indirizzata da Giovanni de' Medici detto dalle Bende Nere, a Federico II Gonzaga, marchese di Mantova, da Reggio Emilia, in data 6 settembre 1523.

Paolo Marini[590], che commenta tale manoscritto (conservato in Mantova, Archivio di Stato, Autografi, busta 5 "Capitani", cc 256-257), precisa che:

> "Benché la sottoscrizione - e, dunque, la paternità - della lettera sia di Giovanni de' Medici, **il testo va integralmente attribuito alla mano di Aretino** (come indicato nell'Inventario num. 84 della Sala Studio dell'Archivio di Mantova). Si tratta di una straordinaria testimonianza dell'effettivo ruolo di segretario svolto da Pietro durante i suoi soggiorni al campo delle Bande Nere… [segno della] profondità di una *philia* cameratesca ai limiti della complicità …la missiva contiene una raccomandazione al Gonzaga in favore di Paola Sessi, moglie del signore di Rolo nonché *amante di Giovanni*".

Ribadisco, come già rilevato, che *le emozioni giovanili* che Aretino provò sui campi di battaglia, a fianco di Giovanni (*Reggio rimarrà sempre nel suo cuore!*), furono *un'esperienza irripetibile*; d'altronde, in qualche modo, esse lo univano a quel fatto traumatico, ma forse anche esaltante della povera vita del suo stesso padre Luca, quando lasciò la famiglia e "*scappò per andare a iscriversi nella milizia*"[591].

Come già rilevato, Aretino fu sempre, oltre che un letterato e appassionato d'arte, un grande e vero "*combattente*" nell'animo e quell'esperienza bellica rimase dentro il suo animo come un "*imprinting*" indelebile! Aretino stesso si sentiva un "*Capitano*" (come egli stesso afferma nella lettera dell'8 giugno 1537, al duca Anne de Montmorency, "*Monsigor Gran' Maestro*"[592]): "*ancor'io son' Capitano*", con la "*militia*" e le "*schiere de i suoi inchiostri*"; un combattente nato, che aveva vissuto la vita dei campi di battaglia con Giovanni, e che, per sempre resterà, un combattente, tramite la "*militia*" e le "*schiere de i*

---

[590] *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019, Le Gallerie degli Uffizi-Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Giunti Editore S.p.A., Firenze, p. 220.

[591] Giuliano Innamorati - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 4 (1962), Treccani, voce *Aretino, Pietro* leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_(Dizionario-Biografico)/

[592] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, Salerno Editrice Roma, 1997, n. 144; la si veda anche nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, pp. 112 v e 113 r, in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
"*Perché ancor' io son' Capitano*, e *la militia mia* non ruba le paghe, non ammutina le genti, né dà via le rocche. Anzi *con le schiere dei suoi [della militia mia] inchiostri*, col vero dipinto ne le sue insegne, acquista più gloria al principe che ella serve, che gli uomini armati terre [di quanto atterriscono gli uomini armati]: poi la mia penna paga altri d'onore e di biasimi in contanti [dietro remunerazione]. Io in una mattina senza altre istorie divulgo le lodi ed in vituperi di coloro, non ch'io adoro ed odio, ma di quegli che meritano di essere adorati ed odiati". Mario Baratto, *Commedie di Pietro Aretino*, nella rassegna di varia umanità *Belfagor*, Vol. 12, No. 5 (30 settembre 1957), pp. 506-539, Leo S. Olschki editore, Firenze, a p. 517, in https://www.jstor.org/stable/26106914?read-now=1&refreqid=excelsior%3A4a5737fe2e7bb95d22d6d9bfeb2f8da6&seq=1#page_scan_tab_contents
rileva che Aretino si considera come "*un capitano di ventura fedele purché pagato*" e chiede, tramite il duca Anne de Montmorency (grande "*Maestro*" del re di Francia), quattrocento scudi di pensione a Francesco I.

suoi inchiostri". Aretino combatté sempre, *dal giorno alla sera*, per *fustigare e lodare* ("*Io in una mattina senza altre istorie divulgo le lodi ed in vituperi di coloro, non ch'io adoro ed odio, ma di quegli che meritano di essere adorati ed odiati*"[593]), non demordendo mai, e rievocando sovente il periodo trascorso sui campi di battaglia col "Signor Giovanni".

La citata lettera da Reggio Emilia del 6 settembre 1523 di Giovanni, fa "*pendant*" con una lettera di Aretino del 6 luglio 1539 *A la signora Girolama Fontanella*[594] [moglie del gentiluomo reggiano, Cavalierotto Fontanella], nella quale Aretino mostra, oltre dieci anni dopo, di *aver sempre mantenuto nel suo cuore i tempi di Reggio*! In tale lettera, Aretino rievoca, con un fortissimo, sincero, senso di nostalgia (proprio di chi ha lasciato il proprio cuore in un posto, divenuto, per lui, quasi un'oasi di ricordi irripetibili), *i suoi amori giovanili, in Reggio*:

> "…*smaniando per Laura di cui mi innamorai per far compagnia al generoso amore del tanto facile quanto difficile Giovanni de' Medici… Reggio da bene, Reggio cortese, io ho la istessa voglia di rivederti, che hevava quella tremenda memoria di esaltarti, né so quale tengo più forte, ne la mia cordialità o egli [Reggio], o Arezzo, che mi è patria. la sua [di Reggio] aria è salutifera, il suo sito fertile, i suoi uomini signorili, le sue donne affabili …*"

Aretino addirittura si domanda se sia più affezionato ad Arezzo ("*che mi è patria*") o a Reggio!

Una coppia di ritratti in *pendant* del "divino" letterato del '500 e del più famoso condottiero italiano del Rinascimento avrebbe ricordato, *a imperitura memoria*, un'amicizia, che, per Aretino, era stata senz'altro l'esperienza di vita (anche perché vissuta negli anni giovanili) più significativa ed esaltante della propria esistenza; era la rappresentazione immaginifica dei "Due Capitani del '500" ("*ancor' io son' Capitano*"-Aretino), un "dittico" che avrebbe sinceramente commosso il figlio dell'amico, Cosimo, che non conosceva le fattezze paterne; che avrebbe trasmesso (tramite il "calco" e il ritratto, predisposto in base a esso) la memoria dell'eroe, secondo le ultime volontà dell'eroe ("amatemi [cioè "ricordatemi"] quando sarò morto"], e in quella maniera visiva che, meglio di ogni altra arte, è capace di raffigurare la persona, come era realmente da viva!; al tempo stesso, non doveva affatto dispiacere ad Aretino (anzi, tutt'altro!) che, *a emulazione degli straordinari "dittici" delle coppie ducali d'Urbino*, *la propria immagine* fosse, *per sempre, collegata, anche visivamente*, a quella del più famoso condottiero del Rinascimento italiano!

Un *dittico*, lo ripetiamo ancora, *che se fosse stato interamente realizzato da Tiziano (come Aretino aveva progettato), nessuno avrebbe mai potuto pensare di tenere separato*!

III.3 Perché non pensare, in un futuro (dopo la innovativa mostra "Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento"), di osare ancor più, di andare oltre? Perché non pensare a organizzare una

[593] Così, Aretino, nella sua già citata lettera dell'8 giugno 1537, al duca Anne de Montmorency, "*Monsigor Gran' Maestro*".
[594] La lettera è in Aretino *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo II, Libro II, Salerno Editrice, Roma, 1998, n. 116, pp. 125-127. La lettera è pubblicata anche nel Secondo libro delle sue *Lettere*, Parigi, 1609, p. 82 v, leggibile anche nel link https://books.google.it/books?id=ak7Lc_RWeJ8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

prossima mostra su "L'influenza di Aretino e Tiziano sulle opere di Shakespeare: *Hamlet, Winter's Tale, Venus and Adonis*"?

Perché, dopo il successo della mostra "Aretino e l'arte del Rinascimento", non pensare in un futuro, di osare ancor più? Perché non pensare a organizzare una prossima mostra su "L'influenza di Aretino e Tiziano sulle opere di Shakespeare: *Hamlet, Winter's Tale, Venus and Adonis*)"?

Nei successivi paragrafi, cercheremo di spiegare in cosa potrebbe consistere l'interessante (a nostro modesto avviso) progetto di una nuova mostra, che potrebbe anche avvalersi di apparati multimediali.

La mostra potrebbe illustrare, essenzialmente tre profili:

1) L'influenza di Aretino e delle sue *Lettere* sulla vicenda dell'avvelenamento, per via auricolare del Re Amleto (Aretino, lo si ripete, venne in possesso del preziosissimo atto processuale di accusa formulato dai dotti giureconsulti di Urbino, contenente la descrizione dell'avvelenamento, come confesssato dal barbiere Per Antonio da Sermide); a sua volta, come già sottolineato dal Prof. Geoffrey Bullough dal 1935, l'influenza del ritratto del Duca di Urbino, Francesco Maria della Rovere (Uffizi) sulla descrizione del Re Amleto, che muore, anch'egli (con una modalità teatrale che non ha precedenti), avvelenato per via auricolare.
2) L'influenza dei "*Sonetti Lussuriosi*" di Aretino e delle *Lettere* di Aretino (sia quelle da lui scritte che quelle da lui ricevute) su una delle scene più suggestive dell'intera opera shakespeariana, quella della statua della Regina Ermione, opera di Giulio Romano, che prende miracolosamente vita, in *Winter's Tale*.
3) L'influenza del dipinto di Tiziano "*Venere e Adone*", sull'operetta di Shakespeare "*Venus and Adonis*"; il Prof. Erwin Panofski ritiene, insieme con altri studiosi, che si tratti di una vera e propria "parodia", cioè di una "ecfrasi" (sul modello aretiniano), del dipinto di Tiziano "Venere e Adone", ove si raffigura (mutando il mito ovidiano) un Adone riluttante agli abbracci della dea.

III.3.1 L'influenza di Aretino e delle sue *Lettere* sulla vicenda dell'avvelenamento, per via auricolare del *Re Amleto* (Aretino, lo si ripete, venne in possesso del preziosissimo atto processuale di accusa formulato dai dotti giureconsulti di Urbino, contenente la descrizione dell'avvelenamento, come confesssato dal barbiere Per Antonio da Sermide); a sua volta, come già sottolineato dal Prof. Geoffrey Bullough dal 1935, l'influenza del ritratto del Duca di Urbino, Francesco Maria della Rovere (Uffizi) sulla descrizione del Re Amleto, che muore, anch'egli (con una modalità teatrale che non ha precedenti), avvelenato per via auricolare. Rinvio a quanto precedentemente detto.

Avendo abbondantemente illustrato, nei precedenti paragrafi, quanto al presente paragrafo, riteniamo, nel succesivo paragrafo, di illustrare, nel successivo paragrafo l'influenza aretiniana sull'opera *Winter's Tale*. Successivamente, chiuderemo lo studio, con un breve paragrafo dedicato al"*Venere e Adone*" di Tiziano (di cui si è già detto in questo studio) e, infine, su un ultimo paragrafetto di conclusioni finali, in vista di questa auspicata nuova mostra.

III.3.2 L'influenza dei "*Sonetti Lussuriosi*" di Aretino e delle *Lettere* di Aretino (sia quelle da lui scritte che quelle da lui ricevute) su una delle scene più suggestive dell'intera opera shakespeariana, quella della statua della Regina Ermione, opera di Giulio Romano, che prende miracolosamente vita, in *Winter's Tale*.

III.3.2.1. Gli studi di **John Maule Lothian (1930)**, circa l'influenza di Aretino sull'opera di Shakespeare. L'importante studio della **Prof. Bette Talvacchia (1992),** circa l'influenza di Aretino sull'opera shakespeariana "*The Winter's Tale*", ove si considera essenzialmente il termine "*posture*" (che, in Inghilterra, al plurale "*The Postures*", indicava i Sonetti lussuriosi di Aretino sui XVI Modi, incisi da Marcantonio Raimondi, sulla base di disegni di Giulio Romano) usato dal Drammaturgo, con riguardo alla sensuale "postura" della statua di Ermione, che eccita i sensi del marito, il Re Leonte. La lettera di Aretino (riguardante i suoi *Sonetti lussuriosi* e i "***giostranti***", cui ***egli presta voce***) del 19 dicembre 1537, a Battista Zatti e l'influenza di tale lettera su *Amleto* (Atto II, Scena ii, 230-232, ove Amleto afferma di poter ***prestare la propria voce alle marionette ["puppets"] che si trastullano oscenamente***).

Nel prosieguo di questo studio, sostengo (alla luce di idonea analisi) la tesi che *il commovente racconto aretiniano del "calco" di Giovanni dalle Bande Nere (opera di Giulio Romano), che "resuscita" nei colori del dipinto di Gian Paolo Pace, avrebbe profondamente toccato la sensibilità dell'Autore* (chiunque egli fosse) dell'opera shakespeariana "*The Winter's Tale*" "*Il Racconto d'Inverno*" nella quale *una statua (quella della Regina Ermione), anch'essa opera di Giulio Romano, miracolosamente prende vita*.

Al riguardo, abbiamo già rilevato come John Maule Lothian, fin dal 1930[595], avesse sostenuto che *l'Autore delle opere shakespeariane* avesse *letto in italiano le commedie di Aretino*, poiché l'influenza sugli scritti del Bardo presuppone una conoscenza precisa del testo scritto in volgare italiano di Aretino; testo che il predetto Autore tiene presente e traduce in inglese, all'atto della creazione poetica, avendo il testo italiano sotto mano, riproducendo in inglese le precise parole di Aretino in volgare. Egli si oppone fermamente alla tesi che l'Autore si possa essere avvalso di un traduttore; egli è "*against the hypotesis of an interpreter*" (come, da ultimo, sostiene, invece, Jonathan Bate:"*Shakespeare's knowledge of matters Italian can be attributed to the presence of John Florio*"[596].)

Rita Severi (2009) [597] sottolinea come J.M. Lothian " *elenca circa trenta 'prestiti' dall'Aretino in Shakespeare*

Ancora Rita Severi[598] pone la domanda fondamentale:

> "**L'attribuzione della …statua [della Regina Ermione] a Giulio Romano** e la scena stessa[in "*The Winter's Tale*", Atto V, Scena iii), della 'statua vivificata' hanno suscitato negli anni molte

[595] John Maule Lothian, *Shakespeare's Knowledge of Aretino's Plays*, in *Modern Language Review*, 25, 1930, pp.415-424; in particolare, p. 415.
[596] Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare*, Picador, 2008 (ristampa della prima pubblicazione nel 1997), p.94.
[597] Rita Severi, *What's in a name. La fortuna di Giulio Romano nel periodo shakespeariano*, in *Rinascimenti. Shakespeare e Anglo/Italian relations*, Patron, 2009, nota 12 a p. 111.
[598] Rita Severi, *What's in a name…* cit., pp. 108-109.

vivaci **discussioni sull'ovvia domanda**: **perché proprio Giulio Romano …? E perché Giulio Romano scultore, quando il Vasari l'aveva chiamato pittore e architetto?**"

La chiara risposta a questa domanda sarà fornita nel successivo § III.3.2.2.2, ove si chiarirà che **il "calco" era, comunque, in senso lato, *un'opera appartenente all'arte scultorea*!** E che **Giulio Romano, come artista, "formava" calchi mortuari (non solo quello di Giovanni dalle Bande Nere, ma anche quello del Duca di Mantova - Annette von Eckardt, 1917-1918; Mario Pratz, 1969; Edward Joseph Pyke, 1973), che servivano come mezzo preliminare, per trarre il ritratto del defunto**. In tale successivo paragrafo, peraltro, si preciserà anche che Aretino aveva attribuito l'aggettivo di **"rarissimo" a uno scultore, suo grande amico, Jacopo Sansovino,** che avrebbe dovuto realizzare una statua di "Venere" (invero mai realizzata!). Si tratta di una lettera indirizzata da Pietro Aretino al Marchese di Mantova (Federico Gonzaga), il 6 agosto 1527[599], nella quale, Aretino accenna anche a un ritratto di sé medesimo (opera di Tiziano), già inviato al Marchese (sulle cui sorti non vi sono certezze; per alcuni, è andato perduto). Dopo tale accenno, Aretino afferma:

> "*Credo che M. Iacopo Sansovino **rarissimo** vi ornarà [ornerà] la camera d'una Venere sì vera e sì viva che empie di libidine il pensiero di ciascuno che la mira*".

Come rilevano unanimemente gli studiosi, "*l'opera [da parte del Sansovino], in verità non fu mai realizzata*"[600].

Rita Severi[601] precisa, poi, che, con riguardo al nome di Giulio Romano in "*The Winter's Tale*":

> "Nel 1851, **uno studioso francese**, risalendo alle origini della questione, **accoppiò il nome di Giulio Romano a quello di Aretino**, dimostrando come **la notorietà dell'uno era inscindibile da quella dell'altro**, perché i due avevano collaborato ad un libro di sedici disegni erotici corredati da altrettanti sonetti lussuriosi, divulgato col titolo de ***I modi*** (1524)…. E' risaputo che il libro de *I modi*, per il quale **Marcantonio Raimondi incise i disegni di Giulio Romano**, divenne **un *best seller* rinascimentale dell'*ars amatoria***".

La Prof. Bette Talvacchia - una delle più eminenti studiose di arti visive rinascimentali e di Aretino (attualmente *Professor Emerita of Art History at the University of Connecticut*) - fu la prima, in un suo

[599] Tale lettera è leggibile in: Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, n. 9, Salerno Editrice Roma, 1997, pp. 65-66; la si veda anche in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, pp. 206-207; la si veda anche nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, p. 13 v, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[600] Così, in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, nota 9 a p. 206, ove ulteriori richiami a conformi pareri dei seguent studiosi: Bruce Boucher, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, Yale University Press, New Haven-London, 1991, pp. 375-376; Francesco Erspamer, Pietro Aretino, *Lettere, Libro primo*, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, Milano-Parma, 1995, p.39.

[601] Rita Severi, *What's in a name…* cit., p. 109, precisa, alla nota 5, con riguardo a tale studio francese, " Cfr. M. Philarete Chasles, *Etudes sur W. Shakespeare, Marie Stuart et l'Abetine,* in *Le drame, les moeurs et la religion au XVIe siècle*, Paris 1851, p. 406". La stessa Severi, op. cit., nota 6 a p. 109, puntualizza anche: "Cfr. *I Modi*, a cura di Lynne Lawner, Milano 1984 e Bette Talvacchia, *Figure lascive per trastullo de l'ingegno*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra di Mantova, Milano 1989, pp. 277-280."

celebre studio del 1992, "***The Rare*** *Italian Master [Giulio Romano] and the Posture of Hermione in the Winter's Tale*"[602] a investigare approfonditamente sul *collegamento fra Aretino* e *The Winter's Tale*.

Si tratta di uno studio importante, inizialmente cominciato dalla Prof. Talvacchia insieme con James Shapiro, e, poi, condoto a termine dalla sola Prof. Talvacchia, che fu invitata, per tale suo studio, a tenere una conferenza presso "*the Getty Center for the History of Art and the Humanities*"[603], un istituto, inizialmente in Santa Monica e, attualmente, col nome di *Getty Research Institute*, in Los Angeles, "*dedicated to furthering knowledge and advancing understanding of the visual arts*"[604].

La scena su cui si sofferma la Prof. Bette Talvacchia[605] è quella in cui il Re Leonte, guardando la statua della moglie, esclama:

> "*Her natural posture*!"
>
> "*La sua postura naturale*!" (Atto V, iii, 24)

La Prof. Bette Talvacchia[606] sottolinea che:

> "The appearence of Hermione [of her statue] is such that it rekindles Leontes' erotic impulse – the statue is a representation of his legitimate desire …The loading of the word 'posture' with provocative sexual implications occurred during the Renaissance in that arena where high culture met popular vehicles of expression, and it originated in a group of works by none other than Giulio Romano".
>
> "L'aspetto di Ermione [della sua statua] è tale da riaccendere l'impulso erotico di Leontes - la statua è una rappresentazione del suo legittimo desiderio…Il caricamento della parola 'postura' con implicazioni sessuali provocatorie avvenne durante il Rinascimento in quell'arena dove l'alta cultura incontrò volgari veicoli espressivi, e nacque in un gruppo di opere appartenenti nientemeno che a Giulio Romano".

---

[602] Bette Talvacchia, "*The Rare Italian Master and the Posture of Hermione in the Winter's Tale*", in *Literature Interpretation Theory*, volume 3, Number 3, 1992, pp. 163-174. La medesima Autrice ha anche pubblicato: *Taking positions: on the erotic in Renaissance culture*, Princeton, N.J. : Princeton University press, 1999 (nella presentazione del volume, si afferma che "*Taking Positions* is an innovative exploration of the place of the erotic in Renaissance art and culture, focusing on a notorious set of images created by the young Italian master Giulio Romano. In the early 1520s, Giulio made sixteen drawings of couples in various sexual positions. Known as *I modi* ('the positions')… The book is generously illustrated and includes full translations of the infamous sonnets that Pietro Aretino wrote to accompany *I modi*. Provocative, rigorously researched, and carefully argued, *Taking Positions* is a major contribution to our understanding of the erotic in Renaissance culture" [tale presentazione è leggibile in https://books.google.it/books/about/Taking_Positions.html?id=s3_-Qd8KvbsC&redir_esc=y] ; *Giulio Romano's Sala di Troia*, Stanford University, Ann Arbor: UMI, printed 1989; *A cultural history of sexuality in the Renaissance* ,Oxford ; New York : Berg, 2014;

[603] Bette Talvacchia, op. cit., p. 172, all'inizio delle "*Notes*", racconta quanto segue: "*My inquiry in this subject began in 1986, after a conversation with James Shapiro of Columbia University, and for a while we researched the topic jointly. Despite the fact that the project has taken on a completely different form over the intervening years,, I would like to acknowledge James Shapiro's remarks as the original impetus for this study, and to thank him for turning the material that we shared over to me. Most recently I have presented ideas contained in this article at the Getty Center for History of Art and the Humanities. I would like to thank Dr. Kurt W. Forster, the Center's director, for the invitation to give the talk.*"

[604] Si veda il link ufficiale del Getty Research Institute, in http://www.getty.edu/research/institute/ ; si vedano, anche https://www.getty.edu/news/press/scholar/laschol.html e https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/events/lasubject/overview.html

[605] Bette Talvacchia, op. cit., p. 167-168.

[606] Bette Talvacchia, op. cit., p. 168.

La Prof. Talvacchia ritiene che il termine "posture" richiami chiaramente un'opera, ben conosciuta in Inghilterra come "*The Postures*", cioè, quell'opera conosciuta in Italia come i "*Sonetti lussuriosi*", che Aretino scrisse nel 1524, o '*Sonetti sopra i 'XVI modi'* [Catalogo n. 2.18 della mostra], per commentare le incisioni di Marcantonio Raimondi, relative *a sedici disegni erotici* eseguiti proprio da Giulio Romano, contenenti diverse "posture" per l'unione fra l'uomo e la donna[607] [il testo dei sonetti aretiniani, come è stato giustamente notato, "*si insinuava, per così dire, nell'immagine, la animava, la faceva parlare, così come avviene in tempi moderni nei fumetti*"[608]].

La Prof. Talvacchia trova conferma di questa sua ipotesi, in un brano del dramma shakespeariano, *Antony and Cleopatra*:

> "When put into the mouth of Cleopatra the enunciation of 'posture' reverberates with salacious overtones, and its setting has to do with the stage. Cleopatra imagines a future theatrical production that takes the story of her tragedy for its plot:
>
> > ' Antony
> > Shall be brought drunken forth, and I shall see
> > Some squeaking Cleopatra boy my greatness
> > I' th' posture of a whore'".
>
> "Quando viene messa in bocca a Cleopatra, l'enunciazione di 'postura' si riverbera con sfumature salaci e la sua ambientazione ha a che fare con il palcoscenico. Cleopatra immagina una futura produzione teatrale che riprende la trama della sua tragedia:
>
> > 'Antonio
> > Sarà raffigurato ubriaco, e io vedrò
> > Qualche giovanotto travestito da stridula Cleopatra [nel teatro inglese, le parti femminili erano recitate da giovani ragazzi!]
> > [avvilire] la mia grandezza in atteggiamento di puttana'.
>
> La Prof. Talvacchia commenta:
>
> > "her greatness [of Cleopatra] – which includes potent and seductive sexuality – will be degradated into the semblance of common prostitution by the vulgarity of the acting in some future theatrical production. In part this will be due to the fact that, following conventions on the stage, Cleopatra's role will be played by a youth. In the queen's disdainful assessment, the young man's mimicry of her mature sexuality could only render an ignoble and farcical spectacle"

[607] Si veda, in merito a tale vicenda, lo studio di Paolo Procaccioli, *Dai Modi ai Sonetti lussuriosi*: *il 'capriccio dell'immagine e lo scandalo della parola'*, in *Italianistica*, Rivista di letteratura italiana, XXXVIII, 2 (2009), pp. 217-231.

[608] Così Danilo Romei, nel suo commento ai "Sonetti lussuriosi", in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019, Le Gallerie degli Uffizi-Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Giunti Editore S.p.A., Firenze, p. 83. Si veda l'esemplare esposto nella mostra alle pp. 60 e 61.

> "la sua grandezza [di Cleopatra] - che include una sessualità potente e seducente - sarà degradata nella parvenza di prostituzione comune, dalla volgarità della recitazione in una futura produzione teatrale. In parte ciò sarà dovuto al fatto che, in base alle convenzioni teatrali, il ruolo di Cleopatra sarà interpretato da un giovane. Nella sdegnosa valutazione della regina, il mimetismo del giovane sulla di lei sessualità matura non avrebbe potuto che rendere uno spettacolo ignobile e farsesco".

Condividiamo pienamente le interessanti osservazioni della Prof. Talvacchia, che comprende come vi sia *un nesso fra la statua di Ermione e Aretino*!

Per comprendere, anche in questo caso, il "*trait d'union*", non possiamo che fare riferimento a John Florio, il quale *fu il più attento lettore e il massimo studioso di tutti i tempi* delle *Lettere* di Aretino, di cui conosceva a memoria addirittura ogni parola, per poi riportarla nei propri dizionari!

Aretino aveva inaugurato, nel 1524, l'importante collegamento fra l'arte visiva e la parola, nei suoi famosi "*Sonetti Lussuriosi* (o *Sonetti sopra i 'XVI modi'*), scritti per commentare le incisioni di Marcantonio Raimondi sui sedici disegni erotici eseguiti dal pittore Giulio Romano, i *Modi [di fare l'amore]*".[609]

Aretino stesso parla dei suoi *Sonetti Lussuriosi* sopra *i XVI Modi*, in due lettere[610], pubblicate entrambe nel *Libro Primo delle sue Lettere*, pubblicato a Venezia nel 1538. ***John Florio (guarda caso!) certificò, per iscritto, di aver letto anche tale Libro Primo per la predisposizione dei suoi dizionari del 1598 e del 1611* (si vedano** rispettivamente, nell'Appendice II, l'indicazione bibliografica n. 18, e nell'Appendice III, l'indicazione bibliografica n. 217; entrambe tali Appendici, sono in calce al presente studio).

Aretino, **in una prima lettera** del 9 novembre 1526 a Cesare Fregoso, ringraziava Cesare di alcuni doni ricevuti (una "*berretta*", dei "*puntali*" e una "*medaglia*") e ricambiava ("*per contracambio le mando*") con "*il libro de i Sonetti, e de le figure lussuriose*"[611]. Aretino aveva gradito moltissimo i doni di Cesare Fregoso, che avevano rappresentato una vera e propria "*festa*", per il letterato, cui essi erano pervenuti proprio al tempo giusto; egli li paragona a "*un' canestro di frutti*" "*che …viene*" [che arriva] alla fine di un pasto, quando il commensale *già li aveva pregustati*, "*già gli [li] chiedeva con la fantasia de lo appetito*". Aretino afferma che, a sua volta: "*Io voleva donarne una* [contraccambiare con qualcosa]

[609] Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi, cit., p. 26.

[610] Si veda, in tal senso, anche Danilo Romei, *I sonetti*, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019, Le Gallerie degli Uffizi-Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Giunti Editore S.p.A., Firenze, p. 83.

[611] Tale lettera è nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, p. 14, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

Aretino aveva inaugurato, nel 1524, un *importante collegamento fra l'arte visiva e la parola* coi suoi famosi *"Sonetti Lussuriosi* (o *Sonetti sopra i 'XVI modi'*), scritti per commentare le incisioni di Marcantonio Raimondi sui sedici disegni erotici eseguiti dal pittore Giulio Romano, i *Modi [di fare l'amore]*" [Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi, – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, cit., p. 26]. "Aretino immaginò per ogni 'modo' un *unicum* figurativo-verbale, nel quale *le parole avessero senso compiuto solo se affiancate a quell'immagine*" [Paolo Procaccioli, "*Dai Modi ai Sonetti Lussuriosi: il 'capriccio' dell'immagine e lo scandalo della parola*", in *Italianistica*, Rivista di lettteratura italiana, XXXVIII, 2 (2009), p.229]; il tema del *confronto parola-immagine* continuerà a essere centrale nella poetica di Aretino "in particolare *nella serie dei sonetti sui ritratti tizianeschi*" [Paolo Procaccioli, op. ult. cit., p. 220].

fornita [ben dotata], *come la vostra* [regalia]". Qui Aretino sta chiaramente giocando sul fatto che il letterato aveva già pregustato i doni ricevuti, "*con la fantasia de lo appetito*", e vuole, chiaramente, alludere al fatto che anche il dono che Aretino invierà, sarà anch'esso già stato pregustato "*con la fantasia de lo appetito*" (e, qui, appare evidente, che si tratti di una curiosità, di un "appetito", che ha a che fare con la sessualità) anche da Cesare Fregoso. Aretino conferma che i doni ricevuti lui li "*desiderava*" e aggiunge:

> "*come forse desidera V. S. Illustrissima* (a li cui gratia mi raccomando) *il libro de i Sonetti, e de le figure lussuriose; che io per contracambio le mando*".

Evidentemente "*il libro de i Sonetti, e de le figure lussuriose*" di Aretino era un libriccino che aveva creato una forte attrattiva nelle varie corti e, considerata la limitata circolazione dei libri a quell'epoca, il ricevere tale libriccino direttamente, corrispondeva *a un sicuro desiderio*, nel caso di specie, del Fregoso: quel "*forse*" di Aretino appare come una mera zelante prudenza, nello scritto, nei confronti del destinatario.

E' fondamentale, **la successiva lettera che Aretino scrisse il 19 dicembre 1537** (pubblicata nel Libro Primo delle *Lettere* al **chirurgo bresciano M. Battista Zatti**[612] (come medico abituato alla nudità del corpo umano e delle sue membra, nonché **dedicatario del libriccino**), nella quale Aretino racconta la genesi dei suoi *Sonetti Lussuriosi sopra i XVI Modi di Marcantonio Raimondi* [incisioni di figure, basate su disegni di Giulio Romano] e espone le valide ragioni che l'avevano spinto a **quell'impresa letteraria, che esaltava uno dei comportamtenti più importanti dell'intera umanità, quello della modalità dell'unione dei corpi dell'uomo e della donna:** "*con pace degli ipocriti*", si tratta (con riguardo all'apparato genitale maschile) di quanto ci è dato "*dalla natura per conservazione di se stessa … la vena che scaturisce i fiumi de le genti … Ha creato me che sono meglio che il pane*[613]"… Ha prodotto letterati come i Bembi e artisti come "*i Dolci … i Sansovini, i Tiziani, i Michelagnoli; dopo loro, i Papi, gli Imperadore, e i Re; ha generato i bei petti, le bellissime donne …*".

Riproduciamo qui tale lettera:

> "Da poi ch'io ottenni da Papa Clemente la libertà di ***Marc'antonio Bolognese*** [***Marcantonio Raimondi***], il quale era in prigione per havere intagliato in rame **i *XVI. Modi*** &c. *mi venne*

[612] Tale lettera è nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, pp. 258-259, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false Paolo Procaccioli, "*Dai Modi ai Sonetti Lussuriosi: il 'capriccio' dell'immagine e lo scandalo della parola*", in *Italianistica*, Rivista di lettteratura italiana, XXXVIII, 2 (2009), p.237 riporta tale lettera, nella quale compare anche il riferimento al fatto che il fallo maschile è la "vena" che "*Ha creato me [Aretino] che sono meglio che il pane*", espressione che non compare nell'edizione di Parigi.

[613] Paolo Procaccioli, *Dai Modi ai Sonetti Lussuriosi: il 'capriccio' dell'immagine e lo scandalo della parola*, in *Italianistica*, Rivista di lettteratura italiana, XXXVIII, 2 (2009), p. 237, riporta tale lettera (ove appare anche il riferimento alla nascita dello stesso Aretino, che si dichiara più indispensabile del pane!). Procaccioli, op. cit., p. 229, rilevò anche che: "Aretino immaginò per ogni 'modo' un *unicum* figurativo-verbale, nel quale *le parole avessero senso compiuto solo se affiancate a quell'immagine*"; lo stesso Procaccioli, op. cit., p. 220 sottolineò che il tema del *confronto parola-immagine* continuerà a essere centrale nella poetica di Aretino "in particolare *nella serie dei sonetti sui ritratti tizianeschi*".

volontà di veder' le figure, cagione che le querele Gibertine esclamavano[614]; che il buon virtuoso si crocifiggesse; e vistele, fui tocco da lo spirto; ***che mosse Giulio Romano a disegnarle***. E perché i poeti, e gli scultori antichi, e moderni, sogliono scrivere, e scolpire alcuna volta per trastullo dell'ingegno *cose lascive*, come nel **palazzo Chisio** [Ndr. Villa Chigi, sulla via della Lungara, fatta erigere da Agostino Chigi; nel 1579, fu acquistata da Alessandro Farnese, prendendo il nome di Villa Farnesina] fa fede *il Satiro di marmo* [Ndr. il gruppo marmoreo di *Pan e Dafni*[615]]; che tenta di violare un' fanciullo, ***ci sciorinai sopra i Sonetti***, *che ci si veggano a i piedi* [i Sonetti erano in calce alle immagini], ***la cui lussuriosa memoria vi intitolo*** [essi sono dedicati allo Zatti] con pace de gli hipocriti; disperandomi del giudicio ladro, e de la consuetudine porca; che proibisce a gli occhi quel che piu gli diletta. ***Che male è il vedere montare un'huomo adosso a una donna?*** Adunque le bestie debbono essere più libere di noi? A me parrebbe, che ***il cotale [il fallo maschile] datoci da la natura per conservation'di se stessa***, si dovesse portare al collo, come pendente, e nella berretta per medaglia: per ciò che egli ***è la vena, che scaturisce i fiumi de le genti***, e l'ambrosia, che beve il mondo ne i dì solenni. Egli *ha fatto voi* [Battista Zatti, un medico bresciano], *che, sete de i primi chirurgici, che vivano.* ***Ha prodotti*** *i Bembi, i Molzi, i Fortunii, i Varchi, gli Ugolin' Martelli, i Lorenzi Lenzi, i Dolci, i Fra Bastiani,* ***i Sansovini, i Titiani, i Michelagnoli***; *doppo loro* ***i Papi, gli Imperadori, & i Re, ha generati i bei putti, le bellissime donne con Santa Santorum;*** onde se gli dovrebbe ordinar' Ferie, e sacrar' Vigilie, e Feste, e non rinchiuderlo in un' poco di panno, o di seta. Le mani starieno bene ascose [starebbero bene nascoste]; perché esse giuccano [giocano] i danari, giurano il falso, prestano a usura, fanno la fica, stracciano, tirano, danno de la pugna, feriscano, & ammazzano. Che vi par' della bocca, che bestemmia, sputa nel viso, divora, imbriaca, e rece [vomita]? In somma i **Legisti si**

[614] Giuliano Innamorati - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 4 (1962), voce *Aretino, Pietro*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_(Dizionario-Biografico)/ , così riassume la vicenda: "il nuovo datario pontificio, Giovanni Matteo Giberti, [era]uomo di primissimo piano alla corte e poco disposto a tollerare le ingerenze e le spavalderie dell'Aretino. Così avvenne che, nella primavera del 1524, quando il datario fece incarcerare l'incisore Marcantonio Raimondi perché aveva riprodotto sedici disegni erotici di Giulio Romano, l'Aretino si interpose, rompendo clamorosamente col Gíberti, ed ottenne la scarcerazione dell'artista direttamente dal papa… Non contento del primo successo, l'Aretino volle mostrare che tutto gli era permesso e scrisse *sedici sonetti a commento delle figure di Giulio Romano*. Scoppiò un nuovo scandalo e al Giberti riuscì bene di rovesciare le sorti del primo scontro: l'Aretino, minacciato di carcere, fu costretto ad abbandonare Roma e vagò per alquanti mesi, dall'agosto al novembre 1524, recandosi prima ad Arezzo e poi *a Fano, al campo di Giovanni delle Bande Nere*, ove fu presentato con molto successo a Francesco I, re di Francia".

[615] Si tratta di un *gruppo marmoreo che, confluì, poi, nella collezione Farnese, ed è attualmente esposto al Museo Archelogico di Napoli*. Si veda, in merito, il link https://www.arteopereartisti.it/pan-e-dafni/ . In tale link, si legge che "L'opera a noi pervenuta è *una copia romana di un originale ellenistico attribuito da Plinio il Vecchio allo scultore rodio Eliodoro*, è alta circa 1,65 metri ed è fatta di marmo bianco, esposta al *Museo Archeologico di Napoli*. Nel gruppo scultoreo sono rappresentate due figure della mitologia greca: *Pan*, una divinità non olimpica, era il dio della campagna, delle selve e dei pascoli; si narra che fosse figlio di Zeus e di Callisto, oppure che fosse figlio del dio Ermes e della ninfa Driope (chiamata anche Penelope), questa appena dopo averlo messo al mondo lo abbandonò perché era rimasta inorridita dal suo aspetto. Pan *assomigliava molto di più ad un animale, più precisamente ad un caprone, che ad un uomo; il suo corpo era coperto dal tipico pelo animale ispido, aveva una folta barba, due corni sulla fronte e al posto dei piedi aveva due zoccoli*. *Dafni* era figlio del dio Ermes e della ninfa Dafnide, nacque in un bosco di alloro vicino al fiume Irminio, nel ragusano. Era un *giovane pastore, poeta e cantore siciliano, ed è considerato il fondatore della poesia bucolica*… Il gruppo statuario rappresenta *Pan seduto sulla roccia insieme a Dafni, l'uomo-caprone* è posto in posizione obliqua con il torso e con la testa rivolti a destra verso il giovane seduto accanto a lui, *ha la gamba sinistra distesa e la gamba destra piegata fino a toccare la gamba del giovane, mentre aveva un braccio sinistro appoggiatogli sulla spalla e l'altro a tenergli la mano destra*, Pan è intento ad insegnare al pastore come suonare il flauto a canne (anche chiamato siringa). Dafni è seduto frontalmente, ha la gamba destra distesa e l'altra è piegata ed appoggiata sulla roccia, mantiene con entrambe le mani lo strumento a fiato, ed è girato con il volto verso il basso a sinistra, evitando così lo sguardo dell'altro. *La resa dei corpi rende evidente il contrasto tra il corpo raffinato e morbido dell'adolescente e il corpo rozzo del semiferino*."

potrebbero fare honore nell'aggiugnere una chiosa per suo conto a i libracci loro co i versi *l'attitudini de i giostranti* [Ndr. i giuristi si potrebbero fare onore, predisponendo un commento, nei loro libracci giuridici, con **parole riguardanti *le capacità amatorie dei giostranti***]".

Danilo Romei[616], molto acutamente sottolinea che:

"**Aretino ebbe l'idea di far parlare i giostranti, i protagonisti della giostra d'amore, coinvolti in un dialogato senza pudori…il testo** [dei Sonetti] … ***si insinuava***, per così dire, ***nell'immagine***, la animava, ***la faceva parlare***".

Ora esaminiamo ciò che accade in *Amleto*, durante la Recita a Corte, organizzata ada Amleto stesso.

Amleto è vicino a Ofelia e le spiega che un attore, appena entrato, recita la parte di un certo Luciano, che è il nipote del Re ("*This is one Lucianus, nephew of the King*"; "*Questo è un certo Luciano, nipote del Re*"- Atto III, Scena ii, 230).

Ofelia, si complimenta con Amleto, che **riesce a spiegarle**, **con le parole**, cosa sta accadendo sul palco; in modo che ella è in grado di comprendere meglio la rappresentazione.

Il complimento di Ofelia, rivolto ad Amleto, è il seguente (231):

"**You are as good as a chorus, my lord**".

"**Siete bravo quanto un coro, mio signore**".[617]

Gli studiosi[618] sottolineano, con riguardo al Coro che compare all'inizio di *Romeo e Giulietta*, che "La presenza del Coro è assai rara in Shakespeare (l'esempio maggiore è quello dell'*Enrico quinto*, in cui ogni atto è preceduto dal discorso del Coro dove iene esposta la poetica teatrale del drammaturgo)".

Il Coro era lo strumento teatrale, mediante il quale il drammaturgo **forniva agli spettatori, *con la voce, con le parole*, ogni spiegazione utile a comprendere la trama dell'opera teatrale.**

Amleto risponde a Ofelia con **una risposta "oscena":**

"I could *interpret between you and your love* if I could see the puppets dallyng".

"Potrei *prestare la mia voce a te e al tuo amante* se *potessi vederne le marionette trastullarsi*"[619].

[616] Danilo Romei, *I sonetti*, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019, Le Gallerie degli Uffizi-Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Giunti Editore S.p.A., Firenze, p. 83.
[617] Così il Prof. Alessandro Serpieri (a sua cura e traduzione), *William Shakespeare, Amleto*, Venezia, 1997, Marsilio editori, p. 189.
[618] Agostino Lombardo (traduzione e a cura di), *William Shakespeare, Romeo e Giulietta*, Feltrinelli, Milano, 2012, nota 1 a p. 241.
[619] Agostino Lombardo (traduzione e a cura di), *William Shakespeare, Romeo e Giulietta*, Feltrinelli, Milano, 2012, p. 189.

***Amleto (proprio come Aretino) potrebbe farsi interprete -con la sua voce, con le sue parole- di ciò che gli amanti si dicono; se solo potesse (come Aretino)* vedere le immagini degli amanti stessi mentre si trastullano nel gioco amoroso.**

Il Prof. Alessandro Serpieri[620] spiega che:

"Amleto attacca ancora una volta Ofelia con una battuta salace dicendole che sì, [egli] è bravo come coro, ma potrebbe fare ancora meglio da puparo imitando la voce di lei e del suo amante, se potesse vederne le marionette trastullarsi (oscenamente)".

In sostanza, Amleto spiega che, se potesse vedere le immagini di quelli che Aretino chiama i "giostranti" (i "protagonisti della giostra d'amore"[621]), allora potrebbe, proprio come fa il Coro, *dare voce e parole a quelle immagini* (proprio come aveva fatto Pietro Aretino, con i suoi Sonetti lussuriosi, posti sotto le immagini dei "giostranti"); egli *sarebbe stato capace* (come Aretino), *di spiegare con la sua voce e con le sue parole, come un interprete, cosa i "giostranti"* ("*the puppets*") si dicevano durante l'accoppiamento sessuale!

Qui, l'Autore di *Amleto* (*John Florio è l'unico che potesse scrivere tale brano*) non fa che tradurre creativamente l'impresa dei Sonetti lussuriosi, come Aretino l'aveva ben spiegata nella Lettera del 19 dicembre 1527 a Battista Zatti!

La parola inglese "*puppet*" significa "*a toy in the shape of a person or animal that you can move with strings or by putting your hand inside*"; "*un giocattolo a forma di persona o animale che si può muovere con i fili o infilando la mano dentro*"[622]; cioè, rispettivamente, un "burattino" o una "marionetta".

Quanto alla parola inglese "*puppet*", nei dizionari di Florio essa è la traduzione della parola italiana "*pupo*"[623]; la parola inglese "*puppet*" deriva dal latino[624] "*pupa*"[625], che significa "*bambola*".

---

[620] Alessandro Serpieri (a sua cura e traduzione), *William Shakespeare, Amleto*, Venezia, 1997, Marsilio editori, nota 190 a p. 332.

[621] Danilo Romei, *I sonetti*, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019, Le Gallerie degli Uffizi-Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Giunti Editore S.p.A., Firenze, p. 83.

[622] Questo è il significato attribuito dal "*Cambridge Dictionary*" on-line, alla voce "*puppet*" https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/puppet ; lo stesso dizionarioriporta l'esempio:"*We took the children to a puppet show/theatre*"; "*Abbiamo portato i bambini a uno spettacolo del teatrino dei burattini/marionette*".

[623] Si vedano le traduzioni della voce "*Pupo*", nei dizionari di John Florio del 1598 e del 1611, rispettivamente in http://www.pbm.com/~lindahl/florio1598/326small.html e in http://www.pbm.com/~lindahl/florio/426small.html Si veda anche la voce "*Bambola*" (sinonimo di "*Bamboccia*") nel dizionario di John Florio del 1611 http://www.pbm.com/~lindahl/florio/068small.html ,tradotta come "*puppet*"; si veda anche la voce "*Bambola*" (sinonimo di "*Bamboccia*"), nel suo dizionario del 1598 "*a puppie for children to play withal*", "un trastullo con cui i bambini giocavano". http://www.pbm.com/~lindahl/florio1598/060small.html

[624] Si veda il dizionario on-line Merriam-Webster, voce "*puppet*", "*History and Etymology for puppet*", … "from Vulgar Latin *puppa*, alteration of Latin *pupa*", in https://www.merriam-webster.com/dictionary/puppet

[625] Si veda il Dizionario Italiano-Latino Olivetti, ove la parola italiana "*bambola*" è tradotta, in latino, in "*pupa*", in https://www.dizionario-latino.com/dizionario-italiano-latino.php?parola=bambola ; si veda anche Luigi Castiglioni - Scevola Mariotti, *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher, 1970, p. 1716, voce italiana "*bambola*", tradotta in latino come "*pupa*" e riporta l'esempio: "*giocare con la bambola*" tradotto in "*pupa ludere*"; alla medesima pagina, la voce italiana "*bamboccio*", nel significato di "*fantoccio*", viene tradotta con la parola latina "*pupus*".

Anche il verbo italiano "*trastullare*"[626] è tradotto da John Florio con il verbo inglese "*to dally*".

I "*giostranti*" compaiono nel 1537 anche nell'opera *Gl'Ingannati* dell'Accademia degli Intronati di Siena. Non è questa la sede per stabilire se fu Aretino o gli Intronati (o altri) a introdurre, per la prima volta, tale espressione. Comunque sia, ne *Gl'Ingannati*, un personaggio afferma: "*io son buon giostrante*", per indicare che "*le mie prestazioni sessuali sono di qualità*"[627].

Come già rilevato, il volume di Aretino, *Abbattimento poetico del diuino Aretino, et del bestiale Albicante, occorso sopra la Guerra di Piemonte, et la pace loro, celebrata nella Academia de gli intronati a Siena* (edito Milano: Francesco Minizio Calvo, non prima del 1539[628]), nonché i rapporti epistolari e gli incontri personali con Alessandro Piccolomini[629] (uno dei principali accademici, col nome di *Stordito*, dell'Accademia degli Intronati di Siena[630]), **evidenziano un rapporto fra Aretino e l'Accademia degli Intronati di Siena**. Proprio gli Intronati pubblicarono, nel 1537/1538 (a Venezia e a Siena) il "*dittico Sacrificio-Ingannati*", sottolineandosi "l'inscindibile unità e complementarietà degli *Ingannati* e del *Sacrificio*"[631]; **il titolo dell'opera** (comprendente il "***dittico Sacrificio-Ingannati***") inizia sempre con le parole "***Comedia del Sacrificio***" o "***Il Sacrificio Comedia***" nelle sedici edizioni pubblicate sino al 1609.[632] La Prof. Marzia Pieri sottolinea come **da *Gl'ingannati* "Shakespeare ne ricavò *La dodicesima notte* e dal *Sacrificio Pene d'amor perdute*".[633]** Si tratta di un tema che approfondiremo in un prossimo studio; dalle ricerche già effettuate, non possiamo che concordare con la Prof. Pieri, avendo

---

[626] Si veda il dizionario del 1598 ("*to dallie with*"), in http://www.pbm.com/~lindahl/florio1598/453small.html ; in quello del 1611 ("*to dally with*"), in http://www.pbm.com/~lindahl/florio/591small.html

[627] Così Marzia Pieri, Accademia degli Intronati, *Gl'Ingannati*, Pisa, Titivillus, 2009, p. 48 e nota 60.

[628] Si veda la scheda di tale volume nel Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale – OPAC SBN, in https://opac.sbn.it/opacsbn/opaclib?saveparams=false&resultForward=opac%2Ficcu%2Ffull.jsp&select_db=solr_iccu&do_cmd=search_show_cmd&searchForm=opac%2Ficcu%2Ffree.jsp&db=solr_iccu&nentries=1&rpnlabel=+Tutti+i+campi+%3D+Abbattimento+poetico+del+diuino+Aretino+%28parole+in+AND%29+&rpnquery=%2540attrset%2Bbib-1%2B%2B%2540attr%2B1%253D1016%2B%2540attr%2B4%253D6%2B%2522Abbattimento%2Bpoetico%2Bdel%2Bdiuino%2BAretino%2522&fname=none&from=1

[629] Si vedano, fra le altre, due lettere di Alessandro Piccolomini (Accademico degli Intronati) a Pietro Aretino: quella del 20 marzo 1541, nella quale il Piccolomini, che era anche accademico dell'Accademia degli Infiammati in Padova, comunica ad Aretino che la proposta di Aretino di entrare a far parte di tale Accademia era stata accolta con tale entusiasmo che i membri dell'Accademia volevano votare per acclamazione, ma, poi, decisero di seguire le regole del voto tramite le "ballotte" (Aretino "ebbe tutte 28 le ballotte a suo favore"!); quella del 3 aprile 1541, nella quale il Piccolomini, con molto garbo, chiede ad Aretino di poter avere una copia del "capitolo sopra la morte del Signor Duca d'Urbino, mi sarebbe cosa gratissima; perché sentendovel recitare, mi rimase un stupore, che continuamente mi accende di desio di rivederlo". Le due lettere sono pubblicate in *Lettere scritte a Pietro Aretino*, a cura di Paolo Procaccioli, nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Salerno Editrice, Roma, Libro II, 2004, rispettivamente, n. 114 alle pp. 127-129 e n. 117 alle pp. 131-132.

[630] Franco Tomasi - *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 83 (2015), voce, *Piccolomini, Alessandro*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-piccolomini_(Dizionario-Biografico)/ sottolinea che "La prima partecipazione documentata di Piccolomini a un'attività accademica [degli Intronati] data all'epifania del gennaio 1532, quando prese parte con il soprannome di Stordito a *Il sacrificio*, un rito celebrato nelle strade di Siena, nel quale ogni accademico doveva gettare alle fiamme un oggetto che lo legava alla donna amata e recitare un componimento poetico, per poter uscire così dalla prigionia d'amore".

[631] Così Marzia Pieri, Accademia degli Intronati, *Gl'Ingannati*, Pisa, Titivillus, 2009, pp. 31-32 e nota 40 a p. 32. Si veda anche Florindo Cerreta, Accademici Intronati di Siena, *La Commedia degli Ingannati*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 67-81.

[632] Si veda Florindo Cerreta, op. cit., pp. 67-81. Marzia Pieri, op. cit., p. 32, rileva che accadde nel 1611 che "Nell'antologia delle commedie intronatiche uscita a Siena per i tipi del Florimi nel 1611, il curatore, probabilmente Scipione Bargagli…lo separa [*Gl'ingannati*] dal *pendant* del *Sacrificio*".

[633] Così Marzia Pieri, op. cit., p. 29.

reperito numerosi studi sull'argomento (anche, fra gli altri, del Prof. Giorgio Melchiori[634]) e, in base all'attenta lettura delle opere intronatiche e di quelle shakespeariane.

Anche in questo caso, il sicuro "*trait d'union*" è John Florio, che certificò di aver letto il "***Sacrificio, Comedia***" (cioè, quell'opera che conteneva il "***dittico Sacrificio-Ingannati***"), per la predisposizione del suo dizionario del 1611 (si veda l'indicazione bibliografica n. 214, in Appendice III, in calce al presente studio); l'attenta lettura del testo de *Gl'Ingannati* ci induce, con la massima certezza, ad anticipare come John Florio avesse, in realtà, utilizzato tale testo, già per la predisposizione del suo dizionario del 1598. John **Florio certifica anche di aver anche letto le seguenti due ulteriori opere degli Intronati**, per la predisposizione del suo dizionario del 1611 (si vedano le indicazioni bibliografiche nn. 3 e 142, in Appendice III, in calce al presente studio): 1) **Amor costante,** di Alessandro Piccolomini, uno dei fondatori dell'Accademia degli Intronati ("all'attività dell'Accademia si lega la prima commedia di Piccolomini, l'*Amor costante*"[635]); 2) **La Pellegrina**, di Girolamo Bargagli, "ascritto col nome di Materiale all'Accademia degli Intronati, alla quale fu legata la sua non folta attività di poeta, commediografo e trattatista"[636]; fu scritta "nel 1564 su richiesta del cardinale Ferdinando de' Medici, dopo che Alessandro Piccolomini, interpellato per primo, aveva trasmesso l'incarico della composizione al Bargagli… fu edita e messa in scena solo dopo la morte dell'autore, nel 1589".

Infine, sempre nei dizionari di John Florio, è introdotta la parola "*Postura*", variante di "*Positura*", tradotto in inglese in "*Positure*" (essendo questa la variante che veniva prima in ordine alfabetico)[637].

III.3.2.2 ***Le quattro lettere di Aretino***, che sono, secondo *la nostra originale tesi*, la fonte della vicenda più avvincente di *Winter's Tale*, quella della statua di Ermione che prende vita.

Si espone brevemente, in questa sede, una nostra originale tesi (da sottoporre al vaglio degli studiosi), secondo la quale, essenzialmente furono *quattro lettere di Aretino, la fonte della vicenda più avvincente di The Winter's Tale, quella della statua di Ermione che prende vita*. Esamineremo, nei prossimi quattro paragrafi, partitamente, ciascuna di queste quattro lettere, correlandole all'opera shakespeariana *The Winter's Tale*.

III.3.2.2.1 La lettera di Aretino a Federico II, Marchese di Mantova del 6 agosto 1527: la tormentata vicenda di una conturbante statua femminile (raffigurante Venere), che il "*rarissimo*" Jacopo Sansovino

[634] Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Roma-Bari, Biblioteca Storica Laterza, 2008, pp.369-371, con riguardo a *Gl'Ingannati* degli Intronati, come fonte di *Twelfth Night*.

[635] Franco Tomasi - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 83 (2015), voce *Piccolomini, Alessandro*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-piccolomini_%28Dizionario-Biografico%29/ ; Tomasi rileva che: "La prima partecipazione documentata di Piccolomini a un'attività accademica data all'epifania del gennaio 1532, quando prese parte con il soprannome di Stordito a *Il sacrificio*, un rito celebrato nelle strade di Siena, nel quale ogni accademico doveva gettare alle fiamme un oggetto che lo legava alla donna amata e recitare un componimento poetico, per poter uscire così dalla prigionia d'amore…. l'*Amor costante* [fu] commissionata dalla Balìa di Siena in occasione della visita di Carlo V a Siena, tra il 24 e il 27 aprile del 1536".

[636] Nino Borsellino - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 6 (1964), voce *Bargagli, Girolamo*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-bargagli_%28Dizionario-Biografico%29/

[637] Si veda il dizionario del 1598 ("*Positura*") in http://www.pbm.com/~lindahl/florio1598/310small.html e "*Postura*" (che rinvia a "*Positura*") in http://www.pbm.com/~lindahl/florio1598/311small.html ; così pure nel dizionario del 1611, "*Positura*" in http://www.pbm.com/~lindahl/florio/408small.html e "*Postura*" in http://www.pbm.com/~lindahl/florio/409small.html .

Sansovino non volle mai realizzare, nonostante le pressioni di Aretino, e che Aretino medesimo decise comunque di far vivere per l'eternità tramite la forza del suo inchiostro. Il "*rarissimo Messer Jacopo Sansovino*" (di Aretino) e il "*rare Master Julio Romano*" (dell'Autore di *The Winter's Tale*).

A nostro modesto avviso, rileviamo che *la rappresentazione (come avviene nel caso della statua di Ermione!) di una statua, capace di eccitare i sensi di chi la guarda*, era stata *già perfettamente descritta, con parole assai suggestive, da quel maestro della penna* che era proprio Pietro Aretino!

Si tratta di una lettera indirizzata da Pietro Aretino al Marchese di Mantova (Federico Gonzaga), il 6 agosto 1527[638], nella quale, Aretino accenna anche a un ritratto di sé medesimo (opera di Tiziano), già inviato al Marchese (sulle cui sorti non vi sono certezze; per alcuni, è andato perduto). Dopo tale accenno, Aretino afferma:

> "*Credo che M. Iacopo Sansovino rarissimo vi ornarà [ornerà] la camera d'una Venere sì vera e sì viva che empie di libidine il pensiero di ciascuno che la mira*".

Come rilevano unanimemente gli studiosi, "*l'opera [da parte del Sansovino], in verità non fu mai realizzata*"[639].

Si tratta, in questo caso, di una vicenda tipicamente aretiniana.

Come aveva ben detto Aretino, lui, Sansovino e Tiziano erano sempre in armonia fra di loro, perché ciascuno di essi *praticava un'attività professionale diversa da quella degli altri*[640].

---

[638] Tale lettera è leggibile in: Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, n. 9, Salerno Editrice Roma, 1997, pp. 65-66; la si veda anche in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, pp. 206-207; la si veda anche nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, p. 13 v, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[639] Così, in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, nota 9 a p. 206, ove ulteriori richiami a conformi pareri dei seguent studiosi: Bruce Boucher, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, Yale University Press, New Haven-London, 1991, pp. 375-376; Francesco Erspamer, Pietro Aretino, *Lettere, Libro primo*, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, Milano-Parma, 1995, p.39.

[640] Il "*motivo*" dell'amicizia dei tre grandi personaggi a Venezia *è spiegato in modo memorabile dallo stesso Aretino in una sua lettera del settembre 1550 a Cattaneo Danese*, uno scultore, architetto e poeta, nato nel 1512 a Carrara o nella limitrofa frazione di Colonnata (la lettera è leggibile in Petro aretino, *Lettere*, Tomo V, Libro V [1550], a cura di Paolo Procaccioli, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2001, n. 589 del settembre 1549, p. 456).
La lettera è anche pubblicata nel Libro Quinto delle Lettere, Parigi, 1609, p. 328 v, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=_imVSx8toYEC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false).
Secondo Aretino, *la ragione profonda della grande amicizia fra lui, Tiziano e Sansovino* (la "*carnale di noi tutti tre amicitia*", tanto che "*ci commendavano [consideravano] come fratelli*") risiedeva nel fatto che i tre svolgevaono e si impegnavano in *attività professionali diverse*: *Aretino, nella letteratura; Tiziano nella pittura; Sansovino nell'architettura e nella scultura*. Infatti, Aretino afferma che tra loro regnava l'armonia, "*imperòche la controversia degli animi, nasce tra coloro ch'essercitano le vertù, in un' medesimo studio*"; cioè, Aretino ci spiega che *la rivalità, la competizione e l'antagonismo* ["*la controversia*"] finiscono sovente per *avvelenare i rapporti fra persone che si impegnano nella medesima attività professionale;* mentre, precisa ancora Aretino, "*la conformità è nel numero di quegli, che son differenti nella professione*"; cioè, *la concordia e l'armonia sono qualità e doti che caratterizzano i rapporti fra coloro che esercitano attività professionali diverse*, poiché in tal caso non sorgono antagonismi, paragoni (fra attività diverse e fra loro incomparabili), invidie e gelosie!

Qui, in questa lettera del 6 agosto 1527, si capisce perfettamente che *l'idea di questa statua sensuale di Venere era solo di Aretino e, infatti, Sansovino non realizzerà mai questa statua*.

E' anche vero però, che *questa statua visse una sua vera e propria vita nella immaginazione di Aretino*.

Si doveva trattare di *una vera e propria fantasia erotica che chissà da quanto tempo ossessionava ed eccitava la fervida fantasia* del letterato.

Aretino, in primo luogo, doveva averne *parlato chissà quante volte, a Venezia, con l'amico fraterno, il toscano (anche lui) Sansovino,* nei loro frequentissimi incontri; probabilmente, alla fine, era addirittura riuscito a estorcere, *a carpire, per sfinimento, al Sansovino un forzato, quanto poco convinto assenso* alla sua pressante richiesta di scolpire una tale statua per Federico II Gonzaga, Marchese di Mantova, nonostante che *Sansovino non avesse alcun interesse e intenzione di scolpire una tale statua, che, infatti, mai realizzò*.

Aretino, in secondo luogo, *ritenne di esternare, comunque*, per iscritto (*con lettera del 6 agosto 1527*[641]) al Marchese di Mantova Federico II Gonzaga (presso la cui corte Aretino aveva, da poco, soggiornato per quattro mesi "*dal dicembre 1526 al marzo 1527*"[642]) *questa sua propria conturbante idea*:

> "*Credo che M. Jacopo Sansovino rarissimo vi ornarà la camera d'una Venere si vera e si viva, che empie di libidine il pensiero di ciascuno; che la mira*".

Attenzione al fatto che lo scultore Sansovino (amicissimo di Aretino) è qui definito "*rarissimo*" (particolare su cui si tornerà a breve!).

Non era una vera e propria promessa (l'*incipit*,"*Credo che*" è deltutto rivelatore!); Aretino era di una estrema sensibilità e aveva perfettamente *compreso che Sansovino non era assolutamente interessato e non avrebbe mai realizzato una tale statua*!

Evidentemente, *Aretino doveva in qualche modo liberarsi di questa sua vera e propria immagine ossessiva ed eccitante*; e questo poteva solo avvenire "oggettivando" tale immagine, descrivendola per iscritto sulla carta stampata e *rendendo partecipe di essa il suo vastissimo pubblico di lettori*!

E così, fortunatamente accadde: questa superba, memorabile immagine, di questa statua femminile (una Venere!) che appare come vera e viva e che ammalia, con le sue forme chiunque la rimiri, non è rimasta nella mente di Aretino.

---

[641] Si veda tale lettera in *Il Primo libro delle lettere di Pietro Aretino,* G. Daelli e C. Editori, Milano 1864, p. 20, leggibile in https://books.google.it/books?id=sz9JAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
La lettera è anche pubblicata in Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, pp. 205-206.

[642] Giuliano Innamorati - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 4 (1962), Treccani, voce *Aretino, Pietro* leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_(Dizionario-Biografico)/

Aretino era un letterato di professione e, *se Sansovino non aveva voluto realizzare una tale statua, Aretino era stato comunque libero e, anzi, quasi professionalmente tenuto, a suggellare sulla carta stampata quell'immagine!*

Un'immagine così *forte ed emozionante, che avrebbe avuto una propria vera e viva vita autonoma anche solo nelle parole scritte di Aretino, nella forza del suo inchiostro* (senza necessità di realizzare una statua)!

Un'immagine immortalata che, *una volta impressa e fissata sulla carta stampata, avrebbe potuto ispirare altri letterati*! *Come riteniamo che, in effetti avvenne.*

Eppure, Aretino volle, comunque, quasi "liberarsi di quella sua ossessione", oggettivandola, con il suo scritto sulla carta e lasciandoci *una memorabile pagina scritta*, un segno tangibile, e a tutti accessibile e trasmissibile.

Quella sua fantasia, anche se non si sarebbe materializzata in una vera e propria statua, aveva finito, in ogni caso, per lasciare *una sua traccia indelebile memorabile pagina scritta, nella storia della letteratura mondiale*!

Una *traccia preziosissima*, per uno scrittore che, scrivendo un'opera teatrale, avesse voluto rendere quella *idea immaginifica e fortemente carica di veracemente vissuta sensualità*, come *parte di una trama* di una rappresentazione teatrale!

Esaminiamo qui, brevemente, i motivi che ci inducono a proporre questa tesi:

1) Anzitutto, Aretino, denomina lo scultore di quella statua, come "*M.[esser] Iacopo Sansovino rarissimo*".
   In *The Winter's Tale*, la statua della Regina Ermione, risulta "newly performed by that *rare* Italian *master*, Julio Romano" (Atto, V, Scena ii, 94-95).
   L'aggettivo "*rarissimo*" (riferito a Sansovino, noto scultore), viene letteralmente tradotto dall'Autore di *The Winter's Tale*, attraverso due parole "*rare… master*". Infatti, solo pochi artisti riescono a essere dei "maestri"; e, quindi, un artista che è un "*maestro raro*", è un artista "*rarissimo*"! Si tratta di una traduzione in inglese, non meramente banale ("*very rare*", "*really rare*"), dell'aggettivo italiano, di grado superlativo, "*rarissimo*"! Le migliori grammatiche insegnano come il superlativo assoluto di un aggettivo, in italiano, possa rendersi attraverso un grande varietà di modalità (es. "innnamorata persa", anziché "innamoratissima"[643]); così dovette fare, anche nella trasposizione in inglese, quel *massimo lessicografo "creativo"*[644] *e massimo*

[643] Si veda la grammatica dellaTreccani, con riguardo al "*Grado degli aggettivi*", in http://www.treccani.it/enciclopedia/grado-degli-aggettivi_(La-grammatica-italiana)/

[644] Si veda John Florio, *A Worlde of Wordes*, a critical edition with an introduction by Herman W. Haller, University of Toronto Press, 2013, p. xxxi; Haller sottolinea che "Florio's creativity is visible … in his free use of vivid English expressions and in his creation of neologism, especially, loan translation … Several English constructions replicate the Italian …Shakespeare appears to have created similar neologism in his plays…". Peter G. Platt, "*I am an Englishman in Italian" – John Florio and the Translation of Montaigne*, in *Shakespeare's Montaigne – The Florio Translation of the Essays – A*

traduttore creativo, nell'Inghilterra elisabettiana-giacomiana, che altri non poteva essere che *John Florio* (che si autodefiniva, "*uterque opere*", l'unico capace, cioè, di comprendere perfettamente *un testo italiano* e di tradurlo creativamente in un *elegantissimo inglese*)!

2) Aretino, nella sua citata lettera, parla di una statua di donna bellissima (una Venere), "*sì vera e sì viva che empie di libidine il pensiero di ciascuno che la mira*".
I concetti chiave, nel brano di Aretino, sono, i) la bellezza della statua immaginata da Aretino (una Venere); ii) il fatto che la statua sembri vera; iii) il fatto che la statua sembri viva; iv) il fatto che la statua susciti libidine.
   i) Con riguardo alla bellezza della donna raffigurata nella statua immaginata da Aretino (una Venere), anche la statua di Ermione è *la raffigurazione di una donna particolarmente bella.* Nell'opera, quando Ermione era ancora in vita, il gelosissimo Re Leonte (che, erroneamente, dubita della fedeltà della moglie) aveva sottolineato che: Ermione "*is a goodly lady*", "*è una bella donna*" (Atto, II, Scena i, 66); "*Praise her but for this her without-door form (Which on my faith deserves high speech)*", "*Lodatela solo per questa sua forma esteriore (Che in fede mia merita alto elogio)*" (69-70); e, ancora insiste, "*she's goodly*", "*lei è bella*" (75). Insomma, come aveva precisato il Re Polissene (ritenuto da Leonte, come l'amante di Ermione): "*This jealusy Is for a precious creature; as she's rare, Must it be great*", "*Questa gelosia è per una preziosa creatura [Ermione]; e come ella è cosa rara, tanto la gelosia dev'essere grande*" (Atto I, Scena ii, 451-453).
   ii) Con riguardo al fatto che la statua sembri *vera* (cioè simile al soggetto rappresentato), l'artista "*he so near to Hermione hath done Hermione that they say one would speak to her and stand in hope of answer*", "*ha fatto Ermione così simile ad Ermione che se uno le parla, dicono, rimane con la speranza di una risposta*." (Atto V, Scena ii, 100-102)
   iii) Con riguardo al fatto che la statua di Ermione (similmente a quella immaginata da Aretino) sembri viva, basti rilevare che anche in *The Winter's Tale*, il Re Leonte, è davanti alla statua della moglie, che parimenti sembra *viva*. L'amico Polissene (che accompagna Leonte) osserva: "*The very life seems warm her life*" (Atto, V, Scena ii, 66), "*La stessa vita sembra calda sul labbro di lei*".
   iv) Con riguardo al fatto che la statua susciti libidine, il Re Leonte afferma: "*No settled sense of the world can match The pleasure of that madness*", "*Non ci sono sensi pacati a questo mondo che possano eguagliare Il godimento di questa follia*" (72-73). Tanto che il Re, per la seconda volta, rapito dalla bellezza della statua, tenta di baciarla: "*I will kiss her*" (79). Paolina deve fermarlo, con veemenza: "The ruddiness upon her lip is wet", "Il rosso sul suo labbro è ancora umido" (81). Come rilevato, la Prof. Bette Talvacchia[645] sottolinea giustamente che: "*The appearence of Hermione [of her statue] is such that it rekindles Leontes' erotic impulse – the statue is a representation of his legitimate desire. This reading is in keeping with the import of the drama, for the erotic nature of the scene, though highly charged, is not smutty: Hermione's voluptuosness and Leontes' yearning are sanctioned within the bond of married love*", "*L'aspetto di Ermione [della sua statua]*

Selection, edited by Stephen Greeblatt and Peter G. Platt, New York, 2914, sottolinea che: "As F. O. Matthiessen put it in his *Translation: An Elizabethan Art* (1931), 'Shakespeare and Florio were constantly talking with the same people, hearing the same theories, breathing the same air". Al punto, che, rileviamo noi (sulla scia di una qualificata schiera di accademici- v. Appendice I , in calce al presente studio), Florio finisce per coincidere con ciò che si chiama "Shakespeare".

[645] Bette Talvacchia, op. cit., p. 168.

è tale da riaccendere l'impulso erotico di Leontes - la statua è una rappresentazione del suo legittimo desiderio. Questa lettura è in linea con l'importanza del dramma, perché la natura erotica della scena, sebbene fortemente carica, non è sporca: la voluttuosità di Ermione e il desiderio di Leonte sono sanciti nel vincolo dell'amore coniugale". Se consultiamo il dizionario di John Florio del 1598, la parola italiana "*Libidine*" viene associata alle parole inglesi: "leacherie, lust, *pleasure*…"[646]. Va considerato che, sia "lechery" che "lust" indicano anche una disordinata, sfrenata *lussuria, concupiscenza*, collegate pure a un desiderio peccaminoso; invece, "*pleasure*" si addice maggiormente al "*godimento*" di un marito (come Leonte), il cui rimirare e desiderare la moglie, pietrificata nella statua, come ben rilevato da Bette Talvacchia, corrisponde a un suo legittimo desiderio, proprio di un marito legato alla moglie dal vincolo dell'amore coniugale.

A chiusura di questo paragrafo, concernente la lettera di Aretino al Marchese di Mantova del 6 agosto 1527, va evidenziato che:

1) Aretino, nella sua lettera, si riferisce al "*rarissimo Messer Jacopo Sansovino*";
2) L'Autore di *The Winter's Tale*, invece, si riferisce al "*rare master Julio Romano*".

Nei prossimi paragrafi, cercheremo di fornire una motivata spiegazione, in relazione a questa diversa attribuzione dell'aggettivo (al grado superlativo assoluto), "raro", "rare", a Jacopo Sansovino (da parte di Aretino) e a Giulio Romano (da parte dell'Autore di *The Winter's Tale*).

III.3.2.2.2 La lettera di Aretino a Jacopo Sansovino del maggio 1545. Aretino suggerisce al Sansovino (incaricato da Aretino di scolpire una "testa" commemorativa dell'eroe morto) di ***modificare l'età dell'immagine del giovane condottiero***, che appariva, nel "calco" in gesso di Giulio Romano, come un uomo di quarant'anni (a causa delle sofferenze dell'agonia), mentre Giovanni dalle Bande Nere aveva solo ventotto anni quando era morto. Questa lettera al Sansovino costituisce una sorta di "*trait d'union*" fra: 1) la vicenda della statua, immaginificamente presente nella mente di Aretino, di una donna bellissima, una Venere (lettera al Marchese di Mantova del 6 agosto 1527) e; 2) la vicenda del "calco" in gesso (formato da Giulio Romano) sul volto di Giovanni dalle Bande Nere, su richiesta di Aretino. Sansovino non realizzò né la statua di una Venere, né scolpì la testa di Giovanni. **L'Autore di *The Winter's Tale*,** verosimilmente, nella "*fictio*" teatrale, **"fuse" creativamente le due vicende raccontate da Aretino**: **il "calco" in gesso** (destinato a "resuscitare" nel ritratto di Gian Paolo Pace), **una "forma" tridimensionale**, dura come la pietra di una statua ed **effettivamente "formata" da Giulio Romano (a differenza della statua di Venere, mai eseguita da Sansovino**!) divenne, nella "*fictio*" teatrale, una **statua, attribuita a Giulio Romano**! **Il "calco" era, comunque, in senso lato, *un'opera appartenente all'arte scultorea*! Giulio Romano come artista che "formò" calchi mortuari (non solo quello di Giovanni dalle Bande Nere, ma anche quello del Duca di Mantova - Annette von Eckardt, 1917-1918; Mario Pratz, 1969; Edward Joseph Pyke, 1973), che servivano come mezzo preliminare, per**

[646] John Florio, *A Worlde of Wordes*, a critical edition with an *introduction* by Herman W. Haller, University of Toronto Press, 2013, p. 364. Si veda anche la traduzione di "libidine" nel sito on-line (con la fotoriproduzione del dizionario del 1598), in http://www.pbm.com/~lindahl/florio1598/226small.html

trarre il ritratto del defunto. Anche in *The Winter's Tale*, **l'arte modifica l'età di Ermione, invecchiandola** rispetto alla sua immagine al momento della sua morte sedici anni prima.

L'ipotesi qui proposta, secondo le regole di ermeneutica, si avvale - ai fini di dimostrare l'influenza della *citata lettera di Aretino al Marchese di Mantova del 6 agosto 1527*, sul brano della statua di Ermione che riprende vita, in *The Winter's Tale - anche di una successiva, già citata, lettera di Aretino a Jacopo Sansovino del maggio 1545*[647]. In tale successiva lettera, Aretino comunicava a Sansovino che il "calco" era nelle mani di Tiziano e che, non appena Tiziano ne avesse completato il ritratto, tale "calco" sarebbe stato inviato al Sansovino, perché ne traesse una scultura della testa:

> "Subito che Tiziano l'ha ritratta co' suoi colori, acciò voi, M. Jacopo (Sansovino), la intagliate ne' marmi vi manderò la testa [il "calco"] del Sig. Giovanni, imperocchè egli, che operò tanto con le mani armigere, *che non lasciò che dirne alle lingue dotte*, è *degno di ravvivare* la sua effigie con lo spirito del vostro scalpello".

Aretino approfittava, nella stessa lettera, per precisare al Sansovino che:

> "*Io vi avvertisco al ringiovenire con l'arte quello che in la sua faccia fece invecchiare la morte*. Avenga che innata è la di voi avertenza [capacità] ne lo sculpire della figura. Talche *il mostrarne* [Giovanni] *quaranta* [anni] *non vi torrà dal giudicio* [non vi farà dimenticare, non sottrarrà alla vostra attenzione] *i ventotto* [anni], *che il gran giovane n'havea la notte, ch'egli fornì* [finì] *i suoi giorni*". [Aretino aveva sottolineato i ventotto anni di Giovanni, anche in un sonetto[648]].

Cioè, le sofferenze dell'agonia facevano apparire, nel "calco", il volto di Giovanni *come quello di un uomo di 40 anni*, ma l'immagine che Sansovino avrebbe dovuto riprodurre col suo scalpello era quella di un giovane di soli 28 anni: insomma, Sansovino (come, evidentemente, anche Tiziano era stato avvertito, e come, evidentemente, lo sarà, poi, anche il pittore Gian Paolo Pace) doveva usare tutta la sua arte per *"ringiovanire" il volto che appariva nel "calco*", e *riprodurre le fattezze vive del ventottenne defunto*.

Si tratta, come già rilevato, di una lettera molto importante, *sotto il profilo artistico*, perché Aretino mostra di comprendere, da artista (quale era stato in gioventù), come *l'arte potesse rendere il miracolo di*

---

[647] Lettera di Pietro Aretino del maggio 1545 a Jacopo Sansovino;
tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 137, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[648] Si tratta di un "*Sonetto*", "*epigramma*", "*epitaphio*", che Aretino afferma di aver messo "*undeci anni sono*"["undici anni prima", nel 1526] "*in mezzo del sepolcro*" di Giovanni dalle Bande Nere e che è allegato alla lettera di Aretino stesso (del 5 dicembre 1537) al Capitano Luc'Antonio (capitano Lucantonio Cuppano, di Montefalco); in tale Sonetto, fra l'altro, Aretino celebra il "*suo [di Giovanni] cenere invitto*" e afferma come: "*Presso al Po, il Tedesco ferro estinse Il tremendo e magnanimo Giovanni … Correndo glorioso a i vent'ott'anni*". Interessante è anche l'*incipit* di tale Sonetto: "*L'epitafio son io, quest'altro è il vaso, In cui di Marte è sepolto il figliuolo; Ei, che tien l'ossa, è avventuroso e solo; Io son beato a raccontarvi il caso*". Aretino si sente onorato ("*beato*") di raccontare le gesta ("il caso") di Giovanni, definito, "*di Marte …il figliuolo*", La lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere di Pietro Aretino*, tomo I, libro I, Roma, Salerno Ed., 1997, n. 271, pp. 374-375.
Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata anche nel Libro Primo delle *Lettere*, Parigi, 1609, pp. 225 r-v, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=71hCAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

modificare l'età di un volto, ringiovanendo giustamente il volto di Giovanni, che appariva, segnato dalle sofferenze dell'agonia, nel "calco", quello di *una persona di quarant'anni*; mentre *Giovanni,* "*il gran giovane*" aveva *ventotto anni, la mattina del 30 novembre 1526, in cui finì i suoi giorni*!

Questa lettera al Sansovino costituisce una sorta di "*trait d'union*" fra:

1) La vicenda della statua, immaginificamente presente nella mente di Aretino, di una donna bellissima, una Venere, "*sì vera e sì viva che empie di libidine il pensiero di ciascuno che la mira*", che Sansovino (secondo le, invero dubbiose, aspettative di Aretino: "*Credo che*") avrebbe potuto inviare al Marchese di Mantova (lettera al Marchese di Mantova del 6 agosto 1527); una *statua mai realizzata dal Sansovino, nonostante le aspettative di Aretino*!

   e

2) La vicenda del "calco" in gesso (formato da Giulio Romano) sul volto di Giovanni dalle Bande Nere, su richiesta di Aretino; "calco" che, nei progetti di Aretino, avrebbe dovuto essere utilizzato:
   a) da Tiziano per un ritratto del condottiero (a *pendant* col ritratto dello stesso Aretino, entrambi "di mano di Tiziano", eseguito, poi, dal Pace);
   b) da Sansovino, per una scultura della testa dell'eroe.

   Sansovino non eseguì, non solo la statua di Venere, ma neanche la scultura della testa di Giovanni dalle Bande Nere!

Con riguardo a quest'ultima vicenda, vi è da notare che l'Autore di *The Winter's Tale* ideò - nella "*fictio*" teatrale - una trama nella quale la statua, tramite un artificio del suo scultore, era stata *invecchiata di sedici anni* rispetto alle sue sembianze, risultanti all'epoca della sua morte; poiché sedici erano gli anni trascorsi da quando la Regina era morta.

La Prof. Talvacchia sottolinea "*the…inexplicable conundrum presented by this statue: it is the portrait of a woman who never lived to the age at which she is represented*"[649], "*l'enigma inspiegabile presentato da questa statua: è il ritratto di una donna che non aveva mai vissuto fino all'età in cui è rappresentata*"; cioè, la Regina Ermione era morta sedici anni prima, ma la statua la rappresenta invecchiata di sedici anni, come se la Regina stessa fosse vissuta (e non morta) per tutti quegli anni.

Re Leonte, nel rimirare la statua, appena finita, sottolinea la grande somiglianza della statua con Ermione:

> "*Her natural posture! Chide me, dear stone, that I may say indeed Thou art Hermione…But … Hermione was not so much wrinkled, nothing So aged as this seems";*
>
> "*Che posa naturale! Rimproverami, cara pietra, ch'io possa dire invero che sei Ermione …Però … Ermione non era così rugosa, non così avanti negli anni come appare qui*".

[649] Bette Talvacchia, op. cit., p. 166.

Paolina, quindi, rileva:

> *"So much the more our carver's excellence; Which lets go by some sixteen years and makes her As she liv'd now*".
>
> "*Tanto più grande l'arte del nostro scultore [Giulio Romano], che mostra il passaggio di circa sedici anni e la rappresenta come se fosse viva*" (Atto V, Scena iii, 23-32).

Insomma, *nella lettera di Aretino al Sansovino del maggio 1545*, Aretino raccomandava al Sansovino di usare la sua ben nota arte per *ringiovanire di dodici anni la scultura della testa di Giovanni dalle Bande Nere*, rispetto al *"calco" mortuario di Giulio Romano*, che raffigurava un *Giovanni quarantenne* (anziché di ventotto anni, che erano l'età dell'eroe al momento della morte), in quanto logorato dalle indicibili sofferenze dell'agonia.

Nella lettera di Aretino, l'arte di Sansovino doveva riuscire a modificare, nella sua scultura, l'età, ringiovanendo, nella specie, di dodici anni, le sembianze risultanti dall'immagine del "calco" di Giulio Romano!

Anche nell'opera shakespeariana The Winter's Tale, l'arte di Giulio Romano doveva riuscire a modificare, nella sua scultura, l'età, in questo caso, invecchiando di sedici anni le sembianze di Ermione, rispetto a quelle della stessa Ermione, al tempo della morte, sedici anni prima.

Una domanda, a questo punto, sorge spontanea:

> Perché l'Autore di *The Winter's Tale* ha attribuito la scultura della statua a *Giulio Romano*? Mentre le citate *lettere di Aretino* riguardavano sculture di *Jacopo Sansovino*?

Infatti, come rilevato:

- la lettera di Aretino al Marchese di Mantova del 6 agosto 1527 riguardava una statua immaginifica, di una donna bellissima, una Venere, viva e vera, capace di suscitare libidine, che Sansovino avrebbe dovuto scolpire per il Marchese di Mantova;
- la lettera di Aretino a Jacopo Sansovino del maggio 1545, riguardava una scultura che lo stesso Sansovino avrebbe dovuto scolpire, ringiovanendo il "calco" formato da Giulio Romano, sul volto di Giovanni dalle Bande Nere.

Non sapremo mai, con certezza, come ragionò l'Autore di *The Winter's Tale*.

Quello che è sicuro e che Jacopo Sansovino non scolpì:

- né la statua della Venere, da destinare al Marchese di Mantova, come auspicato da Aretino;
- né la testa di Giovanni dalle Bande Nere, sulla base del "calco" di Giulio Romano, come richiestogli da Aretino.

Possiamo qui ipotizzare, quindi, che l'Autore di *The Winter's Tale* abbia voluto lasciare traccia, in tale sua opera teatrale, *di una vicenda realmente verificatasi*, quella della vera e propria, *storica*, "resurrezione" dell'"effigie spenta" di Giovanni dalle Bande Nere, *racchiusa nel "calco" in gesso "formato" da Giulio Romano*!

Le due sculture del Sansovino erano, invece, rimaste solo "scolpite" negli scritti di Aretino, nelle due citate lettere!

L'Autore di *The Winter's Tale,* verosimilmente, nella "*fictio*" teatrale, **"fuse" creativamente le due vicende raccontate da Aretino**: **il "calco" in gesso** (destinato a "resuscitare" nel ritratto di Gian Paolo Pace), **una "forma" tridimensionale**, dura come la pietra di una statua ed **effettivamente "formatata" da Giulio Romano (a differenza della statua di Venere, mai eseguita da Sansovino**!) divenne, nella "*fictio*" teatrale, una **statua, attribuita a Giulio Romano**!

Inoltre, il "calco" in gesso del volto di Giovanni dalle Bande Nere, formato da Giulio Romano; il "calco" in gesso era tridimensionale e duro come la pietra di una statua, una volta rappresosi; il "calco" era, in senso lato, *un'opera appartenente all'arte scultorea*!

La statua di Ermione avrebbe dovuto celebrare proprio la "resurrezione" dell'"effigie spenta" di Giovanni dalle Bande Nere, racchiusa nel "calco" in gesso "formato" da Giulio Romano! Aretino celebrerà questa resurrezione nella lettera che invierà a Gian Paolo Pace (che, in base al "calco", effettuò il ritratto a colori di Giovanni) nel novembre 1545[650].

Quanto all'attività di Giulio Romano, oltre a "formare" il "calco" in gesso di Giovanni dalle Bande Nere (1526), l'artista, come segnalò, per primo, il Prof. Mario Praz, nel 1969[651], era citato anche in un "*dizionario di ceroplasti, di prossima pubblicazione*", come segue:

> "Rivedendo con *E. J. Pyke* il manoscritto di un suo *dizionario di ceroplasti, di prossima pubblicazione presso la Clarendon Press*, ho scoperto con sorpresa tra essi il nome di Giulio Romano per l'immagine di Federigo Gonzaga ai suoi funerali il 20 giugno 1540. Il ben noto 'abbaglio' di Shakespare [come da taluni studiosi era stato ritenuto] *nel chiamare scultore Giulio Romano* nel *Racconto d'inverno, non sarebbe affatto un abbaglio* se la denominazione si fosse basata sul fatto che egli [l'Autore delle opere shakespeariane] era a conoscenza dell'opera dell'artista in codesto apparato funebre [Ndr:di Federico di Mantova, amico di Aretino]".

Il volume, cui faceva riferimento Praz, nel 1969, come "*di prossima pubblicazione*", è quello di E. J. Pyke, *A Biographical Dictionary of Wax Modellers* [Dizionario biografico di ceroplasti, modellatori di cera], Oxford, Clarendon Press, 1973.

Edward Joseph Pyke[652], afferma che:

[650] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 259 v, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
[651] Mario Praz, *Caleidoscopio shakespeariano*, Bari, 1969, nella Postilla a p. 237.

"*Eckardt records that Giulio Romano made wax death-masks for use as a preliminary medium in his work and that he painted the portrait of the Duke of Mantua from one. Mentioned by Shakespeare (Winter's Tale v.2).*";

"*Eckardt precisa che Giulio Romano creò delle maschere mortuarie in cera da utilizzare come mezzo preliminare nella sua opera [artistica] e che dipinse il ritratto del Duca di Mantova da una di esse. Menzionato da Shakespeare (Winter's Tale v.2)"*.

A sua volta, come si vede, Edward Joseph Pyke rinviava allo studio di **Annette von Eckardt**, "*Meisterwerke alter Wachsplastik*" [Capolavori di antiche sculture in cera], in Velhagen und Klasings Monatshefte, xxxiii, **1918-19**, 517-526.

Quindi, secondo Eckardt (come richiamato da Pyke), Giulio Romano avrebbe formato *in cera* "*la maschera*" (o un "calco"? Pyke parla di "*wax death-mask*"), *del volto del Duca di Mantova*, Federico II Gonzaga (1540), *utilizzandola come strumento di lavoro preliminare, in vista di eseguire il ritratto pittorico del medesimo Marchese di Mantova*.

Si tratta di un ritratto giuliesco del Duca di Mantova che, personalmente, non sono riuscito a reperire.
L'opera di Pyke, *A Biographical Dictionary of Wax Modellers* (1973) ricevette grandi segnalazioni entusiastiche, fra le quali una favorevolissima recensione di Michéle Beaulieau, in *Bulletin Monumental, tome 131, n°4, année* 1973, p. 380.

Michéle Beaulieau sottolinea:

"*Voici une étude qui, par son suject entièrement neuf, rendra grand service aux historiens de la sculpture. Du XVI au XX siècle, E. J. Pyke a recensé prés de 700 modelleurs de cire*".

"*Ecco uno studio che, per il suo argomento completamente nuovo, renderà un grande servizio agli storici della scultura. Dal XVI al XX secolo, E. J. Pyke ha elencato quasi 700 modellatori di cera* ".

Qui, Michéle Beaulieau mostra di considerare i "*modellatori di cera*", quali Giulio Romano, come dei veri e propri "scultori", considerato che Beaulieau afferma che il dizionario di Pyke *renderà un grande servizio agli storici della scultura*.

Lo stesso Vasari, nel 1568, aveva riportato, nel "*Proemio*" delle sue "*Vite*"[653], l'opinione di coloro che:

"dicono che **la scultura abbraccia molte più arti come congeneri** e ne ha molte più sottoposte che la pittura: **come il basso rilievo**, **il far di terra, di cera, o di stucco**, di legno, d'avorio, il

[652] Così, Edward Joseph Pyke, *A Biographical Dictionary of Wax Modellers* [Dizionario biografico di ceroplasti, modellatori di cera], Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 121.
[653] Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori (1568), Proemio di tutta l'opera*, leggibile anche nel link https://it.m.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_(1568)/Proemio

gettare de' metalli, ogni ceselamento, **il lavorare d'incavo** o di rilievo nelle pietre fini e negl'acciai, et altre molte, le quali e di numero e di maestria avanzano quelle della pittura".

Lara Sabbadin[654], in un recentissimo studio su "*Pietro Aretino e le arti "congeneri*", si richiama alle "*arti congeneri, secondo la definizione vasariana*" e ricorda, al riguardo, proprio:

> "**la maschera funeraria** [NDR: in gesso] **dell'amico fraterno Giovanni dalle Bande Nere** realizzata da Giulio Romano nel 1526 a Mantova, dalla quale [Aretino] farà ricavare un **considerevole numero di opere da artisti amici**: Alfonso Lombardi, Gian Paolo Pace, Danese Cattaneo, forse Luigi Anichini e Parrasio Micheli, oltre ai tentativi sfumati con Tiziano e Sansovino".

Come più volte rilevato, per quanto qui di interesse, il "calco" in gesso[655] (e non in cera, come la "*wax death-mask*" di Federico Gonzaga), fu formato da Giulio Romano, sul volto di Giovanni dalle Bande Nere, a Mantova, ove l'eroe morì dopo lunga agonia. Come già rilevato, Aretino ci parla di questo "calco", per la prima volta, nella lettera del 10 dicembre 1526 a Maria de' Medici[656] (moglie dell'eroe morto), cui sottolinea il proprio profondissimo dolore:

> "*Io sarei morto mentre ho visto esalargli lo illustre spirito, e nel formargli del volto che fece Giulio di Raffaello [Ndr. Giulio Romano, allievo di Raffaello], e nel chiuderlo io ne la sepoltura*".

Insomma, anche il "calco" in gesso, formato da Giulio Romano, sul volto di Giovanni dalle Bande Nere, **era un'opera tridimensionale di scultura**, **quantomeno in senso lato** (fra le arti *congeneri*, che la scultura "abbraccia", secondo la dizione vasariana).

A conclusione di questo paragrafo, ricordiamo ancora come *nella lettera di Aretino al Sansovino del maggio 1545, l'arte di Sansovino doveva riuscire a modificare, nella sua scultura, l'età*, ringiovanendo, nella specie, di dodici anni, le sembianze risultanti dall'immagine del "calco" di Giulio Romano!

Anche nell'opera shakespeariana *The Winter's Tale*, *compare l'artificio dell'arte che riesce a mutare l'età della persona ritratta!*

---

[654] Lara Sabbadin, *Pietro Aretino e le arti "congeneri"*, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*… cit., p. 260.

[655] Aretino, nella lettera al S. Giuliano Salviati del marzo 1545, precisò che "*l'effigie … morta*" di Giovanni era "*ne la forma del gesso*. Si legga la lettera in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo III, Libro Terzo, III, Salerno Editrice Roma, 1999, n. 169, p. 175.
Si veda anche tale precisazione di Aretino nella lettera nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, in particolare, p. 116 v in https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[656] Tale lettera è leggibile in: Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, 5, Salerno Editrice Roma, 1997, pp. 59-61; Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi …, cit., pp. 48-51; nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false pp. 9 v – 10 v.

In questo caso, Ermione *è invecchiata* rispetto all'immagine che aveva al momento della sua scomparsa[657]!

Insomma, anche *l'età di Ermione (come quella del volto che appariva nel "calco" di Giovanni) viene mutata dal sapiente Giulio Romano*: lei (anziché ringiovanita, come nel caso del "calco" di Giovanni) è *invecchiata di sedici anni rispetto all'immagine di lei, fornita allo scultore, in quanto è morta sedici anni prima e lo scultore vuole rappresentarla così come sarebbe attualmente, se viva*!

> "*So much the more our carver's excellence, Which Lets go by some sixteen years and makes her As she liv'd now*" (Atto V, Scena iii, 23-32);
>
> "*Tanto più grande l'arte del nostro scultore, che mostra il passaggio di circa sedici anni e la rappresenta come se fosse viva*".

III.3.2.2.3 La lettera di Aretino a Cosimo de' Medici dell'ottobre 1545, nella quale, in attesa di inviare anche il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere ("*come di mano del prefato pittore [Tiziano]*"), Aretino invia il proprio ritratto:" *in tanto eccovi ...la ...sembianza mia dal di lui proprio penello [di Tiziano] impressa. certo* ***ella respira, batte i polsi, e move lo spirito nel modo*** [allo stesso modo] ***ch'io mi faccio in la vita***". Un ritratto talmente "*vivo*", che sembra "*respirare*"! Analogamente, nella statua di Ermione, lo scultore è riuscito a scolpire il "respiro". Nel ritratto di Aretino, nell'immagine del dipinto, "*ella [la mia sembianza] ..batte i polsi* [come se vi scorresse sangue]"; anche nella statua di Ermione, sembra che le *"vene portino vero sangue".*

Aretino nella lettera dell'ottobre 1545[658] a Cosimo de' Medici (mediante la quale il ritratto venne inviato al Duca), sottolinea la grande capacità di Tiziano a rappresentare un Aretino vivo e reale, che sembra respirare proprio come una persona viva:

> "*la medesima sembianza mia dal di lui proprio pennello* [di Tiziano] *impressa: certo ella respira, batte i polsi, e move lo spirito nel modo* [allo stesso modo] *ch'io mi faccio in la vita*".

Analogamente, in *The Winter's Tale*, il Re Leonte, davanti alla statua della moglie Ermione, rivolgendosi, prima a Polissene e, poi, a Paolina, afferma (Atto V, Scena iii, 62-63;76-78):

> "*See, my lord, Would you not deem it breath'd?*"
>
> "*Still methinks There is an air comes from her. What fine chisel Could ever yet cut breath?*"
>
> "*Guardate, mio signore, non direste che respira*?

[657] Incidentalmente rileviamo come, anche in questo caso, tale *interessantissimo artificio* è attualmente utilizzato, tramite specifici programmi digitali, per la ricerca di persone scomparse da tempo e che, tramite l'immagine del loro volto, invecchiato del tempo decorrente dalla scomparsa, possono avere maggiori chance di essere riconosciute!

[658] Si veda tale celebre lettera di Aretino a Cosimo I da Venezia nell'ottobre 1545, nel III libro delle *Lettere*, Parigi, 1609 https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false p. 238.

"*Eppure mi sembra che un respiro venga da lei. Quale scalpello sopraffino poté mai scolpire anche il respiro*?"

La messa a confronto del testo di Aretino e di quello dell'Autore di *The Winter's Tale*, lascia a dir poco stupefatti: nel caso del ritratto tizianesco di Aretino, il merito è "*del di lui [Tiziano] proprio pennello*"; nel caso della statua di Ermione, il merito è del "*fine chisel*", dello "*scalpello sopraffino*" dello scultore.

Ma v'è ancora di più!

- Aretino afferma, *con un'immaginifica, unica, espressione*, che il proprio ritratto di Tiziano addirittura:

  "*batte i polsi*" (cioè, nel ritratto, *sembra che il sangue scorra nelle vene del ritratto*, come se il cuore dell'immagine ritratta fosse in grado di provocare *il battito dei polsi!*).

- L'Autore di *The Winter's Tale* non è da meno, e sembra tradurre, anche in questo caso, creativamente, l'immaginifica espressione coniata da Aretino (Atto V, Scena iii, 62-64):

  "See, my lord, Would you not deem it breath'd? and theat *those veins Did verily bear blood*?"

  "Guardate, mio signore, non direste che respira? E che *quelle vene portano vero sangue*?"

Il confronto è decisamente sconcertante! Chi scrive queste parole in inglese, conosce perfettamente l'italiano di Aretino ed è in grado di fornire una "traduzione creativa" in inglese, come solo John Florio, nella Londra elisabettiana-giacomiana sapeva fare ("*uterque opere*", come si definì nell'epigramma latino in calce al proprio ritratto, nel dizionario del 1611: capace sia di leggere le opere italiane in volgare, che di scrivere un inglese perfetto, ove la propria "cadenza" straniera, nel parlare [*Italus ore*] non poteva essere avvertita!).

L'arte è in grado di raffigurare addirittura, nelle medesime parole di Aretino e dell'Autore di *The Winter's Tale*, il "*respiro*" della persona ritratta: il "*respirare*" è la funzione vitale di qualsiasi essere umano! Riuscire a raffigurare, in un dipinto o in una statua, anche il "*respiro*", sta a significare che l'arte può realmente gareggiare con la natura e con l'aspetto più intrinseco alla vita stessa (il "*respiro*").

Anche in questo caso (con riguardo all'arte che raffigura addirittura il respiro), l'Autore di *The Winter's Tale sembra riprendere, pari, pari, immagini già espresse da Aretino!*

III.3.2.2.4 La lettera di Aretino del novembre 1545 a Gian Paolo Pace, riguardante il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere. Il tema aretiniano dell'arte che imita la natura, ripreso dall'Autore di *The Winter's Tale*. La Lettera di Aretino celebra la **"resurrezione" del "calco" di Giulio Romano**, recante il volto di Giovanni dalle Bande Nere, nei "colori della vita", mediante il ritratto di Gian Paolo Pace e i "miracoli" del suo pennello; l'Autore di *The Winter's Tale* celebra, a sua volta, **la "resurrezione" della statua di**

Ermione, parimenti opera di Giulio Romano (l'unico artista rinascimentale menzionato in tutto il canone shakespeariano)! Infine, la **commovente e assolutamente sincera soddisfazione di Aretino** di poter finalmente rendere a Cosimo, figlio del suo più grande amico, **l'immagine delle vere fattezze del padre; un'immagine che Cosimo non poteva ricordare.**

Nella lettera di Aretino del novembre 1545 a Gian Paolo Pace[659] (autore del bel ritratto di Giovanni), Aretino aveva sottolineato, come segue, il tema dell'arte che imita la natura, tenendo a sottolineare, in modo ***addirittura unico ed incisivo***, *mediante la figura retorica del* ***chiasmo***, il collegamento "*bidirezionale*" fra "arte e natura" e "natura e arte":

> "*in voi [Gian Paolo Pace, autore del ritratto di Giovanni dalle Bande Nere] tanto si vede l'arte e la natura insieme, quanto vi movete a voler che insieme si vegga e la natura e l'arte*".

Parole indimenticabili, nelle quali la "penna" del "divino" Aretino aveva profuso il meglio di se stessa!

Con riguardo a *The Winter's Tale* ("*Il Racconto d'inverno*"), il Prof, Piero Boitani[660] ha sottolineato come, nel *Racconto*, nella scena della statua di Ermione:

> "*si tratta qui del mistero dell'arte, una perfetta imitazione della realtà: tutto il Racconto discute questo problema e nella scena stessa il miracolo, e l'inganno, della mimesi artistica sono sottolineati continuamente*."

Già nell'Atto IV, Scena iv, 87-88 è descritto "*un dialogo … sull'arte che imita la natura*"[661]:

> "*an art which … shares With great creting nature*".
>
> "*un'arte che rivaleggia con la grande natura creatrice*".

Rita Severi[662] sottolinea che:

> "***Un solo artista [rinascimentale] viene menzionato in tutto il canone shakespeariano: Giulio Romano***[663]. Il suo nome spicca in uno dei passi più controversi di *The Winter's Tale* Atto, V, Scena ii, 93-102, dove un certo Third Gentleman riferisce che Paulina, la fedele dama di corte ha fatto eseguire una statua in memoria della sventurata regina Hermione, ritenuta morta di crepacuore per l'ingiusto sospetto d'adulterio da parte del geloso marito Leontes. E' questo sconosciuto Third Gentleman, presente nel dramma solo in questa scena, che anticipa la visione dell'opera d'arte con questa descrizione:

---

[659] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 259 v, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[660] Piero Boitani, *Il Vangelo secondo Shakespeare*, Il Mulino, Bologna, 2009, p. 111.

[661] Demetrio Vittorini, *William Shakespeare, Il Racconto d'Inverno*, con introduzione di Nemi D'Agostino, Prefazione, traduzione e note di Demetrio Vittorini, Garzanti, Milano, 2013, nota 40 a p. 218.

[662] Rita Severi, *What's in a name. La fortuna di Giulio Romano nel periodo shakespeariano*, in *Rinascimenti. Shakespeare e Anglo/Italian relations*, Patron, 2009, p. 108 e, ivi, nota 3, recante la traduzione del brano in William Shakespeare, *Il racconto d'inverno*, a cura di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano, 2004, p. 229.

[663] Anche Richard Paul Roe, *The Shakespeare Guide to Italy - Retracing the Bard's Unknown Travels*, Harper, 2011, p. 179 sottolinea che "***Giulio Romano is the only Renaissance artist ever named by the playwright****…(The Winter's Tale, Act V, Scene 2*". Anche Demetrio Vittorini, *William Shakespeare, Il Racconto d'inverno*, Introduzione di Nemi D'Agostino, Prefazione, traduzione e note di Demetrio Vittorini, Garzanti, Milano, 1991, nota 65 a p. 221, sottolinea che "**Giulio Romano (1492-1456) è l'unico arista nominato nelle opere di Shakespeare**".

‘statue, which is in the keeping of Paulina,- a piece many years in doing and now newly performed by that rare Italian master, Julio Romano, who, had he himself eternity and could put breath into his work, *would beguile Nature of her custom, so perfectly he is her ape*: he so near to Hermione hath done Hermione that they say one would speak to her and stand in hope of answer”.

‘la statua, in possesso si Paulina, - un’opera che ci sono voluti molti anni a farla, e appena finita da quel raro maestro italiano, Giulio Romano, che se egli fosse eterno e potesse infondere il respiro nelle sue opere, *priverebbe la Natura del suo lavoro, tanto perfettamente la imita*: ha fatto Ermione così vicina ad Ermione che se uno le parla, dicono, rimane con la speranza di una risposta.’”

Rita Severi[664] sottolinea anche come, similmente, già Pietro Aretino, in una sua commedia, *Il Marescalco*, aveva citato il nome di Giulio Romano, peraltro suo carissimo amico[665]!

Paolina, prima di mostrare la statua di Ermione afferma (Atto V, Scena iii, 18-19):

“*prepare To see the life as lively mock’d*”

“*preparatevi a vedere la vita così vivamente imitata*”.

Ancora, Leonte, marito di Ermione, nel contemplare la statua della moglie afferma (Atto V, Scena iii, 67):

“*As we are mock’d with art*”.

“*Tanto ci inganna l’arte*”.

[664] Rita Severi, *What’s in a name. La fortuna di Giulio Romano nel periodo shakespeariano*, in *Rinascimenti. Shakespeare e Anglo/Italian relations*, Patron, 2009, p. 111.

[665] Circa i rapporti intensi fra Aretino e Giulio Romano, basti ricordare che Aretino scrisse nel 1524 “i *Sonetti Lussuriosi* (o *Sonetti sopra i ‘XVI modi’*) per commentare le incisioni di Marcantonio Raimondi sui sedici disegni erotici eseguiti proprio da Giulio Romano, i ‘*Modi*’” (così, Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi, cit., p. 26); un’interessante analisi critica di tale sua opera è nello scritto di Paolo Procaccioli, *Dai Modi ai Sonetti lussuriosi*: *il ‘capriccio dell‘immagine e lo scandalo della parola’*, in *Italianistica*, Rivista di letteratura italiana, XXXVIII, 2 (2009), pp. 219-237. *Aretino fu anche in corrispondenza con Giulio Romano*: è assai celebre la lettera di Pietro Aretino a Giulio Romano, priva di indicazione di data (che si trova pubblicata nel Volume Secondo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p.280, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=8r18vfaLfHAC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false p.280), ove l’Aretino ricorda di Giulio “*le maniere di voi e le virtù vostre*” e il proprio desiderio “*del vedervi operare, e del potervi godere*”, sottolineando che Giulio è “*grato, grave e giocondo nella conversatione; e grande, mirabile e stupendo nel magistero*”; Aretino, riferendosi alle pitture di Giulio Romano, esalta le “*pitture che avete fatto, e ordinato in cotesta città* [Mantova], *rimbellita, magnificata da lo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi*”; chiude la lettera da Venezia, con due domande retoriche: “*Ma perché la Fortuna non vi trasferì qui* [a Venezia], *come costi* [a Mantova]*? E perché non rimangano le memorie che lasciate a i* [mantovani] *Duchi di Gonzaga, ai Signori Vinetiani*?”

A questo punto, riteniamo opportune riportare il testo della lettera di Aretino a Gian Paolo Pace, del novembre 1545:

"Benché la Natura talor permetta, che l'arte le si avvicini, sono assai quelle volte che fa vano il di lei ingegno in imitarla. Così è per certo negli altri: ma *in voi tanto si vede l'arte e la natura insieme, quanto vi movete a voler che insieme si vegga e la natura e l'arte; benché nel ritratto del gran Giovanni de' Medici, anzi* dalla immagine tolta dal volto di lui [da Giulio Romano], *tosto che chiuse gli occhi, mostrate un sapere d'intelletto mirando* [degno di ammirazione]. *Imperocchè* all'effigie spenta nell'ombre de la morte, *in virtù de* miracoli che sa fare il pennel vostro, avete renduto i colori della vita, *talchè* egli non è men simile a sè stesso in la pittura di voi, che [di quanto] *si sia conforme a sé medesimo* nelle rimembranze del cuor mio; *e quando paresse ad altri,* che gli mancasse punto dell'aria [che gli mancasse solo il respiro], corregga l'opra nello schizzo, che di ciò serba la di me memoria nelle proprie parole. *In tanto laudo la fatica della vostra avvertenza* [accortezza] *e laudandola mi rallegro con la soddisfazione che sento in me medesimo circa l'immortal padre, che* mercè del vostro artificio [il miracolo e la magia della vostra arte] *restituisco* [vivo] *al fortunato figliuolo* [Cosimo]".

Aretino precisa che il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, è stato tratto "*dalla immagine [il "calco"] tolta dal volto di lui* [da Giulio Romano], *tosto che chiuse gli occhi*".

Il "calco" in gesso, *opera di Giulio Romano*, raffigurante il volto dell'eroe morto, *con le sue precise fattezze*, era stata, quindi, *l'immagine* che il pittore Gian Paolo Pace *aveva ritratto nel suo dipinto*; grazie al *"calco" giuliesco, il Pace aveva potuto rendere il ritratto, simigliante in tutto e per tutto, al volto del giovane eroe.*

Proprio grazie a tale "calco" e ai "*miracoli che sa fare il pennel vostro*" [il pennello di Pace], Giovanni, nel ritratto, "*non è men simile a sè stesso in la pittura di voi, che* [di quanto] *si sia conforme a sé medesimo nelle rimembranze del cuor mio*"; cioè, Aretino, che conosceva perfettamente, le le fattezze di Giovanni e le ricordava e custodiva nel suo cuore, può asserire, con certezza, che il volto del giovane eroe, come appare nel ritratto, *è assolutamente eguale al volto dell'eroe*, così come Aretino lo ricordava e lo custodiva nel suo cuore.

Si tratta, come Aretino tiene a sottolineare, di una sorta di "*opus*", che nasce dalla "*collaborazione*" di due grandi artisti:

1) Giulio Romano, che, *con opera in gesso tridimensionale e sostanzialmente scultorea*, aveva formato il "calco" del volto di Giovanni, su "*instantia*" di Aretino;
2) Gian Paolo Pace, che, sulla base del "calco", dipinge il ritratto.

Ma anche la lettera di Aretino al Pace del novembre 1545, è una sorta di "ecfrasi" del ritratto e di cosa significa tale ritratto!

Anche in questo caso, abbiamo due artisti (giulio Romano e Gian Paolo Pace) e un letterato (Aretino), che, nella sua lettera, un "capolavoro" non certo inferiore a quello degli altri due artisti, sembra riconfermare una modalità di "collaborazione", non molto dissimile da quella già sperimentata nei "Sonetti lussuriosi sopra i XVI Modi". Anche in quest'ultimo caso, vi erano stati due artisti (Giulio

Romano, come pittore, Marcantonio Raimondi, come incisore) e lo stesso Aretino in veste di letterato "ecfrastico".

La stessa Prof. Bette Talvacchia, aveva affermato che quello descritto dall'Autore di *The Winter's Tale* era un "*collaborative affair*"[666]. Però, secondo la ricostruzione della studiose, Giulio Romano (un pittore) sarebbe intervenuto soltanto nella seconda fase ("*second phase*"), non nella fase di scultura della statua, ma in quella di "*completion by painting*", di "*completamento tramite la pittura*", della statua stessa; la studiosa, in tal modo interpreta la frase per cui la statua era stata "performed by that rare Italian master, Julio Romano" ("*performed*", come "*completata*" con la pittura).

Torniamo, però, alla lettera di Aretino del novembre 1545, indirizzata a Gian Paolo Pace.

In questa lettera (ripetiamo, *un vero e proprio capolavoro anch'essa*!) traspare *una profonda e sincera emozione di Aretino*. In tale lettera - in cui il pittore Gian Paolo Pace viene "*iperbolicamente lodato*"[667] da Aretino, *per la capacità della sua arte di imitare la natura* - si avverte *la grandissima soddisfazione di Aretino stesso per esser finalmente riuscito, dopo diciannove anni dalla morte di Giovanni*, di *ridare vita*, tramite il ritratto di Gian Paolo Pace "*all'effigie spenta nell'ombre de la morte*", del grande condottiero, dopo la sua morte a seguito di una indescrivibile agonia.

Aretino parla, nella sua lettera del novembre 1545 a Gian Paolo Pace, del "*calco*" in gesso di Giulio Romano, come di una:

> "*effigie spenta nell'ombre de la morte*".

E lo stesso Aretino, nella citata lettera del marzo 1545, Al S. Giuliano Salviati[668], aveva parlato della:

> "*effigie* del padre [di Cosimo] *morta* ne la *forma del gesso* e viva ne la unione de i colori".

Traducendo sinteticamente le parole di Aretino, l'Autore di *The Winter's Tale*, parla della statua di Ermione, opera di Giulio Romano, (Atto V, Scena iii, 15) come di una:

> "*dead likeness*"
>
> "*immagine/effigie morta*".

Il *brano centrale della lettera*, è quello in cui Aretino, *all'apice della sua immensa gioia*, dopo un *travagliatissimo* suo darsi da fare in tutti i modi (anche trovando rapidamente un *sostituto, all'altezza del compito*, dopo che Tiziano non aveva tenuto fede alla promessa di dipingere il ritratto di Giovanni), può, ora, finalmente celebrare la vera e propria "*resurrezione*" di Giovanni:

> "*all'effigie spenta nell'ombre de la morte, in virtù de miracoli che sa fare il pennel vostro, avete renduto i colori della vita*".

[666] Bette Talvacchia, op. cit., p 164.
[667] Corrado Ricci, op. cit., p 253.
[668] Si legga la lettera in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo III, Libro Terzo, III, Salerno Editrice Roma, 1999, n. 169, p. 175. Si veda anche tale precisazione di Aretino nella lettera nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, in particolare, p. 116 v in https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

Gian Paolo Pace, col suo ritratto, basato sulle fattezze di Giovanni risultanti nel "calco" in gesso di Giulio Romano, è riuscito a trasformare tale "calco" giuliesco (cioè " *l'effigie spenta nell'ombre de la morte*"); Aretino afferma che, tramite i "*miracoli che sa fare il pennel vostro*", Pace, col suo dipinto, ha "*renduto i colori della vita*" a un' "*effigie spenta*"!

Vi è il "*miracolo*" dell'arte, e vi è, anche, una vera e propria "*resurrezione*"; poiché all' "*effigie spenta nell'ombre de la morte*", Pace ha "*renduto i colori della vita*".

Questa lettera di Aretino a Giovanni Pace va correttamente inquadrata nell'ambito di una "*interpretazione complessiva*" delle *Lettere*, nelle quali Aretino aveva, già rivelato, *in modo esplicito, la sua vera e propria missione di far "resuscitare" il suo più grande amico, Giovanni dalle Bande Nere*.

In una lettera del 28 aprile 1535 (indirizzata a Bino Signorelli, capitano perugino), Aretino si era chiesto: "*perché non vive Giovanni de i Medici?*"[669] E, in una successiva lettera del 10 maggio 1537 *Al Conte di San Secondo* (Libro I delle *Lettere*), *Aretino già pregava Dio che lo aiutasse* a "*resuscitare*" "*l'immortal*" Giovanni de' Medici (zio, da parte di madre, del Conte): "E *aiutimi Iddio*, come tengo per fermo che *per me sia risuscitato l'immortal* fratello de la vostra madre"[670]. Aretino esprime qui, chiaramente, "*che tengo per fermo*", cioè rappresenta per me "una missione di tutta la mia vita" di far "risuscitare" Giovanni de' Medici; e Aretino prega Dio che "*per me*", cioè "attraverso la mia missione" [di Aretino], "*sia risuscitato*" Giovanni.

Si tratta, in questo caso, di un "calco" in gesso, opera di Giulio Romano, che "*resuscita*" tramite i "*miracoli*" del dipinto di Gian Paolo Pace, che ha "renduto", a tale "effigie spenta", i "*colori della vita*"!

Ça va sans dire, che Pietro Aretino doveva aver ben ripetuto al Pace, la raccomandazione, *documentata, nella citata lettera del maggio 1545*[671], *nei confronti del Sansovino* (che avrebbe dovuto -ciò che non fece - trarre dal "calco" una scultura della "testa" di Giovanni); Aretino aveva "*avvertito di ringiovenire con l'arte quello che in la sua faccia fece invecchiare la morte*", poiché il "*calco*" rappresentava, a causa delle sofferenze, il volto di un uomo di "*quaranta*" anni, mentre l'eroe morto ne aveva solo "*ventotto*"!

Ora, dopo che Aretino aveva celebrato un "calco" in gesso, opera di Giulio Romano, che "*resuscitava*" tramite i "*miracoli*" del dipinto di Gian Paolo Pace (che aveva "renduto", a tale "effigie spenta", i "*colori della vita*"), **anche l'Autore di *The Winter's Tale* celebrò *(guarda caso!) la resurrezione di una statua (quella di Ermione), sempre di Giulio Romano*!**

---

[669] La lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere di Pietro Aretino*, tomo I, libro I, Roma, Salerno Ed., 1997, n. 46, pp. 100-101.

[670] Si veda tale lettera, in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo I, Libro I, Salerno Editrice, Roma, 1997, n. 123, pp. 190-191; in particolare, p. 191. Si veda Letizia Arcangeli - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 88 (2017), voce *Rossi, Pietro Maria de'*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-maria-de-rossi_%28Dizionario-Biografico%29/ Letizia Arcangeli sottolinea che "*dal 1521 al 1545 il conte di San Secondo (come era abitualmente chiamato) partecipò a vario titolo e in diversi fronti a pressoché tutti i conflitti in corso in Italia…suo zio materno era Giovanni de' Medici, detto dalle Bande Nere* [il Conte era figlio di Bianca Riario, sorellastra di Giovani dalle Bande Nere; Bianca era nata da Caterina Sforza e Girolamo Riario; Giovanni dalle Bande Nere era anch'egli figlio (come Bianca) di Caterina Sforza, ma dal matrimonio di questa con Giovanni de' Medici (il figlio, Lorenzo, il futuro Giovanni dalle Bande Nere, prese il nome del padre alla di lui morte prematura)].

[671] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 137, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

"Ermione scende dal piedistallo" ("Hermione comes down"), dopo le parole di Paolina, rivolte alla statua (Atto V, Scena iii, 102-103)**:**

> "Bequeath to death your numbness; for from him Dear Life redeems you".
>
> "Lasciate alla morte il vostro torpore; poiché la cara vita vi libera da essa".

Il Prof. Piero Boitani sottolinea come di l'Autore di *The Winter's Tale* chieda al proprio pubblico di credere alla "***finzione***" "***dell'arte che, nella sua verisimiglianza, restituisce la vita***"; si tratta della **medesima** "**finzione**", **già ideata da Aretino**, nella sua lettera del novembre 1545 al Pace!

La lettera di Aretino si conclude con la **commovente e assolutamente sincera soddisfazione di Aretino** di poter finalmente rendere a Cosimo, figlio del suo più grande amico, **l'immagine delle vere fattezze del padre; un'immagine che Cosimo non poteva ricordare…d'ora in poi, quando penserà al proprio valoroso padre, potrà fare riferimento a quell'immagine straordinariamente verosimile!**

> "*In tanto laudo la fatica della vostra avvertenza* [accortezza] *e laudandola* ***mi rallegro con la soddisfazione che sento in me medesimo circa l'immortal padre****, che mercè del vostro artificio* [il miracolo e la magia della vostra arte] ***restituisco*** **[vivo]** ***al fortunato figliuolo*** [Cosimo]".

III.3.2.3 Breve comparazione fra la vicenda del "*calco*" di *Giulio Romano*, nelle *Lettere* di Aretino, e la vicenda della *statua* di Ermione, di *Giulio Romano*, in *The Winter's Tale*. In particolare, qui si evidenziano ben 14 "*coincidenze*" fra i due racconti (quello di Aretino e quello dell'Autore di *The Winter's Tale*). *Il commovente racconto aretiniano del "calco" di Giovanni dalle Bande Nere (opera di Giulio Romano), che miracolosamente "resuscita" nei colori del ritratto di Gian Paolo Pace, avrebbe profondamente toccato, a nostro avviso, la sensibilità dell'Autore* dell'opera shakespeariana "*The Winter's Tale*".

In particolare, qui evidenziamo le seguenti ben 14 "*coincidenze*" fra i due racconti, quello di Aretino e quello del Drammaturgo:

1) **Aretino aveva citato Giulio Romano, in una sua opera teatrale**, la commedia *Il Marescalco*[672].

   Per *"coincidenza"*, anche il Drammaturgo di ***The Winter's Tale*** cita, in tale sua opera teatrale, Giulio Romano. E gli studiosi rilevano che "***Un solo artista viene menzionato in tutto il canone shakespeariano: Giulio Romano***[673]".

[672] Rita Severi, *What's in a name. La fortuna di Giulio Romano nel periodo shakespeariano*, in *Rinascimenti. Shakespeare e Anglo/Italian relations*, Patron, 2009, p. 111.
[673] Rita Severi, op. cit., p. 108. Anche Richard Paul Roe, *The Shakespeare Guide to Italy - Retracing the Bard's Unknown Travels*, Harper, 2011, p. 179 sottolinea che "*Giulio Romano is the only Renaissance artist ever named by the playwright…(The Winter's Tale, Act V, Scene 2*).

L'opera teatrale di Aretino, *Il Marescalco* era stata pubblicata a Venezia nel 1533 e, successivamente, "nel 1588 il tipografo John Wolfe stampò un volume con quattro commedie del drammaturgo italiano ***in lingua originale*** : *Il Marescalco, Talanta, Cortigiana* e *Ipocrito*[674]"; mentre "***Non si conoscono, tuttavia, traduzioni in inglese*** *delle opere dell'Aretino nel periodo shakespeariano*". [675]

Già nel 1930, John Maule Lothian aveva sottolineato che: "*In 1588 Wolfe published in London a volume containing four Aretino's comedies - the Marescalco, Talanta, Cortigiana and Hipocrito*".[676]

John Maule Lothian, già nel 1930, affermava che "*the book* [il volume con le quattro commedie di Aretino, pubblicato a Londra da John Wolfe] *would be easily accessible*"[677] all'Autore delle opere shakespeariane. Lothian si chiese anche **come il nome di Giulio Romano** pervenne all'Autore delle opere Shakespeariane: "***How Shakespeare came to …Julio Romano***[678]".
E lo stesso Lothian cita un brano de *Il Marescalco* di Aretino, ove si parla di "***Julio Romano … de lo Urbinate Raphaello allumno*** … (Act v, Sc. iii, p. 40 verso)"[679].

Rita Severi (2009) conferma, a sua volta, che **l'Autore delle opere shakespeariane** "**da *Il Marescalco* avrebbe potuto apprendere del nome di Giulio Romano e delle fabbriche gonzaghesche da lui presiedute, soprattutto di Palazzo Te. Sul ruolo giocato dalle opere di Aretino per la diffusione del nome di Giulio Romano hanno insistito vari autori"**[680].

John Florio cita espressamente di aver letto tali quattro Comedie, comprendenti ***Il Marescalco***, per la predisposizione dei suoi dizionari del 1598 e del 1611 (si vedano ripsettivamente l'Appendice II, indicazione bibliografica n.52 e l'Appendice III, indicazione bibliografica n. 202; entrambe tali Appendici, in calce al presente studio); **è lui, come al solito, il "*trait d'union*" fra Aretino, in questo caso, e l'opera shakespeariana**!
Ma, per la prima volta, possiamo affermare che John Florio (ritenuto, in base alla "tesi Floriana", l'Autore che scrisse le opere shakespeariane) certifica anche di aver letto le *Lettere* di Aretino per la predisposizione dei suoi dizionari del 1598 e del 1611 (tanto quelle

[674] Rita Severi, op. cit., pp. 110-111.
[675] Rita Severi, op. cit., p. 110. Quattro comedie del divino Pietro Aretino. Cioè il Marescalco. La Talanta. La Cortegiana. L'Hipocrito. Nouellamente ritornate, per mezzo della stampa, a luce, a richiesta de conoscitori del loro valore, 1588, Londra, John Wolf. Le biblioteche italiane che possiedono tale opera sono indicate nel link http://edit16.iccu.sbn.it/scripts/iccu_ext.dll?fn=10&i=2486
[676] John Maule Lothian, *Shakespeare's Knowledge of Aretino's Plays*, in *Modern Language Review*, 25, 1930, p. 415.
[677] John Maule Lothian, op. cit., p. 415.
[678] John Maule Lothian, op. cit., p. 424.
[679] John Maule Lothian, op. cit., p. 424.
[680] Rita Severi, op. cit., p. 111. Marco Giola (Università Cattolica del Sacro Cuore - Sede di Brescia), *Episodi della fortuna di Aretino nell'Inghilterra elisabettiana. Con una nota sull'edizione londinese delle Quattro Comedie: John Wolfe 1588*, in *L'Italia altrove*, Atti del III Convegno internazionale di Studi dell'AIBA (Associazione degli Italianisti nei Balcani), Banja Luka 17-18 giugno, a cura di Danilo Capasso, Aonia Edizioni, Lulu Press USA, 2014, p. 98, leggibile anche in https://www.academia.edu/23683922/Episodi_della_fortuna_di_Aretino_nell_Inghilterra_elisabettiana._Con_una_nota_sull_edizione_londinese_delle_Quattro_comedie_John_Wolfe_1588_in_L_Italia_altrove_a_cura_di_D._Capasso_Raleigh_Aonia_Edizioni_2014_pp._97-124

scritte da Aretino quanto quelle da lui ricevute: si vedano rispettivamente l'Appendice II, indicazioni bibliografiche nn. 18, 60, 65 e 69, e l'Appendice III, indicazioni bibliografiche nn. 69 e 217; entrambe tali Appendici, in calce al presente studio).
Sono in queste *Lettere*, che **John Florio trova la commmoventissima storia del "calco" di Giovanni dalle Bande Nere, formato da Giulio Romano, come Aretino descrive**, per la prima volta, nella nella lettera del 10 dicembre 1526 a Maria de' Medici[681] (moglie dell'eroe morto), cui sottolinea il proprio profondissimo dolore:
"***Io sarei morto mentre ho visto esalargli lo illustre spirito, e nel formargli del volto che fece Giulio di Raffaello [Ndr. Giulio Romano, allievo di Raffaello], e nel chiuderlo io ne la sepoltura***".
Una storia, quella del "calco" di Giulio Romano, che Aretino raccontò, come visto, nelle sue *Lettere*: la storia del "calco" è una continuazione (un "*sequel*") delle lettere che avevano esaltato la sua amicizia con Giovanni a Reggio, **e delle due lettere** (del 10 dicembre 1526) **con cui Aretino aveva descritto l'agonia, la morte e i solenni funerali dell'eroe**, sepolto a Mantova (la sua salma sarà trasferita a Firenze solo nel 1685). **E', come più volte ripetuto, la storia autobiografica più importante di tutte le *Lettere*!**

2) La storia del "calco" del volto di Giovanni dalle Bande Nere (opera di Giulio Romano), narrata da Aretino nelle sue *Lettere*, è una storia "triste", dolorosa (come ricorda Aretino, nella sua lettera del 10 dicembre 1526 a Maria de'Medici), che era iniziata col mortale ferimento di Giovanni: e Aretino, nella sua celeberrima lettera del 10 dicembre 1526 a Francesco de gli Albizi, descrive, con toni mestisimi, la "*maninconia*" dell'"*essercito*", e "*la neve che smisuratamente fioccava, mentre in letiga si condusse a Mantova*" il giovane eroe in quel *26 novembre di quel precoce inverno del 1526*. La storia del "calco" terminerà con la *resurrezione* del "calco" giuliesco ("*effigie spenta nell'ombre de la morte*") nei "*colori della vita*", grazie al ritratto di Gian Paolo Pace; si tratta di una vicenda "*triste*", perché *profondamente permeata dalla tristezza della morte di Giovanni*, che, a lungo, precede la finale "*resurrezione*".
Similmente anche l'Autore di *The Winter's Tale* sostanzialmente, spiega il significato del titolo dell'opera, nelle seguenti parole, messe in bocca a Mamillio (il *figlio della regina Ermione*, che *morirà improvvisamente, benché giovane*, a causa delle infamanti accuse di infedeltà rivolte alla madre, dal proprio padre Leonte- "*with mere conceit and fear Of the queen's speed*", "*per il pensiero e l'ansia per la sorte della regina*"- Atto III, Scena ii, 141-142):

"*A sad tale's best for winter*" (Atto II, Scena i, 25).

"*Un racconto triste è la cosa migliore per l'inverno*".

[681] Tale lettera è leggibile in: Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, 5, Salerno Editrice Roma, 1997, pp. 59-61; Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi …, cit., pp. 48-51; nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false pp. 9 v – 10 v.

Si tratta, anche nel caso della regina Ermione, di una vicenda "*triste*", perché *profondamente permeata dalla tristezza per la morte della stessa Ermione*[682], tristezza che, a lungo, precede la finale "*resurrezione*" della sua "statua".

3) In entrambi i casi, sia Aretino che l'Autore di *The Winter's Tale* parlano di un'opera funeraria *tridimensionale* (rispettivamente, un "*calco in gesso*" e una "*statua*"), volta a celebrare il ricordo di una persona defunta;

4) In entrambi i casi, sia Aretino che l'Autore di *The Winter's Tale* parlano di un'opera funeraria *tridimensionale* (rispettivamente, un "*calco in gesso*" e una "*statua*"), che è rispettivamente:

   - "*formata*" (secondo Aretino) e
   - "*performed*"[683](secondo il Drammaturgo di *The Winter's Tale*);

   e, comunque, in ambedue i casi, sia il "*calco in gesso*" del volto di Giovanni de' Medici, sia la "*statua*" della regina Ermione, **sono entrambe opere di Giulio Romano!**

5) In entrambi i casi, **per circa sedici anni (un'altra fortuita coincidenza?) non si hanno notizie/aggiornamenti sulla vicenda di tali opere funerarie** (rispettivamente, il "*calco*" e la "*statua*"), a **partire dalla morte**, rispettivamente **di Giovanni dalle Bande Nere** e **di Ermione**:

- Aretino parla dell'esecuzione della "forma" del volto di Giovanni da parte di Giulio Romano ("***nel formargli del volto che fece Giulio di Raffaello")***, nella sua lettera del 10 dicembre 1526 a Maria de' Medici[684] (moglie dell'eroe morto); a tale lettera, Maria Salviata de' Medici risponde il **23 dicembre 1526**[685], all'antivigilia di Natale, e, nel *Post Scriptum*, prega Aretino di inviarle "*el cavo* [il calco] *del volto del S.* [Signor] *Consorte mio buona memoria*". Ovviamente, Aretino "farà orecchi da mercante" e si guarderà bene di privarsi del suo preziosissimo "calco"! **Dal 23 dicembre 1526**, ***non si hanno più notizie, sulla sorte di tale "calco". Solo dopo circa sedici anni dalla morte (30 novembre 1526) di Giovanni dalle Bande Nere (dopo sedici anni e quattro mesi)***, *riprendono le informazioni sulle vicende del "calco"*[686] *nella lettera di Aretino a Cosimo I*

[682] Agostino Lombardo, *William Shakespeare, Il racconto d'inverno*, Feltrinelli, Milano, 2017, p. X, afferma che si tratta di "'un racconto d'inverno', non ilare, non spensierato. E davvero il racconto è percorso da brividi di morte".

[683] Il verbo inglese "*to perform*" ("*compiere, eseguire*"), come la parola "*performance*", deriva "*dal francese antico, performer «compiere», che è dal latino tardo performare «dare forma»*"; così, il vocabolario Treccani on-line, lemma "*performance*", in http://treccani.it/vocabolario/performance/ Con riguardo al verbo latino "performare", si veda anche il *Dizionario Latino Olivetti*, di E. Olivetti, on-line, nel link https://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-italiano.php?parola=performo : il significato di tale verbo latino è: "foggiare, manipolare, creare, dare una forma".

[684] Tale lettera è leggibile in: Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, 5, Salerno Editrice Roma, 1997, pp. 59-61; Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi …, cit., pp. 48-51; nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false pp. 9 v – 10 v.

[685] *Lettere scritte a Pietro Aretino*, Tomo I, Libro I [1551], a cura di P. Procaccioli, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Salerno Editrice, Roma 2003, n. 9, p. 39.

[686] Per precisione, in una lettera di Aretino del 21 dicembre 1537, indirizzata a Vittor Soranzo (capitano veneziano), Aretino fa indiretto riferimento alla "*forma*" di Giulio Romano, poiché afferma di aver ritrovato un sonetto, non ancora pubblicato: "*Il*

de' Medici del ***10 aprile 1543***[687] ***e, soprattutto, nella risposta di Cosimo ad Aretino del 24 aprile 1543 (pubblicata nel 1551)***[688], ove Cosimo (riscontrando "***la lettera vostra de' X del presente***"), commosso, si mostra infinitamente grato ad Aretino ("***con grande piacere*** …***assai vi ringrazio***") per tutto il suo appassionato sforzo ("***amorevole vostro offizio***"), volto a recuperare l' "***effigie della felice memoria del Signor mio Padre***".

- Similmente, Paolina, in *The Winter's Tale* **mostra a Leonte la statua di Ermione al marito, il Re Leonte, dopo circa sedici anni dalla morte della Regina Ermione;** Paolina afferma che la statua rappresenta Ermione invecchiata di **circa sedici anni**, poiché **sono passati *circa sedici anni* da quando ella è morta**; Paolina, infatti, rileva:

> "*So much the more our carver's excellence; Which lets go by* ***some sixteen years*** *and makes her* ***As she lived now***".

---

ragionare che fece hiersera la generosità vostra de la guerra, nel campo de la quale sete stato non men' Capitano, che proveditore, m'ha fatto ritrovare il Sonetto sopra il formar de la testa del tanto vostro quanto mio Signor Giovanni de i Medici scordatosi a la Stampa, mentre il dovevano stampare con l'epitaphio indirizzato al Capitano Lucantonio, onde lo scrivo sotto al nome di vostra magnificentia, a la cui bontà mi raccomando": Nella lettera è allegato anche il Sonetto, ma nessuna informazione viene fornita in merito alla sorte di tale "*forma*". Nel Sonetto, Aretino celebra, fra l'altro, con le seguenti parole commosse, l'immatura scomparsa di Giovanni dalle Bande Nere: "*Gran Giovanni de i Medici invitto … Piange l'istoria il suo immaturo scempio*". La lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere di Pietro Aretino*, tomo I, libro I, Roma, Salerno Ed., 1997, n. 316, pp. 436-437.
Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata anche nel Libro Primo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 265 v e p. 266 r, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=71hCAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
Precedentemente, Aretino aveva trasmesso al capitano Lucantonio Cuppano un "*Sonetto*", "*epigramma*", "*epitaphio*", che Aretino afferma di aver ricostruito a memoria, dopo undici anni: "*con l'hamo del pensiero ho pescato nel lago della memoria, per fino che [fintantoché] ho preso l'epigramma, e il Sonetto che gli misi in mezzo del sepolcro* [di Giovanni dalle Bande Nere] *… incolpensi de i lor' difetti, l'havergli fatti undeci anno sono*". Tale sonetto è allegato alla lettera di Aretino stesso (del 5 dicembre 1537) al Capitano Luc'Antonio (capitano Lucantonio Cuppano, di Montefalco); in tale Sonetto, fra l'altro, Aretino celebra il "*suo [di Giovanni] cenere invitto*" e afferma come: "*Presso al Po, il Tedesco ferro estinse Il tremendo e magnanimo Giovanni … Correndo glorioso a i vent' ott'anni*". Interessante è anche l'*incipit* di tale Sonetto: "*L'epitafio son io, quest'altro è il vaso, In cui di Marte è sepolto il figliuolo; Ei, che tien l'ossa, è avventuroso e solo; Io son beato a raccontarvi il caso*". Aretino si sente onorato ("*beato*") di raccontare le gesta ("il caso") di Giovanni, definito, "*di Marte …il figliuolo*", La lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere di Pietro Aretino*, tomo I, libro I, Roma, Salerno Ed., 1997, n. 271, pp. 374-375.
Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata anche nel Libro Primo delle *Lettere*, Parigi, 1609, pp. 225 r-v, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=71hCAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[687] Tale lettera è leggibile nel volume di Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV,XV, XVI*, Tomo II, Firenze, Molini ed., 1840, pp. 311-312; la lettera è conservata in *Archivio Mediceo Carteggio del Duca Cosimo, filza 30*.
La lettera è leggibile in tale volume di Gaye, pp. 311-312, nel link
https://books.google.it/books?id=Y46k8pH16isC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
Circa tale lettera di Aretino ad Angelo Lombardi del 10 aprile 1543, si veda anche il commento di Gaetano Milanesi, in *Giorgio Vasari, Vita di Tiziano*, a cura di Ivo Bomba, con Note e Appendice di Gaetano Milanesi, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1994, p. 89.
Tale pubblicazione è leggibile anche nel link
https://books.google.it/books?id=iWQg6pqm3qkC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
Paolo Marini, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*,…op. cit., p. 258, precisa che la lettera manoscritta è conservata nell'Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Archivio Mediceo del Principato (MDP), 360, c. 52.

[688] Tale lettera è leggibile in Procaccioli, *Lettere scritte a Pietro Aretino*, tomo II, libro II, Roma, Salerno Ed., 2003, n. 3, p. 15.
Il prezioso volume, a cura del Procaccioli, è una pubblicazione critica dell'opera di Francesco Marcolini: si tratta della sua "pubblicazione nel 1551 delle *Lettere scritte al signor Pietro Aretino, da molti signori, comunità, donne di valore, poeti, et altri eccellentissimi spiriti. Divise in due libri*" [così, Paolo Veneziani, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 69 (2007), voce *Marcolini, Francesco*, nel link http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-marcolini_(Dizionario-Biografico)/].

"*Tanto più grande l'arte del nostro scultore; Che mostra il passaggio di* ***circa sedici anni*** *e la rappresenta* ***Come se avesse vissuto sino ad ora***"[689] (Atto V, Scena iii, 30-32).

Precedentemente, nell'Atto IV, Scena i, 4-7, "*il Tempo, come coro*" ("*Time, The Chorus*") aveva avvertito gli spettatori, sul fatto che *ben sedici anni sarebbero stati taciuti nell'opera*:

"Impute it not a crime To me or my swift passage that I slide O'er sixteen years, and leave the growth untried Of wide gap".

"Non date a colpa a me, o alla mia rapida Corsa, se sorvolo su *sedici anni* e lascio Non detta la storia di quell vasto spazio".

6) In entrambi i casi, sia Aretino che Paolina (che posseggono, rispettivamente il "*calco*" e la "*statua*") *hanno anche personalmente assistito alla morte* di Giovanni dalle Bande Nere e di Ermionamici ed entrambi sono *fedeli amici dei defunti*:
   - Aretino, grande amico dell'eroe, descrisse l'agonia e la morte di Giovanni (in Mantova, nel palazzo di Luigi Gonzaga, Signore di Castelgoffredo) nella più celebre delle *Lettere*, quella a Francesco de gli Albizi del 10 dicembre 1526; egli fu accanto all'eroe, durante l'amputazione della gamba, durante i giorni di sofferenza e di veglia, fino all'ultimo respiro del giovane. Di quella morte aveva, poi, narrato (con altra lettera del 10 dicembre 1526) anche alla moglie di Giovanni, Maria de' Medici.
   - Anche Ermione, "colta da malore … è soccorsa da Paolina"[690], sua fedele amica. Il marito, il re siciliano Leonte, aveva sottovalutato il malore: "*Take her hence. Her heart is but o'ercharghed; she will reccover*", "*Portatela via. Il suo cuore E' solo sovraccarico: si riprenderà*" (Atto III, Scena ii, 147-148); "*Exeunt Paulina and Ladies, bearing Hermione*", "*Escono Paulina e dame, portando via Ermione*". E' Paolina (come Aretino con riguardo a Giovanni) a stare vicino a Ermione, colta da un grave malore. E' ancora Paolina a comunicare al marito, Leonte, con gran dolore, la morte della regina Ermione: " *ahimè! La regina, la regina, La creatura più dolce, più cara, è morta*", "*woe! The Queen, the Queen, The sweet'st, dears'st creature's dead!*" (Atto III, Scena ii, 199-200); e Paolina sottolinea al re, "*L'amore che portavo alla vostra regina*", "*The love I bore your queen*" (227). Particolarmente interessante è il fatto che Paolina, che annuncia, non creduta, la morte di Ermione affermi anche (202-205): "*If word nor oath Prevail not, go and see: if you can bring Tincture or lustre in her lip, her eye, Heat outwardly or breath within, I'll serve you*"; "*Se parola o giuramento non bastano, andate a vedere: se saprete riportare colore o luce al suo labbro, al suo occhio, tepore fuori o respiro dentro, io vi servirò*". Il colore e il respiro caratterizzeranno la "resurrezione" della statua di Ermione.

[689] Bette Talvacchia, "*The Rare Italian Master and the Posture of Hermione in the Winter's Tale*", in *Literature Interpretation Theory*, volume 3, Number 3, 1992, p. 166, rileva che: "*it [the statue] is the portrait of a woman who never lived to the age at which she is represented*"; "*è [la statua] il ritratto di una donna che non era vissuta fino all'età, in relazione alla quale è rappresentata*". La statua rappresenta Ermione come se essa fosse vissuta fino a quel momento, anziché rappresentare l'immagine di Ermione, come era al momento della sua morte, sedici anni prima.
[690] Stefano Manferlotti, *Shakespeare*, Salerno editrice, Roma, 2011, p. 325.

In entrambi i casi, sia Aretino che Paolina sono portatori di "*verità*"; è Paolina, che comunica al marito Leonte (assente) la morte di Ermione, proprio come Aretino comunica alla moglie di Giovanni (assente), le vicende della dolorosa agonia dell'eroe. Paolina appare come una sorta di "*alter ego*" di Aretino.

7) In entrambi i casi, sia Aretino che Paolina hanno commissionato a Giulio Romano tali opere (il "calco" e la "statua") per *conservare la memoria* rispettivamente di Giovanni dalle Bande Nere e di Ermione:

- Aretino volle precisare, in una lettera del novembre 1544 a Luigi Anichini[691] (orefice e incisore veneziano), che quel "calco" funerario era una "*forma tolta da Giulio Romano* ***a mia instantia*** *dalla faccia del morto*"; cioè, l'iniziativa di preservare per l'eternità le precise fattezze del volto di Giovanni, deceduto a soli ventotto anni dopo una vita da vero prode, era **un'iniziativa che proprio Aretino aveva voluto fortemente perseguire**, avvalendosi dell'amicizia di Giulio Romano, che era a Mantova.

Aretino, in una successiva lettera Al S. Giuliano Salviati del marzo 1545[692], precisò che "l'effigie … morta" di Giovanni era "ne la forma del gesso"; cioè che il "calco", "formato" da Giulio Romano era in "gesso". Si trattava di un **apparato funerario con una sua corporeità tridimensionale; una volta che il gesso si era solidificato, il calco era divenuto duro come una pietra.**

- Anche Paolina ha commissionato a Giulio Romano la statua di Ermione. E Ciò si ricava da un dialogo fra uno sconosciuto *Third Gentleman*, presente nel dramma solo in questa scena, e un altrettanto sconosciuto *Second Gentleman*:

Il *Third Gentleman* accenna al fatto che la principessa Perdita (figlia di Ermione) è venuta a conoscenza dell'esistenza della statua di sua madre, la Regina Ermione (Atto V, Scena ii, 91-94):

> 'the princess [Perdita] hearing of her mother' s statue, which is in the keeping of Paulina,- a piece many years in doing and now newly performed by that rare Italian master, Julio Romano" .
>
> "la principessa [Perdita] ha sentito parlare della statua di sua madre, che è custodita da Paolina, opera che è costata molti anni di lavoro ed è stata da poco finita da quel raro maestro italiano, Giulio Romano".

Il *Second Gentleman* appare, a sua volta, soddisfatto da tale informazione, avendo già fortemente sospettato che Paolina avesse a che fare con qualcosa di molto importante (Atto V, Scena ii, 101-104):

[691] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, pp. 82-83, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false ; la si veda anche in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Terzo, III, 3, Salerno Editrice Roma, 1999, p. 601.

[692] Si legga la lettera in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo III, Libro Terzo, III, Salerno Editrice Roma, 1999, n. 169, p. 175. Si veda anche tale precisazione di Aretino nella lettera nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, in particolare, p. 116 v in https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

"I thought she [Paulina] had some great matter there in hand; for she hath privately twice or thrice a day, ever since the death of Hermione, visited that removed house".

"Mi ero immaginato che ella [Paolina] avesse là qualche affare molto importante; perché da quando è morta Ermione, due o tre volte al giorno lei si recava a visitare quel remoto ambiente".

Da questo dialogo si comprende, per via indiretta, ma chiaramente che era stata Paolina ad incaricare Giulio Romano di eseguire la statua di Ermione, costata molti anni di lavoro al medesimo Giulio Romano.

In entrambi i casi, sia Aretino che Paolina sono i *custodi della memoria* dei loro cari defunti e sono *il cardine attorno a cui ruota la vicenda di morte e di rinascita*;

8) In entrambi i casi, vi è una forte rivendicazione (da parte di Aretino e Paolina) del possesso della loro preziosissima "reliquia":

-Aretino[693] rivendica la proprietà del "calco" in gesso, duro come una pietra: "***tal' effigie è mia***".

-Anche Paolina (che, come Aretino, custodisce gelosamente la statua di Giulio Romano), afferma: "***the stone is mine***", "***la pietra [la statua] è mia***" (Atto V, Scena iii, 59).

"*tal'effigie è mia*" - dice Aretino; "*la pietra [la statua] è mia*" dice Paolina; ciò che rivela il profondo attaccamento di Aretino e di Ermione alla "reliquia" stessa.

Per completezza, Aretino, anche nella citata lettera del novembre 1544 a Luigi Anichini[694] (orefice e incisore veneziano) aveva fortemente ribadito come ***il "calco" fosse di sua proprietà***, accusando Anichini "***di tormi il cavo*** [di togliermi il calco]", e sottolinenando come egli stesse letteralmente facendo di tutto per rientrare in possesso di esso, anche indirizzando "*mie lettere per* ***il riacquisto*** *di ciò ...* ***di cotale impronta***"… addirittura minacciando di **farsi ragione** "***con la forza… delle cose mie***". Ancora, Aretino aveva chiesto, nella lettera a Parrasio Micheli, del settembre 1549

[693] Nella lettera di Aretino a Cosimo I de' Medici del 10 aprile 1543.
Tale lettera è leggibile nel volume di Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV,XV, XVI*, Tomo II, Firenze, Molini ed., 1840, pp. 311-312; la lettera è conservata in *Archivio Mediceo Carteggio del Duca Cosimo, filza 30*.
La lettera è leggibile in tale volume di Gaye, pp. 311-312, nel link
https://books.google.it/books?id=Y46k8pH16isC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
Circa tale lettera di Aretino del 10 aprile 1543, si veda anche il commento di Gaetano Milanesi, in *Giorgio Vasari, Vita di Tiziano*, a cura di Ivo Bomba, con Note e Appendice di Gaetano Milanesi, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1994, p. 89.
Tale pubblicazione è leggibile anche nel link
https://books.google.it/books?id=iWQg6pqm3qkC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
Paolo Marini, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*,…op. cit., p. 258, precisa che la lettera manoscritta è conservata nell'Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Archivio Mediceo del Principato (MDP), 360, c. 52.
[694] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, pp. 82-83, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false ; la si veda anche in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Terzo, III, 3, Salerno Editrice Roma, 1999, p. 601.

(Libro V)[695]la restituzione della sua "*testa de lo immortale Giovanni de i Medici*", ingiungendo, prima: "***restituiscamisi***"; e aggiungendo, poi, di voler provvedere personalmente a riprendersi l'"immagine" (di cui sente forte la mancanza), poiché " ***la gelosia della immagine del cosi gran' Capitano mi ci spinge***".

9) In entrambi i casi, è descritto un vero e proprio pellegrinaggio, per vedere le "*reliquie*": rispettivamente, il "*calco*" (nella casa di Aretino) e la "*statua*" di Ermione (nella casa di Paolina):

- Aretino**,** in una lettera a Parrasio Micheli[696] del settembre 1549[697], afferma:

"*non men gente mi viene in casa per vederla [la "forma" del volto di Giovanni], che s'ella fusse reliquia di qual si voglia santo, non pur di lui ch'era un Marte*";

Cioè, si reca a vedere, nella casa di Aretino, la "forma" del volto di Giovanni un pellegrinaggio di persone non inferiore a quello che si reca a vedere la reliquia di un santo, nonostante che Giovanni fosse un condottiero valoroso e non un santo.

- Dal suo canto, Paolina custodisce la statua della Regina Ermione in un luogo "isolato" (Atto V, Scena iii, 15-17):

"her dead likeness …I keep it Lonely, apart".
"la sua effigie morta … Io la tengo isolata, a parte".

Poi, Paolina spiega che quel luogo appartato è, in realtà, una "cappella", nella quale è custodita la preziosa reliquia di Ermione; e il gruppo di persone che è andato a vedere tale "cappella" appartata, deve rispettare alcune regole, se vuole assistere a un veo e proprio prodigio:

"Either forbear,Quit presently *the chapel*, or resolve you For more amazement. If you can behold it,I'll make the statue move indeed".

"Dovete o rassegnarvi a lasciare Subito *la cappella*, oppure prepararvi A un prodigio più grande. Se resisterete, Io farò muovere veramente la statua".

10) In entrambi i casi si parla di un' "*effigie spenta nell'ombre de la morte*" e di un'"*effigie…morta*" (Aretino, nelle lettera del novembre 1545 a Gian Paolo Pace[698] e del marzo 1545 Al S. Giuliano

[695] Pietro Aretino, *Lettere*, Tomo V, Libro V [1550], a cura di Paolo Procaccioli, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2001, n. 329 del settembre 1549; la lettera è anche pubblicata nel Libro Quinto delle Lettere, Parigi, 1609, p. 176, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=_imVSx8toYEC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
[696] Francesco Sorce - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 74 (2010), voce *Micheli, Parrasio*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/parrasio-micheli_(Dizionario-Biografico)/
[697] Pietro aretino, *Lettere*, Tomo V, Libro V [1550], a cura di Paolo Procaccioli, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2001, n. 329 del settembre 1549; la lettera è anche pubblicata nel Libro Quinto delle Lettere, Parigi, 1609, p. 176, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=_imVSx8toYEC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false
[698] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 259 v, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

Salviati[699], con riguardo al "*calco*"), che è tradotta, sinteticamente, in inglese (dall'Autore di *The Winter's Tale*) in "*dead likeness*" "*immagine/effigie morta*" (Atto V, Scena iii, 15), per indicare la "*statua*" di Ermione.

11) In entrambi i casi, si celebra *l'arte* (quella del pittore Gian Paolo Pace e di Giulio Romano), che imita alla perfezione la natura e che *riesce, non solo, a riprodurre perfettamente le fattezze dell'effigie di un volto (alla quale gli artisti si sono ispirati), ma anche a mutarne addirittura l'età, ringiovanendone o invecchiandone le fattezze, a dispetto del tempo cui si riferisce l'effigie stessa* (la capacità dell'arte di andare "*avanti o indietro*" nel tempo, sfidandone le rigide regole):

- Il "calco" di Giovanni de' Medici rappresentava un uomo che, per le sofferenze dell'agonia, appariva un quarantenne, mentre (come ricorda Aretino al pittore Gian Paolo Pace) Giovanni de' Medici aveva solo 28 anni quando era morto; e, *nel suo ritratto, Gian Paolo Pace raffigurò, con le stesse fattezze del "calco" [formato da Giulio Romano], un giovane di 28 anni (e non di 40 anni*, come appariva nel "calco" medesimo); tale artificio era stato documentalmente già suggerito da Aretino, in una lettera del maggio 1545, al Sansovino[700] (che avrebbe dovuto trarre dal "calco" una scultura della "testa" di Giovanni, mai peraltro eseguita); in tale lettera Aretino aveva "*avvertito di ringiovenire con l'arte quello che in la sua faccia fece invecchiare la morte*".

  Gian Paolo Pace, nel suo ritratto, "*ringiovanì*", *di ben 12 anni*, l'"*effigie spenta*" (che, nel "*calco*", mostrava il volto di un uomo di 40 anni)!

- Paolina, a sua volta, aveva evidentemente consegnato a Giulio Romano un ritratto di Ermione, con le fattezze di quest'ultima al momento della morte, e *Giulio Romano scolpì* una "*statua*" *con le medesime fattezze*, ma *ne mutò l'età* (come nel caso del ritratto di Giovanni dalle Bande Nere), tenendo conto che *erano trascorsi ben 16 anni dalla morte di Ermione*.
  Giulio Romano "invecchiò", nella sua statua, *di ben 16 anni, le fattezze del ritratto di Paolina* (cui si era ispirato), che si riferiva all'epoca della sua morte: nella statua, Ermione ha rughe che, quando era morta, non aveva, come osserva Leonte (Atto V, Scena iii, 27-28):

  "*Hermione was not so much wrinkled, nothing So aged as this seems*"
  "*Ermione non era così rugosa, non così avanti con gli anni, come appare qui*".

  Paolina, a sua volta, ribatte:

  "So much the more our carver's excellence; Which lets go by some sixteen years and makes her As she lived now".

[699] Si legga la lettera in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Tomo III, Libro Terzo, III, Salerno Editrice Roma, 1999, n. 169, p. 175. Si veda anche tale precisazione di Aretino nella lettera nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, in particolare, p. 116 v in https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[700] Lettera di Pietro Aretino del maggio 1545 a Jacopo Sansovino;
tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 137, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

"Tanto più grande l'arte del nostro scultore; Che mostra il passaggio di circa sedici anni e la rappresenta Come se avesse vissuto sino ad ora"[701] (Atto V, Scena iii, 30-32).

Anche nell'opera shakespeariana, *compare l'artificio dell'arte che riesce a mutare l'età della persona ritratta!* In questo caso, Ermione *è invecchiata* rispetto all'immagine che aveva al momento della sua scomparsa[702]!

Insomma, anche *l'età di Ermione (come quella del volto che appariva nel "calco" di Giovanni) viene mutata dal sapiente Giulio Romano*: lei (anziché ringiovanita, di dodici anni, come nel caso del ritratto del Pace rispetto all'immagine che appare nel "calco" di Giovanni) è *invecchiata di sedici anni rispetto all'immagine di lei, fornita allo scultore, in quanto è morta sedici anni prima e lo scultore vuole rappresentarla così come sarebbe attualmente, se viva*!

12) In entrambi i casi, un artista (Tiziano, nel caso del ritratto di Aretino - dipinto a *pendant* con quello di Giovanni dalle Bande Nere - e Giulio Romano, nel caso della statua di Ermione) riesce addirittura a "*raffigurare*" il "*respiro*" della persona raffigurata (rispettivamente col pennello e lo scalpello).

13) In entrambi i casi, i "*colori*" (rispettivamente, nel ritratto di Gian Paolo Pace e nella statua di Giulio Romano) contribuiscono a rendere *la perfetta immagine della vita*: "*avete renduto i colori della vita*", afferma Aretino, riferendosi al ritratto di Pace (nella lettera del novembre a Gian Paolo Pace[703]); Paolina, a sua volta, impedisce che la statua (che appare piena di "*calda vita*") sia baciata, poiché "*The statue is but newly fix'd, the colour's Not dry*" "*La statua è appena dipinta, il colore non si è ancora asciugato*" (Atto V, Scena iii, 47-48).

14) In entrambi i casi, si realizza il "*miracolo della resurrezione*": il "*calco*" di Giulio Romano, con l'"*effigie spenta nell'ombre de la morte*" di Giovanni dalle Bande Nere prende vita (*metaforicamente*) nei colori del ritratto di Gian Paolo Pace ("*in virtù de miracoli che sa fare il pennel vostro*", nel racconto entusiasta di Aretino); la "*statua*" di Giulio Romano, con l'"*effigie morta*" ("*death likeness*") di Ermione, *prende (realmente) vita* in un *vero e proprio miracolo*, descritto anche sulle orme dell'evangelica resurrezione di Lazzaro[704] ("*Tis time; descend; be stone no more; approach*"; "*E' ora; scendi; cessa di essere pietra; avvicinati*"- Atto V, Scena iii, 99).

---

[701] Bette Talvacchia, "*The Rare Italian Master and the Posture of Hermione in the Winter's Tale*", in *Literature Interpretation Theory*, volume 3, Number 3, 1992, p. 166, rileva che: "*it [the statue] is the portrait of a woman who never lived to the age at which she is represented*"; "*è [la statua] il ritratto di una donna che non era vissuta fino all'età, in relazione alla quale è rappresentata*". La statua rappresenta Ermione come se essa fosse vissuta fino a quel momento, anziché rappresentare l'immagine di Ermione, come era al momento della sua morte, sedici anni prima.

[702] Incidentalmente rileviamo come, anche in questo caso, tale *interessantissimo artificio* è attualmente utilizzato, tramite specifici programmi digitali, per la ricerca di persone scomparse da tempo e che, tramite l'immagine del loro volto, invecchiato del tempo decorrente dalla scomparsa, possono avere maggiori chance di essere riconosciute!

[703] Tale lettera di Pietro Aretino si trova pubblicata nel Libro Terzo delle *Lettere*, Parigi, 1609, p. 259 v, leggibile nel link https://books.google.it/books?id=ZaaJOyrnKNQC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[704] Piero Boitani, *Il Vangelo secondo Shakespeare*, Il Mulino, Bologna, 2009, p. 108 rileva che: "Il comando di Paolina: 'scendi, avvicinati!' ha l'imperiosità di 'Lazzaro, vieni fuori!'".

Nel bel dipinto di William Hamilton (1790) è ritratto proprio il momento in cui il Re Leonte, rapito dalla bellezza della statua della moglie Ermione, tenta di toccare la statua stessa, che sembra proprio viva.

Si interpone, con autorevole rapidità, Paolina, poiché la statua è stata da poco dipinta da Giulio Romano e la pittura ancora non si è asciugata.

Leonte, se toccasse la statua, rovinerebbe irrimediabilmente i colori magistralmente stesi sulla statua stessa (che appare, proprio, coi colori della vita), ma che, come detto, non sono ancora asciutti!

William Hamilton (British, 1751-1801): *Leontes looking at the Statue of Hermione*, 1790
http://www.artnet.com/artists/william-hamilton/leontes-looking-at-the-statue-of-hermione-pJ5j8o09IkKl3rZXohGqwA2

Appare a noi del tutto evidente, in base a quanto sopra rilevato, l'influenza delle *Lettere* di Aretino sull'opera shakespeariana *The Winter's Tale*. *Il commovente racconto aretiniano del "calco" di Giovanni dalle Bande Nere (opera di Giulio Romano), che miracolosamente "resuscita" nei colori del ritratto di Gian Paolo Pace, avrebbe profondamente toccato, a nostro avviso, la sensibilità dell'Autore* dell'opera shakespeariana "*The Winter's Tale*"

Il "*trait d'union*", tramite il quale le Lettere di Aretino (e l'avvincente vicenda del "calco") ebbero modo di giungere all'opera shakespeariana, **non possono che essere (come al solito!) i due Florio**: John Florio, che, fra i libri letti per la predisposizione dei suoi dizionari italiano-inglese del 1598 e del 1611, cita espressamente i sei libri delle *Lettere* di Aretino e i due libri delle Lettere scritte ad Aretino[705]; Michelangelo Florio, che fu amico di Aretino, come da comprovato carteggio fra i due[706].

III.3.3 L'influenza di Aretino sulla genesi del dipinto di Tiziano "*Venere e Adone*". L'influenza del dipinto di Tiziano "*Venere e Adone*" sulla prima opera di Shakespeare, con dedica (1593), "*Venus and Adonis*" (Erwin Panofsky, 1969). Il dipinto "*Venere e Adone*", in Palazzo Barberini, ove è presente una curiosa variante, quella di Adone con un "cappellino" in testa, proprio come è descritto da Shakespeare (Noemi Magri, 2014).

III.3.3.1 Secondo gli studiosi (E. Tietze-Conrat -1944- e Augusto Gentili -1980), Aretino fu il "*ghost writer*" della lettera di Tiziano del 1554 a Filippo di Spagna, con cui si inviava il dipinto di Tiziano. L'influenza della "penna" di Aretino, non solo in tale lettera, ma anche nella genesi del dipinto di Tiziano "Venere e Adone": lettera di Aretino del 6 agosto 1527 a Federico Gonzaga, nella quale Aretino prometteva al Marchese una statua, mai realizzata, di Sansovino, che *"vi ornarà [ornerà] la camera d'una Venere sì vera e sì viva che empie di libidine il pensiero di ciascuno che la mira*"; nella lettera di Tiziano (alias Aretino) del 1554 a Filippo di Spagna (presumibilmente del 10 settembre, che accompagnava l'invio del quadro *Venere e Adone*), si parla parimenti di due dipinti, che, grazie a un geniale artificio, rendono *l'effetto tridimensionale proprio di una statua*, anche in questo caso per ornare il "camerino" di Filippo: "*acciòche riesca il Camerino, dove hanno da stare, più gratioso alla vista*". La precedente lettera di Aretino a Cesare Fregoso del 9 novembre 1526, con cui Aretino invia all'amico Fregoso i suoi *Sonetti Lussuriosi sopra i XVI Modi, paragonandoli, sostanzialmente a "un' canestro di frutti*" che il destinatario gà pregusta "*con la fantasia de lo appetito*"; analogamente, Aretino e Tiziano intendevano sfruttare la stupefacente statuaria tridimensionalità del "dittico" tizianesco quale "innegabile, centrale componente erotica per una *captatio benevolentiae* nei confronti del sovrano, alla cui fruizione personale erano destinati"(Elena Smoquina).

Il famoso dipinto tizianesco di *Venere e Adone* era stato "*eseguito da Tiziano nel 1553 per il principe Filippo … Giunse in non buone condizioni di conservazione…a Londra, ove il principe si era unito in matrimonio con Maria Tudor, regina d'Inghilterra*"[707], il 25 luglio 1554. Più precisamente, "*Filippo ricevette il dipinto a Londra prima del 6 dicembre 1554*[708]."

[705] Si vedano rispettivamente l'Appendice II, indicazioni bibliografiche nn. 18, 60, 65 e 69, e l'Appendice III, indicazioni bibliografiche nn. 69 e 217; entrambe tali Appendici, in calce al presente studio.

[706] Si veda la pubblicazione critica di tale carteggio, in Massimo Oro Nobili, "*A 500 anni dalla nascita di Michelangelo Florio: Aretino, i Florio, Amleto*", pubblicato il 23 settembre 2018 in http://www.shakespeareandflorio.net/, pp. 51-66.

[707] *L'opera completa di Tiziano,* Presentazione di Corrado Cagli, Apparati critici e filologici di Francesco Valcanover, Rizzoli, Milano, 1969, p.122, opera numero 355. (presumibilmente del 10 settembre, che accompagnava l'invio del quadro *Venere e Adone*[707])

[708] Kiyo Hosono, *Venere e Adone di Tiziano: la scelta del soggetto e le sue fonti,* in *Venezia Cinquecento*, XIII/26, 2003, II, nota 2 a p.152, puntualizza che "Filippo ricevette il dipinto a Londra prima del 6 dicembre 1554: M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, 1988, p. 234".

"*Tiziano, già nel 1545-1546 aveva dipinto una Danae e un Venere e Adone per la Famiglia Frarnese … che offrivano due differenti punti di vista di un nudo di donna*" [709] e quindi aveva un'esperienza in proposito. In particolare, tale quadro di *Venere e Adone* era stato "*dipinto per il cardinale Alessandro Farnese intorno al 1545, ma esso è andato perduto all'inizio dell'Ottocento*".[710]

Roberta Ciprotti[711] sottolinea, con riguardo alla prima "*Danae*", dipinta da Tiziano (attualmente a Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte), che:

> "*David Rosand* [Rosand D., *Tiziano*, Garzanti Editore, Milano 1983, pp. 122] e *Rona Goffen* [Goffen R., *Titian's women*, New Haven, Londra 1997, pp. 215-241] hanno individuato il *committente nel ... cardinale Alessandro Farnese*…ipotesi .... rappresentata particolarmente da *Roberto Zapperi* e *avvalorata da una lettera del 1544 del nunzio papale, Giovanni Della Casa, indirizzata al cardinale Farnese*, secondo cui la Danae è il ritratto di Angela, la cortigiana favorita del cardinale.
>
> La Danae Farnese era forse accompagnata da un quadro di *Venere e Adone*, *andato perso*, a noi noto solo attraverso delle incisioni ed uno studio dell'opera. *Dall'esame ai Raggi X* del quadro si è riscontrata una *prima composizione della Danae*, con cassoni e domestici inclusi, che richiama esplicitamente la *Venere di Urbino*, impostazione modificata subito dopo da Tiziano poiché caratterizzata da un *clima troppo domestico e familiare per poter rappresentare un mito così sensuale come quello di Danae*."

Come dimostrato, in modo inconfutabile da Roberto Zapperi[712] (sulla base anche della lettera di Giovanni della Casa al Cardinale Alessandro Farnese, del 20 settembre 1544, in Biblioteca Apostolica Vaticana), la "*Danae*" di Capodimonte era stata ordinata dal cardinale Alessandro Farnese. Questi, inizialmente, aveva richiesto a Tiziano una copia della "*Venere d'Urbino*"; ma il Cardinale aveva, in un secondo momento ritenuto (quando Tiziano aveva già iniziato il dipinto, e quindi, essendo stato costretto a modificarlo, come evidenziato dalle radiografie del dipinto stesso!) che fosse preferibile (in considerazione della propria posizione) un pur sensuale *quadro mitologico*, da tenere nella "*camera propria*"[713]; diversamente, la cosiddetta (successivamente) "*Venere di Urbino*", rappresentava, *in realtà, una giovane donna in un ambiente domestico* ed era tenuta dalla *legittima coppia* dei duchi d'Urbino, nella loro camera.

Un primo dipinto di "Danae", opera del Correggio (oggi alla Galleria Borghese di Roma) - su commissione di Federico II Gonzaga, Duca di Mantova - era pervenuta in Spagna "*molto probabilmente*

---

[709] Luba Freedman, *The Vainly Imploring Goddess in Titian's Venus and Adonis*, in *Titian: Materiality, Likeness, Istoria*, edited by Joanna Woods-Marsden, Introduction by David Rosand, Brepols Publishers, 2007, pp.85-86. Lo studio è anche leggibile in https://www.academia.edu/8652312/. The Vainly Imploring Goddess in Titian s Venus and Adonis

[710] Così, Kiyo Hosono, *Venere e Adone di Tiziano: la scelta del soggetto e le sue fonti*, in *Venezia Cinquecento*, XIII/26, 2003, II, nota 47 a p.154. Gli studiosi distinguono le varie versioni del dipinto in due "tipi": "tipo Prado" e "tipo Farnese". "*Tiziano modificò solo alcuni dettagli …Ma … non cambiò mai la rappresentazione dei due personaggi centrali*" (Hosono, cit., nota 48 alle pp.154-155).

[711] Roberta Ciprotti, *Le metamorfosi di Ovidio, 27: Giove e Danae*, in *Iconos*, Cattedra di Iconografia e Iconologia, Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma, leggibile in http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iv/giove-e-danae/immagini/27-giove-e-danae/

[712] Roberto Zapperi, *Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's Danae in Naples*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 54 (1991), pp. 159-171, leggibile in https://www.jstor.org/stable/751486?seq=1 A p. 171, Roberto Zapperi reproduce, in Appendice, la fondamentale lettera di Giovanni della Casa al Cardinale Alessandro Farnese, del 20 settembre 1544, in Biblioteca Apostolica Vaticana. La "Danae", commissionata da Alessandro Farnese, è descritta da Giovanni della Casa come "*una nuda che faria venir il diavolo addosso… [mentre] quella che Vostra Signoria Reverendissima vide in Pesaro nelle camere de' l Signor duca d' Urbino [Giudobaldo II della Rovere] è una teatina appresso a questa [cioè, la 'nuda' di Pesaro, pur sensualissima, appare, pur tuttavia, addirittura meno sensuale rispetto alla "Danae"]*".

[713] Roberto Zapperi, op. cit., p. 166.

nel 1543, in occasione del [primo] matrimonio di Filippo II di Spagna"[714]; infatti, Filippo, "*nel 1543 aveva sposato a Salamanca la cugina Maria Emanuela, figlia di Giovanni III, re di Portogallo e, come lui, nipote di Giovanna la Pazza, e ne era rimasto vedovo nel 1545*"[715]. Il quadro era il simbolo dell'unione fra due famiglie reali (nel mito, l'unione fra il Re degli Dei e la figlia del Re di Argo)!

Un secondo dipinto di "Danae", opera di Tiziano (rielaborazione di quella oggi a Napoli), era pervenuto al medesimo Filippo II (poco prima del dipinto "*Venere e Adone*"), in occasione del suo secondo matrimonio con Maria Stuart, Regina d'Inghilterra nel 1554 (anche, in tal caso, il quadro era il simbolo dell'unione fra due famiglie reali!).

Con riguardo al dipinto "*Venere e Adone*" (inviato a Filippo, poco dopo la "*Danae*"), nella parte centrale della celebre lettera del 1554 (presumibilmente del 10 settembre, che accompagnava l'invio del quadro *Venere e Adone*[716]), Tiziano (*alias Aretino*) scriveva al Principe Filippo, divenuto il 25 luglio 1554, Re d'Inghilterra, in quanto marito di Maria Stuart, Regina d'Inghilterra:

> "*Et perché la Danae, ch'io mandai già a Vostra Maestà,* ***si vedeva tutta dalla parte dinanzi****, ho voluto* ***in questa altra poesia*** *[Venere e Adone] variare, &* ***farle mostrare la contraria parte****,* ***acciòche riesca il Camerino****, dove hanno da stare,* ***più gratioso alla vista***". [717]

Il Prof. Augusto Gentili[718], sulla base dello studio di **E. Tietze-Conrat (1944),** rileva che:

> "**Il problema di chi scrivesse per Tiziano questa e altre lettere 'formali'**, diplomaticamente sapienti oltre che letterariamente costruite, è stato posto più volte: **sul nome dell'Aretino**, e più tardi [dopo la morte di Aretino] del Verdizotti, **si può consentire**, pur restando difficile giungere a conclusioni compiutamente dimostrative".

---

[714] Chiara Mataloni, *Le metamorfosi di Ovidio, 25: Giove e Danae*, in *Iconos*, Cattedra di Iconografia e Iconologia, Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma, leggibile in http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iv/giove-e-danae/immagini/25-giove-e-danae/

[715] Si veda il Dizionario di Soria Treccani (2010), voce *Filippo II Re di Spagna*, nel link http://treccani.it/enciclopedia/filippo-ii-re-di-spagna_%28Dizionario-di-Storia%29/

[716] Kiyo Hosono, op. cit. p.119, sottolinea come la celebre lettera esordisca solennemente con le parole "Al Re d'Inghilterra. Sacra Maestà"; ciò che significa che la lettera fu spedita successivamente al matrimonio di Filippo II con Maria Stuart, Regina d'Inghilterra, celebrato il 25 luglio 1554 (a seguito di tale matrimonio, Filippo assunse il titolo di "Re di Inghilterra"). Nella stessa lettera, inoltre, si affermava che il messaggio era "*accompagnato dalla presente pittura di Venere, & Adone*". Tale lettera (senza indicazione di data) è pubblicata da Stefano Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*, Milano, 1817, p. 312, leggibile in https://books.google.it/books?id=QxwgzGdGY50C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false Il medesimo Kiyo Hosono, op. cit. nota 2 a p.152, rileva che "Tiziano informa Don Giovanni Benevides, in una lettera del 10 settembre 1554, della spedizione di *Venere e Adone* a Filippo d'Asburgo, nuovo re d'Inghilterra: 'Mando hora la poesia di Venere & Adone: nella quale V.S. vedrà quanto spirito & amore so mettere nelle opere di S.M." Kiyo Hosono, op. cit. nota 2 a p.152, precisa che tale lettera al Benevides è pubblicata da Stefano Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*… cit., p. 313. Lo stesso Kiyo Hosono, op. cit. nota 2 a p.152, puntualizza anche che "Filippo ricevette il dipinto a Londra prima del 6 dicembre 1554 (M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, 1988, p. 234)".

[717] Kiyo Hosono, op. cit., p. 119, che, alla nota 41, indica la raccolta del 1554, ove tale lettera è pubblicata: "Tiziano, *Al Re d'Inghilterra*, in *Lettere di diversi eccellentissimi huomini, raccolte da diversi libri: tra le quali se ne leggono molte, non più stampate. Con gli argomenti per ciascuna delle materie, di che elle trattano, e nel fine annotazioni e tavole delle cose più notabili, a utile degli studiosi.* In Venegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, et fratelli, MDLIIII, p. 23. Tale lettera è pubblicata anche da Stefano Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*, Milano, 1817, p. 312. Tale opera del Ticozzi è leggibile in https://books.google.it/books?id=QxwgzGdGY50C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[718] Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del cinquecento*, Bulzoni editore, 1980, nota 5 a p. 214; egli rileva che, circa il problema il problema di chi scrivesse per Tiziano questa e altre lettere 'formali', "*Il miglior contributo è in proposito quello di* E. Tietze Conrat, *Titian as a Letter Writer*, in *Art Bulletin* XXVI (1944) pp.117-23". In merito a Giovan Mario Verdizzotti, si veda la voce di Giulio Reichenbach - Enciclopedia Italiana - I Appendice (1938) nel link http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-mario-verdizzotti_(Enciclopedia-Italiana)/

In effetti, nel 1944, **E. Tietze-Conrat**,[719] in un importante studio, aveva sostenuto che **Aretino fosse il "ghost Writer" delle lettere inviate da Tiziano al Re Filippo di Spagna e di altre lettere di Tiziano**.

Tietze-Conrat, analizza, fra l'altro, a una lettera inviata da Tiziano a Filippo, in cui Tiziano si riferisce anche al dipinto ("*Favola*"), in fase di ultimazione, *Venere e Adone*":

> "Another letter worth analyzing is the one to Prince Philip of Spain[720]".
> "Un'altra lettera che vale la pena di analizzare è quella al Principe Filippo di Spagna".

Tale lettera, senza data, pubblicata da Stefano Ticozzi (1817)[721], così recita:

> " **A Filippo Prencipe di Spagna**
> **Principe Serenissimo.**
>
> Dall'Ambasciador Cesare **ebbi il dono più conforme alla grandezza vostra che a' piccioli meriti miei**: il che mi fu per molti rispetti caro, ma assai più, essendoché **a un povero debitore è gran ricchezza l'essere molto tenuto al suo signore**. Io all'incontro **vorrei poter ritrar l'immagine del mio cuore, già gran tempo consacrato all'Altezza Vostra, perché Ella mirasse nella più perfetta parte di esso scolpita l'immagine del valor suo.** Ma non potendosi far questo, io **attendo a finire la Favola di *Venere e Adone* in un quadro di *forma simile* a quello che ebbe già la Maestà Vostra, di *Danae***; e finito (che **sarà di breve**), lo manderò. Vado preparando gli altri ancora, pur da essere consacrati al mio Signore; poiché dall'arido mio terreno frutti più nobili provenire non possono. Non passerò più avanti, pregando Iddio nostro Signore a concedere lunga felicità alla Vostra Altezza, e a me grazia di potere ancora una volta a vedere Vostra Serenità, e umilmente baciarle i piedi."

Si tratta di una lettera, che di poco precedeva quella del 1554, presumibilmente del 10 settembre, che accompagnava l'invio del quadro *Venere e Adone*[722] ; infatti, in tale precedente lettera, il quadro *Venere e Adone*, non è ancora "finito". Interessante è anche il fatto che si parli di tale quadro come di un quadro "*di forma simile*" alla "Danae" (un quadro "*pendant*", di quello precedentemente inviato).

---

[719] E. Tietze-Conrat, *Titian as a Letter Writer*, in *Art Bulletin* XXVI (1944) pp.117-23.Tale studio è leggibile in https://www.jstor.org/stable/3046939?read-now=1&refreqid=excelsior%3A7dd5650ed68c5ca3e299efb025a0fa36&seq=1

[720] E. Tietze-Conrat, op. cit., nota 7 a p. 117, precisa che tale lettera è pubblicata da Stefano Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*, Milano, 1817, pp. 311 ss. Tale opera del Ticozzi è leggibile in https://books.google.it/books?id=QxwgzGdGY50C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[721] Stefano Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*, Milano, 1817, pp. 311 ss. Tale opera del Ticozzi è leggibile in https://books.google.it/books?id=QxwgzGdGY50C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[722] Kiyo Hosono, op. cit. p.119, sottolinea come la celebre lettera esordisca solennemente con le parole "Al Re d'Inghilterra. Sacra Maestà"; ciò che significa che la lettera fu spedita successivamente al matrimonio di Filippo II con Maria Stuart, Regina d'Inghilterra, celebrato il 25 luglio 1554 (a seguito di tale matrimonio, Filippo assunse il titolo di "Re di Inghilterra"). Nella stessa lettera, inoltre, si affermava che il messaggio era "*accompagnato dalla presente pittura di Venere, & Adone*". Tale lettera (senza indicazione di data) è pubblicata da Stefano Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*, Milano, 1817, p. 312, leggibile in https://books.google.it/books?id=QxwgzGdGY50C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false Il medesimo Kiyo Hosono, op. cit. nota 2 a p.152, rileva che "Tiziano informa Don Giovanni Benevides, in una lettera del 10 settembre 1554, della spedizione di *Venere e Adone* a Filippo d'Asburgo, nuovo re d'Inghilterra: 'Mando hora la poesia di Venere & Adone: nella quale V.S. vedrà quanto spirito & amore so mettere nelle opere di S.M." Kiyo Hosono, op. cit. nota 2 a p.152, precisa che tale lettera è pubblicata da Stefano Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*... cit., p. 313. Lo stesso Kiyo Hosono, op. cit. nota 2 a p.152, puntualizza anche che "Filippo ricevette il dipinto a Londra prima del 6 dicembre 1554 (M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, 1988, p. 234)".

Tietze-Conrat[723]**,** con riguardo a tale lettera, si sofferma, in particolare, sulla:

> "the essential part of the letter, the part which Titian perhaps contributed himself. But such elaborate rhetoric such piling up of figurative language as '**to paint one's heart in order that the patron may discover his own image carved therein, yea, not his own image, but that of his virtues**" – **this is unimaginable for Titian**. **It is the style of a professional man of letters, and indeed of one who is forerunner of the Baroque**.
> We maight continue to analyze in full detail many more of Titian's letters. However, **a simpler and more instructive method of tracing Aretino's style therein is to read them aloud and slowly, alternanting with a few to which Aretino signed his own name. We find in all an identical intonation and phraseology**".
>
> "la parte essenziale della lettera, la parte alla quale forse lo stesso Tiziano contribuì. Ma una retorica così elaborata, un tale accumulo di linguaggio figurativo come nella frase '**dipingere il proprio cuore affinché il patrono possa scoprire la sua immagine scolpita, anzi, non la sua immagine, ma quella delle sue virtù**' - **questo è inimmaginabile per Tiziano**. **È lo stile di un letterato professionista, e in effetti di uno che è precursore del barocco.**
> Potremmo continuare ad analizzare in dettaglio molte altre lettere di Tiziano. Tuttavia, **un metodo più semplice e istruttivo per rintracciare lo stile di Aretino è quello di leggerle ad alta voce e lentamente, alternandole con alcune lettere a cui Aretino ha firmato col suo nome**. **Troviamo in tutto un'intonazione e una fraseologia identiche**".

Tietze-Conrat[724]**,** dopo aver analizzato alcune elaborate lettere di Aretino, sottolinea che:

> "Such a comparative reading aloud, where one concentrates on the rhytm and sound of the passages, **convinces of Aretino's authorship of many of Titian's letters**, as an analysis of the mere content, obviously contributed by Titian himself, would not; besides, Aretino withheld from these letters the typical wit of his personal letters. In those written for Titian his wit appears only in the diluited form of **rather empty word-play**. Titian may not have cared for the brilliance which Aretino reserved for his personal letters. Aretino's wit bridges the immense gap between the princes to whom he writes and himself. What counts is less his role of 'Princes' Scourge' than his faculty of creating by his wit an air of delightful familiarity and understanding with his highborn correspondents, and thus of abolishing the air of profound and sycophantic respect with which they were wont to be addressed."
> "Tale comparata lettura ad alta voce, in cui ci si concentra sul ritmo e sul suono delle frasi, **ci convince del fatto che Aretino fu l'Autore di molte lettere di Tiziano**, come un'analisi del mero contenuto di esse, ovviamente fornito dallo stesso Tiziano, non riuscirebbe a fare; inoltre, Aretino tenne nascoto in queste lettere lo spirito tipico delle sue lettere personali. In quelle scritte per Tiziano la sua intelligenza appare solo nella forma diluita del **gioco di parole piuttosto vuoto**. Tiziano potrebbe non aver curato la genialità che Aretino aveva riservato alle sue lettere personali. L'arguzia di Aretino colma l'immenso divario tra i principi a cui scrive e se stesso. Ciò che conta è non tanto il suo ruolo di 'Flagello dei Principi', quanto la sua facoltà di creare con la sua arguzia un'aria di deliziosa familiarità e intesa con i suoi nobili corrispondenti, e quindi di eliminare l'atmosfera di profondo e servile riguardo con cui essi erano soliti essere trattati".

A questo punto, **Tietze-Conrat**[725] si domanda:

[723] E. Tietze-Conrat, op. cit., pp. 117-118.
[724] E. Tietze-Conrat, op. cit., p. 118.

"**where do we find …the letters which [Titian] wrote himself?"**
"**dove troviamo … le lettere che [Tiziano] stesso scrisse**?"

E, a tale domanda **Tietze-Conrat**[726] così risponde:

"First of all they [such letters] should be sought among those written when Titian was away from Venice and thus without the help of his '**ghost writer**' [Aretino]."

"Prima di tutto [tali lettere] dovrebbero essere cercate tra quelle che Tiziano scrisse quando era lontano da Venezia e quindi senza l'aiuto del suo 'scrittore fantasma- **ghost writer**' [Aretino]".

Insomma, un Aretino, "ghost writer" di Tiziano!

Tietze-Conrat[727] rileva che, **dopo la morte di Aretino, Tiziano si servì, per le proprie lettere, dei servizi segretariali di Giovanni Maria Verdizotti**:

"Even if we were not told by Ridolfi about Giovanni Maria Verdizotti's secretarial services to Titian, we should be justified in assuming that **Titian did not begin writing his official letters himself after Aretino's death in 1556**. A passage like the over-rought comparison of Titian's relations to Philip II with Apelles' to Alexander the Great, in the letter of September 17, 1559, would suffuce to convince us that **he had had some outside help**."

"Anche se Ridolfi non ci avesse riferito dei servizi di segreteria di Giovanni Maria Verdizotti a Tiziano, noi **non saremmo giustificati nel ritenere che Tiziano iniziò a scrivere da solo le sue lettere ufficiali dopo la morte di Aretino nel 1556**. Un passaggio come il confronto eccessivo concernente le relazioni tra Tiziano e Filippo II, paragonate a quelle fra Apelle e Alessandro Magno, nella lettera del 17 settembre 1559, basterebbe a convincerci che **egli [Tiziano] aveva avuto qualche aiuto esterno**".

Abbiamo già rilevato come anche il Prof. Augusto Gentlist[728] concordi con quanto sostenuto nello studio di **E. Tietze-Conrat (1944).**

Tutto ciò premesso, Aretino ("compare"/"sodale" di Tiziano) fu il "ghost writer", il vero autore anche della celebre lettera di Tiziano del 1554 a Filippo di Spagna (di poco successiva a quella espressamente considerata da Tietze-Conrat).

Tale tesi è anche rafforzata dal fatto che Aretino aveva gia prestato **la propria "penna" al suo grande amico Giovanni dalle Bande Nere**, come dimostrato, nel Catalogo della mostra (Catalogo n. 5.5), da un'importante lettera manoscritta (conservato in Mantova, Archivio di Stato, Autografi, busta 5

[725] E. Tietze-Conrat, op. cit., p. 118.
[726] E. Tietze-Conrat, op. cit., p. 118.
[727] E. Tietze-Conrat, op. cit., p. 120.
[728] Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del cinquecento*, Bulzoni editore, 1980, nota 5 a p. 214; egli rileva che, circa il problema il problema di chi scrivesse per Tiziano questa e altre lettere 'formali', *"Il miglior contributo è in proposito quello di* E. Tietze Conrat, *Titian as a Letter Writer*, in *Art Bulletin* XXVI (1944) pp.117-23". In merito a Giovan Mario Verdizzotti, si veda la voce di Giulio Reichenbach - Enciclopedia Italiana - I Appendice (1938) nel link http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-mario-verdizzotti_(Enciclopedia-Italiana)/

"Capitani", cc 256-257), indirizzata da Giovanni de' Medici detto dalle Bende Nere, a Federico II Gonzaga, marchese di Mantova, da Reggio Emilia, in data 6 settembre 1523. Come già rilevato, Paolo Marini[729], che commenta tale manoscritto, precisa che: "Benché la sottoscrizione - e, dunque, la paternità - della lettera sia di Giovanni de' Medici, **il testo va integralmente attribuito alla mano di Aretino** (come indicato nell'Inventario num. 84 della Sala Studio dell'Archivio di Mantova)."

La stessa terminologia "**poesia**", attribuita al dipinto di Tiziano, ricalca chiaramente il concetto aretiniano della **pittura** che necessita di "**parole**", che spieghino il "**concetto invisibile**", in esse racchiuso; la **pittura come "poesia muta".** Leonardo da Vinci, come già rilevato, aveva affermato che ***"la pittura [è] come una poesia muta e la poesia [è] come una pittura cieca*** "[730]. Quando Tiziano (alias, Aretino) scrive al Principe Filippo che

In questa sede, aggiungiamo che **Aretino**, **con la sua particolare sensibilità pittorica** (che lo spinse addirittura a dar consigli a Michelangelo!), potrebbe non essere solo stato colui che avesse scritto la lettera a Filippo di Spagna, ma anche **colui che, col suo spirito particolarmente immaginoso, in merito ai nudi femminili, avrebbe potuto aver condiviso con Tiziano anche il merito artistico di tale nuova impresa del suo "compare"**!

D'altra parte, **non ci sembra affatto casuale che Aretino avesse scritto la ricordata lettera del 6 agosto 1527[731]**, a Federico Gonzaga, nella quale, parlava proprio di una **"Venere" bellissima (verosimilmente nuda!), per ornare la "camera" di Federico Gonzaga (che, nella lettera a Filippo, diventa il "camerino" di Filippo di Spagna); si trattava di *una idea propriamente aretiniana* quella carica *di profondissima, traboccante, sensualità* che traspariva in quella lettera di Aretino (allo *stesso identico modo di quella a Filippo di Spagna*).**

> "*Credo che M. Iacopo Sansovino rarissimo **vi ornarà [ornerà] la camera** d'una **Venere** sì vera e sì viva che **empie di libidine il pensiero di ciascuno che la mira***".

Aretino aveva scritto di una "**Venere**" che "**vi ornarà la camera**".

Aretino, ancora (con la firma di Tiziano) aveva scritto dell'invio, anche in tal caso, di una **Venere, "*acciòche riesca il Camerino… più gratioso alla vista*".**

Insomma, Aretino aveva immaginato di adornare la camera di Federico con una statua di Jacopo Sansovino (che lo scultore suo amico, non realizzò mai!); ma quell'immagine rimase fissa nella mente di Aretino e si trasformò, non più in una statua, ma in un dipinto di Tiziano!

---

[729] *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019, Le Gallerie degli Uffizi-Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Giunti Editore S.p.A., Firenze, p. 220.

[730] Si veda Simona Selene Scatizzi, *Ut pictura poësis; la descrizione di opere d'arte fra rinascimento e neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto*, in *Camenae*, n.10, febbraio 2012, p.6, nota 23, leggibile in http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/12-Simona_Scatizzi.pdf , la quale richiama Leonardo da Vinci, *Che differenzia è dalla pittura alla poesia* (Codex Urbinas Latinus 1270, f. 10, databile al 1492), p. 15.

[731] Tale lettera è leggibile in: Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, n. 9, Salerno Editrice Roma, 1997, pp. 65-66; la si veda anche in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, pp. 206-207; la si veda anche nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, p. 13 v, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

Non riteniamo di dover aggiungere altre parole, tanto l'evidenza appare chiarissima!

Torniamo ancora alla già citata lettera a Filippo (presumibilmente del 10 settembre 1554):

> "*Et perché la Danae, ch'io mandai già a Vostra Maestà,* ***si vedeva tutta dalla parte dinanzi****, ho voluto* ***in questa altra poesia*** *[Venere e Adone] variare, &* ***farle mostrare la contraria parte****,* ***acciòche riesca il Camerino****, dove hanno da stare,* ***più gratioso alla vista***". [732]

L'intento del Tiziano (e anche, a nostro avviso, di Aretino) "*era quello di presentare il fascino sensuale del nudo femminile da più punti di vista*"[733].

Luba Freedman [734] rileva che:

> "In intentionally calling his paintings on mithological subjects *poesie*, Titian was claiming the ***right to interpret mith, just as poets did***".
>
> "Nel chiamare intenzionalmente *poesie* i suoi dipinti di soggetti mitologici, Tiziano [**NDR, alias Aretino**] rivendicava il ***diritto di interpretare il mito, proprio come facevano i poeti***".

Al riguardo, ci permettiamo ancora di insistere su quella *grande amicizia fra Aretino e Tiziano*, come giustamente definita da Paul Larivaille[735]:

> "*La lunga amicizia tra l'Aretino e Tiziano si raddoppia dunque in quella che si potrebbe chiamare un'amicizia tra la penna dell'uno e il pennello dell'altro*: *un'amicizia che aspira a diventare* ***concorso, cooperazione sempre più stretta***".

Aretino, il comprovato "*ghost-writer*" delle lettere che Tiziano aveva inviato a Filippo di Spagna, non poteva essersi solo limitato alla scrittura del testo; in questa lettera celeberrima, in particolare (che accompagnava la trasmissione del dipinto "*Venere e Adone*"), Aretino doveva, senza dubbio, aver cooperato anche alla "scelta" di fondo del dipinto da inviare a Filippo, per rendere "più gratioso alla vista" il suo "Camerino", con un geniale *escamotage* pittorico, che avrebbe reso la "tridimensionalità" di una meravigliosa donna nuda, *ritratta da due opposti punti di vista*; quella tridimensionalità che egli avrebbe voluto assicurare, tramite l'incompiuta statua (da parte del Sansovino) di una Venere, capace di suscitare"libidine", per ornare la "camera" di Federico Gonzaga. Un *escamotage* che comportava anche una ***reinterpretazione e modifica del mito Ovidiano dell'amore fra Venere e Adone***, che era **un compito**, che, come sottolinea Luba Freedman, era **proprio dei poeti, … e Aretino ("*ghost-writer*" e "*compare*" di Tiziano) era senz'altro all'altezza di tale compito, lui che era stato anche pittore ed era divenuto addirittura il "divin" letterato del '500!!!**

Luba Freedman [736]sottolinea ancora che:

---

[732] Kiyo Hosono, op. cit., p. 119, che, alla nota 41, indica la raccolta del 1554, ove tale lettera è pubblicata: "Tiziano, *Al Re d'Inghilterra*, in *Lettere di diversi eccellentissimi huomini, raccolte da diversi libri: tra le quali se ne leggono molte, non più stampate. Con gli argomenti per ciascuna delle materie, di che elle trattano, e nel fine annotazioni e tavole delle cose più notabili, a utile degli studiosi.* In Venegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, et fratelli, MDLIIII, p. 23. Tale lettera è pubblicata anche da Stefano Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*, Milano, 1817, p. 312. Tale opera del Ticozzi è leggibile in https://books.google.it/books?id=QxwgzGdGY50C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[733] Kiyo Hosono, op. cit., p 119.

[734] Luba Freedman, *The Vainly … cit.,* p. 86.

[735] Paul Larivaille, *Pietro Aretino tra letterati e artisti. Guai e tripudi di un pittore mancato*, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019… cit., p. 20.

[736] Luba Freedman, *The Vainly … cit.,* pp. 84-86.

> "Titian intended to adorn the king's *camerino* with **contrasting but complementary views of the female nude**… one [Danae] seen from the front and the other [Venus] from the back…**offering two different views of a nude woman**".
>
> "Tiziano intendeva adornare il camerino del re con **punti di vista contrapposti ma complementari del nudo femminile** ... una [Danae] vista dalla parte anteriore e l'altra [Venus] dalla parte posteriore… **offrendo due differenti punti di vista di una donna nuda**".

Gli studiosi "*ipotizzarono la loro disposizione in un immaginario 'camerino'*".[737]

E' stato giustamente ancora rilevato da Luba Freedman[738] che:

> "The letter ... can be read as recommending that the king have these mythological paintings **as a pair**."
>
> "La lettera ... può essere letta come una raccomandazione al re di tenere tali due dipinti mitologici **esposti in coppia**".

La "**Danae**" e il "**Venere e Adone**" formavano una "**coppia**" ("**a pair**")!

Il motivo artistico (alla base della scelta tizianesca di adornare il Camerino con un dipinto di *Venere e Adone*, in cui la dea nuda era vista dalla parte posteriore, come complemento della *Danae*, che mostrava la parte anteriore) riproponeva *il tema della possibilità, per la pittura di ottenere* ***un effetto di "tridimensionalità", proprio della scultura.***

David Rosand aveva già sottolineato come:

> "*Venus and Adonis* … **despite the diferences in format**, was to be **a pendant** to the Danae"
>
> "*Venere e Adone* ,.. **nonostante le differenze di formato**, doveva costituire ***un pendant*** del dipinto *Danae*"[739] [già inviato a Filippo].

Quindi, anche in tal caso, una **coppia di due dipinti a pendant!**

Lo stesso Rosand [740]rileva, con riferimento alla sopra menzionata lettera di Tiziano, che:

> "***Whetting Philip's appetite for the erotic***, the letter indicates that Titian was in a sense exaggerating an essential ingredient of his art, **the sensuous female nude, to a monumental scale.** But the very idea of ***offering multiple views of the figure*** was also part of another studio ***topos*** of the Renaissance**, the *paragone* between painting and sculpture.** From the beginning of his career Titian had been challenging the sculptors… The two … pictures for Philip are especially

[737] Kiyo Hosono, op. cit., nota 46, a p. 154, il quale cita, fra gli altri: M. Tanner, *Titian: the Poesie for Philip II*, Ph. D. Univ. of New York, 1976, pp.141-148; J. Clinton Nash, *Veiled Images. Titian's Mythological Paintings for Philip II*, Philadelphia, London, Toronto, 1985, pp.51-67; Fehl, *Titian and the Olympian Gods: The Camerino for Philip II*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno (Venezia, 1976), Vicenza, 1980, pp. 143-147.
[738] Luba Freedman, *The Vainly ... cit.,* p. 85.
[739] David Rosand, *Ut Pictura Poeta: Meaning in Titian's Poesie*, in *New Literary History (A Journal of Theory and Interpretation),* 1972, n. 3, p. 535.
[740] David Rosand, op.cit., p.535.

replete with details demonstrating the mimetic **power of painting in deliberate comparison with sculpture**".

"***Stimolando l'appetito di Filippo per l'erotismo***, *la lettera indica che Tiziano stava in un certo senso amplificando un ingrediente essenziale della sua arte,* ***il sensuale nudo femminile****, fino a condurlo* **alla dimensione propria di un monumento**. *Ma proprio l'idea di* ***offrire una molteplicità di punti di vista della figura dipinta*** *era anche un tema ricorrente,* ***"topos"****, oggetto di studio durante il Rinascimento,* **il *paragone* fra la pittura e la scultura**. *Dall'inizio della sua carriera, Tiziano aveva sfidato gli scultori…* I due ... dipinti per Filippo sono particolarmente ricchi di dettagli che dimostrano il mimetico **potere della pittura in un confronto deliberato con la scultura".**

Rosand sottolinea due aspetti fondamentali:

1) la lettera "**stimolava l'appetito di Filippo per l'erotismo**";
2) la lettera stava a sottolineare come due dipinti del Tiziano potessero gareggiare, in quel "topos" rinascimentale che era **il "paragone" fra la pittura e la scultura**.

Se consideriamo questi due aspetti, la paternità di Aretino della lettera appare ancor più rafforzata.

Chi è il letterato che, con le parole di Rosand, "*Whetted Philip's appetite for the erotic*", "*Stimolò l'appetito di Filippo per l'erotismo*"? Chi altri poteva essere se non colui che, con i suoi *Sonetti lussuriosi*, per usare le parole di Paolo Procaccioli[741] "***si guadagnò sul campo una qualifica di pornografo che non lo avrebbe più abbandonato***"?

Ancora, Aretino aveva desiderato fortemente (ma invano!) una "statua" di una "Venere" sensualissima, scolpita da Jacopo Sansovino… Tiziano aveva realizzato, tramite una coppia di dipinti *a pendant*, quell'**effetto "tridimensionale" proprio della scultura!!!** Come afferma Rosand, **"**exaggerating an essential ingredient of his art, **the sensuous female nude, to a monumental scale",** "*amplificando un ingrediente essenziale della sua arte,* ***il sensuale nudo femminile****, fino a condurlo* **alla dimensione propria di un monumento".**

Rosand[742] sottolinea che, proprio al fine di offrire una **molteplicità di punti di vista** della figura dipinta e sfidare, quindi, fornire [tramite un piano bidimensionale] più punti di vista, **la tridimensionalità della scultura**:

> "**naked human flesh** and the transparent **reflecting surfaces of water and glass** came to be de rigueur; and the subject most conveniently affording the opportunity for such aesthetic self-proclamation -as well as pure delectation - was indeed the ***bagno***".
>
> "**le nudità della carne umana** e le **trasparenti superfici riflettenti di acqua e di vetro** divennero di rigore; e il soggetto che più convenientemente offriva l'opportunità di tale auto-annuncio estetico - come pure pura diletto - era davvero il ***bagno*".**

Invero, Tiziano era stato attratto, **già dall'inizio della sua carriera**, come sopra rilevato da Rosand, dalla disputa, come sottolinea Roberta Lapucci:

[741] Paolo Procaccioli, "*Dai Modi ai Sonetti Lussuriosi: il 'capriccio' dell'immagine e lo scandalo della parola*", in *Italianistica*, Rivista di lettteratura italiana, XXXVIII, 2 (2009), p.222.
[742] David Rosand, op.cit., p.535.

"***su quale delle due arti, la pittura o la scultura, fosse superiore*** *(anche per la capacità di rendere la terza dimensione), in corso nel Cinquecento proprio nell'ambito veneto…*".
"*...**gli specchi …consentivano ai pittori** di **rendere** [sul piano bi-dimensionale della tela]* ***la terza dimensione****, proiettandosi in uno stesso dipinto 'più lati' (fronte, profilo, retro) del personaggio effigiato*"[743].

Cecile Beuzelin[744] ha rilevato come:

"*Secondo Giorgio Vasari,* ***il dibattito sul Paragone nasce a Venezia*** *in seguito alla collocazione, nella piazza dei Santi Giovanni e Paolo, della* ***statua equestre di Bartolomeo Colleoni****, scolpita dal Verrocchio. Il biografo afferma … che nella stessa epoca Giorgione, a seguito del dibattito, cerca di competere con la scultura rappresentando* ***in un unico quadro varie vedute di un nudo, combinando strategicamente i riflessi su uno specchio, sull'acqua e su una corazza***".

Secondo le parole di Vasari, Giorgione "*propose …che da una figura sola di pittura voleva mostrare il dinanzi et il didietro et i due profili dai lati…dipinse uno ignudo, che voltava le spalle et aveva in terra una fonte d'acqua limpidissima, nella quale fece dentro per riverberazione la parte dinanzi; da un de' lati era un corsaletto [armatura per la parte superiore del corpo] brunito, che s'era spogliato, nel quale era il profilo manco [sinistro], perché nel lucido di quell'arme si scorgeva ogni cosa; da l'altra parte era uno specchio, che drento vi era l'altro lato di quello ignudo…*"[745]

In questo dipinto di cui narra Vasari, vi erano, quindi: **un'immagine diretta di un uomo nudo** (ritratto di spalle); **un'immagine riflessa in uno specchio d'acqua** (con la parte anteriore dell'uomo); **un'immagine riflessa (sull'armatura luccicante**, di cui l'uomo si era spogliato) del profilo sinistro; **un'ultima immagine** (del profilo destro dell'uomo) **in uno specchio di vetro**. Quindi **ben quattro diversi punti di vista**, uno costituito dall'immagine diretta e **tre da immagini riflesse su uno specchio d'acqua, su un'armatura luccicante e su uno specchio di vetro**.

---

[743] Così, Roberta Lapucci, *Riflessioni sugli specchi nell'arte*, in *Tiziano a Milano. Donna allo specchio*, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti, Skira editore, Milano 2010, p.83. Si tratta di un volume estremamente interessante, predisposto in occasione dell'Esposizione straordinaria (3 dicembre 2010-6 gennaio 2011) a Palazzo Marino (Milano), Sala Alessi, del dipinto del Tiziano *Donna allo specchio* (proveniente dal Museo del Louvre). Si tratta di una raccolta di ben 17 saggi sui vari profili del dipinto tizianesco in esame, aperti dal saggio del Prof. Augusto Gentili, *Le belle in maschera*, pp. 21-29.

[744] Cecile Beuzelin, *Donna allo specchio: dalla bottega di Tiziano alla collezione del Grand Louvre*, in *Tiziano a Milano. Donna allo specchio*, cit., nota 2 di p. 41.

[745] Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1568, così aveva descritto l'episodio: "*Dicesi che Giorgione, ragionando con alcuni scultori nel tempo che Andrea Verrocchio faceva il cavallo di bronzo, che volevano perché la scultura mostrava in una figura sola diverse positure e vedute girandogli a torno, che per questo avanzasse la pittura, che non mostrava in una figura se non una parte sola, Giorgione che era d'oppinione che in una storia di pittura si mostrasse senza avere a caminare a torno, ma in una sola occhiata tutte le sorti delle vedute che può fare in più gesti un uomo, (cosa che la scultura non può fare, se non mutando il sito e la veduta, talché non sono una ma più vedute), propose di più che da una figura sola di pittura voleva mostrare il dinanzi et il didietro et i due profili dai lati: cosa che e' fece mettere loro il cervello a partito. E la fece in questo modo: dipinse uno ignudo, che voltava le spalle et aveva in terra una fonte d'acqua limpidissima, nella quale fece dentro per riverberazione la parte dinanzi; da un de' lati era un corsaletto brunito, che s'era spogliato, nel quale era il profilo manco, perché nel lucido di quell'arme si scorgeva ogni cosa; da l'altra parte era uno specchio, che drento vi era l'altro lato di quello ignudo; cosa di bellissimo ghiribizzo e capriccio, volendo mostrare in effetto che la pittura conduce con più virtù e fatica, e mostra in una vista sola del naturale, più che non fa la scultura. La qual opera fu sommamente lodata et ammirata, per ingegnosa e bella.*"
Si legga tale brano in Giorgio Vasari, *Le vite* 1568, ripubblicate a Bologna nel 1648, Parte Terza, Primo Volume, pp.20-21, in https://books.google.it/books?id=0LSCxHJzUS4C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false ;in formato digitale, in https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_(1568)/Giorgione_da_Castel_Franco

In effetti, gli "specchi" che i pittori possono utilizzare (per riflettere l'immagine da più punti di vista) sono non solo quelli di vetro, ma anche le superfici di uno specchio d'acqua o le superfici luccicanti dell'acciaio di una corazza.

Rona Goffen, con riguardo all'uso degli specchi nella pittura e, in particolare, al dipinto tizianesco *Donna allo specchio*, afferma che:

> "***Il pittore così rimedia rispetto alla capacità dello scultore di rappresentare la tridimensionalità***, *una caratteristica fondamentale della realtà…* ***Inoltre, può mostrarci simultaneamente due o più punti di vista, mentre lo scultore richiede che noi ci muoviamo attorno alla sua opera per vederla nella sua interezza***"[746]. La studiosa conferma quanto asserito da Vasari: "*Giorgione… era d'oppinione che in una storia di pittura si mostrasse senza avere a caminare a torno, ma in una sola occhiata tutte le sorti delle vedute che può fare in più gesti un uomo (cosa che la scultura non può fare, se non mutando il sito e la veduta, talché non sono una ma più vedute)"*[747].

Cecile Beuzeline precisa che **Tiziano, già intorno al 1515, con *Donna allo specchio*:**

> "*si inserisce … nel più grande dibattito dell'arte rinascimentale, quello del Paragone tra pittura e scultura che comincia verso la fine del Quattrocento. Tale dibattito troverà la propria concretizzazione negli anni quaranta del Cinquecento con due lezioni e un'indagine sulla gerarchia delle arti (Della maggioranza delle arti) condotta presso numerosi artisti, dal letterato e cortigiano fiorentino Benedetto Varchi*"[748].
>
> "***Nel dipinto del Louvre [Donna allo specchio]***, *Tiziano presenta la bella fanciulla tra due specchi, sostenuti entrambi da un giovane barbuto. Il primo, collocato dietro la modella, è convesso e ricorda gli specchi fiamminghi: esso consente allo spettatore di ammirare l'acconciatura e il dorso della figura fino alle reni. L'altro, più piccolo e rettangolare, dal riflesso invisibile allo spettatore, serve unicamente alla donna per osservare la propria acconciatura.* ***Lo stratagemma dello specchio situato plasticamente dietro la modella permette di osservarla da molteplici punti di vista, proprio come si potrebbe fare con una statua***."[749]
>
> "*sfruttò il motivo dei due specchi per esprimere la sua opinione sul 'Paragone'*"[750].
>
> "*Altre due versioni del dipinto di Tiziano testimoniano il grande successo della Donna allo specchio nel Cinquecento: la prima … conservata a Barcellona … oggi è ritenuta una copia della bottega del maestro; la seconda è a Praga … oggi riconosciuta come una replica autografa*".[751]
>
> "***Il ritratto di Gaston de Foix***, *di Gian Girolamo Savoldo*[752] *(1525 circa), conservato al Louvre, mostra un [ulteriore]* ***esempio concreto della capacità della pittura di competere con la scultura****:*

[746] Rona Goffen, *Titian's Women*, Yale University Press, NewHaven-London, 1997, p.70.
[747] Si veda l'intero brano alla precedente nota 446.
[748] Cecile Beuzelin, *Donna allo specchio* …, cit., p.41.
[749] Cecile Beuzelin, *Donna allo specchio* …, cit., p.41.
[750] Rona Goffen, *Titian's Women…*, cit., p. 70.
[751] Cecile Beuzelin, *Donna allo specchio* …, cit., p.41.
[752] Circa tale pittore, si veda Adolfo Venturi - Enciclopedia Italiana (1936), voce *Savoldo, Gian Girolamo*, leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-girolamo-savoldo_%28Enciclopedia-Italiana%29/

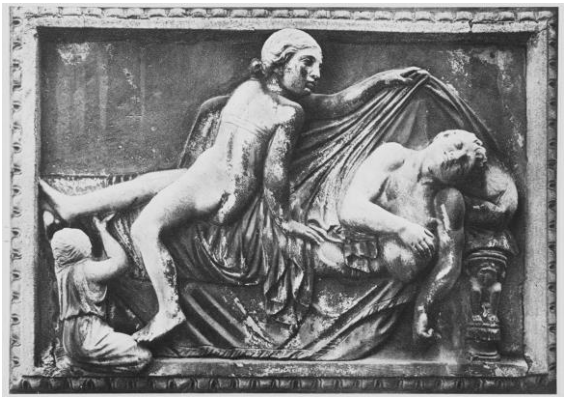
vi si può in effetti ammirare lo stesso uomo ritratto da … quattro punti di vista differenti grazie alla collaborazione di due specchi ai lati della figura e al riflesso dell'armatura"[753].

Si tratta di un dipinto che, come il menzionato dipinto di Giorgione, di cui parla Vasari, **competeva con la tridimensionalità della scultura e rappresentava, con un solo colpo d'occhio, ben quattro diversi punti di vista, compreso il riflesso dell'immagine sull'armatura**.

Conclusivamente, è evidente che, **il motivo artistico della scelta di Tiziano di ritrarre (in *Venere e Adone*) Venere nuda dal lato posteriore**, era finalizzato a offrire **un diverso punto di vista del nudo femminile, complementare rispetto alla *Danae*** (che mostrava il lato anteriore), nel "camerino" di Filippo; tale "complementarietà" risultava essere **un diverso, ma non meno efficace, "stratagemma" (rispetto a quello già adottato in *Donna allo specchio*)** per ottenere, in questo caso mediante due dipinti, **quell'effetto tridimensionale proprio della scultura**, sempre nel solco del dibattito del *Paragone*.

Il Prof. Erwin Panofsky[754] sottolinea le due possibili fonti iconografiche del dipinto di Tiziano:

> " Tiziano fece ricorso a un modello classico in cui una figura seduta, vista da dietro, era girata in modo tale che **la testa e i piedi fossero rivolti in direzioni opposte**. Il primo esempio analogo che mi è stato possibile trovare è il nudo del cosiddetto ***Letto di Policleto***; ma fu probabilmente tramite la bella Ebe raffaellesca nelle ***Nozze di Psiche*** della Villa Farnesina (probabilmente eseguite da Francesco Penni), che il motivo colpì l'attenzione di Tiziano. E nel tentativo di giustificare l'inversione della figura di Venere, **Tiziano** non ha solo abbandonato il sentiero delle illustrazioni tradizionali del mito, ma soprattutto **ha letteralmente riscritto il mito stesso** [descritto nelle Metamorfosi di Ovidio]…"



https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00016506
Il *Letto di Policleto* in Palazzo Mattei, Roma.

Secondo il Prof. Panofski[755], la figura femminile rappresentata nel *Letto di Policleto*:

[753] Cecile Beuzelin, *Donna allo specchio* …, cit., p.41.
[754] Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, ed. Marsilio, Venezia, 2009, pp.153-154.
[755] Erwin Panofsky, op. cit., p. 154, nota 35. Panofshy sottolinea che "la stessa osservazione è stata fatta da Cecil Gould, *The 'Perseus and Andromeda' and Titian's 'Poesie'*, in Burlington Magazine, CV, 1963, pp. 112 ss., 281 e 413-414". Lo stesso Panofsky, op. cit., nota 35 a p. 154, dichiara, come segue, di non condivide in alcun modo l'opinione espresssa, nel 1955, da Otto J. Brendel: "Il rilievo dell'*Ara Grimani*, che secondo Brendel è la fone di Tiziano (*Borrowings from Ancient Art in Titian*, in The Art Bulletin, vol. 37, No. 2, Jun., 1955, p. 122, fig. 22) è molto differente dalla *Venere* in questione sotto ogni punto di vista". Lo studio del Brendel è leggibile in https://www.jstor.org/stable/3050703?seq=1

"si accorda alla *Venere* di Tiziano anche in quanto la gamba destra è sollevata quasi in posizione orizzontale; ma per quanto riguarda il profilo e il ritmo la *Venere* di Tiziano è più vicina alla Ebe di Raffaello".

Raffaello e bottega. *Ebe nelle Nozze di Psiche*, particolare. Villa Farnesina, Roma nel link http://vcg.isti.cnr.it/farnesina/ (funzione "Esplora")

"La Loggia di *Amore e Psiche*, situata nel piano terreno di Villa Farnesina e composta da cinque archi che sono attualmente chiusi *or* da vetrate protettive, prende il nome dalla decorazione ad affresco **dipinta nel 1518 sulla volta dalla scuola di Raffaello su disegni del maestro**, dove si raffigurarono episodi ispirati **all'Asino d'oro di Apuleio, della favola di Amore e Psiche**…La loggia serviva da palcoscenico per le feste e le rappresentazioni teatrali organizzate dal proprietario [***Agostino Chigi***].
Per dare un carattere festoso e spettacolare all'ambiente, Raffaello trasformò la volta della Loggia d'ingresso in una pergola, come se i pergolati e i padiglioni del giardino si fossero prolungati all'interno della Villa in ricchi festoni. **Al centro due finti arazzi**: il sontuoso *Convito degli Dei*, in cui la fanciulla ingiustamente perseguitata viene infine accolta nel consesso divino, e ***Le nozze di Amore e Psiche*, culmine simbolico dell'intero ciclo.**
Tuttavia, è da ricordare che **l'impianto generale dell'affresco e l'ideazione delle singole scene e figure si devono alla geniale intuizione di Raffaello**, ma agli affreschi lavorarono spesso **numerosi artefici della sua bottega, tra cui Giovan Francesco Penni, Giulio Romano e Giovanni da Udine**, autore, in particolare, dell'esuberante trionfo dei festoni di fiori e frutta"[756].

Aretino chiamò giustamente la Villa (nella sua, già ricordata lettera del 19 dicembre 1537 al chirurgo bresciano M. Battista Zatti[757]) come "**palazzo Chisio**" (ciè, **Palazzo di Agostino Chigi**); infatti,

[756] Così, la Loggia è descritta nel sito ufficiale della Villa Farnesina, https://www.villafarnesina.it/?page_id=86
[757] Tale lettera è nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, pp. 258-259, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false Paolo Procaccioli, "*Dai Modi ai Sonetti Lussuriosi: il 'capriccio' dell'immagine e lo scandalo della parola*", in *Italianistica*, Rivista di lettteratura italiana, XXXVIII, 2 (2009), p.237 riporta tale lettera, nella quale compare anche il riferimento al fatto che il fallo maschile è la "vena" che "*Ha creato me [Aretino] che sono meglio che il pane*", espressione che non compare nell'edizione di Parigi.

"**la Villa reca oggi il nome e la memoria dei Farnese**, a cui pervenne nel 1579 in violazione del vincolo ereditario posto dal suo committente. Ma **in realtà essa dovrebbe invece essere intitolata ad Agostino Chigi, l'ambizioso mecenate e fine intenditore d'arte, nato a Siena** nel 1466, che volle erigerla quale segno tangibile della propria personalità e cultura, facendola **decorare con magnificenza e abitandovi fino alla morte, avvenuta nel 1520**."[758]

La Villa, in particolare, "**fu acquistata dal Cardinale Alessandro Farnese, da cui viene il nome di Farnesina …Ora è proprietà dell'Accademia dei Lincei.**"[759]

Aretino doveva conoscere perfettamente quei meravigliosi dipinti, nell'allora "**palazzo Chisio**" (di **Agostino Chigi**),ideati da Raffaello ed eseguiti dal Penni **e anche dal suo amico Giulio Romano**, in cui, come rilevato, "***Le nozze di Amore e Psiche [erano il]* culmine simbolico dell'intero ciclo"[760]!**

Riteniamo, **non affatto fuor luogo**, pensare allo **zampino di Aretino** (non solo nella scrittura della lettera a Filippo di Spagna) ma **anche nell'ideazione** di **quell'incredibile, geniale erotico "stratagemma" visivo, che si realizzò tramite quella sorta di vero e proprio "dittico",** che rappresentava **due sensualissime e bellissime donne**:
- La **Danae nuda** (**vista di fronte**), **sensualmente "visitata", posseduta e "inseminata"** da Zeus, **che le si manifesta in forma di una pioggia dorata che le scende sul corpo,** in un ***particolarissimo "accoppiamento"***, da cui nascerà Perseo;
- La **Venere nuda** (**vista dal lato posteriore**) che, **in pieno rapimento d'amore, cinge con le sue braccia, l'amato Adone, fissandolo intensamente, come una supplice, negli occhi.**[761]

Questo "dittico" formava una sorta di tutt'uno, "*Whetting Philip's appetite for the erotic*", "Stimolando l'appetito di Filippo per l'erotismo", come sottolinea Rosand [762].

A noi sembra che **solo Aretino, che, nella propria mente, aveva vivide le immagini dei "giostranti" (che egli ben conosceva, per avervi scritto un sonetto lussurioso per ciascuna di esse!) nei XVI Modi di Marcantonio Raimondi** (incisioni di disegni di Giulio Romano), poteva escogitare **una tale geniale ed erotica coppia di quadri!**

Nelle immagini dei "giostranti", degli "amanti" nei XVI Modi, appaiono figure di donne nude riprese "di fronte" e dal "lato posteriore"!

Si vedano le figure riportate nel Catalogo 2.18 della mostra[763].

---

[758] Così, il sito ufficiale di Villa Farnesina, in https://www.villafarnesina.it/?page_id=47
[759] Così, il sito ufficiale dell'Accademia dei Lincei, in https://www.lincei.it/it/villa-farnesina.
[760] Così, la Loggia è descritta nel sito ufficiale della Villa Farnesina, https://www.villafarnesina.it/?page_id=86
[761] Con riguardo al dipinto tizianesco, Luba Freedman Luba Freedman, *The Vainly Imploring Goddess* [La Dea che vanamente implora] *in Titian's Venus and Adonis*, in *Titian: Materiality, Likeness, Istoria*, edited by Joanna Woods-Marsden, Introduction by David Rosand, Brepols Publishers, 2007, p.88 sottolinea che:"*Head uplifted towards Adonis, she gazes intensely into his eyes, uttering words of entreaty, indicated by her slightly open mouth*";"*Con la testa sollevata verso Adone, ella [Venere] lo guarda fisso intensamente negli occhi, sussurrando parole di implorazione, come si evince dalla bocca di lei, leggermente aperta*". V. in https://www.academia.edu/8652312/._The_Vainly_Imploring_Goddess_in_Titian_s_Venus_and_Adonis_
[762] David Rosand, op.cit., p.535.
[763] *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Paolo Procaccioli, novembre 2019, Le Gallerie degli Uffizi-Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Giunti Editore S.p.A., Firenze, pp. 60-61.

Anche in esse, ai nudi, era conservata "**una chiara impronta di statuaria classica**[764]"; i protagonisti, i "giostranti" "sono 'atleti del sesso' (Talvacchia 1999) dalla **gagliarda anatomia statuaria di ispirazione classica**, capaci di compiere ardite acrobazie"[765].

A noi sembra che, dalle origini di questo eroticissimo "dittico", **sia assolutamente impossibile escludere lo zampino** di Aretino nei confronti del "compare" Tiziano, e Aretino non dovette essersi solo limitato alla scrittura della lettera a Filippo.

Aretino aveva **una sua insuperabile e insuperata esperienza letteraria e artistica** di **"pornografo" patentato e "convinto"** (come dimostra nella lettera al Zatti del 19 dicembre 1537), e, al medesimo **tempo, si era dimostrato estremamente desideroso di una visione "tridimensionale" di una donna bellissima (per "ornare""la camera" di federico Gonzaga**), tramite **una statua del Sansovino** (**guarda caso, proprio di una Venere!**)'***"sì vera e sì viva che empie di libidine il pensiero di ciascuno che la mira".***

Sansovino era rimasto totalmente insensibile alle richieste di Aretino!

Aretino, evidentemente, non "*mollò la presa*" da "*combattente*" nato quale egli era (e la vita di vero e proprio combattente, egli aveva vissuto, in modo immemorabile, nei campi con Giovanni dalle Bande Nere).

Anche Tiziano, come Aretino, aveva una forte propensione alle immagini femminili **spudoratamente sensuali**; e la celebre "Venere d'Urbino", con una **sensualità provocante ed esplicita**, ne era stata una dimostrazione inconfutabile.

Anche Tiziano, inoltre, aveva, come visto, una predilezione per la dimostrazione della capacità della pittura di ottenere, come la scultura, *l'effetto tridimensionale della realtà*, pur usando il supporto bi-dimensionale della tela.

Si trattava di **artifici pittorici**, che erano particolarmente cari al Tiziano, sin dal primo paradigmatico **esperimento di tridimensionalità**, nel celeberrimo suo dipinto (1512-1515) ***Donna allo specchio*** (Louvre)[766], che si inserisce nel dibattito cinquecentesco del "*paragone delle arti*".

Rona Goffen[767], come rilevato, con riguardo al dipinto tizianesco *Donna allo specchio*, afferma che:

> "***Il pittore così rimedia rispetto alla capacità dello scultore di rappresentare la tridimensionalità****, una caratteristica fondamentale della realtà… Inoltre,* ***può mostrarci simultaneamente due o più punti di vista, mentre lo scultore richiede che noi ci muoviamo attorno alla sua opera per vederla nella sua interezza***".

[764] Così, Danilo Romei, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, … cit., p. 83.
[765] Così, Enrico Parlato, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, … cit., p. 84.
[766] Si legga il volume *Riflessioni sugli specchi nell'arte*, in *Tiziano a Milano. Donna allo specchio*, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti, Skira editore, Milano 2010. Si tratta di un volume estremamente interessante, predisposto in occasione dell'Esposizione straordinaria (3 dicembre 2010-6 gennaio 2011) a Palazzo Marino (Milano), Sala Alessi, del dipinto del Tiziano *Donna allo specchio* (proveniente dal Museo del Louvre). Si tratta di una raccolta di ben 17 saggi sui vari profili del dipinto tizianesco in esame, aperti dal saggio del Prof. Augusto Gentili, *Le belle in maschera*, pp. 21-29.
[767] Rona Goffen, *Titian's Women*, Yale University Press, NewHaven-London, 1997, p.70.

Cecile Beuzeline, a sua volta, come rilevato, sottolinea che **Tiziano, già intorno al 1515, con *Donna allo specchio*:**

> "*si inserisce … nel più grande dibattito dell'arte rinascimentale,* ***quello del Paragone tra pittura e scultura*** *che comincia verso la fine del Quattrocento…Lo* ***stratagemma dello specchio situato plasticamente dietro la modella permette di osservarla da molteplici punti di vista, proprio come si potrebbe fare con una statua***."[768]

Insomma, con Tiziano, Aretino trovò sicuramente un **terreno fertilissimo** per realizzare, **non con una statua sensualissima di Sansovino**, ma con **due dipinti sensualissimi del Vecellio, la tridimensionalità della statua che Sansovino si era rifiutato di eseguire.**

Anche gli studiosi d'arte del Museo del Prado[769], ove è conservato il dipinto originale di *Venere e Adone*, che pervenne a Filippo, da parte di Tiziano, insieme con la lettera scritta da Aretino, sottolineano, con riguardo al dipinto, **la caratteristica principale**, che caratterizza tale dipinto, in congiunzione con quello della *Danae*:

> "in 1554, Titian presents the goddess [Venus] with her back to us, demonstrating, in conjunction with the works *Danaë* (The Wellington Collection) and *Venus and Adonis*, **that painting can represent different points of view**, **in a similar manner to sculpture**".
>
> "nel 1554, Tiziano ci mostra la dea [Venere] vista di spalle, dimostrando che, tramite la complementarietà delle opere *Danaë* (The Wellington Collection - Londra) e *Venere e Adone*, **che la pittura può rappresentare diversi punti di vista, in modo simile alla scultura".**

Insomma, Aretino non era riuscito a rendere "***ornata***" con una statua sensualissima di Venere (mai eseguita da Sansovino) la "**camera**" di Federico Gonzaga, ma era riuscito a rendere (tramite i dipinti del Tiziano) "***più gratioso alla vista*****"** il **"Camerino"** di Filippo di Spagna; non, quindi, con una statua, ma con i due dipinti del Tiziano, che **rappresentavano diversi punti di vista di donne nude sensualissime, in modo simile alla scultura!**

Erwin Panofsky,[770], spiega, come segue, l'origine del quadro di Tiziano, dopo la ricezione, da parte di Filippo II, nell'estate del 1554, della "seconda edizione della *Danae*, [già] dipinta per il principe Ottavio Farnese":

> "Nella lettera [presumibilmente del 10 settembre, che accompagnava l'invio del quadro *Venere e Adone*[771]] del …1554 [a Filippo II di Spagna] … Tiziano annuncia di aver iniziato un'altra storia

[768] Cecile Beuzelin, *Donna allo specchio* …, cit., p.41.

[769] Si veda il sito istituzionale di tale Museo, nel link https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/venus-and-adonis/bc9c1e08-2dd7-44d5-b926-71cd3e5c3adb

[770] Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, ed. Marsilio, 2009, pp.151-153.

[771] Kiyo Hosono, op. cit. p.119, sottolinea come la celebre lettera esordisca solennemente con le parole "Al Re d'Inghilterra. Sacra Maestà"; ciò che significa che la lettera fu spedita successivamente al matrimonio di Filippo II con Maria Stuart, Regina d'Inghilterra, celebrato il 25 luglio 1554 (a seguito di tale matrimonio, Filippo assunse il titolo di "Re di Inghilterra"). Nella stessa lettera, inoltre, si affermava che il messaggio era "*accompagnato dalla presente pittura di Venere, & Adone*". Tale lettera (senza indicazione di data) è pubblicata da Stefano Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*, Milano, 1817, p. 312, leggibile in https://books.google.it/books?id=QxwgzGdGY50C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false Il medesimo Kiyo Hosono, op. cit. nota 2 a p.152, rileva che "Tiziano informa Don Giovanni Benevides, in una lettera del 10 settembre 1554, della spedizione di *Venere e Adone* a Filippo d'Asburgo, nuovo re d'Inghilterra: 'Mando hora la poesia di Venere & Adone: nella quale V.S. vedrà quanto spirito & amore so mettere nelle opere di S.M." Kiyo Hosono, op. cit. nota 2 a

mitologica concepita … come complementare alla *Danae* [già in possesso di Filippo]: una *Venere e Adone* che, secondo il pittore, avrebbe offerto una piacevole varietà nella decorazione di un *camerino* [di Filippo], perché forniva l'occasione di mostrare le forme femminili di spalle, mentre la *Danae* le rappresentava di fronte [772]…La tela di *Venere e Adone* fu dapprima spedita a Madrid; poi subito a Londra, dove Filippo risiedeva in qualità di principe consorte di Maria Tudor, che aveva appena sposato [il 25 luglio 1554]. Il quadro arrivò qualche tempo prima del 6 dicembre 1554[773], giorno in cui Filippo, adirato, si lamentò delle sue cattive condizioni: il dipinto era stato sfigurato nel bel mezzo da un taglio orizzontale che aveva staccato la testa dal corpo di Venere. **Tutt'ora visibile, il taglio serve a distinguere l'originale del Prado dalle molte copie e varianti realizzate, con o senza la personale partecipazioone di Tiziano, nella sua bottega**".

Gli studiosi d'arte del Museo del Prado[774], ove è conservato il dipinto originale che pervenne a Filippo, da parte di Tiziano, insieme con la lettera scritta da Aretino, sottolineano, inoltre, che:

"The first *Poesie* presented to Prince Philip were *Danaë* (1553, The Wellington Collection) and *Venus and Adonis* (1554)".

"Le prime *Poesie* [cioè, secondo la terminologia aretiniana, i dipinti "muti", che Aretino "faceva parlare"] consegnate al Principe Filippo furono *Danaë* (1553, conservata nella The Wellington Collection - Londra) e *Venere e Adone* (1554).

---

p.152, precisa che tale lettera è pubblicata da Stefano Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore…* cit., p. 313. Lo stesso Kiyo Hosono, op. cit. nota 2 a p.152, puntualizza anche che "Filippo ricevette il dipinto a Londra prima del 6 dicembre 1554 (M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, 1988, p. 234)".

[772] In tale lettera, leggibile in Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del cinquecento*, Bulzoni editore, 1988, p. 182, nota 5, Tiziano comunica a Filippo II: "*Et perché la Danae, ch'io mandai già a Vostra Maestà, si vedeva tutta dalla parte dinanzi, ho voluto in questa altra poesia variare, et farle mostrare la contraria parte, acciò che riesca il Camerino, dove hanno da stare, più gratioso alla vista*". E' interessante rilevare come Tiziano avesse una *predilezione* per la raffigurazione femminile *contemporaneamente vista di fronte e di spalle*. Fra il 1514 e il 1515 egli dipinse il celebre quadro *Donna allo specchio*, conservato al Museo del Louvre ed esposto dal 3 dicembre 2010 al 6 gennaio 2011 a Palazzo Marino a Milano. In merito, si veda, ampiamente, il precedente § II.5; il dipinto "*raffigura una donna davanti un tavolo da toeletta* …Sul fondo della scena si intravede un giovane uomo in ombra, che con una mano porge alla fanciulla uno specchio piano, mentre, con l'altra, ne inclina alle sue spalle uno più grande, convesso, con una cornice di legno. Si nota come Tiziano abbia potuto raffigurare con grande maestria, *nello specchio convesso, il riflesso* della stanza con la figura *della fanciulla di spalle*". Pertanto, la giovane fanciulla è raffigurata *sia di fronte* e *sia*, tramite l'artificio del *riflesso* nello specchio convesso, anche *di spalle*. "Così Tiziano, in questo dipinto, *gareggia con la scultura* fornendo su *un unico piano bidimensionale due diversi punti di vista*." Tali considerazioni sono espresse in un articolo ANSA in occasione dell'esposizione del quadro a Milano, leggibile in http://www.ansa.it/web/notizie/photostory/primopiano/2010/12/08/visualizza_new.html_1672506739.html?idPhoto=1 . Tiziano, come già rilevato, cercava, in tal modo, di ottenere, *tramite la pittura, quella "tridimensionalità" propria della scultura*. Non molto dissimile sembra l''artificio' adottato da Tiziano per il 'camerino' di Filippo II: nella *Donna allo specchio*, una *bella fanciulla era raffigurata sia di fronte e sia di spalle*, tramite l'artificio del '*riflesso*' della parte posteriore, nello specchio convesso così da ottenere un effetto di "*tridimensionalità*"; l'artificio adottato per il 'camerino' di Filippo II mira ad ottenere il medesimo effetto di "*tridimensionalità*", tramite *due dipinti, da porsi l'uno dinnanzi all'altro (in pareti opposte), o l'uno accanto all'altro*, che raffigurano rispettivamente *un nudo femminile visto di fronte e un nudo femminile visto di spalle*. Tiziano, come Aretino, anticipava quel *dibattito sul "paragone" fra pittura e scultura*, che sarà successivamente inaugurato da Benedetto Varchi; si veda, sul punto, Luba Freedman, op. cit., p. 80 e nota 43; l'Autrice si riferisce anche a una lettera dell'Aretino del luglio 1543 a Ferrante Montesse, ove Aretino afferma che una scultura del Duca di Urbino (ritratto da Tiziano) non sarebbe riuscita "a rendere la realistica rassomiglianza del Duca nel marmo … ma solo alcuni rozzi tratti, che avrebbero fatto apparire il Duca 'troppo brutale'. Aretino [conclude l'Autrice] era convinto che solo il pittore avesse la capacità di rendere la vera rassomiglianza imitando la natura tramite i suoi colori".

[773] Lo stesso Kiyo Hosono, op. cit. nota 2 a p.152, puntualizza anche che "Filippo ricevette il dipinto a Londra prima del 6 dicembre 1554 (M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, 1988, p. 234)".

[774] Si veda il sito istituzionale di tale Museo, nel link https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/venus-and-adonis/bc9c1e08-2dd7-44d5-b926-71cd3e5c3adb

Kiyo Hosono, nel suo studio (2003) sul dipinto Tizianesco di *Venere e Adone*[775] , affronta anche il tema delle possibili fonti letterarie cui Tiziano potrebbe essersi ispirato, nel rappresentare la scena della dea Venere che cerca di trattenere Adone, cingendolo con le sue braccia e individua, essenzialmente, un'opera di Lodovico Dolce, *La Favola d'Adone* - pubblicata a Venezia (Giolito) nel 1545:

> "*possiamo ritenere che Tiziano abbia creato l'originale raffigurazione di Venere 'che cerca di trattenere il suo innamorato, abbracciandolo, dal dipartire per la caccia', perché presaga della sua sorte, ispirandosi alla descrizione, che resta l'unica, fatta dal Dolce nella sua Favola d'Adone* [pubblicata nel1545 e ristampata nel 1547]"[776].

Lo stesso Hosono sottolinea anche la rilevanza di un'ulteriore opera del Dolce, la tragedia *Didone*, pubblicata nel 1547, ma scritta nel 1545[777].

Tale tesi di Hosono non è, però, condivisa dagli studiosi dell'arte del Museo del Prado di Madrid[778], ove si trova il dipinto originale di Venere e Adone, inviato a Filippo; essi fanno, anzitutto, riferimento alla:

> "*Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta* by Diego Hurtado de Mendoza, published in Venice in 1553, at the same time that Titian was working on the painting, but written during Mendoza´s years as the Emperor´s ambassador in Venice (1539-45), when he enjoyed close relations with Titian".
>
> "*Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta* di Diego Hurtado de Mendoza, pubblicata a Venezia nel 1553, nello stesso periodo in cui Tiziano stava lavorando al dipinto, e scritta durante gli anni in cui Mendoza, come ambasciatore dell'Imperatore a Venezia (1539-45), godeva di stretti rapporti con Tiziano" [dal quale fu anche ritratto; lo splendido dipinto è stato esposto nella mostra (catalogo 5.11)].

Tali studiosi affermano, poi:

> "…recently, Hosono Kiyo put forward as possible sources two works by Ludovico Dolce, the *Favola d´Adone* (Venice, 1545), in which Adonis rises from Venus Dido with arrows in his hand, and *Didone* (Venice, 1547), in which Dido seeks to restrain Aeneas as Venus does Adonis.

---

[775] Così, Kiyo Hosono, *Venere e Adone di Tiziano: la scelta del soggetto e le sue fonti*, in *Venezia Cinquecento*, XIII/26, 2003, II, pp. 111-162.

[776]Kiyo Hosono, *Venere e Adone di Tiziano: la scelta del soggetto e le sue fonti*, in *Venezia Cinquecento*, XIII/26, 2003, II, pp. 130 e 134.

[777]Lo stesso Hosono, op. cit., p. 145 ritiene anche che:"Tiziano, nel rappresentare 'Venere che cerca di trattenere Adone' abbia preso spunto da 'Didone che cerca di trattenere Enea' della tragedia del Dolce*"*. Hosono afferma (op. cit., p. 145) che: le "somiglianze nei contenuti della *Favola d'Adone* e della tragedia di *Didone* del Dolce ci suggeriscono, data la contemporaneità della loro stesura, un travaso di scene dall'una all'altra opera. Sicuramente Tiziano doveva conoscere questi due lavori, intorno ai quali Dolce lavorava nel 1545". Lo stesso Hosono rileva (op. cit. p. 141) che la tragedia *Didone* di Lodovico Dolce, basata sul libro IV dell'Eneide di Virgilio: "venne pubblicata per la prima volta nel 1547… tuttavia … era stata rappresentata a Venezia prima della sua pubblicazione nel 1547 e, quindi, ovviamente scritta prima della sua 'recitazione'. In altre parole il Dolce … aveva scritto *Didone* intorno al 1545, il periodo in cui si stava occupando anche della *Favola d'Adone*, ultimandola entro il 1547".

[778] Si veda il sito istituzionale di tale Museo, nel link https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/venus-and-adonis/bc9c1e08-2dd7-44d5-b926-71cd3e5c3adb

However, the dating of Titian´s *invenzione* to the 1520s permits us to consider a new option: that that both Hurtado de Mendoza and Dolce were inspired by Titian. Dolce himself, in a passage in *L'Aretino*, admits that a **work of pictorial art need not rely on a literary source and he goes further, saying that to contemplate a painting or a sculpture can inspire a writer**".

"…recentemente, Hosono Kiyo ha presentato come possibili fonti [del dipinto tizianesco *Venere e Adone*] due opere di Ludovico Dolce, la *Favola d'Adone* (Venezia, 1545), in cui Adone si svincola da Venere con le frecce in mano, e *Didone* (Venezia, 1547), in cui Didone cerca di frenare Enea, come Venere fa con Adone [nel dipinto tizianesco]. Tuttavia, la datazione dell'*invenzione* di Tiziano agli anni 1520 ci consente di prendere in considerazione una nuova opzione: che sia Hurtado de Mendoza che Dolce furono ispirati da Tiziano. Lo stesso Dolce, in un brano de *L'Aretino*, ammette che **un'opera d'arte pittorica non deve fare affidamento su una fonte letteraria e va oltre, dicendo che contemplare un dipinto o una scultura può ispirare uno scrittore".**

In effetti, Lodovico Dolce, nel *Dialogo della Pittura Intitolato L'Aretino*[779] (1557[780]), metteva in bocca ad Aretino (morto nel 1556) quanto segue:

"Et è **cosa iscambievole** che i pittori cavino spesso le loro invenzioni dai poeti, et **i poeti dai pittori**.**Virgilio discrisse il suo Laocoonte** tale quale l'aveva prima veduto nella **statua di mano dei tre artefici rodiani**, la quale con istupor di tutti oggidì ancora si vede in Roma".

Il concetto chiaramente espresso da Dolce era che anche i poeti spesso (ma non sempre) si ispirano alle opere d'arte quando scrivono le loro opere letterarie; e anche gli artisti spesso (ma non sempre) si ispirano a fonti letterarie per comporre le loro pitture o sculture.

Molto giustamente, Elena Smoquina[781], con riguardo alle pitture ("*poesie*") inviate da Tiziano a Filippo II di Spagna, sottolinea come:

" Filippo II è … 'un falso committente'….non gli [a Tiziano] dà indicazioni...nel caso dei nostri soggetti ….l'invio di queste tele … può essere motivato **dalla libertà di rilettura del mito** - la fruizione dei dipinti da parte di un pubblico lontano da quello (colto) veneto, fra l'altro, metteva al riparo Tiziano da qualsiasi critica pseudo-filologica…L'interpretazione moderna si è spesso - se non sempre - focalizzata sul problema delle fonti, cercando di identificare con esattezza a quale testo antico o rielaborazione cinquecentesca il pittore si sia ispirato …. e ci si affanna a cercare la fonte che sveli ogni singolo dettaglio della raffigurazione, curiosamente quasi nessuno sembra credere che alla base di un'interpretazione 'nuova' del mito [NDR, per quanto di interesse, nel dipinto *Venere e Adone* di Tiziano] vi possa essere una molteplicità di stimoli che trovano espressione in un'iconografia semplicemente originale … A Filippo II il pittore [**NDR, in realtà Aretino!!!**] scrive che una piacevole varietà nella decorazione di **una sua stanza** sarebbe offerta dalla **compresenza** della *Danae* e di un altro quadro che le avrebbe fatto da *pendant*: *Venere e*

[779] Il testo di tale opera è leggibile in http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_dolce.pdf
[780] Si veda la voce *Dolce, Ludovico*, in Enciclopedia Treccani on line, http://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-dolce/
[781] Elena Smoquina, *Le ultime poesie di Tiziano e le Metamorfosi di Ovidio*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie, Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico* (Atti del Convegno (Padova 15-17 settembre 2011), a cura di Isabella Colpo, Francesca Ghedini, Padova University Press, 2011, p. 393; leggibile in https://www.academia.edu/7060035/Le_ultime_poesie_di_Tiziano_e_le_Metamorfosi_di_Ovidio

Adone… due dipinti in cui **l'innegabile componente erotica è tema centrale**… quasi una ***captatio benevolentiae* nei confronti del sovrano, alla cui fruizione personale erano destinati**".

La studiosa sottolinea come Tiziano voglia **far breccia in Filippo, con quadri smaccatamente erotici.**

Personalmente, ribadisco, che, a mio sommesso avviso, nessuno studioso, ha pensato di approfondire la questione della genesi di *Venere e Adone*, in relazione a **quel forte e oggettivo rapporto "da compari", che tutti evidenziano, in via generale,** fra Tiziano e Aretino, ma non nel caso specifico.

Aretino, come rilevato, era il "***ghost writer***" delle lettere che Tiziano inviava a Filippo di Spagna.

Aretino, però, era anche un profondo esperto d'arte (che aveva cominciato la propria carriera a Perugia, come pittore!); ed era anche il "divino" letterato del '500!

Perché Tiziano non avrebbe dovuto utilizzare quella che alcuni studiosi hanno, con termine moderno, chiamato "***joint venture***" fra lui e Aretino, anche nel caso dei due *pendant*, volti a render più grazioso il "**camerino**" di Filippo di Spagna?

Qui, appare necessario aprire una breve parentesi circa i **"camerini" che Aretino ben conosceva**!

Sappiamo che Aretino "*si fermò a Mantova, cedendo alle insistenze di Federico Gonzaga, sempre affascínato dall'estro satirico di Pietro. Non vi restò a lungo, appena dal dicembre 1526 al marzo 1527*"[782].

A Mantova, la madre di Federico Gonzaga, la celebre Isabella d'Este aveva fatto allestire, dal 1520, in poi, nel Palazzo Ducale, un suo personale favoloso "*camerino*"; si trattava di uno "***studiolo***, *luogo segreto per leggere e meditare. Ogni cosa, ogni oggetto doveva parlare di armonia e di grazia. Qui erano* ***poste cinque grandi tele dipinte*** *da* ***Mantegna***, ***Correggio***, ***Costa***, ***Perugino*** *con le allegorie dei Vizi e delle Virtù*".[783]

Anche il figlio Federico Gonzaga (dal 1519, Marchese di Mantova e, poi, dal 1530, Duca di Mantova), emulo della madre, non poteva esser crtamente da meno e volle avere, anche lui, un proprio "**camarino**":

> "La stanza, detta '**camarino**' nelle fonti per le sue **modeste dimensioni**, deve il suo nome al soggetto di alcune rappresentazioni mitologiche raffigurate nei fregi, ispirate alle "Metamorfosi" di Ovidio. A partire dalla parete di ingresso, procedendo verso destra, i soggetti ispirati alla mitologia sono: Orfeo agli inferi; il supplizio di Marsia (parete sud); il giudizio di Paride; Bacco e Arianna; Danza di satiri e menadi (parete ovest); la sfida tra Apollo e Pan; la visita di Bacco; Menadi e satiro (parete est)… Per le decorazioni pittoriche, di gusto antiquario, sono ricompensati

[782] Giuliano Innamorati - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 4 (1962), Treccani, voce *Aretino, Pietro* leggibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-aretino_(Dizionario-Biografico)/

[783] Così su tale "*camerino*", si esprime il breve articolo, *Camerini d'Isabella d'Este*, in https://guideturistichemantova.it/camerini-di-isabella-deste/ ; sull'argomento, si veda anche Erica Gazzoldi, Scuola Universitaria Superiore di Pavia (IUSS), 2011, Prova finale del corso di Museografia tenuto dalla prof.ssa Sandrina Bandera, *Lo studiolo di Isabella d'Este*, Pavia 2011, leggibile in https://www.academia.edu/1563811/Lo_studiolo_di_Isabella_dEste ; si veda ancora l'articolo *Studiolo di Isabella d'Este in Corte Vecchia*, leggibile in http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/MN020-00087/ , ove si sottolinea che: "Le opere erano state commissionate da Isabella tra il 1496 ed il 1530 a: Andrea Mantegna (il Parnaso e la Minerva scaccia i Vizi, due monocromi perduti), Lorenzo Costa il Vecchio (il Regno del dio Cosmo e L'allegoria della corte di Isabella), Perugino (la Battaglia tra Amore e Castità), Correggio (l'Allegoria del Vizio e l''Allegoria della Virtù)".

nel 1527 i pittori Anselmo Guazzi e Agostino da Mozzanica. Il camino, in marmo rosso di Verona, é sovrastato dall'impresa del Monte Olimpo e reca la scritta dedicatoria: 'F[edericus] G[onzaga] II M[archio] M[antue] V', 'Federico II Gonzaga quinto marchese di Mantova'. L'iscrizione documenta che **l'allestimento dell'ambiente risale a prima del 1530**, anno in cui Federico viene insignito del titolo di duca dall'imperatore Carlo V."[784]

A Mantova, alla corte di Federico Gonzaga, operò il più importante allievo di Raffaello, quel Giulio Romano che aveva avuto "**il ruolo preponderante…nella loggia di Psiche alla Farnesina**", con **dipinti caratterizzati da forte sensualità**.

Quel Giulio Romano, che **era stato l'artista che, con i suoi XVI disegni erotici (che rappresentavano XVI "Modi" di accoppiamento fra l'uomo e la donna), aveva dato estro alle XVI incisioni di Marcantonio Raimondi, in relazione a ciascuna delle quali, Aretino aveva composto i suoi "*Sonetti lussuriosi*".**

Paolo Procaccioli Procaccioli[785], ci dice che Aretino "***si guadagnò sul campo una qualifica di pornografo che non lo avrebbe più abbandonato***", mentre "**Giulio Romano passò indenne la prova** e nessuno, né allora, né poi, si è sognato di trasformare in colpa grave il ghiribizzo", anche perché, forse, come aveva rilevato Bette Talvacchia (citata dallo steso Procaccioli[786]), "the drawings were not criminal; it was only their appearence in prints that was culpable"[787].

E' vero (come lo è) che Giulio Romano non ebbe particolari "strascichi", a seguito dei suoi **arditi disegni** (alla base di quell' "*opera a tre mani*" che sono i *Sonetti lussuriosi sui XVI Modi* di Giulio Romano e Marcantonio Raimondi).

Tuttavia, come suol dirsi "***il lupo perde il pelo ma non il vizio***", se nel 1527, lo stesso Giulio Romano è:

> **"l'autore di un *affresco arditissimo***, per soggetto e dimensioni, **che fu realizzato a Palazzo Te di Mantova, nella Sala di Psiche**, nel 1527. **Esso rappresenta Zeus che seduce Olimpiade e che si appresta a possederla carnalmente….**L'affresco, pur richiamandosi a un fatto lontano, in cui storia e mito si fondono, doveva agire sul piano del presente, nell'ambito del palazzo di delizia che Federico II Gonzaga aveva fatto realizzare nella fascia di campagna, a ridosso della città, come un buen retiro, per sé e per la sua amante [Isabella Boschetti]**"[788].**

Si tratta di un dipinto che **avrebbe potuto figurare benissimo, per la sua arditezza**, **quale *XVII Modo*, in un ipotetico "sequel" dei *Sonetti Lussuriosi*!!**

Come viene sottolineato:
"**Federico Gonzaga riesce a far arrivare a Mantova, nel 1524, il migliore degli allievi di Raffaello**. Il Gonzaga trasmette a **Giulio Romano** il suo sogno, quello di esaltare la vita della corte mantovana grazie

---

[784] Così l'interessante articolo della Fondazione Palazzo Te, *Camera di Ovidio e delle Metamorfosi*, leggibile in https://www.centropalazzote.it/camera-di-ovidio-o-delle-metamorfosi/

[785] Paolo Procaccioli, "*Dai Modi ai Sonetti Lussuriosi: il 'capriccio' dell'immagine e lo scandalo della parola*", in *Italianistica*, Rivista di lettteratura italiana, XXXVIII, 2 (2009), p.222.

[786] Paolo Procaccioli, "*Dai Modi*… cit., nota 2 a p. 222.

[787] Bette Talvacchia, *Taking positions: on the erotic in Renaissance culture*, Princeton, N.J. : Princeton University press, 1999, p. 9.

[788] Si veda l'articolo *L'amplesso di Giulio Romano a Palazzo Te. Il significato dell'affresco*, del 21 novembre 2018, pubblicato in https://www.stilearte.it/lamplesso-di-giulio-romano-a-palazzo-te-il-significato-dellaffresco/

al genio di un artista che progetta '**non abitazioni di uomini, ma case degli De**i' come ci dice Vasari nelle sue Vite"[789].

I dipinti di Giulio Romano in Palazzo Te sono caratterizzati da una **forte carica sensualità** anche, per esempio, nella Sala di Amore e Psiche, ove sono lascivamente rappresentati "**Amore e Psiche, con la figlia Voluttà, sdraiati su un letto**"[790].

Una grande studiosa, **Noemi Magri**[791], **mantovana di nascita** (e, purtroppo, venuta meno, in Mantova, nel maggio 2011), così esprime il proprio parere sui dipinti giulieschi in Palazzo Te:

> "**Giulio Romanos' figures**, whether painted on canvas or frescoed or modeled in stucco, **have their origin** not only in the artist's aesthetic principles and classical learning, but **in Marquis' s demands.** Federico II's wish to be surrounded with pagan beauties was satisfied by Giulio's art, which is **the expression of pagan eroticism, sensuousness, and voluptuousness**. With Giulio Romano, **the erotic became the beautiful**. E.H. Gombrich, in calling Giulio Romano a **'licentious genius'**, writes that 'his art celebrates the beauty of he human body in the **erotic** and heroic **nude**'. Through his art, **Giulio aims to impress and touch the viewer**".
>
> "**Le figure di Giulio Romano**, dipinte su tela o affrescate o modellate in stucco, **hanno la loro origine** non solo nei principi estetici dell'artista e nell'apprendimento classico, ma **nelle esigenze del Marchese.** Il desiderio di Federico II di essere circondato da bellezze pagane era soddisfatto dall'arte di Giulio, che è **espressione di erotismo, sensualità e voluttuosità pagane**. Con Giulio Romano, **l'erotico è diventato il bello**. E.H. Gombrich[792], nel definire Giulio Romano un **'genio licenzioso'**, scrive che 'la sua arte celebra la bellezza del suo corpo umano nel **nudo erotico** ed eroico'. Attraverso la sua arte, **Giulio mira a stupire e impressionare lo spettatore**".

Anche Aretino aveva ben compreso che, **per assecondare gli "*appetiti*" di Federico Gonzaga**, era necessario mettere in campo **qualche opera d'arte di grande sensualità**.

Abbiamo più volte ricordato **la fondamentale lettera indirizzata da Pietro Aretino** a **Federico Gonzaga**, il 6 agosto 1527[793], nella quale Aretino, proprio tenendo conto di **tali "appetiti"** afferma:

> "*Credo che M. Iacopo Sansovino rarissimo vi ornarà [ornerà]* ***la camera*** *d'una* ***Venere*** *sì vera e sì viva* ***che empie di libidine*** *il pensiero di* ***ciascuno che la mira***".

Il visitatore del "camarino" di Federico sarebbe rimasto colpito da quella **statua** di **Venere**, del Sansovino, vera e propria **immagine di sensualità spinta**.

---

[789] Così si esprime il sito ufficiale di Palazzo Te nel link http://www.palazzote.it/index.php/it/palazzo-te/palazzo-te-storia/il-commitente

[790] Così si esprime il sito ufficiale di Palazzo Te nel link http://www.palazzote.it/index.php/it/palazzo-te/sale-monumentali/camera-di-amore-e-psiche

[791] Noemi Magri (*Such Fruits Out of Italy. The Italian Renaissance in Shakespeare's Plays and Poems*, Special issue no.3 of Neues Shake-speare Journal, Laugwitz Verlag, Bucholz, Germany, 2014; in particolare, nel saggio *Giulio Romano and the Winter's Tale*, pp. 56-57.

[792] E. H. Gombrich, *Anticamente moderni e modernamente antichi*, in *Giulio Romano*, Saggi, Milano, 1989, pp.11-13.

[793] Tale lettera è leggibile in: Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, n. 9, Salerno Editrice Roma, 1997, pp. 65-66; la si veda anche in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, pp. 206-207; la si veda anche nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, p. 13 v, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

Aretino e Tiziano avevano un forte legame con Giulio Romano. E' assai celebre la lettera di Pietro Aretino a Giulio Romano, priva di indicazione di data (**pubblicata nel 1542**, nel Secondo Libro delle *Lettere* e quindi, comunque **risalente a tale anno** o a un anno **anteriore al 1542**), nella quale Aretino esprime i sentimenti propri, ma anche quelli di Tiziano, nei confronti di Giulio Romano:

> "Se voi Pittore illustre, e architetto unico dimandaste ciò, che fa Titiano, e a quel che attendo io; vi sarebbe risposto, che **il pensiere di noi due** [Tiziano e Aretino] non cerca altro, che di trovare il modo di vendicare de **la baia [presa in giro]**, che **il vostro prometter' di venir' qui**; ha dato a **la affetione [all'affetto], che vi portano gli animi nostri**, del che **siamo ancho sdegnati intra noi**… Ecco **Mantova non è però più bella che Roma, e che Venetia**…mi ricordo e de le **maniere di voi, e de le virtù vostre**… Voi siete **grato, grave e giocondo nella conversatione**; e grande, mirabile e stupendo nel magistero… E ciò direbbeno anche **Apelle e Vitruvio**, se eglino comprendessero gli edificij, e le pitture che havete fatto, e ordinato **in cotesta città [Mantova], rimbellita, magnificata da lo spirito dei *vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi.* Ma perché la Fortuna non vi trasferì qui [a Venezia], come costi [a Mantova]? E perché non rimangano le memorie che lasciate a i [mantovani] Duchi di Gonzaga, ai Signori Vinetiani?**"

Tengo qui particolarmente a sottolineare il celeberrimo "**chiasmo**" aretiniano:

> "***concetti anticamente moderni e modernamente antichi.*"**

Giorgio Vasari, nella sue *Vite* del 1550[794] (**successive alla lettera di Aretino** del 1542 o precedente a tale anno), affermerà, con riguardo a Giulio Romano, copiando questo brano della lettera di Aretino:

> "se **Apelle e Vitruvio** fossero vivi nel cospetto degli artefici, si terrebbono vinti [Giulio Romano fu superiore agli antichi] dalla maniera di lui [Giulio Romano] che fu sempre ***anticamente moderna e modernamente antica***".

Vi è il richiamo ad **Apelle e Vitruvio e viene letteralmente copiato il "chiasmo" aretiniano!!!!**

Questo, solo per sottolineare quanto fosse grande il valore letterario di Aretino e *quale successo avessero le sue Lettere* anche sui letterati (qui Giorgio Vasari) a lui contemporanei!

Ritornando alla lettera di Aretino (ante 1542 o del 1542), essa dimostra **la grande amicizia, la stima, la comunanza di intenti fra i tre, Aretino, Tiziano e Giulio** (Giulio aveva "formato" anche il calco di Giovanni dalle Bande Nere, su "instantia" di Aretino), e il forte desiderio che Giulio li raggiungesse a Venezia.

E' un caso che anche Aretino e Tiziano procedano con la stessa strategia (adottata da Giulio Romano verso Federico Gonzaga), per assecondare, a loro volta, gli "appetiti" di Filippo di Spagna, nella vicenda dei due dipinti della *Danae* e di *Venere e Adone*?

---

[794] Si veda Giorgio Vasari, *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri:La Terza Et Ultima Parte Delle Vite De Gli Architettori Pittori Et Scultori*, Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550, p. 883, nel link, https://books.google.it/books?id=3Bo8AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

Anche qui Tiziano (anzi Aretino!!!) vuole ornare il "camerino" di Filippo, proprio come Aretino aveva vanamente auspicato di ornare il "camarino" di Federico, con una statua di Venere, capace di sprigionare irresistibile **libidine in chiunque la ammiri?**

Elena Smoquina[795], con riguardo alle pitture ("*poesie*") inviate da Tiziano a Filippo II di Spagna, come rilevato, sottolinea come "A Filippo II il pittore [**NDR, in realtà Aretino!!!**] scrive che una piacevole varietà nella decorazione di **una sua stanza** sarebbe offerta dalla **compresenza** della *Danae* e di un altro quadro che le avrebbe fatto da *pendant*: *Venere e Adone*... due dipinti in cui **l'innegabile componente erotica è tema centrale**… quasi una ***captatio benevolentiae* nei confronti del sovrano, alla cui fruizione personale erano destinati**".

Anche Aretino e Tiziano seguono, nei confronti di Filippo, **la medesima strategia adottata da Giulio Romano nei confronti di Federico Gonzaga: la stategia dell'erotismo per far breccia in Filippo di Spagna.**

E da Filippo, Tiziano **riceveva anche dei cospicui compensi**, come risulta dalla sopra riportata **lettera, senza data, pubblicata da Stefano Ticozzi [796] (nella quale si preannunciava l'invio, a breve-"*di breve*"- del *Venere e Adone*), risalente a poco tempo prima della più volte richiamata lettera del 1554:**

> **"Dall'Ambasciador Cesare ebbi il dono più conforme alla grandezza vostra che a' piccioli meriti miei".**

Gli studiosi evidenziano, inoltre, un'occasione importantissima, nella quale **Giulio Romano e Tiziano si erano incontrati a Mantova**, dopo che, nella Basilica di San Petronio a Bologna, Carlo V era stato incoronato imperatore il 24 febbraio 1530:

> "**Carlo V fece il suo ingresso [in Mantova] il 25 marzo 1530**, in pompa regale, brandendo la spada d'oro offertagli da papa Clemente il giorno dell'incoronazione, accompagnato da molti nobili italiani e stranieri, fra i quali il duca d'Este, e **aveva al suo seguito anche il suo ritrattista ufficiale, Tiziano Vecellio …Carlo V mostrò di gradire il soggiorno restando a Mantova per un mese intero…Il culmine dei festeggiamenti arrivò con l'inaugurazione di Palazzo Te, il capolavoro di Giulio Romano [che aveva anche predisposto le scenografie per l'accoglienza di Carlo V nella città] … il 2 aprile …"[797]**

E l'Imperatore rimase colpito profondamente:

> **"dall'esplosione di sensualità degli affreschi di Giulio Romano, che esibivano la più carnale esposizione di nudi di tutta la pittura rinascimentale"[798].**

---

[795] Elena Smoquina, *Le ultime poesie di Tiziano e le Metamorfosi di Ovidio*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie, Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico* (Atti del Convegno (Padova 15-17 settembre 2011), a cura di Isabella Colpo, Francesca Ghedini, Padova University Press, 2011, p. 393; leggibile in https://www.academia.edu/7060035/Le_ultime_poesie_di_Tiziano_e_le_Metamorfosi_di_Ovidio

[796] Stefano Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*, Milano, 1817, pp. 311 ss. Tale opera del Ticozzi è leggibile in https://books.google.it/books?id=QxwgzGdGY50C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[797] Daniela Pizzagalli, *Signora del Rinascimento. Isabella d'Este alla Corte di Mantova*, Rizzoli editore 2013, pp. 530-532.

[798] Daniela Pizzagalli, *Signora del Rinascimento. Isabella d'Este alla Corte di Mantova*, Rizzoli editore 2013, p. 532.

Tiziano, che era presente, al seguito di Carlo V, dovette chiaramente intendere come figure di una sensualità così marcata, come erano quelle di Giulio Romano, avevano **un impatto fortissimo** sulla corte spagnola e sull' "**educazione rigida**"[799], marcatamente Cattolica, dell'Imperatore e del suo seguito.

Di ciò, **Tiziano terrà buona memoria, quando si porrà in contatto con il figlio di Carlo V, Filippo**, che aveva sicuramente avuto conoscenza, tramite il padre e la delegazione spagnola, **degli affreschi sensualissimi di Giulio Romano**!

A conclusione di questo paragrafo, vorrei così sintetizzare alcuni principali temi:

1) Aretino era il "**ghost writer**" di Tiziano, come era anche stato il "**ghost writer**" di Giovanni dalle Bande nere.
2) **La lettera celebre del 1554** (presumibilmente del 10 settembre, che accompagnava l'invio del quadro *Venere e Adone*[800]) **da Tiziano a Filippo di Spagna, fu scritta da Aretino.**
3) Nessuno studioso, per quel che mi risulti, ha sinora pensato che proprio Aretino fosse la **fonte "letteraria"dell'artificio geniale**, alla base **del secondo dipinto di Tiziano** (*Venere e Adone*) inviato a Filippo: infatti, proprio nella predisposizione del dipinto "*Venere e Adone*", si realizzò **l'artificio geniale.** Il primo dipinto inviato a Filippo, infatti, la *Danae*, non era che una mera rielaborazione di un suo precedente dipinto (un soggetto, quindi,"che Tiziano aveva già sperimentato con successo[801]"), la *Danae*, eseguita (1545-1546) per Alessandro Farnese[802], e oggi nella Galleria di Capodimonte (Napoli).
4) Perché riteniamo che Aretino fu **fonte "letteraria" di questo artificio geniale?**
   Nella lettera del 6 agosto 1527[803] di Aretino a Federico Gonzaga, Aretino prometteva al Marchese **una statua** (guarda caso!) di Venere, della quale si sarebbe dovuto incaricare il Sansovino: "*Credo che M. Iacopo **Sansovino** rarissimo vi **ornarà** [ornerà] **la camera [di Federico] d'una Venere** sì vera e sì viva che **empie di libidine** il pensiero di ciascuno che la mira*". Nella lettera del 25 luglio di Tiziano (alias Aretino!) a Filippo, si parla, **anche in tal caso**, di rendere "***più gratioso alla vista*"** il "**Camerino**" **di Filippo**. E' questa la fonte letteraria che spiega **il geniale artificio!** Aretino, non avendo avuto nessuna soddisfazione da Sansovino (per la statua libidinosa di Venere, per la "camera" di Federico), escogita, sicuramente con **l'attiva collaborazione del**

[799] Daniela Pizzagalli, *Signora del Rinascimento. Isabella d'Este alla Corte di Mantova*, Rizzoli editore 2013, p. 532.

[800] Kiyo Hosono, op. cit. p.119, sottolinea come la celebre lettera esordisca solennemente con le parole "Al Re d'Inghilterra. Sacra Maestà"; ciò che significa che la lettera fu spedita successivamente al matrimonio di Filippo II con Maria Stuart, Regina d'Inghilterra, celebrato il 25 luglio 1554 (a seguito di tale matrimonio, Filippo assunse il titolo di "Re di Inghilterra"). Nella stessa lettera, inoltre, si affermava che il messaggio era "*accompagnato dalla presente pittura di Venere, & Adone*". Tale lettera (senza indicazione di data) è pubblicata da Stefano Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*, Milano, 1817, p. 312, leggibile in https://books.google.it/books?id=QxwgzGdGY50C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false Il medesimo Kiyo Hosono, op. cit. nota 2 a p.152, rileva che "Tiziano informa Don Giovanni Benevides, in una lettera del 10 settembre 1554, della spedizione di *Venere e Adone* a Filippo d'Asburgo, nuovo re d'Inghilterra: 'Mando hora la poesia di Venere & Adone: nella quale V.S. vedrà quanto spirito & amore so mettere nelle opere di S.M." Kiyo Hosono, op. cit. nota 2 a p.152, precisa che tale lettera al Benevides è pubblicata da Stefano Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore…* cit., p. 313. Lo stesso Kiyo Hosono, op. cit. nota 2 a p.152, puntualizza anche che "Filippo ricevette il dipinto a Londra prima del 6 dicembre 1554 (M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, 1988, p. 234)".

[801] Elena Smoquina, *Le ultime poesie di Tiziano…*cit., p. 394.

[802] Roberto Zapperi, *Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's Danae in Naples*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 54 (1991), pp. 159-171, leggibile in https://www.jstor.org/stable/751486?seq=1

[803] Tale lettera è leggibile in: Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, n. 9, Salerno Editrice Roma, 1997, pp. 65-66; la si veda anche in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, pp. 206-207; la si veda anche nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, p. 13 v, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

Tiziano, un modo per ottenere, con questo secondo dipinto, **quell'effetto di tridimensionalità *proprio di una statua***, che è ***la principale caratteristica* di questo "dittico" per il "Camerino" di Filippo. Si tratta di un *geniale artificio, che si iscrive nel topos Rinascimentale del "Paragone" fra la pittura e la scultura*; uno dei temi più cari al Tiziano. Un artificio geniale, che reca la firma, a nostro avviso, anche di Aretino!! Quella libidinosa statua di Sansovino, mai realizzata, ma immortalata sulla carta da Aretino, ora riesce a trovare vita reale, non tramite la scultura, ma tramite la pittura dei due dipinti, posti un un unico ambiente.** David Rosand [804] è l'Autore che meglio colpisce questo fondamentale aspetto, affermando che: "***Whetting Philip's appetite for the erotic***, the letter indicates that Titian was in a sense exaggerating an essential ingredient of his art, **the sensuous female nude, to a monumental scale.** But the very idea of ***offering multiple views of the figure*** was also part of another studio ***topos*** of the Renaissance**, the *paragone* between painting and sculpture".**
Anche gli studiosi d'arte del Museo del Prado[805], ove è conservato il dipinto originale di *Venere e Adone*, che pervenne a Filippo, da parte di Tiziano, insieme con la lettera scritta da Aretino, sottolineano, con riguardo al dipinto, **la caratteristica principale**, che caratterizza tale dipinto, in congiunzione con quello della *Danae*:

"in 1554, Titian presents the goddess [Venus] with her back to us, demonstrating, in conjunction with the works *Danaë* (The Wellington Collection) and *Venus and Adonis*, **that painting can represent different points of view, in a similar manner to sculpture**".

"nel 1554, Tiziano ci mostra la dea [Venere] vista di spalle, dimostrando che, tramite la complementarietà delle opere *Danaë* (The Wellington Collection - Londra) e *Venere e Adone*, **che la pittura riesce a rappresentare diversi punti di vista, in modo simile alla scultura".**

5) Lo stesso David Rosand colpisce pienamente anche **il senso profondo che animava l'artificio tizianesco**: che, era quello di "**stimolare l'appetito di Filippo per l'erotico**" ("***Whetting Philip's appetite for the erotic*")**. E' un caso che Aretino, nella sua lettera a Cesare Fregoso del 9 novembre 1526[806], inviando all'amico Fregoso i suoi ***Sonetti Lussuriosi sopra i XVI Modi***, *li paragoni, sostanzialmente, a* ***"un'canestro di frutti"*** **che il destinatario gà pregusta "*con la fantasia de lo appetito*"? Elena Smoquina, a sua volta, sottolinea come, nella vicenda di questo "dittico" di dipinti, vi sia una "innegabile, centrale componente erotica per una *captatio benevolentiae* nei confronti del sovrano [Filippo], alla cui fruizione personale erano destinati".**

E' utile segnalare un'***Exposición*, nel *Museo del Prado* (Madrid), tenutasi dal 19 novembre 2014 sino al 1° marzo 2015 "*Tiziano: Dánae, Venus y Adonis. Las primeras poesías de Tiziano par Felipe II*"**; i due dipinti sono stati **posti in due pareti contigue, ad angolo retto**, **cosicché essi si "incontrano" e si**

[804] David Rosand, op.cit., p.535.
[805] Si veda il sito istituzionale di tale Museo, nel link https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/venus-and-adonis/bc9c1e08-2dd7-44d5-b926-71cd3e5c3adb
[806] Tale lettera è nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, p. 14, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

"completano", come un vero e proprio particolare "dittico" producendo, congiuntamente, un effetto di tridimensionalità proprio della scultura.

Miguel Falomir Faus [attuale Direttore del Museo e, allora, Iefe del Departamento de Pintura Italiana y Francese (hasta 1700) del Museo Nacional del Prado; Capo del dipartimento di pittura italiana e francese (fino al 1700) del Museo Nacional del Prado] **mostra i due dipinti, *che si possono ammirare finalmente posti vicini* (come volevano Aretino e Tiziano!), in *due pareti contigue*, ad angolo retto, nel Museo del Prado (a sinistra "*Venere e Adone*", a destra, la "*Danae*"), durante la predetta *Exposición*; Falomir sottolinea la loro importanza nella storia mondiale dell'arte e soprattutto l'effetto fondamentale di tridimensionalità proprio della scultura, che congiuntamente i due dipinti producono**; tale interessantissima conferenza di **Miguel Falomir Faus** è disponibile, in internet[807].

Attualmente, **la National Gallery di Londra ospita, dal 16 marzo al 14 giugno 2020 una mostra che riunisce, dopo quattro secoli, i dipinti che Tiziano realizzò ispirandosi alle Metamorfosi di Ovidio, commissionategli da Filippo di Spagna nel 1551**, **compresi la "*Danaë*" (The Wellington Collection, Apsley House) e la "*Venere e Adone*" (Prado, Madrid)[808].**

In questo paragrafo si è parlato:

- della *"camera" di Federico II Gonzaga* (che Aretino - lettera del 6 agosto 1527[809] al medesimo Federico - avrebbe voluto abbellire, tramite l'opera del Sansovino, con una statua di Venere, capace di riempire di *libidine* gli occhi di ciascuno che la mirasse) e
- del "*camerino*" di Filippo II di Spagna (che Aretino medesimo, nella lettera, da lui scritta per Tiziano, del 1554 -presumibilmente del 10 settembre, che accompagnava l'invio del sensuale quadro *Venere e Adone*[810] , che creava, col dipinto della "*Danae*" un effetto tridimensionale, proprio di una statua).

A chiusura del paragrafo stesso, appare un caso che, come sottolineato dalla Prof. Noemi Magri[811], *anche l'Autore delle opere shakespeariane* descrisse l'allestimento di un bellissimo, aristocatico "*camerino*"

---

[807] Al link https://www.youtube.com/watch?v=uccpREMGA0g .

[808] Si veda l'articolo di Valentina Muzi, *Amore, desiderio e morte nelle "poesie" di Tiziano alla National Gallery di Londra*, in *Artribune* del 15 marzo 2020, leggibile in https://www.artribune.com/arti-visive/2020/03/amore-desiderio-e-morte-nelle-poesie-di-tiziano-alla-national-gallery-di-londra/

[809] Tale lettera è leggibile in: Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Libro Primo, I, n. 9, Salerno Editrice Roma, 1997, pp. 65-66; la si veda anche in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi – Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Carocci editore, Roma 2008, pp. 206-207; la si veda anche nel Primo Libro delle *Lettere* di Aretino, dedicate a Francesco Maria I della Rovere, pubblicato a Venezia nel gennaio 1538, nell'edizione di Parigi del 1609, p. 13 v, leggibile in https://books.google.it/books?id=MNtwSn-rxh8C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

[810] Kiyo Hosono, op. cit. p.119, sottolinea come la celebre lettera esordisca solennemente con le parole "Al Re d'Inghilterra. Sacra Maestà"; ciò che significa che la lettera fu spedita successivamente al matrimonio di Filippo II con Maria Stuart, Regina d'Inghilterra, celebrato il 25 luglio 1554 (a seguito di tale matrimonio, Filippo assunse il titolo di "Re di Inghilterra"). Nella stessa lettera, inoltre, si affermava che il messaggio era "*accompagnato dalla presente pittura di Venere, & Adone*". Tale lettera (senza indicazione di data) è pubblicata da Stefano Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*, Milano, 1817, p. 312, leggibile in https://books.google.it/books?id=QxwgzGdGY50C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false Il medesimo Kiyo Hosono, op. cit. nota 2 a p.152, rileva che "Tiziano informa Don Giovanni Benevides, in una lettera del 10 settembre 1554, della spedizione di *Venere e Adone* a Filippo d'Asburgo, nuovo re d'Inghilterra: 'Mando hora la poesia di Venere & Adone: nella quale V.S. vedrà quanto spirito & amore so mettere nelle opere di S.M." Kiyo Hosono, op. cit. nota 2 a p.152, precisa che la lettera al Benevides è pubblicata da Stefano Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore…* cit., p. 313. Lo stesso Kiyo Hosono, op. cit. nota 2 a p.152, puntualizza anche che "Filippo ricevette il dipinto a Londra prima del 6 dicembre 1554 (M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, 1988, p. 234)".

[811] Noemi Magri, *Titian's Barberini Painting: the pictorial source of Venus and Adonis*, in *Such Fruits Out of Italy, The Italian Renaissance, in Shakespeare's Plays and Poems*, Buchholz, Germany, Laugwitz Verlag, 2014, p. 32.

("*my fairest chamber*"), abbellito con "*dipinti lascivi*" ("*wanton pictures*"), in *The Taming of The Shrew* (Prologo, Scena I, 42-43)?

III.3.3.2 L'influenza del dipinto di Tiziano "*Venere e Adone*" sulla prima opera di Shakespeare, con dedica (1593), "*Venus and Adonis*". L'opera di Shakespeare "*una parafrasi poetica dell'opera di Tiziano*" (Prof. Erwin Panofsky- 1969). L'importante studio della Prof. Noemi Magri (2014)

Facendo seguito a quanto rilevato nel precedente § I.6, ribadiamo ancora come, con riguardo al poemetto di Shakespeare"*Venus and Adonis*", volendo qui solo accennare alla questione[812], Erwin Panofski[813] affermi testualmente:

> "*le parole di Shakespeare sembrano una parafrasi poetica dell'opera di Tiziano…mi azzardo di avanzare l'ipotesi che sia stato Tiziano ad ispirare a Shakespeare una nuova versione della storia di Venere e Adone … una nuova versione ben motivata da un punto di vista artistico* (cioè dall'intenzione del pittore di presentare di spalle la figura principale), ma *non anticipata, sembrerebbe, da alcuna fonte letteraria*".

Noemi Magri sottolinea alcuni "*parallels*", "*assomiglianze*" fra il dipinto tizianesco e l'opera shakespeariana, rilevando anzitutto che, nelle parole di Shakespeare, Adone è proprio un dipinto[814]:

> "Fie, lifeless picture, cold and senseless stone, Well-painted idol, image dun and dead, Statue contenting but the eye alone (211-213). Shakespeare describes Adonis as 'well-painted' because he is here referring to Titian's painting, not to Ovid's narrative… The poet depicts the painting in words";
>
> "Forza, fredda pittura senza vita, sasso freddo e insensibile, Sembri un idolo ben dipinto, un'immagine smorta e inerte, Immagine statuaria che soddisfa solo gli occhi (211-213) Shakespeare descrive Adone come 'ben-dipinto', perché qui egli si riferisce al dipinto di Tiziano, non al racconto di Ovidio… Il poeta descrive il dipinto con le parole."

Shakespeare faceva proprio la "*parafrasi poetica dell'opera di Tiziano*" (come aveva affermato Panofsky); anche secondo la Prof. Magri, "Il poeta descrive il dipinto con le parole"; l'Autore del poemetto procede all'ecfrasi del dipinto di Tiziano, proprio come aveva fatto Aretino coi ritratti di Tiziano medesimo!

Ancora la Prof. Magri[815] rileva che Shakespeare, successivamente, fa ancora riferimento ai dipinti, avendo riguardo a quel canone classico e rinascimentale dell'"*illusione nell'arte*":

> "Even as poor birds, deceived with painted grapes, Do surfeit by the eye and pine the maw, Even so she languisheth in her mishaps";

---

[812] Per una più vasta disamina dell'argomento, si veda Massimo Oro Nobili, *Il caso Shakespeare: l'influenza dei dipinti di Tiziano e degli scritti di Pietro Aretino (amico di Michelangelo Florio) sulle opere shakespeariane Venere e Adone e Amleto*, pubblicato il 21 gennaio 2018, in http://www.shakespeareandflorio.net/ , pp. 102-145.

[813] Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia* (traduzione di Marco Folin, dall'originale *Problems in Titian: Mostly Iconographic*, New York, 1969), ed. Marsilio, Venezia, 2009, pp. 155-156.

[814] Noemi Magri, *Titian's Barberini Painting: the pictorial source of Venus and Adonis*, in *Such Fruits Out of Italy, The Italian Renaissance, in Shakespeare's Plays and Poems*, Ed. Goldstein, 2014, p. 24.

[815] Noemi Magri, op. ult. cit., p. 22.

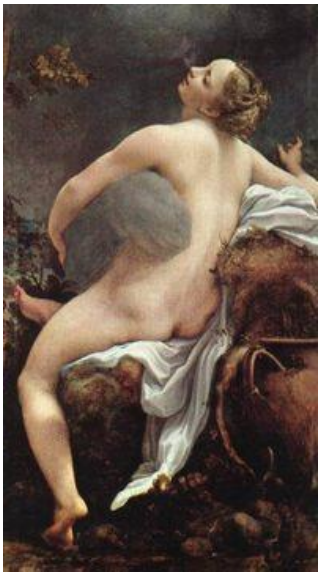
"Come gli uccelli vedendo uva dipinte [come si racconta fece il pittore greco Zeusi] si illudono, ma, riempiti gli occhi, rimangono a becco asciutto, così anche lei [Venere] languiva per le sue sventure"(601-603).

La Prof. Noemi Magri prende in considerazione anche i versi 592-594 del poemetto.

L'Autrice rileva[816] come:

"The Venus in the painting looks as if she were on the point of overbalancing"

"*La Venere, nel dipinto tizianesco, appare come sul punto di sbilanciarsi*".



http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/giove-ed-io/immagini/21-giove-ed-io/ **Titolo dell'opera:** *Giove e Io* **Autore:** Antonio Allegri, detto il Correggio (1489-1534); **Datazione:** 1531 ca.; **Collocazione:** Vienna, Kunsthistorisches Museum; **Committenza:** Federico II Gonzaga (1500-1540)[817].

Luba Freedman[818], osserva, al riguardo:

"**Venus's unusual pose** - she is not merely seen from the back ('Io' is seen in this way but positioned upright in Correggio's painting ["Giove e Io"]), **but is balancing herself, with her back twisted in opposition to her legs** – recalls a figure seen in a Roman relief known as *il Letto di Policleto*"

[816] Noemi Magri, op. ult. cit., p. 23.

[817] Un interessante commento al dipinto del Correggio è nello studio di Maddalena Bertolini, *Le Metamorfosi di Ovidio, 21: Giove ed Io*, in *Iconos*, Cattedra di Iconografia e Iconologia, Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma, leggibile in http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/giove-ed-io/immagini/21-giove-ed-io/

[818] Luba Freedman, *The Vainly Imploring Goddess* [La Dea che vanamente implora] *in Titian's Venus and Adonis*, in *Titian: Materiality, Likeness, Istoria*, edited by Joanna Woods-Marsden, Introduction by David Rosand, Brepols Publishers, 2007, p.87, anche in https://www.academia.edu/8652312/_The_Vainly_Imploring_Goddess_in_Titian_s_Venus_and_Adonis_

> "**La posa insolita di Venere - non è semplicemente vista da dietro** ('Io' è vista in questo modo, ma posizionata in postura verticale nella pittura di Correggio ["Giove e Io"]), ma ***si sta bilanciando, con la schiena contorta in opposizione alle sue gambe*** - ricorda una figura vista in un rilievo romano noto come *il Letto di Policleto*".

A differenza del dipinto del Correggio "Giove e Io" (ove **"Io" ha il viso rivolto verso sinistra, ove sono anche posizionate le sue gambe**), Luba Freedman[819] precisa che:

> "**The rotation of her** [of Venus] **body** while **still seated** caused **her head to face in the opposite direction to that of her feet…the abrupt turn of her body, the back-tossed head, her strenuous gesture of embracing Adonis … Adonis' s posture, though upright, is also unbalanced**".
>
> "**La rotazione del suo** [di Venere] **corpo** mentre era **ancora seduta**, faceva sì che **la sua testa fosse rivolta nella direzione opposta a quella dei suoi piedi… la brusca torsione del suo corpo, la testa gettata all'indietro, il suo gesto strenuo di abbracciare Adone ... Anche la postura di Adone, sebbene eretta, è sbilanciata**".

In effetti, la posizione di Venere, con **la testa e le braccia protese a destra verso Adone, con entrambi i piedi rivolti a sinistra** e con **la gamba destra**, pure rivolta verso sinistra, quasi in **posizione orizzontale**, appare **in una situazione di equilibrio del tutto precario e instabile**. Luba Freedman, giustamente, sottolinea che la Dea è "**still seated**", "**ancora, comunque seduta**" …esprimendo perfettamente **l'impressione che ne ricava lo spettatore**, circa il fatto che quella situazione di "**bilancing", "bilanciamento" è del tutto precaria**! Luba Freedman rileva anche **la brusca torsione del corpo di Venere, con la testa gettata all'indietro, nel suo gesto strenuo di abbracciare Adone ... esattamente evidenziando che anche la postura di Adone, sebbene eretta, è sbilanciata**! Anche Shakespeare dovette ricavare la medesima impressione, perché questo è quanto accade, nelle sue parole:

"And on his neck her yoking arms she throws:
She sinketh down, **still hanging by his neck**,
He on her belly falls, **she on her back**."

"E al collo di lui ella getta le sue braccia che lo aggiogano:
Ella cade giù, che ancora è appesa al collo di lui,
Lui cade sul ventre di lei, **lei cade sulla propria schiena**"

Come ben dice Panofsky, "*le parole di Shakespeare sembrano una parafrasi poetica dell'opera di Tiziano*".[820]

Riassumendo: nel dipinto, **sia Venere che Adone** sono in un **equilibrio del tutto instabile**; dopo aver **gettato le braccia al collo di Adone** (sulla destra), Venere **non può che finire per cadere all'indietro sulla propria schiena**, **trascinandosi Adone, che cade sul ventre di lei**.

E' una semplice logica conseguenza di quella posizione del tutto instabile, che i due finiscano per rotolare a terra, lei di schiena e lui sopra il ventre di lei.

[819] Luba Freedman, *The Vainly…* cit., pp. 86-89.
[820] Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, cit., p. 156.

Il Drammaturgo non poteva che descrivere la logica conclusione di quella postura "**unbalanced**", **"sbilanciata"** di Venere e di Adone!!!

Considerando, ora, un altro aspetto, secondo Noemi Magri[821], come già rilevato:

> "*Their glances are the central motif of the painting*";
>
> "*I loro sguardi [fra Venere e Adone] sono il motivo centrale del dipinto*".

Con riguardo al dipinto tizianesco, anche Luba Freedman [822] (nel suo studio *The Vainly Imploring Goddess* [*La Dea che vanamente implora*] sottolinea che:

> "*Head uplifted towards Adonis, she gazes intensely into his eyes, uttering words of entreaty, indicated by her slightly open mouth*".
>
> "*Con la testa sollevata verso Adone, ella [Venere] lo guarda fisso intensamente negli occhi, sussurrando parole di implorazione, come si evince dalla bocca di lei, leggermente aperta*".

La "strofa esastica" 60, versi 355-360, di Shakespeare descrive proprio questo motivo centrale del dipinto tizianesco, *come avrebbe fatto Aretino con un ritratto di Tiziano stesso*:

"O, <u>what a war of looks was then between them</u>!
Her eyes petitioners to his eyes suing;
His eyes saw her eyes as they had not seen them;
<u>Her eyes woo'd still, his eyes disdain'd the wooing</u>:
And all this <u>*dumb play*</u> had his acts made plain
With tears, which, chorus-like, her eyes did rain."

"O, <u>che guerra di sguardi</u> ci fu allora fra loro!
Gli occhi di lei imploranti, che chiedevano pietà agli occhi di lui;
Gli occhi di lui guardavano gli occhi di lei, come se non li vedessero;
Ancora <u>gli occhi di lei corteggiavano lui, gli occhi di lui disdegnavano lei che lo corteggiava</u>;
E tutta questa <u>*muta rappresentazione*</u> aveva reso chiari gli atteggiamenti di lui
Con lacrime che gli occhi di lei stillavano, come un coro tragico."

"*che guerra di sguardi ... gli occhi di lei [Venere] corteggiavano lui [Adone], gli occhi di lui disdegnavano lei che lo corteggiava*".

Questa scena è definita da Shakespeare come un "<u>*dumb play*</u>", "<u>*muta rappresentazione*</u>"; si tratta proprio dell'*ecfrasi* del *dipinto del Tiziano, Venere e Adone,* una delle "*tele a soggetto mitologico per Filippo II di Spagna, produzione della tarda maturità di Tiziano*", che Tiziano (alias Aretino) stesso usava chiamare, in modo interscambiabile, "*poesie*", o "*pitture*", ovviamente *mute*[823].

---

[821] Noemi Magri, *Titian's Barberini Painting: the pictorial source of Venus and Adonis*, in *Such Fruits Out of Italy, The Italian Renaissance, in Shakespeare's Plays and Poems*, Buchholz, Germany, Laugwitz Verlag, 2014, p. 23.
[822] Luba Freedman, *The Vainly Imploring Goddess* [La Dea che vanamente implora] *in Titian's Venus and Adonis*, in *Titian: Materiality, Likeness, Istoria*, edited by Joanna Woods-Marsden, Introduction by David Rosand, Brepols Publishers, 2007, p.88, anche in https://www.academia.edu/8652312/._The_Vainly_Imploring_Goddess_in_Titian_s_Venus_and_Adonis_
[823] Elena Smoquina, *Le ultime poesie di Tiziano e le Metamorfosi di Ovidio,*… cit., nota 1 a p. 393 e p. 394.

La Prof. Magri[824] aggiunge:

> "the *play* …, says Shakespeare, is a *dumb* one since *their words are not to be heard*. *The two protagonists are not acting on a stage: they are painted on the canvas*… Venus's tears… have the function of expressing her sorrows… After more than four centuries, the painting was recently cleaned and restored; the faded traces of paint on Venus's cheeks may still be read as her tears";
>
> "la *rappresentazione*…, dice Shakespeare, è *muta* poiché *le loro parole non sono destinate a essere ascoltate*. *I due protagonisti non recitano su un palcoscenico: sono dipinti sulla tela*…Le lacrime di Venere ... hanno la funzione di esprimere le sue sofferenze ... Dopo più di quattro secoli, il dipinto è stato recentemente pulito e restaurato; le tracce sbiadite di vernice sulle guance di Venere possono ancora essere lette come le sue lacrime".

A conclusione di questo paragrafo, non possiamo che condividere quanto affermato da *Erwin Panofsky (1969): "**le parole di Shakespeare sembrano una parafrasi poetica dell'opera di Tiziano**"*.[825]

> Una conclusione che è stata, *con grandissimo acume, analisi e studio, confermata, **in modo pressoché inconfutabile**, dalla Prof. Noemi Magri (2014)*[826]*:* "Shakespeare …is here referring to Titian's painting, not to Ovid's narrative… **The poet depicts the painting in words**"; "Shakespeare ….si riferisce qui al dipinto di Tiziano, non al racconto di Ovidio… **Il poeta descrive il dipinto con le parole**".

Anche Shakespeare, **proprio come Aretino (coi suoi sonetti a corredo dei ritratti tizianeschi)**, aveva **preso spunto da un dipinto di Tiziano**, per creare una sublime opera letteraria, nella quale **rendere la "parola", la "voce" al "muto" dipinto di Tiziano stesso**!

III.3.3.3 Il dipinto "*Venere e Adone*", in Palazzo Barberini, ove è presente una curiosa variante, quella di Adone con un "cappellino" in testa, proprio come è descritto da Shakespeare (Prof. Noemi Magri). Anche in tal caso, l'ecfrasi, in inglese, del dipinto del Tiziano non poteva che essere stata composta da John Florio, proprio come aveva fatto Aretino, in volgare italiano, coi ritratti del medesimo Vecellio.

La stessa Prof. Noemi Magri[827] ritiene che:

> "More than 30 copies (about 20 on canvas and 10 in print) of *Venus and Adonis* were executed . Some were made after Titian's death, but only five are considered autograph. All five were painted between 1553 and 1565.
>
> The five are are in the following collections (the present numbering is given only for reference).
>
> No. 1 is in the Prado Museum.
>
> No.2 very similar to the Prado version is in the National Gallery of London…

[824] Noemi Magri, op. e loco ult. cit.
[825] Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, cit., p. 156.
[826] Noemi Magri, op. cit., p. 24.
[827] Noemi Magri, *Titian's Barberini Painting: the pictorial source of Venus and Adonis*, in *Such Fruits Out of Italy, The Italian Renaissance, in Shakespeare's Plays and Poems*, Ed. Goldstein, 2014, pp. 19-21.

Nos. 3 and 4 very similar to each other, are slightly different in backckground form the Prado and the London versions. N. 3 is in the Metropolitan Museum of New York… No. 4 … is in the National Gallery in Washington, DC (Widener Coll.).
None of these four replicas contains the details described in Shakespeare's poem.
No. 5 - On the basis of the three conditions - content, date and location - I propose that Shakespeare based his poem on Titian's fifth autograph *Venus and Adonis,* the version shown below and dated 1554, which is in the Torlonia Collections, to be found in the Galleria Nazionale of Palazzo Barberini in Rome. Titian's painting was his source of inspiration, the work which stimulated him to write a poem about this subject though he also had a through knowledge of Ovid. The main feature of the painting is its sensuality and Shakespeare reveals himself to have been overwhelmed by the sensuousness radiating from Titian's work; as a result, he filled his poem with it. **In addition Shakespeare describes the painting in detail and his description is too faithful to ascribe to mere coincidence**".

"Sono state eseguite più di 30 copie (circa 20 su tela e 10 in stampa) di *Venere e Adone*. Alcune sono state realizzate dopo la morte di Tiziano, ma solo cinque sono considerate autografe. Tutte e cinque furono dipinte tra il 1553 e il 1565.
Le cinque copie autografe sono conservate nei seguenti musei (la numerazione viene fornita solo come riferimento).
La n. 1 è nel Museo del Prado.
No.2 molto simile alla versione Prado è nella National Gallery di Londra ...
Le numero 3 e 4, molto simili tra loro, sono leggermente diverse, nello sfondo, rispetto alle versioni Prado e Londra. La No. 3 è nel Metropolitan Museum di New York ...
La No. 4 ... è nella National Gallery di Washington, DC (Widener Coll.).
Nessuna di queste quattro repliche contiene i dettagli descritti nella poesia di Shakespeare.
No. 5 -Sulla base delle tre condizioni - contenuto, data e luogo - propongo che Shakespeare basò il suo poemetto sul quinto dipinto autografo di Tiziano *Venere e Adone*, la versione mostrata qui sotto e datata 1554, che si trova nelle Collezioni Torlonia, che è nella Galleria Nazionale di Palazzo Barberini a Roma. La pittura di Tiziano fu la sua fonte d'ispirazione, il lavoro che lo stimolò a scrivere una poesia su questo argomento, sebbene egli avesse anche una conoscenza approfondita di Ovidio. La caratteristica principale del dipinto è la sua sensualità e Shakespeare si rivela essere stato travolto dalla sensualità che si irradia dall'opera di Tiziano; di conseguenza, ha riempito il suo poema di essa. **Inoltre Shakespeare descrive il dipinto in dettaglio e la sua descrizione è troppo fedele per potersi attribuire a semplice coincidenza**".

Tale versione del dipinto (in Palazzo Berberini) ha la particolarità che Adone reca un cappellino da cacciatore, proprio come nel poemetto di Shakespeare. Si rappresenta un giovane Adone con un cappellino da cacciatore, con l'asta della caccia in pugno e Venere disperata che si torce nel tentativo di trattenerlo.
Anche Shakespeare racconterà della presenza di tale cappellino nel suo poemetto.

Come rileva la Prof. Magri[828], quando la dea si avvicina ad Adone, questi:

"*with his **bonnet** hides his angry brow*".
"*Con il suo **cappellino** nasconde la sua fronte accigliata*" (verso 339).

[828] Noemi Magri, *Titian's Barberini Painting: the pictorial source of Venus and Adonis*, in *Such Fruits Out of Italy, The Italian Renaissance, in Shakespeare's Plays and Poems*, Ed. Goldstein, 2014, pp. 27-28.

Allora la dea:

> "*With one fair hand she heaveth up his **hat***"
> "*Con una mano delicata gli solleva il **berretto***", (verso 351).

Poi, la Prof. Magri[829] precisa che *il cappellino riappare quando il Drammaturgo descrive il momento in cui*:

> "*Upon Adonis's death, Venus gives voice to her grief: now Adonis will no longer need the **bonnet** which onnce protected his beautiful face from the sun and ethe wind"*.
>
> *"Alla morte di Adone, Venere dà voce al suo dolore: ora Adone non avrà più bisogno del **berretto** che un tempo proteggeva il suo bel volto dal sole e dal vento*".

Il Drammaturgo, infatti, scrive le seguenti parole piene di amarezza e di nostalgia, pronunciate dalla Dea:

> "***Bonnet** nor veil henceforth ne creature wear:*
> *Nor sun nor wind will ever strive to kiss you…*
> *But when Adonis lived, sun and sharp air*
> *Lurk'd like two thieves, to rob him of his fair:*
> *And therefore would he put his **bonnet** on*
> *Under whose brim the gaudy sun would peep:*
> *The wind would blow **it** off and, being gone,*
> *Play with his locks*".
>
> "*Nessuna creatura indossi più un **cappellino** o velo:*
> *Tanto né il sole né il vento cercherà mai più di baciarvi….*
> *Ma quando Adone era vivo, il sole e l'aria pungente*
> *cercavano di scippargli la bellezza come due ladri:*
> *E pertanto, quando lui si metteva il **cappellino**,*
> *Da sotto la tesa del cappellino, il sole malizioso cercava di sbirciare lo stesso:*
> *il vento cercava di farglie**lo** volare via e, una volta riuscitovi,*
> *Giocare coi suoi riccioli*"(versi 1081-1090).

Ancora la Prof. Noemi Magri[830] rileva che:

> "It is evident that Shakespeare's Adonis is wearing **a hat, a bonnet**. **The mention of the bonnet is not coincidental**. **This is the detail taken as objective evidence of the pictorial source, for Titian's version No. 5** dated about 1554, is **the only [autograph version] in which Adonis is wearing a hat**[831]. It is in Torlonia Collections, **now held in the Galleria Nazionale of Palazzo Barberini in Rome**.

[829] Noemi Magri, *Titian's Barberini Painting*…cit., p. 28.
[830] Noemi Magri, *Titian's Barberini Painting: the pictorial source of Venus and Adonis*, in *Such Fruits Out of Italy, The Italian Renaissance, in Shakespeare's Plays and Poems*, Ed. Goldstein, 2014, pp. 28-29.
[831] Noemi Magri, *Titian's Barberini Painting*…cit., nota 14 a p. 34, precisa che: "Several copies of the painting where Adonis is wearing a hat are extant. They are late replicas from the last years of the 16th or from the 17th century, or even later. One is in the Galleria dell'Accademia of Venice (now on loan to the Prefettura). It is poorly executed by an unskilled pupil. One is in the Picture Library of Dulwich College, London. One, dating from the 17th century was in Palazzo Camuccini Rome. In 1865 it was acquired by the 4th Duke of Northumberland, Algernon Percy, from Alnwick: since then it has been in Alnwick Castle."

As to its location in 1575-15756, it is known from inventories made after the artist's death on August 27th 1576 that a Venus and Adonis painting was in his house in Biri Grande, Contrada San Cancian, in Venice. His legacy passed to his heirs and his properties were sold. It is recorded that the famous painter Jacopo Robusti, called il Tintoretto (1518-1594) acquired the Venus and Adonis. Domenico (1560-1635), Tintoretto's son and a painter himself, sold variuous paintings after his father's death. This Venus and Adonis may have been part of the collections of Queen Christina of Sweden, in Rome. Inventories of her collections describe her versions as 'original'. In 1689 it was in the collection of Cardinal Azzolini, her residuary legatee; it then passed to the Odescalchis and finally to the Torlonia family. Considering the excellent quality of the painting, it can be affirmed that the Berberini copy now in Rome is the one that was in Titian's house, later acquired by Tintoretto."

"È evidente che l'Adone di Shakespeare indossa **un cappellino, un berretto**. **La menzione del cappello non è casuale. Questo è il dettaglio preso come prova oggettiva della fonte pittorica, poiché la versione n. 5** di Tiziano datata intorno al 1554, **è l'unica [versione autografa] in cui Adone indossa un cappello**. È nelle collezioni Torlonia, oggi **presso la Galleria Nazionale di Palazzo Barberini a Roma.**
Per quanto riguarda la sua collocazione nel 1575-1576, è noto dagli inventari realizzati dopo la morte dell'artista il 27 agosto 1576 che un dipinto di Venere e Adone si trovava nella sua casa in Biri Grande, Contrada San Cancian, a Venezia. La sua eredità passò ai suoi eredi e le sue proprietà furono vendute. È stato registrato che il famoso pittore Jacopo Robusti, detto il Tintoretto (1518-1594) acquistò Venere e Adone. Domenico (1560-1635), figlio di Tintoretto e pittore stesso, vendette vari dipinti dopo la morte di suo padre. Questa Venere e Adone potrebbe aver fatto parte delle raccolte della regina Cristina di Svezia, a Roma. Gli inventari delle sue collezioni descrivono la sua versione come 'originale'. Nel 1689 fu nella collezione del cardinale Azzolini, suo legatario di residenza; passò quindi agli Odescalchi e infine alla famiglia Torlonia. Considerando l'eccellente qualità del dipinto, si può affermare che la copia Berberini ora a Roma è quella che si trovava nella casa di Tiziano, successivamente acquisita da Tintoretto.

Anche Francesco Valcanover (citato da Magri, nella bibliografia del suo studio) sottolinea che tale dipinto figurava "*Già nelle raccolte della regina Cristina di Svezia in Palazzo Riario alla Lungara in Roma [Campori, 1870]. Passato nel 1689 in proprietà del Cardinale Azzolini, poi agli Odescalchi e infine ai Torlonia. E' fra le migliori delle molte repliche di bottega del famoso dipinto del Prado. ... Nolfo di Carpegna lo giudica replica autografa, sia pure con largo intervento di aiuti*"[832].

Ci sembra particolarmente interessante la circostanza che anche Nolfo di Carpegna (*Galleria Nazionale Barberini Roma. Catalogo*, ed. Del Turco, 1953) abbia *giudicato il dipinto come replica autografa, sia pure con largo intervento di aiuti*.

[832] Così, *L'opera completa di Tiziano*, Presentazione di Corrado Cagli, Apparati critici e filologici di Francesco Valcanover, Rizzoli, Milano, 1969, p.124, opera numero 370. Francesco Valcanover, a sua volta, si riferisce ai volumi di: Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti... dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870, pp. 336-376; Nolfo di Carpegna, *Galleria Nazionale Barberini Roma. Catalogo*, ed. Del Turco, 1953.

La Prof. Noemi Magri[833] conclude, pertanto, che:

> "on the basis of the iconographic element (the bonnet being the essential example) and the historical evidence known so far, we coan conclude that *the pictorial source* of Shakespeare's *Venus and Adonis* is *the Berberini copy of the Titian now held in Rome*".
>
> "sulla base dell'elemento iconografico (il cappellino è l'esempio essenziale) e le prove storiche finora conosciute, possiamo concludere che *la fonte pittorica* di *Venere e Adone* di Shakespeare *è la copia del Tiziano ora conservata in Palazzo Barberini a Roma*".

Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini, Sala 20,
https://www.dropbox.com/sh/n3dfiqjwy971ymj/AADeV0xqdom4E_tacmnaXuZCa/2019_Barberini_AlaNord_FOTO_OPERE?dl=0&preview=SALA20_Tiziano_VenereAdone.jpg&subfolder_nav_tracking=1

[833] Noemi Magri, *Titian's Barberini Painting: the pictorial source of Venus and Adonis*, in *Such Fruits Out of Italy, The Italian Renaissance, in Shakespeare's Plays and Poems*, Ed. Goldstein, 2014, p. 29.

Anche il sito istituzionale delle Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini, in occasione del *nuovo allestimento dei capolavori del seicento* (12 dicembre 2019)[834], fa un riferimento al collegamento fra il dipinto e l'opera di Shakespeare:

> "È una delle varie repliche, uscite dalla bottega del maestro, di un soggetto che ebbe ampia fortuna, e la cui versione più celebre è quella dipinta per Filippo Il, oggi al Prado. Tiziano si ispira al testo ovidiano delle Metamorfosi (X) per creare un'inedita scena in cui Adone si sottrae all'amplesso di Venere, che lo supplica di non abbandonarla per la caccia, presaga del destino di morte che incombe sull'amato. Ma il giovane, già tirato dai cani non meno che dal suo fato, 'si scioglie dal cerchio delle braccia' della dea, **come scriverà Shakespeare, forse memore dell'invenzione tizianesca**".

A conclusione di questo paragrafo, non possiamo non rilevare come, anche in questo caso, non potesse essere stato altri che John Florio a comporre una vera e propria "parafrasi" (Panofski), "ecfrasi", in inglese, del dipinto tizianesco, proprio come aveva fatto Aretino, in volgare italiano, coi ritratti del medesimo Vecellio.

III.4. **La proposta finale di queste note**: alla luce di quanto sopra, dopo la splendida mostra "*Aretino e l'arte del Rinascimento*" (Uffizi), potrebbe pensarsi concretamente a **una futura mostra** che estenda il proprio sguardo *all'importantissima* ***influenza degli scritti di Aretino e dei dipinti del Tiziano sulle opere di Shakespeare***: in particolare, ***Hamlet, The Winter's Tale*** **e** ***Venus and Adonis*** (qui ordinate, secondo un criterio che segue l'importanza decrescente delle tre opere, nell'ambito del canone shakespeariano). Potrebbe essere **l'occasione per valorizzare**:

1) il **ritratto del Duca Francesco Maria della Rovere (opera di Tiziano, commentata da Aretino)** e lo **stellare "terzetto" di "dittici" raffiguranti tre consecutive generazioni di coppie di Duchi d'Urbino** (Uffizi); collegati ad "***Hamlet***" (King Hamlet muore avvelenato attraverso le orecchie, proprio come il Duca);

2) **il "dittico" dei ritratti "tizianeschi" di Aretino (Pitti) e di Giovanni dalle Bande Nere del Pace** (Uffizi); la vicenda (narrata da Aretino) del "calco" di Giulio Romano, che "rinasce" nei colori del ritratto del Pace, come la statua della regina Ermione, anch'essa opera di Giulio Romano, "prende vita" in *The Winter's Tale*;

3) **il dipinto tizianesco "*Venere e Adone*" in Palazzo Barberini (che presenta Adone con un "cappellino"), fonte dell'omonimo poemetto di Shakespeare**; il dipinto, inviato da Tiziano (con lettera scritta dal suo "*ghost-writer*", Aretino) a Filippo II non aveva quel "fondamentale" particolare, citato da Shakespeare nel suo poemetto.

Appare non più eludibile approfondire gli studi sull'influenza di Aretino (e Tiziano) sulle opere shakespeariane, che tuttora condizionano fortemente l'attuale cultura mondiale. E John Florio appare come l'unico credibile "*trait d'union*" fra le citate opere di Shakespeare e i menzionati scritti di Aretino e dipinti di Tiziano. John Florio appare, lo si ripete, come l'indiscusso più grande studioso di Aretino di

[834] Flaminia Gennari Santori, Maurizia Cicconi, Michele Di Monte ed Enrico Quell, *Palazzo Barberini, il nuovo allestimento dei capolavori del seicento*, 12 dicembre 2019, nel link istituzionale, https://www.barberinicorsini.org/wp-content/uploads/2019/12/2019_12_Barberini_AlaNord_CartellaStampa.pdf

tutti i tempi, e anche lui un "*ghost-writer*", proprio come lo era stato il medesimo Aretino (per Giovanni dalle Bande Nere e per Tiziano).

La nuova mostra potrebbe intitolarsi: "**L'influenza di Pietro Aretino e di Tiziano sulle opere di Shakespeare (*Hamlet, The Winter's Tale* e *Venus and Adonis*)"; e, ovviamente, troverebbe la nostra personale offerta di collaborazione** a mero, entusiastico titolo di volontariato.

Perché, tutto quanto sopra considerato, **non pensare, appunto, a una prossima mostra sull' "Influenza di Aretino e Tiziano sulle opere di Shakespeare: *Hamlet, Winter's Tale, Venus and Adonis*"?**

Massimo Oro Nobili

Studioso indipendente e grande "fan" dei Florio

Copyright by Massimo Oro Nobili © May 2020. All rights Reserved

APPENDICE I

L'elenco degli studi sia italiani che stranieri (di docenti accademici e di studiosi indipendenti) che sostengono, *con argomentazioni oggettivamente autorevoli*, la candidatura di John Florio, quale autore delle opere di Shakespeare

Anzitutto, si ricorda la recentissima pubblicazione:

> Istituto Studi Floriani (a cura di), "*Michelangelo e John Florio: che rapporto con Shakespeare*?", Rivista dell'Accademia dei Rozzi di Siena Anno XXVI/2 - 2019 - N. 51, pp. 88-91.

-L'elenco degli studi dei docenti accademici che sostengono, con argomentazioni oggettivamente autorevoli, la candidatura di John Florio, quale autore delle opere di Shakespeare:

1) Prof. Lamberto TASSINARI (già docente nell'Università di Montreal), *John Florio alias Shakespeare, "L'identité de Shakespeare enfin révélée*" (Préface de Daniel Bougnoux, traducion de Michel Vaïs[835]), èditions Le Bord de l'eau, Lormont, 2016 (si tratta dello studio più recente e aggiornato, rispetto al volume italiano del 2008, *Shakespeare? E il nome d'arte di John Florio*, Giano Books e a quelli inglesi del 2009 e del 2013 *John Florio, The Man who was Shakespeare*, Giano Books);

2) Prof. Daniel BUGNOUX (docente emerito nell'Università Stendhal di Grenoble), *Shakespeare, le Choix du spectre*, Les Impressions Nouvelles, janvier 2016;

3) Prof. Marc GOLDSCHMIT (docente nell'Università di Strasburgo), *John Florio sous le masque de Shake-speare*, in Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 2015, n° 7, pp. 136-150, disponibile on line: http://bbf.enssib.fr/matieres-a-penser/john-florio-sous-le-masque-de-shake-speare_66374

4) Prof. Laura ORSI (docente nella Franklin University Switzerland, Lugano, e nella Scuola Superiore per Mediatori Linguistici, Padova):

- Il "*Caso Shakespeare. I Sonetti*, in William Shakespeare, *I Sonetti*, con Saggio di Laura Orsi sul "*Caso Shakespeare*", prefazione di Maria Luisa Polato, traduzione di Carlo Maria Monti di Adria, CLEUP editore, 2016, pp. XXI-LXXXII, leggibile in https://www.academia.edu/30695387/Il_Caso_Shakespeare._I_Sonetti ;
- *William Shakespeare e John Florio: una prima analisi comparata linguistico-stilistica* -Memoria presentata dal s.c. Giuliano Pisani nell'adunanza del 16 aprile 2016-, Estratto Arti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti, vol. CXXVIII (2015-2016), pp. 139-280, leggibile in

[835] Interessante è una recente dibattito fra il Prof. Lamberto Tassinari e il critico teatrale Michel Vaïs (che ha anche tradotto, in francese, il volume di Tassinari *John Florio alias Shakespeare*, 2016): tale dibattito (2018) è in https://www.youtube.com/watch?v=DQXWDzPxEYA Interessante è anche quanto riportato da "*Shakespeare Oxford Fellowship*", circa l'opinione di Michel Vaïs: "*John Florio, alias Shake-speare? By Michel Vaïs. The Secretary-General of the International Association of Theatre Critics explains why he has come to believe that the real author of the plays of Shakespeare was not the man from Stratford but rather scholar John Florio*"*;* si veda la notizia riportata (24 luglio 2018) in https://shakespeareoxfordfellowship.org/theatre-webjournal-will-focus-on-shakespeare-authorship/

https://www.academia.edu/31443819/William_Shakespeare_e_John_Florio_una_prima_analisi_comparata_linguistico-stilistica ;
- *Shakespeare e l'identità europea*, in Identità multiple in un "mondo glocale" / Multiple Identities in a "Glocal World", ed. by Matthias Fink et als, Eurac Research-Diotima Society, August 2017, pp. 48-68, leggibile in https://www.academia.edu/34433890/Shakespeare_e_lidentit%C3%A0_europea ;
- *Stars and Comets in Shakespeare*, in the proceedings of the international conference "From Giotto to Rosetta" held at the University of Padua, Italy, 27-29 October 2016 (organized by the Accademia Galileiana of Padua and the University of Padua), pp. 297-339, https://www.academia.edu/35219698/Stars_and_Comets_in_Shakespeare .

-L'elenco degli studi di studiosi indipendenti, che sostengono, con argomentazioni oggettivamente autorevoli, la candidatura di John Florio, quale autore delle opere di Shakespeare:

1) Santi PALADINO[836]:
- *Il grande tragico Shakespeare sarebbe italiano?* Articolo pubblicato sul quotidiano *L'Impero*, n. 30 del 4 febbraio 1927;
- *Shakespeare sarebbe il pseudonimo di un poeta italiano*, casa editrice Borgia, 1929;
- *Un italiano autore delle opere Shakespeariane*, Gastaldi editore, Milano, 1955;

2) Saul GEREVINI:
- *William Shakespeare, ovvero John Florio: un fiorentino alla conquista del mondo*, Pilgrim edizioni, 2008;
- studi pubblicati sul sito http://www.shakespeareandflorio.net/ e in https://www.academia.edu/ ;

3) Corrado Sergio PANZIERI:
- *Il caso Shakespeare e la revisione biografica dei Florio*, Tricase (Lecce), Youcanprint, 2016;
- *La morte presunta di Michel Agnolo Florio*, Youcanprint, 2014, e-book;
- *The presumed death of Michelagnolo Florio*, Youcanprint, 2014, e-book;
- studi pubblicati sul sito http://www.shakespeareandflorio.net/ e in https://www.academia.edu ;

[836] Va qui *assolutamente ricordato anche un importante personaggio della cultura* (quasi del tutto sconosciuto), *che fu fondamentale collaboratore di Santi Paladino*! Nel volumetto del 1929 (*Shakespeare sarebbe il pseudonimo di un poeta italiano*, casa editrice Borgia, 1929), lo stesso Paladino ci informa che, nei suoi studi, era stato largamente coadiuvato dal "*Commendator Avvocato Professor Raffaele Sammarco da Reggio Calabria*", un personaggio eminente e di indubbia elevata cultura, recentemente ricordato, con apposita celebrazione in Reggio Calabria, l'11 ottobre 2016, in occasione del 150° anniversario della sua nascita (si veda l'articolo di Caterina Sorbara sul link http://approdonews.it/giornale/?p=236726) ; "*Il forte e pensoso Sammarco*", come fu definito da Giovanni Pascoli. Paladino dava atto (nel Capitolo XII del suo volume del 1929, intitolato "*La scoperta del Prof. Sammarco*") che era stato quest'ultimo, "*condividendo la certezza*" del Paladino stesso, a "*trovare in una Enciclopedia inglese* [*Encyclopædia Britannica, Ninth Edition*] *delle importantissime notizie*" circa *i rapporti fra Shakespeare e Florio*. Nel suo volume del 1955, Paladino potè così rilevare come l'opera di John Florio giocasse un ruolo fondamentale (insieme con quella del padre Michelangelo) nei lavori di Shakespeare e come il "*collegamento fra Shakespeare e John Florio*" fosse evidenziato chiaramente *nell'Encyclopædia Britannica, Ninth Edition* (1902), voce "*Shakespeare*", che contiene un apposito paragrafo col titolo "*Shakespeare goes to* London (cont.). *Shakespeare Continues his Education. His Connection with Florio*." "*Shakespeare va a Londra (continuazione). Shakespeare continua la sua istruzione. Il suo collegamento con Florio*" (si veda tale paragrafo, nel sito dell'*Encyclopædia*, http://www.1902encyclopedia.com/S/SHA/william-shakespeare-31.html); tale paragrafo fu tradotto in italiano, da Paladino, nel suo volume del 1955 (pp. 92-98).

4) Massimo Oro NOBILI:
- 35 ampi studi (la quasi totalità a firma singola), comprensivi anche di alcuni testi (completamente o parzialmente) tradotti anche in inglese, a partire dal testo-base completo, in lingua italiana, pubblicati, dal 2009 sino al 2019, sul sito http://www.shakespeareandflorio.net/ ; alcuni di tali studi risultano anche pubblicati in https://www.academia.edu/ ;

5) Giulia HARDING[837]:
- 9 studi pubblicati in http://www.shakespeareandflorio.net/ ;

6) Gli studi, film e video-conferenze pubblicati in http://www.shakespeareandflorio.net/ dagli altri studiosi, che collaborano al sito, gli "*Shakespeare's friendes*": Julia Jones, Alicia Maksimova, Mariangela Rita Di Luzio, Davide Gucci, Ilaria Colombo e Marianna Iannaccone;

7) Vito COSTANTINI:
- *Shakespeare è italiano. Romanzo*, Youcanprint Self-Publishing, Tricase (LE), 2013;
- *William Shakespeare, Messaggi in codice*, Youcanprint Self-Publishing, Tricase (LE), 2015;
- *Shakespeare, Messages in Code*, Youcanprint Self-Publishing, Tricase (LE), 2016;
- Diverse video-conferenze pubblicate su internet;

8) Stefano REALI, *Shakespeare & Cervantes in Ghost Writer*, pièce teatrale rappresentata il 21, 22 e 23 giugno al Silvano Toti *Globe Theatre* di Roma;

9) Roberta ROMANI e Irene BELLINI, *Il segreto di Shakespeare - Chi ha scritto i suoi capolavori?*, Milano, Mondadori editore, ottobre 2012;

10) Antonio SOCCI, *Riprendiamoci Shakespeare*, in *Traditi, sottomessi, invasi*, Rizzoli, Milano, 2018;

11) Ugo Rampazzo:
-*Lettera agli inglesi*, in https://www.academia.edu/24628499/Lettera_agli_inglesi ;
-*L'Italia di Shakespeare*, in https://www.academia.edu/19454817/Italia_di_shakespeare ;

12) Nino PRINCIPATO, *William Shakespeare e la città di Messina: un mistero lungo quattrocento anni*, Messina, 2017;

13) Martino IUVARA[838], *Shakespeare era italiano*, Kromotografica di Ispica (Ragusa, Sicilia), per conto dell'Associazione Trinacria, 2002.

---

[837] Va ricordato qui, con particolare affetto, John Harding (padre della studiosa inglese Giulia Harding), il quale fu *il primo studioso inglese* a sostenere l'*authorship* di John Florio. Lo stesso Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare*, Picador, 1997, nota a p.363 (proveniente da p. 58), ricorda "*the conversation of John Harding, who believes that Florio himself wrote the works of Shakespeare*", "*il discorso di John Harding, che ritiene che Florio stesso scrisse le opere di Shakespeare*".

[838] Un grande ringraziamento a Martino Iuvara, nato a Ispica (Ragusa) nel 1929, Professore, Direttore scolastico e giornalista, che, *coi mezzi che poteva avere a disposizione*, riuscì a pubblicare il suo libro, nel 2002, nel quale (pur fra tante inesattezze!) parlava, comunque, di Michele Agnolo Florio e pubblicava addirittura una foto (a p. 39) del ritratto di John Florio del 1611. E' grazie a lui e alla sua iniziativa che *l'Italia tutta e il mondo tutto conobbero l'esistenza di una "questione aperta" circa*

APPENDICE II

L'elenco dei libri e dei relativi autori che furono letti da John Florio per la predisposizione del dizionario *A Worlde of Wordes* del 1598[839][*I numeri, prima di ogni indicazione bibliografica dell'elenco, sono stati aggiunti, a fini redazionali*].

1. Apologia d'Annibal Caro, contra Lodovico Castelvetri.
2. Arcadia del Sannazzaro.
3. Capitoli della venerabile compagnia della lesina.
4. Cento nouelle antiche, e di bel parlar gentile.
5. Decamerone o Cento nouelle del Boccaccio.
6. Del'Arte della Cucina di Christofano Messisbugo.
7. Descrittione del Regno e Stato di Napoli.
8. Dialogo delle lingue di Benedetto varchi, detto Hercolano.
9. Dialoghi della corte del'Aretino.
10. Dialoghi delle carte del'Aretino.
11. Dialoghi, o sei giornate del'Aretino.
12. Dialoghi piaceuoli di Stefano Guazzo.
13. Dialoghi di Nicola Franco.
14. Dialoghi di Speron Speroni.
15. Dittionario volgare & Latino del Venuti.
16. Dittionario Italiano e Francese.
17. Dittionario Inghilese & Italiano.
18. Duo volumi di Epistole di diuersi gran Signori e Prencipi scritte al'Aretino.
19. Epistole o lettere facete del Rao.
20. Fabrica del Mondo di Francesco Alunno.
21. Galateo di Monsignore della Casa.
22. Gierusalemme liberata di Torquato Tasso.
23. Georgio Federichi del Falcone & Uccellare.
24. Gloria di Guerrieri ed Amanti del Dottor Cataldo-Antonio Mannarino.
25. Herbario Inghilese di Giovanni Gerardo.
26. Herbario Spagnuolo del Dottor Laguna.
27. Historia delle cose Settentrionali di Ollao Magno.
28. Hospedale degli Ignoranti di Thomaso Garzoni.
29. Humanità di Christo del'Aretino.
30. Il Cortegiano del Conte Baldessar Castiglione.
31. Il genesi del'Aretino.
32. I Marmi del Doni.
33. I Mondi del Doni.
34. I sette salmi del'Aretino.

---

l'italianità di Shakespeare. Due sue memorabili interviste sul settimanale "*OGGI*" di Milano, pubblicate nel n. 15 del 12 aprile 2000 e sul n. 18 del 3 maggio 2000, fecero conoscere ovunque tale "*questione*"; l'eco del suo scritto fu riportato anche nel *"The Times" di Londra del 10 aprile 2000*! (si veda l'elenco completo dei giornali italiani ed esteri che riportarono la sua intervista; elenco pubblicato da Iuvara, nel suo volume del 2002, p. 87). Ricordo di aver parlato per telefono con questa eccezionale persona, per richiedere una copia del suo volume. Ricordo ancora come egli rispondesse personalmente al telefono dell'Associazione Trinacria, e fosse assai accorto nel raccomandare (nel caso il volume fosse di interesse anche di altri conoscenti) di effettuare un unico invio, per risparmiare sulle spese postali. A lui, sentendo ancora la sua voce ferma e appassionata al telefono, un vero, grandissimo grazie!

[839] "*The names of the Bookes and Auctors , that have bin read of purpose for the accomplishing of this Dictionarie, and out of which it is collected*". Si veda l'elenco nell'originale edizione in http://www.pbm.com/~lindahl/florio1598/023small.html Evidenziati, qui, in giallo i testi concernenti Pietro Aretino.

35. La pelegrina, comedia di Girolamo Bargagli.
36. La nobilissima compagnia della bastina.
37. La diuina settimana di Bartas, tradotta da Ferrante Guisone.
38. La ruffiana, comedia.
39. La minera del mondo di Giouan-Maria Bonardo.
40. La vita della vergine Maria del'Aretino.
41. La vita di San Thomaso del'Aretino.
42. La vita di Santa Catarina del'Aretino.
43. La P. Errante del'Aretino.
44. La vita del Gran Capitano del Giovio.
45. La Tipocosmia d'Allessandro Cittolini.
46. La Zucca del Doni.
47. Le lodi del Porco.
48. Lettere Famigliari d'Annibale Caro.
49. Lettere Famigliari di Claudio Tholomei.
50. Lettere facete et piacevoli di diversi grand'huomini, raccolte da Francesco Turchi.
51. Le opere del Petrarca.
52. Le quattro comedie del'Aretino.
53. Le opere burlesche del Berni, e d'altri, Duo volumi.
54. Mathiolo sopra Dioscoride.
55. Opere di Senofonte, tradotte da Marcantonio Gandini.
56. Ordini di cavalcare del S. Federico Grisone.
57. Osservationi sopra il Petrarca di Francesco Alunno.
58. Piazza Universale di Thomaso Garzoni.
59. Pistolotti amorosi degl'Academici Peregrini.
60. Primo volume del'Epistole o lettere del'Aretino.
61. Ragioni di stato del Botero.
62. Relationi uniuersali del Botero.
63. Ricchezze della lingua Toscana di Francesco Alunno.
64. Rime piaceuoli di Cesare Caporali, del Mauro et d'altri.
65. Secondo volume delle lettere del'Aretino.
66. Sinagoga de'pazzi di Thomaso Garzoni.
67. Specchio di vera penitentia di Maestro Iacopo Passauanti.
68. Theatro di varij cervelli di Thomaso Garzoni.
69. Terzo volume delle lettere del'Aretino.
70. Tito Livio, tradotto dal Narni.
71. Tre volumi di Conrado Gesnero degli animali, pesci, et uccelli.
72. Vocabolario de las dos lenguas, Italiano e Spagnuolo.

APPENDICE III

L'elenco degli autori e dei libri che furono letti da John Florio per la predisposizione del dizionario *Queen Anna's New World of Wordes* del 1611[840][*I numeri, prima di ogni indicazione bibliografica dell'elenco, sono stati aggiunti, a fini redazionali*].

1. Alfabeto Christiano.
2. Aminta di Torquato Tasso.
3. Amor Costante, Comedia.
4. Antithesi della dottrina nuova et vecchia.
5. Antonio Brucioli nell'Ecclesiaste, et sopra i fatti degli apostoli.
6. Apologia d'Annibale Caro contra Lodovico Castelvetri.
7. Apologia di tre saggi illustri di Napoli.
8. Arcadia del Sannazzaro.
9. Arte Aulica di Lorenzo Ducci.
10. Asolani di Pietro Bembo.
11. Avvertimenti ed essamini ad un perfetto bombardiere di Girolamo Cataneo.
12. Balia. Comedia.
13. Bernardino Rocca dell'Imprese militari.
14. Bibbia Sacra tradotta da Giovanni Diodati.
15. Boccaccio de' casi degl'huomini Illustri.
16. Botero delle Isole.
17. Bravure del Capitano Spaventa.
18. Calisto. Comedia.
19. Canzon di ballo di Lorenzo Medici.
20. Capitoli della venerabile compagnia della lesina.
21. Capo finto. Comedia.
22. Catalogo di Messer Anonymo.
23. Celestina. Comedia.
24. Cena delle ceneri del Nolano.
25. Cento novelle antiche et di bel parlar gentile.
26. Clitia. Comedia.
27. Commentario delle più nobili e mostruose cose d'Italia.
28. Contenti. Comedia.
29. Considerationi di valdesso.
30. Contra-lesina.
31. Corbaccio del Boccaccio.
32. Cornelio Tacito, tradotto da Bernardo Davanzati.
33. Corona et palma militare di Arteglieria, di Aless. Capobianco.
34. Corrado Gesnero degl'animali, pesci, ed uccelli, tre volumi.
35. Dante, Comentato da Alessandro Velutelli.
36. Dante, comentato da Bernardo Danielo.
37. Dante, comentato da Giovanni Boccaccio.
38. Dante, comentato dal Landini.
39. Decamerone, overo Cento novelle dell Boccaccio.
40. Decamerone spirituale di Francesco Dionigi.

[840] "*The names of the Authors and Books that have been read of purpose for the collecting of this Dictionarie*". Si veda l'elenco nell'originale edizione in http://www.pbm.com/~lindahl/florio/012small.html Evidenziati, qui, in giallo i testi concernenti Pietro Aretino.

41. Della causa principio ed uno del Nolano.
42. Della perfettione della vita politica di Mr. Paulo Paruta.
43. Dell'Arte della Cucina di Christofaro Messibugo.
44. Dell'infinito, universo et mondi del Nolano.
45. Descrittione delle feste fatte a Firenze, del 1608.
46. Descrittione del Regno o stato di Napoli.
47. Dialoghi della corte, dell'Aretino.
48. Dialoghi delle carte, dell'Aretino.
49. Dialoghi, o sei giornate dell'Aretino.
50. Dialoghi di Nicolò Franco.
51. Dialoghi di Speron Speroni.
52. Dialoghi piacevoli di Stefano Guazzo.
53. Dialogo delle lingue di Benedetto Varchi, detto Hercolano.
54. Dialogo di Giacomo Riccamati.
55. Dilologo di Giovanni Stamlerno.
56. Discorsi Academici de mondi di Thomaso Buoni.
57. Discorsi peripathetici e Platonici di D. Stefano Conventi.
58. Discorsi politici di Paolo Paruta.
59. Discorso di Domenico Scevolini sopra l'Astrologia giudiciaria.
60. Dittionario Italiano ed Inglese.
61. Dittionario Italiano e Francese.
62. Dittionario volgare et Latino del venuti.
63. Don Silvano.
64. Dottrina nuova et vecchia.
65. Duello di messer Dario Attendolo.
66. Emilia. Comedia.
67. Epistole di Cicerone in volgare.
68. Epistole di Phalaride.
69. Epistole di diversi Signori et Prencipi all'Aretino, duo volumi.
70. Epistole ovvero lettere del Rao.
71. Essamerone del Reverendissimo Mr. Francesco Cattani da Diaceto.
72. Eunia. Pastorale ragionamento.
73. Fabrica del mondo di Francesco Alunno.
74. Facetie del Gonella.
75. Fatti d'arme famosi di Carolo Saraceni, duo gran volumi.
76. Favole morali di Mr. Giovanmaria Verdizotti.
77. Feste di Milano del 1605.
78. Fuggi l'otio di Thomaso Costo.
79. Galateo di Monsignore della Casa.
80. Gelosia. Comedia.
81. Genealogia degli Dei, del Boccaccio.
82. Georgio Federichi del falcone ed uccellare.
83. Geronimo d'Urea dell'honor militare.
84. Gesualdo sopra il Petrarca.
85. Gierusalemme liberata di Torquato Tasso.
86. Gio: Marinelli dell'infermità delle donne.
87. Gio: Fero della Passione di Giesù Christo.
88. Giovanni Antonio Menavino, de' costumi et vita de' Turchi.
89. Girolamo Frachetta, del governo di Stato.
90. Girolamo Frachetta, del governo di guerra.

91. Gloria di Guerrieri ed amanti di Cataldo Antonio Mannarino.
92. Hecatommiti di Mr Gio. battista Giraldi Cinthio.
93. Hecatomphila di Mr Leon-Battista.
94. Herbario Inghilese di Giovanni Gerardi.
95. Herbario Spagnuolo del Dottor Laguna.
96. Heroici furori del Nolano.
97. Historia della China.
98. Historia delle cose Settentrionali di Ollao Magno.
99. Historia del villani.
100. Historia di Gio. Battista Adriani.
101. Historia di Francesco Guicciardini.
102. Historia di Natali Conti duo volumi.
103. Historia di Paolo Giovio, duo volumi.
104. Historia di Persia, del Minadoi.
105. Historia d'Hungheria, di Pietro Bizarri.
106. Historia milanese.
107. Historia naturale di C. Plinio secondo.
108. Historia Venetiana di Pietro Bembo.
109. Historia universale del Tarcagnotta, cinque volumi.
110. Hospedale degli Ignoranti di Thomaso Garzoni.
111. Humanità di Christo dell'Aretino.
112. Iacomo Ricamati, della dottrina Christiana.
113. Il Castigliano, overo dell'arme di Nobiltà.
114. Il Consolato.
115. Idea del Secretario.
116. Il Cortegiano del Conte Baldazar Castiglioni.
117. Il Furto. Comedia.
118. Il Genesi dell'Aretino.
119. Il gentilhuomo di Mr. Pompeo Rocchi.
120. Il Marinaio. Comedia.
121. Il Peregrino di Mr. Girolamo Parabosco.
122. Il Terentio, comentato in lingua Toscana de da Gio. Fabrini.
123. Il Secretario, di Battista Guarini.
124. Il viluppo. Comedia.
125. I Marmi del Doni.
126. I Mondi del Doni.
127. Imprese del Ruscelli.
128. Inganni. Comedia.
129. Istruttioni di Artiglieria, di Eugenio Gentilini.
130. I Prencipi di Gio. Botero, Benese.
131. Isole famose di Thomaso Porcacchi.
132. I sette salmi penitentiali dell'Aretino.
133. La Civile Conversatione, di Stefano Guazzo.
134. La Croce racquistata di Francesco Bracciolini.
135. La divina settimana di Bartas, tradotta da Ferrante Guisone.
136. La Famosissima compagnia della lesina.
137. La Fiammetta del Boccaccio.
138. Lacrime di San Pietro del Tansillo.
139. La minera del mondo, di Gio. Maria Bonardo.
140. L'amoroso sdegno. Comedia.

141. La nobilissima compagnia della Bastina.
142. La Pelegrina. Comedia di Girolamo Bargagli.
143. La Dalida, Tragedia.
144. La Adriana, Tragedia.
145. La P. errante dell'Aretino.
146. La Regia. Pastorale.
147. La Ruffiana. Comedia.
148. La Tipocosmia d'Alessandro Cittolini.
149. Le aggionte alla Ragion di Stato.
150. Le due Cortegiane. Comedia.
151. Le hore di recreatione di Lod. Guicciardini.
152. Le lodi del porco.
153. Le opere del Petrarca.
154. Le origini della volgare toscana favella.
155. Lettere di Angelo Grillo.
156. Lettere del Cavagliere Guarini.
157. Lettere del Cieco d'Adria.
158. Lettere di Prencipi a Prencipi, tre volumi.
159. Lettere di Stefano Guazzo.
160. Lettere d'Ovidio, fatte in volgare.
161. Lettere famigliari di Annibale Caro.
162. Lettere famigliari di Claudio Tolomei.
163. Lettere facete di diversi grand'huomini.
164. Lettioni varie di Benedetto varchi.
165. Lettioni del Panigarola.
166. Libro nuovo d'ordinar banchetti, et conciar vivande.
167. Luca Pinelli Giesuita, nelle sue meditationi.
168. Madrigali d'Allessandro Gatti.
169. Marsilio Ficino.
170. Mathiolo sopra Dioscoride.
171. Metamorphosi d'Ovidio, tradotte dall'Anguillara.
172. Morgante Maggiore di Luigi Pulci.
173. Notte. Comedia.
174. Novelle del Bandello, volumi tre.
175. Nuovo theatro di machine ed edificij di vittorio Zonca.
176. Opere burlesche del Berni ed'altri, duo volumi.
177. Opere burlesche di varij et diversi Academici.
178. Opere di Senofonte, tradotte da Marcantonio Gandini.
179. Oratione di Lodovico Federici, a Leonardo Donato, Doge di venetia.
180. Oratione di Pietro Miario all'istesso.
181. Orationi di Luigi Grotto, detto il Cieco d'Hadria.
182. Ordini di Cavalcare di Federico Grisone.
183. Orlando Furioso dell'Ariosto.
184. Orlando Innamorato dell'Boiardi.
185. Osservationi sopra il Petrarca di Francesco Alunno.
186. Parentadi. Comedia.
187. Pastor fido, del Cav. Guarini.
188. Petrarca, del Doni.
189. Panigarola contra Calvino.
190. Philocopo del Boccaccio.

191. Piazza universale di Thomaso Garzoni.
192. Pinzocchera, Comedia.
193. Piovano Arlotto.
194. Pistolotti amorosi degli Academici Peregrini.
195. Pratica manuale dell'arteglieria, di Luigi Calliado.
196. Precetti della militia moderna tanto per mare quanto per terra.
197. Prediche del Panigarola[841].
198. Prediche di Bartolomeo Lantana.[842]
199. Prigion d'Amore, Comedia.
200. Prose di Mr. Agnolo Firenzuola.
201. Prediche di Randolfo Ardente.
202. Quattro Comedie dell'Aretino.
203. Ragion di stato del Botero.
204. Relationi universali del Botero.
205. Retrattatione del vergerio.
206. Relatione di quanto successe in vagliadolid del 1605.
207. Ricchezze della lingua toscana di Francesco Alunno.
208. Rime di luigi Grotto, Cieco d'Hadria.
209. Rime del Sr. Fil. Alberti Perugini.
210. Rime piacevoli del Caporali, Mauro ed altri.
211. Ringhieri de'giuochi.
212. Risposta a Girolamo Mutio del Betti.
213. Rosmunda, Tragedia.
214. Sacrificio, Comedia.
215. Seconda parte de' Prencipi Christiani del Botero.
216. Scelti documenti a' scolari bombardieri di Giacomo Marzari.
217. Sei volumi di lettere dell'Aretino.
218. Sibilla, Comedia.
219. Simon Biraldi, delle Imprese scelte.
220. Sinagoga de' Pazzi, di Thomaso Garzoni.
221. Somma della dottrina christiana.
222. Sonetti mattaccini.
223. Spatio della bestia triumphante del Nolano.
224. Specchio di Scienza universale di Leonardo Fioravanti.
225. Specchio di vera penitenza di Jacopo Passavanti.
226. Spiritata. Comedia.
227. Sporta. Comedia.
228. Strega. Comedia.
229. Tesoro politico, tre volumi.
230. Tesoro. Comedia.
231. Teatro di varij cervelli, di Thomaso Garzoni.
232. Tito Livio tradotto dal Narni.
233. Torrismondo, tragedia di Torquato Tasso.
234. Trattato del beneficio di Giesù Christo crocifisso.
235. Tutte le opere di Nicolò Macchiavelli.
236. Vanità del mondo, del stella.

[841] https://books.google.it/books?id=M32bNen-D64C&dq=panigarola+eretico&hl=it&source=gbs_navlinks_s
http://www.ereticopedia.org/francesco-panigarola
[842] https://books.google.it/books?id=WZedzRuJBvEC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false

237. Vendemmiatore del Tansillo.
238. Ugoni Bresciano degli stati dell'humana vita: dell'impositione de' nomi: della vigila & sonno; e dell'eccellenza di venetia.
239. Viaggio delle Indie orientali di Gasparo Balbi.
240. Vincenzo cartari degli Dei degli antichi.
241. Vita del Picaro Gusmano d'Alsarace.
242. Unione di Portogallo & Castiglia del Conestaggio.
243. Vocabolario delas dos lenguas, Italiano & Spagnuolo.
244. Vita del Gran Capitano. Scritta dal Giovio.
245. Vita del Petrarca, scritta dal Gesualdo.
246. Vita della vergine Maria, scritta dall'Aretino.
247. Vita di Bartolomeo Coglioni.
248. Vita di Pio Quinto.
249. Vita di Santa Catarina. Scritta dall'Aretino.
250. Vita di San Tomaso, scritta dall'Aretino.
251. Vite di Plutarco.
252. Zucca del Doni.

APPENDICE IV

Il ritratto di John Florio, nell'incisione del 1611 (opera di William Hole),pubblicata nel coevo dizionario, disponibile nel link http://www.pbm.com/~lindahl/florio/015small.html