

«FUCATA VETUSTAS»

PRASSI E RICEZIONE DEL FALSO NELLA LETTERATURA
E NELL'ARTE DEL RINASCIMENTO ITALIANO

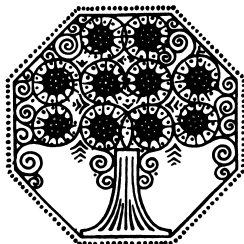
a cura di
Sara Ferrilli, Marco Nava, Jonathan Schiesaro



Critica letteraria e linguistica

FrancoAngeli 

Critica Letteraria e Linguistica



Comitato scientifico

Anna Baldini (Università per Stranieri di Siena), Stefano Ballerio (Università degli Studi di Milano), Jacob Blakesley (University of Leeds), Paolo Borsa (Université de Fribourg), Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Irene Fantappiè (Freie Universität Berlin), Renata Gambino (Università degli Studi di Catania), Grazia Pulvirenti (Università degli Studi di Catania), Silvia Riva (Università degli Studi di Milano), Massimo Stella (Scuola Normale Superiore di Pisa).

Coordinamento editoriale

Stefano Ballerio, Paolo Borsa

I testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più:

<https://www.francoangeli.it/autori/21>

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

«FUCATA VETUSTAS»

PRASSI E RICEZIONE DEL FALSO NELLA LETTERATURA
E NELL'ARTE DEL RINASCIMENTO ITALIANO

a cura di
Sara Ferrilli, Marco Nava, Jonathan Schiesaro

Critica letteraria e linguistica

FrancoAngeli 

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Graduate Campus dell'Università di Zurigo.

Isbn: 9788835151234

Copyright © 2023 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Publicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0)

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Indice

<i>Introduzione</i>	pag. 7
<i>«La fraude d'alcuni professori». Mercanti, antiquari e falsi</i> Stefano Pierguidi	» 13
<i>La prima ricezione di Albrecht Dürer incisore nella pittura veneta. Alcuni esempi significativi entro il primo decennio del XVI secolo</i> Giovanni Maria Fara	» 41
<i>Di Cupidi dormienti e altre contraffazioni dall'antico: l'«Antologia Planudea» come catalizzatore di falsi artistici ed ecfrastici rinascimentali</i> Diletta Gamberini	» 67
<i>Il «De omnibus ingeniis augende memorie» di Giovanni Michele Alberto Carrara tra plagio e rifacimento: i casi di Guglielmo Gratarolo e Lodovico Dolce</i> Sara Ferrilli	» 95
<i>I falsi storiografici di Annio da Viterbo nell'Accademia fiorentina</i> Jonathan Schiesaro	» 121

<i>Tra erudizione e mistificazione. Osservazioni sull'opera di Alfonso Ceccarelli da Bevagna e sulla sua ricezione</i> Marco Nava	pag. 149
<i>Dispositivi di falsificazione e strategia autorappresentativa nelle 'Veglie di Tasso'</i> Andrea Torre	» 167
<i>Indice dei manoscritti</i>	» 189
<i>Indice dei nomi</i>	» 191

Introduzione

Pochi argomenti hanno segnato, rivoluzionato e accompagnato *ab origine* la storia delle discipline filologiche più del problema dei falsi se, come è prassi, si riconduce alla dimostrazione della falsità della presunta Donazione di Costantino per opera di Lorenzo Valla uno dei primi esempi moderni di metodo critico per la verifica dei testi.

La questione non è del resto estranea alla letteratura specialistica, che ha prodotto negli ultimi decenni alcuni importanti contributi di carattere generale, dalla fortunata monografia *Forgers and Critics* (1990) di Anthony Grafton al recente volume postumo di Paolo Preto *Falsi e Falsari nella Storia* (2020)¹, inclusivo di una generosa e approfondita ricognizione dei risultati derivanti da studi decennali sulla materia. Una parte della storiografia del Novecento ha provato a spiegare la proliferazione di falsi documentari come un fenomeno inquadrabile, soprattutto in età medievale, nel più ampio tentativo di preservare e, laddove necessario, riprodurre materiale deteriorato o disperso.² Le numerose attestazioni di falsi diplomi imperiali e bolle papali, ma anche gli atti fondativi o relativi a concessioni fondiari di chiese e monasteri, testimoniano la diffusione di una pratica, quella della *pia fraus*, attuata e percepita attraverso un'attitudine critica non confrontabile con la sensibilità mo-

1. Si vedano A. Grafton, *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Princeton, Princeton University Press, 1990 (nuova ed.: 2019); P. Preto, *Falsi e falsari nella storia. Dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Panciera e A. Savio, Viella, Roma 2020.

2. Varrà la pena rimandare ai contributi ancora fondamentali di Bloch e Gurevič; in particolare, cfr. A.J. Gurevič, *Le categorie della cultura medievale*, traduzione italiana di C. Castelli, Einaudi, Torino 1983, pp. 183-188 e, sul ruolo cruciale della rinascita del diritto scritto in età bassomedievale, M. Bloch, *La società feudale*, traduzione italiana di B.M. Cremonesi, con saggio introduttivo di G. Tabacco, Einaudi, Torino 1987, pp. 137-141.

derna di chi attribuisce al valore della non replicabilità un ruolo di discriminare tra l'imitazione e il vero.

Se il Medioevo ha rappresentato da sempre un campo d'indagine privilegiato degli studi sui falsi, è nella prima età moderna che furono perfezionate prassi di falsificazione via via più sofisticate, dalle pseudo-genealogie alla manipolazione epigrafica e delle fonti storiche, con un impatto spesso significativo sulla cultura contemporanea. Non è passata del resto inosservata alla letteratura critica la profonda influenza che alcuni falsi storiografici, come le *Antiquitates* di Annio da Viterbo, hanno esercitato sulla cultura del tardo Rinascimento europeo, dalla nascente storiografia nazionalistica francese alla cartografia e cosmografia di area germanica: fonte attendibile tanto per grandi umanisti come Erasmo e Guillaume Postel, quanto per esegeti della Riforma come Lutero, Melantone e Sleidanus.

Sul versante artistico, si registrò una sempre maggiore attenzione dei committenti per la figura dell'artista che, sostituendo il primato dell'iconografia, si avviava a diventare un elemento chiave del mercato dell'arte, dove domanda e offerta erano regolate dalle quotazioni dei nomi più ricercati. Allo stesso tempo, anche la moda dell'antico si presentava come spia della crisi di interesse per il soggetto e il grado di perfezione formale dell'opera d'arte.

L'ampia fenomenologia delle falsificazioni attraverso i secoli e gli ambiti di indagine qui riassunti sono connessi alla problematica polsemia del termine *falso*, che impone agli studiosi che intendano oggi occuparsene l'adozione di particolari cautele critiche. Come ha osservato Carlo Ginzburg riflettendo su una considerazione di Marc Bloch, sarebbe talvolta opportuno coniare nuovi termini, per non correre il rischio di applicare categorie improprie e anacronistiche a fenomeni irriducibili entro schemi fissi.³ Un altro problema riguarda, invece, la delimitazione dei confini esistenti tra falsificazione e plagio, intesi come operazioni che implicano un 'dolo' da parte dell'autore, e altre maniere intertestuali e interdiscorsive che istituiscono precisi legami tra le opere e le loro fonti, quali l'allusione e l'imitazione⁴. Alla luce di queste con-

3. C. Ginzburg, *La lettera uccide*, Adelphi, Milano 2021, p. 71.

4. E forse varrà la pena ricordare il celebre saggio di G. Pasquali, *L'arte allusiva*, in «L'Italia che scrive», vol. 25, 1942, pp. 185-187, ora in Idem, *Pagine stravaganti*, II vol., Sansoni, Firenze 1968, pp. 273-282.

siderazioni, è evidente come non sia possibile pervenire a una compiuta e univoca definizione del falso, anche qualora si intendesse circoscriverla a una sola epoca, come il Rinascimento, oggetto delle indagini che qui si espongono.

Punto di arrivo di un dibattito avviato durante un workshop tenutosi presso l'Università di Zurigo nel maggio del 2021, il presente volume si propone non tanto come il sunto di una riflessione epistemologica sul problema del falso o del non autentico, quanto piuttosto come una ricognizione, condotta a partire da un confronto di *case studies*, sulle prassi invalse nella falsificazione materiale di opere letterarie e artistiche nel particolare contesto culturale del Rinascimento italiano. Esso offre altresì un prospetto sulla fortuna e sulla ricezione cinquecentesca di falsi antichi e rinascimentali, con una punta sull'esempio sette-ottocentesco delle *Veglie* pseudotassiane.

Il problema che ci si è posti è stato quindi di promuovere, secondo un approccio empirico, l'indagine del fenomeno colto nella sua storicità, evitando il rischio, sempre in agguato, di proporre soluzioni-passepartout inadeguate a chiarire consuetudini comprensibili solo se inquadrare in un dato tempo e in un dato spazio. Si è provato così, in una prospettiva interdisciplinare, a rendere conto delle questioni poste dalle nuove ricerche, con l'obiettivo di delineare i contorni e di comprendere i complessi sviluppi di pratiche anche molto diverse, ma significative di un cambiamento in atto nella cultura rinascimentale.

Un'attenta ricognizione del problema epistemologico della falsificazione è sviluppata nell'intervento di Stefano Pierguidi, che inaugura il volume. Attraverso una nutrita serie di esempi, si evidenzia la problematicità della nozione di falso artistico nel quadro generale del Rinascimento italiano, rilevando l'assenza di veri e propri casi di contraffazioni realizzate con l'obiettivo deliberato di ingannare il mercato a scopo di lucro, almeno prima dei falsi messi a punto dal marchigiano Terenzio Terenzi (1575-1621).

Più sul campo dell'imitazione che del falso *tout court* si muove invece il saggio di Giovanni Maria Fara, che indaga la prima diffusione del Dürer incisore. Mediante una ricognizione che prende in esame il complesso rapporto dell'arte düreriana con l'imitazione dell'antico, Fara esamina il fitto gioco di allusioni che lega la pittura veneta del primo Cinquecento a temi già esplorati dall'artista tedesco, che proprio in Veneto soggiornò a più riprese.

Sulla stretta connessione tra fenomeno letterario e artistico nella pratica della contraffazione in età rinascimentale si concentra il saggio di Diletta Gamberini. Partendo da una riflessione sul problema dell'imitazione dell'arte antica tra Quattro e Cinquecento, l'intervento investiga la fortuna di ventiquattro epigrammi efrastici dell'Antologia Planudea dedicati a opere d'arte raffiguranti Eros o *eroti* e l'influenza esercitata da questi testi nel favorire la popolarità del soggetto a partire dalla fine del Quattrocento, evidenziando come la riscoperta di testimonianze poetiche del mondo greco incoraggiasse la proliferazione di imitazioni, copie e falsificazioni dell'antico.

Espressamente legato all'ambito dell'erudizione è il contributo di Sara Ferrilli, che prende in esame il *De omnibus ingeniis augende memorie*, un breve trattato di mnemotecnica del medico bergamasco Giovanni Michele Alberto Carrara. Esso venne infatti plagiato quasi integralmente da Guglielmo Gratarolo nel *De memoria reparanda augenda servandaque*, pubblicato a Zurigo nel 1533, ma attinsero al Carrara anche il fortunatissimo *Congestorium artificiose memorie* di Host von Romberch e, indirettamente, il *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria* di Lodovico Dolce, traduzione italiana del *Congestorium*. Il *De omnibus ingeniis* è l'unica opera a stampa della vasta produzione del Carrara e nella falsificazione e nel riuso del trattato tale aspetto ha giocato un ruolo chiave, permettendo la penetrazione dell'opera oltre i confini nazionali, ma incoraggiandone anche il plagio, sostenuto dalla scarsa notorietà dell'umanista bergamasco.

Due casi affini – per quanto separati da una ricezione speculare – ed esemplificativi delle prassi di produzione di falsi storiografici e genealogici nel Rinascimento italiano riguardano le *Antiquitates* del domenicano Annio da Viterbo (1432-1502) e l'attività di falsario dell'erudito Alfonso Ceccarelli (1532-1583). La fortuna delle *Antiquitates* anniane è esaminata nel contributo di Jonathan Schiesaro, che si sofferma sulla fortuna dei falsi storiografici del domenicano nel *milieu* dell'Accademia Fiorentina. In particolare, attraverso una ricognizione approfondita del reimpiego di *loci* anniani nelle opere di alcune figure chiave, prime fra tutte Giovan Battista Gelli e Pier Francesco Giambullari, Schiesaro si occupa di alcuni aspetti inerenti all'interesse storico-antiquario e al modo di intendere la prassi storiografica degli accademici.

A una rilettura della vicenda del prolifico e famigerato Alfonso Ceccarelli da Bevagna è invece dedicato l'intervento di Marco Nava.

Il saggio indaga la percezione che il “principe dei falsari” aveva di sé e della propria opera, illustrando, mediante il ricorso a casi pratici, il suo variegato *modus operandi* e richiamando l’attenzione sulle effettive ragioni della sua condanna a morte per frode. Contestualizzando questa vicenda sulla scorta delle più recenti proposte critiche, si argomenta inoltre come essa trovi collocazione entro un fenomeno più ampio di quanto la storiografia letteraria, unilateralmente avversa a Ceccarelli, avesse ritenuto.

L’intervento di Andrea Torre prende infine in esame, riconducendo nel quadro cronologico rinascimentale non più il soggetto ma l’oggetto del fenomeno falsificatorio, le edizioni delle *Veglie* attribuite a Torquato Tasso, opera dell’erudito lughese Giuseppe Compagnoni (1754-1833). Esempio di contraffazione moderna di un testo tardo-cinquecentesco, lo scritto del Compagnoni viene così letto alla luce della cultura coeva e della ricezione tassiana nell’Italia del Sette e Ottocento.

L’auspicio dei curatori è che il volume possa offrire materia preliminare per una riflessione sulle questioni connesse sia al fenomeno della falsificazione, nelle diverse accezioni qui esaminate, sia alla sua percezione da parte dei diversi attori (falsari, committenti, pubblico, posteri) coinvolti nel sistema.

Sara Ferrilli
Marco Nava
Jonathan Schiesaro

«La fraude d'alcuni professori». Mercanti, antiquari e falsi

Stefano Pierguidi*

Nelle sue *Vite de' pittori* del 1642, Giovanni Baglione racconta come il marchigiano Terenzio Terenzi, morto nel 1621, avesse cercato di ingannare il proprio mecenate, il cardinale Alessandro Peretti Montalto, vendendogli un quadro da lui dipinto, a partire da un disegno antico e all'interno di una cornice ugualmente antica, come un Raffaello; l'imbroglione sarebbe poi stato smascherato dagli intendenti di pittura del tempo.¹ Il dipinto in questione non è stato identificato, ma certamente il racconto non è un aneddoto: anche Giulio Mancini ricorda che Terenzi dipingeva opere presentate come antiche e l'artista subì persino un processo nel 1616 per aver commerciato opere di soggetto sacro «finte antiche».² Quei perduti dipinti di Terenzi segnano in qualche modo una

* Sapienza Università di Roma.

1. Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal ponteficato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, nella stamperia d'Andrea Fei, 1642, pp. 157-158; M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, III vol., III tomo, *Situazioni, momenti, indagini, Conservazione, falso, restauro*, Einaudi, Torino 1981, pp. 113-195, alle pp. 138-139 (al saggio di Ferretti si rimanda, ovviamente, anche per un inquadramento generale del tema dei falsi; ma cfr. anche *infra*, nota 3); S. Blasio, *Una 'Pinacoteca in miniatura' nella Sacrestia di San Pietro a Perugia e una 'Sacra Famiglia' di Terenzio Terenzi, imitatore di Raffaello*, in A. Cerboni Baiardi (a cura di), *Raffaello: impresa e fortuna*, Accademia Raffaello, Urbino 2019, pp. 295-300, alle pp. 136-138.

2. G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura (ms. 1619-1621 circa)*, edizione a cura di A. Marucchi, commento di L. Salerno, I vol., Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956-1957, p. 257. Nel processo del 1616 erano menzionate «Una Madonna con un Cristo e San Giovanni» e una «Sant'Anna», cfr. P. Cavazzini, *Il mercato delle copie nella Roma di primo Seicento*, in C. Mazzarelli (a cura di), *La copia: connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, atti delle giornate di studio (Roma, Museo Nazionale Romano-Palazzo Massimo alle Terme, 17-18 maggio 2007), Libro Co. Italia, San Casciano V.P. 2010, pp. 257-270, a p. 262.

pietra miliare nella storia dei falsi: si tratta del primo caso documentato di un artista che in prima persona è l'autore, con piena coscienza, di un manufatto realizzato con il preciso obiettivo di ingannare il pubblico, ovvero il mercato, a scopo di lucro. Lungo tutto il corso del Rinascimento, per quanto riguarda la pittura, non sono attestati casi simili: solo l'antico è a quell'epoca oggetto di falsificazioni, e sulla reale natura di queste ultime non sempre è facile pronunciarsi.³ In questa sede, puntando l'attenzione sull'analisi del testo di Enea Vico intorno alle medaglie antiche, dove si trova la più ampia trattazione cinquecentesca circa il tema del falso in arte, si cercherà di argomentare come nel Rinascimento non ci sia forse nessun caso davvero sicuro di un'opera realizzata con l'obiettivo di ingannare committenti o mercato da parte di un artista con nome e cognome.

L'antiquario Pirro Ligorio, in un suo manoscritto databile intorno agli anni Sessanta del Cinquecento, riporta un episodio davvero gustoso intorno al tema del falso, del tutto simile a quello che avrebbe avuto per protagonista Terenzio Terenzi un secolo dopo:

Grandissimo guadagno era quello di Giovan da Castel Bolognese intagliator di gemme, se li fusse venuto fatto; il qual havendosi imaginato la effigie di Laomedonte l'havea venduta cento ducati di camera a Monsignor Bembo; ma essendo scoperta la cosa da Valerio vicentino fu costretto ritornar il denaro.⁴

A parere di chi scrive, quello narrato da Ligorio deve essere giudicato solo un aneddoto, confezionato da chi aveva una certa consuetudine, in prima persona, con le falsificazioni. Sebbene già nella prima metà del Cinquecento circolassero sul mercato opere contraffatte per sem-

3. La bibliografia in merito ai 'falsi' (inclusendo in questa categoria anche copie, imitazioni, ecc.; cfr. anche nota 5) è sterminata: oltre a tutte le voci citate nelle note successive, si vedano anche, almeno, P. Eberhard, *Falsificazioni di antichità in Italia dal Rinascimento alla fine del XVIII secolo*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II vol., *I generi e i temi ritrovati*, Einaudi, Torino 1985, pp. 413-439, in particolare pp. 418-427 e i saggi in S. Gregory, S.A. Hickson (a cura di), *"Inganno": the Art of Deception: Imitation, Reception, and Deceit in Early Modern Art*, Routledge, Aldershot 2012 (su Ghiberti, in particolare, cfr. anche *infra*, nota 37).

4. Pirro Ligorio, *Libro dei pesi, delle misure e dei vasi antichi*, a cura di S. Pafumi, De Luca Editori d'Arte, Roma 2011, pp. XI-XII (per la datazione del testo); XVII e 30-31 (c. 22v); cfr. anche H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto (a cura di), *Valerio Belli Vicentino 1468 c.-1546*, Neri Pozza, Vicenza 2000, p. 443 (con una datazione del passo al 1550 circa). Sull'episodio si tornerà alla fine del saggio.

brare antiche, soprattutto medaglie, gemme incise, e comunque pezzi di piccole dimensioni, destinati a studioli (quasi mai marmi o bronzi importanti), non sembra sia attestato con certezza nessun caso di falsificazione vera e propria (categoria nella quale in ogni caso non rientrerebbero le semplici copie) da parte degli artisti in prima persona:⁵ altri erano i responsabili delle “fraudi”, per usare il termine che proprio Vico, come vedremo più avanti, impiegava nel suo trattato. Per analizzare il tema delle falsificazioni artistiche nel Rinascimento credo sia infatti necessario ripartire da alcune considerazioni generali circa la categoria del falso in arte. Secondo Cesare Brandi, che scriveva nel 1958, «la falsità sta nel giudizio e non nell’oggetto»: ovvero, per potere affermare di essere di fronte a un falso *tout court*, deve esserci l’intenzionalità di un autore, e un pubblico al quale questi si rivolge con l’obiettivo di inganarlo.⁶ Artisti autori di falsi, secondo questa necessaria delimitazione, nel Rinascimento sembrano non esistere, se non forse nel campo dei manufatti preziosi; e anche in questi casi, si tratterebbe in realtà di figure di secondo piano, non precisamente individuabili da noi oggi. Sempre tornando all’episodio narrato da Baglione, si noti che intorno al terzo decennio del Seicento, più o meno cioè negli stessi anni in cui Terenzi dipingeva i suoi falsi Raffaello, risalgono le testimonianze di Gaspare Celio e dello stesso Mancini che dimostrano chiaramente che il mercato dei dipinti, nella Roma del tempo, era così fiorente che sempre più spesso le copie venivano vendute come originali, con chiaro intento fraudolento da parte degli intermediari (non necessariamente degli artisti), che le annerivano per farle sembrare antiche.⁷ Nello scenario dipinto da

5. Il confine tra copie, imitazioni, *pastiches* e falsificazioni, soprattutto nel Rinascimento, è effettivamente molto labile, ed è difficile esprimere giudizi perentori; a questo proposito cfr. soprattutto A. Nagel, C.S. Wood, *Anachronic Renaissance*, Princeton University Press, New York 2010, in particolare pp. 275-296. In questa sede si prenderanno in considerazione diversi pezzi ben noti alla letteratura sull’argomento, con l’obiettivo di dimostrare che per essi non si può davvero parlare di casi di falsificazione. In quella che è forse la più organica ricerca sull’argomento (ovvero M. Jones e M. Spagnol (a cura di), *Sembrare e non essere. I falsi nell’arte e nella civiltà*, Longanesi, Milano 1993) questi casi sono stati, a volte pur con molta cautela, presentati invece come dei falsi. Sulla questione delle copie, in particolare, la bibliografia sarebbe molto vasta, ma cfr. anche *infra*, note 41, 64 e 78.

6. C. Brandi, *Falsificazione*, in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, V vol., Sansoni, Firenze 1958, coll. 312-315.

7. D.L. Sparti, *Novità su Giulio Mancini: medicina, arte e presunta “connoisseurship”*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», vol. 52, 2008, pp. 53-72, alle pp. 62-63.

queste fonti un ruolo fondamentale sarebbe stato giocato insomma dal mercato, ovvero da mercanti e intendenti, prima ancora che dagli artisti. Allo stesso modo, nel Rinascimento i falsi sembrano nascere per opera di coloro che, agendo come intermediari, manipolano i pezzi che passano per le loro mani, arrivando poi a sollecitare artisti di secondo piano a produrre falsi *ex novo*. Unica eccezione, come detto, Pirro Ligorio, che era però anch'egli, prima di tutto, antiquario ed esperto al servizio dei collezionisti.

Per quanto riguarda i marmi, tranne che per quello celeberrimo e del tutto isolato del perduto *Cupido* di Michelangelo,⁸ non sono attestati casi di precise sculture moderne passate sul mercato o comunque vendute o acquistate per antiche.⁹ Un caso a parte è però costituito dai busti, per i quali abbiamo alcune testimonianze significative. Già nell'aprile del 1462 Cristoforo Geremia, medaglista, bronzista e orefice, scriveva a Ludovico Gonzaga:

Mando anche ala vostra S. iiii teste o capi antiqui li quali sono da li intendenti reputati buoni.¹⁰

È verosimile che con «buoni» si intendesse 'antichi', non semplicemente 'belli'. Già allora busti moderni, all'antica, potevano essere immessi sul mercato in modo fraudolento? Molto più tardi Giorgio Vasari, nel 1568, avrebbe scritto:

Tommaso Porta, il quale ha lavorato di marmo eccellentemente, e particolarmente ha contraffatto teste antiche di marmo, che sono state vendute per antiche.¹¹

8. Per il *Cupido* di Michelangelo si rimanda al contributo di Diletta Gamberini in questo stesso volume. Cfr. anche *infra* e note 47-48 e 78.

9. Giustamente, infatti, nel suo recente e importante volume sul commercio delle antichità nel Rinascimento, B. Furlotti, *Antiquities in Motion: from Excavation Sites to Renaissance Collections*, Getty Research Institute, Los Angeles 2019, non ha affrontato il tema dei falsi, scivolosissimo per la quasi assoluta mancanza di dati certi. Ma d'altronde questa stessa mancanza, a parere di chi scrive, indica che il fenomeno dovette essere pressoché inesistente.

10. U. Rossi, *Cristoforo Geremia*, in «Archivio storico dell'arte», vol. 1, 1888, pp. 404-411, a p. 409.

11. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Sansoni-S.P.E.S. Studio per Edizioni Scelte, Firenze 1966-1997, III vol., p. 625. Si legga anche quanto scritto da Vasari per un altro campione della gara con l'antico, Baccio Bandinelli (di cui si parlerà più avanti): «Inanimato Baccio da' conforti di Lionardo, si messe a

Innanzitutto si noti come Vasari non stesse parlando di falsi, bensì di opere contraffatte: eseguite cioè ad imitazione di qualcos'altro, senza che la finalità fraudolenta fosse implicitamente sottintesa, poiché contraffare era un verbo impiegato prima di tutto per indicare l'imitazione del naturale da parte dei pittori.¹² D'altronde ancora nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci (1681) troviamo il verbo *contraffare*, ma non il termine *falso*,¹³ ad attestare come i falsi nel senso pieno del termine, quello per noi oggi comune, fossero ancora allora piuttosto rari, eccezionali, tanto da non costituire una casistica a sé. E anche il *Vocabolario della Crusca* del 1612 elenca più accezioni del termine *falso*, ma nessuna si riferisce a manufatti artistici.¹⁴ Inoltre Vasari, è chiaro, non diceva che Tommaso della Porta aveva in prima persona cercato di vendere quelle teste per antiche. Tra l'altro, la serie di *Busti di imperatori* che lo scultore aveva eseguito per i Farnese nel 1562, nell'inventario del 1566 era chiaramente riconosciuta come un'opera moderna: «dodici teste con gli petti d'imperatori tutti moderni». ¹⁵ Tommaso, insomma, non si era comportato con Alessandro Farnese come avrebbe poi fatto Terenzio Terenzi con il cardinale Montalto: pur coinvolto in prima persona nel mercato delle antichità, egli non aveva cercato mai di spacciare una sua opera come antica, sebbene sia possibile che poi i suoi pezzi fossero offerti sul mercato come originali romani. E quindi l'ipotesi che è stata recentemente avanzata, secondo cui Guglielmo della Porta, d'accordo con Ligorio, avrebbe scolpito l'*Antinoo* poi approdato alla collezione Grimani di Venezia, non mi sembra fondata. Il pezzo è effettivamente un'invenzione del Cinquecento e Ligorio, lui sì un falsario di iscrizioni e notizie antiquariali (e regista della creazione di falsi bronzi antichi, come vedremo), aveva dato notizia del suo

contraffar di marmo una testa antica d'una femmina, la quale aveva formata in un modello da una che è in casa Medici», V, p. 240.

12. A questo proposito si vedano le voci *Contraffare* e *Falso*, in L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario dei termini artistici*, seconda edizione, TEA, Milano 1994, pp. 206-207 e 304-307. Cfr. anche A. Burnett, *Coin Faking in the Renaissance*, in M. Jones (a cura di), *Why Fakes Matter: Essays on Problems of Authenticity*, British Museum Press, London 1992, pp. 15-22, a p. 17.

13. F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Franchi, Firenze 1681, p. 39.

14. *Vocabolario della Crusca*, in Venezia, appresso Giovanni Alberti, 1612, p. 328.

15. F.P. Arata, *Copie e calchi di sculture*, in F. Buranelli (a cura di), *Palais Farnèse: de la Renaissance à l'Ambassade de France*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Farnese), Giunti Gamm, Firenze 2010, pp. 175-181, alle pp. 176-177.

ritrovamento negli scavi di Lanuvio. Guglielmo, che nel 1560 ne trasse una copia in bronzo, finita anch'essa, successivamente, in collezione Farnese, non doveva avere nulla a che fare con la produzione del marmo oggi a Venezia (né ci sono elementi per sostenerlo).¹⁶ Della Porta, in particolare, artista di corte dei Farnese, e titolare del lucroso ufficio della piombatura dal 1547, sembra l'ultimo artista sospettabile di un'operazione di questo tipo.

Vasari ci informa che già nella prima metà del Cinquecento la contraffazione di teste all'antica era diffusa:

Fra questi [...] fu Simon Bianco fiorentino, scultore, che eletta la stanza in Vinegia, fece continuamente qualche cosa, come alcune teste di marmo mandate in Francia da' mercanti veneziani.¹⁷

I busti in questione, oggi al Louvre, furono effettivamente spediti nel 1538 a Francesco I, avido collezionista di antichità, dal mercante Pandolfo Cenami. Anche in questo caso non si trattava di falsi, essendo i busti firmati dall'artista, peraltro in lettere greche, proprio come un'altra opera che vedremo più avanti (d'altronde Vasari, si noti, non diceva che erano stati venduti come antichi al pari di quelli di Tommaso della Porta). Altre teste all'antica di Bianco sono state riconosciute nelle collezioni di antichità europee (gli stessi busti di Parigi fino al 1880 erano nel dipartimento di antichità del Louvre), ed erano stati senz'altro i vari passaggi di mano fra mercanti a favorire la perdita di conoscenza circa la loro paternità.¹⁸

Bianco lavorava a Venezia e nel contesto padovano sono ben note le teste all'antica della collezione padovana del giureconsulto Marco Mantova Benavides, replicate anche in stuccoforte. Opere forse espressamente realizzate per il collezionista, che doveva conservarle come capolavori all'antica accanto ad alcuni originali, sia greci sia romani.

16. L'ipotesi è stata avanzata da G. Extermann, *Copie e falsificazioni: l'industria dell'antico nella bottega di Guglielmo della Porta*, in *La copia*, cit., pp. 225-256, alle pp. 231-235, a cui si rimanda per tutta la bibliografia precedente e per i documenti ad essa relativi.

17. Giorgio Vasari, *Le vite*, cit., III, p. 625.

18. A. Markham Schulz, *Simone Bianco, the Grimani Collection of Antiquities and Other Unexpected Findings*, in «Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien», voll. 27-28, 2015-2016, pp. 26-43, alle pp. 32-37. Cfr. anche C. Kryza-Gersch, *Simone Bianco: venezianische Skulptur zwischen Antikenbegeisterung und Antikenfälschung*, in S. Kansteiner (a cura di), *Pseudoantike Skulptur: Fallstudien zu antiken Skulpturen und ihren Imitationen*, De Gruyter, Berlin 2016, pp. 9-24 (e sul tema della scultura pseudoclassica si vedano anche gli altri contributi nel medesimo volume).

Marcantonio Michiel si espresse su quei busti sostenendo solo che «le 4 teste marmoree sono antiche, et sono molti»,¹⁹ e sebbene ancora oggi nei musei universitari di Padova si conservino alcune teste antiche provenienti dalla collezione Benavides, con ogni probabilità in quel passo Michiel già confondeva pezzi antichi e moderni, perché le teste più belle e note della raccolta del giureconsulto erano creazioni appunto rinascimentali, a partire dal cosiddetto *Milicho*: negli inventari seicenteschi della collezione tutte quelle teste sarebbero divenute ‘antiche’.²⁰ Ci sono però dei pezzi che, secondo il mio parere, dimostrano che Mantova Benavides sollecitò quelle gare con l’antico e collezionò pezzi simili, sapendo bene di trovarsi di fronte ad opere moderne. I due vasi che imitano quelli apuli della sua collezione, infatti, presentano delle iconografie così smaccatamente moderne da rendere infondata l’ipotesi che siano stati eseguiti come veri e propri falsi.²¹

Un’altra testa moderna che venne venduta per antica è l’*Euripide* in basalto nero delle collezioni estensi, che arrivò a Ferrara attraverso l’intervento di Ligorio. Proprio quest’ultimo, in un suo manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli, dava notizia del suo ritrovamento:

Nel Monte Aventino sono state trovate due bellissime teste, l’una, et l’altra di Euripide Poeta Tragico, di maniera, et d’artificio così belle, quanto altro che n’apparisca in Roma, et delle quali l’una fù trovata con lettere greche sulla spalla destra, che contengono il nome di esso Poeta, nell’altra non appariva lettera alcuna, se non quanto che era l’istessa effigie dell’altra, che poi fù rubata, et di nascosto venduta dagli istessi trovatori; che poi in quello andar di piatto, fù scritta con lettere medesimamente greche nel petto et impostole il nome d’Homero; et così poscia l’una di esse, che fu trovata con lettere antiche primieramente capitò in mano del Reverensissimo signor Cardinal di Carpi, et l’altra, che fù col nome d’Homero falsamente segnata, capitò in mano del Reverendissimo Mafeo.²²

19. M. Michiel, *Notizia d’opere del disegno* (1521-1543), edizione a cura di T. Frimmel, saggio introduttivo di C. De Benedictis, Firenze 2000, p. 33.

20. Su tutti questi busti, e più in generale sulla collezione Benavides, cfr. I. Favaretto, A. Menegazzi (a cura di), *Un museo di antichità nella Padova del Cinquecento: la raccolta di Marco Mantova Benavides all’Università di Padova*, Giorgio Bretschneider Editore, Roma 2013, in particolare pp. 77-81, 90-92, cat. 65

21. S. Pierguidi, *Sull’iconografia dei vasi pseudoantichi della collezione di Marco Mantova Benavides*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», vol. 97, 2008, pp. 103-111.

22. M.L. Morriconi Matini, *Il cosiddetto Omero degli Uffizi*, in «Rendiconti dell’Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», serie 9, vol. 3, 1992, pp. 163-192, alle pp. 164-166.

Il passaggio alla collezione Pio da Carpi è confermato da una lettera di Alessandro De' Grandi, agente del duca di Ferrara Alfonso II d'Este. Questi nel maggio del 1572 scrisse al suo signore in merito a una serie di pezzi della collezione Pio da Carpi che erano da acquistare:

massime il letto di Policleteo e la testa d'Euripide ben note a m. Pirro Ligorio.²³

Ligorio nel 1568 era divenuto antiquario del duca Alfonso II, succedendo a Vico (del quale si riparlerà più avanti). Nel 1571 egli era di nuovo a Roma alla ricerca di antichità per le collezioni ferraresi, in particolare busti di antichi filosofi o letterati per ornare la biblioteca del Castello. Lo stesso Ligorio in un altro manoscritto avrebbe dato notizia dei passaggi collezionistici dell'*Euripide*:

Vedesi la cui effigie di sasso nero, d'eccellentissima maestria, nell'antichità raccolte da Roma il Sr.mo Sig. Alfonso II Duca di Ferrara, integerrima, la qual prima essa effigie, fu pagata dal Cardinal Pio de Carpi scuti 200.²⁴

Nel primo brano Ligorio non riportava l'ultima collocazione del busto, per cui la nota deve essere precedente al 1572; l'acquisto dell'*Euripide* da parte di Rodolfo Pio da Carpi, a sua volta, precede la morte del cardinale, nel 1564. In un altro manoscritto, infine, senza entrare in merito alle vicende collezionistiche dei busti, Ligorio ricostruiva la complessa vicenda delle due teste (*l'Omero* in bronzo è oggi agli Uffizi), con protagonisti cavatori e falsari:

Essendosi trovate a un tempo due preciosissime teste di esso poeta [*Euripide*] incontro la chiesa di santa Prisca [...] ambedue del marmo negro lunense, l'una con lettere scritte sulla spalla, l'altra senza parole alcune, ma l'una si conosceva per l'altra; accaduta una sceleraggine del cavatore che tosto che vide due teste simili ne fece il furto di quella, che non havea nome e di piatto vendutala; ma come Iddio vuole che la verità stia di sopra, venuto a contesa il cavatore con un suo compagno fu accusato del furto, laonde il padrone suo astretto colla ragione il compratore d'essa e adimanadando il ritratto et testa di Euripide fu fatta un'altra ingiuria alla verità per negare di non havere avuto ritratto alcuno di Euripide negò affatto e per potere prendersi piacere all'acquisto che havea fatto [...] senza alcuna considerazione nel ritratto scris-

23. Ivi, pp. 185-186.

24. Ivi, p. 166.

se OMEROS et così ha confusa una effigie di Euripide in Homero, et questo in Euripide, ma il vero è che il nome di Homero è falso e quello di Euripide è vero.²⁵

Il ritrovamento di quelle teste, verosimilmente avvenuto negli anni Cinquanta,²⁶ era stato provvidenziale (fin troppo), perché proprio allora il cardinale Pio da Carpi stava allestendo il proprio studiolo con teste di saggi e filosofi.²⁷ Il sospetto, fondatissimo, è che Ligorio sia stato il regista dell'operazione che portò a quel rinvenimento (fittizio) e poi alla vendita al collezionista di un pezzo che aveva il pregio di poter anche essere identificato con una personalità ben precisa, Euripide. E poi, sempre significativamente, Ligorio fu il regista, per Alfonso II, dell'allestimento di una nuova biblioteca simile a quella del cardinale Pio, e quindi perorò il passaggio dell'*Euripide* da Roma a Ferrara. L'interesse di Ligorio per le erme e le iscrizioni è ben noto, e presso villa d'Este, sempre secondo l'antiquario, sarebbe stata trovata un'erma con iscritto il nome di Euripide: questa iscrizione è stata a sua volta giudicata un falso dagli epigrafisti e ci rimane un disegno di Ligorio in cui una testa di Euripide, in tutto simile a quella oggi a Modena, è associata a quell'erma con l'iscrizione suddetta.²⁸ Tutto, evidentemente, suggerisce l'ipotesi che Ligorio sia stato l'ispiratore di questo fortunato falso (davvero un falso nel senso pieno del termine), e si potrebbe dire anzi che egli avesse inizialmente pensato di far realizzare un'erma di *Euripide*, optando solo in un secondo tempo per una testa più tradizionale, forse meglio commerciabile. Possibile che, contro il suo volere, chi lo aveva affiancato in questa impresa (il bronzista, prima di tutto, ma magari anche altri attori, quali mercanti o intermediari), avesse prodotto un *Omero* in tutto simile all'altra testa. E Ligorio avrebbe infine smascherato, si fa per dire, quella truffa.

Nel ricchissimo carteggio di Isabella d'Este, afflitta come si sa da quell'«insaziabile desiderio de cose antique» che non trova molti confronti nel Rinascimento, ci sono diversi passi da cui si evince che la

25. Ivi, p. 166; B. Palma Venetucci, *Pirro Ligorio and the Rediscovery of Antiquity*, in J. Fejfer, A. Rathje, T. Fischer-Hansen (a cura di), *The Rediscovery of Antiquity: the Role of the Artist*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2003, pp. 63-88, a p. 79.

26. M.L. Morricone Matini, *Il cosiddetto Omero*, cit., p. 186.

27. Ivi, pp. 183-184.

28. Ivi, pp. 167-175.

marchesa temeva continuamente di acquistare pezzi moderni per antichi. Nel maggio 1515 ella così scriveva al suo scultore di corte, Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico:

Essendone stato messo alli mani questo quadro de marmoro, che vi mandamo per cosa antica da vedere, perché non compraressimo simile cosa senza il parer vostro, havemo voluto prima farvelo vedere.²⁹

Sebbene in questa missiva non fosse detto esplicitamente, Isabella certamente voleva prima di tutto stabilire se il rilievo fosse antico o meno. Purtroppo né in questo caso, né in molti altri che verranno qui citati, è possibile identificare il pezzo che era stato oggetto di valutazione, né sappiamo quale fosse il verdetto dell'Antico. A parer mio, però, è piuttosto improbabile che uno scultore in marmo, ad una data così alta, si fosse cimentato nel campo della vera e propria falsificazione. Ad ogni modo è significativo che si trattasse di un «quadro de marmoro», perché proprio nel campo dei rilievi si individuano più numerosi i pezzi che sono stati in passato indicati come falsi. Un caso importante è quello dei *Centauri* già nella collezione padovana di Niccolò Leonico Tomeo; Michiel ebbe modo di vedere tale opera e di sostenere che «la tavola de marmo de mezzo rilievo, che contiene due Centauri in piede, e una Satira distesa che dorme e mostra la schena, è opera antica».³⁰ Il pezzo passò poi nella prestigiosa raccolta Grimani di Venezia e si trova oggi al Museo Archeologico della città, e solo di recente tale pezzo è stato giudicato rinascimentale. Benavides ne conservava un calco, a Padova, che nell'inventario del 1695 era addirittura giudicato come «opera anticha bellissima d'Egregio Scultore».³¹ Se davvero il pezzo era moderno, è sorprendente che sia stato scambiato così presto per antico; ad ogni modo, nulla suggerisce l'ipotesi del falso.

Un caso forse più celebre, ma con una storia meno documentata, è quello del rilievo oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, una sorta di *pastiche* con riferimenti all'Antico (le steli funerarie) ma anche

29. C.M. Brown, A.M. Lorenzoni, S. Hickson, «Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua»: *Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Bulzoni, Roma 2002, p. 274, doc. 55a.

30. M. Michiel, *Notizia d'opere*, cit., p. 30.

31. I. Favaretto, A. Menegazzi (a cura di), *Un museo di antichità*, cit., pp. 103-105, cat. 76.

a Michelangelo (il *Cristo della Minerva*), la cui datazione, proprio in ragione di quest'ultima citazione, non può che essere successiva alla lettera del 1515 già riportata (è stata peraltro ipotizzata anche una sua realizzazione in età neoclassica).³² Notevoli anche la *Menade* oggi al Louvre, attestata a Torino già nel 1623, e il rilievo con *Scena di compianto* documentato tra le antichità del Louvre fin dal 1692.³³ Nessuno dei tre pezzi può a mio parere essere considerato un falso: l'autore del rilievo di Vienna, se davvero avesse voluto ingannare il pubblico, non avrebbe inserito smaccate citazioni da Michelangelo. La *Menade* era la traduzione in marmo di un modello tramandato da numerose gemme e rappresentava quindi un episodio della fortuna di quell'invenzione.³⁴ Il terzo sembra un prodotto tipico della scultura padovana di primo Cinquecento, in cui il tentativo di emulazione della plastica antica raggiunge livelli eccezionali: se non sapessimo nulla circa i rilievi di Andrea Riccio potremmo pensare che essi fossero nati come dei falsi, e questo dubbio è sorto per la *Scena di compianto* del Louvre solo perché l'opera non è attestata da fonti o documenti contemporanei e compare per la prima volta come un pezzo antico nelle raccolte reali francesi. Ma d'altronde anche il *Mercurio* di Baccio Bandinelli, sempre al Louvre, da un punto di vista della storia delle collezioni è citato per la prima volta negli inventari francesi nel 1695, a Marly, come una statua antica; ciò non significa che esso sia stato scolpito come un falso pezzo antico: Vasari ne aveva parlato nelle *Vite*, ma si era poi persa traccia del suo autore.³⁵ La *Scena di compianto* del Louvre e il *pastiche* del Kunsthistorisches Museum, in ogni caso, sono pezzi molto diversi rispetto ai numerosi rilievi marmorei all'antica prodotti in Veneto, soprattutto a Padova, capolavori di un genere specifico di cui il maggiore maestro fu Giammaria Mosca: quest'ultimo, infatti, non puntò mai ad una vera emulazione o

32. M.L. Shapiro, *Renaissance or Neo-Classic? A Forgery after the Antique Reconsidered*, in «The Art Bulletin», vol. 44, 1962, pp. 131-135. Scheda in M.L. Catoni (a cura di), *La forza del bello: l'arte greca conquista l'Italia*, Catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te), Skira, Milano 2008, p. 304, cat. 102.

33. Ivi, pp. 304-305, catt. 103-104.

34. Sull'enorme fortuna della *Menade* cfr. M.L. Morricone Matini, *La 'Bacchante en délire': rilievo cinquecentesco del Louvre*, in «Bollettino d'arte», vol. 57, nn. 74-75, 1992, pp. 1-30.

35. G. Bresc-Bautier, *Quelques nouvelles identifications de sculptures provenant du parc de Marly*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1996, pp. 65-77, alle pp. 73-74; S. Pierguidi, *Il 'Mercurio' di Baccio Bandinelli al Louvre: una scultura per il cortile di palazzo Medici a Firenze*, in «Arte Documento», vol. 28, 2012, pp. 122-129.

contraffazione dalla scultura greco-romana e le sue creazioni, a differenza di quelle dell'Antico ad esempio, non sono mai state scambiate per reperti genuinamente antichi.³⁶ Tutta ancora da risolvere, infine, è la questione relativa al celebre *Letto di Policleteo*, un rilievo attestato già nella collezione di Lorenzo Ghiberti nell'inventario del 1459 circa come un'opera antica. Se quel pezzo è con ogni probabilità andato perduto, l'invenzione ci è nota attraverso altri esemplari, nessuno dei quali giudicato antico dagli archeologi; per questo, è stata avanzata l'ipotesi che lo stesso Ghiberti, o qualche altro scultore della Firenze del primissimo Rinascimento, abbia prodotto quel rilievo all'antica destinato poi a un grandissimo successo (citato da Vasari e Ligorio, tra gli altri, venne imitato da molti artisti: si ricorda qui solo la magnifica ripresa da parte di Tiziano nei suoi dipinti raffiguranti *Venere e Adone*). Sembra però davvero difficile che intorno al 1450 si potesse produrre a Firenze un'invenzione del genere (anche da un punto di vista strettamente formale), e che questa fosse subito inventariata come antica nella collezione di Ghiberti; l'ipotesi, come l'altra relativa all'*Antinoo* Grimani, credo sia il frutto di un'ossessiva ricerca, tutta moderna, dei falsi.³⁷

Già nel novembre del 1507 Isabella aveva scritto sempre all'Antico per la valutazione di altre opere:

Zoanne d'i Aruschoni, milanese, presente ostensore, ni ha presentate alcune cose, le quali dice essere antique. Perhò ni è parso, nanti che facciamo altra spesa, driciarvilo a fine che le vediate et che poi, per lettere vostre, ce avisati se vero è che siano buone et antique.³⁸

Non sappiamo nulla né di questo mercante milanese, né della natura dei pezzi che erano stati offerti a Isabella. Certo a Milano non doveva essere facilissimo, nel primo decennio del Cinquecento, mercanteggiare dei marmi rinvenuti a seguito di scavi, e sembra verosimile che quelle

36. A. Markham Schulz, *Giammaria Mosca called Padovano: a Renaissance Sculptor in Italy and Poland*, I vol., The Pennsylvania University Press, University Park, Pennsylvania 1998, p. 80.

37. La bibliografia sul *Letto di Policleteo* è molto vasta, ma si veda da ultimo D. Carl, *An Inventory of Lorenzo Ghiberti's Collection of Antiquities*, in «The Burlington Magazine», vol. 161, 2019, pp. 274-299, alle pp. 287-297, dove è stata proposta l'ipotesi di cui si è detto.

38. C.M. Brown, A.M. Lorenzoni, S. Hickson, «*Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua*», cit., p. 240, doc. 40.

«cose» fossero piccoli oggetti preziosi, magari medaglie o manufatti in pietre (in caso contrario probabilmente Isabella sarebbe stata più specifica). Non a caso sappiamo per certo che nel 1529 Isabella fece valutare a vari scultori, tra cui Jacopo Sansovino, «due figurine di pietra dura» che aveva acquistato come antiche nel 1527 da un orefice urbinato di nome Raffaello; i pezzi furono giudicati moderni e la marchesa chiese la restituzione dei denari, ottenendo infine in cambio una grande medaglia che aveva molto apprezzato.³⁹ E si noti che lo stesso mercante trattava, come era prevedibile, figure in pietra dura e medaglie. L'Antico era morto l'anno prima, nel 1528, e Isabella aveva chiesto una perizia ad altri scultori, tra cui appunto Sansovino. Ma proprio Bonacolsi, che era uno specialista del bronzo, trattato con la perizia (e le rifiniture) di un orefice, era stato fino ad allora l'esperto ideale per valutare quei manufatti, per i quali da subito si erano diffuse imitazioni che si trasformavano in contraffazioni. E gli autori, in fondo, erano sempre gli stessi: un intagliatore poteva lavorare tanto sulle pietre dure quanto in veste di medaglista.

Da questo punto di vista una figura esemplare è quella di Pier Maria Serbaldi da Pescia (1455 circa-1525 circa), ben noto attraverso documenti e fonti, come lo stesso Vasari e Pietro Bembo, ma del quale non ci rimane quasi nulla, se non una *Venere e Cupido* in porfido (ovvero una di quelle statuette in pietre dure che erano state offerte a Isabella e che furono riconosciute come moderne) conservata al Museo degli Argenti di Firenze. Firmata in caratteri greci sulla stele (come opera di Pietro Maria),⁴⁰ la statuetta non era certo nata come un falso, e magari anche i pezzi offerti a Isabella erano stati spacciati come antichi dal mercante Raffaello, senza però che essi fossero stati realizzati con l'intenzione di ingannare committenti o collezionisti. D'altronde anche i bronzetti all'antica come quelli del Bonacolsi non sempre erano correttamente riconosciuti al di fuori del loro contesto di riproduzione. La scuola pado-

39. Ivi, pp. 289, doc. 64a e pp. 297-301, docc. 67a-c.; «Quando maestro Raphael volessi persistere in l'opinione sua che le figurine sue fussero antique, potrete addurli per testimoni maestro Iacomo Sansuina scultore, Gioan Battista Colomba antiquario et un Lorenzo sculptor, quali, havendo vedute le ditte due figurine, le iudicarono per moderne et sono homini di tale pericia in questa arte che al loro iudicio si può prestare ampla fede»; ivi, p. 301, doc. b.

40. A. Giusti (a cura di), *Splendori di pietre dure. L'arte di corte nella Firenze dei granduchi*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti), Giunti, Firenze 1988, pp. 74-75, cat. 1.

vana, in particolare, con Riccio e Severo da Calzetta, aveva praticamente inondato il mercato di pezzi simili, con invenzioni nuove (non sempre copie dall'antico come lo *Spinario* dell'Antico) e soprattutto al di fuori di Padova forse non sempre tali opere erano considerate moderne.⁴¹ Ad esempio Michiel, che scriveva tra il 1521 e il 1543, in casa di Bembo nella stessa Padova scriveva che «il Mercurio piccolo in bronzo è opera antica, che sentra sopra el monte, cum la testitudine a piede» o ancora che «il Giove piccolo in bronzo è opera antica» e li distingueva da un altro bronzetto moderno citato più avanti, e la critica ritiene che i primi fossero davvero pezzi antichi.⁴² Sempre Michiel nella casa del giureconsulto Marco Mantova Benavides sosteneva che «el nudo de bronzo che porta el vaso in spalla et camina, fu di mano de Andrea Rizzo» e anche che «le figurette de bronzo sono moderne da diversi maestri et vengono da l'anticho come el Giove che siede».⁴³ Egli quindi riconosceva una replica moderna dal modello antico che aveva visto nella collezione di Bembo. Ma è significativo che nelle stesse collezioni medicee, già nel 1589, il cosiddetto *Ignudo della Paura*, un bronzetto del primo Rinasci-

41. Mi sembra che, in questa chiave, un preciso parallelo possa istituirsi tra queste imitazioni dell'antico che finiscono per essere scambiate come pezzi greco-romani (ed è lo stesso discorso, lo anticipiamo, delle medaglie e monete padovane di primissimo Cinquecento, cfr. *infra*) e le imitazioni dei testi luciani che finirono per essere pubblicate a stampa come originali dell'autore greco: il caso più celebre è ovviamente quello di uno degli *intercenales* di Leon Battista Alberti, la *Virtus dea*, che non era stata composta come un falso, cfr. P. Vescovo, *La Virtù e i 'parpaglioni'. Dosso Dossi e lo Pseudo-Luciano (Leon Battista Alberti)*, in «Lettere italiane», vol. 61, 1999, pp. 418-433, alle pp. 419-420. Quel testo sarebbe stata la fonte di un celebre dipinto di Dosso Dossi (oggi conservato nel castello di Wawel a Cracovia), e così ad altri dialoghi o ecfraresi all'antica rinascimentali sono ispirate le allegorie di Francesco Salviati nella Sala delle Udienze di Palazzo Vecchio a Firenze (1543-1546): in quel momento è probabile che tutti quei testi fossero giudicati antichi, ma non erano nati come dei falsi, cfr. J.M. Massing, *Erasmian Wit and Proverbial Wisdom. An Illustrated Moral Compendium for François I*, a cura di E. McGrath and J.B. Trapp, Warburg Institute-University of London, London 1995, pp. 17-21; S. Pierguidi, «*Dare forma humana a l'Honore et a la Virtù: Giovanni Guerra (1544-1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Ripa*», Bulzoni, Roma 2008, pp. 88-96 e 163-168. All'interno di questo fenomeno della fortuna dell'ecfrasi classica si iscrive anche la realizzazione di un perduto rilievo mediceo raffigurante *Kairos*, opera cinquecentesca, con iscrizione in greco, nata sempre, probabilmente, come emulazione della scultura antica, cfr. B. Paolozzi Strozzi, E. Schwarzenberg, *Un Kairos mediceo*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», vol. 35, 1991, pp. 307-316.

42. M. Michiel, *Notizia d'opere*, cit., p. 31. D. Gasparotto, scheda in G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura (a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Padova, Monte di Pietà), Marsilio, Venezia 2013, pp. 334-335, cat. 5.14.

43. M. Michiel, *Notizia d'opere*, cit., p. 33.

mento fiorentino opera di Maso di Bartolomeo,⁴⁴ veniva giudicato come antico, anche per distinguerlo dalla sua replica, detta infatti moderna, opera di Benvenuto Cellini (la superficie di quest'ultimo, così rinettata, è quasi associabile a quella dei bronzetti dell'Antico, laddove l'esemplare quattrocentesco finiva per essere scambiato per antico).⁴⁵ Ed è chiaro anche in questo caso che il primo non fosse stato originariamente realizzato come un falso.

Sempre Michiel, in un appunto del 1512 sulla collezione veneziana di Francesco Zio, racconta un episodio assai interessante circa la carriera di Pier Maria Serbaldi:

La tazza de porfido cur li 3 maneghi et el bocchino fu de mano de Pietro Maria intagliatore de corneole, Fiorentino la quale ascose in Roma sotto terra, alla intrata de re Carlo cun molte altre sue cosse, ove si schiappo alquanto, sicché fu bisogno cingerla d'un cerchio de rame, la quale è stata venduta più fiate per opera antica a gran precio.⁴⁶

Dal testo sembrerebbe evincersi che il pezzo fosse stato venduto come antico anche perché rovinato e poi restaurato. Si trattava, come è evidente, di un precedente importante rispetto all'episodio del *Cupido* di Michelangelo,⁴⁷ e chissà se tale aneddoto non sia nato a posteriori sul modello dell'altro aneddoto, più celebre. In entrambi i casi, comunque, gli autori del falso erano i mercanti: Michiel non aveva scritto che il Serbaldi aveva venduto il vaso come antico e, nel caso del *Cupido* arrivato poi nelle mani di Isabella, si desume bene dal racconto vasariano che il mercante Baldassarre del Milanese aveva giocato un ruolo chiave.⁴⁸

Sul Serbaldi sopravvive poi un'altra importante lettera, indirizzata nel 1491 da un agente a un collezionista eccezionale tanto quanto Isabella d'Este, ovvero Lorenzo il Magnifico:

44. J. Bell, *The Bronze Statuette in Fifteenth-Century Florence and Bertoldo di Giovanni*, in A. Ng, A.J. Noelle, X.F. Salomon (a cura di), *Bertoldo di Giovanni: the Renaissance of Sculpture in Medici Florence*, Catalogo della mostra (New York, The Frick Collection), The Frick Collection-D. Giles Limited, New York-Lewes 2019, pp. 51-59, alle pp. 56-57 (il corretto riferimento di questa invenzione a Maso di Bartolomeo si deve a Francesco Caglioti).

45. A. Massinelli (a cura di), *Bronzetti e anticaglie dalla Guardaroba di Cosimo I*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello), S.P.E.S., Firenze 1991, pp. 31-39, in particolare p. 38.

46. M. Michiel, *Notizia d'opere*, cit., p. 55.

47. Cfr. *supra*, nota 8; cfr. anche *infra*, nota 78.

48. Giorgio Vasari, *Le vite*, cit., VI, p. 15.

La impronta che dice Vostra Magnificenza avere avuto di quello agurio di Romolo et Remolo [sic] è opera di Pier Maria, el quale volle fare sperienza se la passasse per anticha. E intesesi con uno di questi poveretti, che vanno cerchando alla riva del Tevere dove si gettono queste mondie e terra che si chava per Roma, finse costui d'averla trovata sotto Sancta Sabina. Abetesi nel primo, el quale è un scudiere del Cardinale di Napoli [Oliviero Carafa], e ne fece mercato, per ducati 14 d'oro. El Ciampolino, chome la vidde, disse che l'haveva per moderna o, se pure el'era anticha, che l'era suta ritoccha.⁴⁹

Di nuovo un caso di opera seppellita e poi rinvenuta, ma questa volta si trattava di una medaglia, ovvero del tipo di manufatto sul quale abbiamo più notizie circa casi di contraffazioni e, forse, falsificazioni. E ancora una volta si può dire che l'artista fosse prima di tutto impegnato in quella eterna gara di emulazione con l'antico, mentre il risvolto economico della vicenda emerge solo con l'entrata in scena di intermediari e agenti. E su quel punto il racconto proseguiva:

Questo scudiere, che llà venne per mostrarmela, è il Franco Sabette, e faceva chonto rivendermela e spiccharne 10 ducati di ghuadagnio, domandavamene 25 ducati. Io, che prima ero suto avvertito da detto Pier Maria di questa sua fantasia, e preghatomi che io non ne parlassi, e anche perché io non incianpassi, mostrai che la mi piacessi ma che io non la pieglierei senza el chonsiglio del Ciampolino, e chosì me lo levai da dosso.⁵⁰

Ancora prima, nel novembre 1461, l'agente Bartolomeo Bonatti scriveva a Ludovico Gonzaga:

Preterea Christofano Yremia dice se li capitasse alcuno cum camaini per vender, che la Cel. V. guardi come compri che non sia gabata, perché qui è uno li fa contrafacti, incolando quello bianco cum tanta perfectione non è persona che non li fusse colta et la prova a conoscerli è de tocarli in qualche canto in el bianco cum una lima, che sono teneri.⁵¹

49. L. Fusco, G. Corti, *Lorenzo De' Medici Collector and Antiquarian*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 320, doc. 158 (cfr. più in generale sulla questione di falsi e contraffazioni pp. 197-199).

50. *Ibidem*.

51. Bartolomeo Bonatti da Roma, 2 novembre 1461, in U. Rossi, *Cristoforo Geremia*, cit., p. 411.

Non c'è dubbio, quindi, che corniole e gemme siano state falsificate già verso la metà del Quattrocento, ed era proprio uno specialista di quella tecnica, il già citato Cristoforo Geremia, a mettere in guardia il suo signore. Anche Isabella d'Este, nell'ottobre 1492, scriveva a Floramante Brognolo:

Qui incluse ve remandiamo la corniola, nicholo, et cameo che li di passati ce mandasti a beneplacito, quale per non essere cose antique né in gran perfectione, non le retenemo.⁵²

Era ovviamente il mercato a stimolare la produzione di imitazioni e, forse, di falsi. Non a caso nel Quattrocento le collezioni di antichità più prestigiose erano costituite proprio da gemme e cammei, a partire da quelle quasi favolose di Paolo II Barbo e dello stesso Lorenzo il Magnifico.

Come anticipato, gli incisori di gemme erano spesso attivi anche come medaglisti e già si è detto che soprattutto in quest'ultimo campo si individuano i casi documentati di operazioni fraudolente.⁵³ Non a caso lo stesso termine di 'falso' applicato ad un manufatto nasce a proposito delle monete: già Dante, nel XXX canto dell'*Inferno* fa pronunciare queste parole a Mastro Adamo, il falsario di fiorini che aveva operato in Casentino: «Ivi è Romena, là dov'io / falsai la lega suggelata del Batista» (vv. 73-74). Collezioni di monete e medaglie si formarono fin dall'inizio del Rinascimento, ma nella seconda metà del Cinquecento, soprattutto in rapporto al collezionismo dei Medici (per il quale disponiamo di un'imponente documentazione), si assiste ad una vera e propria esplosione di casi di contraffazioni e manomissioni. Il 21 giugno 1575 il mercante Ercole Basso scrive da Bologna ad Antonio Sergardi, segretario di Francesco I:

Il Dido Iuliano d'oro è di conio moderno e di mano del Bombarda da Cremona, che per essere medaglia rara si potrebbe contentar Sua Altezza serbarla

52. C.M. Brown, A.M. Lorenzoni, S. Hickson, «*Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua*», cit., p. 102, doc. 3i.

53. Il confine tra imitazioni e frodi rimane sempre difficile da determinare, anche e soprattutto nel campo della medagliistica; oltre alla bibliografia citata nelle note successive cfr. in particolare F. Missere Fontana, *Tra aemulatio e frode: storie di monete, storie di falsi*, in U. Peter, B. Weisser (a cura di), *Translatio nummorum: römische Kaiser in der Renaissance*, Atti del convegno (Berlino, 16-18 November 2011), Verlag Franz Philipp Rutzen, Mainz 2013, pp. 279-299.

sin che capitasse l'antica, e per conoscere ancora la maniera di questi moderni artefici. Ella costa tre scudi et è coniatà s'una medaglia antica.⁵⁴

L'autore, come si vede, si mostrava assolutamente certo circa la paternità della medaglia, opera del cremonese Giambattista Cambi detto il Bombarda, uno specialista attivo in Emilia tra gli anni Cinquanta e i Settanta,⁵⁵ e quindi un contemporaneo di Basso. Questo non significa certo che i mercanti e i professori del Cinquecento fossero infallibili, anzi. Appena un anno prima, il 24 luglio 1574, lo stesso Basso scriveva da Venezia al collezionista fiorentino Niccolò Gaddi:

Ora gliene mando un'altra di Omero, medaglia rarissima. E sebbene mi ricordo di averne veduta una a sua Altezza, essendo questa di tanta beltà, quanta ch'è, non ho voluto restare d'inviargliela, acciocché si degni di mostrargliela e dargliela, se sarà in soddisfazione sua. Ella sta a me in scudi venti, e di tanto mi contento.⁵⁶

Attwood ha proposto di identificare la bellissima medaglia menzionata nella lettera con una rinascimentale oggi riferita al padovano Giovanni da Cavino (1500-1570), il più celebre tra gli imitatori dei modelli antichi.⁵⁷ Il valore attribuito alla medaglia ritenuta antica, 20 scudi, era come si vede assai superiore a quello dell'esemplare giudicato come moderno. Sempre in quel giro di anni, il 27 maggio 1575, Niccolò Gaddi scriveva a Bartolomeo Concini, agente di Francesco I:

Io rimando con la presente la medaglia che Vostra Signoria molto illustre mi mandò per ordine di Sua Altezza Serenissima, la quale ho mostro a Messer Domenico de' Cammei, quale credo sia quella di chi la mi scrive e da lui ritraggo la medaglia esser moderna e di getto, ma ritocca un poco per aiutarla parere di conio e la vernice che ha esserli stata data. Credo ancora che venga

54. M.A. McCrory, *Domenico Compagni: Roman Medalist and Antiquities Dealer of the Cinquecento*, in «Studies in the History of Art», vol. 21, 1987, pp. 115-129, a pp. 117 e 119; P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo: Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando. Documenti 1540-1587*, Franco Cosimo Panini, Modena 1993, p. 105.

55. P. Attwood, *Italian Medals c. 1530-1600 in British Public Collections*, I vol., British Museum Press, London 2002, pp. 288-289.

56. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, pubblicata da G. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da S. Ticozzi, III vol., per Giovanni Silvestri, Milano 1822-1825, pp. 278-279, CXX; cfr. anche P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo*, cit., p. 104, nota.

57. P. Attwood, *Italian Medals*, cit., I vol., p. 196, cat. 295.

da un Cesare Targone veneziano, il quale pare che spesso l'usi di contrafarne. Circa al prezzo, sendo moderna, vale poco.⁵⁸

In questo documento compaiono molti degli attori che erano coinvolti in simili trattative: il commerciante (Concini), l'esperto chiamato a giudicare (Domenico de' Cammei) e colui che veniva sospettato di essere l'autore della contraffazione (Cesare Targone).

Stefano Alli, nel dicembre 1581 scriveva da Roma a Jacopo Dani, segretario di Francesco I, dando un vivido ritratto del mercato delle monete a Roma, popolato da coloro che trovavano i reperti, mercanti ed esperti (ovvero incisori e medaglisti a loro volta), coalizzati in vere e proprie società:

E fanno conserto con questi frugatori che così li chiamano costoro che stanno tutto il giorno nelle piazze a comprarle dalli contadini che le trovano. E subito aute le portano alli loro corrispondenti che una compagnia si è del Targone e lo Stampa, l'altra è de Ercole Basso e de Domenico de Cammei, e l'altra è de Cesare, pur detto de Camei e un altro tale che non me ricordo il nome.⁵⁹

Nei mesi successivi, nel gennaio e febbraio 1582, lo stesso Alli aggiunge considerazioni per noi preziose:

in Campo di Fiore dove capitano queste benedette medaglie portate da contadini che ho schoperto che ve sonno de molti che ne vanno cercando per questi tali, che le revendono tante care e che sonno ancor renettate da loro e stimate quel tanto che a llor torna bene. E questo po stare per insin qui, ma intendo che ne vanno in volta di quelle che schottano, e che sono tante ben fatte che bisogna strasapere tutto per aviso a Vostra Signoria acciò se stia in cervello. Io ve do mia fe che dopo che me so un po intrinsecato con queste gente che comperano e vendeno queste medaglie che ve ho trovate tante furberie che me so resoluto de no chredere a cosa che dicano.⁶⁰

Alli denunciava chiaramente che sul mercato giravano monete «che schottano», ovvero appena coniate o fuse, fatte tanto bene che bisognava essere straordinariamente esperti per distinguerle da quelle antiche.

58. P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo*, cit., p. 103, doc. 104.

59. M.A. McCrory, *An Antique Cameo of Francesco I de' Medici: an Episode from the Story of the Grand-Ducal Cabinet of Anticaglie*, in C. Adelson (a cura di), *Le arti del principato mediceo*, SPES, Firenze 1980, pp. 301-316, a p. 315, doc. VI.

60. Ivi, p. 316, doc. VIII.

Intanto me vo rabbattando quanto posso per trovare qualchecosa per Sua Altezza Serenissima ma queste legationi e congiure intra questi tali che comperano e vendono medaglie me fanno perdere la speranza e maxime questa de Domenico con Ercole Basso che è quella che importa più di tutte le altre, e la ragione è questa che la maggior parte delle medaglie che se trovano che sia bone capitano in mano di Domenicho perché le paga bene e non per altro le paga più che li altri se non perché lui le sa nettare bene e nettare a mio parere meglio che homo che si e poi, nette, e da a Ercole il quale ce le paga bene e di poi Ercole le vende e se lle fa pagare benissimo. E in questo ne ho che dire perché fanno li fatti loro a tale che stando il negotio così, me fa chredere che io durerò fatica a trovar cose bone se non le cavo dalli studii che sarà dificele e li prometto che quasi tutte le medaglie che ò viste in questi studii che sonno ritochate e ritochate di sorte che a mme non basta l'animo de parlarne a tale che me trovo imbarazzato, con tutto non me abandono.⁶¹

Qui l'agente distingueva chiaramente tra gli interventi di un rinettatore esperto, come Domenico de' Cammei, che ripulisce, ovvero restaura le medaglie, senza arrivare alla frode, e le monete, già ospitate in collezioni cittadine (gli «studii») che erano invece talmente «ritochate e ritochate» da non essere più appetibili per un agente che lavora per un collezionista di massimo livello, quale era Francesco I.⁶² Ma in fondo anche queste ultime non erano davvero dei falsi in senso stretto, quanto piuttosto opere pesantemente ritoccate. Proprio come le medaglie, anche le pietre preziose incise potevano essere rilavorate: quando nel 1587 Vincenzo Gonzaga fece esaminare ai suoi agenti un cameo che è stato identificato con quello oggi a Vienna, questi confermarono «il cameo essere antico et di buon maestro, ma in qualche parte modernamente ritoccato».⁶³ Evidentemente non 'ritoccato' come le medaglie su cui riferiva Stefano Alli. Sebbene non si parlasse mai di restauri, come per i marmi, ma di ritocchi, le due operazioni erano sostanzialmente simili nella loro natura, ed il restauro antico di un marmo, per quanto esteso, non può mai essere giudicato oggi, come un intervento di falsificazione.

61. Ivi, p. 316, doc. VII.

62. Sul significato tecnico del verbo *rinettare* cfr. F. Missere Fontana, *'Rinettare' e valutare monete antiche da collezione tra Cinquecento e Settecento*, in «Numismatica e antichità classiche», vol. 45, 2016, pp. 341-369.

63. C.M. Brown, *Isabella d'Este Gonzaga's 'Augustus and Livia' Cameo and the 'Alexander and Olympias' Gems in Vienna and Saint Petersburg*, in «Studies in the History of Art», vol. 54, 1997, pp. 84-107, a p. 91.

Non si può però negare ciò che da tutte queste lettere emerge chiaramente, ovvero che nell’ottavo decennio del Cinquecento (e quindi ad una data molto avanzata, virtualmente fuori dal Rinascimento in senso stretto) imitazioni di medaglie antiche e veri e propri falsi circolavano in gran numero sul mercato, venendo a volte individuati. La critica, però, è divisa intorno alla nascita di questo fenomeno: le medaglie all’antica di Cavino, Valerio Belli e altri medaglisti di inizio secolo, soprattutto padovani, erano state realizzate con l’intenzione di creare dei falsi, o semplicemente per gareggiare con quei celebrati modelli che erano avidamente collezionati tanto dagli eruditi dell’università, come Mantova Benavides, quanto dai signori delle corti padane, da Gian Francesco Gonzaga a Isabella d’Este?⁶⁴ Recentemente è stata pubblicata una lettera del 1510 di Vittore Gambello, detto Camelio, grande esponente della scuola medaglistica padovana, che è certamente rivelatrice:

et al presente vi mando una Antonia, ed è in medaglia cuniata et è opra nova⁶⁵

Il pezzo in questione potrebbe essere identificabile con una medaglia già riferita a Cavino, e ad ogni modo emerge come l’autore inviasse un pezzo, verosimilmente non firmato, che in tutto e per tutto poteva essere scambiato per antico, attribuendosene senza alcun problema la paternità: non aveva, cioè, fatto seppellire e poi ritrovare la medaglia nei campi (come pare avesse fatto il Serbaldi a Roma). Tra il 1510 e il 1580, però, poteva essersi verificato un graduale cambiamento. Già nel 1531 Bembo in una sua lettera giudicava una medaglia come «cosa moderna, ben che di conio e non di getto».⁶⁶ Si trattava, ai suoi occhi, di un’imitazione dei modelli antichi realizzata attraverso la coniazione, non per fusione, un processo che permette di ottenere appunto un’emulazione più perfetta

64. Su questo dibattito cfr. almeno A. Burnett, *Coin Faking*, cit., pp. 16-18 (che analizzava in particolare il trattato di Vico, sul quale cfr. anche *infra*) e M. Matzke (a cura di), *All’antica - Die Paduaner und die Faszination der Antike*, Catalogo della mostra (Basilea, Historischen Museums), Battenberg, Regenstein 2018; M. Matzke, *Padova e le medaglie di Antinoo*, in A. Savio, A. Cavagna (a cura di), *Saggi di medaglistica*, Società Numismatica Italiana, Milano 2018, pp. 95-116, a p. 98 (Burnett è a favore della tesi secondo cui quelle medaglie e monete padovane nacquero come falsi, Matzke, come chi scrive, a favore della tesi opposta).

65. G. Zaccariotto, «A misser Piero Mateo Jordano amico suo»: una lettera autografa del Camelio, in «Prospettiva», voll. 139-140, 2010, pp. 131-134, alle pp. 131-132.

66. D. Gasparotto, *Medaglie, iscrizioni, marmi e bronzi*, in G. Beltramini, H. Burns, D. Gasparotto (a cura di), *Pietro Bembo e le arti*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 479-504, a p. 487.

degli originali, e tale medaglia era stata evidentemente sottoposta al grande umanista senza che questi ne conoscesse la storia. Egli, cioè, da conoscitore cercava di stabilire se il pezzo era antico o no, e questo avveniva già nel 1531.

Nel 1575 Niccolò Gaddi, nello smascherare un falso, commentava: «Circa al prezzo, sendo moderna, vale poco». Il valore economico dell'oggetto contraffatto è un elemento che non costituisce una *conditio sine qua non* per l'individuazione di un falso (si pensi al celebre *Giove e Ganimede* dipinto da Mengs solo per ingannare Winckelmann, non per arricchirsi), ma che in genere è sotteso alla nascita delle contraffazioni. Già si è detto, infatti, che i falsari erano prima di tutto coloro che falsificavano le monete, a partire da Mastro Adamo. Come si ricorderà, inoltre, Vasari, e con lui gran parte delle fonti della letteratura artistica del Cinque e Seicento, non impiega il termine *falso* in senso proprio, ma parla piuttosto della pratica di 'contraffare' l'antico o altri modelli, spesso senza implicare nessuna intenzionalità fraudolenta.⁶⁷ Di Ludovico Marmitta, però, Vasari nel 1568 riporta che

Costui fece fra molte sue opere un cammeo con una testa di Socrate molto bella, e fu gran maestro di contraffar medaglie antiche, delle quali ne cavò grandissima utilità.⁶⁸

Qui l'autore voleva forse intendere che Ludovico si era arricchito commerciando quelle medaglie, sebbene anche in questo caso non si possa affermare che Vasari stesse parlando esplicitamente di un comportamento fraudolento del Marmitta: come si è visto, anche le medaglie moderne, pur riconosciute come tali, venivano commerciate e collezionate, magari anche e proprio in virtù della loro sofisticata imitazione dell'antico. Ligorio, invece, scriveva più esplicitamente:

sì che ogni volta che si vedrà medaglia di questi dui grandissimi gran signori, tenghasi certo che sono fatte odiernamente da Gianzacomio Parmigiano, o vero da Giovanni da Castel Bolognese, o pur da Valerio Vicentino, i quali consigliatisi col demostrar novità et rarezza delle cose antiche falsate si sono in ciò arricchiti.⁶⁹

67. Cfr. *supra*, note 11-12.

68. Giorgio Vasari, *Le vite*, cit., IV, p. 627; A. Burnett, *Coin Faking*, cit., p. 17.

69. Pirro Ligorio, *Libro dei pesi*, cit., p. 20 (c. 14r).

E nel passo già riportato:

Grandissimo guadagno era quello di Giovan da Castel Bolognese intagliatore di gemme, se li fusse venuto fatto; il qual havendosi imaginato la effigie di Laomedonte l'havea venduta cento ducati di camera a Monsignor Bembo; ma essendo scoperta la cosa da Valerio vicentino fu costretto ritornar il denaro.⁷⁰

Si noti, tra l'altro, che Ligorio impiegava il termine *falso* esattamente con l'accezione moderna di 'falso artistico'.

Quanto detto fin qui era necessario per inquadrare il discorso sulla fonte cinquecentesca più importante intorno al tema dei falsi. Come anticipato, infatti, uno scenario costellato da insidie ed inganni dai quali i collezionisti dovevano guardarsi, è già perfettamente descritto da Enea Vico in una sezione apposita dei suoi *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi*, testo pubblicato nel 1555 che certamente era noto a Ligorio.⁷¹ L'erudito ed antiquario parmense descrive varie modalità di frodi e i trucchi per smascherarle. L'interpretazione di questi passi, però, non è pacifica. Vico parla prima «delle Fraudi, che si fanno intorno alle medaglie moderne per farle parere antiche, e delle patine diverse di colori» e poi, nel capitolo subito successivo, elenca «quali sono stati, et hoggi sono eccellenti, imitatori di medaglie antiche nel cognio». Per prima cosa si deve notare che Vico, a differenza di Ligorio, non parla di medaglie false *tout court*, bensì di 'frodi', distinguendone tre tipi:

Tre sorti adunque principali di fraude sono nelle medaglie, dalle quali nascono sette modi d'inganni. La prima è tutta antica, la seconda è parte antica, la terza è tutta moderna. Nella fraude tutta antica [...]»⁷²

Nei primi due tipi di frodi, gli autori sarebbero intervenuti su medaglie antiche (rilavorandone un *verso*, o combinando arbitrariamente *recto* e *verso* di esemplari diversi), senza realizzarne altre *ex novo*. Vico, sempre a differenza di Ligorio, non fa mai il nome di un autore di queste frodi, ma in due casi parla di 'imitatori':

70. Cfr. *supra*, nota 4.

71. Cfr. *supra*, nota 4.

72. Enea Vico, *Discorsi sopra le medaglie degli antichi*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1555, p. 62.

lo imitatore può facilmente prendere errore levandò una lettera per un'altra, e mal leggendo le parole che vi sono scritte [...] Lo imitatore con nuova stampa a similitudine d'una antica, vorrà rifare quella rara medaglia di Traiano.⁷³

Vico enumera potenziali errori di antiquaria, smascherabili con una buona conoscenza della storia antica, ma presenta anche, con grande modernità (e anche eccessivo ottimismo), lo strumento di una *connoisseurship* morelliana *ante litteram* per il riconoscimento di una medaglia moderna spacciata per antica:

E quest'altro sarà conosciuto dall'opera delle figure, per la maniera del maestro nel disegno, e per il fare de' capegli, de gli occhi, de le orecchie, delle mani, delle pieghe de panni, e simili cose, perché nelle figure moderne, non è quella pratica di fare, né quella venustà ne' corpi, che nelle antiche figure si veggono.⁷⁴

Tra gli eccellenti imitatori delle medaglie antiche mancava, sorprendentemente, Valerio Belli:

Nell'imitatione (per dimostrare la eccellenza loro) facendo nuovi cogni di acciaio, nell'età mia sono stati eccellenti, Vettor Gambello, Giovanni dal Cavino Padoano, e suo figliuolo; Benvenuto Cellini, Alessandro Greco, Leone Aretino, Iacopo da Trezzo, e Federico Bonzagna Parmigiano. Ma Giovan Iacopo di costui fratello [...] ha superato tutti i moderni in così fatte arti: della cui maniera, chi grandemente non è pratico, resterà facilmente ingannato, e le sue medaglie riceverà per antiche.⁷⁵

Anche se Vico impiega il termine *imitatori* per indicare sia i medaglianti moderni eccellenti, sia coloro che operavano in modo fraudolento, non è possibile sostenere che per l'erudito parmense Cavino, Camelio e gli altri, scopertamente lodati, debbano essere considerati allo stesso tempo gli autori di quelle frodi.⁷⁶ Un passo, secondo il mio parere, è in questo senso risolutore:

73. Ivi, pp. 63-64.

74. Ivi, p. 65.

75. Ivi, p. 67.

76. Questa, peraltro, è la tesi che è stata sostenuta nel più volte citato A. Burnett, *Coin Faking*, cit., p. 17.

Perché la fraude d'alcuni professori, pervenendo alle loro mani qualche antica medaglia da un lato ben conservata, et, o per rarità, o per qualche altra cagione riguardevole, talvolta fa, che vi attaccano altra testa, che non mai hebbe quel reverso, o altro reverso, che mai non fu di quella effigie, parmi che sia a proposito doverne scrivere.⁷⁷

Erano i «professori», ovvero quelle figure di artisti-antiquari, sul tipo di Domenico de' Cammei, o i mercanti in senso stretto che, per la lunga frequentazione di quei materiali erano da considerarsi dei professori, ad essere i primi autori di quelle frodi. E sebbene poi si dovessero servire degli specialisti, se non lo erano loro in prima persona, questi ultimi non sembra fossero i medaglisti e gli incisori di primo piano. D'altronde, lo si è visto fin qui, le cose stavano sempre in questo modo, e anche a proposito dei più celebri 'falsi' rinascimentali, il già citato *Cupido* di Michelangelo e la copia di Andrea del Sarto dal *Ritratto di Leone X con i nipoti* di Raffaello (l'originale è agli Uffizi; la copia a Capodimonte), la frode vera e propria era stata perpetrata da intermediari, senza che quei due grandi artisti avessero preso parte all'operazione fraudolenta.⁷⁸

77. Enea Vico, *Discorsi sopra le medaglie*, cit., p. 61.

78. Il *Cupido dormiente* fu venduto a Roma come un pezzo antico dal mercante Baldassarre del Milanese (cfr. anche *supra*, note 8 e 47-48). Nel caso del dipinto di Andrea del Sarto oggi a Napoli, S.J. Freedberg, *Andrea del Sarto. Catalogue Raisonné*, II voll., The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1963, pp. 132-133 ha convincentemente argomentato che fu Pietro Aretino a suggerire ai Medici di inviare tale dipinto ai Gonzaga, a Mantova, al posto dell'originale, laddove inizialmente era previsto che la tela di Andrea del Sarto rimanesse a Firenze in ricordo di quella di Raffaello: non era cioè stata concepita e dipinta dal suo autore con alcun intento fraudolento (sebbene il racconto vasariano lasci intendere diversamente). Sulla vicenda, notissima, cfr. da ultimo C. Mazza, *Dipingere in copia: da Roma all'Europa (1750-1870)*, I vol., *Teorie e pratiche*, Campisano, Roma 2018, pp. 21-26. Nel caso del *Giovane di Magdalensberg* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), un bronzo già ritenuto antico e oggi riconosciuto come una copia rinascimentale da un originale perduto, tutto lascia credere che l'operazione fraudolenta con la quale esso venne sostituito appunto all'originale sia stata orchestrata da Maria d'Ungheria, sorella di Carlo V, non dal fonditore che produsse materialmente quel bronzo, cfr. S. Pierguidi, *Il Giovane di Magdalensberg tra Salisburgo e Binche*, in «Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien», voll. 27-28, 2015-2016, pp. 98-103. In merito alle copie spacciate per originali, poi, si ricordi che Pietro Summonte, nella sua lettera del 1524 a Marcantonio Michiel, riferisce che Colantonio era capace di imitare la pittura fiamminga tanto da essere riuscito a sostituire un dipinto di proprietà di un mercante con una sua copia (ma l'autore, si noti, non parla né di falso né di contraffazione, e non allude a nessuna finalità fraudolenta da parte del pittore), cfr. Pietro Summonte, *Lettera a Marcantonio Michiel* (marzo 1524), riprodotta in F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Ricciardi, Napoli 1925, pp. 161-162.

Il Targone citato nella lettera di Niccolò Gaddi del 1578 era un orefice a noi noto soprattutto come mercante, attivo in particolare per i Medici; su di lui è persino possibile che Ettore Basso, l'altro mercante che lavorava ugualmente per i Medici nella stessa piazza veneziana e in rapporti privilegiati con il Gaddi, avesse sollevato dei dubbi. Si sarebbe insomma trattato di un tentativo di screditare un mercante da parte di un suo rivale. E credo che alla luce anche di queste considerazioni debba essere giudicato pure l'aneddoto di Pirro Ligorio circa la falsificazione operata da Giovanni Bernardi da Castel Bolognese e scoperta da Valerio Belli, l'episodio da cui si è qui partiti: ovvero l'unico caso, riportato da una fonte contemporanea, di un artista di primo piano indicato come colpevole di una falsificazione. Ligorio, artista, antiquario e mercante, ovvero figura paradigmatica di 'professore' nel senso con cui usava quel termine Vico, aveva, lo si è visto, una spiccata tendenza alla falsificazione, ed è assolutamente verosimile che egli proiettasse indietro quel suo *habitus* su artisti come Bernardi e Belli che, con ogni probabilità, non avevano mai prodotto dei falsi nel senso pieno del termine. Basti rileggere quanto scriveva, nel 1548, il portoghese Francisco de Hollanda in merito ad un suo incontro a Roma con Valerio Belli:

Valerio da Vicenza [...] tirò fuori, da sotto la veste di velluto che portava, cinquanta medaglie d'oro purissimo, fatte di sua mano alla maniera degli antichi, tanto ammirevolmente da farmi accrescere ancor più l'opinione che avevo dell'antichità. Esse erano coniate meravigliosamente. Tra queste medaglie me ne mostrò una di Artemisia, fatta alla maniera greca, con il Mausoleo dall'altra parte.⁷⁹

La medaglia in questione la conosciamo, ed è chiaro che Francisco non pensava affatto che opere come quelle fossero dei falsi.

Come Vasari, anche Ligorio sottolineava il risvolto economico di quelle operazioni, ma parlando di «cose antiche falsate» e suggerendo che quegli artisti si fossero consigliati con qualche erudito. Ligorio descrive infatti delle medaglie precise di Belli, quella con Enea

79. Francisco de Hollanda, *Dialoghi romani* (ms. 1548), in *I Trattati d'Arte*, edizione a cura di G. Modroni, Sillabe, Livorno 2003, p. 144; D. Gasparotto, *Una galleria metallica di personaggi illustri: le medaglie all'antica*, in H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto (a cura di), *Valerio Belli*, cit., pp. 137-138.

e Anchise sul verso,⁸⁰ e soprattutto quella di Saffo,⁸¹ sulla quale egli specifica:

Questa tal medaglia non solamente si sa esser stata fatta da Valerio vicentino, ma si sa anchora che fu così ordinata da monsignor Pietro Bembo.⁸²

L'autore arrivava poi a riferire quel colorito episodio, già riportato all'inizio del saggio, con un Giovanni da Castel Bolognese falsario intento ad imbrogliare Bembo. Ligorio, si è cercato di dimostrarlo lungo tutto questo testo, è però fonte particolarmente problematica: egli stesso è certamente autore di falsificazioni e poteva essere facilmente portato a proiettare sugli altri modalità operative che erano in realtà solo sue. Non ci sono dubbi che le medaglie di Belli e magari anche le gemme tanto di Belli quanto di Bernardi potessero essere scambiate per antiche, tanto più a diversi anni di distanza dalla loro realizzazione quando gli autori, al pari di coloro che erano stati i committenti o i primi proprietari di quei pezzi, erano anche defunti. Ma resta sempre da dimostrare che davvero Belli e/o Cavino, nella prima metà del secolo, fossero stati autori di medaglie nate come falsi: la testimonianza di Ligorio non può essere sufficiente.

80. P. Attwood, *Italian Medals*, cit., p. 220, n. 373.

81. Ivi, p. 222, n. 381.

82. Pirro Ligorio, *Libro dei pesi*, cit., p. 20 (c. 14r).

*La prima ricezione di Albrecht Dürer
incisore nella pittura veneta.
Alcuni esempi significativi entro il primo decennio
del XVI secolo¹*

Giovanni Maria Fara*

1. Antico²

In una sua lettera scritta da Venezia il 7 febbraio 1506, Albrecht Dürer biasima il comportamento di alcuni pittori veneziani che «machen mein ding in kirchen ab vnd wo sy es mügen bekumen. Noch schelten sy es vnd sagen, es sey nit antigisch art, dorum sey es nit gut [copiano nelle chiese le mie opere e dovunque possano venirne a conoscenza. E poi le criticano e dicono che non sono di genere antico e perciò non buone]», un brano che è stato generalmente interpretato negli studi come una testimonianza diretta di quanto la sua opera (*mein ding*) – come vedremo diffusamente più oltre, egli verosimilmente vi comprende non soltanto i dipinti, ma anche le già celebri incisioni, certamente molto più diffuse e facilmente trasportabili –³ rappresentasse, ad

* Università Ca' Foscari Venezia.

1. Per aver accettato il mio contributo, che si discosta notevolmente da quanto presentato in sede di workshop, ringrazio i curatori Sara Ferrilli, Marco Nava e Jonathan Schiesaro. Alcune considerazioni sulla fortuna del Dürer incisore nella pittura veneta del XVI secolo, con specifica attenzione verso i dipinti conservati nelle collezioni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, sono state da me presentate in una conferenza tenuta presso quella istituzione lo scorso 25 gennaio 2022. Per il dibattito e le osservazioni che ne sono derivate, ringrazio Roberta Battaglia, David Landau, Michele Nicolaci, Silvia Urbini. Per aver letto il mio contributo in una versione molto vicina a quella definitiva, ringrazio Enrico Maria Dal Pozzolo. Infine, per l'aiuto ricevuto nel reperimento delle immagini, ringrazio la direzione dell'Accademia Carrara a Bergamo, delle Gallerie dell'Accademia e di Ca' Rezzonico a Venezia, dei Musei Civici a Verona.

2. In questo primo paragrafo, riprendo, e amplio notevolmente, alcune considerazioni presenti nella voce *Antico* da me curata in S. Bassi (a cura di), *Lessico della modernità*, Carocci, Roma i.c.s.

3. Così per primo suppose Hans Rupprich, nella sua impeccabile edizione critica del carteggio düreriano: H. Rupprich (Hrsg.), *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, I vol., Deutscher

una data molto precoce, un aggiornato repertorio di invenzioni cui attingere, un fatto che non è però immediatamente riconosciuto, in quanto a sud delle Alpi l'opera di Dürer veniva generalmente giudicata «in base al più importante principio di esclusione che caratterizza la critica rinascimentale, sia nel campo delle arti che in quello delle lettere».⁴

Nel momento in cui scrive queste righe, Dürer è a Venezia già da qualche mese: vi è arrivato nel tardo autunno del 1505 come maestro ormai affermato, che ha dipinto circa ottantacinque opere e inciso, siglandoli col monogramma, poco meno di centocinquanta fra bulini e xilografie⁵ e, di conseguenza, ha già conosciuto una ragguardevole celebrazione letteraria, limitata però ai territori a nord delle Alpi.⁶ Come ho avuto più volte modo di osservare, limitando il nostro conteggio ai fogli sciolti, non inseriti o inseribili all'interno di serie, delle sessanta stampe che Dürer licenziò fra il 1495 circa (allorché pubblicò la *Madonna della libellula*, il primo foglio monogrammato) e il 1505 (l'anno dei bulini del *Satiro e la ninfa* e del *Piccolo e Grande Cavallo*), che si concluse con la

Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1956-1969, p. 44, nota 10. Fra le edizioni in altre lingue, ricordo quella, recentissima, in inglese, di J. Ashcroft, *Albrecht Dürer: Documentary Biography*, I vol., Yale University Press, New Haven-London 2017, pp. 133-174, e, in italiano, di chi scrive: G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Lettere da Venezia*, Electa, Milano 2007, dalla quale ho tratto anche la traduzione in questa sede riportata (a p. 32). Inoltre si consulti Idem, *Venezia 1800. Il carteggio von Murr-Morelli-De Lazara e la traduzione delle lettere di Dürer*, in Idem (a cura di), *Albrecht Dürer e Venezia*, Olschki, Firenze 2018, pp. 1-16, per una ricostruzione della prima pubblicazione, a Norimberga nel 1781, del carteggio düreriano, e la sua immediata ricezione a Venezia e nel Veneto a cavallo fra XVIII e XIX secolo.

4. E.H. Gombrich, *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, Torino 1973², p. 178; per fare un altro analogo esempio significativo, l'adozione della forma quadrata nella pala d'altare rinascimentale, che si afferma a Firenze fra quarto e quinto decennio del XV secolo, rendendo rapidamente sorpassato il tradizionale polittico cuspidato di origine gotica, viene giustificata, nelle coeve *Ricordanze* del pittore fiorentino Neri di Bicci, in ragione della sua riconosciuta classicità, trattandosi di «una tavola d'altare fatta all'antica, quadra, cioè con predella da pie' e quadro in mezzo e da llato cholonne a canali chogli sguanci da lato e chosì di sopra, chon architrave, fregio e chornicione [...], di braccia quatro larga incirca e alta braccia 5» (passo citato in A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal politico alla pala quadra*, Art & Libri, Firenze 2012, p. 85).

5. Per il numero dei dipinti e delle stampe eseguiti entro il 1505, si consultino i rispettivi aggiornati cataloghi di riferimento: F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Zweite verbesserte Auflage*, 2 voll., Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1991, e R. Schoch, M. Mende, A. Scherbaum (Hrsg.), *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 voll., Prestel, München 2001-2004.

6. Da ultimo A. Grebe, "Anderer Apelles" und "haariger bärtiger Maler". *Dürer als Thema in der deutschen Literatur um 1500*, in D. Hess, T. Eser (Hrsg.), *Der frühe Dürer*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2012, pp. 78-89.

partenza per Venezia, ben trentasei furono integralmente copiate in Italia, entro il primo decennio del secolo. Sono le copie eseguite dai giovani incisori nord-italiani formati fino ad allora osservando soprattutto i fogli di Mantegna (Zoan Andrea/Giovanni Antonio da Brescia, Giulio Campagnola, Benedetto Montagna, Nicoletto da Modena, un giovane Marcantonio Raimondi e altri anonimi incisori), che videro in queste stampe la possibilità di aggiornare profondamente il proprio linguaggio incisivo. Se si escludono pochi fogli, ad esempio alcuni (*Il cavaliere al galoppo, L'orientale e sua moglie*) copiati da Nicoletto da Modena fra il 1500 e il 1505 circa, che riprese fedelmente nello stesso verso le invenzioni düreriane, talvolta aggiungendovi degli adattamenti nell'ambientazione naturalistica degli sfondi, le altre sono generalmente classiche traduzioni in controparte, così diffuse, probabilmente per motivi di esercizio, nelle botteghe degli incisori, e così importanti, se facciamo attenzione nel ricostruire il corretto percorso delle citazioni, per amplificare ulteriormente la conoscenza del modello di partenza.⁷

Il vocabolo *antigisch* (*antikisch*) usato nel canone di paragone che Dürer sembra subire nel brano della lettera in principio richiamata, è calcato sul latino, come altri contenuti nel ricco carteggio veneziano con l'amico Pirckheimer, un fatto che potrebbe far pensare che egli riporti un'opinione condivisa. Si tratta, inoltre, della prima occorrenza conosciuta di *antigisch*, nel senso di *antico* (*antiquus*), *classico* (*classicus*), in un testo in lingua tedesca,⁸ che viene scritto a Venezia, nel momento in cui è massima l'esposizione del suo autore alla lingua italiana e latina, e al vernacolo veneto.⁹ Per questo motivo ritengo che egli usi il vocabolo *antigisch* con la medesima consapevolezza attraverso la quale,

7. Il tema è stato estesamente trattato da chi scrive in vari contributi. Da ultimo: G.M. Fara, *Marcantonio Raimondi e i nordici*, in A. Cerboni Baiardi e M. Faietti (a cura di), *Marcantonio Raimondi: il primo incisore di Raffaello*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino, 23-25 ottobre 2019), Accademia Raffaello, Urbino 2021, pp. 69-81, alle pp. 72-75, con tutti i necessari riferimenti bibliografici.

8. Cfr. *Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, sub vocem*, citato in J. Ashcroft, *Albrecht Dürer*, cit., I vol., p. 140, nota 5, che nella sua traduzione inglese lo volge con il termine italiano *all'antico*, giustificando in tal modo la scelta: «My translation assumes that AD's phrase is a loan translation from Italian *all'antico*».

9. G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Lettere da Venezia*, cit., pp. 8-9; Idem, *AD 1506. Disegni di architetture veneziane*, in Idem (a cura di), *Albrecht Dürer e Venezia*, Olschki, Firenze 2018, pp. 1-16; J. Ashcroft, *Albrecht Dürers Venexian. Zu seinen venezianischen Sprachkenntnissen und zur Ausformung seiner Lexik der Kunst*, in «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur», vol. 141, n. 3, 2019, pp. 360-394.

poco tempo prima, incidendo il bulino pervaso di classicità di *Adamo ed Eva* (fig. 1), aveva dimostrato di aver compiutamente assimilato i canoni proporzionali vitruviani, le testimonianze della statuaria antica da poco scavata nel Meridione, le opere degli artisti italiani a lui precedenti o contemporanei.¹⁰ Si tratta, inoltre, dell'unico bulino firmato non con il solo monogramma, insegna immediatamente riconoscibile del suo magistero e per questo motivo spesso replicata, ma attraverso un'elegante iscrizione a lettere capitali compresa in una tavoletta sospesa a un ramo: «ALBERTVS / DURER / NORICVS / FACIEBAT», seguita dal monogramma «AD» (di dimensioni più contenute) e dalla data «1504», in cui Dürer, attraverso l'uso del tempo imperfetto tramandato da Plinio il Vecchio, rivendica per sé, in maniera certamente consapevole, il ruolo di nuovo Apelle della grafica.¹¹ Proprio al tempo del soggiorno veneziano, o a un periodo immediatamente successivo, risalgono un disegno e un dipinto, rispettivamente di Marcantonio Raimondi (fig. 2)¹² e di Jacopo Palma il Vecchio (fig. 3),¹³ che rivelano come proprio il principio

10. Per una dettagliata analisi del celebre bulino, si consulti: R. Schoch in R. Schoch, M. Mende, A. Scherbaum (Hrsg.), *Albrecht Dürer*, cit., I vol., num. 39, con tutti i necessari riferimenti bibliografici.

11. Cfr. A. Della Latta, *Come Apelle: memorie dell'antico in alcune firme di Dürer*, in B. Aikema, A.J. Martin (a cura di), *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 febbraio-24 giugno 2018), 24 Ore Cultura, Milano 2018, pp. 95-99.

12. Princeton, University Art Museum, inv. num. x1945-47: cfr. da ultimo L. Markey in L.M. Giles, L. Markey, C. Van Cleave, *Italian Master Drawings from the Princeton University Art Museum*, Princeton University Art Museum-Yale University Press, Princeton-New Haven 2014, pp. 13-16, scheda num. 5, con i riferimenti alla bibliografia precedente. Il foglio, l'unico dell'intero corpus conservatoci dei disegni di Marcantonio che reca una precisa citazione da una stampa di Dürer, viene generalmente datato fra il 1505 e il 1509, un periodo che comprende pienamente i soggiorni veneziani di entrambi.

13. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, inv. num. 453; cfr. P. Rylands, *Palma Vecchio*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, p. 226, num. 55; L. Attardi, *Il periodo giorgionesco, l'allegoria e la storia sacra. Le 'Due ninfe in un paesaggio' di Francoforte. Il 'Cristo e l'adultera' di San Pietroburgo*, in G.C.F. Villa (a cura di), *Palma il Vecchio. Lo sguardo della bellezza*, Catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 13 marzo-21 giugno 2015), Skira, Ginevra-Milano 2015, pp. 90-105, alle pp. 100-102, con una datazione intorno al 1512, ovvero in quello che viene considerato il periodo più giorgionesco della pittura di Palma il Vecchio. Il riconoscimento della derivazione del dipinto dal bulino di Dürer si deve a Carl Heinrich von Heineken, il conservatore del Gabinetto delle stampe della Galleria di Dresda, che credeva però il dipinto opera di Giorgione: «ein Bild von Giorgione [...] welches Adam und Eva, fast in derselben Stellung, wie das bekannte Kupferstichblatt von Albert Dürer Lebensgrösse vorstellet» (C.H. von Heineken, *Nachrichten von Künstlern und Kunst-sachen. II*, Johann Paul Krauß, Leipzig 1769, p. 23). Su questa derivazione vedi anche: T. Pignatti, *The Relationship between German and*

di qualità artistica, intenzionalmente usato per discriminare la sua opera nella sofferta testimonianza di Dürer riportata in principio, consenta a questi artisti, partendo dalla più classica delle invenzioni düreriane, di formulare un proprio canone di nudo, disegnando le figure come fossero l'equivalente di sculture antiche.¹⁴

Studiando i canali di diffusione di questo esemplare bulino, non vanno naturalmente dimenticate le repliche incise e dipinte. Fra le prime mi sembra significativo in questa sede rammentare l'*Adamo ed Eva* in controparte che gli attribuiva Henri Delaborde,¹⁵ e gli sottrae invece Lászlo Mészáros, a favore di un'autografia del giovane Agostino Veneziano, prima del suo trasferimento a Roma (fig. 4).¹⁶ Fra le repliche dipinte, possiamo qui limitarci a prendere in esame le due oggi conservate a Ve-

Venetian Painting in the Late Quattrocento and Early Cinquecento, in J.R. Hale (ed.), *Renaissance Venice*, Faber and Faber, London 1973, pp. 244-273, alle pp. 266-267; M. Heimbürger, *Dürer e Venezia. Influssi di Albrecht Dürer sulla pittura veneziana del primo Cinquecento*, Ugo Bozzi, Roma 1999, pp. 186-189.

14. Non si può in questa sede non citare come al medesimo formativo esempio del bulino düreriano si fosse più liberamente rifatto anche Marco Basaiti, nelle due tavole di *Adamo ed Eva* oggi alla Galleria Borghese di Roma, inv. num. 129 e 131 (per una discussione critica, cfr. i saggi citati più oltre, nella nota 29).

15. H. Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi. Étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des œuvres du maître*, Librairie de l'Art, Paris s.d. [ma 1887], p. 265, n. 289.

16. L. Mészáros in L. von Wilckens, P. Strieder (Hrsg.), *Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts*, catalogo della mostra (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, 8 luglio-10 settembre 1978), Prestel Verlag, München 1978, p. 99, scheda num 98. Il bulino, di difficile attribuzione perché non siglato, si inserisce perfettamente nel fenomeno dell'assimilazione del Dürer incisore che abbiamo prima richiamato. L'esemplare prima conservato nelle collezioni di Teodoro Correr, che in questa sede si riproduce, contiene una notazione manoscritta a penna di Vincenzo Lazari – fra sesto e settimo decennio del XIX secolo riordinatore delle collezioni di stampe e terzo direttore del Museo Correr (su di lui vedi G.M. Fara, *Wittenberg 1517. Intorno a Dürer: incisioni tedesche dell'età della Riforma*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2017, pp. 11-13, e la tesi di laurea magistrale C. Sironi, *La collezione di stampe di Teodoro Correr dalla sua formazione alla catalogazione di Vincenzo Lazari*, tesi di laurea magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, relatore Prof. G.M. Fara, correlatore Prof.ssa M.C. Piva, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2019-2020) – che rimanda a un contributo di Émile Galichon apparso sulla «Gazette des Beaux-Arts» del 1860, e una successiva notazione manoscritta a matita dei conservatori novecenteschi, che attribuisce il foglio a Giovanni Antonio da Brescia, un incisore di osservanza mantegnesca che intorno al 1507 risiede proprio a Venezia, dove assorbe la lezione düreriana, copiandone perfino alcuni bulini; un incisore, fra l'altro, la cui fase giovanile, secondo una recente, ed accreditata, ricostruzione critica, potrebbe essere identificata con quella del cosiddetto Zoan Andrea, altro incisore di stretta osservanza mantegnesca, impegnato anch'egli, nel primo lustro del XVI secolo, nell'esercizio di copia delle innovative stampe di Dürer, che provenivano da Oltralpe.

nezia, presso le Gallerie dell'Accademia (una tavola di cm 42 × 32, quindi più grande del bulino düreriano, la cui lastra misura mm 252 × 195) (fig. 5) e il Museo Correr (un olio su rame di cm 25,5 × 19, grosso modo quindi delle stesse dimensioni del bulino) (fig. 6); si tratta di derivazioni quasi puntuali, di difficile datazione ed attribuzione (quella delle Gallerie dell'Accademia, di provenienza Contarini, è stata avvicinata da Giulio Cantalamessa a un «tedesco della seconda metà del '500», opinione riportata nel magnifico catalogo di Sandra Moschini Marconi; quella del Museo Correr è in maniera assai generica attribuita ad «ambito tedesco del XVI secolo»).¹⁷

Infine, ritengo a questo punto significativo osservare come il bulino di *Adamo ed Eva*, pur così studiato e citato negli anni immediatamente a ridosso della sua esecuzione (vedi esempi veneziani), non sia ricordato nell'altrimenti primo vasto catalogo del Dürer incisore, stilato da Giorgio Vasari nel 1568 all'interno del composito «contenitore biografico» (Paola Barocchi) dedicato a Marcantonio Raimondi e agli incisori in genere, e costruito intorno a quarantacinque bulini, degli ottantaquattro che formano, *ab antiquo*, il riconosciuto canone monogrammato da Dürer. Anche se con tutte le cautele suggerite dall'uso di un *argumentum e silentio*, si può ipotizzare che Vasari abbia volutamente escluso dal suo elenco il bulino più intriso di classicità di Dürer, che aveva conosciuto una precoce e rilevante fortuna storiografica e collezionistica, dato che era presente nell'elenco dei bulini posseduti da Anton Francesco Doni pubblicato nel *Disegno* del 1549, un testo ben noto a Vasari, già nell'edizione torrentiniana delle *Vite*.¹⁸ In tal modo avrebbe potuto

17. Cfr., rispettivamente, per il dipinto delle Gallerie dell'Accademia (inv. num. 362): S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Istituto Poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato, Roma 1962, num. 488 a p. 283; per il dipinto del Museo Correr, che, come mi fa notare il collega e amico Enrico Maria Dal Pozzolo, sembrerebbe una replica più tarda, del XVII secolo, e di qualità certamente non significativa (inv. num. Cl. I n. 0250) si veda la scheda disponibile sul sito: www.archiviodelacomunicazione.it/sicap/OpereArte/2511/?WEB=MuseiVE [ultima consultazione: 27 dicembre 2022]. Vedi anche G. Romanelli, *Suggerzioni dal Nord*, in G. Romanelli, F. Lugato (a cura di), *Bellini e i belliniani dell'Accademia dei Concordi di Rovigo*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 25 febbraio-18 giugno 2017), Marsilio, Venezia 2017, pp. 150-157, a p. 154, che avvicina il dipinto Correr a un'analoga copia del bulino düreriano conservata nella Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi a Rovigo (inv. num. 299; in questo caso però le dimensioni, cm 60 x 31, sono notevolmente maggiori, e maggiormente confrontabili con la copia dipinta delle Gallerie dell'Accademia).

18. G.M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche: 1508-1686*, Olschki, Firenze 2014, pp. 66-70.

continuare ad usare l'argomento dello stile all'antica come un potente elemento di esclusione nei confronti di una diversa cultura artistica, il cui limite maggiore era ai suoi occhi evidente nella raffigurazione del corpo umano: «Della medesima grandezza [Dürer] intagliò con sottilissimo magisterio, trovando la perfezione et il fine di quest'arte, una Diana che bastona una Ninfa, la quale si è messa, per essere difesa, in grembo a un Satiro: nella quale carta volle Alberto mostrare che sapeva fare gl'ignudi.¹⁹ Ma ancora che questi maestri fussero allora in que' paesi lodati, ne' nostri le cose loro sono, per la diligenza solo dell'intaglio, l'opere loro comendate. E voglio credere che Alberto non potesse per avventura far meglio, come quello che, non havendo commodità d'altri, ritraeva, quando aveva a fare ignudi, alcuno de' suoi garzoni, che dovevano havere, come hanno, per lo più, i tedeschi, cattivo ignudo, se bene vestiti si veggiono molti begl'uomini di que' paesi», con la non piccola conseguenza che «se quest'uomo [*i.e.* Dürer] sì raro, sì diligente e sì universale avesse avuto per patria la Toscana, come egli hebbe la Fian-dra, et avesse potuto studiare le cose di Roma, come abbiám fatto noi, sarebbe stato il miglior pittore de' paesi nostri, sì come fu il più raro e più celebrato che abbiám mai avuto i Fiaminghi».²⁰

2. Figure e paesi

La lettera del 7 febbraio 1506, da un cui brano abbiamo iniziato la nostra analisi, è passata alla storia dell'arte soprattutto per il ricordo dell'amicizia fra un Dürer poco più che trentenne, e un vecchio Giovanni Bellini – quanto vecchio è difficile dirlo: sicuramente «sehr alt», 'molto vecchio'.²¹ La lettera contiene anche uno spietato ritratto del

19. Vasari si riferisce al bulino dell'*Ercole*, databile al 1498 circa: R. Schoch, M. Mende, A. Scherbaum (a cura di), *Albrecht Dürer*, cit., I vol., pp. 76-78, num. 22.

20. Per entrambe le citazioni: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, V vol., Sansoni e S.P.E.S., Firenze 1966-1987, rispettivamente pp. 4 e 5.

21. Sull'amicizia fra Dürer e Bellini, sia consentito il riferimento a un mio ulteriore recente contributo: G.M. Fara, *Albrecht Dürer e Giovanni Bellini*, in P. Humfrey, V. Mancini, A. Tempestini, G.C.F. Villa (a cura di), *Giovanni Bellini "... il migliore nella pittura"*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 27-28 ottobre 2016), Fondazione Giorgio Cini-lineadacqua, Venezia 2019, pp. 17-29, comprensivo di tutti i necessari riferimenti bibliografici. Sul tema specifico, e assai dibattuto, anche nelle

mondo artistico veneziano sotto gli occhi di uno straniero, e la testimonianza di quanto le *opere* di Dürer allora accessibili in Italia (cioè le stampe) venissero copiate in quello stesso mondo, senza alcuna riconoscenza verso colui che le aveva create.

Confidando la sua delusione all'amico Willibald Pirckheimer, Dürer non poteva probabilmente fare a meno di notare come figure intere o particolari delle sue incisioni facessero la loro comparsa, già in quegli anni precoci, sullo sfondo di molti dipinti italiani. Se, un poco pignoli, calcoliamo all'indietro i sette/otto anni che separano questa lettera dall'inizio della diffusione nella pittura sacra di motivi tratti dalle stampe di Dürer, e restringiamo il campo della nostra ricerca a ciò che in quel tempo era probabilmente presente a Venezia e nei soli dintorni veneti, ebbene, nonostante l'esiguità di quanto rimasto, l'elenco che in questa sede si presenta, ovviamente sempre suscettibile di integrazioni, non è privo di significato. Il paesaggio sullo sfondo del bulino con *La penitenza di san Giovanni Crisostomo* compare – con qualche lieve modifica – alle spalle di un *Cristo morto sorretto da due angeli*, tavola del pittore trevigiano Pier Maria Pennacchi, una volta nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino, con datazione oscillante negli studi fra il 1498 e il 1505 (*fig. 7a-b*).²²

coeve fonti antiche, della lunga, e prodigiosa, vecchiaia di Giovanni Bellini: M. Lucco in M. Lucco, P. Humfrey, G.C.F. Villa (a cura di), *Giovanni Bellini. Catalogo ragionato*, ZèL Edizioni, Treviso 2019, p. 270.

22. Distrutta nel 1945, questa tavola è stata considerata da gran parte della critica un'opera giovanile, eseguita intorno al 1498-1500: «Sono generalmente ritenute opere giovanili della fine del secolo la *Madonna e Santi* di Berlino, in stretta relazione con Girolamo da Treviso il Vecchio e ancora ben memore della lezione antonellesca e il *Cristo morto sorretto da due angeli* già nello stesso museo. In entrambe le opere sono stati giustamente rilevati elementi di cultura nordica, facilmente assimilabili da Pier Maria nello stesso ambito cittadino, in particolare nella seconda si riscontrano puntuali trascrizioni da incisioni düreriane. La circostanza che questi dipinti, firmati, distrutti durante l'ultimo conflitto, ci siano noti solo attraverso la riproduzione fotografica è senz'altro dato incisivamente negativo per la comprensione dell'autore» (G. Nepi Scirà, *Il pittore trevigiano Pier Maria Pennacchi*, in P. Zampetti, V. Sgarbi (a cura di), *Lorenzo Lotto*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Asolo, 18-21 settembre 1980), Comitato per le celebrazioni lottesche, Treviso 1981, pp. 37-42, a p. 38; per una datazione intorno al 1500: M. Lucco, *Venezia fra Quattro e Cinquecento*, in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, Parte seconda. *Dal Medioevo al Novecento*, I vol., *Dal Medioevo al Quattrocento*, Einaudi, Torino 1983, pp. 445-477, a p. 465). Una datazione più avanzata (intorno al 1502-03) è stata proposta da E.M. Dal Pozzolo, *Pier Maria Pennacchi, in sintesi*, in «Restauri di Marca», vol. 4, 1993, pp. 48-51, a p. 48 (ribadita in Idem, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, con la collaborazione di R. Poltronieri, V. Castagnaro e M. Paraventi, Skira, Milano 2021, p. 27). Più di recente, Roberta Battaglia lo ha datato a un momento ancora più avanzato,

Datato invece certamente al 1500 è il cosiddetto *Presepe dei conigli* di Girolamo Dai Libri, una pala d'altare per la cappella Maffei nella chiesa veronese di Santa Maria in Organo, ora conservata al Museo di Castelvecchio.²³ Lo scorcio paesistico lacustro-collinare sullo sfondo del giovanile bulino di Dürer della *Sacra famiglia della libellula* (il primo ad essere integralmente copiato da un assai giovane Marcantonio Raimondi), viene qui riproposto nel dipinto, accoppiato ad alcune capanne tedesche in cui è evidente il richiamo al bulino del *Figliol prodigo* (fig. 8a-b-c). Sempre Girolamo Dai Libri, sullo sfondo di una *Natività* miniata conservata al Cleveland Museum of Art, riprende lo sfondo del bulino del *Mostro marino* (fig. 9a-b) dall'originale di Dürer, si badi bene, e non dalla copia in controparte attribuita a Zoan Andrea;²⁴ un fatto a mio parere che confermerebbe la fondata opinione di Gianni Peretti che questo di Girolamo Dai Libri sia un prestito precocissimo, a ridosso del 1498 di esecuzione del bulino.²⁵

Prendendo spunto da un dipinto di *San Girolamo* conservato alle Gallerie dell'Accademia, probabilmente di datazione più tarda (intorno al 1520?), oggi attribuito a Marco Basaiti,²⁶ ma in passato creduto di Vincenzo Catena,²⁷ possiamo apprezzare come altri significativi parti-

poco prima dell'accertato soggiorno di Dürer nel Veneto, che in Pennacchi, come in altri artisti quali il giovane Lotto, produsse un ulteriore dialogo con sperimentazioni della grafica e della pittura düreriana, allora direttamente accessibili (R. Battaglia, *Per Pier Maria Pennacchi: un capolavoro restituito dal restauro*, con un contributo di P. Benussi, testi di approfondimento sul restauro di C. Vittori, E. Fiorin, D. Bussolari, ZeL Edizioni, Treviso 2016, pp. 65-69). Per quanto riguarda il giovane Lotto, si vedano ora le chiare ricapitolazioni contenute nel catalogo ragionato di E.M. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto*, cit., pp. 27-33 e cat. num. I.8, I.11-13, I.17, con notevoli integrazioni per quanto riguarda la conoscenza sia del Dürer pittore e disegnatore, che dell'incisore.

23. Sul dipinto, datato dalla critica al 1500, si consulti G. Castiglioni in P. Marini, G. Peretti, F. Rossi (a cura di), *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, p. 354, scheda num. 257.

24. A.M. Hind, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All Prints Described*, V vol., Bernard Quaritch Ltd.-M. Knoedler and Company-The National Gallery of Art, London-New York-Washington 1938-1948, p. 69, num. 23. Vedi anche G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Olschki, Firenze 2007, p. 119, num. 51.

25. G. Peretti, *Fra Giovanni, Girolamo Dai Libri, Dürer*, in «Verona illustrata», vol. 9, 1996, pp. 29-40, a p. 35, in un contributo fondamentale, anche per il censimento compiuto e preciso delle derivazioni dal Dürer incisore in Girolamo Dai Libri.

26. Si consulti la scheda nel catalogo *online* delle collezioni: www.gallerieaccademia.it/san-girolamo [ultima consultazione: 27 dicembre 2022].

27. Così nella monografia di G. Robertson, *Vincenzo Catena*, University Press, Edinburgh 1954, p. 55, cat. num. 30, dove si ripercorre anche la vicenda attributiva del dipinto, già da Pietro Edwards attribuito a Basaiti.

colari paesistici – nel caso i tronchi d'albero spogli e contorti dietro la testa del cavallo, nel celebre bulino del *Sant'Eustachio*, del 1501 circa – siano precisamente citati dal pittore veneziano (anche la posizione della croce, mi sembra sostanzialmente questa verosimile derivazione) (fig. 10a-b).

In questo gioco di citazioni che, mi rendo conto, può facilmente prendere la mano, un importante punto fermo, da un punto di vista stilistico e cronologico, è a mio avviso rappresentato dalla pala d'altare raffigurante l'*Annunciazione*, dipinta per la chiesa di Santa Maria Annunziata del Meschio a Ceneda (Vittorio Veneto) da un giovane Andrea Previtali intorno al 1506.²⁸ In questo caso, ad essere ripreso è un po' tutto il paesaggio alpino che compare sullo sfondo della xilografia di *San Giovanni difronte a Dio e agli antenati*, uno dei primi fogli dal ciclo dell'*Apocalisse* pubblicato nel 1498 (fig. 11a-b) – come ha lucidamente osservato Mauro Lucco, il solo castello viene invece precisamente ripreso in una tavola eseguita da Marco Basaiti entro il 1510, dove è raffigurata la *Madonna col Bambino e i santi Chiara e Francesco d'Assisi*, oggi conservata all'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 12a-b).²⁹

Il fatto che nell'*Annunciazione* di Ceneda Andrea Previtali si firmi «ANDREAS · BERGOMENSIS · IOANIS · BELLINI · DISCIPVLVS · PINXIT», è un elemento a mio giudizio da sottolineare. Firme analoghe

28. Concordo con la datazione proposta da Antonio Mazzotta, nella monografia sull'autore (A. Mazzotta, *Andrea Previtali*, L'Eco di Bergamo-SESAAB, Bergamo 2009 [«Pittori bergamaschi», vol. 17], pp. 12-13, num. VII-VIII a p. 57); per una datazione precoce si era già espresso M. Lucco, *Venezia 1500-1540*, in Idem (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento. I*, Electa, Milano 1996, pp. 13-146, a p. 20, in disaccordo con la datazione al 1508-1510 avanzata da Meyer zur Capellen, riproposta in seguito da Zanchi (J. Meyer zur Capellen, *Andrea Previtali*, Julius Maximilianus-Universität zu Würzburg, Würzburg 1972, pp. 144-145; M. Zanchi, *Andrea Previtali il coloritore prospettico di maniera belliniana*, Ferrari Editrice, Clusone 2001, pp. 24-29). Per una datazione ancora precedente: A. Ballarin, *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, con la collaborazione di L. De Zuani, S. Ferrari, M. Menegatti, II vol., Edizioni dell'Aurora, Verona 2016 («Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale», vol. 10), pp. 980-981.

29. M. Lucco, *Venezia fra Quattro e Cinquecento*, cit., p. 461; Idem, *A l'occasion de la redécouverte d'un tableau du Musée des Beaux-Arts, nouveau regard sur l'oeuvre de Marco Basaiti*, in «Bulletin des musées et monuments lyonnais», vol. 1, 1993, pp. 3-38, a p. 22, in cui si aggiunge, per la parte destra della *Natività* già posseduta dall'antiquario Gian Maria Previtali di Bergamo, il riconoscimento della precisa citazione delle architetture presenti nell'*Adorazione dei Magi* dal ciclo xilografico della *Vita della Vergine* di Dürer, ben noto a Venezia grazie anche alle precise copie incise da Marcantonio Raimondi; Idem, *Venezia 1500-1540*, cit., p. 37. Vedi anche S. Momesso, *Sezioni sottili per l'inizio di Marco Basaiti*, in «Prospettiva», vol. 87-88, 1997, pp. 14-41, alle pp. 26-27, con la segnalazione di un'altra versione di ubicazione sconosciuta, attribuibile sempre a Basaiti, della *Natività* già Previtali.

le possiamo rintracciare in dipinti datati proprio al 1506, che, lo ricordo, è anche l'anno della lettera di Dürer più volte in questa sede citata. In questo senso, il confronto a mio giudizio più pertinente è quello fra il ritratto di giovane di Andrea Previtali, oggi nella fondazione Bemberg di Tolosa, e il gran capolavoro del ritratto maschile di Dürer oggi conservato a Palazzo Rosso a Genova, ma fino al 1666 testimoniato in importanti collezioni veneziane.³⁰ Entrambi i dipinti sono stati eseguiti nel 1506, come rivelano le loro iscrizioni: «Albertus Dürer germanus faciebat post Virginis partum | 1506 AD [*in monogramma*]» si legge in quello di Dürer e «MCCCCCVI · ANDREIAS · BERGOMENSIS · DISSIPULUS · IOANNIS · BELINI PINXIT»³¹ nel ritratto di Previtali, che non esita quindi a chiamare in causa il maestro Bellini, in quell'anno, come abbiamo appena visto, buon amico di Dürer.

Intorno alla data dell'incontro fra Dürer e Bellini ruota un'altra serie di dipinti, in cui emerge nuovamente il problema dello studio e dell'appropriazione del paesaggio nordico, diffuso attraverso il nuovo *medium* della stampa. Intendo riferirmi alla *Sacra Conversazione* conservata all'Accademia Carrara di Bergamo, che porta riferimenti attributivi allo stesso Andrea Previtali,³² alla scuola,³³ o alla bottega di Giovanni Bellini.³⁴ In questa *Sacra Conversazione* di formato rettangolare viene «riportato a spolvero da un cartone»³⁵ il fortunato modello stabilito da Giovanni Bellini nel 1507, con il dipinto di analogo soggetto collocato sopra l'altare della famiglia Dolfin nella cappella della Concezione in San Francesco della Vigna (opera firmata e datata) (*fig. 13*),³⁶ con un significativo aggiornamento in senso moderno dello sfondo paesistico, che mi pare

30. A. Mazzotta, *Andrea Previtali*, cit., p. 12, num. V a p. 57; G.M. Fara, *Albrecht Dürer e Giovanni Bellini*, cit., p. 29.

31. Cito da F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, III vol., *Supplemento e Ampliamenti*, Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 1991, p. 53.

32. A. Tempestini, *I collaboratori di Giovanni Bellini*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», vol. 33, 2009, pp. 21-107, a p. 47.

33. F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, 2 voll., Neri Pozza, Venezia 1962, vol. 1, p. 39, cat. num. 136c; A. Tempestini, *Giovanni Bellini e i pittori belliniani*, Nicomp Laboratorio Editoriale, Firenze 2021, p. 84, cat. num. 7c.

34. G.C.F. Villa, *I Santacroce, un secolo di pennelli per Venezia*, in *I Santacroce. Una famiglia di pittori del Rinascimento a Venezia*, atti della giornata di studio (San Pellegrino Terme, 15 ottobre 2016), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017, pp. 65-81, a p. 75.

35. *Ibidem*.

36. Sul dipinto di Bellini, vedi ora G.C.F. Villa in M. Lucco, P. Humfrey, G.C.F. Villa (a cura di), *Giovanni Bellini. Catalogo ragionato*, cit., pp. 556-558, cat. num. 174, con i necessari riferimenti bibliografici

ancora una volta debitore alla suggestione dei magnifici bulini incisi da Albrecht Dürer sul volgere del secolo (*fig. 14a-b*). Ha certamente senso in questa sede ricordare come l'unica citazione da una stampa di Dürer in un dipinto di Giovanni Bellini è rintracciabile nell'*Uccisione di san Pietro martire* conservata alla National Gallery di Londra (inv. num. 812), oggi generalmente datata al tempo dell'accertato soggiorno veneziano di Dürer, in cui il toro resecato dal margine sulla sinistra del giovanile bulino del *Figliol prodigo* ritorna, nella stessa posizione, con lievi modifiche e ugualmente tagliato dal margine, nel dipinto belliniano (*fig. 15a-b*).³⁷

Chiudo questo elenco, evidentemente parziale, richiamando una derivazione piuttosto nota fin dai tempi del catalogo di Pietro Paoletti, poi ben commentata da Sandra Moschini Marconi.³⁸ Il gruppo centrale della Sacra Famiglia nella xilografia della *Fuga in Egitto* (*fig. 16*) – che a sud delle Alpi aveva certamente conosciuto una notevolissima diffusione anche attraverso la copia a bulino eseguita da Marcantonio Raimondi certamente prima del 1511, probabilmente intorno al 1506 – è, per così dire, allo stesso tempo liberamente interpretato e precisamente richiamato in una piccola e stretta tavola anonima dell'inizio del Cinquecento, già nella Scuola dei Varoteri a Venezia, ora conservata alle Gallerie dell'Accademia, in passato attribuita anche ad Andrea Previtali intorno al 1504 o fra il 1505 e il 1510 (*fig. 17*).³⁹ Il fatto che, all'interno

37. Se ne veda la discussione in G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, cit., p. 72, con un tentativo di tracciare i lineamenti di fortuna italiana del celebre bulino del *Figliol prodigo* (1496 circa), più volte copiato in controparte dagli incisori veneti e nord-italiani del primo decennio del secolo, in stampe che hanno certamente rappresentato un ulteriore significativo canale di diffusione per l'originale invenzione düreriana. Da ultimo, è stato osservato come: «It is tempting to imagine that Dürer brought copies of the print when he came to Venice in early 1506 and that he gave one to Bellini, who in turn repaid the compliment by including this detail in the painting on which he was working at the time [...]. The bullock that seems to have been taken from Dürer's engraving is also a relatively late arrival, underdrawn and then painted over the green of the meadow, using Bellini's usual combination of vermilion and earths. If Dürer did give the print to Bellini in 1506, then the painting must have been underway by the time. It is an appealing possibility that Dürer had *The Assassination of Saint Peter Martyr* in mind when he made his wellknown statement in a letter that Giovanni Bellini was 'very old, but still the best in painting'» (J. Dunkerton, M. Spring (eds.), *Giovanni Bellini's Painting Technique*, in «National Gallery Technical Bulletin», vol. 39, 2018, pp. 87, 93).

38. P. Paoletti, *Catalogo delle R. R. Gallerie di Venezia*, Visentini, Venezia 1903, num. 77 a p. 32; S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, cit., num. 343 a p. 199. Vedi anche G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, cit. pp. 45, 315.

39. Rispettivamente F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, cit., vol. 1 p. 140, cat. num. S 327; P. Zampetti, *Andrea Previtali*, in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX*

del dipinto, compaia un'altra precisa citazione, con il gatto sulla destra ripreso da quello inciso in primo piano nel bulino di *Adamo ed Eva* del 1504, dal quale abbiamo iniziato la nostra analisi, potrebbe far ipotizzare che tale dipinto sia stato eseguito prima del 1511, anno della pubblicazione in volume della serie della *Vita della Vergine*, allo stesso tempo cesura tipografica e spartiacque artistico che favorì la ripresa letterale di scene, anche diverse, contenute all'interno della stessa serie (o delle altre pubblicate, o riproposte, nel medesimo anno, come ad esempio la *Grande* e la *Piccola passione* xilografica, o l'*Apocalisse*).⁴⁰ Con la non secondaria conseguenza che si tendeva a non accoppiare più a queste citazioni quelle provenienti da altre incisioni, soprattutto i bulini eseguiti entro il 1505 durante la prima maturità del Dürer incisore, i quali, in virtù dell'indissolubile legame fra le figure in primo piano e i paesaggi che le circondavano, avevano già conosciuto una robusta fortuna a sud delle Alpi, che, come si è cercato di dimostrare, nel Veneto risulta molto significativa in ragione anche dei potenti ricordi lasciati dai ripetuti soggiorni di Dürer.

secolo. Il Cinquecento I, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1975, pp. 85-167, a p. 140, n. 78. L'attribuzione a un anonimo pittore veneto del principio del secolo XVI risale al catalogo di Paoletti, ed è accettata da G. Fiocco, *Le propaggini dell'arte di Alberto Dürer nel Veneto*, in *L'Italia e l'arte straniera*, Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma, Maglione & Strini, Roma 1922, pp. 219-222, a p. 220 (nei cataloghi ottocenteschi ricorre, in alcuni casi dubitativamente, il nome di Andrea Previtali).

40. Mi sia anche in questo caso consentito il rimando a G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, pp. 19-29, e ai molti esempi ivi censiti. Per quanto riguarda i pittori veneziani, esemplare è in questo senso il caso del maturo Carpaccio, che, come è stato più volte rilevato dalla critica, nella sua ultima fase riprende a piene mani dai cicli düreriani pubblicati nel 1511, cercando di arricchire il suo linguaggio tanto sotto l'aspetto funzionale-narrativo, quanto sotto quello espressivo.



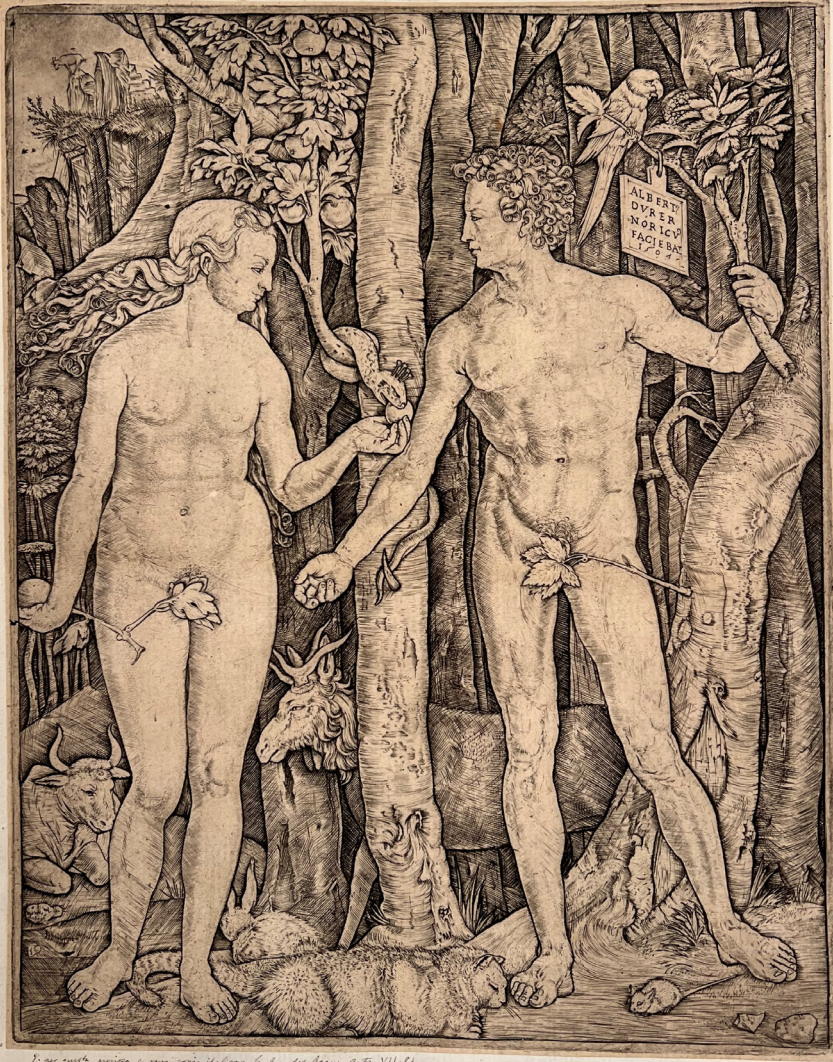
Fig. 1 – Albrecht Dürer, *Adamo ed Eva*, 1504



Fig. 2 – Marcantonio Raimondi, *Adamo* (da A. Dürer), 1505-1509 ca. Princeton, University Art Museum, inv. num. x1945-47



Fig. 3 – Palma il Vecchio, *Adamo ed Eva*, 1512 ca. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, inv. num. 453



È per questo disegno il vero copia del libro la fig. del Genesi libro VII. Ed.

Giovanni Antonio da Brescia (attribuito a Marcantonio) copia da Dürer

Fig. 4 – Marcantonio Raimondi o Agostino Veneziano (att.), *Adamo ed Eva* (da A. Dürer), 1510 ca. Venezia, Ca' Rezzonico, inv. Vol. St. B23/6



Fig. 5 – Anonimo del XVI secolo, *Adamo ed Eva* (da A. Dürer), Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. num. 362



Fig. 6 - Anonimo del XVII secolo, *Adamo ed Eva* (da A. Dürer), Venezia, Museo Correr, inv. num. Cl. I n. 0250



Fig. 7a-b – A sinistra: Pier Maria Pennacchi, *Cristo morto sorretto da due angeli* (part.), 1498-1505 ca. Già Berlino, Kaiser Friedrich Museum. A destra: Albrecht Dürer, *La penitenza di san Giovanni Crisostomo* (part.), 1496 ca.



Fig. 8a-b-c – A sinistra: Girolamo Dai Libri, *Natività con san Giovanni Battista e san Girolamo*, detto *Presepe dei conigli* (part.), 1500 ca. Verona, Museo di Castelvecchio, inv. num. 1309-1B290. Al centro: Albrecht Dürer, *Il figliol prodigo*, 1496 ca. (part.). A destra, Albrecht Dürer, *La Sacra Famiglia della libellula*, 1495 ca. (part.)



Fig. 9a-b – A sinistra: Girolamo Dai Libri, *Natività*, 1498-1500 ca., Cleveland Museum of Art, inv. num. 1953.81. A destra: Albrecht Dürer, *Il mostro marino*, 1495 ca. (part.)



Fig. 10a-b – *A sinistra*: Marco Basaiti (att.), *San Girolamo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. num. 107. *A destra*: Albrecht Dürer, *Sant'Eustachio*, 1501 ca. (part.)



Fig. 11a-b – *A sinistra*: Andrea Previtali, *Annunciazione* (part.), 1506 ca. Ceneda (Vittorio Veneto), Santa Maria Annunziata del Meschio. *A destra*: Albrecht Dürer, *San Giovanni difronte a Dio e agli antenati*, 1496 ca. (part.)



Fig. 12a-b – A sinistra: Marco Basaiti, *Madonna col Bambino e i santi Chiara e Francesco d'Assisi, ante 1510*. Bergamo, Accademia Carrara, inv. num. A destra: Albrecht Dürer, *San Giovanni difronte a Dio e agli antenati, 1496 ca. (part.)*



Fig. 13 – Giovanni Bellini, *La Madonna con il Bambino in piedi benedicente tra i santi Giovanni Battista, Francesco, Girolamo, Sebastiano e il donatore (Sacra Conversazione Dolfin), 1507*, Venezia, San Francesco della Vigna



Fig. 14a-b – A sinistra: Giovanni Bellini (bottega), *Sacra Conversazione* (variante della *Sacra Conversazione Dolfin*), ante 1510, Bergamo, Accademia Carrara, inv. num. 58 AC 00368. A destra: Albrecht Dürer, *Sant'Eustachio*, 1501 ca (part.)



Fig. 15a-b – A sinistra: Giovanni Bellini, *Uccisione di san Pietro Martire*, 1505-1507 ca. Londra, National Gallery, inv. num. 812. A destra: Albrecht Dürer, *Il figliol prodigo*, 1496 ca.



Fig. 16 – Albrecht Dürer, *La Fuga in Egitto*, 1504 ca.



Fig. 17 – Anonimo pittore veneto, *La fuga in Egitto*, ante 1511. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. num. 233

*Di Cupidi dormienti
e altre contraffazioni dall'antico:
l'Antologia Planudea' come catalizzatore
di falsi artistici ed ecfraistici rinascimentali*¹

Diletta Gamberini*

Nel brano che inaugura il terzo libro delle *Prose della volgar lingua*, Pietro Bembo metteva a punto una riflessione sulle ragioni che avrebbero permesso ad alcuni artisti del proprio tempo di conseguire l'eccellenza nelle loro opere.² Scopo dichiarato dell'autore era proporre il genere di

* Zentralinstitut für Kunstgeschichte München.

1. Il presente testo è uno dei risultati del mio progetto di ricerca *The Epigrammatic Gaze: The Italian Rediscovery of the Planudean Anthology and the Transformation of the Renaissance Culture of Viewing Art*, svolto presso il Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco di Baviera grazie a un generoso finanziamento della Deutsche Forschungsgemeinschaft. Quando il presente volume era già alle ultime bozze, ho avuto modo di leggere le belle pagine che un recente libro dedica alla celebrazione poetica cinquecentesca dei "Cupidi dormienti" di cui si occupa questo contributo (A. Juri, *Scrivere poesia nel Rinascimento. L'eredità classica nella lirica della prima metà del Cinquecento*, Bites, Milano 2022, pp. 423-432). Quel testo, che considera alcune delle questioni qui affrontate ma non è interessato alla problematica del falso o della contraffazione, può essere letto come utile *pendant* al presente saggio.

2. Così recita il brano in questione (Pietro Bembo, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Utet, Torino 1992, pp. 182-183): «Questa città, la quale per le sue molte e riverende reliquie, infino a questo di a noi dalla ingiuria delle nimiche nazioni e del tempo, non legger nimico, lasciate, più che per li sette colli, sopra i quali ancor siede, sé Roma essere subitamente dimostra a chi la mira, vede tutto il giorno a sé venire molti artefici di vicine e di lontane parti, i quali le belle antiche figure di marmo e talor di rame, che o sparse per tutta lei qua e là giacciono o sono pubblicamente e privatamente guardate e tenute care, e gli archi e le terme e i teatri e gli altri diversi edificii, che in alcuna loro parte sono in piè, con istudio cercando, nel picciolo spazio delle loro carte o cere la forma di quelli rapportano, e poscia, quando a fare essi alcuna nuova opera intendono, mirano in quegli essempli, e di rassomigliarli col loro artificio procacciando, tanto più sé dovere essere della loro fatica lodati si credono, quanto essi più alle antiche cose fanno per somiglianza ravvicinare le loro nuove; perciò che sanno e veggono che quelle antiche più alla perfezion dell'arte s'accostano, che le fatte da indi innanzi. Questo hanno fatto più che altri, monsignore messer Giulio [*scilicet* Giulio de' Medici, poi papa Clemente VII], i vostri Michele Agnolo fiorentino e Rafaello da Urbino, l'uno dipintore e scultore e architetto parimente, l'altro e dipintore e architetto altresì; e hannolo sì diligentemente fatto, che amendue sono ora così eccellenti

«usanza e studio» che quei moderni pittori, scultori e architetti dimostravano essere eccezionalmente proficuo nell'ambito delle discipline del disegno all'imitazione dei letterati coevi, esponenti di un'ars presentata come di gran lunga superiore a quelle figurative.³ Secondo tale ragionamento, la miriade di artefici che da diversi angoli d'Europa andava convergendo su Roma, spinta dal proposito di studiare gli antichi monumenti e le sculture sopravvissute allo scorrere dei secoli, mostrava quanto l'impegno profuso per registrare le tracce di quel venerabile passato in taccuini di disegni o in modellini plastici costituisse la chiave del perfezionamento di nuove invenzioni. Chi al tema dell'esemplarità della cultura classica aveva già consacrato le lettere *De Imitatione* (1513)⁴ asseriva infatti che quegli stessi artisti avevano capito di doversi sforzare di creare opere quanto più simili possibile alle antiche, se volevano approssimarsi alla loro suprema qualità e così conquistare i vertici della fama. A distinguersi in questa virtuosa pratica imitativa erano soprattutto – aggiungeva poi il letterato veneziano – Michelangelo e Raffaello, ciascuno nei propri ambiti di lavoro parimenti vicino all'eccellenza dei più grandi maestri della classicità.

L'idea di un'arte moderna che può conseguire risultati sommi soltanto per mezzo di una devota imitazione di quella greca e romana, formulata così apoditticamente da Bembo in un libro pubblicato nel 1525 ma che

e così chiari, che più agevole è a dire quanto essi agli antichi buoni maestri sieno prossimi, che quale di loro sia dell'altro maggiore e miglior maestro. La quale usanza e studio, se, in queste arti molto minori posto, e come si vede giovevole e profittevole grandemente, quanto si dee dire che egli maggiormente porre si debba nello scrivere, che è opera così leggiadra e così gentile, che niuna arte può bella e chiara compiutamente essere senza essa». Sul passaggio si vedano almeno le considerazioni nell'introduzione a G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura (a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Catalogo della mostra di Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013, Marsilio, Venezia 2013, pp. 3-7, a p. 4, nonché quelle di G. Romano, *Il Cinquecento di Roberto Longhi: eccentrici, classicismo precoce, "maniera"*, in «Ricerche di Storia dell'arte», vol. 17, 1982, pp. 5-27, alle pp. 22-24 (volume monografico dal titolo: *Cinquecento eccentrico. Itinerari e protagonisti della dissidenza anticlassica*).

3. Solo in anni recenti le profonde competenze artistiche e passioni collezionistiche del Bembo sono divenute oggetto di una piena acquisizione critica. A tal proposito si rimanda soprattutto, oltre che al catalogo della mostra citato nella nota precedente, ai lavori di S. Nalezty, *Pietro Bembo and the Intellectual Pleasures of a Renaissance Writer and Art Collector*, Yale University Press, New Haven-Londra 2017; S. Ginzburg Carignani, *Pietro Bembo et les arts à l'époque de Léon X*, in A. Geremicca, H. Miesse (a cura di), *Essere uomini di "lettere": segretari e politica culturale nel Cinquecento*, Cesati, Firenze 2016, pp. 63-80, e a G. Beltramini, H. Burns e D. Gasparotto (a cura di), *Pietro Bembo e le arti*, Marsilio, Venezia 2013, con bibliografia pregressa.

4. I testi si leggono nel volume G. Santangelo (a cura di), *Le epistole «De imitatione» di Giovanfrancesco Pico e di Pietro Bembo*, Olschki, Firenze 1954.

si presentava scritto circa un decennio prima, ci introduce alle coordinate di giudizio che già a cavallo fra Quattro e Cinquecento favorirono il proliferare di contraffazioni dall'antico nell'ambito della scultura, della medagliistica, dell'oreficeria e della glittica.⁵ Si tratta, come vedremo, di oggetti che permettono di verificare tutta la rilevanza dell'osservazione che Cesare Brandi riferiva all'intera storia delle falsificazioni artistiche, e che sottolineava quanto sia spesso difficile tracciare confini netti tra le concrete pratiche della copia da singoli originali, della ripresa a carattere imitativo di tratti stilistici salienti di un certo periodo o di un dato artista del passato, e della realizzazione di veri e propri "falsi", vale a dire di lavori intenzionalmente concepiti per trarre in inganno spettatori o acquirenti riguardo alla datazione dell'opera e all'identità del suo artefice.⁶ La definizione spesso più pertinente per tali oggetti sembrerebbe dunque proprio quella di "contraffazioni", stante il fatto che il verbo

5. Per la cronologia delle *Prose* si veda Dionisotti in Pietro Bembo, *Prose e rime*, cit., p. 73. Inquadramenti di ordine generale alla tematica della contraffazione artistica dell'antico nella prima età moderna sono offerti dagli studi raccolti in K. B. Zimmer (Hrsg.), *Rezeption, Zeitgeist, Fälschung. Umgang mit Antike(n)*, Akten des Internationalen Kolloquiums am 31. Januar und 1. Februar 2014 in Tübingen, Leidorf, Rahden 2015; P. Mounier, C. Nativel (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux*, Actes du colloque organisé par R.H.R. et la S.F.D.E.S. (29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne), Champion, Paris 2014; S. Gregory, S.A. Hickson, *'Inganno'-The Art of Deception: Imitation, Reception, and Deceit in Early Modern Art*, Ashgate, Aldershot 2012. Importanti anche P. Eberhard, *Gefälschte Antike von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Schroll, Wien-München 1982, e Idem, *Falsificazioni di antichità in Italia dal Rinascimento alla fine del XVIII secolo*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III voll., Einaudi, Torino 1984-1986, vol. II, pp. 413-439. Sono debitrici a Ulrich Pfisterer di molte e decisive indicazioni bibliografiche sul tema.

6. Si veda C. Brandi, *Falsificazione*, in Idem, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977 (prima ed. 1963), pp. 65-69, alle pp. 65-66: «Si fraintende la falsificazione ove si creda di poterne trattare da un punto di vista prammatico, come storia dei metodi di fabbricazione dei falsi, invece che partirsi dal giudizio di falso. Ciò che risulterà subito esplicito se si pon mente che il falso non è falso finché non viene riconosciuto per tale, non potendosi infatti considerare la falsità come una proprietà inerente all'oggetto [...]. Dunque alla base della differenziazione fra copia, imitazione, falsificazione non sta una diversità specifica nei modi di produzione, ma una diversa intenzionalità. Si possono perciò dare tre casi fondamentali: 1) produzione di un oggetto a somiglianza o a riproduzione di altro oggetto, oppure nei modi o nello stile di un determinato periodo storico o di una determinata personalità artistica, per nessun altro fine che una documentazione dell'oggetto o il diletto che s'intende ricavarne; 2) produzione di un oggetto come sopra, ma con l'intento specifico di trarre altrui in inganno circa l'epoca, la consistenza materiale, o l'autore; 3) immissione nel commercio o comunque diffusione dell'oggetto, anche se non sia stato prodotto con l'intenzione di trarre in inganno, come di un'opera autentica, di epoca, o di materia, o di fabbrica, o di autori, diversi da quelli che competono all'oggetto in sé».

“contraffare” poteva a quest’altezza cronologica indicare tanto una falsificazione deliberata quanto, più in generale, la capacità di conseguire una somiglianza pressoché perfetta nell’imitazione di un soggetto o esemplare artistico.⁷ Sulla scorta delle riflessioni bembiane intorno all’*imitatio* dall’antico come ambito privilegiato entro cui si sarebbe dovuto realizzare il principio dell’*ut pictura poësis*, questa premessa consentirà inoltre di evidenziare quanto la stessa a difficoltà a tracciare linee di demarcazione netta tra questi fenomeni valga non solo per il più celebre tra gli oggetti di cui si occuperà il presente contributo, ma anche per il genere di componimenti poetici che fiorirono su e intorno all’opera.

L’oggetto in questione è ovviamente il perduto *Cupido dormiente* che un Michelangelo appena ventenne realizzò in marmo tra il 1495 e il 1496, poco dopo essere rientrato a Firenze da un soggiorno a Bologna.⁸ Una scultura che – stando alla più tarda testimonianza di Ascanio Condivi (1553) – l’artista avrebbe ideato senza alcuna volontà di depistare il pubblico o eventuali compratori, salvo poi accettare il consiglio di Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici e «acconciare» il pezzo in modo che «paresse stato sotto terra» e potesse essere venduto a Roma come antico, a un prezzo molto più alto di quello che avrebbe potuto spuntare un qualunque manufatto moderno.⁹

7. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da S. Battaglia, diretto da G. Barberi Squarotti, Utet, Torino 1961-2002, s.v. *contraffare*, § 3 e 5-6 (con attestazioni già due e trecentesche).

8. La letteratura critica sull’opera è imponente. Basti qui solo richiamare C. Pidotella, *1495-1500. A Roma: storia di un ‘Cupido’, del ‘Bacco’ e della ‘Pietà’ di San Pietro*, in P. Aiello (a cura di), *Michelangelo: una vita*, Officina Libraria, Milano 2014, pp. 29-42; M. Hirst, *Michelangelo. The Achievement of Fame: 1475-1534*, Yale University Press, New Haven 2011, pp. 27-29, e K. Weil-Garris Brandt, *Sogni di un ‘Cupido dormiente’ smarrito*, in K. Weil-Garris Brandt e C. Acidini (a cura di), *Giovinetza di Michelangelo*, Catalogo della mostra di Firenze, Palazzo Vecchio e Casa Buonarroti, 6 ottobre 1999-9 gennaio 2000, ArtificioSkira, Firenze 1999, pp. 315-317.

9. Questa la testimonianza in merito alla genesi dell’opera: «Ripatriato Michelagnolo, si pose a far di marmo un Dio d’amore, d’età di sei anni in sette, a iacere in guisa d’uomo che dorma. Il qual vedendo Lorenzo di Pier Francesco de’ Medici [...], e giudicandolo bellissimo, gli disse: “Se tu l’acconciassi che paresse stato sotto terra, io lo manderei a Roma, e passerebbe per antico, e molto meglio lo venderesti”. Michelagnolo, ciò udendo, di subito l’acconciò, sì che pareva di molti anni per avanti fatto, come quello a cui nessuna via d’ingegno era occulta. Così mandato a Roma, il Cardinale di San Giorgio lo comprò per antico ducati ducento, benché colui che prese tai danari scrivesse a Firenze che fusse contati a Michelagnolo ducati trenta, che tanti del Cupidine n’aveva auti, ingannando insieme Lorenzo di Pier Francesco e Michelagnolo. Ma in questo mezzo essendo venuto all’orecchie del cardinale qualmente il putto era fatto in Firenze, sdnato d’esser gabbato, mandò là un suo gentiluomo; il qual, fingendo di cercar d’uno scultore per far certe opere

Le successive vicende del marmo confermarono in effetti l'intuizione del protettore dell'artista, e il *Cupido* venne venduto nell'Urbe da Baldassarre del Milanese per la ragguardevole cifra di duecento scudi.¹⁰ Una volta scoperto che la scultura appena acquistata non era antica, il cardinal Raffaele Riario la restituì però a chi gliela aveva ceduta, dando in questo modo prova – come ebbe a commentare Vasari echeggiando Fedro – di non saper riconoscere «la virtù dell'opera, che consiste nella perfezione, ché tanto son buone le moderne quanto le antiche, purché sieno eccellenti».¹¹ La statua del giovane scultore trovò comunque collezionisti disposti ad apprezzarla quale lavoro che «per cosa moderna, non ha paro».¹² Pervenuta nelle mani di Cesare Borgia, dopo nuovi

in Roma, dopo alcuni altri fu inviato a casa Michelagnolo [...]. Di poi lo domandò se mai aveva fatto opera di scultura; e rispondendo Michelagnolo che sì, tra l'altre un Cupidine di tale statura e atto [...], gli promesse, se volea seco andare a Roma, di farli riscuotere il resto e d'acconciarlo col padrone, che sapeva che ciò molto arebbe grato» (Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di Giovanni Nencioni, con saggi di M. Hirst e C. Elam, Spes, Firenze 1998, pp. 17-18).

10. Si veda anche quanto ebbe a riferire Giovio nella sua *Michaelis Angeli vita* (1527 ca., vd. Paolo Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfrafi*, a cura di S. Maffei, Scuola Normale Superiore, Pisa 1999, pp. 247-248), che al contrario della biografia di Condivi evocava la diretta responsabilità dell'artista nell'imbroglio: «Contigit ei porro laus eximia altera in arte, quum forte marmoreum fecisset Cupidinem, eumque defossum aliquandiu ac postea erutum, ut ex concepto situ minutisque iniuriis ultro inflictis, antiquitatem mentiretur, insigni pretio per alium Riario Cardinali vendidisset» («Ha ottenuto d'altro canto alta fama nella scultura quando fece un Cupido di marmo e, dopo averlo tenuto sepolto per un certo tempo e poi riportato alla luce, in modo che le macchie acquistate ed altre piccole offese appositamente inflitagli ne simulassero l'antichità, lo vendé per un gran prezzo, attraverso un intermediario, al cardinale Riario»).

11. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Sansoni / Spes, Firenze 1966-1997, vol. VI, p. 16 (*Vita di Michelagnolo Buonarroti*, nella redazione del 1568). Fondamentale ipotesto vasariano parrebbe qui il prologo al quinto libro del favolista latino (vv. 4-9), che metteva a punto una riflessione sulle ragioni economiche che inducevano gli artisti romani del tempo a creare dei falsi spacciati per creazioni dei più celebri pittori e scultori greci. Dopo aver asserito di aver già restituito a Esopo quanto a lui dovuto quale fonte di alcuni dei suoi racconti, l'autore dichiarava che avrebbe da quel punto in avanti citato il predecessore solo per ragioni di prestigio, «ut quidam artifices nostro faciunt saeculo, / qui pretium operibus maius inveniunt novis, / si marmoris ascripserunt Praxitelen suo, / trito Myronem argento, tabulae Zeuxidem. Adeo fucatae plus vetustati favet / invidia mordax quam bonis praesentibus» («come fanno certi artisti dei nostri giorni che riescono a ottenere un prezzo maggiore per le loro opere moderne, se scrivono Prassitele sui loro marmi, Mirone sull'argento cesellato, Zeusi sui quadri. L'invidia mordace accorda maggiore favore all'antichità fasulla che ai prodotti attuali, per quanto buoni»; citazioni da Fedro e Aviano, *Favole*, a cura di G. Solimano, Utet, Torino 2005, p. 279).

12. Le parole sono tratte dalla breve missiva di Isabella d'Este a Francesco II Gonzaga del 22 luglio 1502, riportata da C.M. Brown, con la collaborazione di A.M. Lorenzoni e S.

passaggi di proprietà essa fu nel 1502 regalata dal Valentino a Isabella d'Este, che la espose nella famosa "Grotta" di Castello San Giorgio.¹³ L'istanza emulatrice che il *Cupido* michelangiolesco istituiva con l'arte classica venne qui a concretizzarsi quando l'opera si trovò messa a paragone con una statuetta antica raffigurante un Eros dormiente, acquisito dopo lunghe trattative dalla "Marchesana" di Mantova nel 1506 ed erroneamente identificato, da lei e da umanisti della sua corte quali Mario Equicola, nientemeno che col prassitelico *Eros* di Tespie.¹⁴

Nella storiografia su Michelangelo si trova spesso ripetuto che egli concepisse il *Cupido* a imitazione di una statuetta romana di erote addormentato che Giuliano da Sangallo aveva nel 1488 condotto con sé da Napoli a Firenze, come dono di Ferrante d'Aragona a Lorenzo il Magnifico: un'opera che si tende a identificare con un marmo oggi nella Tribuna degli Uffizi (*fig. 1*).¹⁵ Sebbene elementi dell'iconografia quali la testa del dormiente reclinata sulla mano accomunassero le due creazioni, fra

Hickson, «*Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua*». *Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Bulzoni Editore, Roma 2002, p. 158, doc. 22d.

13. Si vedano le fonti documentarie citate e discusse ivi, pp. 111-112 e 156-160.

14. Sulle contrattazioni che portarono all'acquisto si veda ivi, pp. 109-111 e 160-172. Riguardo agli omaggi letterari cinquecenteschi al più pregiato pezzo della collezione isabelliana di antichità si vedano S.J. Campbell, *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, Yale University Press, New Haven 2006, pp. 87-113, e C. Pidotella, *Cupido di marmo, Cupido di bronzo: nota intorno al materiale dell'ErOTE antico posseduto da Isabella d'Este*, in «Acme. Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università di Milano», vol. 59, n.1, 2006, pp. 243-250. Incentrato sulle memorie artistiche che si conservano della statua, ma con numerosi richiami anche agli scritti quattro-cinquecenteschi che ne parlano, ivi compreso il *Libro de natura de Amore* di Mario Equicola, è poi il contributo di S. Pierguidi, *Orazio Samacchini e il 'Cupido dormiente' antico di Isabella d'Este*, in «Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti», n.s., voll. 79-80, 2011-2012 (ma 2014), pp. 77-90.

15. A monte della fortuna dell'ipotesi si pone soprattutto lo studio di P. Norton, *The Lost 'Sleeping Cupid' of Michelangelo*, in «The Art Bulletin», vol. 39, n. 4, 1957, pp. 251-257, a p. 251, e pagina non numerata, *fig. 10*. Il regalo dell'erote marmoreo a Lorenzo de' Medici è così riferito da Vasari nella biografia torrentiniana di Giuliano da Sangallo: «Poi che Giuliano fu stato a Napoli un pezzo [...] gli fu fatto dal re presenti di cavalli e vesti [...], i quali Giuliano non volle accettare, dicendo che [...] se pure gli voleva far presente o alcun segno di guiderdone, per mostrare che vi fosse stato gli donasse alcuna de le sue anticaglie a sua elezione; le quali il re liberalissimamente per amor del magnifico Lorenzo e per le virtù di Giuliano gli concesse: e queste furono la testa d'uno Adriano imperatore, oggi sopra la porta del giardino in casa Medici, una femmina ignuda più che 'l naturale, et un Cupido che dorme, di marmo tutti tondi. Le quali Giuliano mandò a presentare al magnifico Lorenzo, che per ciò ne mostrò infinita allegrezza» (Giorgio Vasari, *Le vite*, cit., vol. IV, pp. 135-136). Sulle varie ipotesi che sono state avanzate in merito alla specifica identificazione della statuetta si vedano L. Fusco e G. Corti, *Lorenzo de' Medici: Collector and Antiquarian*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 44-45.

esse esistevano differenze tutt'altro che trascurabili.¹⁶ Occorre soprattutto rilevare come, al pari dello pseudo-Prassitele nella Grotta di Isabella, il supposto modello della contraffazione michelangiolesca raffiguri una divinità dall'età apparente di poco meno di due anni. Al contrario Michelangelo – stando a un fido registratore delle sue memorie quale Condivi – aveva scelto di rappresentare un «Dio d'amore [...] d'età di sei in sette anni».¹⁷ Questa discrasia dovrebbe metterci in guardia dall'istituire un rapporto di filiazione lineare tra le due sculture, prospettando almeno la possibilità che altre sollecitazioni intervenissero nell'ideazione del pezzo moderno. A suggerire l'opportunità di allargare lo spettro di indagine sui verosimili modelli e ipotesi della creazione michelangiolesca è anche il fatto che essa si iscrive nel quadro di una coeva fioritura di opere d'arte dedicate al soggetto di Eros che trascende di gran lunga i confini della Firenze medicea e riguarda numerose realtà del centro e nord Italia, *in primis* la stessa Mantova di Isabella.¹⁸ Quel dio si trova infatti in questi decenni al centro di una grande fortuna figurativa, che va dalla pittura agli intagli, passando per bronzetti (*fig. 2*), rilievi, cammei, sigilli e medaglie (*fig. 3*), senza dimenticare xilografie come quelle che corredano l'aldina dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499; *fig. 4*). Degno di nota è quanto l'ampio ventaglio di opzioni iconografiche che questi lavori adottano nella rappresentazione della divinità contamina spesso moduli iconografici attestati da sculture o gemme antiche con elementi sì di origine classica, ma dalla trasmissione più schiettamente letteraria.

Sulla scorta di una proposta avanzata da Nadia Cannata, l'ipotesi che intendo approfondire è che un ruolo importante ai fini della popolarità artistica del soggetto a partire dalla fine del Quattrocento, e dunque anche della stessa interpretazione michelangiolesca, venisse ad essere giocato da ventiquattro epigrammi efrastici dedicati a opere d'arte raffiguranti Eros o eroti che leggiamo nella cosiddetta *Antologia Planudea*.¹⁹

16. Fra tali differenze possiamo ricordare quella in termini di dimensioni: laddove la scultura antica misura 69 cm di lunghezza, quella michelangiolesca ne misura circa 92, corrispondenti alle «VIII spanne» menzionate in una lettera a Isabella d'Este di Antonio Pico della Mirandola, datata 23 luglio 1496. Vd. *ivi*, p. 45 e K. Weil-Garris Brandt, *Sogni di un 'Cupido dormiente' smarrito*, cit., p. 316.

17. Vd. *supra*, nota 8.

18. Le coordinate intellettuali entro cui situare il favore goduto da tale soggetto alla corte della Marchesana sono puntualmente ricostruite da S.J. Campbell, *The Cabinet of Eros*, cit.

19. N. Cannata Salamone, «Evidentia in narratione»: filologia e storia nell'iconografia del 'Cupido' di Michelangelo e della Stanza della Segnatura, in L. Miglio, P.

In parallelo vorrei anche cercare di mostrare quanto, analogamente a quel che avveniva con le “anticaglie” portate alla luce dagli scavi nell’Urbe e in altre città della Penisola, la riscoperta di quelle testimonianze poetiche del mondo greco incentivasse il moltiplicarsi di copie, imitazioni, falsificazioni e moderne integrazioni dell’antico. La mia disamina intende anzi proprio far luce su come l’aspetto letterario e quello artistico della fenomenologia della contraffazione, intesa nel senso ampio di cui si è detto prima, si intrecciassero in questi decenni in maniera quasi inestricabile.

Allestita a Bisanzio fra il 1299 e il 1301 dal monaco Massimo Planude, l’*Antologia Planudea* conteneva circa 2400 epigrammi greci prevalentemente risalenti all’epoca tardo-classica, ellenistica o alto-medio imperiale bizantina, di cui ben 619 erano i testi dedicati a monumenti, pitture, sculture, lavori di oreficeria o intaglio.²⁰ Fra i soggetti più popolari di queste poesie troviamo in effetti statue, erme e fontane raffiguranti divinità e creature mitologiche quali Venere ed Eros, il dio Priapo, satiri, menadi, ninfe e fauni,²¹ spesso inseriti dialetticamente nel contesto ambientale di selve o giardini allietati da fonti e ruscelli, e non di rado rappresentati immersi nel sonno e cullati dallo scorrere delle acque. Accanto a quello delle punizioni subite dal dio d’amore per la crudeltà da lui manifestata nello scatenare incontrollabili passioni tra uomini, animali e altri numi, il motivo di un Eros bambino che viene sorpreso dal poeta-spettatore mentre dorme è – nello specifico – molto frequentato dagli autori di questi testi. In stretta connessione con alcu-

Supino (a cura di), *Segni: per Armando Petrucci*, Bagatto Libri, Roma 2002, pp. 35-59, a p. 39-41. Non specificamente dedicato al marmo michelangiolesco ma ricco di spunti utili in merito all’*Eros* antico della Grotta di Isabella, agli epigrammi neolatini composti in suo onore, e al possibile ruolo che questi testi e quelli della *Planudea* giocarono nelle successive invenzioni di artisti quali Parmigianino, Guido Reni e Domenico Fetti è il contributo di F. Luciola, *Notes on the ‘ekphrasis’ of Love asleep*, in R. Dekoninck, A. Smeesters (dir.), *Le Poète face au tableau. De la Renaissance au Baroque*, Presses universitaires François-Rabelais de Tours-Presses universitaires de Rennes, Tours-Rennes 2018, pp. 25-35.

20. A. Corso, *Le descrizioni dei capolavori antichi dell’Antologia Planudea*, in «Rivista di Archeologia», vol. 17, 1996, pp. 81-85: 81, con bibliografia.

21. *Ibidem*. I componimenti dedicati a opere d’arte si leggevano soprattutto nel quarto libro della silloge allestita da Planude: questo corrisponde oggi ad ampie sezioni del nono e sedicesimo libro della cosiddetta *Antologia Greca*, costituita dagli epigrammi già resi noti dalla *Planudea* e da altri contenuti nella sola *Antologia Palatina*, riscoperta ad Heidelberg nel 1606-1607. Per una tavola degli *incipit* degli epigrammi contenuti nella *Planudea* vd. H. Beckby (Hrsg.), *Anthologia Graeca*, Ernst Heimeran Verlag, München 1957-1965, vol. IV, pp. 576-586.

ne liriche a carattere erotico incluse nel settimo libro della silloge,²² la figurazione della divinità momentaneamente assopita e inerme si prestava infatti a una serie di variazioni sul tema dei pericoli che stavano in agguato dietro le innocenti sembianze di quello scaltro e sadico fanciullo. Al proposito esemplari sono soprattutto delle poesie di Zenodoto, Platone il Giovane, Statillio Flacco, Alfeo e Stratone ovvero Meleagro (Appendice, nn. 1-5).²³ Degno di nota è però anche un epigramma di Mariano Scolastico, apparentemente l'iscrizione per una scultura collocata nei pressi di bagni termali, che fa riferimento alla storia di un Eros assopitosi dopo aver consegnato alle ninfe Erotiadi l'inestinguibile fiaccola responsabile di incendiare i cuori umani (Appendice, n. 6).²⁴

Come spesso avviene nei componimenti planudei dedicati a opere d'arte, questi testi si soffermano a considerare alcuni aspetti dell'iconografia del soggetto: ad esempio il sorriso del piccolo, la presenza o meno delle ali ovvero di arco, freccia e torcia, che potevano giacere abbandonati accanto al corpo del dormiente o risultare del tutto assenti alla vista. Essi lasciano tuttavia indeterminati altri importanti elementi della figurazione, ivi compresa l'età dell'*enfant terrible* dell'Olimpo.

La *Planudea* aveva conosciuto un'intensa circolazione manoscritta in Italia a partire dagli anni sessanta del Quattrocento, quale uno dei principali portati letterari dell'immigrazione di umanisti provenienti dai territori dell'ex impero bizantino caduti sotto il giogo ottomano, e nel 1494 proprio uno di questi studiosi, il costantinopolitano Giano Lascaris, ne aveva dato alle stampe a Firenze l'*editio princeps*.²⁵ Già dagli anni settanta aveva però avuto avvio – in molti centri della Penisola – un'intensa voga di traduzioni neolatine più o meno libere da quegli epigrammi, che coinvolse personalità del calibro di Agnolo Poliziano, Michele Marullo, Giorgio Merula e Jacopo Sannazzaro e spesso si incentrò proprio sui componi-

22. Si vedano soprattutto i testi di Meleagro sul tema della terribilità del piccolo dio, oggi corrispondenti ad *Antologia Greca* 5.176-180, su cui vd. K. Gutzwiller, *Dreadful Eros, Before and After Meleager*, in M. Kanellou, I. Petrovic, C. Carey (eds.), *Greek Epigram from the Hellenistic to the Early Byzantine Era*, Oxford University Press, Oxford 2019, pp. 233-246.

23. *Antologia Greca*, 16.14 e 210-213. Si riportano in appendice, nell'ordine, le traduzioni italiane in prosa di F. Conca, M. Marzi e G. Zanetto (a cura di), *Antologia Palatina*, Utet, Torino 2005-2009, vol. III, pp. 360-361 e 472-475.

24. Ivi, 9.627; vol. II, pp. 526-527.

25. Per una discussione del contesto culturale entro cui collocare la stampa si rimanda a M. Lauxtermann, *Janus Lascaris and the 'Greek Anthology'*, in S. de Beer, K.A.E. Enekel, D. Rijser (eds.), *The Neo-Latin Epigram: A Learned and Witty Genre*, Leuven University Press, Leuven 2009, pp. 41-62.

menti dedicati a opere d'arte. È stato dimostrato che solo raramente queste versioni imitative menzionavano il modello di partenza:²⁶ si può a tale osservazione ora aggiungere quella che molte furono invece le poesie che, rifacendosi ai motivi più popolari della tradizione epigrammatica greca, ma senza prendere a riferimento un unico esemplare lirico, potevano passare come antiche imitazioni latine di quel genere. Soprattutto quando fatti circolare manoscritti in forma adespota, i testi vergati da questi umanisti risultavano insomma quasi indistinguibili dagli epigrammi *more planudeo* di Ausonio, pubblicato nel 1496 e nel 1499 in edizioni accresciute da rinvenimenti di dubbia attendibilità, oppure di altri poeti della latinità argentea che si potevano leggere negli *Epigrammata Bobiensia*, riscoperti nel monastero di San Colombano a Bobbio nel 1493.²⁷

Queste poesie “moderne” si collocavano ai confini tra imitazione, consapevole falsificazione e copia (da intendersi pure, in prospettiva letteraria, come la versione più letterale possibile di un originale in un'altra lingua), approssimandosi di volta in volta più all'una o all'altra categoria a seconda dell'intenzione o meno di trarre in inganno i lettori circa l'origine dei componimenti. Difficile, ad esempio, escludere con certezza che una tale volontà non giocasse un ruolo nell'invenzione del più precoce e fortunato caso di epigramma umanistico passato per antico, vale a dire il tetrastico dall'incipit *Huius nympha loci, sacri custodia fontis*, oggi convincentemente attribuito a Giannantonio Campano.²⁸ Dal carattere iscrizionale alla maniera di tanti componimenti planudei, questi versi erano stati quasi certamente ideati negli anni sessanta del Quattrocento, e ben presto avevano cominciato ad essere copiati e imitati in ambiente fiorentino e soprattutto romano, dove essi sarebbero anche stati più volte incisi a corredo di moderne statue di ninfe dormienti presso delle fonti. Fu però solo un

26. Sulle imitazioni neolatine tardo-quattrocentesche degli epigrammi planudei si consideri la rassegna messa a punto da J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Cornell University Press, Ithaca 1935, in modo particolare pp. 95-192.

27. Sulla presenza di imitazioni dalla *Planudea* nel corpus poetico di Ausonio si veda ivi, pp. 23-24. Sui problemi attributivi riscontrabili nelle edizioni menzionate si veda M. Zicàri, *Contributi agli 'Epigrammata Bobiensia'*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», ser. 2, n. 27, 1958, pp. 121-125, con bibliografia.

28. Per una più approfondita discussione della storia e ricezione artistica del famoso tetrastico, oggetto di numerosi e importanti studi a partire da un fondativo articolo di Otto Kurz del 1953, si veda da ultimo S. Agnoletto, *Giocare a fare i Classici. L'epigramma 'Huius Nympha Loci', l'invenzione dell'Antico e l'Arianna/Cleopatra' dei Musei Vaticani*, in «Engramma», vol. 163, 2019: www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3575, con bibliografia precedente (ultima consultazione: 23/12/2022).

decennio circa dopo la morte dell'autore, verso la fine degli anni Ottanta, che venne a compiersi la loro piena assimilazione all'antico. L'epigramma iniziò infatti ad essere registrato e trasmesso nei manoscritti come epigrafe in versi di epoca romana, rinvenuta sulla base di una fantomatica statua per fontana scoperta in un'imprecisata regione sulle rive del Danubio. A partire da allora il testo conobbe una fortuna epigrafico-figurativa che varcò i confini d'Italia, ispirando fra gli altri un disegno dall'incerta attribuzione a Dürer e due dipinti di Lucas Cranach il Vecchio.

Anche nel caso di altri, meno famosi componimenti neolatini che si rifacevano all'epigrammatica greca è difficile stabilire se gli autori avessero in effetti l'intenzione di depistare i lettori in merito all'origine dei versi. Possiamo ad esempio pensare ai due componimenti che nell'*editio princeps* postuma dei carmi latini di Bembo (1552) vanno sotto la rubrica di *Fictum pro antiquo*: i distici elegiaci *Faunus ad Nympeum fluvium*, che fonde suggestioni dalla *Planudea* con altre provenienti dai *Carmina Priapea*, e l'epitaffio *Aelia natorum manesque sequuta mariti*, che riprende da vicino i moduli di diversi epigrammi sepolcrali per figure femminili che leggiamo nella raccolta di Planude.²⁹ Non sappiamo, infatti, se quel titolo che rivelava il carattere di contraffazione delle due poesie le avesse accompagnate e identificate fin dalla loro origine, che in almeno un caso dovrebbe risalire già ai primi anni novanta del Quattrocento.³⁰ Che questa tipologia di testi si legasse alla cultura collezionistica che Pietro aveva in parte ereditato dal padre, Bernardo, è stato invece certificato. Raimondo Callegari recava così diverse testimonianze di come il visitatore del giardino del *Nonianum*, villa della famiglia Bembo nella campagna padovana, venisse accolto «in un ambiente di gusto poliflesco in cui lapidi antiche si alternavano con disinvoltura a falsi e nuovi epigrammi antichizzanti, tra siepi di bosso e padiglioni di rose».³¹

29. Petri Bembi *Carminum Libellus*, Venezia, Gualtiero Scotto, 1552, pp. 6-7 e 50 (corrispondenti, nella moderna edizione dei *Carmina*, Edizioni Res, Torino 1990, ai nn. 2 e 39 del *corpus*).

30. M. Pecoraro, *Per la storia dei carmi del Bembo. Una redazione non vulgata*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1959, p. 209, proponeva per *Faunus ad Nympeum fluvium* una datazione agli anni 1490-1494.

31. R. Callegari, *Sculture «in horto Bembi»*, in Idem, *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Forum, Udine 1998, pp. 255-286, a p. 272, con riferimento (fra l'altro) a due carmi priapei di Celio Calcagnini riportati su cippi falso-antichi. Rileva un legame fra antiquaria e gusto bembiano per la produzione di testi *ficta pro antiquo* anche F. Finotti, *Retorica della diffrazione: Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*, Olschki, Firenze 2004, pp. 242 e 253 (ringrazio Eliana Carrara per avermi aiutata a reperire il libro).

Il quadro così delineato fornisce gli strumenti utili a contestualizzare anche i numerosi componimenti primo-cinquecenteschi che si rifacevano più o meno apertamente al modello degli epigrammi planudei su figurazioni di Eros dormiente, e che in non pochi casi assunsero a oggetto le statue appartenenti alla Marchesana di Mantova.³² Tendenzialmente classificabili come versioni latine di poesie trasmesse dalla silloge greca sono ad esempio i testi di Giano Lascaris (Appendice, n. 7),³³ Giano Anisio (Appendice, n. 8,³⁴ con riferimento a un'effigie dipinta piuttosto che scolpita), e Pierio Valeriano (Appendice, n. 9),³⁵ che traducono l'epigramma di Zenodoto – integrandolo, nel caso del componimento di Valeriano, di due distici in risposta all'interrogativo espresso dall'originale. Per quanto la mancanza di studi d'insieme del versante poetico della produzione dell'autore suggerisca cautela riguardo alle possibili circostanze della stesura di questi testi, alla luce degli stretti rapporti dinastico-culturali che intercorrevano fra le corti di Ferrara e di Mantova non sembra improbabile che le due libere traduzioni che il ferrarese Celio Calcagnini realizzò del medesimo testo planudeo (Appendice, nn. 10-11)³⁶ originassero come celebrazione di un'altra effigie di Eros, ancora una volta di proprietà di Isabella d'Este. Verosimilmente si trattava in questo caso del cosiddetto *Cupido fontanus*, opera moderna alla maniera antica che fungeva da statua per fontana nei giardini della residenza gonzaghesca estiva di Porto.³⁷ Sappia-

32. Occupandosi specificamente di testi che avrebbero potuto passare per antichi, il mio contributo tralascia le diverse poesie in volgare che vennero composte sopra queste sculture. Per discussioni di questi versi (a firma di letterati quali Giovanni Aurelio Augurelli, Serafino Aquilano e Antonio Tebaldeo) si vedano soprattutto S.J. Campbell, *The Cabinet of Eros*, cit., pp. 91-102; C. Pidotella, *Cupido di marmo*, cit.; S. Pierguidi, *Orazio Samacchini*, cit.; M. Castoldi, *Il Tebaldeo e Cesare Borgia: due sonetti inediti sul dono ad Isabella d'Este del 'Cupido' marmoreo di Michelangelo*, in «Anuario de estudios medievales», vol. 19, 1989, pp. 709-715, nonché il datato ma sempre utile K. von Lange, *Der schlafende Amor des Michelangelo*, Seeman, Leipzig 1898.

33. *Selecta Epigrammata Graeca Latine versa, ex septem Epigrammatum Graecorum libris* [...], Basileae, Ex Aedibus Io. Bebelli, 1529, p. 61.

34. Iani Anysii *Varia Poemata et Satyrae, ad Pompeium Columnam Cardinalem*, s.n.t., 1531, p. 90v.

35. Pierii Valeriani *Hexametri Odae et Epigrammata*, [Venetiis], Apud Gabrielem Iolium de Ferrariis et fratres, 1550, c. 116r.

36. Io. Baptistae Pignae *Carminum lib. quatuor, ad Alphonsum Ferrariae Principem. His adiunximus Caelii Calcagnini carm. libri III* [...], Venetiis, ex officina erasmiana Vincentii Valgrisi, 1553, p. 210.

37. Si veda S.J. Campbell, *The Cabinet of Eros*, cit., p. 329. Il *Cupido fontanus* venne cantato in versi latini anche da Pierio Valeriano: vd. Pierii Valeriani *Hexametri Odae et Epigrammata*, cit., c. 132v.

mo infatti che Calcagnini in più occasioni volse in latino componimenti trasmessi dalla raccolta di Planude, e questo con l'intento di commentare creazioni che facevano parte delle collezioni d'arte estensi.³⁸

Per concludere la pur incompleta rassegna delle versioni neolatine dei componimenti planudei sopra statue di Eros dormienti, si possono ricordare anche le traduzioni scorciate dell'epigramma di Statillio Flacco fornite da Girolamo Angeriano (Appendice, n. 12)³⁹ e da Pietro Gravina (Appendice, n. 13).⁴⁰ Più spostate sui versanti dell'imitazione o contraffazione dell'antico e riferite al supposto "Prassitele" della Grotta di Isabella sono invece le poesie neolatine di Ippolito Capilupi, *Herculis ex humeris erepta pelle leonis* (che echeggia in più passaggi i versi di Platone il Giovane, Appendice, n. 14),⁴¹ una sequenza epigrammatica di Ercole Strozzi dedicata a Lucrezia Borgia (per il primo dei sette testi si veda Appendice, n. 15),⁴² un testo di Baldassarre Castiglione all'epoca talvolta riferito a Celio Calcagnini (Appendice, n. 16),⁴³ e tre epigrammi latini di Antonio Tebaldeo, che attribuiscono al tocco della statua greca – appena giunta a Mantova da Roma – addirittura il potere taumaturgico di far riottenere la vista ad un Andrea Mantegna in punto di morte

38. Lo dimostrano ad esempio le sue tre versioni dall'epigramma di Leonzio Scolastico sopra l'effigie di Gabriello, prefetto di Bisanzio (*Antologia Greca* 16.32), riferite in un caso a un perduto ritratto del duca Ercole II realizzato da Dosso Dossi, e negli altri due a un lavoro di oreficeria raffigurante lo stesso signore di Ferrara. Per disamine di questi testi si rimanda a Hutton, cit., pp. 179-180; G. Fiorenza, *Dosso Dossi: Paintings of Myth, Magic, and the Antique*, PA, University Park 2008, p. 165, e L. Bolzoni, con la collaborazione di F. Pich, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Laterza, Bari-Roma 2008, pp. 154-156.

39. *Hierony. Angeriani Neapolitani ἐπιγράμματα*, s.n.t. (ma: Firenze, Filippo Giunta il Vecchio, 1512), pagina non numerata.

40. *Petri Gravinæ Neapolitani Poematum libri [...]*, s.n.t. (ma: Napoli, G. Sultzbach, 1532), c. 39r.

41. Hippolyti Capilupi *Carmina*, Antverpiæ, Ex officina Christophori Plantini, Architypographi Regij, 1574, p. 124.

42. *Strozii poetæ pater et filius*, [Venetiis], Aldus, 1513, c. 86r-v. Sugli epigrammi, che legavano impropriamente la lode dell'Eros antico di Mantova a quella di Lucrezia Borgia, e sulla reazione polemica che essi determinarono da parte di Mario Equicola, si veda C. Cazzola, *Per una lettura degli epigrammi latini di Tito ed Ercole Strozzi per Lucrezia Borgia*, in «Schifanoia», voll. 26-27, 2004, pp. 7-37, alle pp. 21-22.

43. Si pubblica il testo secondo la lezione di Francesco Berni, Baldassarre Castiglione, Giovanni della Casa, *Carmina*, Edizioni Res, Torino 1995, p. 58, a sua volta basata sulla cinquecentesca *Carmina præstantium Poetarum Jo. Antonii Taygeti [...]*, Brixia, apud L. Sabiensem, ad instantiam I. B. Bozola, 1565, p. 76. La poesia figura con varianti di scarso rilievo e l'attribuzione a Calcagnini nella citata stampa dei *Carmina* di Pigna e Calcagnini del 1553, p. 206.

(1506).⁴⁴ Merita sottolineare come questi componimenti moderni si confrontassero appunto con testi efrastici della *Planudea* dedicati al motivo del sonno del dio d'amore piuttosto che con le due poesie esplicitamente riferite, nella stessa silloge, all'*Eros di Tespie* e alla sua supposta motivazione nella passione del suo creatore per Frine (*Antologia Greca*, 12.56 e 57). Risalenti almeno agli anni venti del Cinquecento, e documento tanto della *longue durée* quanto dell'estensione geografica della fortuna letteraria del più pregiato pezzo della collezione di antichità di Isabella, più volte cantato anche da chi non aveva probabilmente mai potuto visitare la Grotta della Marchesana ma si richiamava alle testimonianze poetiche su di essa, sono invece i versi *De Uberto Strozio patritio mantuano ad Baldassarrem Castilionem* del romano Evangelista Maddaleni de' Capodiferno e i diciassette distici *De Amore marmoreo* del napoletano Bernardino Rota.⁴⁵

Ma quale rilievo hanno questi testi ai fini della nostra conoscenza delle opere d'arte che stiamo discutendo? È evidente che queste poesie non sono fruibili in vista di una *Quellenforschung* alla stregua di materiali archivistici o comunque prettamente documentari, in quanto scritture semioticamente marcate e irriducibili al solo piano referenziale. Occorre però allo stesso tempo sottolineare come le codificazioni di genere implicate dal discorso poetico non annullino il riferimento ai *realia* della storia (e, nello specifico, della storia dell'arte), ma piuttosto lo ricompongano secondo le norme di un universo letterario coerente con se stesso.⁴⁶ Si può in questo senso registrare l'interesse rivestito, nel quadro di una tentata ricostruzione dell'iconografia dell'*Eros* attribuito a Prassitele, dagli epigrammi di tre testimoni diretti dell'opera. I componimenti di Ercole Strozzi, Baldassarre Castiglione e Ippolito Capilupi menzionano infatti la

44. Per uno studio di queste poesie di Tebaldeo (dagli incipit *Dum cubat, amisso visu iam morte; Marmorea Idalii tangens simulacra volucris, e Caelati pictor signum dum tangit amoris*) si rinvia a G. Agosti, *Su Mantegna*, 2. (*All'ingresso della "maniera moderna"*), in «Prospettiva», vol. 72, 1993, pp. 66-82, a p. 73, e a N. Cannata, *Timeless Galleries and Poetic Visions in Rome 1500-1540*, in E. Wågghäll-Nivre et alii (eds.), *Allusions and Reflections. Greek and Roman Mythology in Renaissance Europe*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2015, pp. 289-307, alle pp. 299-300.

45. Sulle poesie in questione si veda C. Pidotella, *Cupido di marmo*, cit., pp. 246-249.

46. Per una breve e incisiva riflessione metodologica riguardo al variabile rapporto che ogni prodotto letterario configura tra il piano della referenzialità storica e quello della letterarietà, con riferimento specifico allo studio della poesia antica ma ricchezza di implicazioni anche per quella della prima età moderna, si rimanda a C. Segal, *Literary History as Literary Theory: The Work of G. B. Conte*, in «Vergilius», vol. 38, 1992, pp. 39-44.

presenza, a corredo della statuetta antica, non solo di arco, frecce, e torcia ma anche delle spoglie del leone nemeo e, nel caso del componimento di Castiglione, della clava di Ercole, che sarebbe stata tenuta dal putto celeste a mo' di cuscino sotto il capo.⁴⁷

Pur con qualche non trascurabile oscillazione, relativa ad esempio alla presenza o meno di faretra e dardi, l'assetto iconografico cui questi testi puntano trova riscontro in diverse descrizioni coeve della statua, nonché in alcune citazioni figurative discusse da Stefano Pierguidi.⁴⁸ Il modo in cui questi poeti leggevano l'*Eros* pseudo-prassitelico rivela però anche nuovi e decisivi richiami ad alcuni epigrammi efrastici della *Planudea*, e più precisamente a dei testi che avevano fatto riferimento alla vittoria conseguita da Amore sull'altrimenti invincibile figlio di Zeus e Alcmena. Rilevante è ad esempio una coppia di poesie di Secondo e Filippo su figurazioni artistiche di schiere di Eroti armati delle spoglie di tutti i numi e gli eroi che avevano soggiogato, ivi compresa la clava del protagonista delle dodici fatiche (*Antologia Greca*, 16.214-215). Un ruolo determinante sembrano però aver rivestito in modo particolare due epigrammi che Tullio Gemino e Filippo avevano dedicato al bronzo di Lisippo che raffigurava un Ercole triste e sofferente perché malato d'amore, nonché privo di clava, mantello nemeo, faretra e frecce perché questi segni delle sue passate vittorie gli sarebbero stati sottratti da Eros in persona (*Antologia Greca*, 16.103-104).

Poesie neolatine scritte alla maniera delle antiche assunsero tuttavia a oggetto non solo la supposta creazione di Prassitele, ma anche il *Cupido* "contraffatto" di Michelangelo. Negli anni della sua presenza nella Grotta di Isabella, l'opera era stata ormai ampiamente riconosciuta come creazione moderna:⁴⁹ proprio in funzione di questa caratteristica, essa era anzi stata esibita – come si è detto – in un allestimento che ver-

47. Per il richiamo di queste poesie alle spoglie del leone nemeo e anche, nel caso della lirica di Castiglione, alla clava di Ercole si veda F. Luciola, *Notes on the 'ekphrasis'*, cit., p. 27.

48. S. Pierguidi, *Orazio Samacchini*, cit., p. 83 e *passim*, con numerosi riscontri incrociati tra fonti scritte e testimonianze artistiche.

49. Se nella famosa lettera a Isabella d'Este del 27 giugno 1496 Antonio Maria Pico della Mirandola ancora scriveva, a proposito del marmo, «è uno pucto cioè uno Cupido che si ghiace et dorme posato in su una sua mano [...], quale è bellissimo; chi lo tene antiquo et chi moderno», già nella missiva alla medesima destinataria del 23 luglio dello stesso anno egli riferiva che «Quel Cupido è moderno et lo maestro che lo ha facto è qui venuto, tamen è tanto perfecto che da ognuno era tenuto antiquo» (C.M. Brown, «*Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua*», cit., p. 112).

teva sul confronto dialettico con il supposto *Eros di Tespie*. Su questo confronto avrebbero così continuato a insistere, nei decenni successivi, le testimonianze di visitatori alle collezioni gonzaghesche.⁵⁰ Il riconoscimento della modernità del *Cupido* michelangiolesco non impedì però ad alcuni dei letterati che lo celebrarono in versi di giocare sottilmente con la finzione che quel pezzo fosse il prodotto di un altro tempo, con poesie che a loro volta miravano in più casi ad essere quasi indistinguibili dalle antiche versioni / imitazioni latine dei componimenti planudei. Sembrano ricadere sotto questa tipologia, in modo particolare, alcuni epigrammi di Antonio Tebaldeo⁵¹ e molto probabilmente i distici *De puero dormiente*, che il palermitano Pietro Gravina dovette comporre da Napoli e senza aver mai potuto osservare di persona il marmo michelangiolesco (Appendice, n. 17).⁵² Analogamente inquadrabile appare poi un'altra lirica latina che – come le precedenti – insisteva sull'assenza dei più consueti attributi identificativi (ali, arco, frecce) nella scultura, vale a dire il tetrastico *Tu puerum vexare cave, Cytherea, protervum* di Nicolò d'Arco, risalente presumibilmente agli anni venti del secolo, quando l'umanista trentino risiedette a Mantova (Appendice, n. 18).⁵³

50. Esemplare quella dell'umanista francese Jacques Auguste de Thou, che nel 1573 avrebbe ascritto la palma della vittoria al lavoro antico, già cantato "a gara" da molti epigrammi greci: «Cupido dormiens e Lunensi marmore adhuc luculento a Mich. Angelo Bonarota [...] sculptus [...] ostentus est, qui conspectus ab astantibus et a Thuano ipso, qui his artibus summe delectebatur, quaque versum curiosis oculis lustratus omnem de eo facta antea commendationem superare videbatur. Tum post satis diutinam admirationem ad stuporem usque spectantium provectam, quasi ex machina ex serico fasciolo, quo involutus erat, alter promptus antiqui operis, et qualem tot Graecorum epigrammatum certatim in eam rem factorum mira arte expressum legimus [...] statim effecit, ut astanteis prioris iudicii summa consensione suppueret, et antiquum quasi marmor spirans cuncti faterentur, novum tanquam lapidem iacentem iidem, qui tantopere laudaverant, prae altero despicerent» (citato da A. Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo*, Olschki, Firenze 1968, p. 119). Su questa testimonianza, e su quella di tono analogo che si legge nella *Descrizione di tutta Italia di Leandro Alberti* (1550), si vedano da ultimo le considerazioni di E. Lingo, *François Duquesnoy and the Greek Ideal*, Yale University Press, New Haven 2007, pp. 61-62 e p. 195, nota 203.

51. Per l'edizione e la disamina di alcuni fra questi testi, che fanno riferimento al dio d'amore come a un dormiente "sopra uno scoglio" (*in scopulo*), si veda N. Cannata, M. Wellington Gahtan, *From a Culture of the Intimate to a Culture of the Remote: Latin Epigrams in Papal Rome after 1527*, in M. Wellington Gahtan, E.M. Troelenberg (eds.), *Collecting and Empires: an Historical and Global Perspective*, Harvey Miller, London 2019, pp. 103-133, alle pp. 117-118.

52. Gravina, cit., p. 30.

53. Si cita il testo dall'edizione digitale di Nicolò d'Arco, *Numeri qui feruntur omnes*, a cura di M. Welber, Edizioni UCT, Trento 1995: <http://mizar.unive.it/poetiditalia/public/testo/testo/ordinata/pf2325939> (ultima consultazione: 23/12/2022) nell'impossibilità di

Questi ultimi versi uscirono a stampa nel 1546, pochi mesi prima della morte dell'autore, ed erano in tale edizione accompagnati da un titolo che, richiamando la proprietaria del marmo (*De Cupidine dormiente apud illustrissimam Isabellam Estensem*), toglieva ogni dubbio circa il carattere moderno del componimento. Sappiamo però che l'Arco era un provetto imitatore "alla maniera antica" degli epigrammi ecfrastrici della *Planudea*, avendo egli prodotto delle versioni che per secoli sono risultate indistinguibili da quelle di poeti della latinità argentea. Il riscontro più pertinente proviene da altri distici elegiaci relativi a un'effigie di Eros dormiente presso delle sorgenti termali, che traducono liberamente il testo di Mariano Scolastico oggi corrispondente ad *Antologia Greca* 9.627. Pubblicato per la prima volta sotto la sigla «N.C.A.» (*Nicolai Comititis Archii*) nel 1533, all'interno di un'appendice epigrammatica di vari autori al *De Partu Virginis* di Sannazaro,⁵⁴ il componimento (dall'incipit *Baiarum dum forte capit sub mollibus umbris*) venne però anche raccolto adespoto in una cinquecentesca silloge manoscritta di versi latini antichi e della prima età moderna, ovvero il codice 2939 della Biblioteca Riccardiana di Firenze. Sulla scorta di questo testimone e in virtù del suo carattere antichizzante, esso sarebbe quindi stato incluso da Emil Baehrens come opera *incerti actoris* nella sua edizione dell'*Antologia Latina* (1882), che arrivava a coprire testi scritti dalle origini della letteratura latina fino alla tarda antichità e all'alto medioevo.⁵⁵

consultare la rara cinquecentina *Nicolai Archii comitis Numeri*, Mantova, Venturino Ruffinelli, 1546. L'ipotesi che il marmo michelangiolesco fosse il referente artistico dei versi in questione veniva già formulata da Adolfo Venturi, *Il 'Cupido' di Michelangelo*, in «Archivio storico dell'arte», vol. 1, 1888, pp. 1-13, a p. 12, sulla base della convincente considerazione che l'autore «non fa cenno alcuno al vincitore d'Ercole e soltanto lo addita come stanco, con la face deposta, addormentato». Dello stesso avviso l'unico studio dedicato ad una parte dei molti componimenti ecfrastrici del conte d'Arco: T. Penguilly, «*Penniculo et calamo vivet uterque pari*»: *Variations sur un portrait (perdu) de Giovanni Pontano par Titien*, in R. Dekoninck, A. Smeesters (dir.), *Le poète face au tableau de la Renaissance au Baroque*, Presses universitaires François-Rabelais de Tours-Presses universitaires de Rennes, Tours-Rennes 2018, pp. 71-93, a p. 81. E. Verheyen (*Eros et Anteros: 'L'education de Cupidon' et la prétendue 'Antiope' du Corrège*, in «Gazette des beaux-arts», vol. 6, n. 65, 1965, pp. 321-340, a p. 339) dichiarava di essere in dubbio se i versi in questione dovessero riferirsi all'opera michelangiolesca oppure a quella di "Prassitele". Verso quest'ultima ipotesi propende invece senz'altro S.J. Campbell, *The Cabinet of Eros*, cit., p. 97.

54. Actii Synceri Sannazarii *De Partu Virginis libri III* [...], [Venezia], Aldus, 1533, c. 97v (all'interno della sezione *Sannazarii, et aliorum epigrammata*). Nella citata edizione digitale degli epigrammi del trentino, il testo corrisponde al n. 218.

55. *Poetae Latini Minores*, recensuit et emendavit Aemilius Baehrens, B.G. Teubner, Leipzig 1882, vol. IV, p. 544.

L'esempio della poesia dell'umanista, giudicata da un agguerrito esponente della filologia classica tedesca del diciannovesimo secolo quale prodotto di un ignoto scrittore latino presumibilmente del periodo tardo antico, si presta bene a chiudere la presente disamina. Apertasi con la rievocazione del brano in cui Bembo individuava nell'imitazione artistica delle vestigia del mondo classico che andavano riemergendo fra Quattro e Cinquecento il modello cui anche i letterati dovevano guardare, la discussione ha permesso di verificare quanto fosse in un nesso simbiotico fra pratica letteraria e figurativa che si manifestava spesso in questi anni la fortuna della contraffazione, promossa da una cultura che giudicava i frutti della civiltà greco-romana come i supremi termini di confronto di ogni attività creativa umana. Non dobbiamo del resto perdere di vista il fatto che, prima ancora delle statue o delle gemme che venivano riportate alla luce da quelle febbrili campagne di scavo che restituirono opere quali il *Laocoonte*, i *signa* della cultura figurativa antica erano stati oggetto di una scoperta affidata alle parole, fossero esse quelle della *Naturalis Historia* di Plinio, dei dialoghi di Luciano, delle *Eikònes* dei Filostrati oppure quelle degli epigrammi *planudei*.⁵⁶ Per le loro generali caratteristiche di concisione, arguzia ed eleganza, che ne avevano già favorito l'imitazione da parte di poeti latini del calibro di Ausonio, questi componimenti incoraggiavano anzi in special misura un'istanza emulativa da parte dei letterati della prima età moderna. Poiché quei testi greci si presentavano come iscrizioni in origine apposte su monumenti, sculture o altri manufatti artistici andati nei secoli perduti, si può probabilmente ipotizzare che la loro referenza intermediale sollecitasse proprio una fenomenologia della contraffazione in cui parola e immagine concorrevano, entro una logica di stringente interdipendenza, allo sforzo di gareggiare con l'antico.

56. Sul ruolo rivestito dalla letteratura nella riscoperta rinascimentale dell'arte antica si vedano almeno E. Acanfora, *Myths and Gods: New Subjects and Classical Literary Sources*, in M. Gregori (a cura di), *The Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*, Catalogo della mostra di Atene, National Gallery-Alexandros Soutzos Museum (22 dicembre 2003-31 marzo 2004), Silvana, Cinisello Balsamo 2003, vol. I, pp. 318-323, ed É. Pommier, *Erinnerung an eine verlorene Kunst: die Maler der griechischen Antike in Italien zur Zeit der Renaissance*, in E. Dewes, S. Duhem (Hrsg.), *Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext*, Akademie Verlag, Berlin 2008, pp. 415-441. Riguardo all'importanza della *Planudea* in questo senso si veda N. Cannata, «*Evidentia in narratione*», cit., p. 38.

Tavole



Fig. 1 – Arte romana, di epoca tardo-imperiale, da prototipo ellenistico, *Erote dormiente*. Marmo greco, lunghezza cm. 69. Firenze, Galleria degli Uffizi, Tribuna. Immagine tratta da: *Giovinazza di Michelangelo*, cit., scheda n. 43, p. 323

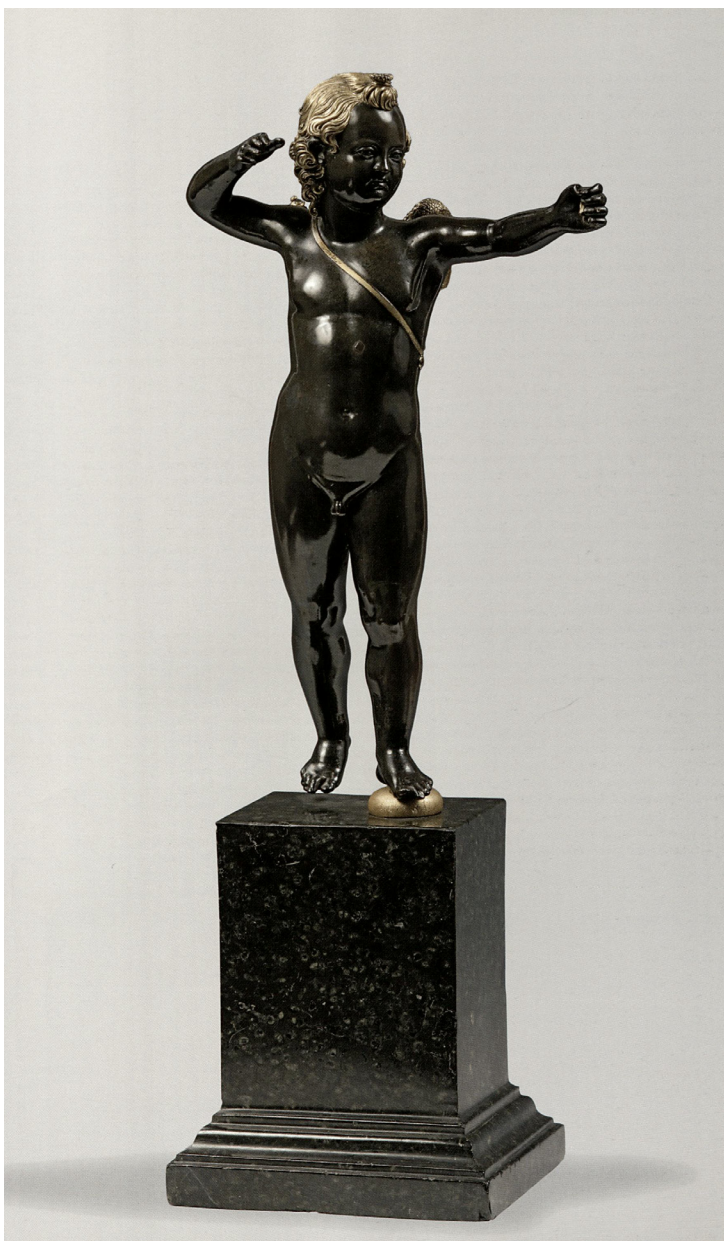


Fig. 2 – Pier Jacopo Alari Bonacolsi, detto l'Antico, *Cupido*, ca. 1495-1500. Bronzo dorato con inserti in argento, altezza cm 28,6 senza base, cm 45,5 compresa la base. Firenze, *Museo Nazionale del Bargello*, Collezione Carrand. Immagine tratta da F. Trevisani e D. Gasparotto (a cura di), *Bonacolsi l'Antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, Milano, Electa 2008, scheda IV.2, p. 191



Fig. 3 – Pseudo-Fra' Antonio da Brescia, *Cupido dormiente*, ca. 1500/1505. Bronzo patinato, diametro cm 6,7 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection. Immagine: pubblico dominio (www.nga.gov/collection/art-object-page.43963.html)

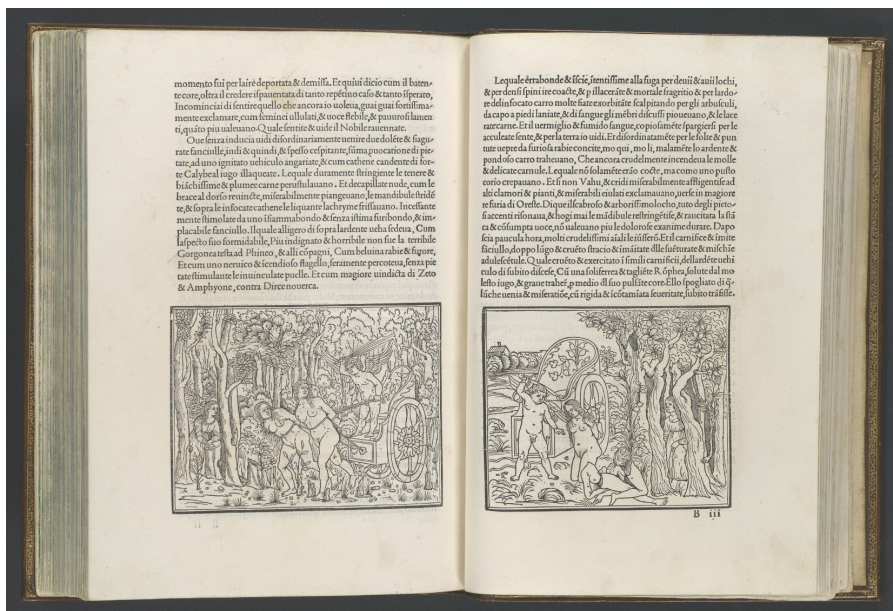


Fig. 4 – Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo, 1499, cc. BIIv e BIIIr (*Il sogno di Polia: il carro di Cupido e Cupido carnefice*). New York, Metropolitan Museum of Art. Immagine: pubblico dominio (www.metmuseum.org/art/collection/search/365313)

Appendice di testi

1) *Antologia Greca*, 16.14

Zenodoto

Τίς γλύψας τὸν Ἔρωτα παρὰ κρήνησιν ἔθηκεν
οἴμενος παύσειν τοῦτο τὸ πῦρ ὕδατι;

(Chi scolpì Eros e lo pose presso la fonte? Pensava di domare con l'acqua il suo fuoco?)

2) *Ivi*, 16. 210

Platone il Giovane

Ἄλσος δ' ὡς ἰκόμεσθα βαθύσκιον, εὔρομεν ἔνδον
πορφυρέοις μήλοισιν εἰκότα παῖδα Κυθήρης.
Οὐδ' ἔχεν ἰοδόκον φαρέτρην, οὐ καμπύλα τόξα.
ἀλλὰ τὰ μὲν δένδρεσσιν ὑπ' εὐπετάλοισι κρέμαντο·
αὐτὸς δ' ἐν καλύκεσσι ῥόδων πεπηδημένος ὕπνω
εὔδεν μειδιῶν. ξουθαὶ δ' ἐφύπερθε μέλισσαι
κηροχύτου μέλιτος, λαροῖς ἐπὶ χεῖλεσι ῥαῖνον.

(Quando giungemmo in un boschetto ombroso, vi trovammo dentro, somigliante alle mele purpuree, il figlio di Citera. Non aveva la faretra colma di frecce, né l'arco ricurvo, ma le sue armi pendevano dai rami d'alberi fronzuti; egli, fra boccioli di rose, vinto dal sonno, dormiva sorridendo. Sopra a lui bionde api, che nella cera colano il miele, si posavano sulle labbra delicate).

3) *Ivi*, 16.211

Statillio Flacco

Εὔδεις, ἀγρύπνους ἐπάγων θνητοῖσι μερίμνας,
εὔδεις, ἀτηρῆς ἅ τέκος Ἀφρογενοῦς.
οὐ πεύκην πυρόεσαν ἐπηρμένος οὐδ' ἀφύλακτον
ἐκ κέραος ψάλλων ἀντιτόνοιο βέλος.
Ἄλλοι θαρσεύωσαν· ἐγὼ δ', ἀγέρωχε, δέδοικα,
μή μοι καὶ κνώσσων πικρὸν ὄνειρον ἴδης.

(Dormi, tu che ai mortali insonni arrechi cure, dormi, figlio della spietata dea nata dalla schiuma marina, senza brandire la torcia di fuoco o scoccare dall'arco teso un dardo senza scampo. Altri si rincuori; ma io ho paura, insolente, che, anche dormendo, a mio danno tu faccia un sogno crudele).

4) *Ivi*, 16.212

Alfeo

Ἀρπάσομαι πυρόεσσαν, Ἔρωσ, <χερὸς> ἐκ σέο πεύκην,
συλήσω δ' ὤμων ἀμφικρεμῆ φαρέτρην,
εἴ γ' ἐτύμως εὔδεις, πυρὸς ἔγγονε, καὶ σέο φῶτες

πρὸς βαιὸν τόξων εὐνομίην ἄγομεν.
Ἀλλὰ καὶ ὡς σε δέδοικα, δολοπλόκε, μή τινα κεύθῃς
εἰς ἐμέ κήν ὕπνω πικρὸν ὄνειρον ἴδῃς.

(Ti strapperò di mano, Eros, la torcia infuocata, ti spoglierò della faretra che pende dalle tue spalle, se veramente dormi, figlio del fuoco, e se c'è un istante di tregua alle tue frecce per noi mortali. Ma anche così temo, tessitore d'inganni, che tu celi qualcosa contro di me, e faccia nel sonno un sogno crudele).

5) Ivi, 16.213

Stratone o Meleagro

Εἰ καὶ σοὶ πτέρυγες ταχινὰ περὶ νῶτα τέτανται
καὶ Σκυθικαὶ τόξων ἀκροβολεῖς ἀκίδες,
φεύξομ', Ἔρωσ, ὑπὸ γᾶν σε. Τί δὲ πλέον; Οὐδὲ γὰρ αὐτὸς
σὰν ἔφυγε ῥώμαν πανδαμάτωρ Ἀΐδας.

(Anche se sul tuo dorso si spiegano ali veloci e scagli le frecce dell'arco scitico, ti fuggirò Eros, sotto terra. Ma che vale? Neppure Ade stesso, che tutto doma, scampò con la fuga alla tua forza).

6) Ivi, 9.627

Mariano Scolastico

Τᾷ δ' ὑπὸ τὰς πλατάνους ἀπαλῶ τετρυμένος ὕπνω
εὔδεν Ἔρωσ Νύμφαισ λαμπάδα παρθέμενος.
Νύμφαι δ' ἀλλήλησι «Τί μέλλομεν; Αἴθε δὲ τούτω
σβέσσαμεν» εἶπον, «ὁμοῦ πῦρ κραδίης μερόπων».
Λαμπὰς δ' ὡς ἔφλεξε καὶ ὕδατα, θερμὸν ἐκεῖθεν
Νύμφαι Ἐρωτιάδεις λουτροχοεῦσιν ὕδωρ.

(Qui, sotto i platani, oppresso da molle sonno, Eros dormiva, consegnata la fiaccola alle Ninfe. Dissero fra loro le Ninfe: "Perché indugiare? Oh, se insieme con questo potessimo spegnere il fuoco ch'è nel cuore dei mortali!". Ma la fiaccola incendiò anche le acque, e da allora le Ninfe Erotiadi versano acqua calda).

7) Giano Anisio

De amore

Heus tu qui ad fontem flammatum pingis amorem,
Falleris, haud ignem extinguit amoris, aqua.

8) Giano Lascaris

Quis puerum Veneris statuit prope fluminis haustus
Providus? hanc flammam scilicet unda premet.

9) Pierio Valeriano

Zenodoti

Exculptum ad fontes quis consecravit Amorem
Ignem hunc forte ratus posse perire in aquis?

Zenodoto respondet

Propter aquas flammae Dominum non fixit amorem
Extingui hos ignes quod putet ullus aquis,
Sed quia visceribus succensis unda ab ocellis
Liquitur, estque simul flammae et aquae Dominus.

10) Celio Calcagnini

Amor in fonte

Huic amor insedit fonti. Quis credere posset
Quod media tantus pascitur ignis aqua?

11) *Item*

Qui puerum statuit muscoso in margine, tolli
Magnum ignem tenui posse putavit aqua.

12) Girolamo Angeriano

Ad Amorem dormientem

Dormis saeve puer, sed non tuus arculus, ignem
Suscitat, et vigili lampade corda cremat.

13) Pietro Gravina

De Cupidine marmoreo inermi dormiente

Ne dubita, non bella movet sopitus inermis.
Tunc fuge cum vigil est, et pharetratus Amor.

14) Ippolito Capilupi

In Cupidinis statuam dormientem

Herculis ex humeris erepta pelle leonis
Declinat somno lumina victor Amor.
Dulceque subridet, spoliisque elatus opimis,
Omnia iam pedibus supposuisse putat.
At procul eventura videns moestissima mater,
Quaeque puer secum mente volutat, ait:
Falleris, adveniet tempus, cum tecta subibis
Caesaris, et nulli iura superba dabis.
Despicient pueri, spernent tua iussa puellae,
Custus in illorum corde vigebit amor.

15) Ercole Strozzi

In Cupidinem Marmoreum super Leonis spolio dormientem ad Divam Lucretiam

Ecce cleonei substrata pelle Leonis

Languidus in duro marmore torpet Amor.

Estque impune faces prope cernere, telaque et arcus,

Tangereque apposita pectora nuda manu.

Segnitie nec causa sopor, sed in Hercule dum se

Iactat, et ora ferae sanguinolenta refert,

Risit, in elatum detorquens sydera frontis

Borgia, queis animi vis domita illa trucis,

Procubuitque puer, fassus nihil esse quod obstat,

Arma ubi iuncta, decens forma, pudorque movent.

16) Baldassarre Castiglione

Amor victo Hercule conquiescens

Hic Amor Herculea sopitus pelle quiescit:

Pulvinum capiti subdita clave facit.

Has nunc exuvias praefert, magno Hercule victo:

Pro pelle et clava nunc gerit ille colum.

At puerum Veneris somno et sudore madentem

Praxiteles Parium transtulit in lapidem.

Tu vero, hospes, abi, aut leni dic verba susurro,

Ne somnum excussum forte queratur Amor.

Ille quidem abiecitque facem, abiecitque pharetram,

Pro face, pro pharetra, clava timenda tibi est.

17) Pietro Gravina

De puero dormiente

Cum placidus pueri pressisset lumina somnus,

Et formosa magis redderet ora sopor,

Creditus hic Amor est, nam post sua bella Cupido

Saepe solet somnum fessus inire puer.

At quia non arcus lateri, nullaeque sagittae,

Nullaque post humeros ala volucris erat,

Ancipites spectantum animos faciebat inermis

Sic puer, et niveo plurima in ore venus.

Talis enim Idalias inter requiescere myrtos

Iuniperosque Erycis saepe repertus Amor

Dum loquimur, puer ecce suos patefacit ocellos,

Et meus o mentis gaudia lydus erat.

18) Nicolò d'Arco

De Cupidine Dormiente, apud Illustriss. Isabellam M. Mantuae

Tu puerum vexare cave, Cytherea, protervum,

Dum carpit somnos lumine languidulo.

At vos securi interea requiescite, amantes,

Deposita fessus dum face dormit Amor.

*Il 'De omnibus ingeniis augende memorie'
di Giovanni Michele Alberto Carrara
tra plagio e rifacimento:
i casi di Guglielmo Gratarolo e Lodovico Dolce*

Sara Ferrilli*

In un volume divenuto oramai un classico per gli studi su questo campo, Paolo Rossi definiva le arti della memoria e la logica combinatoria dei «fossili intellettuali».¹ Molto praticata, ma anche contestata, tra Umanesimo e Rinascimento, la mnemotecnica scompare infatti come disciplina autonoma a partire dal XVII secolo per confluire pian piano nelle più generali trattazioni enciclopediche. Assieme al repertorio di pratiche atte ad esercitare la memoria artificiale scompare, conseguentemente, la produzione letteraria ad esso connessa, una produzione composta perlopiù da manuali impiegati nell'insegnamento e nell'omiletica, o da opere di più ampio respiro.² A questo scenario di progressiva rimozione può aggiungersi un altro tipo di oblio che coinvolge in particolare alcuni testi, i quali riflettono l'interesse dei letterati che operavano tra Quattro e Cinquecento per tale ambito. Mi riferisco, in particolare, al *De omnibus ingeniis augende memorie* del medico e umanista bergamasco Giovanni Michele Alberto Carrara (1438-1490), che subì, pur nella sua ristrettissima circolazione, ben due singolari operazioni di riscrittura. Nel primo caso, l'opera di Carrara venne infatti tacitamente plagiata da

* Università di Zurigo.

1. P. Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, il Mulino, Bologna 1983², (dalla *Prefazione alla seconda edizione*, p. 5).

2. È stato infatti osservato che, anche per un autore impegnato in tal senso come Bruno, «già alla fine del '600 la mnemotecnica non costituiva più una chiave di lettura privilegiata della filosofia bruniana» (G. Bruno, *De umbris idearum*, a cura di R. Sturlese, premessa di E. Garin, Olschki, Firenze 1991, p. XIV). Per un inquadramento generale del contesto letterario, artistico e culturale riguardante la mnemotecnica rimando ai volumi fondamentali di F.A. Yates, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972; M.J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1990; e a L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Einaudi, Torino 1995.

Guglielmo Gratarolo nel *De memoria reparanda augenda servandaque*, mentre più complessa appare la ricezione da parte di Lodovico Dolce, che cita il bergamasco nel *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria* ma recuperandone gli scritti attraverso il *Congestorium artificiosae memoriae* del domenicano tedesco Johann Host von Romberch, fonte latina taciuta del *Dialogo*. Il fenomeno è interessante per almeno tre ragioni: in primis, esso permette di ricostruire trame poco note della fortuna dell'umanista Carrara la cui attività letteraria, seppur prolifica, resta tuttora in massima parte inedita. In secondo luogo, perché il *De omnibus ingeniis* testimonia di un approccio medico-aristotelico alla mnemotecnica, meno frequentato rispetto a quello tecnico di Gratarolo, pratico del Romberch o letterario del Dolce, e fu forse proprio questa singolarità ad agevolare la diffusione dello scritto di Michele Carrara. In ultima istanza, l'analisi delle strategie di plagio e di riscrittura può fornire qualche spunto su questioni riguardanti l'impiego delle fonti, il riconoscimento dell'*auctoritas* e, in generale, sugli slittamenti tra operazioni di plagio, traduzione e rielaborazione per questo genere di testi.

1. Giovanni Michele Alberto Carrara: profilo di un umanista

Autore prolifico e poligrafo, Giovanni Michele Alberto Carrara nasce a Bergamo e si forma come medico nello *studium* padovano, per poi conseguire il titolo di dottore nel 1458.³ La morte del padre Guido, anch'egli medico, costringe il Carrara a ritornare a Bergamo non appena terminati gli studi e a provvedere alla numerosa famiglia; anche per queste ragioni la sua attività professionale si svolge prevalentemente tra la città natale e la vicina Brescia, salvo un breve periodo al servizio del condottiero veneziano Roberto Sanseverino. A questo squisito isolamen-

3. La ricostruzione più recente e dettagliata è in R. Vittori, *Una cultura di confine. Cultura scritta d'élite, biblioteche e circolazione del sapere a Bergamo (1480-1600)*, FrancoAngeli, Milano 2020, pp. 103-158; ma per le notizie biografiche si dovrà tenere conto di G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, seconda edizione modenese, VI vol., parte II, in Modena, presso la Società Tipografica, 1790, pp. 688-693; B. Vaerini, *Carrara, G.M. Alberto*, in «Archivio Veneto», vol. 11, 1876, pp. 102-123; A. Mazzi, *Sulla biografia di Giovanni Michele Alberto Carrara. Appunti cronologici*, Mariani, Bergamo 1901; G. Ineichen, *Carrara, Giovanni Michele Alberto*, in *DBI*, XX, 1977, pp. 684-686; Iohannis Michaelis Alberti Carrariensis *Opera poetica, philosophica, rhetorica, theologica*, recensuit, edidit, adnotavit, figuris illustravit et ornavit I.B. Giraldi, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1967.

to provinciale si contrappone una fitta rete di relazioni con alcuni tra i maggiori letterati e personaggi dell'epoca, conosciuti perlopiù durante gli anni padovani e orbitanti nell'asse tra Bergamo, Venezia e la stessa Padova. In particolare, spiccano gli scontri giovanili con Antonio Beccadelli, detto il Panormita, e Porcelio Pandoni, ricordati dallo stesso Carrara nella *Commemoratio*;⁴ a questi, già a loro volta fortemente in polemica tra loro,⁵ il bergamasco diresse alcuni scritti provocatori, tra cui il veemente *Sermo contra obscenos poetas*.⁶ Tra i contatti che appartengono a periodi più maturi della produzione del Carrara si ricordano la menzione, nel *De fato et fortuna*, del bergamasco Francesco da Ponte e del fratello Giovanni, quest'ultimo lodato per la sua orazione in morte del Gattamelata,⁷ gli scambi con Gian Mario Filelfo, a cui il bergamasco invia una copia della commedia latina *Armiranda*, e la lunga amicizia con Bernardo Bembo, dedicatario di una copia dei *Sermones obiurgatorii*.⁸

4. L'edizione parziale, dal titolo *Ad gloriosam Virginem Mariam suarum calamitatum commemoratio*, è in Ivi, pp. 5-16 (ma non vi è compresa la porzione in cui si ricordano le polemiche, che corrisponde a I, 300-350, per la quale si veda p. 173, e anche G.M.A. Carrara, *De choreis musarum e Saggio monografico*, a cura di G. Giraldi, Pergamena, Milano 1984, p. 144, nota 13). Una rassegna completa dei testimoni superstiti è ora in R. Vittori, *Una cultura di confine*, cit., p. 117, nota 252.

5. Si veda D. Coppini, *Un'eclisse, una duchessa, due poeti*, in R. Cardini, E. Garin, L. Cesarini Martinelli, G. Pascucci (a cura di), *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, I vol., Bulzoni, Roma 1985, pp. 333-373, alle pp. 355-373.

6. Nel codice Cassaf. 1.7 (F.2.4) della Biblioteca Civica 'Angelo Mai' di Bergamo oltre alla *Commemoratio* si contengono circa 250 epigrammi, di cui diciotto in polemica col Porcelio e uno contro il Beccadelli, questi ultimi pubblicati in Iohannis Michaelis Alberti Carrariensis *Opera poetica*, cit., pp. 71-76, e per il commento cfr. pp. 192-194 (per la descrizione del manoscritto si veda invece *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca civica di Bergamo*, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1989, p. 210, n. 88). Per il *sermo* cfr. invece Iohannis Michaelis Alberti Carrariensis, *Sermones Obiurgatorii*, curavit, recensuit, edidit I.B. Giraldi, Pergamena, Milano 1987, pp. 11-16. Per i rapporti con questi umanisti rimando a G. Giraldi, *L'umanista Michele Alberto Carrara*, in «Bergomum», vol. 21, n. 1-2, 1947, pp. 1-17, alle pp. 11-16; sui retroterra della polemica si legga R. Vittori, *Una cultura di confine*, cit., pp. 124-127.

7. Cfr. *De fato et fortuna*, in Iohannis Michaelis Alberti Carrariensis *Opera poetica*, cit., pp. 79-80. Per l'identificazione del personaggio si veda G. Giraldi, *Il Pontano di Bergamo e l'orazione per Gattamelata*, in Idem, *Studi sul Rinascimento*, Studio Bibliografico Forlanini, Milano 1960, pp. 230-231.

8. Per Filelfo cfr. in particolare A. Manetti, *Un amico bergamasco di G.M. Filelfo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. 155, 1978, pp. 551-566, che pubblica anche i componimenti di Carrara indirizzati all'amico; Idem, *Reminiscenze dantesche in un poema inedito del Quattrocento*, in *Medioevo e Rinascimento veneto, con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, I vol., *Dal Duecento al Quattrocento*, Antenore, Padova 1979, pp. 427-441, specialmente pp. 430-431. L'*Armiranda* fu pubblicata prima da Giraldi nel volu-

Le numerosissime opere lasciateci da Carrara coprono con erudizione generi e temi diversi, attingendo tanto al sapere medico, astrologico e filosofico, quanto alle letterature latina, volgare e umanistica. In particolare, tra gli scritti giovanili spicca un poema in terzine denominato *Comoedia*, unica prova poetica volgare pervenutaci,⁹ cominciato prima del 1457, ovvero durante gli anni padovani, e completato tra il 1462 e il 1463. Esso consta di circa 3800 endecasillabi divisi in quattro libri (*Cupido, Venus, Dyana, Caelum*) e si dimostra fortemente influenzato da opere come i *Trionfi* di Petrarca, il *Ninfale fiesolano* e l'*Amorosa visione* di Boccaccio, oltre ovviamente alla *Commedia*, da cui prende ispirazione anche per il titolo.¹⁰ Il poema, tuttora inedito, desta qualche interesse perché Dante vi viene contestato per una serie di errori teolo-

me monografico di «Sistemática. Rivista di Filosofia», vol. 8, 1975, ed è ora disponibile nell'edizione G.M.A. Carrara, *Armiranda*, edizione critica, traduzione e commento a cura di L. Mancino, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2011 (e si veda anche P. Viti, *Realtà cittadina e ambiente accademico nell'Armiranda di Giovanni Michele Alberto Carrara*, in Idem, *Immagini e immaginazioni della realtà. Ricerche sulla commedia umanistica*, Le Lettere, Firenze 1999, pp. 155-168). Dell'invio della commedia in lettura al Filelfo riferisce lo stesso Carrara nella *Commemoratio* (per cui si legga R. Vittori, *Una cultura di confine*, cit., pp. 122-123). Per i contatti con Bembo rimando a N. Giannetto, *Bernardo Bembo politico e umanista veneziano*, Olschki, Firenze 1985, pp. 100, 154-155, 197-198. Bernardo è anche una preziosa traccia per la tradizione indiretta delle opere del bergamasco: lo prova un'annotazione marginale a c. 173r nel codice di Cambridge, King's College Library, ms. 34, contenente opere di Orazio e appartenute proprio al Bembo, in cui si trascrive un passo del *De choreis musarum* di Carrara (si veda Ivi, pp. 299-301). La dedica dei *Sermones obiurgatorii* è invece nel codice di Bergamo, Biblioteca Civica 'Angelo Mai', MAB 8 (D.V.3), annotato dallo stesso Bembo, descritto in *Codici e incunaboli miniati*, cit., pp. 209-210, n. 87.

9. Carrara stesso riferisce nel *De choreis musarum* di aver scritto diversi componimenti lirici in volgare, che risultano però perduti: si veda G.M.A. Carrara, *De choreis musarum e Saggio monografico*, cit., p. 47, mentre per un inquadramento generale della produzione letteraria dell'autore cfr. Ivi, pp. 156-177 (a sua volta rielaborazione ed ampliamento di G. Giraldi, *Bibliografia delle opere di G.M.A. Carrara*, in «Rinascimento», vol. 6, n.1, 1955, pp. 125-143).

10. Il poema si conserva nel codice quattrocentesco di Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 210 (= 6231), posseduto da Apostolo Zeno e copiato da «Jacobinus Sangallus civis Bergomi», come recita la sottoscrizione, e in una copia del 1900 eseguita da A. Mioni sul codice marciano (Bergamo, Biblioteca civica 'Angelo Mai', MMB 325 [già Φ 2.13], cfr. la relativa scheda su *Manus*). Si veda G. Giraldi, *Bibliografia delle opere di G.M.A. Carrara*, cit., pp. 134-135; Idem, *Saggio monografico*, in *Opere di G.M.A. Carrara (1438-1490)*, III vol., *De choreis musarum e Saggio monografico*, Edizioni Pergamena, Milano 1984, p. 212 (per il codice veneziano cfr. anche P.O. Kristeller, *Iter Italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries*, II vol., *Italy*, The Warburg Institute-Brill, London-Leiden 1967, p. 273).

gici e filosofici, nonostante l'intera struttura sia modellata proprio sull'esempio dantesco.¹¹ Vi si narra infatti di un viaggio allegorico, prima terrestre e poi celeste, che per i primi tre libri si svolge sotto la guida di Virgilio, sostituito nell'ultimo libro da Guido Carrara, il padre dell'autore, morto proprio nel 1457. Questi condurrà il protagonista, denominatosi boccaccianamente Panfilo, al cospetto di Dio, dopo aver attraversato i cieli del Paradiso, e durante il transito nel cielo della Luna ordinerà a Panfilo-Carrara di scrivere al termine del viaggio un'opera in cui dovrà discutere gli errori del poema dantesco. La *Comoedia* testimonia non solo delle reazioni al magistero dell'Alighieri negli ambienti universitari padovani, ma riflette anche la venerazione dell'autore per l'opera del defunto Guido, un motivo che si affaccia proprio nel poema e che sarà fondamentale anche nella produzione successiva del Carrara.¹² Di Guido, che fu anch'egli medico nonché fondatore del Collegio dei medici di Bergamo, sopravvive un unico scritto, ovvero le *Quedam bone recolecte et in Forliviensem*, inserite in un codice miscelaneo di scritti medici «composto a Bergamo nel 1469-70 per cura del medico Giovanni Cattaneo di Arzago».¹³ Stando agli studi di Giraldi, egli doveva però aver composto anche un *De meteoris*, un *De pulsibus*, un commento al *Conciliator* di Pietro d'Abano, alcune orazioni latine,¹⁴ nonché degli scritti di mnemotecnica, dato che proprio nel *De omnibus ingeniis augende memorie* viene ricordato il suo metodo topografico. Come vedremo,

11. Cfr. G. Giraldi, *Gli errori di Dante in un poema umanistico inedito*, in *Studi sul Rinascimento*, Gheroni, Torino 1960, pp. 95-117, a pp. 102-103; A. Manetti, *La 'Comoedia' dell'umanista bergamasco Giovanni Michele Alberto Carrara*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», vol. 39, 1974/75-1975/76, pp. 263-284; Idem, *Dante "ripreso" in un poema inedito del Quattrocento*, in «L'Alighieri», vol. 24, n. 1, 1983, pp. 38-52. Per un inquadramento generale si veda ancora R. Vittori, *Una cultura di confine*, cit., pp. 133-134.

12. Tra le opere perdute di G.M.A. Carrara compaiono inoltre alcuni scritti prosopografici in memoria e in difesa del padre, per i quali cfr. G. Giraldi, *De choreis musarum e Saggio monografico*, cit., pp. 176-177.

13. G. Ineichen, *Carrara, Giovanni Michele Alberto*, cit., p. 684. Segnalo che l'attuale segnatura del codice è Bergamo, Biblioteca Civica 'Angelo Mai', MA 507 (già G.5.2) e che il trattato si trova alle cc. 211v-216v; per la tavola si rimanda a J. Agrimi, *Tecnica e scienza nella cultura medievale. Inventario dei manoscritti relativi alla scienza e alla tecnica medievale (secc. XI-XV). Biblioteche di Lombardia*, La Nuova Italia, Firenze 1976, pp. 25-27; descrizione in F. Lo Monaco (a cura di), *I manoscritti datati della Biblioteca civica Angelo Mai e delle altre biblioteche di Bergamo*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2003, pp. 63-64, n. 87.

14. G. Giraldi, *De choreis musarum e Saggio monografico*, cit., p. 138. Si veda anche G.M.A. Carrara, *Armiranda*, a cura di L. Mancino, cit., pp. XII-XIV.

questa costante attenzione per l'opera paterna rappresenta un elemento dirimente per inquadrare la maniera in cui Gratarolo e Dolce rielaborano il testo di Carrara, e stimola al contempo la circolazione del trattato.

2. Il *De omnibus ingeniis augende memorie*

Alla fortuna del trattato di mnemotecnica dovette contribuire il fatto che si tratta dell'unica opera dell'autore che godette di un'edizione a stampa. Il *De omnibus ingeniis*, di cui sopravvive un solo testimone manoscritto datato 1481,¹⁵ venne pubblicato dieci anni dopo, ad appena un anno dalla morte di Carrara, per i tipi del bolognese Platone de' Benedetti.¹⁶ L'opera è dedicata «ad prestantissimum virum Alovisium

15. Si tratta del codice di Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 28432, cc. 1r-11r, segnalato da S. Heimann-Selbach, *Ars und Scientia. Genese, Überlieferung und Funktionen der mnemotechnischen Traktatliteratur im 15. Jahrhundert. Mit Edition und Untersuchung dreier deutscher Traktate und ihrer lateinischen Vorlagen*, Niemeyer, Tübingen 2000 (ristampa: De Gruyter, Berlin 2012), p. 171, n. 7, e poi da Lucia Mancino nella sua edizione dell'*Armiranda* (p. XXVIII, n. 56), ma la segnatura era reperibile già attraverso P.O. Kristeller, *Iter Italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries*, III vol., *Alia itinera I (Australia to Germany)*, The Warburg Institute-Brill, London-Leiden 1983, p. 623. Il codice è descritto in G. Glauche, *Katalog der lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München: Clm 28255-28460*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1984, pp. 265-266, da cui si ricavano anche la datazione e il luogo di copia (Buxheim). Sempre Heimann sostiene che presso la Biblioteca Civica 'Angelo Mai' di Bergamo si conserverebbe un secondo codice manoscritto del trattato, anticamente segnato A.4.40 (oggi smembrato nelle tre segnature MA 184, MA 185, MA 186). Esso corrisponde al ms. MA 186, in cui però si riscontra unicamente la rubrica «Memoria Jo. Michaelis Alberti Carrariensis ad Aloysium Manetem secretarium Venetorum pro agenda incipit regimen» (c. 101r), premessa al ricettario medico che occupa le ultime carte del codice. L'indicazione originaria si ricava da P.O. Kristeller, *Iter Italicum*, cit., V vol., *Alia itinera III and Italy III (Sweden to Yugoslavia, Utopia, Supplement to Italy A-F)*, pp. 477-488 (ringrazio la dottoressa Marta Gamba per i controlli sul codice). Segnalo che, sempre nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, nel ms. Clm 720 (XV sec.) è trascritto un trattato medico finora ignoto del Carrara, la cui rubrica incipitaria recita *Clarissimi ac incliti artium et medicine doctoris domini Michaelis Carariensis digressio de farmaciis feliciter incipit*, i cui appellativi corrispondono a quelli abitualmente impiegati dall'autore. Per la descrizione si veda U. Bauer-Eberhardt, *Die illuminierten Handschriften italienischer Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek*, Teil 6.2.1: *Von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis um 1540. Textband*, Reichert, Wiesbaden 2014, pp. 99-100.

16. Cfr. Iohannis Michaelis Alberti Carrariensis *De omnibus ingeniis augende memorie*, Bologna, Platone De Benedictis, 24 Ianuarii 1491. Per l'edizione moderna (da cui si cita) si veda Iohannis Michaelis Alberti Carrariensis *Opera poetica, philosophica, rhetorica, theologica*, recensuit, edidit, adnotavit, figuris illustravit et ornavit I.B. Giraldi, in universitate studiorum Mediolanensi, philosophiae magister, Istituto Geografico de Agostini,

Manentem incliti Venetorum senatus secretarium»,¹⁷ ovvero al potente senatore Alvise Manenti, ma anche altri accenni tradiscono un forte intento encomiastico nei confronti della Repubblica di Venezia, come ad esempio la menzione del doge Francesco Foscari e del senatore Domenico Giorgio (o Giorgi), lodati entrambi per la loro prodigiosa memoria.¹⁸

Novara 1967, pp. 107-128. Segnalo che la *princeps* del Carrara viene spesso citata sotto il nome di «Johann Michael Alberti», come fanno anche G. Plebani, *L'arte della memoria*, seconda edizione accresciuta, Hoepli, Milano 1912, pp. XV e H. Hajdu, *Das mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*, Verlag Franz Leo & Comp., Leipzig 1936 (ristampa anastatica: Bonset, Amsterdam 1967), pp. 110-111.

17. Si tratta del potente segretario del Consiglio dei Dieci Alvise (o Luigi) Manenti, che fu già inviato presso Costantinopoli al seguito dell'ambasciatore veneziano Antonio Vitturi nel 1481, per poi divenire egli stesso ambasciatore durante la guerra turco-veneziana (la sua attività politica è documentata in numerosi passi dei monumentali *Diari* di Marin Sanudo). La conoscenza tra Manenti e il Carrara potrebbe forse risalire agli anni Sessanta del Quattrocento, quando i veneziani appoggiarono le armate di Bartolomeo Colleoni contro Firenze e Milano, oppure essere stata originata dai funerali del condottiero bergamasco e dalle complicate vicende che coinvolsero il suo testamento: si ricorderà a questo proposito che proprio Carrara pronunciò un'orazione durante le esequie del Colleoni (pubblicata in Iohannis Michaelis Alberti Carrariensis *Opera poetica*, cit., pp. 131-143), e che il Manenti fu tra i membri del Consiglio dei Dieci che presiedettero all'incameramento dei beni del condottiero dopo la sua morte (sull'intricata questione dell'eredità del Colleoni cfr. B. Belotti, *La vita di Bartolomeo Colleoni*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1951³, pp. 421-430; per un aggiornamento bibliografico cfr. J. Kohl, *Ercole a Bergamo. La costruzione della genealogia di un condottiero rinascimentale*, in L.C. Rossi (a cura di), *Le strade di Ercole. Itinerari umanistici e altri percorsi*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2010, pp. 127-150). Sulle attività del Manenti si vedano anche G. Gulino, *Freschi, Zaccaria de'*, in *DBI*, L., 1998, pp. 463-465, M.P. Pedani, *In nome del gran signore. Inviati ottomani a Venezia dalla caduta di Costantinopoli alla guerra di Candia*, Deputazione di storia patria per le Venezie, Venezia 1994, pp. 66-67.

18. «At, ne huic nostre etati inuideamur, Franciscus Foscari, dux Venetiarum inclitus, tanta memoria fuit ut, quecumque toto sui regni tempore egerit dixeritque, ea, cum esset opportunum, repeteret, hominumque nomina, et tempora quibus ea gerebantur sine discrimine commemoraret; eiusdem quoque Senatus Senator clarissimus Dominicus Georgio tenacissimam memoriam sapientie uberrime copulavit» (G.M.A. Carrara, *De omnibus ingeniis*, cit., p. 107); «Dominicus Georgio singulis rebus proprias figuras haberi posse confirmet, ut coniunctive, condicionali, rationali reliquisque particulis orationis proprii characteres affingantur, quin accentus etiam posse signare constantissime affirmat» (Ivi, p. 117). Stando alla testimonianza del Vaerini, a Domenico Giorgio Carrara aveva dedicato anche gli *Stromata*, il cui codice un tempo appartenne alla biblioteca di Giulio Saibante (l'opera presentava la seguente dedica: «Ad clarissimum oratorem et optimum senatorem Dominicum Georgium Venetum patritium Iohannis Carrariensis liber Stromatum» (Cfr. B. Vaerini, *Carrara*, cit., p. 111, ma secondo A. Mazzi, *Sulla biografia*, cit., p. 102, si tratterebbe di Ciriaco Giorgio), e l'informazione si ricava anche dal *De choreis musarum*, p. 59: «Et multa huiusmodi exempla in libro *Stromatum* contulimus, quem ad clarissimum senatorem Dominicum Georgium scripsimus virum, qui et eloquentia et sapientia nemini priscorum concedat». Il prefetto di Verona Domenico

L'opera è suddivisa in due parti. Nel primo capitolo, Carrara fornisce una rassegna di fonti classiche e mediche sul tema, per poi enunciare venti precetti di aiuto alla memoria, cinque precetti aristotelici sulla *reminiscentia* e sette precetti *de figuris*. Nel secondo capitolo l'autore esamina i fondamenti medici della memoria, dell'intelletto e della volontà, nonché le malattie legate a *humiditas* e *siccitas*, per le quali propone cinque ricette mediche; egli elabora inoltre una dieta per la memoria corredata da dodici ricette, e dà consigli riguardanti l'aria, il sonno, il moto, il coito e gli *accidentia animi*, per poi chiudere con un ricettario di unguenti e lozioni.¹⁹ L'originalità di Carrara rispetto ai moltissimi libri sul tema risiede nell'approccio che coniuga la disquisizione filosofica generale, derivante dalla letteratura classica, con i risvolti medico-pratici dell'opera.²⁰ Tra le diverse fonti a cui il bergamasco attinge non vi sono, quindi, solo Seneca, Cicerone, Plinio, o altri autori cardine per le questioni di filosofia naturale, come Aristotele, Galeno e Avicenna, ma anche opere cronologicamente più vicine, e tra queste va segnalata almeno la menzione di Bernard de Gordon, esponente della scuola di Montpellier.²¹ Particolare attenzione viene riservata anche alle ricette e agli espedienti per allenare e preservare la memoria sperimentati da Guido Carrara: esso è infatti citato nella prima parte come fonte di uno dei *praecepta memorationis* sulla memoria visiva²² e poi come autore di un metodo topografico basato

Giorgi viene celebrato anche nei versi di Gian Mario Filelfo, e infatti fu proprio Giorgi a invitare lo stesso Filelfo a risiedere nella città: cfr. G. Mardersteig, *Tre epigrammi di Gian Mario Filelfo a Felice Feliciano*, in C. Henderson Jr (a cura di), *Classical, Medieval and Renaissance Studies in Honor of Berthold Louis Ullman*, II vol., Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1964, pp. 375-384.

19. Un sunto dei contenuti dell'opera, ma con alcune sviste, è in G. Zappacosta, *La mnemotecnica nell'età dell'Umanesimo alla luce degli studi più recenti*, in «Cultura e Scuola», vol. 43, 1972, pp. 15-21, alle pp. 18-19, nota 19.

20. Considerano il trattato particolarmente innovativo F. Tocco, *Le opere latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le italiane*, Le Monnier, Firenze 1889, pp. 32-35; e G. Giraldi, *Un trattato umanistico sulla memoria*, in «I problemi della pedagogia», vol. 1, 1955, pp. 279-288.

21. Quest'ultimo citato in due occasioni: «solent enim ea precipue gratia bene memorari religiosi, ut Gordonio placuit, quia positi in solitudine minus variis cogitationibus distrahuntur» (G.M.A. Carrara, *De omnibus ingeniis*, cit., p. 111); «quartus, ut capite bene elevato et bene cohoperto fiat, non tamen superflue, quia, teste Bernardo Gordonio, nimia tectura caput debilitat resolvendo» (Ivi, p. 124)

22. «Dicit Aristoteles, quod semel videntes magis memorantur quam easdem multotiens audientes; propterea, consulebat Guido pater meus ut simplicia, que legendo disceremus, etiam oculis, si fieri posset, aspiceremus» (Ivi, p. 111).

sull'associazione delle lettere dell'alfabeto latino ai nomi di altrettanti animali.²³ Guido è nominato infine anche nel secondo capitolo e a lui viene attribuita la ricetta di un unguento per curare le malattie che ostacolerebbero la memoria.²⁴ Oltre all'*auctoritas* paterna, Carrara attinge inoltre a dei suoi scritti precedenti di argomento medico: in particolare, nel trattare delle malattie legate all'umidità l'autore rinvia a un suo commento agli *Aforismi* di Ippocrate, del quale dà notizia anche in altre opere ma che risulta per noi perduto.²⁵

Il *De omnibus ingeniis* esce a stampa nello stesso anno della *Phoenix* di Pietro da Ravenna, trattato che ebbe un'enorme fortuna europea e che, insieme al successivo *Congestorium artificiosae memoriae* di Romberch, divenne uno dei capisaldi dell'*ars memorativa*.²⁶ Malgrado ciò, proprio i due casi di rielaborazione che andremo ora ad esporre dimostrano che il lavoro di Carrara non fu del tutto ignorato dai contemporanei e che, anzi, contribuì notevolmente all'elaborazione di scritti successivi, forse proprio in virtù della sua concisione e dell'originale approccio terapeutico.

3. Guglielmo Gratarolo plagiatario di Carrara

Il primo a beneficiare del *De omnibus ingeniis* fu il suo concittadino Guglielmo Gratarolo. Nato a Bergamo il 16 maggio del 1516, Gratarolo segue per certi versi un iter simile a quello del Carrara: egli si trova infatti a Padova tra il 1531 e il 1537 come studente di medicina ed ottiene la laurea a Venezia nel 1539, anno in cui viene aggregato al Collegio dei medici e dei fisici di Bergamo. Sulle vicende successive del medico bergamasco influirono le dottrine eterodosse dei suoi scritti e l'attività di propaganda ereticale: Gratarolo ricevette infatti un

23. «Guido pater meus ex animalibus cepit locos suos, et eorum ordinem ex alphabeto latino deduxit, et a singula littera unius animalis nomen incoharetur» (Ivi, p. 114).

24. Ivi, p. 126.

25. «Que a doctoribus suis locis ponuntur, et a me satis copiose collecta sunt in commentariis *aphorismorum* Ippocratis, secundo *aphorismorum*, commento XXII, in digressione magna» (Ivi, p. 120). Si veda anche Idem, *De choreis musarum*, cit., p. 99.

26. Si veda F. Luciola, *La 'Phoenix' nel 'Viridario'. Fortuna letteraria di un trattato di mnemotecnica*, in «Lettere Italiane», vol. 59, n. 2, 2007, pp. 262-280 (ma per la datazione della *princeps* di Carrara, considerata da Luciola precedente alla *Phoenix*, egli è tratto in inganno da un errore già riscontrabile in P. Rossi, *Clavis universalis*, cit., p. 57 e n. 49).

primo provvedimento dall'inquisitore milanese nel 1544, di fronte al quale egli ripudiò le proprie tesi, per poi subire una seconda sanzione nel 1550, stavolta ad opera dell'inquisizione bergamasca, la quale aveva constatato la recidività del medico, nonostante l'abiura. Il medico si rifugiò quindi in Valtellina, dove probabilmente ricevette notizia della pesante sentenza del 1551, pronunciata in contumacia, con la quale si disponevano la confisca dei suoi beni e la pena capitale per decapitazione e rogo del corpo.²⁷ A partire dall'anno successivo è documentata la sua presenza a Basilea, dove Gratarolo abbracciò le dottrine calviniste e divenne, come sostiene Cantimori, «l'informatore basileese del Bullinger e di Calvino»,²⁸ rivestendo un ruolo di primo piano nella diffusione della teologia riformata fino all'anno della sua morte, avvenuta nel 1568.²⁹

L'apporto del Gratarolo alla diffusione dell'opera di Carrara si deve in particolare al trattato *De memoria reparanda augenda servandaque*, pubblicato a Zurigo nel 1553 con dedica a Edoardo VI d'Inghilterra.³⁰ Il testo godette di una discreta diffusione: esso venne infatti rivisto e ristampato già a partire dall'anno successivo all'inter-

27. Le notizie biografiche sono tratte da A. Pastore, *Grataroli (Gratarolo)*, *Guglielmo*, *DBI*, LVIII, pp. 731-735. Fondamentale, anche per riassumere l'opera di Gratarolo come editore, L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, V vol., *The Sixteenth Century*, Columbia University Press, New York 1941, pp. 600-616.

28. D. Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento e Prospettive di storia ereticale italiana del Cinquecento*, a cura di A. Prosperi, Einaudi, Torino 2009, p. 169. Sui problemi di Gratarolo con gli organismi inquisitoriali si vedano R. Palmer, *Physicians and the Inquisition in sixteenth-century Venice. The case of Girolamo Donzellini*, in A. Cunningham, O.P. Grell (eds.), *Medicine and the Reformation*, Routledge, London-New York 1993 pp. 118-133; A. Celati, *Heretical Physicians in Sixteenth-Century Italy: the Fortunes of Girolamo Massari, Guglielmo Grataroli, and Teofilo Panarelli*, in «Società e Politica», vol. 1, 2018, pp. 12-32, specialmente pp. 16-18; sul suo calvinismo militante cfr. A. Rotondò, *Studi e ricerche di storia ereticale italiana del Cinquecento*, Giappichelli, Torino 1974, pp. 283-286.

29. E d'altronde a ribadire la completa aderenza del Gratarolo alle idee propagate oltralpe si può porre come testimonianza anche la stampa dei suoi opuscoli medici sulla peste del 1564, nella quale egli stesso si definisce "italogermano": cfr. Guglielmi Grataroli medici Italogermani *Theses, hoc tam periculoso pestis ubique grassantis tempore ad disputandum inter philiatros propositae, in primis dignae, lectu, nunc vero primum ob publicam utilitatem in lucem editae*, Basileae, per Ioan. Oporinum, 18 octobris 1564.

30. Cfr. *De memoria reparanda, augenda, servandaque, tutiora omnimoda remedia, praeceptionesque optimas breviter continens opusculum. Item de praedictiones morum naturarumque hominum facili, ex inspectione partium corporis, selectum opusculum, auctore Gulielmo Gratarolo Medico Bergomate, Tiguri, per Andream Gessner F. & Rodolphum Vuysenbachium, 1553.*

no di una fortunata raccolta di opuscoli medici dedicata a Massimiliano di Boemia,³¹ ed ebbe anche una traduzione francese e un'altra in inglese.³²

Il *De memoria reparanda* è aperto da una prefazione ed è strutturato in due libri, di cui il primo suddiviso in ulteriori sei capitoli. La rielaborazione del *De omnibus ingeniis aungende memorie* investe in particolare alcune sezioni tecniche del trattato, nelle quali Gratarolo ingloba quasi integralmente il testo di Carrara, con particolare riguardo a quelle sezioni in cui quest'ultimo esponeva aspetti terapeutici, come ad esempio i precetti medici e il succitato metodo dei *loci*.³³

Il rapporto tra il *De memoria reparanda* e la sua fonte può essere così schematizzato:

31. Guglielmi Grataroli *Bergomatis artium & medicinae doctoris opuscula, videlicet: De memoria reparanda, augenda, conservandaque, ac de Remiscentia: tutiora omnimoda remedia, praeceptiones optimae, De praedictione morum naturarumque hominum, cum ex inspectione partium corporis, tum aliis modis, De temporum omnimoda mutatione, perpetua et certissima signa et prognostica*, omnia ab autore correctata, aucta satis et ultimo edita, Basileae, apud Nicolaum Episcopium iuniorem, 1554. Alcune notizie sulle diverse stampe di quest'opera sono raccolte in G. Gallizioli, *Della vita, degli studi e degli scritti di Guglielmo Grataroli filosofo e medico*, dalla stamperia Locatelli, Bergamo 1788, pp. 63-67. Come ha notato Thorndike, nella seconda edizione «Gratarolo apologized for the edition of the previous year as put out quicker than he had wished at the instance of friends and printer during his absence. But he further stated that this work and those on weather prediction and physiognomy had been composed many months before» (L. Thorndike, *A History of Magic*, cit., p. 606).

32. Per la traduzione francese si veda G. Gratarol, *Des preceptes et moyens de recouvrer, augmenter, & contregarder la memoire. Avec un euvre singulier qui demontre à facilement predire, et iuger des meurs, & natures des hommes, selon la consideration des parties du corps*, le tout traduit en françoys, par E. Coppé, Lyon, chez Baltazar Arnouilles, 1555; per quella inglese Guglielmo Gratarolo, *The Castel of Memorie, wherein is contenyed the restoryng, augmentyng, and conservyng of the Memorie and Remembraunce*, englished by W. Fulwod B.L., London, Rouland Hall, 1562. Su quest'ultima si veda ora W. Engel, R. Loughnane, G. Williams (eds.), *The Memory Arts in Renaissance England: A Critical Anthology*, Cambridge University Press, Cambridge 2016, pp. 51-64.

33. Il plagio è segnalato già in G. Plebani, *L'arte della memoria*, cit., pp. XV-XVII; S. La Colla, *Memoria*, in *Enciclopedia Italiana*, XXII vol., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1934, pp. 829-835, a p. 834; H. Hajdu, *Das mnemotechnische*, cit., p. 121 e poi ribadito da G. Giraldi, *Un trattato umanistico*, cit., e si veda anche G.M.A. Carrara, *De omnibus ingeniis*, cit., pp. 213-214. Alcuni passi delle due opere sono messi a confronto da P. Rossi, *Clavis universalis*, cit., pp. 115-118.

Gratarolo, <i>De memoria reparanda</i>	Carrara, <i>De omnibus ingeniis</i>
– Praefatio	
– Libro I:	
Cap. 1: <i>Quid sit memoria, ubi vigeat, quam utilis et necessaria sit etc.</i>	plagio del cap. 1
Cap. 2: <i>Quibus ledatur causas, earumque notas continet et curationem</i>	compendio del cap. 2
Cap. 3: <i>Quomodocunque memoriae nocentia praecipua ostendit</i>	(originale)
Cap. 4: <i>Similiter iuvantia particularia enumerat</i>	(originale)
Cap. 5: <i>Nonnulla probatiora selectioraque medica remedia composita continet, servantia multumque augmentia memoriam</i>	(originale)
Cap. 6: <i>Philosophica consilia, canones et praecepta reminiscentiae narrabit</i>	plagio del cap. 1
– Libro II: <i>De locali vel artificiosa memoria</i>	plagio del cap. 1

Già questa sintetica panoramica mette in luce il fatto che, al di là delle sezioni originali, l'eretico bergamasco attinse a entrambe le partizioni del trattato del Carrara. Antepoendo la trattazione relativa alle ricette mediche, che nella fonte occupava il secondo capitolo, e aggiungendovi nuove soluzioni terapeutiche tratte dall'opera del veronese Antonio Fumanelli,³⁴ Gratarolo rivendicava così una certa indipendenza, soprattutto professionale, rispetto al concittadino. Un altro intento, naturalmente non dichiarato, è quello di aggiornare il repertorio delle *auctoritates* del *De omnibus ingeniis* col ricorso ad autori più moderni: fin dalla prefazione del *De memoria reparanda* Gratarolo si pone infatti in dialogo con la vasta produzione mnemotecnica coeva, alla quale egli intende contribuire attraverso un'esposizione succinta ed efficace delle informazioni e dei *remedia*.³⁵ Tra gli autori successivi a

34. G. Gratarolo, *De memoria reparanda*, cit., I, 5, f. 52 (salvo ove diversamente indicato, si cita dall'edizione del 1554): «Possem hic plura etiam utilia remedia aggregare sed haec sufficient et viam struent aliis pro occasione parandis. Nam brevitati studui et meliora ex bonis selegi, nec penes me, ut nec christianum decet, latere volui. Plura et non spernenda composita reperiet quicumque apud Antonium Fumanellum medicum Veronensem, in opere suo *De compositione medicamentorum* etc. Hic ea non transcripsi, ne actum agerem, quamvis meis aliqua ex parte consonent illius nonnulla».

35. Si veda Ivi, *Praefatio*, ff. 5-6: «In tanta librorum ac discentium copia, videbar mihi, ita movente Deo, rem studiosis non inutilem me facturum, si de memoria (etsi argumenti talis plura bona alias extent opuscula) succincte praecepta et selectissima remedia indicarem: quam si quis iustis praeconiis ornare velit, multas opplebit chartas, actumque aget. Quis enim est qui nesciat memoriam, universorum sensuum communem fore arcam?».

Carrara spiccano quindi il medico e anatomista Andrea Vesalio, nonché Erasmo e Marsilio Ficino:³⁶

Longum esset ac pene superfluum hic (ubi studeo brevitati) cerebri totius anatomem describere, quam in multorum libris videre licet, praesertim doctissimi pariter et diligentissimi Andreae Vesalii.³⁷

Ultimo, epilogi vice ac veluti colophonem addam que scribit Erasmus Roterodamus lib. 3 *Eccles.* ad nativae memoriae vim natura felicem, accedat intelligentia, cura, exercitatio et ordo. Ad memoriam confirmandam nonnihil opis pollicentur et medici, et secundum hos Marsilius Ficinus: sed praeter ea quae diximus, plurimum confert perpetua vitae sobrietas: nam crapula et ebrietas, ut ingenium hebetant, ita memoriam prorsus obruunt: officit etiam curarum varietas, et turba negotiorum officit et tumultuaria diversorum voluminum lectio.³⁸

Malgrado queste integrazioni, un confronto più serrato tra i due scritti mostra che Gratarolo non cercò espedienti per mascherare il plagio, come si evince già dal primo capitolo del trattato che risulta difatti sovrapponibile all'incipit del *De omnibus ingeniis* (nel testo evidenzio in grassetto i luoghi modificati dal plagiario):

Carrara, *De omnibus ingeniis*, I, pp. 107-108

Memoria inter **divina** humane nature commoda, teste meo Seneca, primum sibi locum **usurpavit**; nam multa legere studiosis facile, **multa quoque** intelligere bono atque exercitato ingenio non difficile est; verum ea congerere et in **scrinio memoriae** conservare, ita ut non effluent, necessarium ac precipuum est humane vite bonum, ut testatur Plinius libro septimo cap. xxiiii [...] Cyrus omnes suos milites **nominatim** appellabat. Mitridates, duarum et viginti gentium rex, totidem linguas³⁹ absque interprete et audiebat et alloquebatur. **Cyrum igitur Francisco, Mitridatem**

Gratarolo, *De memoria reparanda*, I, 1, ff. 16-17

Memoria inter humanae naturae commoda, teste **etiam** Seneca, primum sibi locum **vendicat**: nam multa legere studiosis facile, **multaque** intelligere bono atque exercitato ingenio non difficile est. Verum ea congerere, et in **memoriae scrinio** conservare, ita ut non effluent, necessarium ac praecipuum est humanae vite bonum, ut testatur Plinius lib. 7 cap. 24. Cyrus **Persarum rex** omnes suos milites [*nominatim*]⁴⁰ appellabat. Mithridates duarum et viginti gentium rex, totidem linguas absque interprete et audiebat et alloquebatur, **nec desunt innumera**

36. Cfr. anche F. Tocco, *Le opere latine di Giordano Bruno*, cit., pp. 38-39.

37. G. Gratarolo, *De memoria reparanda*, cit., I, 1, ff. 13-14.

38. Ivi, II, ff. 71-72.

39. Correggo l'errore linguas, presente nella stampa e nell'edizione di Giraldis e corretto già da Gratarolo.

40. Presente nell'edizione del 1553 e poi espunto in quella dell'anno successivo.

Dominico comparemus, et inueniemus habere tempora nostra quo superbiant nihilque priscis se inferiora putent.

Igitur, eos quibus non est tam **precipua** memoria, laborare oportet ut eam assequantur, sine qua vix in virum excellentem quisquam emergit; fieri enim solet ut, quantum quisque memoria emineat, tantum eniteat et sapientia, nisi sit somnolentus atque ociosus. Poete enim non ab re sapientiam memorie filiam finxerunt; **et rectissima Affranus de gignenda comparandaque sapientia scripsit his versibus:**

Usus me genuit; mater peperit memoria.
Sophiam me vocant greci, vos Sapientiam.

Quo igitur **ingenio** ea acquiri **augerique** possit **hoc nostri operis loco disseramus.** **Placuisse** constat Ciceroni memoriam habere quiddam artificii, et non omnem a natura proficisci. Sic igitur et nos **prius de artificiosa memoria, quae locis imaginibusque constat, agamus. Postea doceamus quo medicamine et acquiri ac solidari possit: et brevia quidem sed clara et expertissima ponemus**

pene quorumcunque temporum exempla praestantissimae in hominibus memoriae.

Quibus igitur non est tam **excellens** memoria, labore ut eam assequantur, opus est, sine qua vix in virum excellentem quisquam emergit: fieri enim solet, ut quantum quisque memoria emineat, tantum eniteat et sapientia, nisi sit somnolentus atque ociosus. Et poetae non ab re sapientiam memoriae filiam finxerunt: **ac de ipsa recte scriptum est.**

Usus me genuit, mater peperit memoria

Quo igitur **pacto** ea acquiri **augerive** possit **ac seruari, hoc opere disseremus.** **Constat autem cum pluribus doctis, tum vero** Ciceroni memoriam habere quiddam artificii, et non omnem a natura proficisci. Sic igitur et nos prius **docebimus quo victus genere, quibusve medicaminibus ea acquiri firmiterque possit, brevia, clara, ususque probata ponentes: postea, de artificiosa memoria, quae observationibus, locis imaginibusque constat, succincte agemus.**

Al di là dei singoli vocaboli o delle costruzioni sintattiche variati dal Gratarolo, vanno notati gli oculati tagli chirurgici dal testo base, come la celebrazione di Francesco Foscari e Domenico Giorgi, inserita subito dopo la menzione di Plinio, e naturalmente omessa nel *De memoria reparanda*. L'eliminazione dei due personaggi induce quindi il plagiatore a rielaborare la parte successiva in cui Carrara paragona Foscari e Giorgi a Ciro e Mitrìdate, sostituita da un più generico compendio dei molti *exempla* eccezionali di memoria. Gratarolo sintetizza poi il riferimento al poeta latino Afranio omettendo la fonte e restringendo la citazione a un unico verso,⁴¹

41. Cfr. i vv. 298-299 R.³, ma sia la designazione di Afranio che i suoi versi sono reperibili in Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, XIII, 8, 1: «Eximie hoc atque verissime Afranios poeta de gignenda comparandaque sapientia opinatus est, quod eam filiam esse Usus et Memoriae dixit»; XIII, 8, 3: «Versus Afranii sunt in togata, cui *Sellae* nomen est: 'Usus me genuit, mater peperit Memoria / Sophiam vocant me Graii, vos Sapientiam'». Si veda A. Daviault, *Comoedia togata. Fragments*, Les Belles Lettres, Paris 1981, p. 200.

mentre per quanto riguarda il sunto dei contenuti egli inverte l'ordine degli argomenti, in ossequio con la struttura dell'opera che anticipa la trattazione farmaceutica del Carrara.

Per quanto riguarda la sezione prettamente medica, che corrisponde al secondo capitolo del primo libro, va notato che Gratarolo non segue sempre letteralmente il modello, ma in alcuni casi omette delle fonti citate nel *De omnibus ingeniiis* oppure ne compendia i precetti. Al primo caso appartiene un passo riguardante le malattie legate a *humiditas* e *siccitas*, per le quali Carrara citava Avicenna e Galeno e successivamente il *De anima* di Aristotele e Paolo di Egina, autori che, pur nell'aderenza della ripresa, non vengono tuttavia menzionati nel *De memoria reparanda*, fatta eccezione per l'Eginate:

Carrara, *De omnibus ingeniiis*, II, p. 119

Due sunt cause precipue que memorie of-
ficiunt: altera frigiditas, altera humiditas
est. **Verum Avicenna Gallienusque volue-
re plus frigiditatem quam humiditatem
officere: quia omnis naturalis operatio
calore naturali fit; frigiditas autem con-
fundit naturam, neque eius opus ingre-
ditur nisi tanquam subdominans instru-
mentum, ut patet secundo, colliget et
prima et secunda primi, et a Conciliatore
differentia sexagesima prima, idem se-
cundo canticorum, commento xcv, vocat
eum calorem elementorum, hoc est qui
est sicuti elementum nature, et tractatu
tertio commento clv [...].** Hec cum ita
sint, potest tamen siccitas superflua impe-
dire ne forme insigillentur; sicque obesse
videtur retentioni; cum tamen proprie obsit
captioni, sed consecutive retentioni, quia
quod captum non est teneri non potuit. [...] Igitur, hunc modum necessarium ad memo-
randum impedit frigiditas; sed retentionem
impedit humiditas; sicque cessare possunt
ambiguitates utrum frigiditas plus obsit
cum eius filia sit oblivio, ut dicit Paulus
cap. xxviii, an humiditas: quod apud mul-
tos dubitatum est.

Gratarolo, *De memoria reparanda*, I, 2, ff.
18-19

Duae sunt causae principales quae obsunt me-
moriae, frigiditas et humiditas, quae frigiditas
vel sola est, vel cum humiditate coniuncta,
omitemus corruptionem quae sit a calido
et sicco intensis. Plus tamen nocet frigiditas
humiditate: ea siquidem confundit naturam,
neque eius opus ingreditur nisi tanquam sub-
dominans instrumentum. Humiditas vero re-
tentivae contrariatur, quae sicco proportionato
confortatur.
Nam siccitas superflua nocet praesertim ap-
prehensioni, dum impedit ne insigillentur
forme. Frigidi est sistere et calidi movere:
ergo frigiditas impedit motum necessarium
ad memorandum. Retentionem vero impedit
humiditas, denique cum frigiditatis filia sit
oblivio, ut et Paulus Aegineta et reliqui tenent,
dicendum ac tenendum est, eam magis obesse
memoriae, quam noceat humiditas.

Simili strategie compendiose caratterizzano anche altri passi del *De memoria reparanda*, come quelli dove si trascrivono i cinque *praecepta reminiscentiae* e i venti *praecepta memorationis* enunciati nel *De omnibus ingeniis*. Se in taluni casi la ripresa di Gratarolo è letterale,⁴² in altri i precetti sono esposti in maniera più sintetica o vengono ridotti in numero, mantenendo pressoché inalterati i contenuti.⁴³ Talvolta, però, Gratarolo espande le fonti del modello, come avviene nel brano seguente in cui si ragiona degli atti memorativi, dove ad Aristotele, già in Carrara, viene affiancato Temistio:

Carrara, *De omnibus ingeniis*, I, p. 108

Sunt autem, ut Aristotili placet, duo actus memorationis: memoria scilicet et reminiscentia; quamquam reminiscentia respiciat ea quibus sumus oblit, sitque extimative virtutis officium, non principaliter memorative, ut Averois et Albertus in suis tractatulis voluere. Hec autem sine presentia obiecti in homine solo est; nam, cum obiecti presentia, etiam reperitur in brutis, ut dicit Aristotiles, et in cane venatico satis patet.

Gratarolo, *De memoria reparanda*, I, 6, f. 52

Ut Aristoteli placet, duo sunt memorationis actus, memoria scilicet et reminiscentia. Quamquam reminiscentia respiciat ea quorum sumus oblit, sitque extimativae **seu cogitativae** virtutis officium, non principaliter memorativae, ut Averrhous et Albertus in suis tractatulis voluere: **vel dicas facultatem illam reminiscendi esse mentem et intellectum, ut Themistius voluit. Quoniam nulla facultas videtur discurrere nisi intellectus,**

42. Un esempio di plagio lampante riguarda G.M.A. Carrara, *De omnibus ingeniis*, cit., I, p. 114: «Artificiosa memoria, ut Cicero dicit secundo *ad Herennium*, ex locis veluti ex cera, aut tabella et imaginibus, veluti figuris litterarum, constat. Sic enim fieri potest ut, que accipimus, quasi legentes reddamus, neque multum intersit an a vertice an a calce incipiamus», che si riscontra identico in G. Gratarolo, *De memoria reparanda*, cit., II, f. 59. Lo notava già P. Rossi, *Clavis Universalis*, cit., pp. 117-118.

43. Per i *praecepta reminiscentiae* si veda G.M.A. Carrara, *De omnibus ingeniis*, cit., I, pp. 113-114; essi sono riprodotti in G. Gratarolo, *De memoria reparanda*, cit., I, 6, ff. 58-59. A questo proposito, va notato che Gratarolo apporta alcune modifiche agli esempi di Carrara, come accade nel secondo precetto (*ex uno simili in suum simile provehamur*), per il quale nella fonte trovavamo l'associazione tra Erodoto e Livio («Ut, si Herodoti obliviscamur, de Tito Livio recordati, Latie historie patre, in Grece historie patre Herodotum producatur», G.M.A. Carrara, *De omnibus ingeniis*, cit., I, p. 114), sostituita da Gratarolo con quella tra Omero e Virgilio («Ut, si Homeri non recordatur, Latinorum poetarum principem Virgilium memoratur, ex quo facile in Homerum Grecorum vatum primarium descendemus», G. Gratarolo, *De memoria reparanda*, cit., I, 6, f. 58). Per quanto concerne invece i precetti sulle *figurae* di Carrara, si noti che essi vengono ridotti da sette a cinque in Gratarolo, e che quest'ultimo espunge o corregge alcune fonti indicate nel modello. Cfr. G.M.A. Carrara, *De omnibus ingeniis*, cit., I, p. 115: «Primum est, ut aut risum moveat figura aut misericordiam aut admirationem; hec nam facit etiam puellas recordari, ut inquit Avicenna sexto *naturalium* particula quarta. Facile enim invenitur quesita figura que affectum anime commoverit», ma la fonte avicenniana è omessa in G. Gratarolo, *De memoria reparanda*, cit., II, f. 67: «Primum est, ut aut risum moveat figura, aut misericordiam, aut admirationem. Facile enim invenitur figura quae affectum animae convertit».

haec autem sine obiecti praesentia etiam in brutis reperitur, ut Aristoteles innuit, et in cane venatico satis patet, **diciturque sensu phantasticus.**⁴⁴

Al di là dei numerosissimi brani in cui il *De omnibus ingeniis* viene riprodotto fedelmente, le porzioni per le quali Gratarolo si allontana dall'ipotesi riguardano in particolare le ricette mediche dei capitoli 2, 3 e 4 della prima parte, per le quali si può avanzare ancora l'ipotesi di una rivendicazione di indipendenza dell'eretico bergamasco dal Carrara medico, più che scrittore. Gratarolo è quindi costretto a rielaborare il testo di partenza in tutti quei casi in cui Michele Carrara faceva riferimento al padre Guido. In particolare, ciò avviene nel tredicesimo precetto, per il quale vengono tagliate entrambe le fonti del *De omnibus ingeniis*:

Carrara, *De omnibus ingeniis*, I, p. 108

Tertiumdecimum est, tu, si fieri potest, ea non solum audiamus sed et videamus que in memoria habenda sunt. **Dicit enim Aristotiles**, quod semel videntes magis memorantur quam easdem multotiens audientes; **propterea, consulebat Guido pater meus ut simplicia, que legendo disceremus, etiam oculis, si fieri posset, aspiceremus. Sic enim fieri solet, ut non facile effluerent.**

Gratarolo, *De memoria reparanda*, I, 6, f. 52

n. 13: Nonaudienda tantum,⁴⁵ sed etiam videnda sunt que volueris memorari, nam semel videntes magis memorantur quam identidem saepe saepius audientes.

Ma l'apporto più consistente di Guido all'opera del figlio riguarda il metodo topografico dei *loci*, in cui ad ogni lettera dell'alfabeto veniva associato un animale. Il sistema ideato da Guido, sebbene venga criticato nel *De omnibus ingeniis*, avrà infatti una certa risonanza negli autori successivi, a tal punto da essere menzionato anche nel *Congestorium* di Johann Host von Romberch, che pare però ignoto al Gratarolo. Per celare il nome di Guido, che poteva dunque compromettere la tacita operazione di plagio, Gratarolo lo sostituisce con la litote «non ignavus autor»:⁴⁶

44. Ma si noti nella princeps del 1553 il testo era perfettamente aderente a quello di Carrara (cfr. f. 23rv).

45. Nella princeps: «Nam audienda tantum» (f. 25v).

46. Dell'espedito impiegato da Gratarolo per mascherare Guido Carrara si burla G. Plebani, *L'arte della memoria*, cit., p. XVI.

Guido pater meus ex animalibus **cepit** locos suos, et eorum ordinem ex alphabeto latino deduxit, ut a singula littera unius animalis nomen inchoaretur; perinde ac si nomina hec sint: Asinus, Basiliscus, Canis, Draco, Elephas, Faunus, Griphus, Hyrcus, **Iuvenca**, Leo, Mulus, Noctua, Ovis, Panthera, Qualea, Rynocheron, Simia, Taurus, **Tigris**, Ursus, Xistus, Philosophus, Yena, Zacheus. Hec singula in quinque locos dividebat: in caput, in anteriores pedes, in ventrem, in posteriores pedes, et in caudam. Nam hunc ordinem ipsa natura porrexit, neque confundi in eis enumerandis ingenium potest; sic itaque centum et quindecim locos nactus, in eis rerum memorabilium imagines sculpebat, ac etiam in loquentis facie multa ingenio scribi praecipiebat, in capillis, in fronte, in oculis, sicque deorsum ad pedes descendi.

Quidam non ignavus autor, ex animalibus locos **fingebat**, et eorum ordinem ex alphabeto latino deduxit, ut a singula litera unius animalis nomen inchoaretur; perinde ac si nomina haec essent: Asinus, Basiliscus, Canis, Draco, Elephas, Faunus, Gryfus, Hircus, **Iuvenus**⁴⁷, Leo, Mulus, Noctua, Ovis, Panthera, Qualea, Rinoceron, Simia, Taurus, Ursus, Xystus, Philosophus (**qui de his scripsit**), Hyena, Zacheus. Haec singula in quinque locos dividebat: in caput, in anteriores pedes, in ventrem, in posteriores pedes, et caudam. Nam hunc ordinem ipsa natura porrexit, neque confundi in eis enumerandis ingenium potest. Sic itaque centum et quindecim locos nactus, in eis rerum memorabilium imagines sculpebat, ac etiam in loquentis facie multa ingenio scribi praecipiebat, in capillis, in fronte, in oculis, sicque deorsum ad pedes descendi.

Le modifiche di Gratarolo rispetto al modello riguardano solo l'eliminazione di elementi ridondanti o la specificazione di quelli ambigui, come il necessario chiarimento su «Philosophus». Al di là di questo, si conferma la completa dipendenza dalla fonte, ed eccezionalmente anche per un aspetto prettamente tecnico, laddove, come si è visto, la tendenza generale di Gratarolo è piuttosto quella di saccheggiare le sezioni più teoriche del *De omnibus ingeniis* e di allontanarsene in quelle terapeutiche o più specifiche. In sostanza, se il *De memoria reparanda* può essere letto come un'indubbia testimonianza della fortuna del trattatello di Michele Carrara durante il XVI secolo, esso è al contempo il simbolo della scarsa popolarità del suo autore, copiato senza alcun timore proprio perché poco noto, e forse recuperato da Gratarolo in virtù della comune provenienza bergamasca. Si tratta, altresì, di un'operazione non isolata nel panorama delle scritture rinascimentali: essa interessa, in via più generale, i rapporti che i testi intrattengono tra loro e i diversi gradi di riscrittura, a cui corrispondono anche diverse sfumature del grado di autorialità imputato al testo-base e di originalità dei testi che da esso derivano, sebbene la pratica del riuso e dell'imitazione «non

47. Nella princeps: «*Iuvenca*» (f. 28r).

eserciti pregiudiziale alcuna nei confronti della tradizione testuale precedente» e «non distingue pregiudizialmente tra testi (e autori) contigui e noti e testi (e autori) remoti e ignoti». ⁴⁸ Tali concetti nel Cinquecento possiedono una connotazione decisamente diversa rispetto a quella moderna, ⁴⁹ ma permettono almeno di individuare alcune discrepanze tra la contraffazione operata del Gratarolo e quella in atto nel *Dialogo* di Lodovico Dolce.

4. Il recupero di Carrara nel *Congestorium artificiosae memoriae* di Host von Romberch e in Lodovico Dolce

Il *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria* di Lodovico Dolce viene pubblicato presso l'editore veneziano Sessa nel 1562 e ristampato, sempre per i tipi di Sessa, nel 1575 e nel 1586. Esso traspare in volgare e sotto forma di dialogo tra il *magister* Hortensio e il *discipulus* Fabrizio i contenuti del *Congestorium artificiosae memoriae* del domenicano tedesco Johann Host von Romberch, composto nel 1513 ma uscito nel 1520, da subito investito da una notevole fortuna europea. ⁵⁰ Dolce modifica lingua e genere letterario del *Congestorium* e vi ag-

48. A. Quondam, *Note su imitazione, furto e plagio nel Classicismo*, in R. Gigliucci (a cura di), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Bulzoni, Roma 1998 (in «Studi e testi italiani. Semestrale del Dipartimento di italianistica e spettacolo dell'Università di Roma 'La Sapienza'», vol. 1, 1998), pp. 373-400, a p. 397.

49. Riflessioni generali sul tema nel classico G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982 e nei tre volumi *Réécritures. Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1983, 1984 e 1987; ma si veda anche G. Mazzacurati e M. Plaisance (a cura di), *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1987.

50. Cfr. Lodovico Dolce, *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria*, Venezia, Sessa, 1562 (l'edizione moderna, dalla quale si citerà, è quella curata da A. Torre, Edizioni della Normale, Pisa 2001); Johann Host von Romberch, *Congestorium artificiosae memoriae*, Venetiis, in edibus Georgii de Rusconibus in contrata sancti Fantini, die 9 Iulii 1520 (per comodità si citerà dall'edizione Sessa del 1533, che presenta i numeri di pagina). Su quest'ultimo si vedano F.A. Yates, *L'arte della memoria*, cit., pp. 106-114; H.F. Plett, *Rhetoric and Renaissance Culture*, De Gruyter, Berlin-New York 2004, pp. 216-218; C. Vasoli, *Il domenicano tedesco Host Romberch e il 'Congestorium artificiosae memoriae'*, in G.P. Brizzi e G. Olmi (a cura di), *Dai cantieri della storia. Liber amicorum per Paolo Prodi*, Clueb, Bologna 2007, pp. 283-293. Secondo D. Donzelli, *Les palimpsestes de Lodovico Dolce: de la traduction à la réécriture*, in *Création et mémoire dans la littérature italienne*, pp. 51-75, a p. 56, Dolce avrebbe conosciuto l'opera di Romberch nella stampa veneziana di Sessa del 1533.

giunge alcuni brani;⁵¹ malgrado ciò, la riscrittura in atto nel *Dialogo* si iscrive comunque nell'alveo della contraffazione e del plagio in quanto condivide con Gratarolo la volontaria omissione dell'autore e del testo di partenza, come d'altronde avviene in numerosi altri scritti del letterato veneziano.⁵² Il debito contratto con il *Congestorium* è però messo in luce già qualche decennio dopo nella *Plutosofia* del francescano Filippo Gesualdo, il quale segnala che «il sig. Dolce in forma di dialogo volgarizzò il trattato del Romberch»,⁵³ e si tratta di un rilievo facilmente individuabile, data appunto la diffusione del *Congestorium*.

La scarna bibliografia critica su Michele Carrara considera il *Dialogo* il secondo caso di plagio del *De omnibus ingeniis* dopo quello del Gratarolo.⁵⁴ Stanti i rapporti del testo di Dolce col suo modello, non è corretto affermare che il *Dialogo* sia effettivamente un'imitazione di Carrara, la cui ricezione è in realtà mediata proprio da Romberch. Malgrado ciò, le menzioni del *De omnibus ingeniis* nel *Congestorium* aiutano indirettamente a delineare le trame della diffusione europea dell'opera di Carrara in ambienti non legati alla professione medica. Il *De omnibus ingeniis* condivide con il *Congestorium* alcuni motivi canonici della letteratura mnemotecnica, come gli *exempla* di personaggi celebri per la loro memoria, che poi tornano tradotti anche nel

51. Ad esempio, Dolce amplia la sezione dantesca di Romberch, che considerava l'*Inferno* un sistema mnemonico per ricordare i peccati. Cfr. F.A. Yates, *L'arte della memoria*, cit., p. 86-88. Sulle peculiarità del *Dialogo* si veda R.H. Terpening, *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, University of Toronto Press, Toronto 1997, pp. 145-149.

52. Riflessioni sui processi di riscrittura, traduzione non dichiarata e plagio sono in P. Cherchi, *Polimattia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 13-24; sulle discrepanze, anche terminologiche, della contraffazione letteraria rimando al ricchissimo volume di P. Preto, *Falsi e falsari nella storia. Dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Panciera e A. Savio, Viella, Roma 2020, pp. 429-434. Per l'attività editoriale di Dolce come traduttore cfr. L. Borsetto, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1990, pp. 257-276; M.W. Roskill, *Dolce's 'Aretino' and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, University of Toronto Press, Toronto 2000, pp. 6-7. Sul plagio del *Congestorium* si veda A. Torre, *Divenire memoria*, in L. Dolce, *Dialogo*, cit., alle pp. XVII-XXXV; su altri plaghi di Dolce cfr. L. D'Onghia, *Dolce plagiario di Ruzante*, in P. Marini e P. Procaccioli (a cura di), *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi*, I vol., *Passioni e competenze del letterato*, Vecchiarelli, Manziana 2016, pp. 179-215.

53. *Plutosofia di F. Filippo Gesualdo minor con., nella quale si spiega l'Arte della Memoria con altre cose notabili pertinenti tanto alla memoria naturale, quanto all'artificiale*, in Padova, appresso Paulo Megietti, 1592, f. 11r (si veda P. Rossi, *Clavis universalis*, cit., p. 110, n. 7).

54. In particolare da G. Giraldis in Iohannis Michaelis Alberti Carrariensis *Opera poetica*, cit., p. 214.

Dialogo,⁵⁵ o le citazioni tratte da fonti classiche del genere. Diviso in quattro parti, il trattato di Romberch opera però una mediazione tra il modello ciceroniano del *De oratore*, la *Rhetorica ad Herennium* e Tommaso d'Aquino, con l'intenzione di elaborare una serie di precetti corredati da immagini, utili soprattutto «ai teologi, ai predicatori ed ai confessori, e poi anche ai giuristi, ai giudici, ai procuratori, agli avvocati ed ai notai, nonché, seguendo la normale gerarchia degli ordinamenti delle professioni intellettuali medievali, pure ai medici, ai filosofi, ai professori delle “arti liberali”». ⁵⁶ Oltre ai testi più acclamati sul tema, il domenicano tedesco tiene in considerazione anche molti contemporanei e, tra gli altri, Petrarca, Matteolo da Verona, la *Phoenix* di Pietro da Ravenna nonché Michele Carrara (*Iohannes Michaelis*), come egli stesso dichiara nella lettera dedicatoria al Grimani che viene posta all'inizio del *Congestorium*:

Quare ipsam plerique medicinis et nonnullis ex Symonidis inventione locis et imaginibus revelare moliti diversa diversis ingenii media excogitarunt. Inter quos Seneca, Tullius, Quintilianus, Stephanus de Lauro, Franciscus Petrarcha, Mateolus Veronensis, Jacobus Publicius, insuper Petrus Ravennas legum doctor, Joannes Surgant, Joannes Roechlin, Georgius Resch, Georgius Sibuti

55. Cfr. la lista di *exempla* che comprende Cesare, Mitridate e Ciro, tra gli altri, menzionati in G.M.A. Carrara, *De omnibus ingeniis*, cit., I, p. 107 («Aut quis non admiretur Carneadem grecum, bibliotece qui volumina memoriter legentis more representavit? [...] Cyros omnes suos milites nominatim appellabat. Mitridates, duarum et viginti gentium rex, totidem linguis absque interprete et audiebat et alloquebatur») e a p. 110 («Mira igitur laus fuit Cesaris, qui nullarum rerum nisi iniuriarum immemor fuit»), ma che Dolce riproduce, anche nell'ordine, da J. Host von Romberch, *Congestorium*, cit., f. 2r: «Iulii Cesaris memoria qua tam tenaci vigeat qui nihili prater iniurias oblivesceret ex priscorum Cronicis ingenti laude resumit. [...] Sic Mitridatem duarum et viginti gentium imperii sui diversas novisse linguas aiunt; adeo quidem ut cuique petenti iura patria redderet semone. Cyrus denique persarum rex exercitus sui (quandoque magni) singulorum militum nomina meminisse pro eius gloria apud veteres divulgatur. Carneades in Grecia quevis sibi oblata volumina in morem legentis memoriter recitavit divina quadam memorie secunditate»; L. Dolce, *Dialogo*, cit., pp. 7-8: «Similmente è lodatissimo Giulio Cesare, il quale era di così tenace memoria dotato, che di niun'altra cosa, fuor che delle ingiurie, si scordava [...]. Mitridate sapeva così pienamente i diversi linguaggi di ventidue nazioni, alle quali signoreggiava, che a ciascuno nella propria sua lingua rendeva ragione. Ciro, re de' Persi, si ricordava il nome di ciascun soldato, che era nel suo esercito, benché egli fosse grandissimo. Carmada ogni volume da lui una volta letto teneva così bene nella memoria, che poscia lo recitava come lo avesse innanzi». Osserva giustamente Torre che Carneade è lezione erronea di Carrara, confluita poi in Romberch ma non adottata da Dolce, che ripristina invece Carmada (cfr. Ivi, p. 8, n. 18).

56. C. Vasoli, *Il domenicano tedesco Host Romberch*, cit., p. 286. L'intento è esplicitamente dichiarato in J. Host von Romberch, *Congestorium*, cit., f. 7r.

precipui sunt quos viderim et quos plures aliorum libros de hac arte impressos legerim. [...] Ne modo ut Ciceronis est preceptio centum inibi concederentur loca: verum pene infinita que Ioannes Michaelis et Petrus Ravennas atque alii suadent facillimum illic constituere licuerit.⁵⁷

La rassegna di fonti presenta in maniera sintetica le numerose opinioni sul numero di *loci* possibilmente determinabili; la lista di autori dell'epistola dedicatoria non viene tradotta nel *Dialogo*, ma il nome di Carrara compare comunque nel trattato di Dolce grazie ad altri passi del *Congestorium* in cui il bergamasco viene esplicitamente citato. Sui *loci* Romberch torna infatti nel secondo libro, interamente dedicato a questo tema, e qui le informazioni sono desunte proprio dal *De omnibus ingeniis*, sia per quanto riguarda i cento *loci* di Cicerone, di cui non si trova traccia nelle opere di quest'ultimo, sia per la citazione diretta del trattato:⁵⁸

Carrara, <i>De omnibus ingeniis</i> , I, pp. 114-115	Host von Romberch, <i>Congestorium</i> , II, III, f. 19v-20r
Cicero centum eos (<i>scil.</i> : locos) satis esse iudicavit; Beatus Thomas plures habendos consuluit [...]. Mihi vero facillimum videtur non modo centum sed propemodum infinitos locos effingere, cum neminem lateat situs civitatis originalis.	Et proinde divus Aquinas multos habendos consuluit locos [...]. Quem nostri evi magis idonei omnes in hoc sequuntur, precipue Franciscus Petrarcha, Petrus Ravennas, Joannes Michaelis, Metheolus Veronensis alias Perusinus (ut quibusdam placet) Sybutys et Chirius plerique alii in hoc Ciceronem qui centum dum taxat sufficere autumavit relinquentes: hic inquit Joannes Michaelis: «mihi vero facillimum videtur non modo centum sed propemodum infinitos locos effingere, cum neminem lateat situs civitatis originalis».

Nel *Dialogo* il passo del *Congestorium* viene tradotto fedelmente all'interno del discorso di Hortensio, il personaggio che rappresenta il «*magister della dottrina mnemonica*»,⁵⁹ e vi viene inclusa anche la citazione di Carrara, autore conosciuto da Dolce esclusivamente attraverso la menzione di Romberch:

57. J. Host von Romberch, *Congestorium*, cit., ff. 2rv-3r.

58. Cfr. C. Vasoli, *Il domenicano tedesco Host Romberch*, cit., p. 289.

59. A. Torre, *Divenire memoria*, cit., p. XXXII.

E di qui il beato Tomaso di Aquino ci conforta ad aver molti luoghi. Il quale fu seguito da alcuni belli intelletti, che furono dopo lui et a questi tempi: come dal Petrarca, da Pietro da Ravenna, da Giovanni [di] Michele, da Matheolo Veronese (altrimenti Perugino, come piace ad alcuni), da Sibuto, da Chirio, e da molti altri che non volsero in ciò accostarsi a Cicerone; il quale stimò che solamente cento luoghi bastassero. Di qui, dice Giovanni di Michele: «A me pare che si possano formare agevolissimamente non solo cento ma presso che infiniti luoghi quando a niuno è nascoso il sito della sua città».⁶⁰

Ancora una volta, però, è il riferimento al metodo topografico di Guido Carrara a risultare dirimente per ricostruire la fortuna, diretta e mediata, del *De omnibus ingeniis*. Come si è visto, Gratarolo aveva dovuto eliminare il nome di Guido per mascherare il plagio; Romberch segue invece Carrara riportando anche le critiche e aggiungendovene delle altre. Il brano viene poi tradotto fedelmente nel *Dialogo*, dove Dolce riordina alfabeticamente i nomi degli animali sulla base delle loro iniziali in volgare e, sempre attraverso le parole di Hortensio, riporta le critiche avanzate da Romberch:

Host von Romberch, *Congestorium*, II, IV, f. 25rv

Dolce, *Dialogo*, pp. 53-54

Et proinde Joannes Michaelis floccipendit positionem locorum patris sui Guidonis qui ex animalibus cepit locos suos, eorundem ordinem alphabeto latino deducens ut a singula littera unius animalis nomen inchoaret. Perinde inquit Joannes «ac si nomina hec sint Asinus, Basiliscus, Canis, Draco, Elephas, Faunus, Gryphus, Hircus, Iuvenca, Leo, Mulus, Noctua, Ovis, Panthera, Qualea, Rynoceron, Symea, Taurus, Tygris, Ursus, Xistus, Philosophus, Hyena⁶¹, Zacheus. Hec singula in quinque locos particulares sive proprios dividebat, utpote in caput, pedes anteriores, in ventrem et posteriores pedes ac

E di qui avviene che Giovanni di Michele sprezza il por de' luoghi che fa Guidone suo padre, il quale prese i suoi luoghi da gli animali ordinandogli con le lettere dello Alfabeto latino, in guisa che da ciascuna lettera comincia il nome d'uno animale. Là onde dice Giovanni che: «posto che questi nomi fossero Asino, Basilisco, Cane, Dragone, Elefante, Fauno, Grifone, Hiena, Iuvenca, Leone, Mulo, Nottola, Panthera, Quaglia, Rinoceronte, Simia, Toro, Tigre, Orso e così fatti; egli ciascuno di questi divideva in cinque luoghi particolari, o diciamo propri: come sarebbe nella testa, ne'

60. L. Dolce, *Dialogo*, cit., pp. 40-42. La rilevanza di tale tematica è evidente anche nella *Plutosofia*, dove la rassegna di fonti si amplia fino a includere lo stesso Romberch, anche se stilisticamente il dettato pare modellato sulla traduzione di Dolce. Cfr. F. Gesualdo, *Plutosofia*, cit., f. 16r: «Cicerone stimò che solamente cento luoghi bastassero. S. Tomasso consiglia ad haverne molti. Il Petrarca, il Ravenna, Giovanni di Michiele, Matheo Veronese o Perugino, Sibuto, e Chirio, et con questi il Romberch si dilungano da Cicerone».

61. Correggo l'erroneo Icana della stampa.

caudam. Cumque eum ordinem natura porrexerit non facile in ipsis enumerandis ingenium confunditur». Sic itaque centum et quindecim locos particulares nactus in eis rerum memorabilium imagines sculpebat. Sed inconueniens quodammodo is mihi modus videtur, si vive imagines (quod nostri post Ravennatem est instituti et eorum qui inter neothericos magis rem sapiunt) in ipsis describi debeant. Ut si eam propositionem sortes scribit in capite canis vel ovis locandam, censuero non sorti scribenti ipsum proportionater, nisi signi phantasiam quorundam illi maxime qui novit integros homines in digitis suis locare.

piedi dinanzi, nel ventre, ne' piedi di dietro, e nella coda. Et essendo questo tale ordine dato dalla natura, non si poteva di leggeri in noverargli confonder l'intelletto humano». Ma a me questo modo pare inconvenevole, se si debbono in quelli (il che dopo Pietro da Ravenna è mio ordine, e di coloro tra' moderni che più sanno) discriber le vive imagini. Ché se io vorrò scriver nella testa del cane o della pecora questa proposizione «l'anima è immortale», ciò non quadra con l'intento di chi scrive, se non, secondo la fantasia di alcuni, a colui massimamente che sa por nelle sue dita huomini interi.

Ulteriori echi del Carrara e delle obiezioni sollevate da Romberch si ritrovano poi nella *Plutosofia*, dove la parafrasi del *Congestorium* viene probabilmente ricevuta attraverso la sua versione volgare, come alcuni accorgimenti stilistici dimostrano, tra cui l'uso del verbo *spregiare*, già scelto da Dolce per tradurre il latino *floccipendo*:

Il qual muodo della persona humana perché non ha proportionata grandezza dei luoghi e perché non può ricevere l'immagine che sono la perfezione dell'arte sarà forse da rifiutarsi, come Giovanni Michiele spreggia l'inventione di Guidone suo padre, il quale, sopra gli animali distinti in cinque parti capo, piedi anteriori, ventre, piedi deretani, e coda, formava cinque luoghi nelli quali collocava poi l'imagini. Il che riprende anco il Romberch perché la grandezza di tal luogo non è proportionata all'immagine, se non per forza di fantasia. Ma perché io assegno questi luoghi della persona per la collocazione immediata senza imagini, non convengo con Guidone.⁶²

Dolce si distacca invece dalla fonte nelle conclusioni: il *Congestorium* ribadisce infatti le differenze tra il metodo elaborato nell'opera e le trattazioni terapeutiche per la cura della memoria, difatti distinguendo nettamente presupposti e finalità della propria opera da quelle di Marsilio Ficino e, nuovamente, di Michele Carrara:

Quod medicorum est promittunt medici: tractant fabrilia fabri. Tu, medicus cum sis, Galenum Avicennam Hypocratem Mesue et alios ad manum habes. Aliis familiarius iter Neothericos Marsilius Ficinus musarum phisicus

62. Filippo Gesualdo, *Plutosofia*, cit., VIII, f. 27v.

adminiculatur, Joannes Michaelis in unctionibus et cataplasmatibus aliisque remediis memoriam intentat. Naturam cura. Artem observa et usum frequenta. Non tam multa lege quam pauca multum: eorum precipue qui non verbis chartas implent erisque voti compos. Accipe itaque mella inter vepres collecta manu nostra.⁶³

Di nuovo in questo caso vediamo in Romberch una separazione tra farmacopea e finalità pratiche dell'*ars memorativa*, sebbene la presa di posizione sia condizionata dalla professione del destinatario del *Congestorium*, a cui vengono raccomandati solo rimedi semplici per preservare la memoria, e dal fatto che, in quanto medico, l'interlocutore conosceva già gli autori cardine della disciplina, tra cui viene compreso anche Carrara. Tale passo non viene tradotto nel *Dialogo*, proprio perché il lavoro di Dolce si inserisce in un altro genere letterario, con finalità didattiche ma anche estetiche. Come ha sottolineato Torre, «Dolce sembra infatti voler dimostrare come di testi a lungo confinati negli elitari domini di un tecnicismo protoscientifico si possa fare letteratura, una letteratura di consumo o di pubblica utilità, che dir si voglia, ma comunque una letteratura munita di "ordine et ornamento" e in grado di divenire comune commercio di un sempre maggiore numero di lettori, senza la presunzione di raggiungere i massimi sistemi dell'Arte ma con forse la segreta speranza di solleticarne l'ispirazione».⁶⁴ La ripresa di Carrara nel *Dialogo*, seppur mediata, appare quindi ancora più significativa, in quanto espande le aree della ricezione dello scritto del bergamasco, che esce dalle aule dei medici e dei trattatisti per giungere a un pubblico interessato alla letteratura volgare. Non sappiamo quanto il nome di 'Giovanni di Michele' fosse riconoscibile per i lettori del Dolce, ma almeno la sua presenza lascia intravedere il ritorno in Italia di un autore che, passando per la Svizzera calvinista e la Germania riformata, era già emerso come *auctoritas* dell'arte, pur nell'incipiente declino della stessa mnemotecnica.

63. J. Host von Romberch, *Congestorium*, cit., f. 103v.

64. A. Torre, *Divenire memoria*, cit., p. XVI.

I falsi storiografici di Annio da Viterbo nell'Accademia fiorentina

Jonathan Schiesaro*

Il fut un temps où les poètes ou historiens fabulaient de toutes pièces des dynasties royales, avec le nom de chaque potentat et son arbre généalogique ; ce n'étaient pas des faussaires et ils n'étaient pas non plus de mauvaise foi : ils suivaient la méthode alors normale pour parvenir à des vérités. Poursuivons cette idée jusqu'au bout et nous verrons que nous tenons pour vraies, à leur manière, ce que nous appelons fictions, une fois le livre refermé.

Paul Veyne,

Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?

Il nome di Annio da Viterbo è associato di frequente, se non ordinariamente, alla sua attività di falsario.¹ L'opera che vede concentrati

* Università di Zurigo.

1. Per un profilo biografico di Annio da Viterbo (Giovanni di Nanni) si rinvia almeno a R. Weiss, *Traccia per una biografia di Annio da Viterbo*, in «Italia medioevale e umanistica», vol. 5, 1962, pp. 425-441; E. Fumagalli, *Aneddoti della vita di Annio da Viterbo O. P.*, in «Archivum Fratrum Praedicatorum», vol. 50, 1980, pp. 167-199; R. Fubini, «Nanni, Giovanni (Annio da Viterbo)», *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 77, 2012, pp. 726-732. Per un inquadramento generale delle falsificazioni anniane e del metodo storiografico del domenicano, cfr. C.R. Ligota, *Annius of Viterbo and Historical Method*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 50, 1987, pp. 44-56; A. Grafton, *Traditions of Invention and Inventions of Tradition in Renaissance Italy: Annus of Viterbo*, in Idem, *Defenders of the Text: the Traditions of Scholarship in an Age of Science (1450-1800)*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1994, pp. 76-103; A.L. Collins, *Renaissance Epigraphy and Its Legitimizing Potential: Annus of Viterbo, Etruscan Inscriptions, and the Origins of Civilization*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies. School of Advanced Study, University of London», vol. 75, 2000, pp. 57-76; G. Ferrau, *Riflessioni teoriche e prassi storiografica in Annio da Viterbo*, in D. Canfora, M. Chiabò, M. De Nichilo (a cura di), *Principato ecclesiastico e riuso dei classici. Gli umanisti e Alessandro VI*, Atti del convegno (Bari-Monte Sant'Angelo, 22-24 maggio 2000), Ministero per i beni e le attività culturali-Direzione generale per gli archivi, Roma 2002, pp. 151-193; W. Stephens, *When Pope Noah Ruled the Etruscans: Annus of Viterbo and His Forged 'Antiquities'*, in «MLN», vol. 119, 2004, n. 1, pp. 201-223. Tra i contributi più recenti, si segnalano quelli di A.E. Moyer, *Noah on the Janiculum, Dardanus in Fiesole: Medieval Legends and Historical Writing in Sixteenth-Century Florence*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», vol. 19, 2016, n. 2, pp. 335-357, A. Raffarin, *Une mémoire réinventée. Les antiquités imaginaires d'Annus de Viterbe*, in A. Raffarin, G. Marcellino (dir.), *La Mémoire en pièces: modalités d'élaboration de la mé-*

in misura più significativa i risultati di questa pratica sono i 17 libri dei *Commentaria*,² pubblicati a Roma per i tipi di Eucharius Silber nel 1498: un composito *corpus* di fonti autentiche e falsificazioni, queste ultime presentate come originali ritrovamenti epigrafici e scoperte documentarie, corredate del commento del domenicano.³ Le *Antiquitates* anniane, di cui furono pubblicate complessivamente, tra il 1498 e il 1612, 18 edizioni in latino, con o senza i commenti del Viterbese,⁴ conobbero una fortuna inaspettata nel panorama delle falsificazioni rinascimentali, esercitando un impatto significativo sulla cultura europea della prima età moderna.⁵

moire dans les textes grecs et latins de l'Antiquité à la Renaissance, Garnier, Paris 2020, pp. 465-483 e P. Preto, *Falsi e falsari nella storia*, Viella, Roma 2020, pp. 116-120.

2. *Commentaria fratris Ioannis Annii Viterbiensis, ordinis praedicatorum theologiae professoris. super opera diversorum auctorum de antiquitatibus loquentium*, Romae, Eucharius Silber, 1498. Il termine *Antiquitates*, che sarà qui usato egualmente per designare il *corpus* anniano, riprende il titolo *Antiquitatum variarum volumina XVII* che contraddistingue numerose edizioni successive.

3. Il primo dei 17 volumi dei *Commentaria* (*Contentorum in aliis voluminibus*) introduce i libri seguenti, dando inoltre conto, secondo il modello pliniano, della bibliografia (autentica o contraffatta) impiegata da Annio per la composizione dell'opera storiografica. Il libro II (*De institutionibus Annianis de aequivocis*) si concentra sull'epigrafia (come il XVII, *Annianae XL quaestiones*), mentre a partire dal libro III sono trattati gli *auctores*: *Super Vertumnianam Propertii*, *Super aequivoca Xenophontis*, *De auro saeculo et origine urbis Romae*, *De origine Italiae et Turrenae*, *Fragmentum Catonis*, *Fragmentum «Itinerarii» Antonini*, *De Chorographia sive descriptione Italiae*, *Epithetum de temporibus*, *De iudiciis temporum*, *De temporibus*, *Quinque libri Antiquitatum*, *Supplementum pro Beroso*.

4. Sul punto, cfr. W. Stephens, *When Pope Noah Ruled the Etruscans*, cit., pp. 204-205. Diverse sono anche le edizioni volgari dei *Commentaria* in Europa. In ambito italiano, i primi volgarizzamenti di scritti e frammenti storiografici inclusi nell'opera anniana, tradotti da Pietro Lauro, sono pubblicati senza il commento del Viterbese in appendice a una raccolta erudita a cura di Giovan Battista Roscio (*Ditte Candiano Della guerra troiana. Darete Frigio della rouina troiana. Declamazione di Libanio Sofista. Mirsilio Lesbio Dell'origine d'Italia, e de Tirreni. Archiloco De tempi. Beroso Babilonio Dell'antichità. Manethone De i re d'Egitto. Metasthene Persiano Del giudicio de tempi, et annuali historie de Persiani. Quinto Fabio Pittore Dell'aurea età, e dell'origine di Roma. Caio Sempromio Della diuisione d'Italia, et origine di Roma*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1543); sempre opera del Lauro è il primo volgarizzamento completo con il commento anniano (*I cinque libri de le antichita de Beroso sacerdote Caldeo. Con lo commento di Giovanni Annio di Viterbo teologo eccellentissimo. Il numero de gli altri autori che trattano de la antichità si legge ne la seguente pagina. Tradotti hora pur in italiano per Pietro Lauro modonese*, Venezia, Baldissera Constantini, 1550). Per le edizioni del 1543 e del 1550 si rimanda a V. Prosperi, *Veri falsi, antichi e moderni. Le 'Antiquitates' di Annio da Viterbo e le cronache troiane di Ditti Cretese e Darete Frigio*, in A. Guzmán, I. Velázquez (editado por), *De falsa et vera historia I. Estudios sobre falsificacìon documental y literaria antigua*, Ediciones Clásicas, Madrid 2017, pp. 341-355, a p. 346.

5. Sulla ripresa dei falsi anniani al di fuori dell'area italiana e nell'ambito del riuso a fini politici delle false mitologie fondative in Europa, si rinvia a E. Fumagalli, *Tra falsari e politici: Annio da Viterbo, Jean Lemaire de Belges e un frutto perverso dell'Umanesimo*

I primi dubbi sull'autenticità dei *Commentaria* furono sollevati già all'inizio del Cinquecento sia in area italiana, da Pietro Crinito nel *De honesta disciplina* e da Marco Antonio Sabellico nelle *Enneades*,⁶ sia in Francia, da Lefèvre d'Étaples nel suo commento alla *Politica* di Aristotele.⁷ Si trattava di prese di posizione isolate, non inquadrabili nel progetto di una sistematica confutazione delle *Antiquitates* o del metodo anniano. Le falsificazioni del Viterbese si ricollegavano e si saldavano, del resto, a una tradizione storiografica più antica e consolidata, che da Giovanni Villani in avanti rivalutava la centralità e il ruolo strategico della civiltà etrusca per le origini di Firenze e della Toscana, in alternativa a Roma repubblicana e imperiale.⁸

Tra le considerazioni del Villani, sostenitore della fondazione cesarea di Firenze,⁹ e il mito etrusco rinascimentale, diverse furono le ipotesi

italiano nella cultura francese, in L. Rotondi Secchi Tarugi (a cura di), *Rapporti e scambi tra Umanesimo italiano e Umanesimo europeo*, Nuovi Orizzonti, Milano 2001, pp. 181-188; M. Rothstein, *The Reception of Annii of Viterbo's Forgeries: The Antiquities in Renaissance France*, in «Renaissance Quarterly», vol. 71, 2018, n. 2, pp. 580-609. Il tema delle genealogie e pseudogenealogie di famiglie nobili e case regnanti in Europa nella Prima età moderna è al centro dello studio di R. Bizzocchi, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, il Mulino, Bologna 1995.

6. Se ne scorge un breve riferimento in *Petri Criniti commentarii de honesta disciplina*, Firenze, Filippo Giunti, 1504, XXIV, 12: «quod in quibusdam commentariis Annii Viterbiensis (qui pleraque omnia impudentissime confinxit) depravari haec video». Per il Sabellico, cfr. *Rapsodiae historiarum enneadum Marci Antonii Cocii Sabellici ab orbe condito*, Venezia, Bernardino Vercellese, 1504, VIII, 5.

7. Jacques Lefèvre d'Étaples, *Aristotelis commentaria*, Paris, Henri Estienne, 1506, f. 4v.

8. Se pare audace riconoscere nell'opera del Villani un'anticipazione di quello che si sarebbe configurato, un paio di secoli più tardi, come vero e proprio mito etrusco (G. Cipriani, *Il mito etrusco nel Rinascimento fiorentino*, Olschki, Firenze 1980, pp. 1-2), non si può sottostimare il ruolo del cronista nell'aver formulato, per primo, un'interpretazione dell'antica Etruria come prefiguratrice della moderna area toscana. Si tratta, nei fatti, di una tradizione ancora più antica, che risale alla *Chronica de origine civitatis florentiae*, nella quale compariva la tesi della fondazione etrusca di Fiesole. Partendo dallo stesso assunto, il Villani – che si fondava sull'autorità di Livio, per il quale «Tuscorum ante Romanorum imperium late terra marique opes patuere» (*Ab urbe condita*, V, XXXIII) – arrivò alla conclusione che Fiesole doveva essere stata il centro del potere etrusco in Italia, con un ruolo di primo piano nel controllo politico della Penisola prima della conquista romana; sul punto, si rinvia almeno al classico studio di N. Rubinstein, *The Beginnings of Political Thought in Florence: A Study in Medieval Historiography*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 5, 1942, pp. 198-227, a p. 211 e al contributo di A. Benvenuti Papi, *Secondo che raccontano le storie: il mito delle origini cittadine nella Firenze comunale*, in *Il senso della storia nella cultura medievale italiana (1110-1350)*, Atti del 14° Convegno internazionale di studi (Pistoia, 14-17 maggio 1993), Viella, Roma 1995, pp. 205-252.

9. L'idea della fondazione cesarea di Firenze si ritrova già nella *Chronica de origine civitatis florentiae* e fu in seguito accolta anche dal nipote di Giovanni, Filippo Villani, nel *De origine civitatis Florentie*.

avanzate riguardo alle origini di Firenze, in un dibattito con implicazioni politiche spesso non trascurabili.¹⁰ Un punto di svolta nella riflessione sulle origini di Firenze e nel recupero del mito etrusco si registra in particolare con l'affermazione di Cosimo I e l'inizio del suo principato (1537). Le nozze di Cosimo con Eleonora di Toledo nel 1539 divennero, in questo frangente, un'occasione particolarmente propizia per la celebrazione encomiastica del duca di Firenze come nuovo Augusto e restauratore di una mitica età dell'oro: un esempio rilevante in tal senso è rappresentato dall'*Apparato et feste per le nozze dell'Illustrissimo Signor Duca di Firenze e della Duchessa sua consorte* di Pier Francesco Giambullari.¹¹ Lo scritto del Giambullari, che raccoglie i testi composti in occasione delle celebrazioni, presenta non poche attestazioni della "trasfigurazione" augustea di Cosimo, ma include anche, nelle stanze che descrivono la sfilata delle personificazioni di fiumi e città della Toscana, alcuni riferimenti al falso mito anniano di Noè-Giano come fondatore di località etrusche (Fiesole, Volterra, Arezzo e Cortona) e all'indicazione pseudo-berosiana della Toscana come approdo definitivo di Noè alla fine del diluvio, dopo il passaggio in Armenia.¹² È invece

10. Per una ricognizione storiografica, cfr. in particolare N. Rubinstein, *Il Poliziano e la questione delle origini di Firenze*, in *Il Poliziano e il suo tempo*, Atti del IV Convegno internazionale di studi sul Rinascimento (23-26 settembre 1954), Sansoni, Firenze 1957, p. 103; su Coluccio Salutati e Leonardo Bruni, cfr. H. Baron, *La crisi del primo Rinascimento italiano*, Sansoni, Firenze 1970 e G. Ianziti, *Writing History in Renaissance Italy: Leonardo Bruni and the Uses of the Past*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2012. Sull'ipotesi della fondazione sillana di Firenze si rinvia a P. Viti, *Storia e storiografia in Leonardo Bruni*, in «Archivio storico italiano», vol. 155, 1997, n. 1, pp. 49-98, alle pp. 56-57. Sul pensiero di Machiavelli in merito alla fondazione di Firenze, ancora essenziale lo studio di N. Rubinstein, *Machiavelli e l'origine di Firenze*, in «Rivista Storica Italiana», vol. 79, 1967, pp. 952-959.

11. Pierfrancesco Giambullari, *Apparato et feste nelle nozze dello Illustrissimo Signor Duca di Firenze et della Duchessa sua consorte, con le sue stanze, madriali, comedia et intermedii in quelle recitati*, Firenze, Benedetto Giunti, 1539. Per uno studio del contesto in cui venne concepita l'opera, cfr. A.C. Minor, B. Mitchell, *A Renaissance Entertainment. Festivities for the marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539*, University of Missouri Press, Columbia (Miss.) 1968.

12. «L'antica Fiesole è, che edificata / fu da Iapeto del gran Noè figlio / [...] Volterra detta: et perché dal Bifronte / Iano ha principio, par di voglia avvampi / mostrar, quant'ella sia fedele et amica, / et sov'ogn'altra nobile et antica. [...] D'Armenia Aretia con Noè suo sposo, / che dagli antichi Iano è nominato, / venne in Toscana: et dove disdegnoso / torce Arno il muso, a guisa d'adirato, / Arezo pose a piè d'un'monte ombroso. / [...] Verso il ciel s'alza un vago colle ameno, / sovra il qual d'alte mura intorno cinse / costei, c'hor lieta il core et se ti dona, / Crotone Egitto, et la chiamò Cortona» (Pierfrancesco Giambullari, *Apparato et feste*, cit., pp. 45, 52, 54, 56). Il passaggio di Noè dall'Armenia prima di approdare in Toscana venne descritto da Annio nel commento al secondo libro di Beroso:

significativo che la fondazione di Firenze sia qui ricondotta, con ogni evidenza per ragioni di politica culturale e a suggello della fedeltà di Cosimo a Carlo V nei primi anni di principato, a Roma imperiale.¹³ La collaborazione del Gelli all'impresa letteraria con la composizione di testi, iscrizioni e motti, può consentire di datare a questo momento le origini di quel sodalizio "aramaico" con il Giambullari che qualche anno più tardi, nell'Accademia fiorentina, sarebbe stato alla base dell'interesse condiviso dai due letterati per le origini etrusche di Firenze e della sua lingua.¹⁴

La prima citazione esplicita dello pseudo-Beroso come fonte storica deve essere rintracciata più avanti, e precisamente nella lezione accademica del Gelli tenuta il 5 agosto 1541, nella quale veniva proposto un commento di *Pd* XXVI 124-138. Si tratta della prima lezione del Gelli, il cui ingresso nell'Accademia degli Umidi risale alla tornata del 25 dicembre 1540, lo stesso giorno di ammissione del Giambullari.¹⁵ L'esposizione, che prendeva spunto dal discorso di Adamo nel canto dantesco, si focalizzava in particolare sul problema delle origini del linguaggio e della lingua primigenia:

I Caldei o vero Assirii dall'altra parte dicono similmente che la lor lingua fu la prima che si parlasse mai: e certamente ella è tanto simile alla Hebrea come dice San Girolamo nel prologo di sopra allegato, che ei si potrebbe fare coniettura che elle fussero già state una medesima. Et in conformatione di questo adducano queste ragioni con la autorità di Beroso e di Masea e Damasceno, e di Hieronimo Egittio. Primieramente e' dicano che non si trovavano scritture innanzi al diluvio, se non nella lingua loro: e queste esser certe cose di Astronomia insieme con la preditione del diluvio scritta da Enoc figliuolo di Iared, bene cinquecento anni innanzi a quello, incerti pezzi di terra, acciocché l'acque non l'offendessero: e similmente dicano essere nel monte Gordeo in Armenia in certi sassi, dove doppo quello si fermò l'Arca, scritte in quel luogo

«Noa si salvò ne l'arca sopra Ocile altissimo giugo del monte Gordieo che è in Armenia non lontano da Arase fiume, dal quale Moise chiama gli altissimi monti caspii d'Armenia Ararat per Araxat» (si cita dal volgarizzamento di Pietro Lauro edito da Constantini nel 1550: *I cinque libri de le antichità de Beroso sacerdote Caldeo*, cit., f. 13r).

13. A. D'Alessandro, *Il mito dell'origine "aramaica" di Firenze in un trattatello di Giambattista Gelli*, in «Archivio storico italiano», vol. 138, 1980, n. 3, pp. 339-389, a p. 356.

14. Ivi, p. 354 e sgg.

15. Biblioteca Marucelliana di Firenze, mss. Bandini, B III. 52, *Accademia degli Umidi*, in *Annali*, c. 1v. Cfr. C. Di Filippo Bareggi, *In nota alla politica culturale di Cosimo I: l'Accademia Fiorentina*, in «Quaderni storici», vol. 8, 1973, pp. 527-574, a p. 532.

da Noè in memoria di tanto caso alcune cose e il luogo anchor nella loro lingua Mirmi Noa, che tanto vale quanto uscita di Noè.¹⁶

Sulla base dell'autorità di storici caldei come lo pseudo-Beroso (che Gelli conosceva attraverso la lettura dei *Commentaria* anniani non ancora volgarizzati), veniva esposta la tesi secondo la quale la lingua caldaica – che condivideva, secondo il Gelli, le origini con la lingua ebraica – sarebbe stata l'idioma primigenio. Il passo è particolarmente significativo perché consente di individuare il primo momento nel quale l'interesse del letterato per le fonti anniane venne integrato nella sua riflessione linguistica. Nella stessa lezione, il Gelli sosteneva la naturalità del toscano e riconosceva «una particular lode della nostra lingua: e questa sì è, ch'ella sia piu propria all'huomo, che alcun'altra che si parli».¹⁷ L'argomentazione su cui si fondava questa proposta era che «tanto quanto una operatione è all'huomo più propria, e secondo la sua natura, tanto gl'è ancho più facile e men faticosa; il parlare nostro gl'è men faticoso, e più facile che alcun'altro; addunque gl'è più proprio e più secondo la natura sua».¹⁸

È tuttavia un testo di poco posteriore, l'*Egloga*, che testimonia l'adesione sempre più convinta del Gelli alla storiografia anniana.¹⁹ L'*Egloga*, composta nel 1542 per celebrare i cinque anni dalla designazione di Cosimo a duca di Firenze da parte del Senato fiorentino, conteneva precisi riferimenti alla ricostruzione anniana relativa alla storia dell'antica Toscana, dalla vicenda di Noè (che sarebbe approdato, in seguito al diluvio, prima in Armenia e infine in Toscana, per stabilir-

16. Giovan Battista Gelli, *Tutte le lettioni di Giovambattista Gelli, fatte da lui nella Accademia Fiorentina*, in Firenze, [Lorenzo Torrentino], 1551, pp. 19-20. La lezione, manoscritta nel codice della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II.IV.1, cc. 140r-150r, venne stampata nel 1547 dal Doni nelle *Lettoni d'Accademici fiorentini sopra Dante e*, singolarmente, da Lorenzo Torrentino nel 1549 come *La prima lettione di Giovanbattista Gelli Accademico Fiorentino fatta da lui l'anno 1541 sopra un luogo di Dante nel XXVI capitol del Paradiso*. Per le citazioni da manoscritto o stampa antica, nel presente contributo la separazione delle parole, i diacritici e l'interpunzione sono adattati all'uso moderno.

17. Giovan Battista Gelli, *Tutte le lettioni*, cit., p. 38.

18. Ivi, pp. 38-39.

19. Dell'*Egloga per il felicissimo giorno 9 di gennaio nel quale lo Eccellentissimo Signor Cosimo fu fatto Duca di Firenze*, che non fu mai data alle stampe, esiste un unico testimone manoscritto (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.1, cc. 181r-185r). Per il testo dell'*Egloga*, si cita da Giovan Battista Gelli, *Opere*, a cura di A. Corona Alesina, Fulvio Rossi, Napoli 1970, pp. 64-70.

visi) fino alla fondazione di Firenze da parte di Ercole Libio, venuto dall'Egitto per «vendicar l'ingiuria», ossia per ripristinare l'equilibrio politico, fondato su pace e giustizia, introdotto da Noè e trascurato dai suoi successori.²⁰ È evidente, nell'opera, la polemica contro la tradizione storiografica che, da Giovanni Villani fino agli umanisti e a Machiavelli, riconduceva a Roma imperiale o repubblicana la fondazione di Firenze.

Il momento chiave di questo dibattito è però rappresentato dalla redazione del *Trattatello dell'origine di Firenze*. Il *Trattatello*, ritrovato alla fine dell'Ottocento da Michele Barbi tra i codici magliabechiani della Nazionale e attribuito al Gelli,²¹ è stato pubblicato nel 1979 da Alessandro D'Alessandro.²² Si trovano alcune allusioni e riprese testuali di questo scritto già nel dialogo *Il Gello* del Giambullari, dove è citato un libretto, ormai noto e diffuso, del collega accademico.²³ A

20. La ripresa del discorso anniano si inserisce nel dialogo poetico tra i due pastori Fileno e Mosso. Emergono in particolare, come si è evidenziato, i riferimenti alle origini indipendenti di Firenze rispetto a Roma («E però, Mosso, taccia, taccia, dico / ogni roman pastor, ché Flora nostra, / se non con Roma, almen dopo lei nacque / poco, e ben poi col suo aiuto crebbe; / e non le è figlia, come molti han detto», ivi, p. 67), all'approdo di Noè in Toscana («finalmente arrivò là dove il Tebro / al gran Tirren maggior tributo rende, / onde primo toccò la bella Italia», ivi, pp. 68-69) e alla fondazione di Firenze da parte di Ercole Libio («Ercole libio a vendicar l'ingiuria / del caro padre allor d'Egitto venne, / e vide, e vinse e re d'Italia fessi. / Questi invaghito de' paesi nostri, / con alto senno e pronte forze insieme, / tagliò la Golfolina, e l'aer grosso / ne rendé puro e ne allegrò la terra; / il nome ad Arno pose e 'l suo leone / a quei pastor lasciò per loro insegna: / onde in memoria sua Flora oggi ancora / conoscendo da lui l'origin prima, / per segno il leon porta, e la sua immago / ne' suoi primi sigilli onora e cole», ivi, p. 70). Sul ruolo dell'*Egloga* nel discorso gelliano sulle origini di Firenze, cfr. A. D'Alessandro, *Il mito dell'origine "aramea" di Firenze*, cit., pp. 358-362.

21. M. Barbi, *Il trattatello sull'origine di Firenze di Giambattista Gelli*, Carnesecchi, Firenze 1894. Il ms. è Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XXV.25.

22. Giovan Battista Gelli, *Dell'origine di Firenze*, introduzione, testo inedito e note a cura di A. D'Alessandro, in «Atti e Memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria», vol. 44, 1979, pp. 59-122.

23. Pierfrancesco Giambullari, *Il Gello di M. Pierfrancesco Giambullari accademico fiorentino*, in Firenze, [Anton Francesco Doni], 1546. Sono diversi i passaggi del dialogo che contengono allusioni a un «libretto» gelliano, da identificarsi senza alcun dubbio con il *Trattatello*: «Il nostro Gello è qui in Chiesa, con uno amico suo forestiero chiamato messer Curtio [...] et narratoli quanto egli habbia gia scritto à lo illustrissimo Signor nostro, non solamente de la origine di Firenze, ma di tutta la antica Etruria» (p. 7), «Iano, rispose il Gello, come io dissi nel mio libretto, è voce aramea et hebraea» (p. 16), «Ma di queste successioni de' regni, non accade parlare altrimenti: sì perché a bastanza le ho narrate nel mio libretto; et sì perché elle non possono provarsi con altro che con l'autorità di Beroso; che in questo nostro ragionamento, per patto fatto, non ci fa fede» (p. 31); «diciamo sicuramente che Hercole fece la tagliata predetta: et dando esito

dispetto di quanto viene riportato nel *Gello*, la diffusione del *Trattatello* deve essere stata circoscritta,²⁴ forse riservata esclusivamente alla cerchia accademica, ipotesi che sembra avvalorata dal fatto che non risulta censita nessuna edizione a stampa del testo. Non deve tuttavia essere esclusa a priori la possibilità che una pubblicazione sia stata portata a termine, se si presta fede a quanto scrisse il Borghini in una lettera del 1579 a Baccio Valori il Giovane, nella quale alludeva a un'edizione del *Trattatello* gelliano.²⁵ I dubbi sull'attendibilità di questo riferimento non sono però mai stati dissipati, anche perché quella del Borghini risulta l'unica menzione dell'edizione.²⁶ Anton Francesco Doni, indicato dal Borghini come possibile editore del *Trattatello* in una lettera al Valori di poco posteriore rispetto a quella citata, non ne fece mai riferimento nelle sue opere, e non sono presenti edizioni a stampa del testo gelliano pubblicate da Dortelata,²⁷ altro nome (in

all'acqua raccolta, ridusse il palude a fiume: et a quello pose nome Arno, cioè Lione famoso, che era uno de' cognomi suoi; come potrete vedere in quel mio libretto, quando più vi tornerà a commodò» (pp. 40-41); «questo è quanto io posso dirvi circa gli scritti del mio libretto. Et se voi ne havete lo intento vostro, io ne son sommamente contento. Ma se altro anchora vi ci resta, volgetevi costì al Giambullari, che supplirà dove ho mancato io» (p. 41).

24. G. Cipriani, *Il mito etrusco*, cit., pp. 83-84.

25. «Il Gello scrisse già un trattatello dell'origine di Firenze, il quale vidi allora et me ne risi perché era tutto pien di baie aramee et poi ne ho cerco a questi cartolai né l'ho saputo ritrovare, ché son certe cose che vanno via né si ristampon più et così agevolmente si smarriscono. Io dico scritto e composto dal Gello, non uno libretto della medesima farina et di non minor dolcezza, che si chiama il Gello dell'origine della lingua fiorentina composto dal Giambullari, che questo è altra cosa et l'ho» (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Filze Rinuccini, 23.6, c. 36r). Come osserva giustamente D'Alessandro (in Giovan Battista Gelli, *Dell'origine di Firenze*, cit., p. 65), la menzione del «trattatello» di Gelli e del dialogo del Giambullari come due opere distinte fuga ogni dubbio circa la possibilità che il Borghini potesse confondere l'uno con l'altro. Per quanto riguarda la datazione dell'edizione a stampa, secondo D'Alessandro dovrebbe essere collocata verosimilmente tra il 1544, quando il *Trattatello* era ormai concluso, e, in considerazione dei riferimenti presenti nel *Gello*, l'estate del 1545, momento in cui il Giambullari doveva essere almeno nella fase terminale della sua stesura (cfr. Pierfrancesco Giambullari, *Il Gello*, cit., p. 3).

26. P. Simoncelli (in *La lingua di Adamo. Guillaume Postel tra accademici e fuoriusciti fiorentini*, Olschki, Firenze 1984, pp. 17-18) avanzava l'ipotesi che il *Trattatello* non fosse mai stato dato alle stampe e che il Borghini, nella sua missiva del 1579, citasse in realtà un'edizione fantasma; non pare tuttavia di potersi escludere totalmente che quella citata dal Borghini fosse un'edizione reale, da includere forse nel novero delle numerose pubblicazioni occasionali con tiratura limitata e destinate a una ristretta cerchia.

27. Sotto questo pseudonimo (verosimilmente riconducibile al Giambullari o al Bartoli) furono stampate nel 1544 le *Osservazioni per la pronunzia fiorentina*; sul punto, cfr. M.

realtà probabile pseudonimo del Giambullari o di Cosimo Bartoli) segnalato dal Borghini nella sua missiva.²⁸

Per quanto riguarda la datazione del testo, il *terminus ante quem* per la conclusione del *Trattatello* può essere agevolmente ricostruito grazie a una lettera di Angelo Marzio, vescovo di Marsico, che il 12 febbraio 1544 scriveva a Pierfrancesco Riccio, segretario particolare di Cosimo, allegando una lettera del Gelli datata soltanto «VIII di febraio». In questa lettera, il Gelli si proponeva di riferire a Cosimo i risultati di una ricerca linguistica del Giambullari, facendo presente quanto segue:

E' si scuopron tutto il giorno cose le quali fanno fede che quella opinione che noi habbiamo scritta a Vostra Eccellenzia della origine di Firenze sia vera. Et hora ha nuovamente ritrovato messer Pierfrancesco Giambullari il significato di questa voce marzocco, onde, considerando che così solamente chiamino i fiorentini o quegli che dependono in qualche modo da loro il liono, si conosce manifestamente la nostra origine essere da Ercole Libio come noi habbiamo scritto.²⁹

Si è quindi certi che, a questa altezza, il Gelli aveva già portato a termine (o almeno elaborato a uno stadio avanzato) un'opera di carattere storico sulle origini di Firenze, e che Cosimo vi aveva avuto accesso. Pochi dubbi sembrano esserci sull'identificazione del testo, visto che nel *Trattatello* il Gelli si occupava estesamente del mito di Ercole Libio, mutuato a partire dai commenti anniani ai *Quinque libri Antiquitatum* di Beroso e al *De origine gentium et urbium Italicarum* di Catone nelle *Antiquitates*. Ben più complessa è la definizione del *terminus post quem* relativo alle prime fasi della redazione del testo, di cui non sembra po-

Plaisance, *L'Accademia e il suo Principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici. L'Académie et le Prince. Culture et politique à Florence au temps de Côme Ier et de François de Médicis*, Vecchiarelli, Manziana 2004, pp. 82, 137; anche P. Fiorelli, *Pier Francesco Giambullari e la riforma dell'alfabeto*, in «Studi di filologia italiana», vol. 14, 1956, pp. 177-210.

28. Borghini riporta quanto gli aveva riferito Giulio Scali, secondo cui il testo era stato edito «in una nuova stamperia del Doni o non so chi Dortelata» (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Filze Rinuccini, 23.6, c. 34r). Sulla possibile edizione di Doni o Dortelata, cfr. le osservazioni di D'Alessandro in Giovan Battista Gelli, *Dell'origine di Firenze*, cit., pp. 67-68.

29. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Aut. Pal. II.72. La tesi inerente all'etimologia del Marzocco viene formalizzata da Giambullari nel *Gello* (cit., pp. 71-72).

tersi offrire una soluzione definitiva. Barbi proponeva come termine *a quo* la composizione gelliana dell'*Egloga* celebrativa per l'anniversario della nomina ducale di Cosimo (1542),³⁰ l'interesse del Gelli per la materia aramaica e per le fonti delle *Antiquitates* anniane richiede tuttavia di essere individuato, come si è visto, già alla fine degli anni Trenta.³¹ L'ipotesi più probabile appare quindi quella di un concepimento del *Trattatello* nell'alveo di questa riflessione storiografica e linguistica, forse di concerto con il Giambullari, come formulazione sistematica di temi e questioni che i due letterati affrontavano nel passaggio tra gli anni Trenta e Quaranta, in un frangente coevo alla fondazione dell'Accademia degli Umidi.

La continuità del *Trattatello* con la riflessione "aramaica" del Gelli di questi anni appare del resto evidente. Dopo avere illustrato brevemente le teorie sull'origine di Firenze formulate fino a quel momento, oltre ad alcuni indizi di una più antica fondazione, l'accademico si proponeva di mostrare a Cosimo, dedicatario dell'opera, come Firenze avesse «havuto principio molto prima che insino a oggi non si è creduto».³² Veniva quindi introdotta l'ipotesi della fondazione in epoca preromana, quando la Toscana era abitata dagli Etruschi. Il discorso storiografico si saldava qui con la teoria linguistica, che presentava, nel *Trattatello*, un'affinità singolare con alcuni passaggi della lezione sul canto XXVI del *Paradiso* tenuta dal Gelli nell'Accademia fiorentina il 5 agosto 1541, di cui il primo condivideva la citazione congiunta di due passi danteschi particolarmente significativi per la questione della lingua primigenia e della sua identificazione (enfasi nostra):

30. Cfr. M. Barbi, *Il trattatello sull'origine di Firenze*, cit., p. 13. Barbi giungeva a questa conclusione perché individuava nell'*Egloga* la prima ripresa gelliana del mito relativo all'approdo di Noè in Toscana.

31. Su questo punto, cfr. in particolare Giovan Battista Gelli, *Dell'origine di Firenze*, cit., p. 67.

32. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XXV.25, c. 6v.

Si dimosterrà [...] che i primi abitanti di Italia dopo il diluvio parlassero la lingua Aramea, non già quella che al presente si truova in Armenia, oggi chiamata Soria, ma quella di Noè et de' discendenti suoi, la quale non si sa che lingua ella si fusse et se ella fu quella nella quale primieramente parlò Adamo o veramente un'altra nata di poi. Il nostro Dante, fondatosi in su la esperienza la quale ci dimostra *le lingue di tempo in tempo variarsi*, onde, *come egli scrive nel suo Convivio*, se coloro che mille anni fa son morti, *risuscitati ritornassino oggi nelle loro cittadi, ei crederebbono quelle essere da strane gente occupate per la lingua da loro al tutto discordante*, dice questa essere stata un'altra lingua, con ciò sia che quella di Adamo mancasse gran tempo innanzi, onde egli *fa rispondere* nel vigesimo sesto capitolo del Paradiso a questa domanda così da lui: *La lingua ch'io parlai fu tutta spenta / innanzi che a l'opra inconsumabile / la gente di Nembrot fosse intenta*. Era adunque la lingua aramea che allora si parlava una altra, della quale poi in varii tempi nacquerò la hebraea et la etrusca, quella nella Palestina et questa nella Toschana che allora si chiamava Etruria. Et che queste due lingue havessero una medesima origine lo dimostra chiaramente la similitudine de' caratteri o vero lettere loro et il modo dello scrivere contrario a quello che usano i greci et i latini, oltre a molti vocaboli che ci sono ancora restati della etrusca.
(BNCF, Magl. XXV.25, cc. 7r-7v)

Il nostro Dante, parendogli che ciascuna di queste oppenioni fusse dubbiosa, e incerta sì come per il testo si vede, fu d'un altro parere diverso; e a ciò lo indusse la esperienza maestra delle cose. Imperoché, vedendo egli per le scritture *le lingue di tempo in tempo variarsi*, in modo tale che *come egli scrive nel suo convito*, se quei che morirono cinquecento anni sono, *risuscitati tornassero alle loro Cittadi, ei crederebbono che quelle fossero da strane genti occupate per la lingua dalloro discordante*. Et non potendo però per questo persuadersi che dal principio del Mondo a la edificatione di Nembrot, dove corsero circa due mila anni, sempre si conservasse un medesimo modo di parlare, *induce Adamo a rispondere, che quella lingua, la quale ei primieramente parlò, si spense e mancò tutta innanzi che le genti di Nembrot cominciassero a edificare la torre*. Per la quale risposta si può chiaramente vedere ch'el libro della volgare eloquenza tanto da alcuni Lombardi lodato, et tradotto per dire come loro in lingua italiana, non è di Dante. Ma da qualchuno altro stato così composto et col nome di esso Dante mandato fuori. Con ciò sia cosa che quivi si dica, che la prima lingua che parlasse Adamo fu quella che usano hoggi gl'Hebrei et che ella durò insino alla edificatione della torre di Nembrot: dove qui dice Dante il contrario.
(*Tutte le lettioni di Giovambattista Gelli*, cit., pp. 20-22)

Un confronto dei due testi consente di individuare le tracce di una riflessione con ramificazioni intertestuali, quale doveva scaturire dall'attenzione del Gelli per le origini della lingua fiorentina all'inizio degli

anni Quaranta; senza che sia possibile, tuttavia, formulare ipotesi convincenti sulla (più probabile, ma non certa) anteriorità della lezione accademica rispetto al *Trattatello*. Al netto della parafrasi più o meno fedele di Cv I 5,³³ (nella lezione accademica gli anni indicati sono cinquecento e non mille come nel *Convivio* o nel *Trattatello*, che cita correttamente) e di Pd XXVI 124-126, i due passaggi condividono infatti delle tessere («le lingue di tempo in tempo variarsi», «risuscitati»). I parallelismi testuali e la ripresa delle citazioni dantesche dal *Convivio* e da Pd XXVI sembrano ricondurre la lezione, il *Trattatello* ma anche l'*Egloga*,³⁴ sia pure nella forma di trasposizione poetica di uno schema già delineato, a un comune cantiere di lavoro del Gelli permeato dalla riflessione linguistica, storica e antiquaria sulle origini di Firenze. È però curioso il fatto che nella lezione, sebbene si osservino (come si è segnalato) riferimenti alle fonti anniane, non venga fatto cenno al nucleo portante di questa teoria storiografica: l'approdo di Noè in Italia e il suo ruolo di colonizzatore.³⁵ Il *Trattatello* attesta, in questo senso, un uso più capillare delle *Antiquitates*, in una fase all'interno della quale l'*Egloga*, con l'adesione al mito pseudoberosiano di Noè colonizzatore, costituisce il più antico testimone databile con certezza. Se pare doversi assumere con cautela ogni proposta che retrodata la redazione dell'*Egloga* e del *Trattatello* ai primissimi anni Quaranta o forse persino al 1539,³⁶ meno dubbi permangono invece sul fatto che il concepimento ideale dei due testi sia da ascrivere a questo momento.

33. «Onde vedemo nelle cittadi d'Italia, se bene volemò agguardare, da cinquanta anni in qua molti vocaboli essere spenti e nati e variati; onde se 'l picciol tempo così transmuta, molto più transmuta lo maggiore. Sì ch'io dico che se coloro che partiro d'esta vita già sono mille anni tornassero alle loro cittadi, crederebbero la loro cittade essere occupata da gente strana, per la lingua da[ll]a loro discordante» (Dante Alighieri, *Convivio*, 3 voll., a cura di F. Brambilla Ageno, Le lettere, Firenze 1995, II, pp. 21-22).

34. Cfr. A. D'Alessandro, *Il mito dell'origine "aramea"*, p. 361.

35. L'assenza di riferimenti alla colonizzazione noica della Penisola non è legata all'oggetto della lezione gelliana, dedicata più strettamente alla riflessione sull'origine della lingua. Si ritrova infatti citata la vicenda di Noè (Giovan Battista Gelli, *Tutte le lettioni*, cit., pp. 19-20), ma senza che sia fatta menzione di una prosecuzione del viaggio dopo l'approdo in Armenia.

36. P. Simoncelli, *La lingua di Adamo*, cit., pp. 19-20. Secondo Simoncelli, la dedica a Cosimo che introduce il *Trattatello* suggerirebbe una sua redazione non troppo distante dall'ascesa del duca, per via dei riferimenti al consenso popolare verso Cosimo («il cielo [...] le diede il principato della Repubblica fiorentina con prontissima e libera voglia de' suoi cittadini»), spiegabili alla luce delle polemiche sorte in merito alla legittimità del potere cosimiano.

Il *Trattatello* rappresenta il principale testimone della ripresa delle fonti anniane nell'opera del Gelli. Il modello di riferimento sono le *Antiquitates*,³⁷ alla luce della prospettiva storica descritta nel *Trattatello*: il viaggio di Noè dall'Armenia verso la Penisola e il suo approdo in un luogo corrispondente approssimativamente alla regione storica della Tuscia, fino alla fondazione delle prime città; la successiva dipartita di Noè; il ritorno del patriarca in Italia e la fondazione di altre dodici città; le vicende dei suoi discendenti; la venuta in Italia di Ercole Libio per ripristinare l'antico ordine noaico e fondare la città di Firenze. Il nome di Annio è inoltre indicato esplicitamente dal Gelli, per la prima volta, come fonte.³⁸ È presente anche la polemica, centrale nel Viterbese, contro gli storici greci e romani, a cui si affianca quella contro i «tanti altri eccellentissimi huomini che hanno scritte le hystorie fiorentine», i quali «non hanno saputo cosa alcuna di questa origine di Firenze»³⁹ (tra questi il Gelli annoverava Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini e Agnolo Poliziano). La predilezione per le nuove tesi storiografiche veniva spiegata in considerazione dell'accesso a testi prima sconosciuti, appartenenti a «certi hystoriografi caldei et persi che per benefitio della stampa sono da poco tempo in qua venuti in luce».⁴⁰ Un altro dato significativo è il recupero, dai libri berosiani delle *Antiquitates*, degli estremi geografici della Toscana, descritta come territorio delimitato a nord dagli Appennini, a est dal Tevere, a ovest dal Magra e a sud dal mare Tirreno. Parrebbe facile ravvisare, in questa precisa designazione dei confini naturali dell'Etruria, un'adesione al progetto egemonico cosimiano, che guardava a Siena come naturale espansione meridionale del ducato fiorentino. Il mito fondativo noaico legittimava però anche il riconoscimento dell'indipendenza *ab origine* di Firenze rispetto a Roma, soluzione funzionale all'orientamento antifarnesiano della politica di Cosimo I.

37. Di cui sono citati, in particolare, i *Quinque libri Antiquitatum berosiani*, il *De origine gentium et urbium Italicarum* di Catone e il *De iudicio temporum et annalium Persarum* di Metastene.

38. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XXV.25, c. 21r («come chiaramente dimostrano l'Annio Viterbese, Giovanni Lucido, Achille Gassarò»), cc. 21v-22r («et questo come pruova l'Annio Viterbese nelle sue Institutioni»), c. 44v («et come apertamente ne dimostra Annio Viterbese»), cc. 48r-48v («i quali potrà vedere ciascheduno che vorrà et nelle Antichità di Giovanni Annio et nella Emendatione de Tempi di Giovanni Lucido»).

39. Ivi, c. 9r.

40. *Ibidem*.

All'interno dell'Accademia fiorentina, il Gelli non era l'unico ad abbracciare le tesi "aramee" in merito alla fondazione di Firenze e all'origine della lingua toscana. Tracce di riferimenti all'opera anniana possono essere rinvenuti, per esempio, nella lezione accademica di Cosimo Bartoli tenuta il 17 dicembre 1541 a commento di *Pd XXIV*. Bartoli non citava esplicitamente Annio tra le sue fonti, ma nella lezione i Toscani erano segnalati tra i discendenti dei Caldei: dato non trascurabile, che suggerisce, se non un una lettura diretta delle *Antiquitates*, almeno una conoscenza indiretta per mezzo del Gelli e del Giambullari, con i quali il Bartoli costituiva, in seno all'Accademia, un gruppo stabilmente orientato a sostegno della politica culturale cosimiana e dell'uso linguistico del fiorentino "vivo", oltre che alla ripresa del platonismo cristiano di matrice ficiniana.⁴¹ L'origine caldaica dei toscani veniva ribadita ancora in un passaggio di una lezione del Bartoli, inclusa nel primo volume dell'edizione doniana dedicata alle *Lettoni d'Accademici Fiorentini sopra Dante* (1547):

I Caldei si crede che fussino i primi habitatori del mondo, et ch'egli habitassero verso la parte orientale, et ch'appresso di loro fosse il Paradiso. Ma lasciando star da parte quel che si crede, questo sappiamo noi di certo, che doppo il Diluvio essi furono i primi che habitarono in quel luogo, da' quali poi ebbero origine i toscani, gli Hebrei, gli Egizii, i Fenicii, ultimamente i Greci, et poi i Romani.⁴²

Più del Bartoli, nell'Accademia era il Giambullari a condividere, con il Gelli, i presupposti di questa riflessione. Già dal tempo dell'*Apparato et feste per le nozze dell'Illustrissimo Signor Duca di Firenze e della Duchessa sua consorte* (1539), la collaborazione tra i due accademici sembrava orientata verso interessi comuni ed estranei alle mode storiografiche contemporanee; un indirizzo consolidato, in seguito, negli anni della comune partecipazione all'Accademia, e in particolare grazie al *Gello* del Giambullari, dato alle stampe nel 1546. I parallelismi testuali tra il *Trattatello* e *Il Gello* sono del resto evidenti: la lunga digressione sul diluvio universale e i diluvi «particolari», compreso il computo relativo alla sua durata, è esemplata sulla analoga descrizione

41. M. Plaisance, *L'Accademia e il suo Principe*, cit., p. 17.

42. *Lettoni d'Accademici Fiorentini sopra Dante. Libro primo*, in Firenze, [Anton Francesco Doni], 1547, pp. 73-74.

del *Trattatello*,⁴³ in cui sono citate le stesse fonti. Tra queste, se si escludono Giuseppe Flavio e Solino, si ritrovano gli autori inclusi nelle *Antiquitates*: Beroso, Masea, Metastene, Geronimo, Manetone, Giovanni Damasceno, Senofonte e Archiloco. È interessante notare come l'autenticità dell'opera di Annio, che veniva poco più avanti chiamato in causa nel dialogo, fosse messa in discussione dal personaggio Curzio («per il che si crede per molti, che Beroso che hoggi è tra mano, sia più tosto fintione dello Annio»⁴⁴); il quale, dibattendo con il Gelli, chiedeva se si potesse considerare affidabile l'identificazione di Noè con Giano e Cielo. La risposta del Gelli si sviluppava con un'argomentazione complessa, riconducibile a sua volta al *Trattatello*, che sovrapponeva la figura di Saturno a quella di Cam, figlio di Noè. Di fronte a un'ulteriore richiesta di chiarimento sull'identità di Giano da parte del Curzio, il Gelli rispondeva che Iano «è voce Aramea et Hebraea, da Iain, che in quella lingua significa vino, et da No, che vuol dire famoso»:⁴⁵ Giambullari univa qui il racconto biblico, che vedeva in Noè l'inventore del vino,⁴⁶ e una pseudoetimologia aramaica. Ma la commistione di fonti eterogenee non si limita a questo dato e fornisce ulteriore supporto alla dimostrazione del mito di Noè-Giano: sempre al Gelli spettava legare, in risposta al Curzio, il nome degli Enotri (popolazione dell'Italia preromana, citata da Virgilio nell'*Eneide*)⁴⁷ a Noè in quanto inventore del vino, alla luce dell'indubbia etimologia enotria. Le fonti storiche indicate a ulteriore prova del viaggio noaico verso Occidente non sono soltanto le «historie dell'Anno», ma anche l'«emendatione de' tempi» di Giovanni Lucido: il riferimento in questo caso va non solo alle *Antiquitates anniane*, che sono per la prima volta citate esplicitamente nel dialogo, ma anche all'*Opusculum de emendationibus temporum* (già menzionato dal Gelli

43. Un confronto de *Il Gello* (cit., p. 9 e sgg.) con il *Trattatello* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XXV.25, c. 17r e sgg.) consente di evidenziare la fedele ripresa, da parte del Giambullari, delle fonti anniane a cui attingeva il Gelli. Per quanto riguarda il diluvio, il monte armeno a cui era approdata l'arca di Noè veniva indicato, sulla base dello pseudo-Beroso, come «Gordieo» (*Trattatello*, c. 17v; *Il Gello* p. 11); era inoltre citata la teoria, espressa nei *Xenophontis aequivoca*, in merito ai diversi diluvi «particolari» (*Trattatello*, cc. 17v-18r; *Il Gello*, pp. 12-13).

44. Pierfrancesco Giambullari, *Il Gello*, cit., p. 13.

45. Ivi, p. 16.

46. *Gen.* 9, 20.

47. *Aen.* III, 163-166 («Est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt, / terra antiqua, potens armis atque ubere glabrae; / Oenotri coluere viri; nunc fama minores / Italiam dixisse ducis de nomine gentem»).

nel *Trattatello*) di Giovanni Lucido Samoteo,⁴⁸ pseudonimo di un altro domenicano, il fiorentino Giovanni Maria Tolosani.⁴⁹

Nel *Gello* anche la mitologia classica era riletta in un curioso intreccio con le fonti bibliche: lo spodestamento e la cacciata di Saturno dal cielo da parte di Giove, per esempio, erano presentati dal Gelli come un'allusione alle peripezie di Sabazio, figlio di Cam e nipote di Noè.⁵⁰ La versione del mito che vedeva Saturno approdare nel Lazio dopo l'allontanamento dal cielo venne quindi impiegata come testimonianza indiretta dell'esposizione pseudo-berosiana in merito alla colonizzazione noaica della Penisola.

L'interesse del Giambullari si soffermava inoltre, nel dialogo, sulla questione della lingua, in conformità con i presupposti gelliani della lezione del 1541 e del *Trattatello*.⁵¹ L'aramaico era considerato la lingua originaria parlata da Noè, da cui si erano evolute separatamente da un lato la lingua ebraica e caldaica, dall'altro la lingua etrusca. Quest'ultima aveva adottato anche la scrittura sinistroversa portata da Noè, non potendo il patriarca condurre con sé «altri modi, né altri caratteri, che quegli stessi che e' si sapeva nel suo paese». ⁵² *Il Gello* si inseriva così nel dibattito sulla dignità e sull'origine del volgare toscano, entrando in polemica con il *Dialogo delle lingue* del padovano Sperone Speroni, pubblicato quattro anni prima, in cui veniva caldeg-

48. *Ioannis Lucidi Samothei viri clarissimi opusculum de emendationibus temporum ab orbe condito ad vsque hanc aetatem nostram iuxta veram ac rectam chronographiam ex antiquis ac probatissimis authoribus. In hoc volumine habentur haec: Emendationes temporum ab orbe condito. Canones in tabulam perpetuam temporum. De vero die passionis Christi. Epitoma emendationis calendarij Romani, Venetiis, [Lucantonio Giunta il vecchio], 1537.*

49. La cronologia del Tolosani, che si proponeva come obiettivo quello di promuovere la riforma del calendario liturgico, riprendeva a sua volta, per il mito di Noè-Giano, i libri pseudo-berosiani commentati nelle *Antiquitates* di Annio, reputandoli autentici. Il frequente ricorso all'autorità di Annio e dell'"anniano" Lucido, citati a più riprese nel *Gello*, permette di constatare ancora una volta la fortuna della fortuna dei falsi del Viterbese nei primi decenni del Cinquecento e il credito di cui godevano.

50. «Il che favolosamente cantando i Poeti, dissero che Giove cacciò Saturno dal Cielo a lo Inferno: Perché da l'altissima parte del mondo scacciandolo, fu cagione di farlo fuggire nel mare di sotto; et ricorrere in Italia a Iano» (*Il Gello*, cit., p. 21).

51. Sul riuso di Annio nel dibattito sulla lingua che vide coinvolti Gelli e Giambullari, cfr. in particolare C.S. Hillard, *Mythic Origins, Mythic Archaeology: Etruscan Antiquities in Sixteenth-Century Narratives of the Foundation of Florence*, in «Renaissance Quarterly», vol. 69, 2016, n. 2, pp. 489-528.

52. Pierfrancesco Giambullari, *Il Gello*, cit., p. 42.

giata la tesi della degenerazione del toscano rispetto al latino, ipotesi che Giambullari contestava, facendo intervenire se stesso nel dialogo per mettere in dubbio che «la lingua che si parla hoggi, sia la latina corrotta, o male pronuntiata». ⁵³

L'assorbimento del *Trattatello* all'interno del dialogo del Giambullari è rilevabile da un confronto tra alcune sequenze testuali (notevole è il fatto che le osservazioni già presenti nel *Trattatello* siano fatte pronunciare, nel dialogo, al Gelli o allo stesso Giambullari):

Et il Gello: [...] ingegnavasi continuamente che et l'acque et la terra servissero per tutto alle necessità et usi degli huomini. Le quali cose tenendo noi per vere et per ferme, et sapendo da una banda che e' venne in Toscana, et da l'altra che questo nostro piano era tutto padule, come publica voce et fama, et come suona il nome di Fiesole, cioè passaggio della palude, la quale anchora si può riconoscere da 'l sito de' Monti, che d'ognintorno le fanno cerchio, et come finalmente ce lo fa toccar con mano la tagliatura della Golfolina, diciamo sicuramente che che Hercole fece la tagliata predetta; et dando esito all'acqua raccolta, ridusse il palude a fiume, et a quello pose nome Arno, cioè Lione famoso, che era uno de' cognomi suoi, come potrete vedere in quel mio Libretto, quando più vi tornerà a comodo. Et non solamente habbiamo per fermo, che Hercole facesse questo: ma che ponendoci habitatori de' suoi medesimi soldati, lasciasse loro la insegna sua, che sempre ci si è mantenuta, et mantiene anchora con la stessa impronta di lui, per sigillo del magistrato

Trovandosi Hercole più volte nella città di Fiesole et veggendo il sito et la grandezza della pianura che è posta a pie' di quella, che in quei tempi la maggior parte era lago paduloso [...] et considerando quanto sarebbe stata fertile, commoda et atta alla habitazione degli huomini se ella si fusse potuta seccare, cominciò a pensare il modo di cavarne l'acque [...] et ricercando atorno atorno tutti quei monti che la circondano dove il luogo fosse più comodo et atto a ciò, trovò come in quel luogo dove noi chiamiamo oggi la Golfolina era un colle il quale tagliato harebbe facilmente a quelle dato la via [...]. Fece, adunque, Hercole tagliare questo colle, la qual cosa insino a oggi da chi diligentemente considera le cose chiaramente si riconosce, onde l'acque trovando questa uscita cominciarono a lasciare secco il vecchio padule, riducendosi a poco a poco a un conveniente letto di fiume, al quale Hercole pose il nome della sua vittoriosa insegna, cioè Arno, che in lingua aramea tanto vale quanto nella nostra Lione Vittorioso [...]. Desiderando di poi Hercole che questo piano fusse habitato, cominciò a edificare alcune case in su la

53. Ivi, p. 51.

supremo di questa città; in fede et testimonianza certissima, che e' fu il principio et l'origine di stabilire, et di habitare la campagna bellissima dove noi siamo [...] Questo è quanto io posso dirvi circa gli scritti del mio libretto.

(Pierfrancesco Giambullari, *Il Gello*, cit., pp. 40-41)

Perché se Iano è il medesimo che Noè [...] pare da conchiudere che havendo egli arrecato in Etruria le lettere, non potesse arrecarci altri modi, né altri caratteri, che quegli stessi che e' si sapeva nel suo paese: et che se gli Etrusci da lui solo appresero lo scrivere [...] forza è che e' non apprendessero altra maniera che quella stessa, che adotta ne havevano i padri loro. Oltre che scrivendo essi al contrario de' latini, cioè da destra a sinistra come gli Aramei, si dimostrano assai chiaramente che di là presero questa scrittura.

(Pierfrancesco Giambullari, *Il Gello*, cit., p. 42)

Ma tanto vi voglio dire: che il Villano fu diligentissimo scrittore delle cose de' tempi suoi. Delle cose, cioè che si facevano in Firenze, o ne' contorni di quella. Ma delle lontane in qualunque modo, scrivendone egli per bocca d'altri, non è gran fatto se e' se ne inganna. Credete voi però se egli avesse havuto la vera notizia delle antichissime cose della Toscana, come abbiamo hoggi noi, mercé della stampa, che egli avesse mai scritto, Cortona essere Ardea Città di Turno, detta prima così da Corito? [...] Ma i suoi tempi, che non havevano anchora i buoni autori, non davan meglio.

(Pierfrancesco Giambullari, *Il Gello*, cit., p. 58)

riviera del fiume predetto, nelle quali messe alcune delle sue genti [...] et fece di tutti insieme una sua colonia, dando loro alcune leggi et alcuni ordini per i quali ei potessin vivere pacificamente insieme, et per particolare segno che ella haveva havuto origine da lui dette similmente loro la sua insegna la quale, come noi habbiamo detto di sopra, era la effigie del leone.

(BNCF, Magl. XXV.25, cc. 45r-46v)

Con ciò sia cosa che i primi habitatori di Italia dopo il diluvio parlassino la lingua Aramea, [...] quella di Noè et de' descendenti suoi [...] della quale poi in varii tempi nacquero la hebrea et la etrusca, quella nella Palestina et questa nella Thoscana che allora si chiamava Etruria. Et che queste due lingue havevano una medesima origine lo dimostra chiaramente la similitudine de' caratteri, ovvero lettere loro, et il modo dello scrivere contrario a quello che usano i greci et i latini.

(BNCF, Magl. XXV.25, cc. 6v-7v)

Non è adunque per ciò da meravigliarsi se né Lionardo da Arezo, né Poggio fiorentino i quali ne' loro tempi et nella greca et nella latina lingua furon reputati dottissimi, né Agnolo Politiano che ciò ricercò diligentissimamente, né tanti altri eccellentissimi huomini che hanno scritte le hystorie fiorentine non hanno saputo cosa alcuna di questa origine di Firenze, la quale io ho presa a scrivere perché, come noi habbiamo di sopra detto, ei non si truova mentione alcuna di lei se non in certi hystoriografi caldei et persi che per beneficio della stampa sono da poco tempo in qua venuti in luce et in quegli anche molto oscuramente et quasi per transitio.

(BNCF, Magl. XXV.25, cc. 8v-9r)

Bastami havervi dimostrato che Firenze fu colonia Romana: et che egli vi si fece il tempio di Marte, quando i Romani ci vennero ad habitare. [...] Et poi che nella edificatione d'un tempio tanto solenne, non si servirono di cose nuove, ma di spoglie et pezzami vecchi, come bene ha dimostro il Gello.

(Pierfrancesco Giambullari, *Il Gello*, cit., p. 74)

Dimostra ancora questo essere vero lo antichissimo tempio, in quei tempi dedicato a Marte et hoggi al precursore di Christo San Giovanni Batista [...] et si può certamente credere che ei fusse fatto di spoglie et di pezzi d'altri edifitii che vi erano innanzi.

(BNCF, Magl. XXV.25, cc. 4v-5r)

Sulla scorta di quanto si è fin qui rilevato, pochi dubbi permangono sul fatto che l'edizione a stampa del *Gello* (1546) si presentasse come un prodotto delle riflessioni condivise dal Gelli e dal Giambullari in merito alle origini di Firenze e del volgare toscano in un arco di tempo compreso tra la fine degli anni Trenta e la metà degli anni Quaranta; riflessioni che trovarono terreno fertile nell'Accademia e che interessavano personalmente Cosimo, attento ai risvolti politici di questa produzione culturale. Alla pubblicazione del dialogo del Giambullari, nel 1546, i tre testi "aramaici" del Gelli (*l'Egloga*, la lezione accademica del 1541 e, se non si presta fede alla testimonianza del Borghini, il *Trattatello*) erano ancora inediti, dato che potrebbe spiegarsi con l'obiettivo di una revisione definitiva, mai completata, dei testi.

Se il Giambullari si impegnava, in questi anni, a corroborare le sue tesi con il supporto di fonti indipendenti da Annio,⁵⁴ come per ridimensionare, cautamente, il contributo delle *Antiquitates*,⁵⁵ per quanto

54. Giambullari ricorse in particolare ad autori greci e latini (soprattutto Erodoto, Ovidio e Virgilio), attenuando così nel *Gello* la polemica antireca e antiromana tipica del domenicano.

55. A. D'Alessandro, *La scoperta di un passo di Ateneo nei rapporti tra Guillaume Postel e Pierfrancesco Giambullari*, in M. Leathers Kuntz (a cura di), *Postello, Venezia e il suo mondo*, Atti del convegno di studi, Olschki, Firenze 1988, pp. 261-279, a p. 271. Occorre peraltro sottolineare che la lettura di Annio da parte del Giambullari era contaminata dal riuoso che ne aveva fatto l'umanista tedesco Sebastian Münster (*Hebraica Biblia latina planeque nova Sebast. Münsterii translatione, post omneis omnium hactenus ubivis gentium aeditiones evulgata, et quoad fieri potuit, hebraicae veritati conformata: adiectis insuper e Rabinorum uommentarijs annotationibus haud poenitendis, pulchre et voces ambiguas et obscuriora quaequa elucidantibus*, Basileae, ex officina Babeliana, impendiis Michaelis Insingrini et Henrici Petri, 1534-1535). Sul punto, cfr. in particolare P. Simoncelli, *La lingua di Adamo*, cit., pp. 36-37 e F. Vitali, *Pierfrancesco Giambullari e la prima storia d'Europa dell'età moderna*, FrancoAngeli, Milano 2011, p. 53. Per la ripresa di Annio da parte di Sebastian Münster, si rinvia al recente contributo di J. Weinberg, *Annio*

riguarda il Gelli la questione è più complessa e sembra suggerire una maggiore fedeltà al domenicano. Appare infatti radicale la tesi di chi ha ricondotto i testi gelliani a meri esercizi letterari.⁵⁶ Tralasciando la continuità, inevitabile, tra la lezione manoscritta del 1541 e la *princeps* del 1547,⁵⁷ edita dal Doni a partire da una bozza e contro il volere del Gelli (come era già accaduto con i *Capricci del bottaio*), è invece la quasi perfetta congruenza di quest'ultima con la torrentiniana del 1551 l'aspetto più significativo: le correzioni risultano infatti minime e finalizzate perlopiù a ridurre in forma discorsiva i residui di oralità conservati dall'edizione del Doni, come sembra suggerire lo stesso Gelli nella dedica prefatoria.⁵⁸ Che il *Trattatello* e l'*Egloga* debbano essere intesi come «stravagante e occasionale esercizio letterario»,⁵⁹ in discontinuità con la lezione accademica su *Pd XXVI*, è ammissibile solo a condizione di ipotizzare una redazione dei due manoscritti precedente la lezione, di cui quest'ultima costituirebbe un'elaborazione più matura. Se così fosse, occorrerebbe però giustificare per quale motivo il *Trattatello* (di cui si riscontra una prima allusione solo nel febbraio 1544, nella già citata lettera di Angelo Marzio a Pierfrancesco Riccio) continuasse a

(*Giovanni Nanni*) da *Viterbo e le sue falsificazioni*, in G. Busi, S. Greco (a cura di), *Il Rinascimento parla ebraico*, Silvana Editoriale, Milano 2019, pp. 206-210.

56. Secondo Simoncelli, «già il semplice fatto che i lavori diciamo arameo-etruschi siano rimasti inediti, con una circolazione quindi ristretta ad un ambito privato, indica per lo meno un atteggiamento di cauta prudenza del Gelli su argomenti che probabilmente si svilupparono come stravagante e occasionale esercizio letterario» (P. Simoncelli, *La lingua di Adamo*, cit., p. 19).

57. Come già segnalato, la lezione gelliana è manoscritta nel codice della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze segnato II.IV.1, cc. 140r-150r. La lezione fu inoltre stampata per la prima volta nel 1547 dal Doni, che la incluse nelle *Lettoni d'Accademici fiorentini sopra Dante* e dal Torrentino, singolarmente nel 1549 come *La prima lettione di Giovanbattista Gelli Accademico Fiorentino*, cit., e nel 1551 all'interno di *Tutte le lettioni Giovambattista Gelli*, cit. Per una ricognizione sul rapporto Gelli-Doni, utile C.A. Giroto, *Una riscrittura accademica (Gelli-Doni)*, in «Studi rinascimentali», vol. 3, 2005, pp. 45-63.

58. Così recita la dedica del Gelli ad Antonmaria Landi nella torrentiniana del 1551: «Havendo il Doni, Antonmaria mio charissimo, quando egli mi tolse que' primi Capricci che egli stampò senza ch'io lo sapesse, toltimi anchora con quegli una bozza della mia prima lettione che io feci ne la nostra Accademia, e mandatola così imperfettamente con alcune altre di nostri Accademici a la stampa non ho potuto sopportare che essendo pure mio parto ella vadia così manca e lacera fuori, havendo fatto il medesimo de' Capricci» (si cita da *Tutte le lettioni di Giovambattista Gelli*, cit., p. 7; cfr. C.A. Giroto, *Un "giardino" per "gl'autori della nostra lingua". Le Librerie di Anton Francesco Doni*, Tesi di perfezionamento in Discipline filologiche e linguistiche moderne presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, relatore Prof.ssa Lina Bolzoni, a.a. 2013-2014, p. 280).

59. P. Simoncelli, *La lingua di Adamo*, cit., p. 19.

essere reimpiegato e citato dal Giambullari nel suo dialogo ancora nel 1546, al punto che questi vi faceva parlare il collega accademico come se citasse direttamente dal libretto che veniva lì in più occasioni menzionato, recuperandone le conclusioni in ambito storico-linguistico. Il fatto che Cosimo autorizzasse una seconda edizione del *Gello*, pubblicata da Lorenzo Torrentino nel 1549, sembra peraltro confermare come questo indirizzo storiografico risultasse ancora, alla fine degli anni Quaranta, funzionale a una legittimazione culturale dei progetti cosimiani di espansionismo regionale.⁶⁰ Resta in ogni caso da valutare in quale misura e fino a che punto una simile produzione erudita debba leggersi soltanto come un tentativo di adeguamento a questo progetto, e se tale formula sia in grado di spiegare prassi e metodi della ricerca storica non misurabili, per molti aspetti, secondo i parametri della storiografia moderna.⁶¹

Insieme a Cosimo Bartoli e a Carlo Lenzi (presente, quest'ultimo, tra i personaggi del dialogo *Il Gello*), il Gelli e il Giambullari costituivano, nell'Accademia, un gruppo con tendenze opposte rispetto al nucleo originario degli Umidi. Non è quindi un caso che un poeta come Anton Francesco Grazzini detto il Lasca, che degli Umidi aveva fatto parte, rivolgesse numerose satire contro gli "Aramei": con questo epiteto il Lasca, ma non solo, identificava la compagine di accademici gravitanti intorno al Gelli e al Giambullari, in esplicito riferimento alla tesi dell'origine etrusco-aramaica del volgare toscano. L'antagonismo con gli Aramei si intensificò dopo l'espulsione del poeta dall'Accademia in conseguenza dei nuovi statuti approvati l'8 agosto 1547, che comportarono l'esclusione del nucleo originale degli Umidi, a cui si aggiunsero artisti come il Cellini e il Bronzino, oltre al Doni, all'Aretino e al Dolce.⁶²

Le critiche più sistematiche e articolate contro le tesi del Gelli e del Giambullari arrivarono tuttavia dal Varchi, che confutò, in una lezione accademica, la tesi inerente alle radici aramaiche della lingua toscana,

60. F. Vitali, *Pierfrancesco Giambullari*, cit., p. 49.

61. Si rinvia alle (molto condivisibili) considerazioni preliminari di R. Bizzocchi, *Genealogie incredibili*, cit., p. 7 e *passim*.

62. M. Plaisance, *L'Accademia e il suo Principe*, cit., p. 21. Sulla riforma degli statuti, si rinvia a C. Di Filippo Bareggi, *In nota alla politica culturale*, cit., pp. 527-574.

riconducendone le origini al latino.⁶³ Alla contestazione delle «etrusche-rie degli Aramei» il Varchi si concentrò inoltre nel quesito settimo (*Di quanti linguaggi, e di quali sia composta la lingua volgare*) dell'*Hercolano* (1570). Il conte Cesare Ercolano poneva, nel quesito, una domanda in merito alle considerazioni del Varchi sulle teorie del Gelli e del Giambullari relative alle origini del fiorentino:

Perché voi non avete fatta menzione alcuna della lingua Toscana antica, chiamata Etrusca, né d'alcuna delle voci Aramee; e pure so che sapete che alcuni de' vostri affermano indubitabilmente che l'antica scrittura Etrusca fu la medesima che l'Aramea, e che la lingua Fiorentina, che si parla oggi, è composta d'Etrusco antico, di Greco, di Latino, di Todesco, di Franzese, e di qualcuna altra simile a queste, ma che il nerbo è Arameo in tutto e per tutto.⁶⁴

A questa domanda, il Varchi rispondeva polemicamente:

Dico dunque, rispondendo al vostro dubbio, che io non feci menzione della lingua Etrusca, perché io tengo per fermo che ella insieme coll'imperio d'Etruria fusse spenta da' Romani, o almeno molto innanzi che Firenze s'edificasse, né perciò niego che alcuna delle sue voci non potesse esser rimasa in qualche luogo, a qualche Terra, o monte, o fiume, ma non tante, che possano far numero, non che essere il nerbo della lingua Fiorentina.⁶⁵

La ripresa del mito di Noè fondatore veicolata dai falsi anniani coinvolse anche membri dell'Accademia distanti dalla cerchia degli Aramei. È il caso di Agnolo Bronzino, vicino al Varchi e legato alla linea filobembiana, entrato a far parte dell'Accademia nel 1541 e in seguito espulso con la riforma del 1547.⁶⁶ Nel 1545 il pittore riceveva la commissione, da Cosimo ed Eleonora, per i disegni preparatori di sedici dei venti arazzi (dei quali tre commissionati al Pontormo e uno a Francesco Salviati) che avrebbero composto il ciclo destinato a ornare la sala dei Duecento di Palazzo Vecchio, le *Storie di Giuseppe*, il cui progetto ico-

63. Cfr. *Opuscoli inediti di celebri autori toscani l'opere dei quali sono citate dal vocabolario della Crusca*, I vol., stamperia di Borgo Ognissanti, Firenze 1807, p. 48.

64. Si cita da Benedetto Varchi, *L'Ercolano dialogo di Benedetto Varchi, dove si ragiona delle lingue e in particolare della toscana e fiorentina, con la correzione di Lodovico Castelvetro e la Varchina di Girolamo Muzio*, per l'Agenzia libraria, Firenze 1846, p. 233.

65. Ivi, p. 234.

66. Sull'ammissione del Bronzino nell'Accademia fiorentina, cfr. Firenze, Biblioteca Marucelliana, B.III.52; M. Plaisance, *L'Accademia e il suo Principe*, cit., p. 88.

nografico era ispirato alle vicende del patriarca nel libro della *Genesi*. Bronzino fu investito anche del compito di realizzare un modello per le bordure dei venti arazzi del ciclo,⁶⁷ mentre i cartoni delle singole bordure furono in seguito portati a termine dal pittore con l'aiuto della sua bottega.⁶⁸ Prima di concentrarsi sul ciclo di *Giuseppe*, inoltre, il Bronzino era stato invitato a produrre i cartoni preparatori per tre arazzi di prova utili a verificare la competenza tecnica della manifattura istituita da Cosimo a Firenze e affidata ai fiamminghi Jan Rost e Nicolas Karcher: *La Dovizia*, *La Giustizia libera l'innocenza* e *La Primavera*. Particolarmente degno di nota è il fatto che due dei tre arazzi (*La Giustizia libera l'innocenza* e *La Primavera*) presentino nelle bordure un attributo chiaramente riconducibile alla storiografia apocrifia di Annio: l'effigie bifronte del dio Giano, raffigurata al centro della bordura superiore e cinta da grappoli d'uva. Nello stesso frangente in cui il Giambullari si accingeva alla pubblicazione del suo dialogo, sembra qui adombrata la pseudoetimologia di *Ianus* dall'aramaico «iain» (vino), suggerita dal Giambullari. Se si osserva la decorazione delle bordure negli arazzi delle *Storie*, inoltre, si possono riscontrare motivi iconografici nei quali sono stati identificati ulteriori riferimenti al mito di Noè fondatore. Tra questi, i grappoli d'uva e il Capricorno, impresa di Cosimo ma anche simbolo astrologico di Saturno, che con Noè non condivideva solo l'evirazione, in linea con la tradizione biblica, ma anche, secondo la pseudostoriografia anniana, l'esercizio del potere nell'antica Etruria.⁶⁹ Riferimenti iconografici criptici possono essere individuati anche negli arazzi, come nel *Sogno di manipoli*, nel quale una falce gettata sul terreno richiama il mito di Crono, alludendo sia (allegoricamente) alle vicende politiche di Cosimo, sia al legame con Saturno e Giano.⁷⁰

67. Il disegno, completato dal pittore nell'ottobre 1545, è conservato al British Museum di Londra (Inv. Pp. 2.95).

68. A partire dal 1549 il pittore era stato coadiuvato da Lorenzo di Bastiano Zucchetti e dal giovanissimo Alessandro Allori.

69. Gli apocrifi di Annio presentano in realtà, complessivamente, otto diversi Saturno; cfr. C.R. Ligota, *Annius of Viterbo and Historical Method*, cit., p. 53.

70. L. Godart, *Cosimo I de' Medici e le Storie di Giuseppe*, Introduzione del consigliere per la conservazione del Patrimonio Artistico alla mostra *Il Principe dei sogni. Giuseppe negli arazzi medicei di Pontormo e Bronzino* (Roma, Palazzo del Quirinale, 17 febbraio-12 aprile 2015): consultabile online all'indirizzo https://palazzo.quirinale.it/mostre/2015_02_Giuseppe/doc/Pref_Godart.pdf [ultima consultazione: 19/01/2023]. Più in generale, la possibilità che la pseudomitologia aramaica di Annio abbia lasciato, filtrata dall'intervento del Gelli, alcune tracce nell'iconografia del Bronzino, dell'Allori o dell'ul-

Estraneo all'Accademia ma legato culturalmente all'istituzione, anche il domenicano Santi Marmochino figura tra i lettori di Annio, che è ripreso come fonte nel *Dialogo in defensione della lingua thoscana*.⁷¹ Nel dialogo, in cui si assiste al confronto tra il domenicano e un accademico, veniva accolta la tesi di Annio in merito al mito fondativo di Noè, secondo cui il patriarca sarebbe giunto in Toscana da Oriente dopo il diluvio universale. Diversamente dal Giambullari, tuttavia (e in polemica con quest'ultimo), il Marmochino era convinto che l'ebraico fosse la lingua primigenia donata da Dio ad Abramo: veniva così contestata l'idea, di impronta aristotelica, di una sua corruzione dall'aramaico, ritenuto dal Giambullari la lingua di Noè.

In un ambiente culturale fortemente segnato da questi dibattiti venne pubblicato, pochi anni più tardi, un testo significativo che, sulla scia dei falsi anniani, si collocava sulla stessa linea degli Aramei in merito alla tesi delle origini noaiche dell'Etruria: il *De Etruriae regionis originibus, institutis, religione et moribus*.⁷² Il suo autore, l'orientalista francese Guillaume Postel,⁷³ aveva beneficiato della diffusione delle *Antiquitates* anniane in Francia, legata in particolare alla fortuna delle edizioni parigine del 1512 e 1515,⁷⁴ sebbene il testo già circolasse Oltralpe, come testimonia l'edizione delle *Illustrations de Gaule et Singularités de Troie* di Jean Lemaire de Belges (1511-1512), debitrice degli apocrifi anniani. La fortuna delle *Antiquitates* aveva contribuito a promuovere, nei primi decenni del Cinquecento, una tradizione storiografica che rivendicava l'origine preclassica della civiltà gallica e una sua discendenza aramaico-noaica, come testimoniano non solo l'opera di Lemaire, ma

timo Pontormo è un'ipotesi che meriterebbe ulteriori approfondimenti; sulla questione, utile anche il contributo di F. Saracino, *Alessandro Allori "arameo"*, in «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», vol. 48, 2004, n. 3, pp. 359-382.

71. Il dialogo si conserva manoscritto nel codice Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XVIII.20.

72. Guillaume Postel, *De Etruriae regionis, quae prima in orbe Europaeo habitata est, originibus, institutis, religione et moribus*, Florentiae, [Lorenzo Torrentino], 1551.

73. Fondamentale, sul rapporto tra Postel e l'Accademia, è il saggio di C. Vasoli, *Postel e il mito dell'Etruria*, in Idem, *La cultura delle corti*, Cappelli, Bologna 1980, pp. 190-218; vd. anche A. D'Alessandro, *La scoperta di un passo di Ateneo*, cit.

74. *Antiquitatum variarum volumina XVII a venerando et sacrae theologiae et Praedicatorii Ordinis professore Io. Annio hac serie declarata [...]*, Parisiis, Vaenundantur ab Joanne Parvo et Jodoco Badio, 1512; *Antiquitatum variarum volumina XVII a venerando et sacrae theologiae et Praedicatorii Ordinis professore Io. Annio hac serie declarata: Contentorum in aliis voluminibus [...]*, Parisiis, Vaenundantur ab Joanne Parvo et Jodoco Badio, 1515.

anche i lavori di Guillaume du Bellay, Robert Céneau e Jean Picard de Trouty.⁷⁵ Sul piano politico, il progetto culturale rifletteva l'esaltazione di un ideale gallocentrico e antiasburgico che trovava, nei falsi anniani, le premesse per giustificare una versione alternativa della storia europea.

Interessato alla silloge anniana e alla ricostruzione del mito noaico, nel 1549 Postel si rivolse, verosimilmente, all'autorità dell'accademico Giambullari per risolvere un dubbio in merito a un passo di Ateneo di Naucrati citato nel *Gello*, che l'orientalista francese non era riuscito a rintracciare. Questo dato può essere desunto dal fatto che, in una lettera di Postel indirizzata al Giambullari in data 30 maggio 1549 inclusa nel capitolo XLVI del *De Etruria*,⁷⁶ Postel alludeva a una missiva precedentemente inviategli dal Giambullari, contenente proprio il passo di Ateneo in cui si riferiva che Giano, dopo essere giunto in Italia, avrebbe fissato la sua dimora su un colle nei pressi di Roma, poi soprannominato Gianicolo.⁷⁷ In altri due passi del *De Etruria* si scorgono riferimenti a un «apologum» e a una «commentatiunculam de Noachi nominibus et de ea fide quae fragmentis Berosi haberi debeat»,⁷⁸ da identificarsi con ogni probabilità in un medesimo testo inviato da Postel al Giambullari dopo la lettera del 30 maggio inserita nell'edizione a stampa del trattato. Il passo di Ateneo servì a Postel come conferma e garanzia dell'attendibilità dei frammenti anniani, citati a più riprese nell'opera. L'aspetto più interessante del *De Etruria*, tuttavia, consiste non solo nella ripresa delle *Antiquitates*, ma nella patente adesione al progetto culturale e politico filomediceo che, con il supporto delle *Antiquitates*, era stato portato avanti dalla compagine degli Aramei in seno all'Accademia. Il fatto che Postel si rivolgesse, in *exergo* all'epistola dedicatoria che precedeva il trattato, a Cosimo, duca dell'«Etruria occidua»,⁷⁹ permette di osservare come questa indicazione facesse riferimento a una configurazione territoriale ben più ampia di quella su cui Cosimo governava, nel 1551,

75. Sul punto, cfr. Guillaume Postel, *De Etruria regionis originibus institutis religione et moribus*, a cura di G. Cipriani, CNR, Roma 1986, p. 13.

76. Ivi, pp. 188-189.

77. Come nota Cipriani (ivi, pp. 17, 190-191), Postel non conosceva il passo di Ateneo perché le edizioni in greco dei *Dipnosofisti* da lui consultate, quella aldina del 1514 e quella edita da Jean Walder nel 1535, non lo riportavano, a differenza del codice mediceo consultato da Giambullari (oggi ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. LX.1).

78. Guillaume Postel, *De Etruria regionis originibus institutis religione et moribus*, cit., p. 43 («apologum», cap. IV) e p. 75 («commentatiunculam», cap. XIII).

79. «COSMO MEDICI | ILLUSTRISSIMO ETRURIAE OCCIDUAE DUCI» (Ivi, p. 27).

come «Reipublicae Florentinae gubernii, status, domini et regiminis caput et primarius»;⁸⁰ un'allusione ideologica, dunque, di chiaro sostegno al processo di unificazione toscana sostenuto da Cosimo. Per quanto restino ancora da approfondire i rapporti tra gli accademici e Postel intorno alla pubblicazione del *De Etruriae*,⁸¹ non si può trascurare come il trattato sviluppasse in maniera marcata allusioni politiche e sottotesti ideologici già presenti, *in nuce*, nella produzione del Gelli e del Giambullari degli anni Quaranta.⁸² Il *De Etruriae* offriva al contempo, in un quadro politico profondamente dinamico – che rendeva peraltro meno necessario, dopo la morte di Paolo III Farnese (1549), il ricorso a istanze ideologiche antiromane – un valido supporto storiografico alla politica di distensione di Cosimo con Enrico II, in virtù di una comune radice noaica che univa Firenze e la Francia.⁸³

La portata politica del progetto postelliano si può individuare in due ulteriori tratti assimilati dagli apocrifi anniani: la polemica misoellenica, concepita per screditare la tradizione storiografica classicocentrica, e quella contro la *fabulositas* della mitologia greca.⁸⁴ Il ricorso ai falsi anniani non era finalizzato, inoltre, alla esclusiva ricostruzione delle origini della Gallia, ma era speso anche a sostegno della sua peculiare teoria linguistica, che vedeva nell'idioma caldaico o ebraico (Ebrei e Caldei intesi anticamente, a suo giudizio, come unico popolo) la lingua primigenia.⁸⁵ La ripresa dei frammenti anniani diventò, in questa riflessione, che vedeva confrontarsi nello stesso frangente i fiorentini – e che trovò, per Postel, una compiuta formulazione nel trattato linguistico *De*

80. Come osservava giustamente Cipriani, «Parlare allora di “Etruria”, sia pure con la denominazione restrittiva di “occidua”, era ideologicamente significativo e specchio delle aspirazioni dinastiche e territoriali cosimiane» (p. 28).

81. Si tratta di un lavoro con ogni evidenza complesso, vista la scarsità di fonti documentarie.

82. A. D'Alessandro, *La scoperta di un passo di Ateneo*, cit., pp. 264-265.

83. Sul punto, cfr. F. Vitali, *Pierfrancesco Giambullari*, cit., p. 56.

84. La polemica appare multiforme, ed era rivolta sia contro la mitologia greca, colpevole, secondo Postel, di un offuscamento della *prisca doctrina* («Unde et apud Graecos, antequam per fabulas periissent priscae memoriae [...]», *ivi*, p. 44), sia contro i limiti della toponomastica greca (cfr. J. Céard, *Le 'De originibus' et la linguistique*, in M. Leathers Kuntz (a cura di), *Postello, Venezia e il suo mondo*, Atti del convegno di studi, Olschki, Firenze 1988, pp. 19-43, a p. 27).

85. Come si legge in Guillaume Postel, *De Etruriae regionis originibus*, cit., p. 39: «Quum autem Chaldaea lingua sit Hebraeae familiarissima [...] nullum est dubium». Sul punto, cfr. anche J. Céard, *Le 'De originibus' et la linguistique*, cit., p. 24.

originibus (1553) –,⁸⁶ non tanto un punto di partenza, ma la conferma di tesi che l'orientalista rilevava di avere già rintracciato in Giuseppe Flavio e in Girolamo.⁸⁷

L'eco del mito storiografico caro agli Aramei sopravvisse anche oltre gli anni Quaranta ed era certamente noto a un altro accademico, autore, qualche lustro più tardi, del trattato *De origine urbis Florentiae* (1565): Girolamo Mei.⁸⁸ Il testo è celebre, in particolare, per via della ricezione polemica di Vincenzio Borghini, che avviò con il Mei una *querelle* storiografica particolarmente esemplificativa del quadro culturale coevo. Il trattatello, frammentario e mai dato alle stampe,⁸⁹ riprendeva il dibattito sulle origini di Firenze, contestando l'iconografia degli affreschi vasariani nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio, realizzati in occasione delle nozze di Francesco I con Giovanna d'Austria (1565) e per la cui progettazione era stato incaricato lo stesso spedalingo degli Innocenti. Rifiutando la tesi, cara al Borghini ma già sostenuta dal Poliziano, della fondazione augustea di Firenze, il Mei affermava che la Firenze romana sarebbe sorta in origine più a sud lungo il fiume Arno, in prossimità di Signa, e che la città sarebbe stata rifondata, dopo la distruzione in epoca medievale, dal re longobardo Desiderio. Il Mei, che aveva potuto consultare a Roma diverse copie manoscritte della pseudoepigrafe lapidea nota come *Decretum Desiderii*, apocrifo di fabbricazione anniana, era infatti convinto, considerando autentica l'attestazione, della fondazione di Firenze nell'ottavo secolo.

La pubblicazione postuma dei *Discorsi* del Borghini (1584) segnò una fase di arresto per la fortuna nell'ambiente fiorentino degli apocrifi anniani, sottoposti infine a una rigorosa demolizione. Le «baie aramee», come vennero definite le teorie del Gelli e del Giambullari in una let-

86. Guillaume Postel, *De originibus, seu de varia et potissimum orbi Latino ad hanc diem incognita aut inconsiderata historia*, Basileae, Johannes Oporinus, 1553.

87. J. Céard, *Le 'De originibus' et la linguistique*, cit., p. 25n. Céard cita un passo del *De originibus*, nel quale Postel rilevava che «potuissem longe plura ad hoc argumentum adducere si Annium Viterbensem, Manethonis, et Berosi fragmenta voluissem sequi, verum nusquam quicquam mihi visum est scriptu dignum nisi rationem et auctoritatem probatissimorum authorum consentaneam habeat».

88. L'ammissione del Mei nell'Accademia fiorentina è segnalata durante la stessa tornata che vide l'ingresso del Bronzino, il 31 marzo 1541 (Cfr. C. Di Filippo Bareggi, *In nota alla politica culturale*, cit., p. 535).

89. Il trattatello si conserva in due copie manoscritte presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Magl. XXV, 167; Magl. XXV, 390).

tera di Borghini a Baccio Valori il Giovane del 19 gennaio 1578,⁹⁰ diventarono un facile bersaglio nella prima parte dei *Discorsi*, intitolata *Dell'origine della città di Firenze*. In riferimento ad Annio, così scriveva significativamente il Borghini:

Mandò costui fuori a un tratto molti autori di onorato nome, di que' che nel catalogo di Plinio ancora si leggono, Beroso, Manetone, Mirsilo e Senofonte, qual che e' si fosse, e de' Romani un Sempronio, e Fabio Pittore, la nominanza de' quali fece nella prima giunta svegliare il mondo, come dovesse riuscire gran cosa. Ma tuttavia, onde e' si uscissero, o dove si ritrovassero, non si è ancora saputo, né si son mai veduti gli originali; né molto rilieva al proposito nostro il saperlo, o ragionarne più oltre, se non che cominciandosi poi a spiegare, e considerare questi autori, non solamente gli eccellenti ingegni, e gli scienziati, ma persone pur mezzamente nelle buone lettere esercitate, alla conseguenza de' tempi, al sapore della lingua, e delle cose, ed a mille scipidezze che vi sono, scopersero finalmente con molta agevolezza e chiarezza, e si riser di se medesimi, che mai havesser potuto credere, o non havesser saputo prima scoprire le vanità di questi scritti, o finzioni più tosto, e trovati chi che ne fussero i primi inventori.⁹¹

Ripristinando la vulgata originale sulla fondazione di Firenze in epoca romana (durante il secondo triumvirato) e riaffermando la centralità della capitale del principato in opposizione all'ideologia regionalistica degli Aramei,⁹² Borghini chiudeva, almeno per la sua generazione, il cerchio di una polemica storiografica che offre una specola privilegiata sulla temperie politico-culturale della Firenze di Cosimo I.

90. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Filze Rinuccini, 23.6, c. 36r.

91. Vincenzio Borghini, *Discorsi di Monsignore Don Vincenzio Borghini. Parte prima*, in Fiorenza, nella stamperia di Filippo e Jacopo Giunti, 1584, pp. 24-25.

92. A. D'Alessandro, *Vincenzo Borghini e gli "Aramei": mito e storia nel principato mediceo*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, Atti del convegno internazionale di studi (9-14 giugno 1980), I vol., Olschki, Firenze 1983, pp. 133-156, a p. 155.

*Tra erudizione e mistificazione.
Osservazioni sull'opera di Alfonso Ceccarelli
da Bevagna e sulla sua ricezione*

Marco Nava*

Il caso di Alfonso Ceccarelli (1532-1583) si segnala rispetto alle molteplici declinazioni del fenomeno della falsificazione testuale cinquecentesca per via della significativa sproporzione tra la modesta estrazione del personaggio e la clamorosa risonanza suscitata dalle sue azioni.¹ Medico ed erudito originario di Bevagna, Ceccarelli fu autore di nu-

* Università di Zurigo.

1. Il più recente profilo biografico dedicato a Ceccarelli è la voce di A. Petrucci, *Ceccarelli, Alfonso*, in *DBI*, XXIII, 1979, pp. 199-202. Si vedano inoltre il classico studio di A. Riegl, *Alfonso Ceccarelli und seine Fälschungen von Kaiserurkunden*, in «Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung», vol. 15, 1894, pp. 193-236; G. Spetia, *Alfonso Ceccarelli il medico di Bevagna: storia documentata sulle avventure, processo, sentenza e decapitazione del famoso falsario che voleva fabbricare il Papa*, Porziuncola, Assisi 1969; A. Grafton, *Falsari e critici*, Einaudi, Torino 1990, pp. 30-31; I. Heullant-Donat, *L'historiographe, le faussaire et la truffe. Les falsifications d'Alfonso Ceccarelli sur les chroniques de fra Elemosina*, in D. Bohler, C. Magnien Simonin (a cura di), *Écritures de l'histoire (XIV-XVI siècle)*, Actes du colloque du Centre Montaigne (Bordeaux, 19-21 septembre 2002), Droz, Genève 2005, pp. 219-237; P. Preto, *Falsi e falsari nella storia. Dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Panciera e A. Savio, Viella, Roma 2020, pp. 191-193. Un essenziale riferimento per orientarsi nella sterminata opera del falsario di Bevagna rimane la ricognizione di L. Fumi, *L'opera di falsificazione di Alfonso Ceccarelli*, in «Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria», vol. 7, n. 2, 1902, pp. 213-277, alle pp. 260-276, da integrare con il repertorio di C. Bertini, *Codici Vaticani riguardanti la storia nobiliare*, Collegio Araldico, Roma 1906, pp. 20, 23, 40-42, 52, 53, 60-63. Il lavoro di Luigi Fumi può essere assunto come punto di approdo dell'interesse storiografico sorto intorno alla figura di Ceccarelli tra XVII e XX secolo e inaugurato dall'*Animadversio* posta in appendice al volume di L. Allacci, *In Antiquitatum etruscarum fragmenta ab Inghirami edita animadversiones. Additur animadversio in libros Alphonsi Ciccarelli et auctores ab eo confictos*, Roma, apud Mascari, 1647, pp. 265-360. Tra le tappe più significative di questo processo si situa il contributo critico di G. Tiraboschi, *Riflessioni sugli scrittori genealogici*, Stamperia del Seminario, Padova 1789, pp. 3-85, su cui si tornerà qui in seguito. Ringrazio Mario Squadroni, presidente della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, per avermi gentilmente fornito una riproduzione del saggio di Fumi.

merosissime opere di ambito storico-genealogico, delle quali solamente due, dedicate alla stirpe dei Monaldeschi della Cervara, furono edite durante la sua vita.² Nel corso della sua breve carriera di scrittore-falsario, avviata negli anni Sessanta – parallelamente all’esercizio della professione di medico condotto – e conclusasi tragicamente nel 1583, egli seppe intrattenere relazioni fruttuose con una vasta compagine di committenti, prevalentemente situati in località comprese nell’attuale Centro Italia, giungendo a stabilirsi, «non più tardi del 1574», nella Roma di Gregorio XIII.³ Ceccarelli era solito inviare per corrispondenza anticipazioni dei propri lavori, mantenendo una prudente distanza rispetto ai clienti, che in molti casi, come emerge dall’analisi del suo epistolario,⁴ si trovarono a sollecitarlo affinché fornisse informazioni più precise circa le peregrine fonti che gradualmente emergevano dalla lettura delle sue genealogie.⁵ In altre occasioni, i suoi scritti su commissione vennero accolti favorevolmente – o suscitando solo lievi perplessità – e procurarono a Ceccarelli pubblici riconoscimenti, come ad esempio la «concessione della cittadinanza teatina», ottenuta il 5 marzo 1582 in seguito alla redazione del trattato *De Antiquitate Theatina*, oggi perduto.⁶

Durante la sua permanenza a Roma, il medico di Bevagna si rese tuttavia colpevole di effettive frodi documentarie, ben più gravi delle

2. Alfonso Ceccarelli, *Dell’istoria di casa Monaldesca*, appresso Giuseppe degl’Angeli, Ascoli, 1580; Alfonso Ceccarelli, *Breve istoria sopra l’albero et vite della signori Monaldeschi d’Orviato. Cavata dall’istoria et dall’albero di Pietro Alberigo et di Scipione Ammirato et altri autori e scritture*, in Perugia, appresso Pietroiacomo Petrucci, 1582. Sul dedicatario di entrambe le opere, Monaldo Monaldeschi, si veda E. Irace, *Monaldeschi della Cervara, Monaldo*, in *DBI*, LXXV, 2011, pp. 542-545 e, circa i rapporti da lui intessuti con Ceccarelli, cfr. Ead., *Memorialistica e immagine del Medioevo nei centri umbri di antico regime: il caso di Orviato*, in G.M. Varanini (a cura di), *Storiografia e identità dei centri minori italiani tra la fine del Medioevo e l’Ottocento*, Atti del XIII Convegno di studi organizzato dal Centro di studi sulla civiltà del tardo medioevo (San Miniato, 24-26 settembre 2010), Firenze University Press, Firenze 2013, pp. 29-48.

3. R. Borgognoni, *Idola historalia. Storie di famiglie e centri marchigiani nelle falsificazioni di Alfonso Ceccarelli*, in «Revista de Historiografia», vol. 15, 2011, p. 65.

4. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Vat. Lat. 12487-12488.

5. Il caso più illuminante in questo senso è oggetto dello studio di G. Sforza, *Il falsario Alfonso Ciccarelli e Alberico Cybo Malaspina principe di Massa*, in «Archivio Storico Italiano», serie V, vol. 15, n. 198, 1895, pp. 276-287. Anche G. Tiraboschi, *Riflessioni sugli scrittori genealogici*, cit., si era a lungo soffermato, per la prima volta, sul rapporto dialettico tra il principe di Massa e il falsario, cfr. in part. pp. 14-37. Cfr. *infra* per un’analisi specifica del rapporto tra Ceccarelli e Cibo Malaspina.

6. C. Ciccarelli, *Miti di fondazione nelle storie cittadine abruzzesi: Sulmona, Lanciano e Chieti (secc. XVI-XVII)*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», vol. 94, 2014, pp. 142-165, a p. 157.

pur clamorose – secondo una prospettiva moderna – falsificazioni che già costellavano le sue opere e che costituivano l'elemento cardine del suo *modus operandi*. A seguito di un processo per l'alterazione di testamenti e fedecommissi legati alle famiglie Boncompagni, Cesi e Anguillara, fu condannato a morte per decapitazione il primo giugno 1583 e giustiziato il 9 luglio di quello stesso anno, a ponte sant'Angelo.⁷

Nei suoi ultimi e tormentosi giorni, trascorsi in prigionia a Tor di Nona, dove fu forse torturato,⁸ Ceccarelli affidò a un breve scritto di carattere auto-apologetico, conosciuto come *Libello supplice*, una retrospettiva del proprio operato di genealogista, cercando di contestualizzarlo rispetto a prassi storiografiche che egli stesso aveva riconosciuto come ampiamente diffuse ai suoi tempi.⁹ Circa la creazione *ex novo* di documenti, quali privilegi imperiali medievali, per conferire veridicità alle proprie trattazioni, dichiarava, ad esempio: «gli ho fatti a guisa delli altri, come hanno fatto molti altri storici».¹⁰

Questo frammento autobiografico rappresenta un'importante testimonianza relativa alla percezione che Ceccarelli – posto di fronte all'autorità «dell'Uditore generale (*Auditor Camerae*) della Camera Apostolica» e ormai privo di reali possibilità di confutare le accuse a suo carico – aveva di sé e delle implicazioni sottese al proprio metodo di lavoro.¹¹ Se

7. Cfr. L. Fumi, *L'opera di falsificazione di Alfonso Ceccarelli*, cit., pp. 257-259. Il testo latino della sentenza contro Ceccarelli è stato pubblicato da G. Fontanini, *Difesa seconda del dominio temporale della Sede Apostolica sopra la città di Comacchio, ove in primo luogo si purgano i sommi pontefici, e molti imperadori da gravissime accuse*, [s.e.], Roma 1711, pp. 319-326. Una traduzione italiana del documento, realizzata da Erminia Irace, si legge in appendice ad A. Ceccarelli, *Sui tartufi. Opusculum de tuberibus*, a cura di A. Picuti, A.C. Ponti, traduzione di D. Di Lorenzi, EFFE Fabrizio Fabbri Editore, Perugia 1999, pp. 69-78; cfr. in part. pp. 69-70 per i dettagli relativi ai capi di imputazione.

8. Riporta L. Fumi, *L'opera di falsificazione*, cit., p. 253: «“Non posso scrivere!” Furono queste le ultime parole dell'interrogatorio che noi ora sappiamo aver profferite alla presenza del suo giudice chi aveva speso tutta la sua vita nello scrivere. Rimase impedito dalla tortura?».

9. Il manoscritto originale dell'«istanza di Alfonso Ceccarelli detenuto in carcere» conosciuta come *Libello supplice* è conservato presso BAV, Barb. Lat. 3067. Luigi Fumi (*L'opera di falsificazione*, cit., pp. 247-253) ne ha dato edizione, confrontandolo «con la versione latina dell'Allacci» (ivi, p. 247) e con una copia *descripta* oggi non identificabile con certezza. La traduzione latina del *Libello* si legge in L. Allacci, *In Antiquitatum etruscarum fragmenta*, cit., pp. 278-290, dove la fonte viene interpretata come una sfrontata ammissione di colpa da parte di Ceccarelli: «haec omnia in Libello supplice Italicæ ad Iudicem dato, quo se ab his imposturis defendere conabatur, sine ulla ambiguitate, aut inficiatione, confitetur» (da p. 278 la citazione).

10. L. Fumi, *L'opera di falsificazione*, cit., p. 249.

11. A. Ceccarelli, *Sui tartufi. Opusculum de tuberibus*, cit., p. 69.

messo in relazione con i passi nei quali lo scrittore si esprime in prima persona, sia nelle sue opere – in gran parte pseudonime – e nei relativi paratesti, sia nella corrispondenza intessuta con i propri committenti, il *Libello* può contribuire a delineare un profilo neutrale del Ceccarelli autore, da porre successivamente a confronto con la ricca documentazione in nostro possesso concernente le frodi e le mistificazioni da lui perpetrate, che pertengono al versante propriamente giuridico della questione. Roberto Bizzocchi ha infatti osservato, a tal proposito, come sia opportuno rimarcare che:

La chute de Ceccarelli ne fut pas directement provoquée par ses faux généalogiques (bien que l'on rappelle ceux-ci dans l'énoncé des motifs de sa condamnation), mais en fait, et uniquement, par le mauvais pas dans lequel il se mit en falsifiant un testament médiéval dans le cours d'un procès opposant deux familles de la noblesse romaine sur une affaire de propriété.¹²

Tuttavia, il cruento epilogo della parabola dello scrittore, unito al fatto che le sue falsificazioni storiografiche siano state dibattute nel corso del processo intentato contro di lui, hanno favorito sovrapposizioni critiche tra personaggio e opera sin dal primo Seicento, facendo sì che il medico di Bevagna venisse designato dai posteri, nel corso della graduale riconfigurazione epistemologica delle discipline storiografiche, come il più famigerato falsario cinquecentesco, benché, in realtà, avesse per molti versi operato alla stregua di numerosi genealogisti a lui coevi.¹³

Questo pregiudizio storiografico sussiste ancora nel pur meritorio e dettagliato profilo di Ceccarelli redatto da Luigi Fumi nel 1902, in cui la ricognizione delle origini della famiglia dello scrittore veniva basata su un'interpretazione pseudoetimologica del loro cognome, interpolando

12. R. Bizzocchi, *La culture généalogique dans l'Italie du seizième siècle*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», vol. 46, n. 4, 1991, pp. 789-805, a p. 790.

13. Grazie alle innovative proposte di R. Bizzocchi, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, il Mulino, Bologna 2009 è possibile ridimensionare l'interpretazione che vede Ceccarelli come «il paradigma, se non il fondatore, di un intero genere letterario» (ivi, p. 13); ponendo infatti a confronto la sua opera con un'ampia casistica di genealogie di età moderna, si riscontra frequentemente in queste ultime il medesimo ricorso disinvolto all'ideazione di nessi fantasiosi tra antichità mitica e contemporaneità. Lo studioso ha successivamente approfondito il versante teorico della questione nell'articolo *Unglaubliche Genealogien: eine Neubestimmung*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», vol. 96, 2016, pp. 245-263.

arbitrariamente una fonte mancante con un dato congetturale: operazione assimilabile a quelle attuate proprio dall'abborrito falsario cinquecentesco. Scrive Fumi:

Famiglia volgarissima, non aveva un cognome. Facevano i *cocci*, ossia lavoravano vasi ordinari di creta e terracotta, e da ciò si dissero, per soprannome, dei *Cocciarelli*. Trasferitisi in Bevagna e acquistata qualche facoltà, alzarono anche essi la loro brava impresa, una *coccia fiorita*; poi alterarono il casato, che da Cocciarelli si nobilitò in Ceccarelli. Ecco la prima falsificazione atavistica.¹⁴

Al netto delle incertezze sul suo lignaggio, è comunque appurato che la formazione di Ceccarelli fu di tipo medico, professione che risulta aver esercitato sin da dal 1559.¹⁵ Nell'ambito scientifico-naturalistico si colloca infatti la sua prima opera edita, il bipartito *Opusculum de tuberibus*, dedicato ai tartufi, cui è accluso un trattatello sul fiume umbro Clitunno.¹⁶ I due scritti rappresentano, a prima vista, episodi autorefe-

14. L. Fumi, *L'opera di falsificazione*, cit., p. 215, corsivi dell'autore. Gli aspri giudizi espressi da Fumi nel corso del suo saggio si collocano, come si è osservato (cfr. *supra*, nota 1), nel solco di una ricezione unilateralmente negativa nei confronti di Ceccarelli, memore prevalentemente dei lavori di Leone Allacci e Girolamo Tiraboschi. Meno incline a rappresentare il falsario umbro come capro espiatorio di un'intera stagione storiografica, pur biasimandone l'operato, fu Ludovico Antonio Muratori. In un passo delle sue *Riflessioni sopra il buon gusto intorno alle scienze e le arti* (Venezia, per Luigi Pavino, 1708, p. 163) l'erudito, trattando dei falsari conclamati, pone sì Ceccarelli nel novero degli «abominevoli impostori» che inquinarono il campo del sapere nella prima età moderna, «procurando in tal guisa o di confermare o di spacciar vastissime favole, o adempiendo ad altri vilissimi fini» (*ibidem*), ma senza conferirgli un ruolo preminente. Muratori istituisce inoltre un discrimine etico per distinguere la «maggiore o minor gravezza di questo vizio», dato «dalla maggiore o minor volontà di ingannare» (ivi, p. 163). Tale linea di demarcazione è oggi declinabile, nell'approcciarsi a un simile e stratificato caso, scindendo l'ambito giuridico e quello storico-letterario della questione. Si segnala che l'opera di Muratori qui citata è stata ripubblicata, in forma antologica, omettendo tuttavia la sezione relativa ai falsari conclamati che qui interessa, in L. Muratori, *Opere*, I vol., a cura di G. Falco, F. Forti, Ricciardi, Milano-Napoli 1964, pp. 222-285, a p. 249. Per un approfondimento sul rapporto tra Muratori e i falsari cfr. P. Preto, *Falsi e falsari nell'Italia del Muratori*, in «Studi Settecenteschi», voll. 27-28, 2007-2008, pp. 185-204.

15. Cfr. G. Kern, *Alfonso Ceccarelli, the Physician of Bevagna*, in «Medicina nei secoli», vol. 10, 1973, pp. 111-116 e A. Petrucci, *Ceccarelli, Alfonso*, cit., p. 199.

16. Alfonso Ceccarelli, *Opusculum de tuberibus Alphonso Ciccarello Physico de Mavania Auctore. Adiecinus etiam opusculum de Clitumno flumine, eodem Auctore*, Patavij [Padova], Ad instantiam Ludovici Bozetti, 1564. Per un'edizione italiana moderna dell'opuscolo si veda A. Ceccarelli, *Sui tartufi. Opusculum de tuberibus*, cit. Per il *De Clitumno* cfr. A. Ceccarelli, *De Clitumno flumine celeberrimo Opusculum*, edizione a cura di L. Bertoglio, traduzione di C. Stella, introduzione di E. Laureti, Centro di Ricerche Federico Frezzi, Foligno 2012.

renziali e trascurabili della produzione del falsario, ma si rivelano in realtà, a un esame più approfondito, già forieri delle medesime strategie sottese alle più complesse opere genealogiche e storiografiche da lui successivamente redatte su commissione.

L'elemento di continuità più evidente è certamente rappresentato, in primo luogo, dal ricorso ad *auctoritates* fittizie a sostegno della densa serie di argomentazioni che costituisce l'ossatura di entrambi gli scritti. Nel *De Clitumno*, ad esempio, si cita frequentemente l'*Eparchigraphia Italiae* di tale Gabinio Leto, autore inesistente fatto risalire al II secolo a.C., che troverà spazio nelle successive genealogie e 'istorie' di Ceccarelli, accanto a una cospicua schiera di pseudonimi. Tramite una fitta intelaiatura di rimandi bibliografici reciproci, essi comporranno l'intricato sistema tramite il quale il falsario sarà in grado di colmare il divario tra un passato percepito come aureo e la mal tollerata contemporaneità.¹⁷

È piuttosto complesso, nonché eloquente, ripercorrere il catalogo dei principali pseudonimi ceccarelliani.¹⁸ Oltre a Gabinio Leto, questi ultimi furono Fanusio Campano, cui sono attribuiti il *De viris illustribus Italiae in litteris* e il *De familiis illustribus Italiae*; Eleuterio Mirabelli, noto per le *Ephemerides Italiae*; Guglielmo Valla, autore della *Historia Exarcatus Italiae*; Ernico Bartellio, cui è riferita l'opera cardine del sistema, la *Bibliotheca totius mundi*. Sono inoltre da ricordare le opere di Filippo Scaglia, *Delle Antichità di Campagna Felice e della gran nobiltà di Napoli*; Pietro Baccarino, *Cronache d'Italia*; Giacomo Corelli, *Historia Cardinalatus*; Filurio Epidauro, *De familiis illustribus Europae*; Egidio Foscarelli, *De rebus ecclesiasticis* e Lambertino de Ramponi, *De nobilitate*. Giovanni Selino è autore dell'inesistente *De memorabilibus mundi*, delle *Ephemerides Italiae* e del *Breve compendium historiae Italiae*. I «capisaldi» del fittizio apparato di erudizione ideato da Cec-

17. Alfonso Ceccarelli, *Opusculum de tuberibus*, cit., da f. 24r. Per comprendere il concetto che Ceccarelli aveva della nobiltà, riferibile sia all'ambito genealogico in senso stretto, sia alla storia locale, si può consultare l'incipit della prefazione alla *Serenissima nobiltà dell'alma città di Roma*, conservata in forma manoscritta presso BAV, Vat. Lat. 4909, cc. 10rv, dal momento che le carte immediatamente successive sono già contrassegnate dal labirintico gioco di rimandi eruditi che caratterizza espressamente la produzione del falsario umbro. Tra le quattro tipologie di nobiltà sinteticamente descritte dall'autore, è particolarmente rilevante soffermarsi sul primo, la «Nobiltà generosa», i cui appartenenti «non degenerano dalli loro antenati» (ivi, c. 10r); questo ideale di continuità tra antichità e presente è il presupposto che, agli occhi del medico di Bevagna, giustifica persino le falsificazioni più spudorate.

18. Per cui cfr. L. Fumi, *L'opera di falsificazione*, cit., pp. 219-220.

carelli, rimarca Fumi, «sono il Fanusio, Gabinio, il Valla, il Corelli e il Selino».¹⁹ Gli autori qui ricordati appartengono, nella finzione, a epoche differenti e concorrono a un complesso gioco di rimandi che ha il compito di convincere, o depistare, anche il lettore più scrupoloso. L'autorevolezza di queste improbabili invenzioni bibliografiche è sostenuta, *in primis* nella mente dello stesso falsario, da una lucida comprensione, in sede teorica e pratica, degli elementi che stanno a fondamento della trasmissione del sapere storico:

Le scritture di una medesima materia, le quali sono in mano di diverse persone sono più autentiche e si mostra che quella istoria comunemente si tiene per vera, ed è cosa chiara che quando i libri che si allegano hanno il nome dell'autore citato da altri, che hanno principio et fine, che ci è il tempo nel quale scrivono, che ci sono citati altri autori che hanno scritto innante a loro, e che sono di qualche archivio o libreria particolare sono autentici e veri e conseguentemente si devono tenere per veri: e di questi io me ne sono valuto assai.²⁰

Tornando, per un ultimo rilievo, al *De Tuberibus*, è importante notare come, sin da questa altezza cronologica, vi sia attestato il ricorso a una pratica ancora più audace: l'attribuzione ad «autori veramente existi-

19. Ivi, p. 220. Nel caso di Fanusio Campano si assiste a un'operazione paradossale, ossia l'effettiva realizzazione, tramite alterazione di manoscritti preesistenti – resa possibile dalla perizia tecnica del Ceccarelli –, di diversi esemplari del trattato pseudo-quattrocentesco *De familiis illustribus Italiae*, due dei quali sono conservati in BAV, Vat. Lat. 8251; Cappon. 59. Grazie a una lettera di Girolamo Preti ad Antonio Olgiati, datata Bologna, 25 dicembre 1612, siamo a conoscenza del fatto che Alessandro Tassoni, celebre letterato ed erudito, autore della *Secchia rapita*, avesse consultato un manoscritto fraudolentemente attribuito a Fanusio Campano, soffermandosi sulla sua realizzazione: «quanto all'origine, e istoria di detto libro, n'ho avuta quest'informazione dal signor Alessandro Tassoni: che fosse opera del sudetto Ceccarelli, il qual fu decapitato, o appiccato per falsario in Roma, e vogliono che contrafacesse il carattere imitando l'antico, come ella ha veduto, e scrivesse su fogli antichi per dar credito all'opera». Si cita da R. Ferro, *Carteggi del tardo Rinascimento. Lettere di Giovan Battista Strozzi il Giovane e Girolamo Preti*, ETS, Pisa 2018, pp. 232-233.

20. Alfonso Ceccarelli, *Serenissima nobiltà dell'alma città di Roma*, cit., c. 14v. Pur tenendo conto del «punto debole di Ceccarelli, il tornaconto che scalda il suo zelo», è bene rilevare che «il fatto che egli guadagnasse col suo lavoro non inficia il senso culturale del suo dichiarato atteggiamento verso la prova della verità storica»; si cita da R. Bizzocchi, *Genealogie incredibili*, p. 203. Prosegue lo studioso: «questo atteggiamento, per quanto qui ci appaia immeschinito in una fattispecie pretestuosa e scandaloso per una strumentalizzazione interessata, non è in realtà che il riflesso di qualcosa di molto più serio, che abbiamo già imparato a conoscere, e a rispettare, in situazioni tutte diverse, presso scrittori anche abissalmente lontani per intelletto e onestà dal falsario Ceccarelli» (*ibidem*).

ti» di «intere opere o singole affermazioni mai scritte», come è possibile constatare essere qui avvenuto, citando tra molti possibili esempi, nei confronti di Avicenna e Anassagora.²¹ Nel trattatello, Ceccarelli rivolge questa operazione persino verso se stesso, quando, per giustificare un'affermazione circa le proprietà afrodisiache di una specie di tartufo, rimanda all'inesistente *De Symbolorum Pythagorae Interpretatione*.²² Nei due opuscoli è dunque possibile osservare la prima attuazione di «un metodo che» – ha osservato Erminia Irace – «nel 1564 si limitava probabilmente al divertimento, poi divenne professione, infine condusse alla morte chi lo aveva troppo a lungo adoperato».²³

L'impiego degli espedienti finora ricordati emerge ancora più chiaramente ripercorrendo le vicende legate al primo rilevante incarico assunto da Ceccarelli in qualità di storico, quello di redigere una genealogia di casa Malaspina su commissione di Alberico Cibo, principe di Massa. Possiamo anteporre l'inizio dei lavori all'inverno 1569, dal momento che il 25 dicembre di quell'anno il principe inviava a Ceccarelli, dopo accurate ricerche, una documentazione relativa al proprio casato:

Messer Alfonso carissimo. Non più presto d'ora ho potuto sodisfare a voi et al gran desiderio mio di mandarvi l'informatone delle famiglie mie et li altri accidenti della casa mia; però vi prego caldamente a considerare minutamente il tutto et deponere ai luoghi suoi, con quelle più acconce parole che vi parrà, le cose che vedrete notate nel Giustiniano, avendo io segnato tutte le carte dove è necessario fare queste menzioni; et se vi occorrerà dubbio alcuno, o intendere altro di mano in mano, non si mancherà di farlo; dicendovi che, oltre al discorso che si farà delle case illustri di Genova, si facesse poi un epilogo di famiglia per famiglia di tutte le dignità et Stati che hanno auto; come dire: la famiglia Cybo di tale anno ebbe la tal dignità, et nominare la persona, et così li Stati et altre cose simili.²⁴

Questa prima epistola lascia evincere la disposizione d'animo inizialmente favorevole di Malaspina nei confronti di Ceccarelli, facendo tuttavia presagire gli elementi di controversia che gradualmente si sa-

21. A. Ceccarelli, *Sui tartufi. Opusculum de tuberibus*, cit., p. XI. Per un repertorio delle opere fittizie attribuite ad autori reali da parte del falsario, si veda G. Tiraboschi, *Riflessioni sugli scrittori genealogici*, cit., pp. 59-74.

22. Alfonso Ceccarelli, *Opusculum de tuberibus*, cit., f. 19r.

23. A. Ceccarelli, *Sui tartufi. Opusculum de tuberibus*, cit., p. XII.

24. G. Sforza, *Il falsario Alfonso Ceccarelli e Alberico Cybo Malaspina principe di Massa*, cit., pp. 277-278.

rebbero interposti tra i due poli. Il falsario, per soddisfare le richieste dell'illustre committente, ne avrebbe infatti magnificato in modo iperbolico la genealogia, sperando di incrementare in tal modo i propri guadagni, e incontrando invece una progressiva resistenza da parte del principe Malaspina. Quest'ultimo, al desiderio di veder glorificati impropriamente i propri avi, antepose invece uno scrupolo filologico che sarebbe stato ammirato da Tiraboschi come atteggiamento proto-critico:

E non è picciola lode di questo Principe, che mentre la Critica avea fatti ancora sì pochi progressi, ei nondimeno giugnesse almeno a sospettare se si dovesse dar fede a tanti Autori che dal Ciccarelli sfrontatamente si producevano.²⁵

Nell'ambito di questo caso, che offre la possibilità di osservare da molteplici prospettive la produzione e ricezione di un falso testuale cinquecentesco, è importante notare come la fiducia di Cibo Malaspina nei confronti di Ceccarelli non sia venuta meno alle prime avvisaglie di una possibile falsificazione. Inizialmente, il principe si era limitato a chiedere informazioni più dettagliate sugli «autori molto incogniti» riscontrati nelle promettenti anticipazioni testuali a lui pervenute, per poi pretendere esplicitamente che tali opere gli venissero recapitate.²⁶

La redazione della pattuita genealogia si protrae nel corso degli anni Settanta e il falsario, che nel frattempo si era stabilito a Roma, riesce a guadagnare tempo grazie alla propria eloquenza, ma si trova presto costretto a far fronte a un altro ordine di problemi: l'infausta eventualità che Giacomo Antonio Lomacci, «agente in Roma» di Malaspina, potesse esaminare i «libri rarissimi» – secondo le parole del falsario – degli inesistenti Campano, Mirabelli e di altri suoi pseudonimi.²⁷ Questa circostanza pone Ceccarelli di fronte alla necessità di attuare un'operazione che valica i confini dell'interpolazione fantasiosa di dati storiografici, per entrare nel campo della frode vera e propria. A Lomacci vengono infatti presentati manoscritti alterati affinché apparissero come autentiche fonti di epoca medievale e umanistica.²⁸ Tali falsi sono quindi sot-

25. G. Tiraboschi, *Riflessioni sugli scrittori genealogici*, cit., p. 36.

26. Ivi, p. 16.

27. Ivi, p. 19.

28. «Seppur false, le opere degli autori ceccarelliani esistono», osserva R. Borgognoni, *Idola historalia*, cit. p. 70 circa il paradosso posto dai manoscritti pseudonimi del falsario, contrassegnati da uno statuto bibliografico liminale.

toposti «con grande agonia» del loro autore all'*expertise* del cardinale Guglielmo Sirleto, bibliotecario della Biblioteca Apostolica Vaticana.²⁹

La mendace ricostruzione di Ceccarelli omette l'effettivo esito di questa operazione. Nella stessa missiva – datata Roma, 10 dicembre 1575 – in cui falsario lambiva il proprio committente, superando momentaneamente un arduo ostacolo, si aggiungeva una clamorosa richiesta:

In oltre la prego si voglia degnare farmi accomodare nel suo Palazzo qui in Roma, dove starò quanto piacerà a V. E. Illustriss., che io volendo fermarmi in questa città vorrei avere qualche dipendenza.³⁰

Il cardinal Sirleto aveva, dal canto suo, informato il principe del fatto che «atteso il breve tempo, in cui avea potuto tenere presso di sé i libri, non avea avuto agio a esaminarli, come richiedevasi, attentamente», a tutto vantaggio di Ceccarelli.³¹ I giustificati sospetti del principe e le sempre più arrischiate strategie dissimulatorie del falsario si protraggono negli anni a seguire, fino ad arrivare al 3 febbraio 1582, quando Malaspina rivela finalmente il proprio stato d'animo:

Resto in collera con voi, che date, per padre al Colajani [Cola Giovanni Cibo], Adriano, et facete esso Giovanni Generale d'Imperatore, et dite che Andrea Cambini lo scrive, né tal cosa si trova. [...] Pare molto strano et da non crederci, che si dica che Andrea Cambino et di lui [Adriano Cibo] et di Colajani scrivesse quanto si è detto, et che per verità non si trova in tutto quel libro una minima parola di ciò, essendo questa ultima conclusione, che non si desidera da me cosa alcuna di splendore nella famiglia mia, che non sia vera, perché chi ha splendore et nobiltà a sufficienza, non deve con cose che non si provano, oscurare, et ponere in forse il rimanente.³²

29. Ivi, p. 18. Su Guglielmo Sirleto si veda L. Calabretta, G. Sinatora (a cura di), *Il Card. Guglielmo Sirleto, 1514-1585*, Atti del convegno di studio nel IV centenario della morte (Guardavalle, S. Marco Argentano-Catanzaro, Squillace, 5-7 ottobre 1986), Istituto di Scienze Religiose di Catanzaro-Squillace, Catanzaro-Squillace 1989.

30. G. Tiraboschi, *Riflessioni sugli scrittori genealogici*, cit. p. 19.

31. Ivi, p. 20.

32. Ivi, pp. 33-34. L'opera di Andrea Cambini cui si fa riferimento è il *Commentario de Andrea Cambini fiorentino della origine de' Turchi, et imperio della casa ottomana*, Venezia, [s.e.], 1538. La concezione di una nobiltà rinascimentale immune dal desiderio di accrescere il proprio prestigio, anche tramite il ricorso all'opera di falsari, che si evince dalle *Riflessioni sugli scrittori genealogici* di Tiraboschi, è stata criticata da R. Bizzocchi, *La culture généalogique dans l'Italie du seizième siècle*, cit., pp. 789-793.

In quella circostanza, Ceccarelli aveva attribuito a un autore effettivamente documentato alcune affermazioni mai pronunciate circa la stirpe dei Malaspina, nella speranza di avvalorare di conseguenza le proprie *auctoritates* pseudonime, il cui statuto andava progressivamente perdendo di valore agli occhi del principe. L'ira di Alberico Cibo non si placa, tanto che, a pochi giorni di distanza – il 10 febbraio – egli torna sullo stesso argomento:

Replico che non so perché scrivermi che in Andrea Cambini si trovano tante cose di Adriano e Calo Jane Civo [Cola Giovanni Cibo], et poi non se n'è trovato niente: però risponдетemi.³³

L'apparente *ultimatum* di Malaspina non determinò, neanche in questo caso, una rottura definitiva del rapporto con Ceccarelli, il quale, a Roma, si trovava tuttavia coinvolto nelle ben più gravi frodi che ne avrebbero determinato l'arresto nel 1583. Durante il processo, tra i testimoni chiave, sarebbe comparso anche il principe di Massa.³⁴

Prima di esaminare il punto di vista del falsario in merito alla sua condanna, ripercorrendo il *Libello supplice*, è opportuno segnalare che Ceccarelli lavorò anche su incarico di enti collettivi, come è stato recentemente osservato a proposito di casi relativi alla Marca di Ancona e alla storia dell'Abruzzo.³⁵ Si tratta, per quanto concerne il primo versante, delle località di Pesaro, Cagli e Matelica, e, per il secondo, della città di Chieti. Dalla documentazione relativa a tali commissioni emerge, in

Lo studioso dimostra come molti altri falsari, nei confronti dei quali la storiografia di età moderna ha speso parole di elogio, quali Francesco Sansovino, Carlo Sigonio e Onofrio Panvinio, abbiano operato alla stregua di Ceccarelli, talora rifacendosi direttamente alle sue opere. Questi stessi temi sono stati posti al centro della recente indagine, relativa al caso di Panvinio, condotta da S. Bauer, *History for Hire in Sixteenth-Century Italy: Onofrio Panvinio's Histories of Roman Families*, in «Erudition and the Republic of Letters», vol. 4, 2019, pp. 397-438. Nel contributo emerge come il grado di accettabilità di un falso genealogico rinascimentale fosse determinato da particolari circostanze socioculturali, *in primis* la tutela garantita al suo autore da parte di illustri e stabili committenti. Panvinio, a differenza di Ceccarelli, operò in presenza di condizioni di ricezione a lui più favorevoli, servendosi perfino – e impunemente – di opere del falsario di Bevagna per la redazione del suo *De gente Matthaeia liber* (London, British Library, Add. ms. 8407). I debiti testuali di Panvinio nei confronti Ceccarelli sono illustrati eloquentemente da Bauer, *ivi*, pp. 407, 426, 434-435.

33. G. Tiraboschi, *Riflessioni sugli scrittori genealogici*, cit. p. 34.

34. S. Bauer, *History for Hire in Sixteenth-Century Italy*, cit., p. 407.

35. Cfr. rispettivamente R. Borgognoni, *Idola historalia*, cit., e C. Ciccarelli, *Miti di fondazione nelle storie cittadine abruzzesi*, cit.

particolare, un ulteriore elemento di connessione tra alcune di queste realtà geografiche, rappresentato dal comune desiderio di contribuire al progetto, promosso da Aldo Manuzio il Giovane, di realizzare una *Descrizione perfetta et intera di tutta Italia*, rimasto tuttavia incompiuto.³⁶

Dalla seduta del consiglio comunale di Pesaro del 31 dicembre 1580, affiorano dettagli relativi all'assunzione di Ceccarelli in qualità di esperto, proprio in seguito all'adesione della città al progetto di manuziano:

Dovendosi mandare informazione al Manutio delle cose di Pesaro si era ricercato un messer Alfonso Ceccarelli che sta in Roma buono istoriografo per avere qualche cosa degna di questa città, quale ha scritto tutto quello può dare.³⁷

Ceccarelli, operando ancora una volta a distanza, è in grado di soccorrere a tali esigenze, e propone ai committenti «di sostituire parte del compenso in contanti con un diploma di cittadinanza», richiesta che fu esaudita.³⁸ Questa stessa strategia era stata messa in atto anche nei confronti dell'amministrazione della città di Chieti, che nel corso del 1580 si era avvalsa dei servizi dello scrittore, sempre nell'ambito del cantiere della *Descrizione* di Aldo Manuzio il Giovane: «come altrove, la concessione della cittadinanza costituì la parte simbolica del pagamento».³⁹

La ricezione incontrata dai testi di Ceccarelli pervenuti ai committenti nei casi sopra riportati fu ambivalente, ma non assunse una configurazione di segno totalmente negativo. A Pesaro, si registrano le per-

36. Su Aldo Manuzio il Giovane si veda E. Russo, *Manuzio, Aldo, il Giovane*, DBI, LXIX, 2007, pp. 245-250. È rilevante segnalare che Manuzio il Giovane fu in possesso di pressoché la totalità dell'esiguo numero di opere edite in vita da Ceccarelli: il bipartito opuscolo *De Tuberibus-De Clitumno* e *L'istoria di casa Monaldesca* (per cui cfr. nota 2 *supra*). L'informazione è desunta da A. Serrai, *La biblioteca di Aldo Manuzio il Giovane*, Sylvestre Bonnard, Milano 2007, pp. 198, 201. Al computo manca la *Breve istoria sopra l'albero et vite delli signori Monaldeschi d'Orvieto. Cavata dall'istoria et dall'albero di Pietro Alberigo et di Scipione Ammirato et altri autori e scrittore*, cit., segnalata da E. Irace, *Memorialistica e immagine del Medioevo nei centri umbri di antico regime: il caso di Orvieto*, cit., p. 33.

37. R. Borgognoni, *Idola historalia*, cit., p. 66. Nel saggio (p. 70), si mostra, inoltre, come Ceccarelli si fosse servito dell'aiuto di Bartolomeo Abramo, «notaio della Camera Apostolica» per la produzione di manoscritti e fonti false a suffragio delle proprie affermazioni.

38. *Ibidem*.

39. C. Ciccarelli, *Miti di fondazione nelle storie cittadine abruzzesi*, cit., p. 159.

plexità del consigliere Fabio Barignani, suscitate dalla presenza, tra le *auctoritates* riscontrabili nelle anticipazioni testuali pervenute alla città, di Gabinio Leto:

Il magnifico messer Fabio Barignano, salito in renga, disse che se si avverte alle condizioni di questo gentil'omo lui fa mentione d'un Gabinio, quale non può essere Gabinio Leto, poi che dice di volere dire, quale fu il primo vescovo di Pesaro, che al tempo di Gabinio Leto non puote essere.⁴⁰

Prevale, in questo caso, lo scrupolo documentario rispetto al fascino del nuovo, senza tuttavia «giungere a condanne di falsità».⁴¹

Per notizie relative alla fortuna del perduto scritto ceccarelliano *De Antiquitate Theatina*, guardando al versante abruzzese, è invece necessario volgersi al Seicento, entrando in contatto con un caso di ricezione post-mortem di un'opera del falsario di Bevagna. Lo storico Lucio Camarra, autore del trattato *De Teate antiquo*, si trovò a dover rifiutare i riferimenti implausibili accolti invece da Ceccarelli, che, al netto delle contraddizioni caratterizzanti il suo *modus operandi*, fu in ogni caso «il primo a comporre una storia di Chieti».⁴² Camarra operava sulla scia della seconda edizione dell'*Animadversio* di Leone Allacci, edita nel 1647, originariamente rivolta contro il solo Curzio Inghirami e in seguito arricchita da una sezione dedicata al caso di Ceccarelli.⁴³ Tale scritto può essere assunto come atto di fondazione della ricezione negativa nei suoi confronti in sede storiografica.

L'operazione di Allacci è da contestualizzarsi rispetto a una mutata percezione del sapere erudito e, soprattutto, alla risonanza prodotta dalla condanna a morte del bevanate. L'evoluzione epistemologica delle discipline storiografiche qui evocata, non fu, tuttavia, lineare, né subitanea, come si evince, ancora una volta, guardando al presente caso.

40. L'informazione, tratta da Pesaro, Biblioteca Olivetana, Archivio Storico Comunale, *Consigli*, II c 1, c. 5r, è riportata in R. Borgognoni, *Idola historalia*, cit., p. 72.

41. *Ibidem*. Osserva Borgognoni, *ivi*, p. 73: «sia Ceccarelli sia i suoi committenti, ma anche tutti i suoi lettori (o quasi) condividono tale approccio, secondo il quale la storia consiste in un flusso ininterrotto, in una catena priva di cesure dove soltanto accidenti hanno obliterato alcuni anelli. Un simile quadro mentale può favorire, ma non implica necessariamente la falsificazione documentaria».

42. C. Ciccarelli, *Miti di fondazione abruzzesi*, cit., p. 160. L'opera cui si fa riferimento è Lucio Camarra, *De Teate antiquo Marrucinatorum in Italia metropoli libri tres*, Roma, ex typographia Dominici Manelfi [Domenico Manelfi], 1651.

43. Cfr. nota 1 *supra*.

Dopo il tentativo di Camarra di «parlare schiettamente» circa le origini della propria città, dissociandosi dal primo storico che si accinse a trattarne, si assiste infatti, nello stesso ambito culturale, a un parziale recupero di legami ‘incredibili’ con l’antichità.⁴⁴ *L’Istoria della città di Chieti* di Girolamo Nicolino, edita a Napoli nel 1657, «prende avvio proprio dalla fondazione mitica della città, che agli occhi dell’autore acquisiva la sua autenticità grazie alla conferma che i vari Leto, Gelandio e “tutti gli Scrittori” precedenti avevano apportato nelle loro opere storiche», dove Gabinio Leto rappresentava, come si è visto, uno dei principali pseudonimi ceccarelliani, presente sin dall’apparentemente stravagante *De Clitumno*.⁴⁵

Le strategie attuate da Ceccarelli finora discusse meritano di essere riconsiderate alla luce delle parole dello stesso falsario, le ultime da lui affidate al mezzo della scrittura. Nei dodici punti in cui è suddiviso il breve e sofferto *Libello supplice*, riemergono, con una certa ripetitività, le stesse pratiche finora evocate, con un’eccezione significativa.

L’exordium della succinta autodifesa dell’erudito di Bevagna si riferisce infatti a un tema apparentemente estraneo rispetto alle falsificazioni storiografiche e alle frodi testamentarie a lui contestate in sede processuale. Tiraboschi aveva segnalato, con sgomento, la presenza di oroscopi realizzati a Roma da Ceccarelli e assimilabili alla pratica della cosiddetta «Astrologia Giudiciaria».⁴⁶ Nella speranza di incrementare i propri guadagni, il falsario era arrivato a offrire «a’ Cardinali che aspiravano al Papato», predizioni circa la loro possibile elezione al soglio pontificio, tramite peculiari calcoli astronomici le cui tracce sono ampiamente documentate presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, dove confluirono

44. La citazione è tratta da C. Ciccarelli, *Miti di fondazione abruzzesi*, cit., p. 162.

45. *Ibidem*, con riferimento a Girolamo Nicolino, *Istoria della città di Chieti*, Napoli, per gli eredi di Onofrio Savio, 1657. Un ulteriore tassello relativo alla ricezione post-mortem dell’opera di Ceccarelli è rappresentato dal caso di Monaldo Monaldeschi della Cervara, per cui cfr. E. Irace, *Memorialistica e immagine del Medioevo nei centri umbri di antico regime*, cit. pp. 38-39: «Ceccarelli fu smascherato come falsario nel 1583: per conseguenza, i testi che egli aveva pubblicato sotto il proprio nome d’autore persero di reputazione; finanche il ricordo esplicito della sua figura diventò ingombrante. È da pensare che fu questo il motivo che spinse il suo committente orvietano a dare alla stampa, a propria volta, un altro volume incentrato sulla storia della cittadina umbra e sulla propria illustre famiglia» (ivi, p. 38), ovvero Monaldo Monaldeschi, *Commentari istorici*, Venezia, per Francesco Ziletti, 1584.

46. G. Tiraboschi, *Rilfessioni intorno agli scrittori genealogici*, cit., p. 81.

dopo la morte dell'autore.⁴⁷ Di certo, un simile comportamento non arrese al falsario. Tuttavia, ciò per cui fu condannato nell'ambito di tali pratiche fu, paradossalmente, un falso attuato «in favorem Ecclesiae, pro veritate», come si evince dal primo punto del *Libello supplice*, ossia la paradossale «confermazione di Teodosio imperatore della donazione di Costantino imperatore», a oltre un secolo dalla confutazione del documento operata da Lorenzo Valla.⁴⁸ Con molta probabilità, Ceccarelli, per attenuare lo scandalo sorto intorno ai suoi comportamenti fraudolenti ed eterodossi rivolti, con poca avvedutezza, nei confronti dello stesso clero romano, aveva cercato di mostrare il proprio zelo religioso. Quest'ultimo e peculiare falso giocò a suo sfavore e contribuì ad aggravarne la posizione, nonché la ricezione post-mortem. Nel *Libello* Ceccarelli mostra di credere fermamente nell'autenticità del controverso documento, mostrando il fianco alle critiche dei posteri: «la detta donazione, che fece Constantino Imperatore alla Chiesa in persona di S. Silvestro primo Papa è verissima».⁴⁹ A questa netta presa di posizione, con la quale si apre il breve scritto, segue una fitta disamina erudita delle fonti in suo suffragio, dove torna a esprimersi a pieno l'animo del falsario-erudito, colto tuttavia in una circostanza a lui totalmente sfavorevole e privo ormai della sicurezza conferita dalla lontananza dalla quale era

47. *Ibidem*. La pratica è inoltre documentata da L. Allacci, *In Antiquitatum etruscarum fragmenta... animadversiones*, cit., p. 275. Gli oroscopi di Ceccarelli sono testimoniati dai mss. BAV, Vat. Lat. 6157, cc. 5-29, 117r-v; Vat. Lat. 12488, cc. 389r-390v; Vat. Lat. 14962.

48. L. Fumi, *L'opera di falsificazione di Alfonso Ceccarelli*, cit., pp. 248, 247. Nel pubblicare la sentenza del processo, Giusto Fontanini si era già espresso contro la difesa della veridicità della donazione di Costantino sostenuta da Ceccarelli, nelle pagine che precedono la pubblicazione della sentenza, per cui cfr. Id., *Difesa seconda*, cit., pp. 129-130. Un'aggiornata monografia dedicata al documento e alla sua difforme ricezione nel corso dei secoli è J. Fried (ed.), *Donation of Constantine and Constitutum Constantini. The Misinterpretation of a Fiction and its Original Meaning*, De Gruyter, Berlin-New York 2007. Particolarmente utile nell'ambito della presente trattazione è inoltre C. Ginzburg, *Lorenzo Valla sulla Donazione di Costantino*, in Idem, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 71-89. Il contributo, apparso originariamente in francese nel 1993 e qui rielaborato, offre una panoramica della ricezione dell'orazione di Valla in sede storiografica, soffermandosi inoltre sulla possibile «autointerpretazione» (p. 73) dell'umanista nei confronti della propria opera. Si segnala infine, rispetto a una bibliografia ben più ampia, il recente articolo di D. Pfeiffer, *The Invention of Personality in Valla's "De falso credita et ementita Constantini donazione"*, in «MLN», vol. 127, n. 1, 2012, Italian Issue, pp. 85-107, che si sofferma nuovamente sulla costruzione del personaggio-Valla nell'orazione.

49. L. Fumi, *L'opera di falsificazione di Alfonso Ceccarelli*, cit., p. 248.

solito condurre i dialettici negozi con i propri committenti, riuscendo a districarsi anche nelle situazioni più concitate.

Nel resto dell'auto-apologia, mistificazione e consapevole rivendicazione metodologica si intersecano pericolosamente. Ceccarelli ammette, in linea di massima, di aver fatto ricorso ad *auctoritates* pseudonime, senza tuttavia mostrare di aver inteso la differenza tra l'assunzione di un eteronimo d'autore e la creazione *ex novo* di fonti bibliografiche collocate anche in epoche remote:

Io ho confessato d'aver fatte alcune cose e datele fuori sotto altri nomi d'Auto-ri e dico che questa non è falsità, perché ho fatto quello che hanno fatto l'uomini ingegnosi e di bell'animo, i quali facendo opere in una scienza, le palesano sotto nomi d'autori grandi, come si vede in molti libri d'istorie, di filosofia, di teologia, di medicina et altre scienze.⁵⁰

La conseguenza di tale pratica agli occhi della storiografia letteraria è bene espressa dalle parole che chiudono la ricognizione critica di Luigi Fumi, questa volta lucidamente ancorate a un problema contingente:

La triste celebrità del Ceccarelli non ci troveremmo a deplorare fino a oggi, se dopo l'abuso di scrittori del tempo suo, qualche amatore di studi storici anche del tempo nostro, credendo di potere scrivere libri senza fare uso della critica, avesse conosciuto i pseudonimi di lui.⁵¹

Nel *Libello supplice* emerge, in ultima analisi, una percezione etica dello scavo genealogico e storiografico, vissuto da Ceccarelli come un compito e, contemporaneamente, come un mezzo da sfruttare, grazie al proprio ingegno e fino al punto di valicare il confine tra interpolazione di dati storiografici e mistificazione, per conseguire un miglioramento della propria precaria posizione sociale:

Aggiungo a questo et in tutte l'altre cose, dove laudo e fo l'ampliatione per lodare e dimostrare quello che *si deve dire* in favore delle famiglie nobili et il-

50. Ivi, p. 250. La stessa tipologia argomentativa è attuata da Ceccarelli nei confronti dell'accusa di aver «aggiunto in alcuni libri alcune cose»: «dico che ho aggiunte cose vere tratte d'autori veri, et ho fatto quello che hanno fatto e fanno tutti li istorici et autori e dottori che scrivono» (ivi, p. 251), e di aver «fatti alcuni privilegij d'imperatori passati [...] com'hanno fatto molti altri istorici» (ivi, p. 249).

51. Ivi, p. 259.

lustri; dico che ho fatto quello che hanno fatto e fanno tutti l'istorici e scrittori che hanno scritto e scrivono.⁵²

L'analisi *ex novo* di casi particolari relativi alla prolifica e ramificata carriera di Alfonso Ceccarelli, o la rilettura di vicende già indagate dalla storiografia letteraria alla luce di una mutata sensibilità critica, lasciano dunque emergere come le prassi storiografiche del medico ed erudito di Bevagna non abbiano costituito un episodio isolato durante il XVI secolo.

Diverso è il discorso legato alla sua condotta manifestamente fraudolenta, che contribuì a offuscarne i meriti:

Laddove è possibile operare un riscontro sui documenti, emerge che, in riferimento all'età a lui contemporanea, Ceccarelli si sia comportato da buon erudito, e non da falsario.⁵³

Moderno nell'ideazione del proprio sistema di trasmissione del sapere, sorretto da una compagine di *auctoritates* fittizie rese verisimili mediante il ricorso alla citazione plurima e incrociata, Ceccarelli rimase tuttavia ancorato a una concezione medievale della storiografia genealogica, che continuava a sussistere, entro limiti specifici e in un gioco di delicati equilibri, anche nel tardo Cinquecento, sopravvivendo in larga misura alla «critique philologique des Humanistes».⁵⁴ Fu anzi «la maturation même d'un goût nouveau pour l'érudition et l'antiquité» a suscitare una sempre crescente domanda di antico, cui scrittori, come Ceccarelli stesso e Annio da Viterbo, e falsari, come Pirro Ligorio, seppero rispondere, ciascuno nel proprio ambito di pertinenza e con metodologie ed esiti differenti.⁵⁵

Tornare a esaminare senza pregiudizi l'opera di Alfonso Ceccarelli – disseminata in una pluralità di scritti racchiusi entro due opuscoli di

52. Ivi, p. 251, corsivo mio.

53. E. Irace, *Memorialistica e immagine nel Medioevo nei centri umbri di antico regime*, cit., p. 37.

54. R. Bizzocchi, *La culture généalogique dans l'Italie du seizième siècle*, cit., p. 791.

55. *Ibidem*. Per approfondimenti su Annio da Viterbo e Pirro Ligorio si vedano, rispettivamente, i contributi di Jonathan Schiesaro e Stefano Pierguidi pubblicati nel presente volume. Sull'intersezione tra filologia umanistica e falsificazione, o imitazione, dell'antico, per quanto concerne l'ambito artistico e letterario, si rimanda invece al saggio di Diletta Gamberini qui raccolto.

segno opposto: la curiosa e divertita divagazione naturalistica sui tartufi e sul fiume Clitunno del 1564, e il *Libello supplice* del 1583, drammatico bilancio di un'esistenza – non significa proporre una rivalutazione di segno opposto di una figura che rimane per molti aspetti controversa.⁵⁶ Si tratta, più cautamente, di far riaffiorare, a partire da un vasto e perturbante bacino di erudizione, elementi che possono ancora rivelarsi fecondi, quando non ineludibili, per indagini di carattere storico, genealogico e agiografico relative all'Italia centrale.⁵⁷

56. Questa considerazione metodologica era già stata avanzata da R. Bizzocchi, *La culture généalogique dans l'Italie du seizième siècle*, cit., p. 790: «je me garderai bien de proposer une réhabilitation de Ceccarelli du point de vue de l'historiographie entendue comme histoire des idées. Mais peut-être la logique historiographique veut-elle trop expliquer, et peut-être ses explications sont-elles insuffisantes».

57. Cfr. E. Irace, *Il falsario e l'agiografo. La costruzione dell'immagine unitaria dell'Umbria da Alfonso Ceccarelli a Ludovico Jacobilli*, in M. Duranti, R. Michetti (a cura di), *Italia sacra. Le raccolte di vite dei santi e l'“inventio” delle regioni (secc. XV-XVIII)*, Roma, Viella 2014, pp. 389-402 per una ricognizione della ricezione positiva incontrata dall'opera di Ceccarelli da parte dell'agiografo umbro Ludovico Jacobilli (1598-1664), che si servì di fonti ceccarelliane, «a dispetto dello smascheramento che era stato definitivamente compiuto da Leone Allacci» nel 1647, per indagini erudite legate a specifici temi di suo interesse: «le città, le famiglie nobili, i santi, le strutture ecclesiastiche, il loro incardinamento sul territorio dell'Umbria e le loro vicende soprattutto lungo i secoli che sembravano più oscuri, ossia la lunga epoca che dal Tardoantico conduceva fino al dischiudersi del periodo comunale» (dalle pp. 395 e 394 le citazioni).

Dispositivi di falsificazione e strategia autorappresentativa nelle 'Veglie di Tasso'

Andrea Torre*

Es scheint, die Damen haben etwas gegen die beiden weiblichen Figuren auf dem Herzen, oder besonders gegen die Prinzessin». – «Ja», sagte entschlossen die Hausfrau und wurde für einen Augenblick rot, «ich mag sie nicht. Wie sie über ihre Leiden und ihr verpfushtes Leben klagt, ist sie mir erträglich, aber auch nur erträglich, eben wie eine Kranke, und lange nicht sympathisch. Sonst aber würde ich sie zu denen rechnen, denen ich in einem Salon auf zwanzig Schritte ausweichen wollte, und da ich sie hier immerfort anhören oder von ihr sprechen hören muß, so verdirbt sie mir das halbe Stück. Wie sie zu dem verliebten Tasso redet, ist nicht angenehm; wie sie aber über ihn redet, das ist einfach abscheulich.

Hugo von Hofmannsthal,
Unterhaltung über den «Tasso» von Goethe

Per avere qualche soldo onde, dopo la vittoria di Marengo, ritornare in Italia pensai di scrivere una operetta la quale almeno pel nome del soggetto potesse avere fortuna presso i Francesi. Scelsi il nome di Tasso, il più conosciuto tra essi de' nostri grandi poeti, mentre Niccolò Machiavelli è tra essi il più conosciuto tra i nostri grandi scrittori politici. Scrisi adunque le *Veglie del Tasso*, e il mio amico Mimaut, giovine coltissimo, ed amabilissimo egualmente, prese a farne la traduzione che fu stampata insieme coll'originale. *Io dava quelle Veglie come una opera originale ed autentica, impostura innocente...*¹

* Scuola Normale Superiore.

1. Giuseppe Compagnoni, *Memorie autobiografiche*, in M. Salvini, *Un abate "libertino". Le 'Memorie autobiografiche' e altri scritti di Giuseppe Compagnoni*, Banca del Monte di Lugo, Lugo di Romagna 1988, p. 326 (corsivi miei). Cfr. a proposito A. Battistini, *Le 'Memorie' di Giuseppe Compagnoni e i modelli autobiografici del Settecento*, in Idem, *Svelare e rigenerare. Studi sulla cultura del Settecento*, a cura di A. Cristiani e F. Ferretti, Bononia University Press, Bologna 2019, pp. 141-164.

Siamo nel 1825, anche se questa testimonianza verrà casualmente rinvenuta non prima del 1871 e pubblicata solo nel 1927, quando si era ormai sopito il clamore prodotto da uno dei più celebri casi di falsificazione riscontrabili nella tradizione letteraria italiana; una geniale mistificazione che aveva investito, a cavallo tra XVIII e XIX secolo, la figura di Torquato Tasso. A parlare è Giuseppe Compagnoni, abate romagnolo repentinamente spretatosi, poligrafo aperto alle idee degli illuministi, membro del Congresso della Repubblica Cispadana a Reggio Emilia nel 1796 (a lui si deve la proposta di introdurre il tricolore verde-bianco-rosso come vessillo della repubblica) e docente universitario a Ferrara in quella che è stata la prima cattedra di diritto costituzionale in Europa.² Al di là delle motivazioni biografiche, d'ordine economico, che spinsero Compagnoni ad architettare la beffa dal suo esilio parigino, il passaggio citato presenta altri elementi d'interesse per inquadrare l'operazione di falsificazione da cui vedrà la luce nell'anno 1799 la prima edizione, in versione bilingue, delle *Veglie* attribuite a Torquato Tasso.³ Innanzitutto è da evidenziare l'attenzione di Compagnoni per il contesto di ricezione del proprio falso, e la conseguente valutazione del soggetto plausibilmente più credibile, e quindi dotato delle maggiori possibilità di successo editoriale.⁴ La scelta del nome di Tasso implica la consapevolezza di Compagnoni circa l'ormai assodata canonizzazione dell'autore della *Liberata* entro il quadro letterario romantico non solo italiano ma anche

2. Sulle vicende biografiche e la figura intellettuale di Compagnoni si vedano: S. Medri (a cura di), *Giuseppe Compagnoni: un intellettuale tra giacobinismo e restaurazione*, Edizioni Analisi, Bologna 1993; C. Zaghi, *Il giacobino Giuseppe Compagnoni*, in «Clessidra», vol. 4, 1995, n. 6, pp. 34-36; I. Mereu, *Giuseppe Compagnoni giacobino e "anticlericale" del "primo Risorgimento"*, in «I Castelli di Yale», vol. 3, 1998, n. 3, pp. 3-14.

3. *Les veillées du Tasse. Manuscrit inédit, mis au jour par Compagnoni, et traduit de l'Italien par J.F. Mimaut*, Imprimerie de Crapelet, Paris 8 [1799].

4. Cfr. J.-F. Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Editions de Minuit, Paris 1994, p. 196: «L'invention mystificatrice trouve toujours son origine dans un environnement culturel spécifique, avec lequel doit être en harmonie l'univers de croyance qu'elle crée, et dont elle dépend. Selon Picard, une telle ruse ne peut "réussir" que si elle s'accorde "avec l'état d'esprit des milieux où elle se produit. Il faut que la psychologie du public, par ses goûts ou ses tendances, par ses préoccupations ou ses aspirations, soit préparée à la recevoir et à lui faire crédit"». Non diversamente si esprimono W. Stephens, E.A. Havens, *Forgery's Valhalla*, in Idem (edited by), *Literary Forgery in Early Modern Europe 1450-1800*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2018, pp. 1-14, in part. p. 12: «The importance of a forgery may derive even more from the broader cultural ramifications of its reception. Like all texts, literary forgeries were clearly subject to mixed fortunes, whether owing to the fickleness of literary tastes, or to broader generational, even epochal, changes in intellectual, cultural, and patriotic priorities».

europeo e, ancor più specificamente, circa il radicamento sovranazionale di una mitizzazione eroica che configura il poeta rinascimentale italiano come un individuo a cui non è stato permesso di conciliare la propria genialità creativa con le convenzioni della società coeva.⁵

Grazie agli studi di Jean Starobinski sappiamo bene in che misura, complice anche il canto dei gondolieri veneziani,⁶ Rousseau riconoscesse a Tasso il primato nel sublimare le risorse musicali della lingua italiana, ne celebrasse la poesia cospargendo le proprie opere di citazioni e cimentandosi nella traduzione dei primi due canti del poema, e aspirasse addirittura a una piena identificazione col poeta italiano, come ci testimonia un passaggio delle *Confessions*, in cui Jean-Jacques rievoca il forte slancio ispirativo provato nel modellare sulla figura di Tasso il protagonista del dramma *Muses galantes* (1744-1745):

Una sera, sul punto di entrare all'Opéra, sentendomi tormentato, dominato dalle mie ispirazioni, mi ricaccio il denaro in tasca, corro a rinchiudermi nella mia camera, mi infilo nel letto dopo aver ben chiuso tutte le tende per impedire alla luce di entrare, e là, abbandonandomi completamente all'estro poetico e musicale, composi rapidamente, in sette o otto ore, la parte migliore del mio atto. Posso dire che i miei amori per la principessa di Ferrara (*poiché in quel momento io ero il Tasso*) e i miei nobili e fieri sentimenti nei confronti del suo ingiusto fratello mi hanno regalato una notte cento volte più deliziosa di quella che avrei vissuto tra le braccia della principessa in persona.⁷

5. Sulla fortuna di Tasso in età Romantica cfr. U. Bosco, *Il Tasso come tema letterario nell'Ottocento italiano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 91, 1928, nn. 271-272, pp. 1-66; Idem, *Aspetti del Romanticismo italiano*, Edizioni Cremonese, Roma 1942, pp. 5-132; M. Fubini, *Il Tasso e i Romantici*, in «Studi tassiani», vol. 1, 1951, pp. 27-35; G. Macchia, *Saggi italiani*, Mondadori, Milano 1983, pp. 236-256; M. Moog-Grünewald, *Tasso bei Goethe und in der europäischen Romantik*, in «Studi Italo-Tedeschi», vol. 8, 1987, pp. 1-23; A. Di Benedetto, «La sua vita stessa è una poesia»: sul mito romantico di Torquato Tasso, in «Esperienze letterarie», vol. 4, 1997, pp. 7-34; P. Di Sacco, *I Romantici e Tasso tra poesia, critica e storia della cultura*, in «Otto/Novecento», vol. 23, 1999, pp. 67-115. Per un quadro della fortuna di Tasso non limitato alla stagione romantica si veda A. Coppo, *All'ombra di Malinconia. Il Tasso lungo la sua fama*, Le Lettere, Firenze 1997.

6. Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de B. Gagnebin e M. Raymond, vol. V, Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1995, p. 650. Cfr. anche la testimonianza di Giuseppe Baretti, *Prefazioni e polemiche*, a cura di Leone Piccioni, Laterza, Bari 1911, p. 37: «I Gondolieri cantano pure (e più d'una notte mi son anche venuti in fastidio) e le bravure d'Orlando, e l'arme pietose di Goffredo».

7. Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, Einaudi, Torino 1955, p. 323 (corsivo mio). Cfr. J. Starobinski, *Rousseau e Tasso. Lezione Sapegno 1993*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, in part. a pp. 18-19: «Rousseau si convince che il suo destino è stato preannunciato dal Tasso, quando invece è lui stesso, ovviamente, a riconoscersi nel lamento di Tancredi.

Non diversamente Goethe, nel rievocare all'amico Eckermann le contrastanti sensazioni provate durante la composizione del testo drammaturgico *Torquato Tasso*, ammette una sorta di naturale rispecchiamento con i tratti umani, ancor prima che con la perizia poetica, di questa figura del passato:

Avevo la *Vita* del Tasso, avevo la mia vita e mescolando due figure così bizzarre con le loro caratteristiche, nacque in me l'immagine del Tasso, a cui come contrasto prosaico opposi Antonio, per il quale pure non mi mancavano modelli. Per il resto, i rapporti a corte, i modi di vita e le vicende d'amore erano gli stessi a Weimar che a Ferrara, sicché posso dire con piena ragione che *questa mia raffigurazione è carne della mia carne, ossa delle mie ossa*.⁸

Proprio il nucleo concettuale dell'irriducibile tensione tra individuo e società di corte, tra intellettuale e potere, rende negli stessi anni alquanto affascinante la biografia tassiana anche agli occhi di un altro esule come Foscolo che, nell'*Esame su alcune accuse contro Vincenzo Monti* (1798) e nel biasimo lì indirizzato a quegli italiani che, «perseguitando i grandi della loro età si uniscono ai tanti e diversi tiranni ora conquistatori ora usurpatori d'Italia», chiama in causa proprio il precedente illustre di «Torquato Tasso che fra il dileggio dei cortigiani, i sarcasmi dei saccenti, e l'orgoglio dei principi, visse or carcerato ed or vagabondo,

È questo, per Rousseau, un modo di liberarsi della responsabilità delle sue disgrazie: erano predefinite, erano fatalmente destinate a lui, e il Tasso le aveva conosciute in anticipo. [...] Rousseau non interroga il Tasso a caso [...]. Lo legge come i redattori dei Vangeli hanno letto i libri profetici della Bibbia: per trovarvi la predizione delle loro convinzioni. Questo gioco di specchi mostra al lettore la sua immagine attuale in un racconto del passato. Nel lamento in cui Tancredi si vede maledetto per il resto dei suoi giorni, Rousseau interpreta il futuro immaginario come se fosse un futuro che lo riguarda: la prima persona singolare non rappresenta più Tancredi, ma lo stesso Jean-Jacques. La propria vita, a questo modo, egli la mette al passato: così predetta, essa è già stata interamente raccontata da un altro, un altro che è, per di più, un grande poeta. L'ordine temporale è rovesciato. L'essere malinconico pensa alla propria esistenza come a un'esistenza già trascorsa». Si vedano anche: L. Foscolo Benedetto, *Jean-Jacques Rousseau e Torquato Tasso*, in Idem, *Uomini e tempi. Pagine varie di critica e storia*, Ricciardi, Milano-Napoli 1953, pp. 217-238; e S. Cardinali, *Il Tasso di Rousseau*, in W. Moretti, L. Pepe (a cura di), *Torquato Tasso e l'Università*, Olschki, Firenze 1997, pp. 489-505.

8. Citato nell'*Introduzione* di E. Bernardi a J.W. Goethe, *Torquato Tasso*, a cura di E. Bernardi, Marsilio, Venezia 1988, p. 10 (corsivo mio). Sulla fortuna di Tasso in Germania cfr. G. Da Pozzo, *Un codice magontino della 'Befreite Jerusalem' e la fortuna del Tasso nella Germania romantica*, in «Studi tassiani», vol. 12, 1962, pp. 5-29; A. Aurnhammer, *Tasso-Wallfahrten Deutscher Italienreisender*, in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 1996, pp. 146-170.

sempre malinconico, infermo, indigente»;⁹ il passaggio ritornerà pressoché identico nell'episodio della visita alla dimora petrarchesca di Arquà narrato nell'*Ortis* (1802):

Oh! io mi risovvengo col gemito nell'anima, delle estreme parole di Torquato Tasso. Dopo d'essere vissuto quarantasette anni in mezzo a' dileggio de' cortigiani, le noje de' saccenti, e l'orgoglio dei principi, or carcerato ed or vagabondo, e tuttavia malinconico, infermo, indigente...¹⁰

Testimonianze ben note dell'innalzamento epico della figura tassiana a individualità eroica, soprattutto in ragione dell'episodio della carcerazione in sant'Anna, le affermazioni di Rousseau, Goethe e Foscolo non valgono solo a perimetrare un contesto della fortuna europea di Tasso, a cavallo tra Sette e Ottocento, su cui Compagnoni scommetteva per la riuscita del suo falso.¹¹ Esse ci consentono anche di meglio comprende-

9. Ugo Foscolo, *Esame su le accuse contro Vincenzo Monti*, in Idem, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Le Monnier, Firenze 1972 («Edizione Nazionale delle Opere», vol. VI), p. 152. Sull'interesse critico di Foscolo per la poesia tassiana si vedano: F. Gavazzini, *Note autografe di Ugo Foscolo ad un volume di 'Rime' del Tasso*, in «Studi Tassiani», vol. 6, 1956, pp. 35-47; C. Di Donna Prencipe, *Il Tasso di Ugo Foscolo*, in W. Moretti, L. Pepe (a cura di), *Torquato Tasso e l'Università*, cit., pp. 507-523; M. Castellozzi, *Foscolo critico del Tasso lirico*, in C. Berra, P. Borsa, G. Ravera (a cura di), *Foscolo critico*, Università degli Studi di Milano, Milano 2017, pp. 263-298.

10. Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di P. Frare, Feltrinelli, Milano 2020, p. 54. Cfr. ancora C. Di Donna Prencipe, *Il Tasso di Ugo Foscolo*, cit., p. 512: «Nel libro dove tutto – a cominciare dal titolo – è annunciato *in limine mortis*, la vicenda tassiana diventava leggibile nei termini di una pena esistenziale per cui la morte è l'agognato approdo. Attraverso Torquato Ortis sperimentava la propria morte siglata nella scrittura dell'agonia, nella parola-verità dell'ora estrema che vincendo l'ineluttabilità della sorte e l'ingratitude degli uomini innalza il *monumentum aere perennius*. A proclamarla non poteva essere che la voce stessa di Torquato, nella testimonianza incontrovertibile della parola scritta contro ogni possibile riduzione romanzesca della sua vicenda umana e biografica»; e anche P. Di Sacco, *I Romantici e Tasso*, cit., p. 95: «Il valore mitico-figurale di questa pagina è assicurato soprattutto dalla drammatica identificazione che Jacopo/Ugo pone tra il destino dell'infelice Torquato e il proprio personale destino. Solitudine, mendicizia, malattia, incomprendimento, sono gli ingredienti di un'esistenza di separazione dal mondo, di estraneità perfino da se stesso; il binomio "or carcerato e or vagabondo" denuncia una condizione di smarrimento, di perdita del centro, dove persino la sosta forzata nella prigione si fa emblema del vagare senza scopo dell'uomo Torquato nel mondo».

11. Cfr. R. Fedi, *Le 'Veglie', Tasso e Compagnoni*, in «Filologia e Critica», voll. 2-3, 2000, pp. 442-456, cit. a p. 455: «Tra l'*Ortis* agitato dai suoi dèmoni, il Werther smanioso di amore e morte, e il Tasso dialogante e amaramente pensoso dello stesso Goethe del 1790 (con qualche più lontano riferimento ai *Dialoghi* del "vero" Tasso, come *Il Messaggero*), l'astuto Compagnoni confezionava per tessere un personaggio perfettamente in linea con le pulsioni di fine Settecento, e sufficientemente aggiornato ed "europeo" per

re, nella pagina autobiografica citata in avvio, l'espressione «dava quelle *Veglie* come una opera originale ed autentica, impostura innocente», che dell'operazione mistificatoria di Compagnoni sembra rivelare, a posteriori, una sincerità di ispirazione e una proiezione autorappresentativa che non hanno nulla da invidiare a quelle dei ben più illustri letterati appena ricordati. In particolare, col sintagma «impostura innocente» sembra quasi che il Compagnoni-*auctor* del 1825 voglia citare la formula «espansione innocente» attraverso cui il Tasso-*agens*, nell'ultima delle 34 *Veglie* che compongono l'opera, definisce proprio i fogli che sono «testimoni de' *suoi* vaneggiamenti», l'estensione scritta dei forsennati lamenti emessi da un malinconico prigioniero quale traccia letteraria, a futura memoria, delle proprie sofferenze a sant'Anna: «Ma verranno un giorno alla luce» – chiude infatti l'opera la voce narrante – «Io non sarò più fra' viventi. Saranno allor letti con avidità, fors'anche con sentimento pietoso. Io desidero soprattutto che sieno letti con profitto. Una grande lezione ho data io con questi delirj!».¹²

I fogli a cui si fa qui riferimento non sono altro che quelli raccolti nel presunto codice delle *Veglie* rinvenuto – a detta di Compagnoni – nel 1794 in un vecchio palazzo di Ferrara e subito proclamato originale autografo tassiano, secondo quanto riportato nell'*Avertissement de l'éditeur* della prima edizione¹³ e ribadito nella *Premessa dell'editore* della riedizione solo italiana del 1824, entrambe ovviamente vergate da Compagnoni.¹⁴ È curioso notare che anche in questo caso nessuno si sentì

correre l'avventura della figura romanticamente notturna ed eroica nel suo slancio verso l'amore e la poesia. Talmente falso, in ultima analisi, da sembrare vero. Era un'operazione intelligente (che anticipava di quattro anni le più celebri, e ovviamente diverse ma ugualmente notturne e “romantiche”, *Veglie di Bonaventura*, ad esempio), proprio perché saldava la tradizione con una rilettura in linea con i tempi: astraeva dal suo contesto storico un personaggio celeberrimo e lo ricostruiva, lanciandolo nel teatro delle traduzioni europee».

12. Giuseppe Compagnoni, *Le veglie di Tasso*, a cura di D. Rieger, Salerno Editrice, Roma 1992, pp. 108-109.

13. *Avertissement de l'éditeur*, in *Les veillées du Tasse. Manuscrit inédit*, cit., p. V: «La célébrité de l'Auteur de la *Jérusalem délivrée* ne peut faire douter qu'un ouvrage manuscrit de ce Poète ne soit accueilli avec l'empressement que le nom du Tasse lui assure. L'écrit qu'on offre au Public a été trouvé en 1794 à Ferrare, dans les débris d'un vieil édifice. Son authenticité a été constatée. Il a été confronté par le docteur Agnelli avec d'autres manuscrit du Tasse, qu'on trouve dans la bibliothèque de Barotti».

14. *Veglie di Torquato Tasso, coll'aggiunta del canto di Lord Byron tradotto dal cav. P.M.*, Andrea Santini e Figlio, Venezia 1824, p. 7: «Queste *Veglie*, sull'autenticità delle quali non si può più formare alcun dubbio, videro la prima volta la luce in Parigi l'anno VIII. [...] E o si ammetta che Tasso abbia veramente gittati giù egli stesso a diverse riprese i varj sensi che queste *Veglie* esprimono, siccome sembra non potersi porre in dubbio,

in dovere di indagare più a fondo l'autenticità (se non l'effettiva esistenza) di quel documento manoscritto, forse in relazione all'autorevolezza dell'autore cinquecentesco, forse grazie al riferimento al paleografo Agnelli e al bibliotecario Barotti, nomi plausibili nel coevo contesto ferrarese. Non lo fece neppure lo studioso svizzero Johann Caspar Orelli, unica voce che fin dal 1811 denunciò l'apocriefa dell'opera.¹⁵ Nonostante ciò, l'impresa editoriale si rivelò un successo con, solo nell'Ottocento, 26 edizioni italiane, 3 traduzioni francesi, 2 tedesche, 2 spagnole, e una in russo, polacco, inglese, portoghese, svedese e perfino latino. Tutte riconoscono l'autorialità tassiana.¹⁶

Tornando alla premessa del 1824, possiamo notare che la ricorrenza del termine «estensione» («o si voglia che qualcheduno abbia data una certa forma ed estensione ai delirj di quell'uomo sommo e sfortunatissimo») vale da ulteriore spia della sovrapposibilità tra voce del narratore e voce del curatore.¹⁷ Incipit dell'opera ed explicit del testo si rispecchiano pertanto nell'evocazione di un manoscritto che nella presunta realtà storica verrà rinvenuto proprio come ci si augura finzionalmente all'interno del testo che esso trasmette. Il ricorso al topos del manoscritto ritrovato, vecchio quanto la stessa letteratura occidentale, rientra dunque nelle azioni dell'articolata strategia di autenticazione del prodotto finzionale perseguita da Compagnoni a vari livelli dell'opera.¹⁸

dopo che pei confronti fatti apparisce che il manoscritto è precisamente simile alle altre scritture del Tasso da nessuno contrastate, o si voglia che qualcheduno abbia dato una certa forma ed estensione ai delirj di quell'uomo sommo e sfortunatissimo, come cercheranno di persuadere alcuni increduli, i quali però ci dovranno dire in tal caso chi fosse colui che ai tempi di Tasso, e molto più ne' prossimi susseguenti, usasse lo stile in cui queste *Veglie* sono scritte».

15. Cfr. J.C. Orelli, *Beitrag zur Geschichte des italienischen Poesie*, Fussli & Co., Zürich 1810, pp. 101-128.

16. Per una compiuta ricostruzione della fortuna editoriale europea del falso di Compagnoni si veda l'Introduzione di Rieger all'edizione Giuseppe Compagnoni, *Le veglie di Tasso*, cit., in part. pp. 12-18. Si vedano anche D. Rieger, "Poesia" und "Pazzia". *Giuseppe Compagnonis romantische Tasso-Fälschung ('Le Veglie di Tasso')*, Carl Winter, Heidelberg 1992; A. La Salvia, *Die Nachtwachen des Tasso. Giuseppe Compagnonis romantische Tasso-Fälschung in der Deutschen Literatur*, in A. Aurnhammer (a cura di), *Torquato Tasso im Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, De Gruyter, Berlin-New York 1995, pp. 250-271.

17. *Veglie di Torquato Tasso, coll'aggiunta del canto di Lord Byron*, cit., p. 7.

18. Per una puntuale riflessione teorica e storica su questo topos si ricorra a M. Farnetti, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2005 (per il caso Compagnoni alle pp. 107-138), in part. a p. 16: «L'esigenza di legittimare l'opera come vera, o di attribuire ad altri il suo non esserlo, genera dunque paradossalmente menzogna, al di là del fatto che ogni finzione (ogni scrittura) coincide con un

Ad alimentare l'effetto di realtà ci pensa innanzitutto un apparato paratestuale che introduce il lettore al presunto testo tassiano attraverso più di una integrazione editoriale. Nella *princeps* bilingue del 1800 all'*Avertissement de l'éditeur* segue una dettagliata *Notice sur la vie de Tasse*;¹⁹ nella seconda traduzione francese del 1804 si aggiungono anche le *Mémoires historiques sur Torquato Tasse* e le *Recherches littéraires sur le Tasse*: quest'ultimo paratesto riporta anche in versione bilingue due testi lirici tassiani ad alto gradiente autobiografico come la canzone dedicata all'ancella di Eleonora Sanvitale e la canzone *Al Metauro*.²⁰ Da parte sua, l'edizione solo italiana del 1824 riporta in appendice la traduzione dei *Lamenti del Tasso* di Lord Byron.²¹

Tra legittimazioni critico-biografiche, testimonianze poetiche originali tematicamente selezionate e riprese letterarie del motivo del lamento (motivo su cui poggia il senso complessivo delle *Veglie*), tutti questi paratesti costituiscono il terreno di coltura entro cui si alimenta la percezione di autenticità dell'opera.²² Ovviamente, l'efficacia di tale

atto del mentire, sia pure senza apparente o immediato profitto. Il topos del manoscritto ritrovato, luogo comune strutturato e presente fin dai primordi della letteratura, italiana e non, occidentale e non, si adotta qui come la traccia stessa, da un lato della "volontà di verità" che ha attraversato i secoli della storia (forma specifica della "volontà di sapere" e forma suo malgrado di interdizione del discorso), dall'altro della produzione di menzogna in cui la letteratura più o meno scopertamente consiste, e di cui quella stessa volontà di verità è causa». Utili considerazioni in tal senso si possono rinvenire anche in A. Motta, [F] *for Philology: paradigma documentario e falso diplomatico nell'800 italiano*, in G. Peron, A. Andreose (a cura di), *Contrafactum. Copia, imitazione, falso*, Atti del XXXII Convegno interuniversitario (Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004), Esedra, Padova 2008, pp. 311-323.

19. *Les veillées du Tasse. Manuscrit inédit*, cit., pp. V e IX.

20. *Les veillées du Tasse, avec le texte italien en regard; précédées de Mémoires historiques et de Recherches littéraires sur sa vie. Traduites par M. B. Barère, membre de plusieurs académies*, Imprimerie de Crapelet, Paris 1804, pp. XV, XLV, LIV e LXXII.

21. *Veglie di Torquato Tasso, coll'aggiunta del canto di Lord Byron*, cit., pp. 105-118. Sull'interpretazione romantica di Tasso offertaci da Byron si vedano: E. Salvaneschi, M.L. Doderò, *Il Tasso errante: itinerari comparati*, in G. Sertoli, G. Miglietta (a cura di), *Transiti letterari e culturali*, I vol., EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste 1999, pp. 47-58; C. Rivoletti, *Ironia, distanza e contrasto tra il poeta e il mondo. Ariosto e Tasso alle soglie della modernità*, in L. Bolzoni, A. Payne (edited by), *The Italian Renaissance in the 19th Century. Revision, Revival, and Return*, Officina Libraria, Milano 2018, pp. 245-272, in part. alle pp. 257-263.

22. Cfr. A. Grafton, *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Princeton University Press, New Haven 1990, pp. 49-50: «After all, the forger has to carry out a limited range of tasks, one that has not altered greatly over time. He must give his text the appearance – the linguistic appearance as a text and the physical appearance as a document – of something from a period dramatically earlier than and different from his own. He must, in other words, imagine two things: what a text would have looked like

corredo paratestuale nel condizionare la ricezione delle *Veglie* è direttamente proporzionale all'opacità dell'intervento del curatore-editore, che infatti nella premessa rivendica la piena neutralità della propria impresa di restituzione di un testo antico. E lo fa, con sagacia, presentandosi agli antipodi di quel prototipo cinquecentesco di editore, avido e opportunista, che aveva funestato proprio l'esperienza intellettuale di Tasso attraverso indebite appropriazioni di progetti letterari non ultimati e la pubblicazione di raccolte (poetiche o prosastiche) non sorvegliate compiutamente dall'autore:²³ «L'editore ha voluto servire pienamente all'amore dell'ordine, e ai riguardi di quella concatenazione d'idee, che la natura comanda anche ne' delirj stessi della frenesia», evitando di interpolare proprie note di commento ai testi tassiani; e quindi, conclude Compagnoni con una significativa *excusatio non petita*, «egli non debbe né prevenire, né sollecitare l'opinione altrui».²⁴ Lo statuto di ricezione delle *Veglie* deve dunque essere quello del documento storico, della sincera trasposizione soggettiva di una vicenda biografica, peraltro ben nota a tutti.

L'amore impossibile e dolorosamente represso di Tasso per Eleonora, sorella di Alfonso II, che la malignità di alcuni cortigiani avrebbe reso pubblico, provocando l'ira del duca e il conseguente imprigionamento del poeta, è infatti già materia delle prime, sei-settecentesche, biografie tassiane²⁵ e, attraverso di esse, diviene soggetto della commedia in versi *Torquato Tasso* di Goldoni (1755). Nella prefazione il drammaturgo veneziano sottolinea le difficoltà di plasmare un personaggio comico così particolare («Considerato Torquato Tasso nella disavventura degli assalti

when it was written and what it should look like *now that he has found it*. Two forms of imagination should lead to two different, complementary acts of falsification: he must explain where his document came from and reveal how it fits into the jigsaw puzzle of other surviving documents that makes up his own period's record of an authoritative or attractive period in the past. Imagination and corroboration, the creation of the forgery and the provision of its pedigree: these deceptively simple requirements are almost all that a forger has to meet. But they are not exhaustive, and the last one is as crucial as it is often elusive. The forger needs to give his work an air of conviction and reality, a sense of authenticity».

23. Torquato Tasso, *Lettere* [ad Antonio Costantini del 26 agosto 1586], in Idem, *Prose*, a cura di E. Mazzali, Ricciardi, Milano-Napoli 1959, p. 983: «Io son pure il buon Tasso, il caro Tasso, l'amorevol Tasso, e sono anche l'assassinato Tasso; massimamente da' librari e da gli stampatori, i quali non hanno discrezione».

24. Giuseppe Compagnoni, *Le veglie di Tasso*, cit., p. 40.

25. Fino ad arrivare ad A. Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, I vol., Loescher, Torino 1895, pp. 836 e sgg.

suoi ipocondriaci, mi somministra un carattere comico particolare. Non mi riuscì facile condurlo a buon termine; poiché internarsi nella verità di un tal carattere straordinario non è cosa comune») ma individua anche alcuni aspetti che possono agevolarlo nell'identificazione creativa: «Mi facilitò assaissimo la riuscita l'esser io soggetto di quando in quando agli assalti dell'ipocondria, non per la Dio grazia al grado di quei del Tasso, ma sensibili qualche volta un po' troppo, e familiari a tutti quelli che si consumano al tavolino». Ancora una volta è dunque la dolente, patologica passionalità del poeta rinascimentale a colpire la sensibilità del letterato di turno (coloro «che si consumano al tavolino»), e a offrirsi da piattaforma per un'immedesimazione che va oltre i secoli.²⁶

Questa configurazione mitografica dell'autore della *Liberata* è pienamente sfruttata anche da Compagnoni, che però, a differenza dei suoi predecessori, ha tutto l'interesse a presentarla non come un'interpretazione letteraria di altri, bensì come l'accorata autorappresentazione fornita dallo stesso Tasso in una sorta di confessione diaristica, quella che si dispiega lungo i 34 brevi testi delle *Veglie* a lui attribuite. Nella *Premessa* è questo un dato di novità su cui Compagnoni insiste particolarmente («Sembra però potersi dire francamente che queste *Veglie* abbiano una singolarità tutta nuova, e tutta loro propria; ed è che per esse noi intendiamo per la prima volta parlare un matto»); e lo fa, ribadendo più volte la propria posizione di compiaciuto lettore di tale documento originale, a mezzo fra l'antropologico e il letterario («certo è che questa è la prima volta in cui si presenta degno della letteratura il linguaggio di un uomo da malinconica fissazione tratto fuori di mente»²⁷). Ovviamente la scelta delle parole non è casuale. È proprio con l'epiteto «matto» che Tasso lamenta di essere appellato dagli uomini della corte estense;²⁸

26. Carlo Goldoni, *Torquato Tasso*, a cura di E. De Giorgi, Liberty House, Ferrara 1989, p. 30.

27. Giuseppe Compagnoni, *Le veglie di Tasso*, cit., p. 41.

28. Le seguenti citazioni sono colte da Torquato Tasso, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Le Monnier, Firenze 1854: «So che m'ama e so ch'è sua intenzione di guarirmi; non voglia co' la vigilia farmi affatto divenir matto» [n. 10, ad Alfonso II d'Este, del giugno 1577]; «O io sono non solo d'umor melanconico, ma quasi matto; o ch'io sono troppo fieramente perseguitato» [n. 99, a Scipione Gonzaga]; «ora s'è ben cessato questo umore, non è però ch'io non desidero sommamente ch'ella conosca il vero, acciò che non m'abbia per più matto di quel che sono» [n. 101, ad Alfonso d'Este]; «procurerò che vi capitino ne le mani tutte le scritture ch'io farò in questa materia; le quali chiariranno il mondo ch'io non sono nè tristo né matto né ignorante» [n. 106, a Cornelia Tasso, del 25 settembre 1578]; «io mi fermerò con loro in alcun proposito, in modo che non gli rimarrà nè occasione nè pretesto di te-

e lo stesso termine viene allora messo in bocca all'io narrante nel soliloquio della sesta Veglia («i maligni cortigiani ti chiaman matto»);²⁹

A una focalizzazione in soggettiva del discorso, funzionale a saldare la sovrapposizione tra voce dell'*auctor* (posticcio) e voce dell'*a-gens* (adattato), partecipa anche il registro espressivo da dialogo epistolare attraverso cui Compagnoni costruisce le *Veglie*. Esso deve molto innanzitutto all'autobiografismo frammentato delle reali lettere tassiane,³⁰ ma più in generale si fonda sul nucleo concettuale della scrittura epistolare *tout court*, ossia su quella costante necessità di individuare un interlocutore verso cui orientare il proprio discorso: un "Tu" da evocare e invocare costantemente.³¹ Questo destinatario elettivo è in 18 casi Tasso stesso (in una conversazione epistolare che si riduce a soliloquio interiore), in 9 è l'amata Eleonora (pietosa protagonista di un immaginario dialogo con la voce narrante), in 8 casi

nermi prigionie come matto [...] ed il signor duca di Ferrara ha consentito che si stampi; o non ha saputo provvederci, volendoci provvedere: e mi tiene prigionie come matto» [n. 162, al cardinale Albani, del 23 maggio 1581]; «Io son poco sano, e tanto maninconico, che sono riputato matto da gli altri e da me stesso» [n. 899, a Scipione Gonzaga, del 1 ottobre 1587].

29. Giuseppe Compagnoni, *Le veglie di Tasso*, VI, cit., p. 51: «Chi tiene in pregio un cuore tenero, come vorrebbero? V'ha persino chi lo insulta! Miseria de' tempi! Domandasi con arroganza a che serva, sopra tutto se non è un principe; e se col requisito di un cuore tenero, amorosissimo, si pretende la grazia di alta donna, i maligni cortigiani ti chiaman matto». Ma si veda anche un passaggio epistolare di Ugo Foscolo che, rivolgendosi a Teotochi Albrizzi nel maggio 1809, afferma: «il Tasso che ragionava profondamente ma che sentiva più profondamente, ha voce anche a' dì nostri di matto; e l'ho udito onorare di questo nome dall'eruditissimo Lamberti; ed io solo risposi ch'io amava e stimava più un pazzo sensibile che un savio egoista» (citato in M. Castellozzi, *Foscolo critico del Tasso lirico*, cit., p. 269).

30. Cfr. R. Fedi, *Le 'Veglie', Tasso e Compagnoni*, cit., p. 451: «Pubblicate spessissimo fra Cinque e Settecento, oggetto di culto fra gli antiquari e i collezionisti [...] spesso falsificate e vendute come originali, le *Lettere* sono il naturale *background* psicologico-biografico delle apocriefe *Veglie*: da lì, sia pure non pedissequamente, vengono i sospiri, i lamenti, le grida contro la Corte, la protesta di innocenza, gli scatti, le suppliche, l'umor malinconico. [...] era in fondo lì, nelle lettere, che il Tasso aveva edificato per i posteri e i contemporanei la sua dolente figura di perseguitato, in balia di una Corte infida e popolata di spie, misconosciuto nella sua altezza poetica e segregato dal consorzio umano. In un certo senso, le *Veglie* sono così una sorta di interpretazione critica della *persona* tassiana, in cui Compagnoni non si limita ad esibire una certa competenza critico-biografica, bensì tende a completare il non detto e l'inespresso».

31. Cfr. W. Moretti, *Le 'Veglie di Tasso' di Giuseppe Compagnoni*, in W. Moretti, L. Pepe (a cura di), *Torquato Tasso e l'Università*, cit., pp. 525-534, in part. p. 531: «I monologhi drammatici che il Compagnoni inscena nei chiusi spazi della prigionie del castello estense e di Sant'Anna rompono il silenzio con la loro ricerca di interlocutori (la donna amata, gli amici, i cortigiani ipocriti, il principe tiranno, ecc.), la cui assenza acuisce la dolorosa solitudine dell'io tassiano proiettandone i fantasmi interiori nella direzione degli appelli concitati, delle allucinate ossessioni».

è un'indistinta figura collettiva di cortigiano (talora specificatasi nel carceriere o in un medico) e in solo 3 casi è un personaggio qualificato, ossia Giovan Battista Pigna, Luis de Camoens e nientemeno che Dio (a cui si rivolge l'invocazione-preghiera della XXX Veglia). Nella Veglia XXIV Compagnoni giunge addirittura a fornire una rappresentazione *en abyme* dell'esperienza di scrittura che avrebbe prodotto l'opera, immortalando il prigioniero nell'atto di scrivere all'amata, ma tormentato dai dubbi sull'efficacia di tale risoluzione:

Cielo! Fia dunque vero? Essa va... Va nelle braccia di uno sposo; e non è Torquato! Ho pensato... Farò così... così. Scriviamole. "Amore ti fece mia. Lo sei, lo sarai fin che io viva. [...] Dove il cuor sceglie, dove il sentimento guida; dove...". Io non reggo a questo assassino [...] Laceriamo questo foglio. Non rimanga traccia de' miei dubbi, de' miei delirj. No, no. Sussista pur questo foglio. Un giorno essa lo leggerà. Vedrà a che segno mi accuorava per lei.³²

È indubbio che il registro espressivo della confessione diaristico-epistolare, e la declinazione ostentamente patetico-elegiaca che qui se ne offre, risulti funzionale anche a incrementare il rispecchiamento del lettore nella condizione esistenziale dell'io delle *Veglie* e, proprio in ragione di tale condivisibilità, ad accettarne come sincere le affermazioni e realistica l'autorappresentazione che emerge da ogni singola tessera testuale. Proprio una struttura organizzata in modo così frammentato favorisce inoltre una narrazione che procede a balzi attraverso la successione anche irrelata di aneddoti e riflessioni, non necessariamente legati da una rigida consequenzialità logico-diegetica; una forma di racconto, quindi, che attenua il tasso di letterarietà del discorso a tutto vantaggio di una sua percezione come spontanea espressione di affetti, e che corrisponde con maggior verisimiglianza allo stato di precaria lucidità mentale attribuito al protagonista;³³ quasi una realizzazione di quel «dir confuso / e 'n parole interrotte» con cui,

32. Giuseppe Compagnoni, *Le veglie di Tasso*, XXIV, cit., pp. 83-84.

33. Cfr. A. Battistini, *Epistolari apocrifi: Compagnoni contraffattore di Cagliostro*, in Idem, *Svelare e rigenerare. Studi sulla cultura del Settecento*, cit., pp. 165-188, in part. a p. 171: «Paradossalmente, la preoccupazione maggiore di chi trasforma la realtà in romanzo è quella di presentare non una fantasticheria ma documenti e testimonianze dirette del reale. "Nella finzione del non fittizio», istigata da una "cattiva coscienza", l'autore rinuncia attraverso la lettera perfino a una trama conseguente per meglio sottolineare l'esigenza antiromanzesca».

nell'*Aminta*, Tasso stesso definisce il linguaggio perturbato degli innamorati.³⁴

Ricordo cursoriamente che Compagnoni ricorse in modo ancor più compiuto a tale modalità narrativa per la composizione di un secondo falso a lui attribuito, l'epistolario del conte di Cagliostro, altra variazione peraltro sul motivo dell'individuo ingiustamente imprigionato.³⁵ L'ambientazione del carcere si rivela, tra l'altro, del tutto adeguata a redigere documenti biografici falsi, perché riduce al minimo la possibilità che accada effettivamente qualcosa (qualcosa quindi di cui si possa verificare la veridicità) e lascia spazio soprattutto a descrizioni dell'animo umano (generiche e più agevolmente falsificabili).³⁶ L'efficacia di una menzogna risiede nella penuria dei dettagli, nella netta delimitazione

34. Torquato Tasso, *Aminta*, II, 1168-1169, a cura di M. Corradini, Rizzoli, Milano 2015, p. 153. Così S. Tatti, *Tra gli esuli italiani a Parigi nell'Anno VIII (1799-1800): Giuseppe Compagnoni e 'Le Veglie di Torquato Tasso'*, in «Rassegna della letteratura italiana», vol. 99, 1995, nn. 1-2, pp. 74-86, in part. p. 80: «Ingredienti delle *Veglie* sono una formazione umanistica tradizionale, che costituisce il tessuto del testo, ricco di riferimenti e spunti letterari, sulla quale si innestano però suggestioni contemporanee e innovative, dall'attenzione all'atmosfera del romanzo, con un'ambientazione degna del romanzo gotico e d'avventura, alle indicazioni derivanti dalla prosa lirico-elegiaca e notturna diffusa dalle traduzioni di Ossian e di Young. Il motivo della pazzia, scelto come filo conduttore del testo, permette azzardate escursioni verso una prosa frammentaria, espressione di un'attitudine alla confessione e al dispiegamento di sentimenti quasi caricaturale e senz'altro d'effetto ed è funzionale anche a una scrittura rapida e poco controllata, necessaria sicuramente al progetto commerciale ed economico di Compagnoni».

35. *Corrispondenza segreta sulla vita pubblica e privata del conte di Cagliostro*, s.i.t., Venezia 1791. Cfr. ancora A. Battistini, *Epistolari apocrifi: Compagnoni contraffattore di Cagliostro*, cit., p. 180: «Ciò che qui mette più conto di notare è però la straordinaria somiglianza tra la situazione dell'infelice poeta cinquecentesco e Cagliostro. Tutti e due prigionieri, essi si rivolgono nella finzione alla loro donna; tutti e due inascoltati, fanno delle loro lettere un monologo interiore che accentua il loro isolamento; tutti e due alternano contraddittoriamente accuse di tradimento e riconoscimenti di fedeltà della donna amata».

36. Sul senso di questo cronotopo letterario e sulla sua interpretazione tassiana cfr. S. Jossa, *Il luogo della poesia: la prigione del Tasso a Sant'Anna*, in S. Sgaviechia (a cura di), *Spazi, geografie, testi*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 45-57, in part. a p. 48: «La prigione di S. Anna è divenuta il luogo simbolico del corto circuito tra solitudine e fantasia, reclusione e ispirazione, privazione della libertà nel mondo e conquista della libertà dell'immaginazione. Luogo reale che è diventato luogo letterario per eccellenza: luogo della nascita della letteratura moderna, della poesia come sfida alla prigione del mondo, dell'arte come follia, solitudine e straniamento. Se la prigione rinchioda e disciplina, la follia ne rompe i confini, esaltandone lo spazio come "limite creativo", fondamento del superamento. Tasso è perciò il diverso, il malato, l'estraneo, che la società, attraverso la prigione, vuole disciplinare e che la poesia, attraverso la follia, riscatta: è l'interprete emblematico del conflitto romantico fra la società e l'individuo, la legge e l'arte, la regola e la fantasia».

del contesto da mistificare.³⁷ E in effetti, nelle *Veglie*, al di là della situazione generale (che però è un puro pretesto), gli accadimenti sono pressoché nulli, e l'ambientazione della scena è davvero minimale, lasciata all'immaginazione di chi ascolta i lamenti del prigioniero. La frammentarietà del discorso, pur evocando i modelli affini della scrittura epistolare o diaristica, è accompagnata però dall'assenza di indicazioni temporali interne o esterne; e ciò rende ancor più necessario l'intervento della figura del curatore ottocentesco: il miracoloso rinvenimento dell'opera tassiana in un palazzo ferrarese da parte dell'erudito Compagnoni attenua la genericità del dettato testuale, agganciandolo alla storicità documentaria del suo supporto materiale. Quest'ultima viene inoltre strategicamente sottolineata dalle lacune del testo che annotazioni del Compagnoni dichiarano prodotte dall'illeggibilità del presunto codice autografo; lacune che si affiancano alla patina vagamente cinquecentesca del testo quali dispositivi esteriori di autenticazione delle *Veglie*.³⁸

La legittimazione dell'originalità storica dell'opera è però perseguita anche attraverso riferimenti contenutistici che allineano la narrazione delle *Veglie* a materiali letterari tassiani facilmente riconoscibili, quasi a creare "un'aria di famiglia": si considerino in tal senso l'elogio della voce (da cantante) dell'amata nella seconda Veglia,³⁹

37. Cfr. a proposito A. Grafton, *Forgers and Critics*, cit., p. 68: «The forger, in sum, treats his reader as a flight simulator treat a pilot; he offers a vivid image of the specific text and situation that he seeks to represent, but only a vague and obviously unreal one of their periphery. Like the pilot in training, the reader in question is mesmerized by the deliberately projected, scrupulously detailed image at the center of his gaze, and the illusion works. Once he steps back and contests it, its vague areas and false perspectives emerge with dramatic starkness and surprising ease. Simulation is not reality, after all – though its emotional and physical effects can be wrenching enough when its victim wears the proper blinders».

38. Nel periodo conclusivo dell'ultima Veglia Compagnoni simula una lacuna del testo («Nascondiamo questi fogli a costoro. Ne trarrebbero argomento troppo funesto per me»), imputandola in una nota al cattivo stato di conservazione del manoscritto: «Non è stato possibile leggere intero questo passo nel manoscritto» (Giuseppe Compagnoni, *Le veglie di Tasso*, XXXIV, cit., p. 108).

39. Si confronti Ivi, II, p. 45 («Dì piuttosto, o Torquato, quella voce... Ah! quella voce mi suona ancora nell'orecchio. Con che parole potrei esprimerla? Vi sono parole per esprimere la voce di lei?... Ma che bisogno ho io di esprimere con parole quella sua voce? Essa ondeggia ancora intorno a me: ancora l'odo; e il cuor mio la beve tutta e l'assapora») con Torquato Tasso, *Rime*, Prima Parte. T. II, *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591)*, II, vv. 9-11, edizione critica a cura di V. De Maldé, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2016, p. 5: «Quando ecco un novo canto il cor percosse, / E spirò nel suo foco, e più cocenti / Fece le fiamme placide e tranquille».

le aure messaggere nella terza Veglia (sorta di parafrasi del famoso madrigale *Ecco mormorar l'onde*),⁴⁰ oppure il motivo dell'ostacolo fisico al contatto erotico nella XXI,⁴¹ e quello del "campo di battaglia del letto" nella XXIII.⁴² C'è poi una ripresa tassiana particolarmente rilevante, perché iterata nell'opera e indicativa delle possibili ragioni profonde dell'operazione mistificatoria di Compagnoni. L'incipit della XVI Veglia è posto sotto il segno del mito ovidiano di Fetonte, mito familiare alla corte ferrarese per l'ambientazione padana dell'episodio delle *Metamorfosi*, e soprattutto mito dotato di un qualificato *pedigree* letterario (da Dante alla poesia rinascimentale) che ne focalizza la predisposizione a farsi rappresentazione di una tormentata individualità artistica: «Abbandono le rive del Po. Andiamcene, Torquato, in altro cielo meno funesto all'amor nostro. Questo non fu mai che un luogo di sventure. Forse non è favola ciò che i poeti n'han detto».⁴³ Il

40. Si confronti Compagnoni, *Le veglie di Tasso*, III, cit., p. 46 («Deh! la mia preghiera possa giungere fino a te! Io la raccomando all'aura, al vento. Solo il vento, solo l'aura posson giungere all'altezza del tuo soggiorno. Ma non usa a tali messaggieri, non consapevole de' loro incarichi, tu non sarai pronta al rapporto, che verranno a farti») con Tasso, *Rime. Prima Parte*, CXXIX, cit., p. 153: «Ecco mormorar l'onde, / e tremolar le fronde / a l'aura mattutina, e gli arboscelli. / E sovra i verdi rami i vaghi augelli / cantar soavemente, / e rider l'oriente; / ecco già l'Alba appare, / e si specchia nel mare, / e rasserena il cielo / e le campagne imperla il dolce gelo, / e gli alti monti indora. / O bella e vaga Aurora, / l'aura è tua messaggera, e tu de l'aura, / ch'ogn'arso cor ristaura».

41. Si confronti Compagnoni, *Le veglie di Tasso*, XXI, cit., p. 77 («Oh! come ben mi ricordo e quella finestra e quella inferriata! quella inferriata, che sola mi rattenne; e tu mi rattenesti pure, sicché per l'improvviso rimbalzo non dessi addietro») con Torquato Tasso, *Le rime*, 302, a cura di B. Basile, I vol., Salerno editrice, Roma 1994, p. 284: «Siepe, che gli orti vaghi / e me da me dividi, / sì bella rosa in te / giammai non vidi / com'è la donna mia / bella, amorosa e pia; / e mentr'io stendo sovra te la mano / la mia stringe pian piano».

42. Si confronti Giuseppe Compagnoni, *Le veglie di Tasso*, XXIII, cit., p. 81 («Oh! letto! oh! misero testimonia degli affanni di un uomo più misero! Sì, sei tu, su cui mi stendo, non per giacere in riposo, non per chiamare il sonno sì dolce agli stanchi corpi, ma per abbandonarmi in ogni cruda positura al dolor disperato che mi opprime») a Torquato Tasso, *Le rime*, 1633, cit., II vol., p. 1871: «Ah! duro campo è di battaglia il letto / a l'umana virtù, ch'inerte e stanca / langue ne' dubbi assalti e quasi manca, / combattuta or da tema, or da diletto. / M'allice l'un con lusinghiero aspetto, / e l'altra il mio sen spaventoso imbianca / e fa l'alma tremar; pur la rinfranca / speme d'aita, che dal cielo aspetto. / Ché qual di Peleo il figlio o qual d'Anchise / già riconobbe i don celesti e l'armi / ne' perigli maggior, tal io l'attendo. / E già la veggio lampeggiar, o parmi: / vaneggio o i segni e le promesse intendo / che fian le forze altrui da me conquise?».

43. Giuseppe Compagnoni, *Le veglie di Tasso*, XVI, cit., p. 67. Lo sforzo di verisimiglianza identificativa è qui massimo, perché comporta il netto scarto dal posizionamento ideologico che Compagnoni nel 1825 aveva assunto contro «l'ormai esausto principato classicistico e mitologico» di Monti attraverso il sermone *L'Antimitologia*. Su questa po-

passaggio si concentra sull'epilogo tragico della vicenda mitologica, rifunzionalizzandolo nel contesto del più generale attacco contro l'ipocrisia dell'ambiente ferrarese che Compagnoni mette in bocca al proprio Tasso. Gli anni della carcerazione e della follia vengono dunque trasfigurati nella parabola disforica dell'imprudente, pulsionale volo di Fetonte, con annessa interpretazione morale degli eventi: come il giovane eroe ovidiano ha osato guidare il carro alato, spinto dal desiderio di dimostrare di essere figlio del Sole (e per questo è stato abbattuto da Giove), così Tasso non è riuscito a governare la propria inconfessabile passione per Eleonora, attirandosi l'invidiosa ostilità dei cortigiani e provocando la reazione del duca.

Secondo tradizione, però, il racconto mitico si offre anche come rappresentazione allegorica del desiderio umano e, faccia complementare della stessa medaglia, della labilità di ogni felicità mondana in ragione al repentino mutare della sorte. La constatazione dell'illusorietà e dell'inconsistenza di uno stato di felicità che l'individuo possa consapevolmente vivere *hic et nunc*, e la conseguente necessità di una continua proiezione desiderativa verso tale felicità quale unica, effettiva forma di una sua realizzazione sono peraltro i caratteri esemplari dell'individualità tassiana che tanto Compagnoni quanto Leopardi (anche quest'ultimo, peraltro, falsario provetto)⁴⁴ evidenziano nelle rispettive appropriazioni e attualizzazioni della figura del poeta cinquecentesco. Si accostino, almeno, questi due passaggi tratti dalla Veglia XXII e dal *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*:⁴⁵

lemica, quale sintomo di un più vasto e complesso mutamento di temperie letteraria, si veda C. Dionisotti, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, il Mulino, Bologna 1988, pp. 103-128, a p. 117. Sul sermone di Compagnoni si veda anche A. Bruni, *L'Anti-Mitologia*, in *Giuseppe Compagnoni: un intellettuale tra giacobinismo e restaurazione*, cit., pp. 235-274.

44. Cfr. R. Damiani, *Leopardi falsificatore*, in G. Peron, A. Andreose (a cura di), *Contrafactum. Copia, imitazione, falso*, cit., pp. 221-227.

45. Sul rapporto e la presunta conoscenza tra i due si ricorra ancora a C. Dionisotti, *Appunti sui moderni*, cit., p. 109: «Sta di fatto che probabilmente in settembre, comunque dopo il 19 agosto quando ancora scriveva al Papadopoli di non averlo incontrato perché assente da Milano, Leopardi incontrò e frequentò Giuseppe Compagnoni, il quale inaspettatamente, sulla fine di quell'anno 1825, scese in campo contro Monti pubblicando un sermone intitolato *L'Antimitologia [dove]* si legge il primo, ch'io sappia, pubblico riconoscimento di Leopardi poeta nuovo a paragone di Monti e dei contemporanei».

Il sole comincia a gittare i suoi raggi sulla opposta muraglia. Finisci, o amica lucerna, la tua fatica. Riposati. Io solo non riposerò per lungo tempo. Ma nella inquietezza, che mi tormenta, un secreto piacere mi conforta, il piacere della speranza. Coloro, che la fortuna collocò in alto luogo; coloro, la cui anima ebbria d'ogni soddisfazione non ha più che bramare, essi tremino. Che resta loro omai, che di precipitare in opposto stato? Il misero è a miglior condizione. Ogni cambiamento, che sopraggiunga, lo avvicina alla sua felicità. Torquato! Confortati. Tu sei misero.⁴⁶

Genio. E da poi che tutti i vostri diletti sono di materia simile ai ragnateli; tenuissima, radissima, e trasparente; perciò come l'aria in questi, così la noia penetra in quelli credo si debba intendere altro che il desiderio puro della felicità; non soddisfatto dal piacere, e non offeso apertamente dal dispiacere. Il qual desiderio, come dicevamo poco innanzi, non è mai soddisfatto; e il piacere propriamente non si trova. Sicché la vita umana, per modo di dire, è composta e intessuta, parte di dolore, parte di noia; dall'una delle quali passioni non ha riposo se non cadendo nell'altra. E questo non è tuo destino particolare, ma comune di tutti gli uomini.⁴⁷

Il moto verticale di ascesa e discesa del carro governato da Fetonte visualizza dunque le oscillazioni del destino umano, e trova una variante nell'immagine della ruota – particolarmente suggestiva nella prospettiva delle tensioni tra intellettuali e potere politico, almeno in ragione del precedente satirico ariostesco (VII, 46-54) –; immagine che vediamo ricorrere nelle Veglie XXII («Coloro, che la fortuna collocò in alto luogo; coloro, la cui anima ebbria d'ogni soddisfazione non ha più che bramare, essi tremino. Che resta loro omai, che di precipitare in opposto stato?»)⁴⁸ e XXXII («Non corre per tutti gli uomini a passi uguali il tempo misuratore de' giorni. Il cortigiano trova le ore brevi e fuggenti. Odi le sue querele. Vorrebbe a sorsi gustar lentamente le delizie della sua fortuna; e intanto trema presentando il picchiar vicino di quell'istante fatale, in cui dall'alto, in che il pose fortuna, volgendo la ruota lo getterà crudelmente in basso»)⁴⁹. Non è dunque un caso se all'evo- cazione del momento disforico della caduta, nella citata Veglia XVI, corrisponda la raffigurazione di un opposto e complementare moto di

46. Giuseppe Compagnoni, *Le veglie di Tasso*, XXII, cit., p. 80.

47. Giacomo Leopardi, *Operette morali*, a cura di A. Prete, Feltrinelli, Milano 1992, p. 115.

48. Giuseppe Compagnoni, *Le veglie di Tasso*, XXII, cit., p. 80.

49. Ivi, XXXII, p. 102.

ascesa proprio nella penultima tessera dell'opera, allorquando viene anticipata visionariamente la liberazione del prigioniero, poi dichiarata nel capitolo finale:

Tutto mi si muta d'intorno, le pareti di questa camera dileguansi come morbidi-
sima cera. [...] Io sono assiso sopra un carro di fuoco. [...] Il Po orgoglioso,
che ardisce lottar col mare; il Po per un momento prende le forme di una
bianca striscia sottile; poi si perde nell'ombra. Il carro frattanto s'alza rapidis-
simo fra le nubi, io sono negli immensi spazj dell'aria.⁵⁰

La ripresa del motivo ovidiano è stata con ogni probabilità suggerita a Compagnoni da uno dei primi e più autorevoli biografi tassiani, Giovan Battista Manso, che nella sua *Vita* del 1621 ricorda come l'amico Torquato, all'età di 29 anni circa, cominciò ad ardere «d'alto e nobilissimo amore, e molto più che alla sua condizione, [*che*] se risaputo si fosse, non avrebbe paruto richiesto, come accennò in quel sonetto: *Se d'Icaro leggesti e di Fetonte...*»:⁵¹

Se d'Icaro leggesti e di Fetonte,
ben sai come l'un cadde in questo fiume
quando portar da l'oriente il lume
volle e de i rai del sol cinger la fronte,
e l'altro in mar, ché troppo ardite e pronte
a volo alzò le sue cerate piume;
e così va chi di tentar presume
strade nel ciel per fama appena conte.

Ma chi dee paventare in alta impresa,
s'avvien ch'Amor l'affide? e che non puote
Amor, che con catena il cielo unisce?

Egli giù trae da le celesti rote
di terrena beltà Diana accesa,
e d'Ida il bel fanciullo al ciel rapisce.⁵²

Il componimento tassiano insiste sulla tensione dialettica tra giusta stigmatizzazione di un atto di superbia e difficoltà di applicazione

50. Ivi, XXXVI, p. 105.

51. Giovan Battista Manso, *Vita di Torquato Tasso*, a cura di B. Basile, Salerno editrice, Roma 1995, p. 42. Su quest'opera biografica veda anche S. Prandi, *Sulla 'Vita di Torquato Tasso' di Giambattista Manso*, in «Lettere italiane», vol. 47, 1995, n. 4, pp. 623-628.

52. Torquato Tasso, *Le rime*, 794, I vol., cit., p. 787.

dell'*exemplum* a un contesto amoroso. Secondo una modalità spesso adottata nella *Vita*, Manso tratta invece il testo letterario come una fonte biografica, e interpreta il motivo del movimento verticale quale testimonianza della disparità di ceto tra Tasso e il suo misterioso amore, per arrivare a concludere che «da questa amorosa e ardentissima sua passione, e del voler egli oltremodo nasconderla e seppellirla nel segreto del suo petto, quasi novello Ovidio, nacquero que' primi inconvenienti, da' quali poscia dipendettero, l'una dopo l'altra, tutte le sue sciagure».⁵³ Considerando che Manso accenna, poco dopo, all'identificazione dell'Eleonora per amore della quale Tasso sarebbe divenuto folle,⁵⁴ possiamo riconoscere in questo punto della biografia secentesca il nucleo germinativo di molte delle affabulazioni mitografiche sette-ottocentesche dedicate a Tasso, non ultimo il *plot* delle *Veglie*. Ma nella prospettiva dell'operazione di Compagnoni è altrettanto rilevante la formula comparativa «quasi novello Ovidio» (attenzione però, l'Ovidio dei *Tristia*, elegie indirizzate a destinatari anonimi), attraverso cui si colloca Tasso in una condizione esistenziale marcata dalla matrice antropologica del poeta ingiustamente esiliato. È questa una configurazione del profilo tassiano che ricorrerà, in anni prossimi alle *Veglie*, sia nel *Viaggio in Italia* di Goethe,⁵⁵ sia nel saggio di Foscolo dedicato alla poesia lirica di Tasso.⁵⁶ L'originalità

53. Giovan Battista Manso, *Vita di Torquato Tasso*, cit., p. 42. Si veda A. Coppo, *All'ombra di Malinconia*, cit., p. 106: «L'immagine di Ovidio, il poeta misteriosamente esiliato da Augusto, che aveva indicato un *carmen et error* quali uniche ed oscure ragioni della sua *caduta*, si proietta su quella del Tasso rinchiuso in S. Anna, trasformandolo nel poeta travagliato da un amore impossibile, costretto, proprio come il poeta latino, a celare la sua passione nei versi e a scontare la trasgressione del codice d'onore con la pena dell'esilio. Per la prima volta non la pazzia, accusa di persone maligne, ma un amore proibito è il responsabile delle sciagure di Torquato».

54. Giovan Battista Manso, *Vita di Torquato Tasso*, cit., p. 44: «Alcuni credettero che la dama da lui sovra ogn'altra amata ed essaltata fosse madama Leonora da Este sorella del duca Alfonso, la quale non avendo giammai voluto chinare l'altezza dell'animo a sottoporsi ad alcuno, e perciò rifiutato sempre di tor marito, se ne stava donzella in compagnia di donna Lucrezia sua maggior sorella, che maritata col duca d'Urbino, e da lui poscia separata, dimorava altresì in casa il duca Alfonso».

55. J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, a cura di E. Castellani, Mondadori, Milano 1983, p. 774: «I dolori di Ovidio si assimilarono ai miei, e questo intimo processo mi tenne occupato durante il viaggio per più giorni e più notti [...]. Come mi potevo paragonare a Ovidio per quanto riguardava i luoghi, così potevo paragonarmi al Tasso per quanto riguardava il mio destino. Tutta l'opera è pervasa dall'accento doloroso di un'anima appassionata che si sente irresistibilmente spinta verso un esilio irrevocabile».

56. Ugo Foscolo, *Le poesie liriche di Torquato Tasso*, in Idem, *Saggi e discorsi critici*, a cura di C. Foligno, Le Monnier, Firenze 1953 («Edizione Nazionale delle Opere», vol. X), p. 509: «Gli storici si troveranno sempre imbarazzati a voler assegnare le cagioni

e la modernità di Tasso vengono dunque ricondotte, in questo intorno temporale, alla sua inadeguatezza a vivere secondo le norme sociali del periodo; inadeguatezza talora motivata dall'alterata psicologia dell'individuo-artista (naturalmente portato a estraniarsi nell'isolamento), talora imputata al controllo coercitivo che ogni forma di potere riserva al genio creatore.⁵⁷ Come sottolinea opportunamente Silvia Tatti, «la follia di Tasso, in questo contesto, da tema letterario si trasforma in espediente polemico ed esprime un disagio condiviso in varia misura da Compagnoni e dai suoi compagni d'esilio»,⁵⁸ impegnati tanto a ridefinire i rapporti col potere napoleonico, quanto a mobilitarsi contro la Restaurazione austriaca nell'Italia settentrionale.

Un terzo almeno delle *Veglie* dispiega riflessioni polemiche contro il potere principesco, più volte definito tirannico, e contro la società di corte, stigmatizzata quale ricettacolo di ipocriti adulatori; ma anche nella filigrana di alcune lamentazioni a soggetto amoroso si può riscontrare la tematica politica, soprattutto in ragione al comune istituto del *servitium* dell'amante lirico verso la donna e del poeta cortigiano verso il signore. «Leonora! Non ti rassomigliar tu ai tiranni, non renderti rea di un sacrilegio!», afferma il Tasso-agens nella nona Veglia, per poi concludere minaccioso col ricorso a un predicato ("vendicare": «Paventa che amor non si vendichi. Tu guasteresti la miglior sua opera»)⁵⁹ che ritorna puntuale lungo l'intero sviluppo pseudonarrativo delle *Veglie*, a sottolineare sempre la necessaria mis-

dell'imprigionamento del Tasso: esso è ravvolto nell'oscurità, non altrimenti che l'esilio di Ovidio. Fu per ambedue una di quelle folgori che il dispotismo lancia d'improvviso, il quale tormentando le vittime fece queste tremare e gli spettatori tacere».

57. Cfr. M. Moog-Grünwald, 'Le Veglie di Tasso'. *Une supercherie romantique*, in «Revue de littérature comparée», vol. 62, 1988, pp. 467-478, in part. a p. 474: «La folie du Tasse n'est plus niée, ni minimisée comme une infirmité légère et périodique; elle est au contraire reconnue et célébrée comme la condition même de son génie. Compagnoni rejoint en cela une mode littéraire de son époque et répond à la fois à un intérêt toujours grandissant pour la psychologie: depuis l'épisode de Maria dans le *Sentimental Journey* de Sterne au plus tard, la folie est devenue un des thèmes favoris de la littérature européenne; en même temps la psychologie s'efforce d'établir un lien, déjà reconnu depuis l'Antiquité, entre le génie et la folie et de le prouver scientifiquement. La folie n'étant plus exclue hors du discours philosophique et littéraire il fut alors possible de reconnaître la folie du Tasse et d'entraîner même un regain d'intérêt pour ses poèmes et sa personne. En tant que témoignage principal de sa folie les *Veglie* étaient d'autant mieux accueillies que ses poésies, è ja connues du public, se refusaient à cette qualification».

58. S. Tatti, *Tra gli esuli italiani a Parigi nell'Anno VIII (1799-1800)*, cit., p. 84.

59. Giuseppe Compagnoni, *Le veglie di Tasso*, IX, cit., p. 58.

sione testimoniale del letterato di fronte agli abusi del potere e alle ingiustizie.⁶⁰

Anche in questa costante tensione alla rivincita personale nei confronti di un malevolo destino, il protagonista delle *Veglie* si allinea pienamente ai caratteri dell'appropriazione illuministica e romantica della figura di Tasso, e può legittimamente esser considerato come il prototipo di quegli "uomini nuovi" che Compagnoni, in un coevo scritto filonapoleonico del periodo francese (1799, firmato questa volta col nome dell'amico e mecenate Vincenzo Dandolo), si augurava emergessero dalla rigenerazione morale dei reduci della travagliata esperienza politica dell'ultimo decennio del secolo XVIII.⁶¹ Ossia, anche dalla rigenerazione di sé stesso. Se Tasso è «quasi un novello Ovidio», Compagnoni è «quasi un novello Tasso», ma l'approssimazione non è qui imputabile allo scarto di valore letterario (tutt'altro che minimo), bensì alla scelta dell'autore ottocentesco di nascondersi dietro a una maschera di Tasso delineata a propria immagine e somiglianza.

L'efficacia anche didattica di tale strategia di falsificazione è addirittura teorizzata da Compagnoni, con non si sa quanto cosciente ammissione di colpa, nella prefazione di una raccolta di vite e memorie di uomini illustri, pubblicata a Milano nel 1821. Dopo aver ricordato la necessità di conoscere la vita di un individuo per poterne apprezzare appieno le opere («per le notizie che acquistiamo de' particolari della vita d'alcun uomo, per le opere sue eminente, veniamo a diminuire più o meno la distanza, che sembran mettere tra lui e noi le sue opere»)⁶² e aver evidenziato la particolare attendibilità storiografica del *memoir* autobiografico («Sta dunque, ed è ineluttabile la verità del comun detto, che de' fatti di un uomo qualunque conoscitor verace è egli stesso, non altri. Per la qual cosa, se della riuscita, e dell'opposito vogliamo saper

60. «Vendichiamo, o Torquato! La gloria nostra ... Scriviamo» (Ivi, VI, p. 53); «Ma ne farò vendetta. Saprassi il tradimento; sì, saprassi di qui a un secolo, a due, a dieci» (Ivi, XVI, p. 67); «La vendetta di un innocente oltraggiato è parte della giustizia. Mi vendicherà. Sì, mi vendicherà, n'ho fermo pensiero» (Ivi, XXIII, p. 81); «Vivrò, sì, nel dolore, per isfidarli, per provar loro, che malgrado i loro sforzi non posson nulla, che maggiore è Torquato di tutta la loro potenza. [...] Mi vendico, ed amo» (Ivi, XXVI, pp. 88-89).

61. Vincenzo Dandolo, *Les hommes nouveaux*, Fayolle, Paris An VIII [1800]. Su quest'opera si vedano: F. Luzzatto, *Vincenzo Dandolo, Giuseppe Compagnoni e 'Les hommes nouveaux'*, in «Nuova rivista storica», vol. 16, 1937, pp. 39-50; e A. Battistini, *Giuseppe Compagnoni e l'uomo nuovo*, in «I Castelli di Yale», vol. 3, 1998, n. 3, pp. 15-34.

62. Giuseppe Compagnoni, *Lettera a G.B. Sonzogno*, in *Raccolta di Vite e Memorie d'uomini illustri scritte da loro medesimi*, I vol., Sonzogno, Milano 1821, p. VIII.

la cagione, a lui solo dobbiam ricorrere, che più d'ogni altro, ed anzi primo e solo n'ebbe il secreto»,⁶³ giunge candidamente a riconoscere l'implicita arbitrarietà del racconto di una vita condotto da biografi terzi, nonché la tentazione di passare dall'indagine storiografica all'appropriazione romanzesca:

Avvene fra questi parecchi, i quali portarono la diligenza loro ad investigare ogni principio, che retto avesse gli studii de' valentuomini, de' quali attesero a darci la storia; ma non si farà gran fatica a riconoscere che il più delle volte imprestarono loro i propri concetti e sentimenti; probabili talora; ma per lo più adulterati e falsi.⁶⁴

63. Ivi, p. XV.

64. Ivi, p. XIV. Cfr. a proposito W. Stephens, E.A. Havens, *Forgery's Valhalla*, cit., p. 13: «The *fons et origo* of historical authenticity is inextricably bound up in questions that are constantly inspired by the presence and power of the human imagination in all things, surely including our endless fascination with forgery, lies, and deception in all their permutations and imperfections».

Indice dei manoscritti

ITALIA

- Bergamo, Biblioteca civica ‘Angelo Mai’:
 - Cassaf. 1.7 (F.2.4): 97n
 - MA 184 (già A.4.40): 100n
 - MA 185 (già A.4.40): 100n
 - MA 186 (già A.4.40): 100n
 - MA 507 (già G.5.2): 99n
 - MAB 8 (D.V.3): 98n
 - MMB 325 (già Φ 2.13): 98n
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana:
 - Plut. LX.1: 145n
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale:
 - Naz. II.IV.l: 126n,140n
 - Aut. Pal. II.72: 128n-129n, 148n
 - Filze Rinuccini, 23.6: 128n-129n, 148n
 - Magl.XVIII.20: 144n
 - Magl.XX.25: 127n, 131, 133n, 135n, 138-139, 147
 - Magl.XXV.167: 147n
 - Magl.XXV.390: 147n
- Pesaro, Biblioteca Olivetana:
 - Archivio Storico Comunale, Consigli, II c 1: 161n
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana:
 - It. IX 210 (= 6231): 98n

CITTÀ DEL VATICANO

- Biblioteca Apostolica Vaticana:
 - Barb. Lat. 3067: 151n
 - Cappon. 59: 155n

Vat. Lat. 4909: 154n-155n
Vat. Lat. 6157: 163n
Vat. Lat. 8251: 155n
Vat. Lat. 12487: 150n
Vat. Lat. 12488: 150n, 163n
Vat. Lat. 14962: 163n

GERMANIA

- München, Bayerische Staatsbibliothek:
CIm 720: 100n
CIm 28432: 100n

REGNO UNITO

- Cambridge, King's College Library:
ms. 34: 98n
- London, British Library:
Add. ms. 8407: 159n

Indice dei nomi

- Abramo: 144
Abramo, Bartolomeo: 160n
Acanfora, E.: 84n
Acidini, C.: 70n
Afranio: 108 e n
Agnelli, G.G.: 173
Agnoletto, S.: 76n
Agosti, G.: 80n
Agrimi, J.: 99n
Aiello, P.: 70n
Aikema, B.: 44n
Alari Bonacolsi, Pier Iacopo (detto l'Antico): 22, 25, 86
Albani, G.G.: 177n
Albrizzi, T.: 177n
Alfeo: 75, 89
Alfonso II d'Este (duca di Ferrara): 20-21, 175, 176n
Alighieri, Dante: 29, 98, 132n, 181
Allacci, L.: 149n, 151n, 153n, 161, 163n
Alli, Stefano: 31-32
Allori, Alessandro: 143n
Anassagora: 156
Andrea del Sarto: 37 e n
Andreose, A.: 174n, 182n
Angeriano, Girolamo: 79, 91
Anguillara (famiglia): 151
Anisio, Giano: 78, 90
Annio da Viterbo: 8, 10, 121 e n, 122n, 124, 133-135, 136n, 139 e n, 143 e n, 144, 148, 165 e n,
Anzelewsky, F.: 42n
Arata, F.P.: 17n
Archiloco: 135
Arco, Nicolò d': 82 e n, 93
Aretino, Pietro: 37n, 141
Aristotele: 102, 109-110, 123
Ashcroft, J.: 42n-43n
Ateneo di Naucrati: 145 e n
Attardi, L.: 44n
Attwood, P.: 30 e n, 39n
Augurelli, Giovanni Aurelio: 78n
Augusto: 124
Aulo Gellio: 108n
Aurnhammer, A.: 170n, 173n
Ausonio: 76 e n, 84
Aviano: 71n
Avicenna: 102, 109, 156
Baccarino, Pietro (alias Ceccarelli, Alfonso): 154
Baehrens, E.: 83 e n
Baglione, Giovanni: 13 e n, 15
Baldinucci, Filippo: 17 e n
Ballarin, A.: 50n
Barberi Squarotti, G.: 70n
Barbi, M.: 127 e n, 130 e n
Barbo, Paolo II: 29
Barignani, Fabio: 161
Barocchi, P.: 16n, 30n, 31n, 46, 47n, 71n
Baron, H.: 124n
Barotti, C.: 173
Bartellio, Enrico (alias Ceccarelli, Alfonso): 154
Bartoli, Cosimo: 128n, 129, 134, 141
Basaiti, Marco: 45n, 49 e n, 50 e n, 62-63
Basile, B.: 181n, 184n
Bassi, S.: 41n

- Basso, Ercole: 29-30, 38
 Battaglia, R.: 41n, 48n-49n
 Battaglia, S.: 70n
 Battistini, A.: 167n, 178n-179n, 187n
 Bauer, S.: 159n
 Bauer-Eberhardt, U.: 100n
 Beccadelli, Antonio (detto il Panormita): 97 e n
 Beckby, H.: 74n
 Bell, J.: 27n
 Belli, Valerio: 33, 36, 38-39
 Bellini, Giovanni: 47 e n, 48n, 51 e n, 52, 63-64
 Belotti, B.: 101n
 Beltramini, G.: 26n, 33n, 68n
 Bembo, Bernardo: 97, 98n
 Bembo, Pietro: 25-26, 33, 39, 67 e n, 68 e n, 69n, 77, 84
 Benedetti, Platone de': 100
 Benussi, P.: 49n
 Benvenuti Papi, A.: 123n
 Bernard de Gordon: 102
 Bernardi, E.: 170n
 Bernardi, Giovanni: 38-39
 Berni, Francesco: 79n
 Beroso: 124n, 125-126, 129, 135 e n
 Berra, C.: 171n
 Bertini, C.: 149n
 Bertoglio, L.: 153n
 Bettarini, R.: 16n, 47n, 71n
 Bianco, Simone: 18
 Bizzocchi, R.: 123n, 141n, 152 e n, 155n, 158n, 165n-166n
 Blasio, S.: 13n
 Bloch, M.: 7n, 8
 Boccaccio, Giovanni: 98
 Bohler, D.: 149n
 Bolzoni, L.: 79n, 95n, 140n, 174n
 Bonatti, Bartolomeo: 28 e n
 Boncompagni (famiglia): 151
 Borghini, Vincenzo: 128 e n, 129 e n, 139, 147, 148 e n
 Borgia, Cesare: 71
 Borgia, Lucrezia: 79 e n
 Borgognoni, R.: 150n, 157n, 159n-161n
 Borsa, P.: 171n
 Borsetto, L.: 114n
 Bosco, U.: 169n
 Brandi, C.: 15 e n, 69 e n
 Brizzi, G.P.: 113n
 Brognolo, Floramante: 29
 Bronzino, Agnolo: 141, 142 e n, 143 e n, 147n
 Brown, C.M.: 22n, 24n, 29n, 32n, 71n, 81n
 Bruni, A.: 182n
 Bruni, Leonardo: 124n, 133
 Bruno, Giordano: 95n
 Buonarroti, Michelangelo: 16 e n, 23, 27, 37, 68, 70, 72-73, 81
 Buranelli, F.: 17n
 Burnett, A.: 17n, 33n-34n, 36n
 Burns, H.: 14n, 33n, 38n, 68n
 Busi, G.: 140n
 Bussolari, D.: 49n
 Byron, G.G.: 174 e n
 Cagliostro, Alessandro (conte di): 179
 Calabretta, L.: 158n
 Calcagnini, Celio: 77n, 78, 79 e n, 91
 Callegari, Raimondo: 77 e n
 Camarra, Lucio: 161 e n, 162
 Cambi, Giambattista (detto Il Bombarda): 30
 Cambini, Andrea: 158n
 Cammei, Domenico de': 31-32, 37
 Camões, L. de: 178
 Campagnola, Giulio: 43
 Campano, Fanusio (alias Ceccarelli, Alfonso): 154, 155n, 157
 Campano, Giannantonio: 76
 Campbell, S.J.: 72n-73n, 78n, 83n
 Canfora, D.: 121n
 Cannata, N.: 73 e n, 80n, 82n, 84n
 Cantalamessa, G.: 46
 Cantimori, D.: 104 e n
 Capilupi, Ippolito: 79 e n, 80, 91
 Capodiferro, Evangelista Maddaleni de': 80
 Cardinali, S.: 170n
 Carey, C.: 75n
 Carl, D.: 24n
 Carlo V d'Asburgo: 37n, 125
 Carneade: 115n
 Carrara, E.: 77n
 Carrara, Giovanni Michele Alberto: 10, 95, 96 e n, 97 e n, 98 e n, 99 e n, 100 e n, 101n, 102 e n, 103 e n, 104, 105 e n, 106-109, 110 e n, 111 e n, 112-113, 114 e n, 115 e n, 116-119
 Carrara, Guido: 96, 99, 102, 111 e n, 117
 Carruthers, M.J.: 95n
 Carucci, Iacopo: vedi Pontormo
 Castagnaro, V.: 48n
 Castellani, E.: 185n

- Castelli, C.: 7n
 Castellozzi, M.: 171n, 177n
 Castiglione, Baldassarre: 79 e n, 80, 81 e n, 92
 Castiglioni, G.: 49n
 Castoldi, M.: 78n
 Catena, Vincenzo: 49n
 Catone (Marco Porcio Catone): 129, 133n
 Catoni, M.L.: 23n
 Cavagna, A.: 33n
 Cavazzini, P.: 13n
 Cazzola, C.: 79n
 Ceccarelli, Alfonso: 10-11, 149 e n, 150 e n, 151 e n, 152 e n, 153 e n, 154 e n, 155n, 156 e n, 157-158, 159 e n, 160 e n, 161, 162 e n, 163 e n, 164 e n, 165, 166n
 Celati, A.: 104n
 Celio, Gaspare: 15
 Cellini, Benvenuto: 27, 141
 Cenami, Pandolfo: 18
 Céneau, Robert: 145
 Cerboni Baiardi, A.: 13n, 43n
 Cesare (Gaio Giulio Cesare): 115n
 Cesi (famiglia): 151
 Cherchi, P.: 114n
 Chiabò, M.: 121n
 Cibo Malaspina, Alberico, principe di Massa: 150n, 156-159
 Ciccarelli, C.: 150n, 159n-162n
 Cicerone (Marco Tullio Cicerone): 102, 116
 Cipriani, G.: 123n, 128n, 145n-146n
 Ciro re di Persia: 108, 115n
 Collareta, M.: 14n, 38n
 Colleoni, Bartolomeo: 101n
 Collins, A.L.: 121n
 Compagnoni, G.: 11, 167n, 168 e n, 171, 172 e n, 173 e n, 175 e n, 176 e n, 177 e n, 178 e n, 179, 180 e n, 181 e n, 182 e n, 183n, 184-185, 186 e n, 187 e n,
 Conca, F.: 75n
 Concini, Bartolomeo: 30-31
 Condivi, Ascanio: 70, 71n, 73
 Coppé, E.: 105n
 Coppo, A.: 169n, 185n
 Corelli, Giacomo (alias Ceccarelli, Alfonso): 154-155
 Corona Alesina, A.: 126n
 Corradini, M.: 179n
 Correr, Teodoro: 45n
 Corso, A.: 74n
 Corti, G.: 72n
 Costantini Antonio: 175n
 Costantino, Flacco Valerio Aurelio, imperatore: 7, 163n
 Cranach, Lucas il Vecchio: 77
 Cremonesi, B.M.: 7n
 Crinito, Pietro: 123
 Cristiani, A.: 167n
 Cunningham, A.: 104n
 Dai Libri, Girolamo: 49 e n, 60-61
 Dal Pozzolo, E.M.: 41n, 46n, 48n-49n
 D'Alessandro, A.: 127 e n, 128n-129n
 Damasceno, Giovanni: 135
 Damiani, R.: 182n
 Dandolo, Vincenzo: 187 e n
 Dani, Jacopo: 31
 Da Ponte, Francesco: 97
 Da Ponte, Giovanni: 97
 Da Pozzo, G.: 170n
 Daviault, A.: 108n
 De Beer, S.: 75n
 De Benedictis, C.: 19n
 Dekoninck, R.: 74n, 83n
 Delaborde, H.: 45 e n
 Della Casa, Giovanni: 79n
 Della Latta, A.: 44n
 Della Porta, Guglielmo: 17-18
 Della Porta, Tommaso: 17-18
 De Maldé, V.: 180n
 De Marchi, A.: 42n
 De Nichilo, M.: 121n
 Desiderio (re): 147
 De Thou, Jacques Auguste: 82n
 Dewes, E.: 84n
 De Zuani, L.: 50n
 Di Benedetto, A.: 169n
 Di Donna Prencipe, C.: 171n
 Di Filippo Bareggi, C.: 125n, 141n, 147n
 Dionisotti, C.: 67n, 69n, 182n
 Di Sacco, P.: 169n, 171n
 Doderò, M.L.: 174n
 Dolce, Lodovico: 10, 96, 100, 113 e n, 114 e n, 115n, 116, 117 e n, 118-119
 D'Onghia, L.: 114n
 Doni, Anton Francesco: 46, 126n-127n, 128, 129n, 134n, 140 e n, 141
 Donzelli, D.: 113n
 Dossi, Dosso: 26n, 79n
 Du Bellay, Guillaume: 145
 Duhem, S.: 84n
 Dunkerton, J.: 52n

- Duranti, M.: 166n
 Dürer, Albrecht: 9, 41 e n, 42-43, 44 e n, 45 e n, 46, 47 e n, 48, 49 e n, 50n, 51-55, 57-65, 77
- Eberhard, P.: 14n, 69n
 Eckermann, J.P.: 170
 Edoardo VI, re d'Inghilterra: 104
 Elam, C.: 71n
 Eleonora d' Este: 175, 177, 182
 Eleonora di Toledo: 124, 142
 Enenkel, K.A.E.: 75n
 Engel, W.: 105n
 Enrico II di Valois: 146
 Epidauro, Filurio (alias Ceccarelli, Alfonso): 154
 Equicola, Mario: 72 e n, 79
 Erasmo da Narni: vedi Gattamelata
 Erasmo da Rotterdam: 8, 107
 Ercole II d'Este: 79n
 Erodoto: 110n, 139n
 Eser, T.: 42n
 Étapes, Lefèvre d': 123 e n
 Euripide: 21
 Extermann, G.: 18n
- Faietti, M.: 43n
 Falco, G.: 153n
 Farnese, Alessandro: 17
 Farnetti, M.: 173n
 Favaretto, I.: 19n, 22n
 Fedi, R.: 171n, 177n
 Fedro (Gaio Giulio Fedro): 71 e n
 Fejfer, J.: 21n
 Ferrante d' Aragona: 72
 Ferrari, S.: 50n
 Ferrà, G.: 121n
 Ferretti, F.: 167n
 Ferretti, M.: 13n
 Ferro, R.: 155n
 Fetti, D.: 74n
 Ficino, Marsilio: 107, 118
 Filelfo, Gian Mario: 97 e n, 98n, 102n
 Filippo: 81
 Fiocco, G.: 53n
 Fiorelli, P.: 129n
 Fiorenza, G.: 79n
 Fiorin, E.: 49n
 Fischer-Hansen, T.: 21n
 Flavio, Giuseppe: 135, 147
 Foligno, C.: 185n
- Fontanini, G.: 151n, 163n
 Forti, F.: 153n
 Foscari, Egidio (alias Ceccarelli, Alfonso): 154
 Foscari, Francesco: 101n, 108
 Foscolo, U.: 170, 171 e n, 177, 185 e n,
 Foscolo Benedetto, L.: 170n
 Francesco I di Valois: 18, 29-32, 147
 Francisco de Hollanda: 38 e n
 Frare, P.: 171n
 Freedberg, S.J.: 37n
 Fried, J.: 163n
 Frimmel, T.: 19n
 Fubini, M.: 169n
 Fubini, R.: 121n
 Fulwod, W.: 105n
 Fumagalli, E.: 121n-122n
 Fumanelli, Antonio: 106
 Fumi, L.: 149n, 151n, 152, 153 e n, 154n, 155, 163n, 164
 Furlotti, B.: 16n
 Fusco, L.: 28n, 72n
- Gabriello: 79n
 Gaddi, Niccolò: 30, 34, 38
 Gaeta Bertelà, G.: 30n-31n
 Gagnebin, B.: 169n
 Galeno: 102, 109
 Galichon, E.: 45n
 Gallizioli, G.: 105n
 Gamba, M.: 100n
 Gambarin, G.: 171n
 Gambello, Vittore (detto Camelio): 33, 36
 Gasparotto, D.: 14n, 26n, 33n, 38n, 68n
 Gattamelata (Erasmo da Narni): 97
 Gavazzeni, F.: 171n
 Gelli, Giovan Battista: 10, 125, 126 e n, 127 e n, 128n, 129 e n, 130 e n, 131, 132 e n, 133-134, 135 e n, 136 e n, 137, 139, 140 e n, 141-142, 143n, 146-147
 Gemino, Tullio: 81
 Genette, G.: 113
 Geremia, Cristoforo: 16 e n, 28n, 29
 Geremicca, A.: 68n
 Geronimo di Cardia: 135
 Gesualdo, Filippo: 114 e n, 117n-118n
 Ghiberti, Lorenzo: 14n, 24 e n
 Giambullari, Pier Francesco: 10, 30, 124 e n, 125, 127 e n, 128n, 129 e n, 130, 134, 135 e n, 136 e n, 137-138, 139 e n, 141 e n, 142-144, 145 e n, 146-147

- Giannetto, N.: 98n
 Gliucci, R.: 113n
 Giles, L.M.: 44n
 Ginzburg Carignani, S.: 68n
 Ginzburg, C.: 8, 163n
 Giorgio, Domenico: 101 e n, 108
 Giovan da Castel: 14, 34-35, 38-39
 Giovanna d'Austria: 147
 Giovanni Antonio da Brescia: 43, 45n
 Giovanni da Cavino: 30, 33, 36, 39
 Giovo, Paolo: 71n
 Giraldi, G.: 97n-98n, 99 e n, 102n, 105n, 107n, 114n
 Girolamo da Treviso il Vecchio: 48n
 Girolamo dai Libri: 49 e n, 60n-61n
 Giroto, C.A.: 140n
 Giusti, A.: 25n
 Glauche, G.: 100n
 Godart, L.: 143n
 Goethe, J.W.: 170 e n, 171 e n, 185 e n
 Goldoni, Carlo: 175, 176n
 Gombrich, E.H.: 42n
 Gonzaga (famiglia): 37n
 Gonzaga, Francesco II: 71n
 Gonzaga, Gian Francesco: 33
 Gonzaga, Ludovico: 16, 28
 Gonzaga, Scipione: 176n-177n
 Gonzaga, Vincenzo: 32
 Grafton, A.: 7, 121n, 149n, 174n, 180n
 Grandi, Alessandro de': 20
 Grassi, L.: 17n
 Gratarolo, Guglielmo: 10, 96, 100, 103, 104 e n, 105n, 106 e n, 107 e n, 108-109, 110 e n, 111 e n, 112-114, 117
 Gravina, Pietro: 79 e n, 82 e n, 91-92
 Grazzini, Anton Francesco (detto il Lasca): 141
 Grebe, A.: 42n
 Greco, S.: 140n
 Gregori, M.: 84n
 Gregorio XIII: 150
 Gregory, S.: 14n, 69n
 Grell, O.P.: 104n
 Guasti, C.: 176n
 Gullino, G.: 101n
 Gurevič, A.J.: 7n
 Gutzwiller, K.: 75n
 Guzmán, A.: 122n
 Hajdu, H.: 101n, 105n
 Hale, J.R.: 45n
 Havens, E. A.: 168n, 188n
 Heimann-Selbach, S.: 100n
 Heimbürger, M.: 45n
 Heineken, C.H. von: 44n
 Heinemann, F.: 51n-52n
 Henderson Jr., C.: 102n
 Hess, D.: 42n
 Heullant-Donat, I.: 149n
 Hickson, S.A.: 14n, 22n, 24n, 29n, 69n, 71n
 Hillard, C.S.: 136n
 Hind, A.M.: 49n
 Hirst, M.: 70n-71n
 Host von Romberch, Johann: 10, 96, 103, 111, 113 e n, 114 e n, 115 e n, 116 e n, 117 e n, 118, 119 e n
 Humfrey, P.: 47n-48n, 51n
 Hutton, J.: 76n, 79n
 Ineichen, G.: 96n, 99n
 Inghirami, Curzio: 149n, 161n
 Ippocrate: 103
 Irace, E.: 150n, 156, 160n, 162n, 165n-166n
 Isabella d' Este: 21-22, 24-25, 27, 29, 33, 71n, 72n, 78, 80, 81n, 93
 Jacobilli, Ludovico: 166n
Jacobinus Sangallus: 98n
 Jeandillou, J.-F.: 168n
 Jones, M.: 15n, 17n
 Jossa, S.: 179n
 Juri, A.: 67n
 Kanellou, M.: 75n
 Kansteiner, S.: 18n
 Karcher, Jan: 143
 Kern, G.: 153n
 Kohl, J.: 101n
 Kristeller, P.O.: 98n, 100n
 Kryza-Gersch, C.: 18n
 Kurz, O.: 76n
 La Colla, S.: 105n
 La Salvia, A.: 173n
 Landi, Antonmaria: 140n
 Lascaris, Giano: 75, 78, 90
 Laureti, E.: 153
 Lauxtermann, M.: 75n
 Lazari, Vincenzo: 45n
 Leathers Kuntz, M.: 139n, 146n
 Lemaire, Jean: 144
 Lenzoni, Carlo: 141

- Leopardi, G.: 182 e n, 183n
 Leto, Gabinio (alias Ceccarelli, Alfonso): 154, 155, 161-162
 Ligorio, Pirro: 14, 16, 21n, 34n, 38, 39n, 165 e n
 Ligota, C.R.: 121n, 143n
 Lingo, E.: 82n
 Lisippo: 81
 Livio (Tito Livio): 110n, 123n
 Lo Monaco, F.: 99n
 Lomacci, Giacomo Antonio: 157
 Lorenzoni, A.M.: 22n, 24n, 29n, 71n
 Loughnane, R.: 105n
 Lucco, M.: 48n, 50 e n, 51n
 Luciano di Samosata: 84
 Luciola, F.: 74n, 81n, 103n
 Lugato, F.: 46n
 Lutero, Martin: 8
 Luzzatto, F.: 187n
- Macchia, G.: 169n
 Machiavelli, Niccolò: 124n
 Maffei, S.: 71n
 Magnien Simonin, C.: 149n
 Mancini, Giulio: 13 e n, 15
 Mancino, L.: 98n-100n
 Manenti, Alvise: 101
 Manetone: 135, 148
 Manetti, A.: 97n, 99n
 Manso, G.B.: 184 e n, 185 e n
 Mantegna, Andrea: 43, 79
 Mantova Benavides, Marco: 18-19, 22, 26, 33
 Manuzio, Aldo, il Giovane: 160 e n
 Marcellino, G.: 121n
 Mardersteig, G.: 102n
 Maria d'Asburgo (Maria d'Ungheria): 37n
 Marini, P.: 49n, 114n
 Markey, L.: 44n
 Markham Schulz, A.: 18n, 24n
 Marmitta, Ludovico: 34
 Marmochino, Santi: 144
 Martin, A.J.: 44n
 Marucchi, A.: 13n
 Marullo, Michele: 75
 Marzi, M.: 75n
 Marzio, Angelo: 129, 140
 Massimiliano di Boemia: 105
 Massinelli, A.: 27n
 Massing, J.M.: 26n
 Matteolo da Verona: 115
 Matzke, M.: 33n
- Mazzacurati, G.: 113n
 Mazzali, E.: 175n
 Mazzarelli, C.: 13n, 37n
 Mazzi, A.: 96n, 101n
 Mazzola, Girolamo Francesco Maria (detto Parmigianino): 74n
 Mazzotta, A.: 50n-51n
 McCrory, M.A.: 30n-31n
 McGrath, E.: 26n
 Medici, Cosimo I de': 124-126, 129-130, 132n, 133, 139, 141-143, 145-146, 148
 Medici, Lorenzo de' (detto Il Magnifico): 27, 29, 72
 Medici, Lorenzo di Pierfrancesco: 70
 Medri, S.: 168n
 Mei, Girolamo: 147
 Melantone, Filippo (Philip Melanchton): 8
 Meleagro: 75 e n, 90
 Mende, M.: 42n, 44n
 Menegatti, M.: 50n
 Menegazzi, A.: 19n, 22n
 Mereu, I.: 168n
 Merula, Giorgio: 75
 Mészáros, László: 45
 Metastene: 133n, 135
 Meyer zur Capellen, J.: 50n
 Michetti, R.: 166n
 Michiel, Marcantonio: 19 e n, 22 e n, 26 e n, 27 e n, 37n
 Miesse, H.: 68n
 Miglietta, G.: 174n
 Miglio, L.: 73n
 Milanese, Baldassarre del: 27, 71
 Mimaut, J.F.: 167
 Minor, A.C.: 124n
 Mioni, A.: 98n
 Mirabelli, Eleuterio (alias Ceccarelli, Alfonso): 154n
 Mirone: 71n
 Missere Fontana, F.: 29n, 32n
 Mitchell, B.: 124n
 Mitridate: 115n
 Modroni, G.: 38n
 Momesso, S.: 50n
 Monaldeschi della Cervara, Monaldo: 150n, 162n
 Montagna, Benedetto: 43
 Moog-Grünwald, M.: 169n, 186n
 Moretti, W.: 170n-171n, 177n
 Morricone Matini, M.L.: 19n, 21n, 23n
 Mosca, Giammaria: 23

- Moschini Marconi, S.: 46 e n, 52 e n
Motta, A.: 174n
Mounier, P.: 69n
Moyer, A.E.: 121n
Münster, Sebastian: 139n
Muratori, L.A.: 163n
- Nagel, A.: 15n
Nalezty, S.: 68n
Nativel, C.: 69n
Nencioni, G.: 71n
Nepi Scirè, G.: 48n
Neri di Bicci: 42n
Ng, A.: 27n
Nicoletto da Modena: 43
Nicolini, F.: 37n
Nicolino, Girolamo: 162 e n
Noelle, A.J.: 27n
Norton, P.: 72n
- Olgiate, Antonio: 155n
Olmi, G.: 113n
Omero: 110n
Orazio (Quinto Orazio Flacco): 98n
Orelli, J.C.: 173 e n
Ovidio (Publio Ovidio Nasone): 139n, 185
- Pafumi, S.: 14n
Palma il Vecchio, Jacopo: 44 e n, 56
Palma Venetucci, B.: 21n
Palmer, R.: 104n
Panciera, W.: 7n
Pandoni, Porcelio: 97
Panvinio, Onofrio: 159n
Paoletti, P.: 52 e n, 53n
Paolo III (papa): 146
Paolo di Egina: 109
Paolozzi Strozzi, B.: 26n
Paraventi, M.: 48n
Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola, detto il): 74n
Parronchi, A.: 82n
Pasquali, G.: 8n
Pastore, A.: 104n
Payne, A.: 174n
Pecoraro, M.: 77
Pedani, M.P.: 101n
Penguilly, T.: 83n
Pennacchi, Pier Maria: 48, 49n, 60
Pepe, L.: 170n, 171n, 177n
Pepe, M.: 17n
- Peretti Montalto, Alessandro (cardinale): 13
Peretti, G.: 49 e n
Peron, G.: 174n, 182n
Peter, U.: 29n
Petrarca, Francesco: 98, 115, 117 e n
Petrovic, C.: 75n
Petrucci, A.: 149n, 153n
Pfeiffer, D.: 163n
Pfisterer, U.: 69n
Picard de Trouty, Jean: 145
Piccioni, L.: 169n
Pich, F.: 79n
Pico della Mirandola, Antonio Maria: 73n, 81n
Picuti, A.: 151n
Pidatella, C.: 70n, 72n, 78n, 80n
Pierguidi, S.: 19n, 23n, 26n, 37n, 72n, 78n, 81 e n, 165n
Pietro d'Abano: 99
Pietro da Ravenna: 103, 115-116, 117 e n, 118
Pigna, G.B.: 78n, 79n, 178
Pignatti, T.: 44n
Pirckheimer, Willibald: 43, 48
Piva, M.C.: 45n
Plaisance, M.: 113n, 129n, 134n, 141n, 142n
Planude, Massimo: 74 e n, 77, 79
Platone il Giovane: 75, 79, 89
Plebani, G.: 101n, 105n, 111n
Plett, H.F.: 113n
Plinio il Vecchio (Gaio Plinio Secondo): 44, 84, 108, 148
Policleto: 20
Poliziano, Agnolo: 75, 133
Poltronieri, R.: 48n
Pommier, É.: 84n
Ponti, A.C.: 151n
Pontormo, Iacopo Carucci (detto il): 142, 144n
Postel, Guillaume: 8, 144 e n, 145 e n, 146 e n, 147n
Prandi, S.: 184
Prassitele: 71n, 73, 80-81
Prete, A.: 183n
Prete, Girolamo: 155n
Preto, P.: 7 e n, 114n, 122n, 149n, 153n
Previtali, Andrea: 50-52, 53n, 62
Previtali, G. M.: 50n
Procaccioli, P.: 114n
Prosperi, A.: 104n
Prosperi, V.: 122n

Quondam, A.: 113n
 Raffarin, A.: 121n
 Raimondi, Marcantonio: 43-44, 46, 49, 50n, 55, 57
 Ramponi, Lambertino de' (alias Ceccarelli, Alfonso): 154
 Rathjie, A.: 21n
 Ravera, G.: 171n
 Raymond, M.: 169n
 Reni, Guido: 74n
 Riario, Raffaele: 71 e n
 Riccio da Calzetta: 26
 Riccio, Andrea: 23
 Riccio, Pierfrancesco: 129, 140
 Rieger, D.: 172n, 173n
 Riegl, A.: 149n
 Rijser, D.: 75n
 Rivoletti, C.: 174n
 Robertson, G.: 49n
 Rodolfo Pio da Carpi: 19-21
 Romanelli, G.: 46n
 Romano, G.: 68n
 Roscio, Giovan Battista: 122n
 Roskill, M.W.: 114n
 Rossi, F.: 49n
 Rossi, L.C.: 101n
 Rossi, P.: 95 e n, 103n, 105n, 110n, 114n
 Rossi, U.: 16n, 28n
 Rost, Jan: 143
 Rota, Berardino: 80
 Rothstein, M.: 123n
 Rotondi Secchi Tarugi, L.: 123n
 Rotondò, A.: 104n
 Rousseau, J.J.: 169 e n, 170n, 171
 Rubinstein, N.: 123n, 124n
 Rupprich, H.: 41n
 Russo, E.: 160n
 Rylands, P.: 44n

 Sabellico: 123 e n
 Saibante, Giulio: 101n
 Salerno, L.: 13n
 Salomon, X.F.: 27n
 Salutati, Coluccio: 124n
 Salvaneschi, E.: 174n
 Salviati, Francesco: 26n, 142
 Salvini, M.: 167
 Sangallo, Giuliano da: 72 e n
 Sannazaro, Jacopo: 83 e n
 Sansovino, Francesco: 159n
 Sansovino, Jacopo: 25
 Santangelo, G.: 68n
 Sanudo, Marino il Giovane: 101n
 Sanvitale, E.: 174
 Sanzio, Raffaello: 37 e n, 68
 Saracino, F.: 144
 Savio, A.: 7n, 33n, 114n, 149n
 Scaglia, Filippo (alias Ceccarelli, Alfonso): 154
 Scali, Giulio: 129n
 Scherbaum, A.: 42n, 44n, 47n
 Schoch, R.: 42n, 44n, 47n
 Schwarzenberg, E.: 26n
 Scolastico, Leonzio: 79n
 Scolastico, Mariano: 75, 83, 90
 Segal, C.: 80n
 Selino, Giovanni (alias Ceccarelli, Alfonso): 154-155
 Seneca (Lucio Anneo Seneca): 102, 107, 115
 Senofonte: 135-148
 Serafino Aquilano: 78
 Serbaldi da Pescia, Pier Maria: 25, 27, 33
 Sergardi, Antonio: 29
 Serrai, A.: 160
 Sertoli, G.: 174n
 Settis, S.: 14n, 69n
 Severo da Calzetta: 26
 Sforza, G.: 150n, 156n
 Sgarbi, V.: 48n
 Sgavicchia, S.: 179n
 Shapiro, M.L.: 23n
 Sigonio, Carlo: 159n
 Silber, Eucharius: 122
 Simoncelli, P.: 128n, 132n, 140n
 Sinatora, G.: 158n
 Sirleto, Guglielmo (cardinale): 158 e n
 Sironi, C.: 45n
 Sleidanus, Johann Wier: 8
 Smeesters, A.: 74n, 83n
 Solerti, A.: 175n
 Solimano, G.: 71n
 Solino (Gaio Giulio Solino): 135
 Spagnol, M.: 15n
 Sparti, D.L.: 15n
 Speroni, Sperone: 136
 Spetia, G.: 149
 Spring, M.: 52n
 Starobinski, J.: 169 e n
 Statillio Flacco: 75, 79, 89
 Stella, C.: 153n

- Stephens, W.: 121n, 122n, 168n, 188n
 Sterne, L.: 186n
 Stratone: 75, 90
 Strieder, P.: 45n
 Strozzi, Ercole: 79, 92
 Sturlese, R.: 95n
 Summonte, Pietro: 37n
 Supino, P.: 74n
- Tabacco, G.: 7n
 Targone, Cesare: 31
 Tasso, Cornelia: 176n
 Tasso, Torquato: 11, 167-168, 169 e n, 170 e n, 171 e n, 172 e n, 173n, 174n, 175 e n, 176 e n, 177 e n, 179 e n, 180n, 181n, 182, 184n, 185 e n, 186 e n, 187
 Tassoni, Alessandro: 155n
 Tatti, S.: 179n, 186 e n
 Tebaldeo, Antonio: 78n, 79, 80n, 82
 Temistio: 110
 Tempestini, A.: 47n, 51n
 Terenzi, Terenzio: 9, 13-15, 17
 Terpening, R.H.: 114n
 Thorndike, L.: 104n, 105n
 Tiraboschi, G.: 96n, 149n, 150n, 153n, 156n, 157 e n, 158n, 159n, 162 e n
 Tocco, F.: 102n, 107n
 Tolosani, Giovanni Maria (detto Giovanni Lucido Samoteo): 136 e n
 Tomeo, Niccolò Leonico: 22
 Tommaso d'Aquino: 115
 Torre, A.: 113n, 114n, 115n, 116n, 119 e n
 Troelenberg, E.M.: 82n
 Tura, A.: 26n, 68n
- Vaerini, B.: 96n, 101n
 Valeriano, Pierio: 78 e n, 91
 Valla, Guglielmo (alias Ceccarelli, Alfonso): 154-155
 Valla, Lorenzo: 7, 163 e n
 Valori, Baccio il Giovane: 128, 148
 Van Cleave, C.: 44n
 Varchi, Benedetto: 141, 142 e n
 Vasari, Giorgio: 16 e n, 17, 18 e n, 23-25, 27 e n, 34 e n, 38, 46, 47n, 71 e n, 72n
 Vasoli, C.: 113n, 115n, 116n, 144n
- Velázquez, I.: 122n
 Veneziano, Agostino: 45, 57
 Venturi, A.: 83n
 Verheyen, E.: 83n
 Vesalio, Andrea: 107
 Vescovo, P.: 26n
 Vico, Enea: 14, 20, 33n, 35 e n, 36, 37n, 38
 Villa, G.C.F.: 44n, 47n, 48n, 51n
 Villani, Giovanni: 123, 127
 Virgilio (Publio Virgilio Marone): 99, 110n, 135, 139n
 Vitali, F.: 139n, 141n, 146n
 Viti, P.: 98n, 124n
 Vittori, C.: 49n
 Vittori, R.: 96n, 97n, 98n, 99n
 Vitturi, Antonio: 101n
- Wāghäll-Nivre, E.: 80n
 Weil-Garris Brandt, K.: 70n, 73n
 Weinberg, J.: 139n
 Weiss, R.: 121n
 Weisser, B.: 29n
 Welber, M.: 82n
 Wellington Gahtan, M.: 82n
 Wilckens, L. von: 45n
 Williams, G.: 105n
 Winckelmann, J.J.: 34
 Wood, C.S.: 15n
- Yates, F.A.: 95n, 113n, 114n
 Young, E.: 179n
- Zaccariotto, G.: 33n
 Zaghi, C.: 168n
 Zampetti, P.: 48n, 52n
 Zanchi, M.: 50n
 Zanetto, G.: 75n
 Zappacosta, G.: 102n
 Zeno, Apostolo: 98n
 Zenodoto: 75, 78, 89, 91
 Zeri, F.: 48n
 Zeusi: 71n
 Zicàri, M.: 76n
 Zimmer, K.B.: 69n
 Zoan, Andrea: 43, 45n, 49
 Zucchetti, Lorenzo di Bastiano: 143n

Critica letteraria e linguistica

Ultimi volumi pubblicati:

ELISABETTA MENETTI, *Gianni Celati e i classici italiani*. Narrazioni e riscritture.

FABIO LA MANTIA, SALVATORE FERLITA, ANDREA RABBITO, *Il dramma della straniera*. Medea e le variazioni novecentesche del mito.

MARCO SUCCIO, *Dal Movimiento alla Movida*. Il romanzo spagnolo dal franchismo a oggi (1939-2011).

VANESSA PIETRANTONIO, *Archetipi del sottosuolo*. Sogno, allucinazione e follia nella cultura francese del XIX secolo.

ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI, *Il magnifico parassita*. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana (disponibile anche in e-book).

GIUSEPPE POLIMENI (a cura di), *Una di lingua, una di scuola*. Imparare l'italiano dopo l'Unità. Testi autori documenti.

VINCENZO CAPUTO (a cura di), *Imitazione di ragionamento*. Saggi sulla forma dialogica dal Quattro al Novecento (disponibile anche in e-book).

FEDERICA FREDIANI, RICCIARDA RICORDA, LUISA ROSSI (a cura di), *Spazi segni parole*. Percorsi di viaggiatrici italiane.

EDOARDO ESPOSITO, *Metrica e poesia del Novecento*.

SIMONETTA FALCHI, *L'Ebreo Errante*. Gli infiniti percorsi di un mito letterario (disponibile anche in e-book).

LAURA SALMON, *I meccanismi dell'umorismo*. Dalla teoria pirandelliana all'opera di Sergej Dovolotov (disponibile anche in e-book).

LAURA A. COLACI, *Politologia del linguaggio italiano e tedesco*. Metafore concettuali e strategie retorico-narrative al Parlamento Europeo (disponibile anche in e-book).

VINCENZO CAPUTO (a cura di), *L'Io felice*. Tra filosofia e letteratura (disponibile anche in e-book).

PAOLA CADEDU, *Variazioni sul ritmo*. Da Paul Valéry ad Amélie Nothomb (disponibile anche in e-book).

SALVATORE LO BUE, *Un amore bellissimo*. Leopardi e la felicità (disponibile anche in e-book).

CARMEN SARI, *A colloquio con Paolo Lioy*. Letteratura, scienza, politica (1851-1905) (disponibile anche in e-book).

GIUSI BALDISSONE, *L'opera al carbonio*. Il sistema dei nomi nella scrittura di Primo Levi (disponibile anche in e-book).

VINCENZO CAPUTO (a cura di), *Il "barlume che vacilla"*. La felicità nella letteratura italiana dal Quattro al Novecento (disponibile anche in e-book).

SIMONETTA FALCHI, GRETA PERLETTI, MARIA ISABEL ROMERO RUIZ (a cura di), *Victorianomania*. Reimagining, Refashioning, and Rewriting Victorian Literature and Culture.

FABIO LA MANTIA, SALVATORE FERLITA, *La fine del tempo*. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca (disponibile anche in e-book).

SALVATORE LO BUE, *I giorni della Parola*. Il Vangelo secondo Giovanni e la Poetica.

GIULIA CANTARUTTI, STEFANO FERRARI (a cura di), *Traduzione e transfert nel XVIII secolo*. Tra Francia, Italia e Germania (disponibile anche in e-book).

STEFANO BALLERIO, *Sul conto dell'autore*. Narrazione, scrittura e idee di romanzo.

STEFANIA SPINA, *Openpolitica*. Il discorso dei politici italiani nell'era di Twitter (disponibile anche in e-book).

AGNESE SILVESTRI, *Il caso Dreyfus e la nascita dell'intellettuale moderno* (disponibile anche in e-book).

ANDREA MAURIZI (a cura di), *La cultura del periodo Nara* (disponibile anche in e-book).

MARIA CATRICALÀ (a cura di), *Sinestesie e monoestesie*. Prospettive a confronto.

RINALDO RINALDI, *Variazioni sul Novecento*. Figure, Spazi, Immagini.

GIUSEPPE POLIMENI, *La similitudine perfetta*. La prosa di Manzoni nella scuola italiana dell'Ottocento (disponibile anche in e-book).

FRANCA RUGGIERI, *James Joyce, la vita, le lettere*.

SALVATORE LO BUE, *La storia della poesia*. Vol. V - Le nuove muse. Ellenismo e origini della modernità.

SALVATORE LO BUE, *La storia della poesia*. Vol. IV - Gli altari della parola. Poesia orientale vedica. Inni e Mahabharata.

ANNAMARIA LASERRA (a cura di), *Percorsi mitici e analisi testuale* (disponibile anche in e-book).

NICOLA CATELLI, *Parodiae libertas*. Sulla parodia italiana nel Cinquecento.

UGO MARIA OLIVIERI, *Lo specchio e il manufatto*. La teoria letteraria in M. Bachtin, "Tel Quel" e H.R. Jauss (disponibile anche in e-book).

GIAN LUIGI DE ROSA, *Identità culturale e protonazionalismo*. Il ruolo delle Accademie nel Brasile del XVIII secolo (disponibile anche in e-book).

SALVATORE LO BUE, *La storia della poesia*. VIII. Le spie di Dio. Le tenebre e la luce da Shakespeare a Mozart.

FABIO LA MANTIA, *La tragedia greca in Africa*. L'Edipo Re di Ola Rotimi (disponibile anche in e-book).

GISELLA PADOVANI, *Emiliani Giudici, Tenca e "Il Crepuscolo"*. Critica letteraria e stampa periodica alla vigilia dell'Unità.

EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Sul ri-uso*. Pratiche del testo e teoria della letteratura.

ANTONINA NOCERA, *Angeli sigillati*. I bambini e la sofferenza nell'opera di F. M. Dostoevskij (disponibile anche in e-book).

GIULIA CANTARUTTI, STEFANO FERRARI, PAOLA MARIA FILIPPI (a cura di), *Traduzioni e traduttori del Neoclassicismo* (disponibile anche in e-book).

ANTONIO MANSERRA, *La trilogia narrativa di George Orwell*. Un'analisi di A Clergyman's Daughter, Keep the Aspidistra Flying e Coming Up for Air.

ANTONIO DEL CASTELLO, *Accidia e melanconia*. Studio storico-fenomenologico su fonti cristiane dall'antico testamento a Tommaso D'Aquino (disponibile anche in e-book).

SALVATORE LO BUE, *La storia della poesia*. Vol. III - L'altra metà del Logos. Da Esiodo a Euripide.

I leader migliori non perdono mai il gusto di apprendere



Sono superiori ad ogni aspettativa i vantaggi conseguibili mettendo alla prova nuovi approcci e cogliendo nuove idee. Il nostro impegno è selezionare e proporre ai leader e ai manager italiani l'offerta più autorevole di riflessioni, strumenti e casi per ispirarsi professionalmente e contribuire alla crescita propria e della propria organizzazione.

Prendetevi il tempo per arricchire il vostro percorso di carriera scorrendo nelle nostre proposte tutti i temi che possono aiutare le imprese a rinnovarsi con creatività.



Scoprite il nostro catalogo:

Management. Finanza & Amministrazione. Marketing, Pubblicità, Comunicazione, Vendite. Operations. Hr...

Più di 100 novità e oltre 800 titoli nel più ricco catalogo, scaricabile e sfogliabile gratuitamente:

www.francoangeli.it/cataloghi



Partecipate alla comunità di manager e professionisti che approfitta regolarmente dei nostri aggiornamenti:



Seguici in rete



Sottoscrivi i nostri feed RSS



Iscriviti alle nostre newsletter

Questo 
LIBRO

 ti è piaciuto?

Comunicaci il tuo giudizio su:
www.francoangeli.it/opinione



VUOI RICEVERE GLI AGGIORNAMENTI
SULLE NOSTRE NOVITÀ
NELLE AREE CHE TI INTERESSANO?



ISCRIVITI ALLE NOSTRE NEWSLETTER

SEGUICI SU:



FrancoAngeli

La passione per le conoscenze

Copyright © 2023 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835151234

L'espressione *fucata vetustas* risale a Fedro e indica spregiativamente e con piglio satirico un'arte che si accontenta, spesso con intento venale, di riproporre opere contraffatte a un pubblico sedotto dalla moda dell'antico. Procedendo dall'epoca classica al Rinascimento, la linea di demarcazione tra il recupero di istanze estetiche consolidate e la falsificazione vera e propria di opere letterarie o artistiche del presente e del passato si rivela sempre più labile, così come l'analisi dei loro differenti contesti di produzione e ricezione. Rinunciando all'uso di categorie metastoriche inadeguate a decifrare fenomeni complessi e non riconducibili entro una definizione universale, la presente raccolta si propone, attraverso una rassegna di esempi selezionati, di indagare la creazione e la circolazione di opere modernamente inquadrabili come falsi nella letteratura e nell'arte del Rinascimento italiano. Grazie a una puntuale contestualizzazione, ciascun contributo sottrae il proprio oggetto d'indagine a rischiosi schematismi e contribuisce a delineare un vasto assortimento di possibili modalità del falso.

Scritti di: Giovanni Maria Fara, Sara Ferrilli, Diletta Gamberini, Marco Nava, Stefano Pierguidi, Jonathan Schiesaro, Andrea Torre.

Sara Ferrilli è assistente di Letteratura italiana presso l'Università di Zurigo. Si occupa delle interazioni tra cultura scientifica e letteraria tra Medioevo e Umanesimo, di enciclopedismo medievale e della prima ricezione dell'opera di Dante. Ha pubblicato la monografia «*Per raggio di stella*». *Cecco d'Ascoli e la cultura volgare tra Due e Trecento* (Longo 2022).

Marco Nava è dottore di ricerca in Letteratura italiana presso l'Università di Zurigo. Si occupa di prosa di accademica, memorialistica e trattatistica d'arte di età moderna. Al momento sta allestendo un'edizione genetica dei *Ragionamenti delle regole del disegno* del pittore fiorentino Alessandro Allori (1535-1607).

Jonathan Schiesaro ha conseguito il dottorato di ricerca in italianistica presso l'Università di Zurigo, dove ha lavorato, nell'ambito di un progetto finanziato dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica, sugli scritti attribuiti allo scultore fiorentino Baccio Bandinelli (1493-1560) e sull'archivio bandinelliano.