

BARBARA AGOSTI
IL BEMBO DEL GIOVIO*

Tento qui semplicemente un rudimentale bilancio sulle relazioni tra Giovio e Bembo per quel che attiene, tra i vari possibili, un determinato versante almeno del loro rapporto con il mondo delle arti, provando a verificare quanto e in che termini la figura del Bembo poté contare per il modo in cui si esplicitarono certi interessi artistici del Giovio, di lui più giovane pressappoco di una quindicina d'anni.

L'opera dello storico lombardo su cui meglio si può misurare l'incidenza che in questo senso Bembo ebbe nell'orientarne gusti e attitudini sono gli *Elogia* dei letterati editi nel 1546, testo dove anche si impone in modo programmatico il nesso che agli occhi dell'autore saldava ritratto e biografia nella comune finalità di tramandare la memoria delle personalità illustri. L'essere in vita del Bembo a quella data ne precludeva l'inclusione nel canone gioviano, ristretto esclusivamente a letterati già scomparsi al momento della pubblicazione, ma lì le ripetute occorrenze del nome dello scrittore veneziano ben illuminano uno degli aspetti suoi che più a fondo, e probabilmente fin dal tempo delle loro prime frequentazioni romane, dovette molto affascinare Giovio, ovvero quel connubio umanistico tra imprese monumentali e celebrazione epigrafica destinato a diventare un tratto caratterizzante delle molte e varie iniziative che lo storico comasco promuoverà o con cui collaborerà nel corso della sua vita, in contesti geografici molto diversi: per fare solo qualche esempio tardo, dal cenotafio padovano del Bembo, monumento e lapide che saranno tra l'altro particolarmente apprezzati da Goethe nel suo *Viaggio in Italia*, all'epigrafe composta poco dopo per la villa milanese di Ferrante Gonzaga, dalle lunghe iscrizioni fornite nel 1550 per i monumenti sepolcrali di due protagonisti delle guerre d'Italia, Pedro Navarro e Odet de Foix, innalzati dalla bottega di Giovanni da Nola in Santa Maria la Nova a Napoli, alla targa dettata allora per il grandioso Trofeo in memoria di Consalvo di Cordova scolpito

pure da Giovanni da Nola in prossimità della foce del Garigliano, dove il Gran Capitano aveva sbaragliato i francesi nel 1503¹.

Nella «festa de' morti», come Giovio chiamava il suo libro degli *Elogia*, Bembo si affaccia fin da uno dei primi medaglioni, quello di Dante, il cui ritratto, acquisito già entro il 1521, nell'ordinamento del Museo gioviano cadeva quasi in apertura, dopo Alberto Magno, san Tommaso e Giovanni Scoto: «Primus Italorum Dantes Aldigherius...», ed è un medaglione che Dionisotti definì «breve ma concettoso e importante»². Il ricordo del rinnovamento della tomba ravennate di Dante ad opera di Pietro Lombardo patrocinato nei primi anni ottanta del Quattrocento da Bernardo, «Petri Bembi Cardinalis Pater», che lo aveva ornato anche di un'epigrafe, autorevolmente introduce e prelude alle iniziative affini del Bembo figlio che sono rievocate nel seguito degli *Elogia*, a prova di una continuità tra le due generazioni, che mi pare fu vivamente ancorché non univocamente avvertita anche dal Bembo stesso³.

Di qui in avanti il testo gioviano è punteggiato da una sequenza di epitaffi composti da Pietro per i sepolcri di alcuni eminenti uomini di lettere contemporanei, il cui valore, anche in termini di rappresentatività di una stagione, trovava evidentemente agli occhi del Giovio una riprova proprio in queste sanzioni epigrafiche da parte del grande scrittore.

Il primo caso è quello, segnalato anche dal Michiel, per la tomba di Cristoforo Longolio, morto a soli trentaquattro anni nel 1522 e sepolto in San Francesco a Padova, un componimento raccolto anche nella edizione dei *Carmina* del 1548⁴. Il giovane umanista belga approdato a Roma sotto Leone X con una formazione da giurista legata alla vecchia Scolastica era assunto a esempio proverbiale della forza d'urto esercitata dalla personalità del Bembo, suo protettore, accanto al quale si era convertito ad un culto assoluto, maniacale e ossessivo di Cicerone⁵. Prima del famoso, grottesco processo intentatogli nel 1519 in Campidoglio con l'accusa di «lesa romanità», un episodio di cronaca allora chiacchieratissimo ovunque, e a Mantova soprattutto, il Longolio aveva frequentato a Roma la cerchia un po' fanatica del protonotario Johannes Goritz insieme al Bembo e al Giovio, che allora contribuirono entrambi molto presto alla silloge dei cosiddetti *Coryciana* confluiti poi nella stampa del 1524, ciascuno con un profanisimo epigramma in lode del gruppo della Sant'Anna scolpito da Andrea Sansovino nel 1511-12 per l'altare del Goritz nella chiesa di Sant'Agostino⁶.

Dopo questa comune partecipazione alle cerimonie del prelado lussemburghese al trapasso tra l'età di Giulio II e quella di papa Leone, i riscontri

più antichi della relazione consolidatasi tra Bembo e Giovio sotto il nuovo pontificato risalgono alla corrispondenza epistolare del principio degli anni venti, e mostrano già una sostanziale consuetudine cresciuta in quella età leonina in cui, come dirà il Della Casa nella biografia dello scrittore veneziano, per qualsiasi persona con qualche curiosità intellettuale «Roma abesse, turpe esset»⁷. Nella storia del Giovio era stato peraltro un periodo specialmente fervido, che aveva visto la partenza del lavoro alle *Historiae sui temporis* e del progetto del Museo, ed è in questa fase che trova le sue premesse quella successiva triangolazione di scambi epistolari e poetici, ricostruita da Dionisotti, da cui si sviluppò, auspice Giovio, l'amicizia tra Bembo e Vittoria Colonna, con l'implicazione del noto reciproco invio di ritratti avvenuto tra 1532 e 1533⁸.

Procedendo di qualche pagina negli *Elogia*, cade poi il caso ben più illustre del Sannazaro, scomparso nel 1530, di cui Giovio ricorda il sepolcro in Santa Maria del Parto a Napoli e la lapide dettata per quel monumento dal Bembo (figg. 1, 2), nella quale Azio Sincero era celebrato per la sua prosimità a Virgilio nella eccellenza della poesia così come nel luogo della sepoltura, dal momento che la tomba di Virgilio era localizzata da una lunga tradizione ai piedi della collina di Posillipo, poco distante dalla amatissima villa del Sannazaro a Mergellina e dal sito della sua cappella funeraria⁹. Fin dal 1505, appena valicata l'*Arcadia*, Bembo aveva espresso al Sannazaro la profonda ammirazione provata davanti ai suoi scritti «cum vernacula tum latina», e questa immagine di lui come grande poeta «ambidexter» è la stessa che ne darà Giovio prima nel *Dialogus de viris et foeminis nostra aetate florentibus*, dove risulta del resto ben al corrente delle discussioni in corso sull'ubicazione del sepolcro virgiliano, e poi nel medaglione degli *Elogia*¹⁰.

La piena corrispondenza tra il testo dell'epitaffio composto dal Bembo (fig. 2) e il progetto concepito in vita dallo stesso Sannazaro di un monumento sepolcrale in cui si congiungessero il ricordo di sé e la memoria di Virgilio, fa pensare che quella iscrizione, per quanto messa in opera solo più tardi, quando all'incirca fra '37 e '43 Montorsoli e i suoi collaboratori portarono a termine i lavori, fosse prevista fin da un momento molto precoce, essendo proprio alla lapide deputata la funzione di illustrare ai visitatori il ruolo del poeta napoletano defunto come moderno Virgilio. È nota infatti una fase iniziale di gestazione del monumento, che ben prima di Montorsoli vedeva coinvolto lo scultore napoletano Girolamo Santacroce, già per altre ragioni in relazione col poeta¹¹. Michiel riferisce che di Sannazaro Bembo possedeva un ritratto di mano di Sebastiano ricavato da

un più antico modello, e un altro ne aveva Giovio, che è andato disperso¹². La versione più antica e attendibile dell'esemplare gioviano in questo caso è costituita non dall'incisione di Tobias Stimmer nell'edizione illustrata degli *Elogia* del 1577 (fig. 3), che riproduce una immagine ringiovanita e infedele dell'effigie del poeta napoletano, ma bensì dalla sciupatissima copia della serie di Firenze, dove Cristofano dell'Altissimo la aveva già spedita entro il 1568 (fig. 4); e di qui si può stabilire, rispetto al caos che regna su questo punto, che il ritratto posseduto dal Giovio, tra i riferimenti iconografici accessibili, doveva essere ripreso proprio da quello di Santa Maria del Parto, cavato a sua volta dalla maschera funeraria (fig. 5), come gli antichi biografi del Sannazaro, con il capo cinto di alloro, e però con qualche modifica nell'abito così da farlo sembrare un ritratto dal vivo¹³.

Gli *Elogia* comprendono poi il caso del sepolcro del filosofo Leonico Tomeo, morto nel 1531 e sepolto anche lui nella chiesa di San Francesco a Padova in una tomba – dice Giovio e prima di lui diceva Michiel – fattagli fare dal Bembo e con un distico composto da lui; era stato il Tomeo, figura di cui sono ben noti esperienze e contatti molteplici nel mondo degli artisti tra Padova e Venezia, insieme al Longolio allora precettore di Reginald Pole, a introdurre il giovane inglese al Bembo stesso¹⁴.

Questi episodi richiamati dal Giovio non esauriscono come si sa il raggio degli interventi del Bembo in ambito monumentale ed epigrafico, e molti altri casi analoghi si raccolgono da uno spoglio dell'epistolario. Si può in un certo senso dire che la vocazione per questo genere sbucava già fuori nel motto elettamente conciso e stupendamente allusivo «est animum», giocato sul doppio senso dell'amore che si mangia l'anima, concepito ai tempi della storia con Lucrezia Borgia nel 1503, e si possono ricordare l'iscrizione dettata per commemorare il lascito di sculture antiche compiuto da Domenico Grimani al Palazzo Ducale di Venezia nel 1523, realizzata poi però combinando il testo delle diverse versioni proposte dal Bembo¹⁵; quelle scritte nel 1530 per la tomba del Castiglione e della moglie Ippolita progettata da Giulio Romano in Santa Maria delle Grazie a Mantova¹⁶; quelle composte nel 1533 per completare la nuova decorazione della villa dell'Imperiale su richiesta di Francesco Maria Della Rovere d'intesa col Genga, di recente valorizzate nei termini di «un fregio di classica bellezza [che corre] sotto i cornicioni dell'edificio genghiano»¹⁷; quella solenne elaborata nel 1538 per le mura di Genova fortificate da Andrea Doria¹⁸; o ancora l'epitaffio per il sepolcro dello stesso Francesco Maria scritto nel 1541 su invito di Eleonora Gonzaga, immaginato per un monumento affidato all'Amman-

nati su progetto del Genga e che si legge oggi nella lapide appartenente al riallestimento seicentesco delle tombe ducali nella ex chiesa conventuale di Santa Chiara a Urbino¹⁹. E chissà se sarà stato tradotto nella pietra il distico magnifico, edito nei *Carmina* del 1548, per il cane Bembo, destinatario di affettuose righe latine anche nella corrispondenza con il Longolio²⁰.

Colpiscono anche le affinità tra Bembo e Giovio nella determinazione a rispettare criteri e canoni dell'epigrafia antica, e come nel 1530 Bembo in una lettera a Ludovico Strozzi a proposito dell'epitaffio scritto per il Castiglione dichiara: «È in prosa, perciò che a volere dir le cose che dir si convengono, il verso non basta»; così dieci anni dopo Giovio tra i suggerimenti che darà al cardinal Ercole Gonzaga per il sepolcro del fratello Federico appena scomparso raccomanderà di metterci «un qualche bel vaso sodo senza fogliami» inventato da Giulio Romano, «con un grave epitaffio, semplice e candido, ad imitazione de gli antichi [...] ma guardatevi dal lechchetto de' versi, quali non si usavano dagli antichi comunemente»²¹.

È però in particolare nella conclusione del libro degli *Elogia* del '46 che emerge la vera e propria centralità del Bembo nel sistema di riferimenti gioviano, perché qui lui e Sadoleto sono espressamente indicati come presidi della tradizione umanistica italiana in una stagione in cui le lettere stavano ormai trasmigrando altrove:

In questa situazione infatti ogni cittadino, se vuole ottenere un perpetuo onore, dovrà attentamente vigilare affinché, con il Bembo e con il Sadoleto come alferi, siamo capaci di custodire con generosità ciò che resta del così grande patrimonio che ci è stato lasciato dai nostri antenati; benché si tratti di un misero sollievo dalle miserie in cui versiamo, in quanto presso di noi è andata distrutta quella libertà che senza dubbio è l'unica condizione favorevole agli studi nella quale vediamo fiorire e diffondersi le arti liberali²².

In queste pagine di congedo Giovio nomina poi un gruppo di letterati illustri ancora in vita di cui ha già potuto procurarsi il ritratto, un elenco che si apre appunto con il nome del Bembo²³.

Si era infatti adoperato per ottenere una sua effigie fin dalla fine degli anni trenta, un periodo in cui, alla vigilia del cardinalato del Bembo, erano state particolarmente intense le relazioni di quest'ultimo con l'amico lombardo, che era allora un referente estremamente utile all'interno della corte farnesiana. Negli ultimi mesi del '38 la gratitudine del Bembo per Giovio era andata crescendo, e in dicembre scriveva da Venezia al Gualteruzzi:

Procaccerò di fare al tutto che Mons.r Jovio abbia un mio ritratto, ma ho molta fatica di maestro che mi sodisfaccia. L'amore che Sua signoria mi dimostra, merita da me ogni grande opera e cura, non che questa. E se io il facessi di massiccio oro, non basterei a sodisfare al mio debito²⁴.

E in effetti la lettera commossa ed entusiasta insieme con cui Giovio l'anno dopo si feliciterà col Bembo per avere conseguito finalmente il sospirato traguardo è uno dei pezzi più sentiti del suo carteggio, essendo stato quello per davvero «uno dei pochissimi segnalati piaceri, i quali in tutta la vita mia mi siano penetrati al centro del cuore...»²⁵.

Forse l'esecuzione del ritratto promesso fu differita di qualche tempo, e avvenne a Roma e non più a Venezia, ma certo è che Giovio poté far inserire le figure del Bembo e del Sadoletto «vestiti da cardinali sopra due mule o muli» in quella specie di personale Parnaso affrescato nella loggia della sua villa di Como che viene descritto col resto della decorazione appena compiuta da Anton Francesco Doni nella lettera del 1543 al piacentino Agostino Landi (è pur vero però che ancora nel '45 Giovio aspettava il ritratto del Sadoletto da Jacopino del Conte a Roma)²⁶.

Per quanto Bembo si lamentasse nella lettera del dicembre del '38 di non riuscire a trovare un pittore soddisfacente per il ritratto da mandare al Giovio, quello che attualmente si conserva a Como (fig. 6) appare davvero troppo scadente di qualità, e insieme troppo poco rispettoso se non altro della vanità del Bembo, per essere il quadro effettivamente spedito all'amico; poiché però è da questo tipo – quanto a lunghezza della barba – che dipendono la copia di Cristofano dell'Altissimo (fig. 7), già arrivata a Firenze nel 1553, e quella dell'Ambrosiana è possibile, come è stato ventilato per altri casi, che il ritratto posseduto da Giovio sia stato sostituito con una copia maldestra dagli eredi dopo la sua morte nel 1552, disobbedendo ai vincoli delle sue disposizioni testamentarie²⁷.

Proprio come apice ed emblema insieme dei benefici finalmente riconosciuti ai letterati nell'età aurea di papa Farnese il ritratto del Bembo compare nell'affresco della *Remunerazione della Virtù* nel salone del palazzo della Cancelleria (fig. 8) eseguito da Vasari sulla base di un programma concordato con Giovio in qualità di consigliere artistico del cardinale Alessandro. Come ha precisato Davide Gasparotto, il modello utilizzato qui da Vasari sembra essere il brutto e rovinatissimo ritratto di Capodimonte

(fig. 9), proveniente dalla collezione Farnese, che Fulvio Orsini riferiva ad un allievo del maestro veneziano, e che si ritiene oggi eseguito dal vivo da Orazio Vecellio durante il soggiorno romano compiuto col padre nel 1545-46, ciò che spiegherebbe la barba più lunga rispetto al celebre e magnifico ritratto dipinto da Tiziano nel 1539-40²⁸; più avanti invece, nella scena dell'ingresso di Leone X a Firenze (fig. 10) compiuta in Palazzo Vecchio al principio degli anni sessanta, lo stesso Vasari, a quel punto del tutto indifferente alle esigenze della verosimiglianza storica, si appoggerà piuttosto alla replica dell'esemplare gioviano fatta da Cristofano dell'Altissimo, già arrivata a Firenze nel 1553, solo eliminando la porpora cardinalizia²⁹.

Al tempo della sala dei cento giorni Vasari era impegnato in parallelo sulla stesura del testo della prima edizione delle *Vite*, dove Bembo come è noto sarà nominato soltanto due volte, e in modo ancora tutto sommato simile a quanto accadeva nelle menzioni degli *Elogia*, una prima per il sonetto dedicato al ritratto della donna amata dipinto da Giovanni Bellini e una seconda come autore dell'epitaffio collocato sulla tomba di Raffaello al Pantheon, epitaffio che per quanto conteso di recente tra Bembo e Tebaldeo certo Vasari poteva però riportare come del Bembo a soli tre anni dalla morte di questi senza timore di essere smentito³⁰. Diversamente, nelle *Vite* del 1568 si moltiplicheranno le citazioni del nome dello scrittore veneziano, come pure quelle del Giovio, al pari di tante altre voci letterarie chiamate ad accreditare quella marea erudita, teorica e accademica degli accrescimenti giuntini in cui tanto spesso annega la vitalità critica della Torrentiniana.

* Per diversi consigli e aiuti ringrazio Angela Cerasuolo, Silvia Ginzburg, Marcella Marongiu, Riccardo Naldi, Giuseppe Porzio, Vittoria Romani.

¹ Sull'epitaffio fornito da Giovio per il monumento padovano del Bembo e per la genesi di quest'ultimo: M. Rossi, *La poesia scolpita. Danese Cataneeo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 1995, pp. 56-57; M. Morresi, *Trifon Gabriele, Danese Cataneeo e il monumento Bembo al Santo di Padova*, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Università di Udine, 26-27 ottobre 2000), a cura di L. Finocchi Ghersi, Udine, Forum, 2001, pp. 71-96. L'elogio di Goethe si legge nel *Viaggio in Italia*, Milano, 1997, p. 62. Sull'iscrizione gioviana approntata per la villa milanese di Ferrante: N. Soldini, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 179-186; su quelle per i due sepolcri napoletani e per il Trofeo di Consalvo: B. Agosti, F. Amirante, R. Naldi, *Su Paolo Giovio, don Gonzalo II de Córdoba duca di Sessa, Giovanni da Nola (tra lettere, epigrafia, scultura)*, in «Prospettiva», 103-104, 2001, pp. 47-76; F. Amirante, R. Naldi, *Con Paolo Giovio al servizio di don Gonzalo II de Córdoba, duca di Sessa*, in *Giovanni da Nola, Annibale Caccavello, Giovan Domenico D'Auria. Sculture "ritrovate" tra Napoli e Terra di Lavoro 1545-1565*, a cura di R. Naldi, Napoli, Electa, 2007, pp. 61-93. Una ricognizione su questi e altri episodi in cui è coinvolto Giovio come autore di iscrizioni per monumenti e cicli decorativi era in B. Agosti, *Paolo Giovio, uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2008.

² La definizione degli *Elogia* si legge in P. Giovio, *Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, II, Roma, Istituto poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato, 1958, p. 59. Per il passo su Dante: P. Giovio, *Gli elogi degli uomini illustri*, a cura di R. Meregazzi, Roma, Istituto poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato, 1972 (= *Pauli Iovii Opera*, VIII), pp. 41-42. Che Giovio possedesse già nel 1521 il ritratto di Dante risulta dalla lettera sua a Mario Equicola, da Firenze, del 28 agosto 1521 (*Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, I, Roma, Istituto poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato, 1956, p. 92). La citazione nel testo è da C. Dionisotti, s.v. *Giovio, Paolo*, in *Enciclopedia dantesca*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 202-203.

³ Giovio, *Gli elogi*, cit., p. 42. Su questo intervento di Bernardo: V. Cian, *Un decennio della vita di M. Pietro Bembo (1521-1531)*, Torino, E. Loescher, 1885, p. 88; J. Fletcher, *Bernardo Bembo and Leonardo's Portrait of Ginevra de' Benci*, in «The Burlington Magazine», CXXI, 1989, pp. 811-812; D. Pincus, *La tomba di Dante a Ravenna: le epigrafi e la loro storia. Pietro Lombardo, Bernardo Bembo, il cardinale Domenico Maria Corsi, il cardinale Luigi Valenti Gonzaga e Dante*, in *I Lombardo, architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*, a cura di A. Guerra, M.M. Morresi, R. Schofield, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 121-135; F. Magani, in *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi e L. Giacomelli, Trento, Castello del Buonconsiglio, 2008, p. 256, n. 10.

⁴ Giovio, *Gli elogi*, cit., pp. 92-93 («Tumululum autem hoc carmine Bembus honestavit...»). Il ricordo del Michiel è nella *Notizia d'opere del disegno, edizione critica a cura di Theodor Frimmel, Vienna 1896*, a cura di C. De Benedictis, Firenze, EDIFIR, 2000, p. 29. La lapide sussiste *in situ*. I versi del *Longolii epitaphium* sono nei *Carmina*, ed. cons. Torino, RES, 1990, p. 57. L'iniziativa è ricordata da Cian, *Un decennio*, cit., p. 114.

⁵ Per un profilo del personaggio è ancora utile la monografia di Th. Simar, *Cristophe*

de Longueil humaniste (1488-1522), Louvain, Bureaux de Recueil, 1911; pure importanti sono G.B. Parks, *Did Pole Write the Vita Longolii?*, in «Renaissance Quarterly», 26, 1973, pp. 272-285; A. Vos, *The Vita Longolii: Additional Considerations about Reginald Pole's Authorship*, in «Renaissance Quarterly», 30, 1977, pp. 324-333; e soprattutto F. Piovan, *Il testamento di Cristoforo Longolio*, in «Italia Medievale e Umanistica», XLIV, 2003, pp. 249-270.

⁶ Sul processo subito per via di una orazione giovanile volta a celebrare la superiorità dei Franchi rispetto ai Romani: D. Gnoli, *Un giudizio di lesa romanità sotto Leone X*, Roma, Tip. della Camera dei deputati, 1891. Per la frequentazione tra Longolio e Goritz: Simar, *Cristophe de Longueil humaniste*, cit., pp. 188, 195. Gli omaggi poetici del Bembo e del Giovio alla scultura del Sansovino sono raccolti nei *Coryciana*, a cura di I. Ijsewijn, Roma, Herder, 1997, pp. 66-67, III. Per la storia dell'edicola del Goritz e l'ambiente raccolto intorno a questo personaggio: Ph. Pray Bober, *The Coryciana and the Nymph Corycia*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XL, 1977, pp. 223-229; V.A. Bonito, *The St Anne Altar in Sant'Agostino in Rome: A New Discovery*, in «The Burlington Magazine», CXXII, 1980, pp. 805-812; Ead., *The Saint Anne Altar in Sant'Agostino: Restoration and Interpretation*, in «The Burlington Magazine», CXXIV, 1982, pp. 268-276. Un cenno su questo era in B. Agosti, *Intorno alla Vita gioviana di Raffaello*, in «Prospettiva», 110-111, 2003, pp. 62-63.

⁷ *Vita del Cardinale Pietro Bembo descritta in latino da Monsignor Giovanni Della Casa ed ora per la prima volta recata in italiano*, Pesaro, Dalla Tipografia Nobili, 1832, p. 28.

⁸ Il riferimento è a C. Dionisotti, *Appunti sul Bembo e su Vittoria Colonna* (1981), in Id., *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino, Einaudi, 2002, pp. 115-140.

⁹ Giovio, *Gli elogi*, cit., p. 104 («Sepultus est in iuxta villam Mergillinam in templo Deipare Virginis ab se dedicato: Marmoreo autem tumulo Bembus hoc carmine inscriptus...»); nella citata edizione dei *Carmina* del Bembo l'epitaffio è a p. 59. Per inquadrare le scelte del poeta napoletano per il proprio monumento funebre i riferimenti fondamentali sono J.B. Trapp, *The Grave of Virgil*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLVI, 1984, pp. 1-31; M. Deramaix, B. Laschke, *Maroni musa proximus ut tumulo: l'église et le tombeau de Jacques Sannazar*, in «Revue de l'art», 95, 1992, pp. 25-40. È stato di recente dimostrato che Sannazaro era entrato in contatto con i serviti (cui delegò nelle sue ultime volontà il compimento della chiesa di Santa Maria del Parto e del proprio sepolcro, e ai quali apparteneva il Montorsoli), nella persona di Dionisio Laurerio, tramite Vittoria Colonna (F.A. Dal Pino, *Iacopo Sannazaro e l'Ordine dei Servi di Maria*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del rinascimento*, Convegno internazionale di studi (Napoli, 27-28 marzo 2006), a cura di P. Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, in particolare p. 234); tra i religiosi che ebbero un ruolo nella vicenda della donazione della chiesa ai serviti da parte del poeta c'è il vescovo di Ischia Agostino Falivenia (*ibid.*, pp. 225, 232), e curiosamente un incontro a Civita Lavinia, feudo colonnese, tra Giovio e la marchesa di Pescara, accompagnata proprio dal Falivenia, è ricordato nel 1535 dal *Diario autobiografico* di Giovanni Battista Belluzzi, ora in D. Lamberini, *Il Sanmarino. Giovan Battista Belluzzi architetto militare e trattatista del Cinquecento*, II, *Gli scritti*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 11-12. Per una panoramica sulla fortuna del sepolcro del Sannazaro nella tradizione delle fonti napoletane tra Cinque e Ottocento: C.A. Adesso, *Un «sepolcro di candidissimi marmi, & intagli eccellentissimi». Sannazaro nelle guide di Napoli*, in «Studi rinascimentali», 3, 2005, pp. 171-198.

¹⁰ Si pensi alla lettera del Bembo al Sannazaro di quell'anno, che preannuncia l'invio degli *Asolani*, in P. Bembo, *Lettere*, ed. critica a cura di E. Travi, 4 voll., Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993, I, 1492-1507 (1987), p. 192; per i passi del *Dialogus: Pauli Iovii Opera*, IX, a cura di E. Travi e M. Penco, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato, 1984, pp. 231 e 238.

¹¹ La ricostruzione della storia del monumento messa a punto da B. Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Mann, 1993, pp. 45-57, è da integrare con le importanti osservazioni di R. Naldi, *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli, Electa, 1997, pp. 117-118. Sull'iconografia del monumento: T. Michalsky, *Erlösung in Arkadien. Sannazaros Grabmal und die Resemantisierung antiker Ausdruckformen*, in *Benvenuto Cellini, Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, a cura di A. Nova e A. Schreurs, Köln, Böhlau, 2003, pp. 239-254; nel richiamare la tradizione locale attestata già nel 1535 da B. Di Falco (*Descrizione dei luoghi antiqui di Napoli e del suo amenissimo distretto*, a cura di O. Morisani, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1972, p. 9) secondo cui l'epitaffio originale composto dal Sannazaro stesso sarebbe stato sostituito da quello di «un altro spirito gentile», la studiosa tralascia però il fatto che l'iscrizione riferita come originale dal Di Falco in poi è in realtà il distico conclusivo della elegia al precettore Giuniano Maio, morto nel 1493, cosa che risultava già chiara al biografo del poeta Giovambattista Crispo nel 1593 (in *Le opere volgari di M. Jacopo Sanazzaro cavaliere napoletano...*, Padova, presso Giuseppe Comino, 1723, p. xxxi).

¹² Nella citata edizione della *Notizia*, p. 31; M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, Calrendon Press, 1981, p. 124, nota 7.

¹³ L. Klinger, *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, Ph.D. diss., Princeton University, 1991, I, p. 164, nota 314, rilevava la difformità del ritratto inciso dalle versioni dipinte note, senza giungere ad individuare il prototipo dell'esemplare gioviano, che era stato inesattamente indicato da J. Shearman (*The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 252-253); secondo lo studioso il ritratto posseduto da Giovio doveva derivare dallo stesso modello da cui dipende l'incisione pubblicata da L. Venturi, *Gian Paolo De Agostini a Napoli*, «L'Arte», XXI, 1918, p. 52. Sul problema di riconoscere il prototipo del ritratto gioviano del Sannazaro, ma senza argomenti risolutivi, si veda poi V. Caputo, *Una «bella ed onorata schiera d'uomini»: il poeta «singolare e rarissimo» Sannazaro nella scrittura e pittura vasariana*, in «Studi rinascimentali», 4, 2006, pp. 40-43. Per l'esecuzione e l'arrivo a Firenze della copia di Cristofano dell'Altissimo: E. Micheletti, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, Centro Di, 1979, p. 654, Ic 401. Per la tradizione cinquecentesca napoletana secondo cui il ritratto del Montorsoli dipende dalla maschera funeraria del poeta: E. Percopo, *Vita di Jacobo Sannazaro*, a cura di G. Brognoligo, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1931, p. 96. Vasari lo definiva «la testa di lui ritratta dal vivo»: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 11 voll., Firenze, S.P.E.S., 1966-1997, V, p. 498.

¹⁴ Giovio, *Gli elogi*, cit., pp. 114-115 («Sepulchrum autem Bembus faciundum curavit et carmine nobilitavit...»); e già Michiel nella *Notizia*, cit., p. 29. Il *Leonici epitaphium* è incluso nei *Carmina* del Bembo, p. 57 dell'edizione citata. Sulle relazioni tra Longolio, Tomeo, Bembo e Pole: Parks, *Did Pole Write*, cit., p. 275. Sugli interessi artistici del Tomeo, personaggio del *De sculptura* di Pomponio Gaurico del 1504, collezionista di antichità e di pittura, destinatario della famosa lettera di Girolamo Campagnola sulla storia della

pittura a Padova, utilizzata come fonte anche da Vasari, si vedano le informazioni e la bibliografia raccolte in G. Agosti, *Su Mantegna*, I, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 303-304, e in Id., *Un amore di Giovanni Bellini*, Milano, Officina Libraria, 2009, *ad indicem*; sul suo profilo di esperto di antiquaria e sui suoi rapporti con Andrea Riccio e il mondo degli scultori padovani: G. Bodon, *Archeologia e produzione artistica fra Quattro e Cinquecento: Andrea Riccio e l'ambiente padovano*, in *Rinascimento e passione per l'antico*, cit., p. 134; D. Gasparotto, *ivi*, pp. 338-339, nota 47; M. Bormand, *ivi*, pp. 492-494, nota 110.

¹⁵ Il motto concepito dal Bembo per l'impresa di Lucrezia Borgia le è trasmesso con la lettera dell'8 giugno 1503, in Bembo, *Lettere*, cit., I, p. 146. Lo scrittore comunica il proprio testo per l'iscrizione Grimani a Giovan Battista Ramusio il 6 agosto 1525 (Bembo, *Lettere*, cit., II, 1508-1528 (1990), p. 282); l'episodio è stato ricostruito da M. Perry, *Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLI, 1978, pp. 215-244, in part. pp. 220-221; I. Favaretto, *Per la memoria delle cose antiche... La nascita delle collezioni e la formazione dello Statuario pubblico*, in *Lo Statuario pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità, 1596-1797*, a cura di I. Favaretto e G.L. Ravagnan, Cittadella, Biblos, 1997, pp. 39-40.

¹⁶ Nel suo testamento del 1523 Castiglione aveva disposto che l'epitaffio per la propria tomba venisse composto dal Bembo o dal Sadoletto; il progetto a «pyramide» destinato ad essere messo in opera da Giulio Romano era già cognito a Bembo alla fine del 1530, quando invia a Ludovico Strozzi il testo per la lapide dello scrittore mantovano e un'integrazione per quella di Ippolita: Bembo, *Lettere*, cit., III, 1529-1536 (1992), p. 206. Si vedano H. Burns, P.N. Pagliara, *La cappella Castiglioni*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1989, pp. 532-534; G. Rebecchini, *Private Collectors in Mantua 1500-1630*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 103, 137, nota 10.

¹⁷ Bembo, *Lettere*, cit., III, pp. 451, 456; su questo episodio, e sulla visita del Bembo all'Imperiale nel 1543: S. Eiche, *The Duke's of Urbino's Villa Imperiale. Observations on the Façade*, in «Apollo», CLI, 2000, p. 33; A. Pinelli, *La bellezza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 17, 22, 35, 55-56, 69-71. La citazione nel testo è da M. Ferretti, A. Colombi Ferretti, *Due amici di fra Sabba: Damiano da Bergamo e Francesco Menzocchi*, in *Sabba da Castiglione 1480-1554. Dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza*, Atti del Convegno (Faenza, 19-20 maggio 2000), a cura di A.R. Gentilini, Firenze, Olschki, 2004, pp. 415-416, nota 98.

¹⁸ Bembo, *Lettere*, cit., IV, 1537-1546 (1993), p. 126.

¹⁹ Bembo, *Lettere* cit., IV, p. 354; J. Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino Illustrating the Arms, Arts, and Literature of Italy, from 1440 to 1630*, III, London-New York, J. Lane, 1909, p. 73; A. Pinelli, O. Rossi, *Genga architetto, aspetti della cultura urbinata del primo '500*, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 289-293. Vasari nella Vita torrentiniana dei Dossi ricordava le sculture dell'Ammannati per la tomba di Francesco Maria ancora smontate a Firenze, mentre nella Vita giuntina dei Genga menzionerà il monumento già in opera a Urbino (Vasari, *Le vite*, cit., IV, pp. 421-422, e V, p. 350).

²⁰ Bembo, *Carmina*, cit., p. 58. Sul dispiacere di staccarsi dal fido Bembino si veda la lettera del 1520 del Bembo da Roma al Longolio (Bembo, *Lettere*, cit., II, p. 145).

²¹ Bembo, *Lettere*, cit., III, p. 206; sulla passione del Bembo per la «esegesi erudita dei testi epigrafici»: G. Bodon, «Omnis generis antiquitatum refertum». Qualche considerazione sul musaeum di Pietro Bembo, in Id., *Veneranda antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico*

nella rinascenza veneta, Bern, Peter Lang, 2005, p. 56. Per la lettera del Giovio sul sepolcro di Federico Gonzaga e le circostanze del progetto: Giovio, *Lettere*, cit., I, p. 245; G. Agosti, *Qualcosa su e di e intorno a Giulio Romano*, in «Prospettiva», 91-92, 1998, p. 180.

²² La frase conclude la *Peroratio* finale: Giovio, *Gli elogi*, cit., p. 145 (traduco qui dal testo latino).

²³ *Ibid.*, p. 146.

²⁴ Bembo, *Lettere*, cit., IV, pp. 160-161.

²⁵ Giovio, *Lettere*, cit., I, p. 215. Sulle circostanze della nomina cardinalizia del Bembo: M. Firpo, *Vittore Soranzo vescovo ed eretico. Riforma della Chiesa e inquisizione nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 48-51, 60.

²⁶ Il passo di questa lettera si può leggere in A.F. Doni, *Disegno*, a cura di M. Pepe, Milano, Electa, 1970, p. 99; la notizia sul ritratto del Sadoletto atteso da Giovio si recupera dalla lettera di questi al cardinal Alessandro del 4 settembre 1545 (*Lettere*, cit., I, p. 17), ed era stata valorizzata da I.H. Cheney, *Notes on Jacopino del Conte*, in «The Art Bulletin», LII, 1970, pp. 38-39.

²⁷ La disposizione lasciata da Giovio si legge in *Il testamento di Paolo Giovio*, a cura di A. Monti e S. Barbantini, Oggiono, 1999, p. 47.

²⁸ D. Gasparotto, *La barba di Pietro Bembo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie IV, Quaderni, 1-2, 1997, p. 192. Sulla storia del quadro di Capodimonte: M. Utili, in *La collezione Farnese. I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi*, Napoli, Electa, 1995, pp. 64-65. Ammesso che l'identificazione con il dipinto napoletano si possa dare per certa, l'ipotesi che lo «scolare di Tiziano» cui Fulvio Orsini riferiva il ritratto del Bembo (per la registrazione inventariale: M. Hochmann, *Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse*, in «Mélanges de l'École française de Rome», 105, 1993, p. 81) sia da riconoscere in Orazio è stata avanzata da R. Zapperi, *Tiziano e i Farnese*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra, a cura di N. Spinosa, Napoli, Electa, 2006, p. 55; non mi pare tuttavia che il ritratto di Capodimonte possa essere, come propone lo studioso, quello fatto fare da Bembo su richiesta di Giovio, che ne avrebbe a sua volta ricevuto una copia, data in prestito a Vasari per l'affresco della Cancelleria. Durante il soggiorno a Roma, Orazio fece anche il ritratto di un musicista assiduo della corte farnesiana, «Battista Ceciliano, eccellente sonatore di violone», come ricorda Vasari nella Vita di Tiziano (*Le vite*, cit., VI, 1987, p. 164), personaggio di cui Giovio suggeriva al pittore aretino di inserire il ritratto tra quelli previsti per la *Remunerazione della virtù*, come spiegava in una celebre lettera al cardinal Alessandro (Giovio, *Lettere*, cit., II, p. 38); senza ricollegare il personaggio a questi episodi, Guido Rebecchini («Un altro Lorenzo». Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535), Venezia, Marsilio, 2010, pp. 214 e 271) ha comunque ora scoperto l'identità di tale suonatore, Giovan Battista Sansone, passato come tanti artisti e letterati dalla cerchia di Ippolito de' Medici a quella farnesiana.

²⁹ La copia del ritratto del Bembo conservato al Musaeum era nel gruppo di derivazioni che Cristofano dell'Altissimo stava per spedire a Firenze nel settembre del 1553, come risulta da una lettera del pittore alla corte medicea: Klinger, *The Portrait Collection*, cit., pp. 28-29, nota 51. Per l'esecuzione dell'affresco vasariano: E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze, S.P.E.S., 1980, pp. 121-122, nota 36.

³⁰ Per le menzioni del Bembo nella Torrentiniana: Vasari, *Le vite*, cit., III, p. 439; IV, p.

213. La discussione sulla paternità dell'epitaffio per Raffaello è ampiamente ripercorsa da J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, New Haven-London, Yale University Press, 2003, I, pp. 640-647. Una analisi particolarmente felice del significato dell'iscrizione mi pare sia quella fornita da G. Santayana, *On the Epitaph of Raphael*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 35, 1976, pp. 5-6.