



HOME

L'attacco di Giovanni Francesco Pico della Mirandola alla "Venus felix" e alla Stanza della Segnatura

Luiz Marques

Universidade Estadual de Campinas -
UNICAMP

Il 19 settembre 1512, Giovanni Francesco Pico^[1] (1469-1533), Signore di Mirandola e conte di Concordia, firma a Roma una celebre epistola indirizzata a Pietro Bembo (1470-1547). Se il destinatario era una delle personalità più brillanti delle corti italiane e, con Erasmo, il più influente letterato della sua generazione, il mittente era un filosofo che godeva di una posizione di grande prestigio nei circoli umanistici, essendo considerato dotato di una erudizione e di un sapere non inferiori a quelli di suo zio, Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), della cui "Opera omnia" (1496) era stato editore e principale biografo^[2]. Anche Paolo Giovio^[3], nonostante la sua proverbiale malignità^[4], riconosceva che: "La memoria e le prodigiose capacità di linguaggio di Giovanni Francesco Pico (...) lo distinsero nettamente tra tutti coloro che si dedicavano alle arti liberali e ambivano a scrivere".

Una testimonianza più vicina, quella di Fra Leandro Alberti^[5], che lo aveva conosciuto bene, racconta che il conte portava incastonato in un anello un cammeo antico trovato nei suoi domini, con l'immagine suggestiva di Mercurio, nume tutelare degli eruditi: "tra li quali ne fu ritrovata una [corniola], ove era scolpito Mercurio, et presentata al di felice memoria signore Giovan Francesco Pico signore della

Mirandola, e Conte della Concordia, il quale per la pretiosità et bellezza sua, legara in oro la portava ne la mano, come io più volte ho veduto”. E Leandro Alberti compiangere la sua morte con queste parole: “Certamente fu gran danno la perdita di tanto huomo alli litterati, concio fusse cosa che era peritissimo in ogni grado di dottrina, e in Greco, Hebreo, Caldeo e Arabico, in Humanita, Poesia, Logica, Philosophia, e Theologia, come chiaramente dall’opere da lui scritte, vero giuditio dar si può”.

Nel 1512, Pico e Bembo sono a Roma per ragioni molto diverse. Pico era figlio di Galeotto I e di Bianca Maria d’Este, figlia legittima di Nicolò III d’Este. Nel 1491 sposa Giovanna Carafa (1478-1537), figlia di Giovanni Tomaso Carafa, di Napoli, Conte di Maddaloni e di Cerreto, che, come il marito, difendeva fervorosamente Savonarola, con il quale mantenevano entrambi una corrispondenza epistolare. Un anno prima dell’esecuzione del domenicano, che aveva conosciuto a Ferrara, Pico della Mirandola gli dedica il trattato “De morte Christi et propria cogitanda”^[6]. Nel 1499, in seguito alla morte del padre, Pico eredita il titolo di Signore di Mirandola, confermato dall’Imperatore, ma i suoi fratelli, Ludovico e Federico, tramano contro di lui e riescono, con l’appoggio della madre e del condottiere milanese Gian Giacomo Trivulzio (1440-1518), suocero di Ludovico, ad impossessarsi di Mirandola, costringendo Giovan Francesco ad andare in esilio nel 1502. La riconquista dei suoi beni è lunga e penosa. L’esilio lo porta in varie città: a Carpi, presso la corte di Alberto Pio; a Roma e, per due volte, in Germania, occasioni in cui stabilisce rapporti profondi con l’ambiente intellettuale tedesco e dove, finalmente, ottiene l’appoggio dell’Imperatore Massimiliano. La lotta di Giovan Francesco per riavere l’eredità diventa, in quegli anni, un

capitolo minore delle Guerre dell'Italia. Così, dato che Gian Giacomo Trivulzio, fin dalla venuta di Carlos VIII, era la "longa manus" dei francesi in Italia, Mirandola, sotto la sua dominazione, sarà assediata e espugnata dalle truppe di Giulio II in guerra contro Luigi XII e, il 20 gennaio 1511, il papa pone nuovamente il nostro conte al comando della sua città. Benché la madre e i fratelli fossero morti, la restaurazione del suo potere sarebbe stata breve, dato che Trivulzio riconquista Mirandola il 4 giugno 1511, obbligando Pico a rifugiarsi a Modena e a Roma, in cerca, ancora una volta, dell'appoggio del papa. Era questa la ragione del suo soggiorno a Roma quando scrisse la prima epistola a Bembo, nel settembre 1512.

Da parte sua, Pietro Bembo, che aveva sempre nutrito il desiderio di fare fortuna nella carriera ecclesiastica, l'aveva intrapresa nel gennaio 1508 con la protezione del cardinale Franciotti Della Rovere, il suo principale appoggio presso il papa, che gli aveva concesso la redditizia commenda di San Giovanni dell'Ordine dei Geronimi di Bologna[7]. Tuttavia, la morte di questo cardinale, l'11 settembre 1508, e la lega di Cambrai, nel 1508, contro Venezia, avevano rovinato i suoi piani presso la corte di Giulio II. Bembo aveva, però, nel suo grande amico Federico Fregoso, arcivescovo di Salerno, il suo appoggio principale presso la curia ed è a lui che dedica, nel 1510, il sonetto che chiude il canzoniere dedicato alla duchessa Elisabetta Gonzaga, vedova del duca Guidobaldo di Urbino, morto l'11 aprile 1508. La corte di Urbino, dove il poeta era già stato accolto principescamente, gli offriva ora meno attrattive a causa delle guerre condotte dal nipote e successore di Guidobaldo, Francesco Maria della Rovere (www.mare.art.br), il cui carattere collerico lo aveva portato a uccidere con le sue mani il

pretendente alla mano di sua sorella Maria, Giovanni Andrea Bravo, un veronese favorito dello zio, e ad uccidere, nel 1511, a colpi di pugnale, in un impeto di rabbia, il crudelissimo cardinale Francesco Alidosi, legato di Giulio II, protettore di Erasmo, mediatore del contratto per la decorazione della volta della Cappella Sistina ad opera di Michelangelo, e una delle personalità più eminenti e spregiudicate della corte pontificia[8]. Bembo aveva, come tutti del resto, una pessima opinione di Alidosi, ma, in verità, Urbino non era più un'alternativa e così tutto lo spingeva verso Roma, che, come afferma giustamente Carlo Dionisotti, "non era mai stata così grande, così umanisticamente restaurata e trionfante, come in quell'ultimo anno del pontificato di Giulio II"[9].

Viaggiando al seguito di Giuliano de' Medici, che aveva riacquisito da poco il governo di Firenze, Bembo torna all'Urbe all'inizio del 1512, e va ad abitare nel palazzo del suo amico Federigo Fregoso, "frequentato dagli uomini più ammirevolmente dotti" dell'Urbe"[10]. Fra gli invitati di Bembo nel palazzo del suo ospite c'erano Jacopo Sadoletto (1477-1547) e Camillo Paleotti (1482c.-1517), che, dopo essere stato magnanimemente liberato, a metà del 1512, dalla sua prigione di Bologna, ad opera di Giulio II, trova una sistemazione a Roma come segretario del cardinale Bernardo Bibbiena[11]. Bembo risponde all'epistola dell'amico con un'altra, datata 1° gennaio 1513. Giovan Francesco scrive, quindi, una replica non datata alla risposta del grande letterato veneziano. Le tre epistole, pubblicate a Roma nel 1518[12], polemizzano su un problema molto tematizzato nell'Antichità, che, da un secolo e mezzo, interessava i migliori spiriti della Repubblica delle Lettere, da Petrarca a Poliziano e a

Paolo Cortese: in cosa consiste l'eccellenza di un canone rettorico e letterario e su che principi deve fondarsi l'imitazione di esso. Le tre lettere di Pico e di Bembo svolgono questo tema generale a partire dal trattato più importante che stabiliva come i letterati moderni dovevano coltivare lo stile facendo i conti con la supremazia insuperabile di Cicerone nell'ambito della prosa e dell'eloquenza latine[13].

Imitazione rettorica, imitazione artistica

La ripresa, a Roma, della controversia sul problema dell'imitazione da parte di due esponenti delle lettere italiane non solo riaccendeva il dibattito con una nuova dimensione intellettuale e politica, ma coincideva cronologicamente con fatti artistici altrettanto decisivi. Dopo circa un mese dalla data dell'epistola di Giovan Francesco Bembo, precisamente il 1° novembre 1512, Michelangelo rendeva pubblici, "con soddisfazione di tutta la città", come scrive il Vasari, gli affreschi della volta della Cappella Sistina. Nel corso dello stesso anno, Raffaello concludeva il più ambizioso programma di ricostituzione del mondo antico nella storia dell'arte, la decorazione della Stanza della Segnatura, un'altra committenza di Giulio II, che terminava così il suo pontificato (sarebbe morto il 21 febbraio 1513) come il papa che aveva permesso ai due maggiori artisti italiani la realizzazione dei loro capolavori pittorici.

I due cicli nascevano concomitantemente e sotto l'effetto di un'altra realizzazione all'altezza di Giulio II: la riunione nel Cortile delle Statue del Vaticano del primo complesso di statue monumentali che, dal 1506, era stato progressivamente arricchito con opere considerate modelli emblematici e insuperabile dell'Antichità, come il Laocoonte,

l'Apollo del Belvedere o la Venus Felix. Tanto le imprese colossali di Michelangelo e di Raffaello come l'influsso dei capolavori della scultura monumentale romana nel Cortile danno una dimensione nuova al problema dell'imitazione dei modelli antichi. In effetti, i due grandi letterati si accorgono di trovarsi davanti a un fatto nuovo: il dibattito sull'imitazione dei modelli letterari e rettorici antichi a Roma doveva prendere in considerazione, d'ora in poi, anche l'imitazione dei grandi monumenti artistici che stavano sorgendo in Vaticano negli anni 1506-1512, ossia, le sculture del Cortile delle Statue[14] e l'assimilazione di essi da parte degli artisti moderni.

Bembo ha lasciato una testimonianza importante, e molto citata, sul suo giudizio riguardante lo studio artistico della scultura monumentale romana. Nel proemio del libro II delle "Prose della volgar lingua", redatto probabilmente verso il 1515[15], lo scrittore veneziano insiste sulla nuova dignità che le arti visive e i loro maestri stavano acquistando a Roma grazie all'imitazione di questi modelli. Dichiara, infatti, che a Roma, dove accorrono da tutte le parti, gli artisti[16]: "mirano in quegli esempi, 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 alle perfezion dell'arte s'accostano, che le fatte da indi innanzi".

Per Bembo, così come gli oratori in rapporto a Cicerone, gli artisti saranno d'ora in poi tanto più perfetti quanto meno si allontaneranno dal loro riferimento ideale: la scultura romana. Sembra, dunque, che Bembo acquisisca la chiara coscienza della possibilità di estendere all'ambito delle arti

visive la logica del modello unico invocata nel campo delle lettere. Le questioni dell'imitazione retorica e dell'imitazione artistica camminavano, in effetti, *pari passu*. Più ancora del brano citato dalle "Prose della volgar lingua" di Bembo, ne è prova evidente proprio la coincidenza cronologica fra l'epistola di Pico della Mirandola a Bembo e la poesia qui presentata, la cui edizione è del 1513. Così, se Giovan Francesco Pico della Mirandola dissente da Bembo sull'imitazione esclusiva di Cicerone nell'ambito della composizione retorica, anche la sua posizione in rapporto all'imitazione artistica dei modelli visivi dell'Antichità è contraria a quella del poeta veneziano.

Tradizione e radicalità della critica di Pico all'imitazione dell'Antico

Pico non è una figura isolata nella sua campagna contro l'idolatria di Cicerone e contro il culto dell'arte statuaria antica, portatrice di valori e miti dell'Antichità, in nome degli ideali di restaurazione di una maggior austerità religiosa^[17]. Ma in quegli anni, egli è, comunque, il più radicale difensore di questi ideali che non solo riaffermano quelli di Savonarola, ma risalgono al Trecento, vale a dire alla controversia sulla "concordantia" possibile fra cultura antica e cristianesimo, *concordantia* che mette in discussione, simultaneamente, il culto della tradizione letteraria antica e il culto dell'arte statuaria. La discussione si collega, quindi, ai diversi interventi con i quali Albertino Mussato si era opposto, a Padova, a diversi religiosi e, nel 1315 o 1316, specialmente al domenicano Giovannino da Mantova, che considerava la poesia mitologica "deliramenta" e "puerilia"^[18]. Petrarca riprende questo problema soprattutto nel "De sui ipsius et multorum ignorantia", ma sempre

con moderazione, mentre invece è spietata la replica di Boccaccio contro i teologi e i religiosi detrattori (*deiectori*) della poesia mitologica, bersaglio specialmente del libro XIV del libro “Genealogie deorum gentilium”, nel quale è proclamata la superiorità della poesia sulla filosofia, dato che in quella la verità divina è svelata in chiave allegorica o anagogica[19]: “Veritatis quippe optima indagatrix phylosophia est; comperte vero sub velamine servatrix fidissima est poesis” (“Certamente la filosofia è un’ottima investigatrice della verità; ma la poesia è una conservatrice fedelissima, sotto il velo, della verità rivelata”).

Scritti nel decennio 1360, i due ultimi libri delle *Genealogie* sono contemporanei della *Cronica* dell’agostiniano Amalricus Algerius, cappellano di Urbano V (1362-1370), in cui troviamo un vero e proprio elogio della distruzione delle sculture pagane leggendariamente promossa da Gregorio Magno[20]. Precedono di solo due decenni le tre epistole (1389-1405) di Coluccio Salutati al monaco Giovanni da San Miniato, in difesa della poesia antica, in una delle quali è citato l’episodio della distruzione, nel 1398, della statua di Virgilio a Mantova ad opera di Carlo Malatesta[21].

Messo a tacere dall’ultima epistola di Salutati nel 1405, Giovanni da San Miniato chiede aiuto al priore di S. Maria Novella, vicario generale dei conventi domenicani in Italia e professore di esegesi biblica nello Studio fiorentino, cardinale Giovanni Dominici, che aveva appena sottomesso a Salutati il manoscritto del suo *Lucula noctis*. Prima ancora del “*Lucula noctis*”, la critica di Dominici nella “Regola del governo di cura familiare” è esemplare perché attribuisce alla *paideia* umanistica la responsabilità della nascita di una mentalità considerata, in

generale, estranea o contraria al cristianesimo[22]: “Ora sì crescono i moderni figliuoli, e così invecchia l’apostatrice natura nel grembo degl’infideli (...) insegnando tutti i vituperosi mali si posso pensare, nello studio d’Ovidio maggiore, delle pistole, De arte amandi, e più meretriciosi suoi libri e carnali scritture. Così si passa per Vergilio, tragedia e altri occupamenti (...) E che peggio è, quella teneruccia mente si riempie del modo del sacrificio fatto agli falsi idii, e riverenze grandi, udendo di loro falsi miracoli e vane transmutazioni; prima diventando pagani che cristiani, e prima chiamando dio Jupiter o Saturno, Venus o Cibeles, che il sommo Padre, Figliuolo e Spirito santo. (...) E più si studia ancora da’ vecchi secolari e falsi regolari nel paganesimo che nel cristianesimo”.

La tenacia del rifiuto della sapienza antica da parte di Dominici non si restringeva, peraltro, alla crisi religiosa corrispondente allo Scisma d’Occidente (1378-1417), ma si appoggiava su una tendenza permanente della resistenza domenicana alla cultura antica, che riemerge intermittenemente lungo il secolo, fino alla crisi finale del Savonarola. Infatti, Boccaccio fu oggetto della censura religiosa di S. Bernardino da Siena; Guarino dovette cimentarsi, verso il 1450, con Giovanni da Prato; Santo Antonino, secondo Zanobi Acciaiuoli, cerca di allontanare il giovane Ficino dallo studio della filosofia platonica e mantiene le distanze, egli stesso, dallo studio delle *humanae litterae*, impegnandosi con zelo nella stesura dell’agiografia di Dominici[23]. Non c’è dubbio, però, che nella seconda metà del Quattrocento queste critiche dell’imitazione rettorica, letteraria e artistica dei modelli antichi erano scomparse. Per questo, l’accanimento della doppia critica di Pico, nel 1512 e 1513, a Cicerone e all’arte statuaria antica, e il suo rifiuto addirittura dei

fondamenti stessi della saggezza e del patrimonio antico, indicano una ripresa di questa tradizione risalente a Giovannino da Mantova, al di fuori ormai però dell'ambiente domenicano.

La statuaria antica, bersaglio della critica di Pico

Le “suasoriae” e le “dissuasoriae” di Erasmo a favore di un’etica cristiana e del raffrenamento degli eccessi “paganizzanti” del culto dell’antico si limitavano all’ambito delle lettere e dei costumi[24], usando, con astuzia pedagogica, un tono in cui si intrecciano il riso di Democrito e quello di Luciano. Le critiche di Giovan Francesco Pico allo stesso complesso di questioni si dirigono, invece, soprattutto al culto della scultura antica, luogo privilegiato di sintesi fra l’antico e il moderno nella Roma del 1512. Questa reazione rifletteva, sotto certi aspetti, una saturazione del culto dell’antico. Cristoforo Romano commentava nel 1505, in una lettera scritta da Roma a Isabella d’Este, una vorace collezionista, la difficoltà di soddisfare il suo “insaziabile desiderio di cose antique”, dato che a Roma molti si interessavano di collezionare antichità, e questo fatto rendeva molto difficile rifornirla di buone sculture a causa dei prezzi elevati che raggiungevano appena erano scoperte[25].

Più importanti della bramosia di sculture antiche erano la sacralizzazione di cui esse erano oggetto e le invenzioni che si fondavano su di esse. Le sculture del nascente Cortile delle Statue in poco tempo non furono più soltanto un’enciclopedia esemplare dell’arte antica, in senso pliniano, ma assunsero il carattere virgiliano di “marmorei Iari”[26], cioè, di rappresentazione di una Roma antica nuovamente sacra,

restaurata e rispecchiata nel pontificato giuliano. Non è casuale il fatto che l'iscrizione "Procul este profani" (Eneide., VI, 258) sia, per lo meno dal 1509, l'emblema di quel luogo per così dire sacralizzato, in cui si conservano le statue vaticane[27]. Non è dunque privo di fondamento affermare che, se sul piano militare il papa alimentava un'identificazione latente con Giulio Cesare, sul piano politico e religioso il suo Cortile proiettava nella figura del Pontifex Maximus un nuovo re-sacerdote di Roma, alla stregua di un Numa cristiano.

Leone X non avrebbe fatto altro che approfondire questo culto delle sculture antiche. In occasione della sua entrata a Roma nel 1513 per celebrare la sua assunzione alla cattedra pontificia, fu eretto davanti al palazzo del cardinale Andrea della Valle un arco di trionfo sul quale era stata disposta una specie di antologia delle sculture antiche conservate, fino ad allora, nelle collezioni romane. Nelle sue "Croniche del Possesso di Giovanni de' Medici" a Roma, nell'aprile 1513, Giovanni Giacomo Penni offre un altro esempio eloquente di come la scultura antica stava dominando l'apparato simbolico della Curia[28]:

"Era quivi davanti [alla Casa dello Episcopo della Valle] uno Archo di laude degno, non per la sublime fabrica, ma per memoria delli antiqui Romani. (...) Da ogni banda dell'Archo [stava] un pilamidone, ed un pilastro con un suo capitello, et sopra di ciascheduno Pilamidone era posto uno phauno di statura, quanto uno Homo giusto di pietra marmorea, e ciascheduno havea sopra della testa una panieria da vari pomi piena, et erano Statue antiche di tanta bellezza quanto dir si possino. (...) Da l'una delle facce sotto lo Archo era un Ganimede, et uno Apollo, et un Baccho, Statue marmoree antique, et certe

Teste bellissime, pur antique. Da l'altra banda era una Venere et un'altro Baccho, con certe Teste pur antiche. Dalla parti di fuori (...) era un Mercurio, et in l'altro [pilamidone] un Hercole, puro antiquo. Fu existimato bello adornamento, solo per la admiratione delle cose antiche”.

In modo analogo, a Firenze, l'elezione di Giovanni de' Medici stimolava, come racconta Vasari, la realizzazione di feste carnevalesche promosse dalle confraternite medicee del Diamante, diretta da Giuliano, fratello del nuovo papa, e del Broncone, diretta da Lorenzo, nipote del Magnifico. I carri allegorici portavano scene dipinte da Pontorno e Andrea del Sarto; i dipinti di quest'ultimo erano, probabilmente, i tre *finti rilievi all'antica* conservati nel Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, con temi genericamente desunti da sarcofagi antichi[29]. D'altronde, Andrea del Sarto era tornato dal suo soggiorno a Roma, nel 1511, talmente intriso di scultura antica che, nella sua *Annunciazione* del 1512 per la chiesa di San Gallo, inserirà fra l'Angelo e la Vergine, nel centro, nell'esatto punto di fuga della composizione, una figura di Adamo, certamente un'allusione alla teologia agostiniana, ma rappresentato con i colori del marmo e nell'atteggiamento tipico di una statua antica “rediviva”[30] (www.mare.art.br).

In questa immensa ammirazione per la scultura antica, elevata dal Vaticano a condizione di “ragion di Stato”, Pico scorge un aspetto acuto di ciò che considera una dilagante irreligiosità. Tanto quanto dai sermoni, vere e proprie rappresentazioni fatte davanti al papa interpretate dagli oratori di Giulio II – Inghirami, Battista Casali e Egidio da Viterbo[31] – o dalle messe in scena teatrali della corte, la società che gravita intorno alla santa sede – artisti, umanisti,

pubblico colto in generale, cardinali e l'alta burocrazia – si lascia elettrizzare dalla scultura romana: dal *Cupido* del cardinal Riario, fra altri dello stesso genere, dalla topica delle sculture che giacciono in mezzo alle rovine di Roma, rinnovata in uno strambotto di Pietro Aretino, del 1512[32]; dalla scoperta vertiginosa del Laocoonte (www.mare.art.br), la cui proprietà è disputata dai Conservatori e da tre Della Rovere[33] o, ancora, dal concorso della sua miglior copia in cera, destinata ad essere fusa in bronzo. La lettera di Giovanni Sabadino degli Arienti a Isabella d'Este, del 31 gennaio 1506, con la trascrizione di una lettera ricevuta da Roma da un suo amico anonimo, servitore di Raffaele Riario, rappresenta una testimonianza preziosa dell'eccitazione generale provocata dal *Laocoonte*[34]: “Tutta Roma die noctuque concorre a quella casa che lì pare il jubileo. La maggior parte dei Cardinali sono iti ad vedere. Lui [Giulio II] le tiene in la sua camera appresso lo lecto ben guardate”.

Questa eccitazione era intensificata da una vasta produzione poetica sul *Laocoonte* a partire dalla poesia efrastica di Jacopo Sadoletto (1477-1547), composta tre o quattro mesi dopo la sua scoperta, nella quale i vincoli simbolici della scultura con il pontificato di Giulio II, committente della poesia, erano messi in rilievo nell'idea di una “Roma rediviva”[35]. Lodata da Bembo, Beroaldo e Lilio Gregorio Giraldi[36], questa poesia fu, in verità, imitata, già sotto Giulio II, da moltissimi componimenti poetici, fra i quali si distinguono quelli del croato Elio Cervino (1460-1521), poeta laureato dall'Accademia romana nel 1481, di Ercole Strozzi (1471-1508), Evangelista Maddaleni de' Capodiferro (Fausto)[37], l'Unico Aretino (Bernardo Accolti), Francesco Sperulli, Antonio Tebaldi (1463-1537), Bartolomeo Leonico Tomeo e

altri[38]. Non deve sorprendere, quindi, che il bersaglio principale della critica di Giovan Francesco Pico alla cultura curiale sia uno dei più recenti gioielli del Cortile delle Statue: la *Venus felix*[39] (www.mare.art.br). Si trattava di emulare quelle *laudes* della scultura antica di cui si nutriva l'immagine del Pontefice, mediante una sua modalità negativa, ossia, con una poesia di vituperio.

Le sculture di Venere a Roma e la preminenza della *Venus felix*

Riesumata in un momento e in un luogo incerti, forse nei dintorni di S. Croce a Gerusalemme, e posta nel Cortile delle statue già nel 1509, a fianco del Laocoonte e dell'Apollone, la "Venus felix cum alato Cupidine parvulo" (Albertini)[40] è una derivazione diretta della Venere di Cnido. La figura materna tiene nella mano sinistra qualcosa che Cupido, suo figlio, rappresentato sulla punta dei piedi, cerca di raggiungere. In questo doppio ritratto mitologico di identificazione incerta, sono stati riconosciuti ora Faustina Minor, moglie di Marco Aurelio, e uno dei suoi figli, ora Crispina, moglie di Comodo, ora, ipotesi considerata la più probabile da Giandomenico Spinola, una nota matrona romana di nome Sallustia. Il gruppo fu oggetto di enorme ammirazione da parte di viaggiatori e eruditi come Francesco Albertini, Grossino, Andrea Fulvio e l'Anonimo veneziano. Quest'ultimo lo descrive come composto da "figure bellissime quanto è possibile immaginarsi"[41]. Questa ammirazione è testimoniata anche dagli studi dedicati alla statua, nel Cinquecento, da artisti molto diversi, fra i quali ricordiamo Pier Jacopo Alari Bonacolsi, chiamato l'Antico[42] (www.mare.art.br), Amico Aspertini[43], Girolamo da Carpi[44], Giovanni Antonio Dosio[45] (www.mare.art.br) e Hendrick

Goltzius[46] che, nel suo viaggio in Italia del 1590, registra in un disegno la famosa scultura (www.mare.art.br). È possibile che il piccolo e prezioso porfido “Afrodite e Eros”, oggi al Museo degli Argenti di Firenze, firmato in greco dallo scultore e antiquario Pier Maria Serbaldi da Pescia, verso il 1520[47] (www.mare.art.br), nasca dal contatto con la “Venus felix”. Anche la “Venere e Cupido”(www.mare.art.br) di Jean Gossart, datata del 1521[48], sebbene ispirata in due incisioni di Marcantonio Raimondi[49], rivela un nitido ricordo della *Venus felix*, che Mabuse aveva potuto studiare in occasione del suo viaggio a Roma al seguito di Filippo di Borgogna, proprio nel 1509[50]. Lo schema generale della composizione, l’aspetto statuariale delle figure, l’ipotesi che la dea, in origine, fosse coperta sui fianchi da un drappo[51], ma, soprattutto, l’inserimento del gruppo in un’architettura bramantiana sono argomenti persuasivi in questo senso.

Giovan Francesco Pico aveva visto la “Venus felix” a Roma forse ancor prima di quell’estate del 1511 in cui, com’è già stato detto, era tornato a Roma allo scopo di ottenere l’appoggio di Giulio II per recuperare, per la seconda volta, i suoi domini, sottrattigli da Gian Giacomo Trivulzio. Ad ogni modo, è del 1512 la sua lettera al più giovane e fedele amico di Ferrara (e anche precettore di suo figlio), Lilio Gregorio Giraldi (1479-1552)[52], lettera che accompagna la poesia in occasione della sua edizione e nella quale rivela il suo sdegno per le sculture del Cortile delle Statue[53]:

“Nostin Lili Venerem atque Cupidinem vanes
illius Deos vetustatis: Eos Iulius secundus
Pont. Max accersiuit e romanis ruinis, ante
paululum erutos, collocavitque in nemore
citriorum illo odoratissimo constrato silice,
cuius in meditullio Caerulei quoque Thybridis

est imago colossea. Omni autem ex parte antiquae Imagines suis quaeque arulis super impositae”.

(“Non conosci, Lilio, quella Venere e quel Cupido, divinità vane degli antichi? Giulio II, Pontefice Massimo, le ha fatte portare dalle rovine romane, riesumate da poco, e le ha messe in quell’orto olentissimo di limoni, pavimentato di sassi, nel mezzo del quale si trova anche l’immagine colossale dell’azzurro Tevere. Ma ci sono immagini dappertutto, ognuna sistemata in un piccolo altare”).

Prima ancora che le sculture fossero trasferite nelle nicchie bramantine del Cortile delle Statue, la sua collocazione in “piccoli altari”, nella villetta, già manifestava la sacralizzazione di questi “idoli” (i “marmorei lari” di Enea, citati da Fausto). È ciò che si deduce da una lettera di Cesare Trivulzio a Pomponio Trivulzio, del 1° giugno 1506[54], nella quale si viene a sapere che “il sommo Pontefice l’ha voluta [la statua di Laocoonte] mettere nella villetta di Belvedere, e vi ha fatto fare per essa a posta come una cappella”. Il disegno attribuito a Antonio da Sangallo nella Albertina (inv. 48v), ispirato a un monumento sepolcrale antico eseguito fra il 1504 e il 1507 da suo fratello, Giuliano da Sangallo, mostra il *Laocoonte* se non in una cappella, per lo meno inserito in una nicchia alla stregua di un’immagine di altare[55].

Se era necessario muovere all’attacco del centro nevralgico di questa cultura, si doveva, dunque, colpire la scultura antica. Innanzitutto, le statue di Venere che ornavano i giardini e le collezioni di personaggi importanti della Curia. Subito dopo la scoperta della *Venus felix*, avviene, nel 1509, quella della *Venere al Bagno* (“Venere Mazarin”), oggi nel Getty Museum di Malibu[56], che mette in agitazione il mondo romano e che sarebbe stata divulgata, nel

1512 o 1513, da una incisione di Giovanni Antonio da Brescia, entusiasticamente intitolata “ROME NO/VITER RE/PERTUM”[\[57\]](#). Si conservano di essa tre fogli con disegni di artisti del circolo immediato di Raffaello, uno dei quali a Oxford, in cui c'è anche un disegno del noto torso di Venere dell'*antiquarium* Giovanni Ciampolini[\[58\]](#). Accanto a queste due *Veneri* e al torso Ciampolini, possiamo ancor oggi percepire la presenza, per lo meno probabile, di altre nove statue della dea nella Roma di Giulio II, per un totale, dunque, di 12 statue che, certamente, corrispondono a una piccola parte di quelle viste da Giovan Pico durante il suo soggiorno romano del 1512[\[59\]](#):

1. la statuetta di una Venere descritta come una *mulier nuda*, della collezione di Pietro Barbo nel palazzo San Marco, secondo l'*Inventarium domini Cardinalis Sancti Marci* (1457); Camerale I, App., Registro 24, fol. 30 v., Archivio di Stato de Roma[\[60\]](#);

2. la copia romana della *Venere di Cnido* di Prassitele, oggi alla Glyptothek di Monaco di Baviera, ma in potere di Prospero Santacroce alla fine del Quattrocento[\[61\]](#);

3. la *Venere* tardoellenistica, vestita, del tipo *Venere Genitrice* del Foro di Cesare, oggi a Mantova, Palazzo Ducale, dalla quale deriva un affresco che rappresenta *Diana* nella Sala di Costantino, di Giulio Romano, che forse portò la statua a Mantova nel 1524[\[62\]](#);

4. la *Venere* del Palazzo Pitti, probabilmente la stessa della collezione del cardinale Andrea della Valle, che si trovava anche nel citato arco di trionfo eretto davanti alla sua abitazione in occasione dell'assunzione al soglio pontificio di Leone X[\[63\]](#);

5. la *Venere* del giardino del cardinale Ippolito d'Este al Quirinale, oggi in Vaticano,

documentata nel *Codex Escorialensis* (fol. 31)[64] e modello della *Madonna del Sasso* di Lorenzetto, del 1524;

6. la *Venere nuda in marmo rosa* del Quirinale, che affascinava i visitatori dell'Urbe fin dal 1200, quando Magister Gregorius, l'erudito autore di un *Mirabilia Urbis*, fu indotto da una specie di *magica persuasio* a ritornare per ben tre volte a quella collina per contemplarla[65]. Si tratta dell'opera copiata in bronzo, nel 1510c., da un artista del circolo di Riccio o, secondo l'antica ipotesi di Rushworth, considerata "attraente" da Haskell e Penny, semplicemente della *Venere Capitolina*[66]. Che la *Venere Capitolina* era conosciuta a Roma già verso il 1516 lo dimostra, senza equivoci, il disegno de un "Nudo femminile nella posizione di una *Venere pudica*" di Raffaello, oggi a Budapest, forse uno studio per la scena dell'"Omaggio a Psiche" destinata alla prima lunetta del Salone Nobile della Farnesina, mai eseguita[67];

7. la *Venere* del cardinale Bibbiena, tanto ambita da Bembo nella sua lettera del 1516 al cardinale, sulla quale è inevitabile la congettura che si possa riconoscerla nel disegno di Raffaello, oggi agli Uffizi 496E[68];

8. la *Venere* del cardinale Grimani, donata alla sua morte, nel 1523, alla Repubblica di Venezia[69];

9. la *Venus lavantem sese*, secondo la menzione di Plinio, una volta nel Portico di Ottavia, vale a dire, con grande probabilità, la *Venere accoccolata, che si lava al bagno*, delle collezioni di Windsor Castle, oggi nel deposito del British Museum, a Roma fra il 1510 e il 1527, quando offre a Marcantonio Raimondi il modello di un'incisione[70].

Oltre a ciò, è naturale supporre che alcune

delle numerose statue di Venere delle collezioni dei cardinali Rodolfo Pio da Carpi, Paolo Emilio Cesi e Federico Cesi[71], Alessandro e Ranuccio Farnese, di Mario Melino, Maffei, Tomaso Cavallieri, Giuliano Cesarini ecc. – descritte o disegnate alcuni decenni dopo da Heemskerck, Girolamo da Carpi, Aldroandi, Ligorio, Jacopo Strada e altri – fossero conosciute a Roma già nel primo decennio del secolo. Ricordiamo almenì tre esempi fra i più notevoli:

1. la *Venere seminuda* disegnata da Heemskerck fra il 1533 e il 1535[72] ai piedi di una colonna del cortile di Palazzo Madama, oggi nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 6298[73];

2. un torso di Venere la cui provenienza e localizzazione attuale si ignorano[74], ma documentato in un disegno anonimo con la scritta *Raffaello d'Urbino*, databile del primo quarto del Cinquecento, in una collezione privata[75]. Che un torso di questa importanza si trovasse a Roma quando fu documentato da questo disegno è una congettura plausibile;

3. Sebbene non adorni il Cortile delle Statue del Belvedere prima di Clemente VII, la “Venere di Fidia”, come la chiama Giambattista Marino (1616), oggi conservata nei Musei Vaticani, poteva essere conosciuta a Roma prima del 1536, data in cui si costruisce una nicchia per accoglierla[76].

Accanto alle statue di Venere, i palazzi e i giardini della corte pontificia e dell'aristocrazia romana contenevano statue notevoli di nudi femminili come la “Ninfa addormentata”, che si poteva ammirare nel giardino di Angelo Colocci, Segretario Apostolico, documentata in un'incisione di Montfaucon[77]. In mezzo a questo seduttore complesso di nudi femminili evocatori della Roma pagana, non è difficile

immaginare il valore emblematico della *Venus felix*, tanto più censurabile secondo Pico, essendo indecorosa la sua presenza in un cortile in procinto di essere convertito da Bramante in una vera e propria scenografia olimpica. Verso il 1411, i presbiteri della chiesa di Santa Croce a Gerusalemme non autorizzavano l'anonimo autore del "Tractatus de rebus antiquis et situ Urbis Romae" (Anonymus Maliabechianus) nemmeno a visitare i resti di un tempio dedicato a Venere e Cupido che si trovavano nel recinto di un convento[78]. Un secolo dopo, una scultura della dea nuda e di suo figlio era diventata, con grande orrore di Pico, una delle maggiori attrazioni della sede della Cristianità...

Questo orrore era, inoltre, alimentato dall'associazione antica fra Venere e il teatro, aspetto della cultura antica sempre abominato dalla Chiesa, anche dagli Apologeti e Padri greci, che Pico conosceva molto bene, tolleranti in rapporto a tanti altri aspetti dell'eredità della loro cultura[79]. Pico aveva letto spesso in Plinio, Tacito, Svetonio e Tertulliano[80] lo strategemma di Pompeo che, per sottrarsi alla vigilanza repubblicana, aveva eretto davanti al suo portentoso teatro un tempio a Venus victrix, fatto che aveva contribuito in modo notevole all'identificazione fra Venere e il teatro. Vedendo fiorire il teatro alla corte pontificia, soprattutto a partire dall'assimilazione della *scaenographia* vitruviana nel decennio 1480[81], era inevitabile che Pico si ricordasse della formula lapidare del *De spectaculis* (X, 95v.) di Tertulliano: "Theatrum proprie sacrarium Veneris" (il teatro è propriamente il sacrario di Venere). La teatralizzazione di Venere in una nicchia scenografica che connotava, simultaneamente, un altare e una suggestiva mise en scène teatrale doveva, così, sembrare a Pico ciò che di più perverso poteva accadere alla Chiesa.

E finalmente, e non meno importante: attaccare Venere era una forma di colpire indirettamente Giulio II, il cui nome era pubblicamente associato a quello di Giulio Cesare^[82], e, attraverso di lui, le connessioni simbolico-genealogiche con la gens Iulia, di cui Venere era il vertice divino. D'altra parte Giovan Francesco Pico non poteva essere troppo esplicito nelle sue critiche al papa, dato che dipendeva da lui per riavere i suoi domini, fatto che può aver fornito un motivo supplementare alla sua decisione di esprimersi nel linguaggio ambiguo di una poesia contro Venere.

Abbiamo fatto riferimento agli elogi entusiastici tessuti alla *Venus felix* da umanisti e poeti del Cinquecento, come pure a numerosi studi e opere che hanno trovato in essa origine o ispirazione. Ma è necessario dire ancora qualcosa sul posto centrale che quest'opera occupa nella Roma di Giulio II, perché il suo prestigio era paragonabile a quello dell'Apollo del Belvedere e di poco inferiore a quello del Laocoonte. Questo fatto oggi causa sorpresa dato che la qualità artistica dell'opera non era particolarmente elevata; trova, però, la sua spiegazione, in parte, nella sua presenza precoce nelle collezioni pontificie. Nella Vita di Bramante (1566), Vasari osserva che, fino alla morte di Giulio II, la Venere formava, con queste due sculture, il nucleo fondamentale del suo "antiquario" delle statue antiche: "Fecevi [Bramante] ancora la testata, che è in Belvedere allo antiquario delle statue antiche, con l'ordine delle nicchie; e nel suo tempo vi si messe il Laocoonte, statua antica rarissima, e lo Apollo e la Venere; che poi il resto delle statue furon poste da Leone X, come il Tevere e 'l Nilo e la Cleopatra, e da Clemente VII alcune altre, e nel tempo di Paulo III e di Giulio III fattovi molti acconcimi d'importanza con grossa spesa".

Sebbene, come si è detto, ci fossero là almeno altre due sculture ancor prima della morte di Giulio II – il *Tevere* e il frammento dell'*Ercole e Anteo* – il carattere “corale” che le sculture del Cortile acquistano con il pontificato di Leone X non si era ancora manifestato negli anni 1509-1512c. In quest'epoca, Giovan Francesco Pico poteva percepire la Venere come una delle tre figure centrali, una specie di tripode della propaganda pontificia. Si deve tener presente che, se il Laocoonte traeva vantaggio dalle famosissime considerazioni di Plinio[83], la *Venus felix* poteva essere associata a un brano egualmente celebre del naturalista sulla Venere di Cnido di Prassitele, proclamata nel libro XXXVI come il più emblematico modello statuaria del mondo antico[84]. L'ammirazione per quella scultura antica era stata poco prima riaccesa da Francesco Colonna nel “Hypnerotomachia Poliphili” (I, vii), che ricorda la potenza erotica della statua di Cnido, per la quale gli umani si erano appassionati.

La poesia e la statua

Così non sorprende che Pico dichiari, nell'epistola sopraccitata a Lilio Gregorio Giraldi, che l'obiettivo reale della sua operetta *De Venere et Cupidine expellendis carmen*, conclusa nel settembre del 1512[85], è attaccare quella scultura e tutto ciò che essa gli sembra rappresentare[86]. Tanto quanto l'epistola, la poesia presenta fin dal titolo, e in diversi momenti, una chiara allusione al Cortile. Prima di tutto il verbo “expellere” mantiene qui la sua prima accezione di espulsione della scultura dalla sede massima dei successori di Pietro, e la forma gerundiva non fa altro che rafforzare il carattere imperioso dell'esortazione. Non potrebbero, dunque, alludere più chiaramente al Cortile,

sede di un concilio di entità pagane, i versi 187-191:

*Huc etenim nimium nimiumque nocentia
monstra / migrare truces Scyllaeque et
Gorgones, atque / Harpyiae in mediis
posuere sedilia templis (...) / Atque super
sacra sidunt acheloides aede*

(“E in effetti, qua migrarono mostri molto, molto nocivi e le truci Sille e le Gorgoni e le Arpie si sono posate in mezzo ai templi (...) E le Acheloidi si sono posate sul tempio sacro”).

Gombrich considera la poesia di Pico “deservedly forgotten”, dato che è “little more than a pastiche of the conventional themes of Platonic love and the remedia amoris known from Lucretius and Ovide, culminating in a devout exhortation to Christian chastity”[\[87\]](#). Questo giudizio sembra davvero affrettato. La poesia colpisce per la crudezza di alcune immagini, ma anche per un altro fatto: quello che il grande storico austriaco considera *pastiche* si presenta, piuttosto, come un gioco di emulazione dell’“avversario”, Lucrezio, in una dimostrazione velata della fallacia della tesi del modello unico.

Le due Veneri e il rifiuto di entrambe da parte di Pico

Ma Gombrich si sbaglia soprattutto quando associa il poema “ai temi convenzionali dell’amore platonico”, perché non c’è niente che sia più contrario ad esso. Se c’è una evidente corrispondenza fra la poesia di Pico e la sua epistola a Bembo, c’è anche una differenza importante fra di esse: mentre nell’epistola a Bembo Pico si attiene grandemente alla sfera dell’imitazione stilistica, nel poema contro Venere si propone di contestare la potenza trascendente o

anagogica della Venere Urania, vale a dire, la nozione platonica di modello. L'attacco di Pico al culto della scultura antica aveva, come si è detto, un bersaglio più alto: il centro stesso del progetto umanistico fiorentino, ossia, quello della *concordantia* fra platonismo e cristianesimo, consostanziata nella duplice natura di Venere, dato che l'"ascendere" di una Venere terrestre a Venere Urania rendeva possibile passare dal desiderio del bello al desiderio del bene.

Nei versi iniziali della poesia, Giovan Francesco si sofferma sulla descrizione delle nascite delle due Veneri, ammettendo la distinzione proposta da Pausania nel *Simposio*[88], che Ficino, nel capitolo II, 7 del suo Commento del *Simposio*, aveva chiamato i "due generi di amore e della duplice Venere: *Venus coelestis* (o *aetheria* o *urania*) e *Venus vulgaris* (o *pandemia*)[89]. Come si sa, la tradizione mitografica attribuiva alle due Veneri origini diverse: mentre Esiodo (*Teog.* 154-206) la faceva nascere dai genitali di Urano lanciati nel mare di Cipro (o di Citera), da dove proviene il suo epiteto Anadiomene ("emersa dalle onde")[90], Omero (*II*, V, 370) considerava la seconda figlia di Zeus e di Dioné[91]. Con Platone, questa doppia origine acquista una tensione filosofica che avrebbe raggiunto il suo massimo sviluppo con Plotino, soprattutto nella sua dottrina dell'amore[92]. Oltre a ciò, essa si trasformava, da Cicerone a Boccaccio[93], in *topos* dell'interpretazione filosofica e allegorica del mito di Venere, mantenendosi, per esempio, nel Medioevo, nel Commento dell'*Eneide* di Bernardo Silvestre[94]. Menzionata da Marsuppini nel 1433[95], questa duplicità era considerata una categoria eminente della filosofia platonica nel Commento ficiniano del 1469 (pubblicato nel 1484), ben come nelle *Conclusioni* del 1486, di Giovanni Pico, che sottolineava la

transitività fra questi due “gradi dell’amore”, secondo l’idea della partecipazione del sensibile all’intelleggibile[96]: *Per duplicem Venerem, de quo in symposio Platonis, nihil aliud intelligere debemus, quam duplicem pulchritudinem, sensibilem et intelligibilem.* (“Per la duplice Venere, di cui parla il Simposio di Platone, non dobbiamo intendere altro che una bellezza duplice, sensibile e intelligibile”.)

La dualità di Venere era fondamentale per la distinzione ficiniana fra l’eros platonico e la *voluptas* lucreziana. Essa depurava, inoltre, il tema dell’amore dalla carica erotico-burlesca di certa lirica medievale e dei canti carnascialeschi, dandole una dignità filosofica capace di assorbire, in ambito platonico, le speculazioni esoteriche e avverroiste del concetto di Amore, materia centrale della lirica stilnovistica. Così, nel primo capitolo della *Oratio* VII del suo Commento al *Simposio*, Ficino interpreta in chiave platonica le due canzoni dottrinarie, imbevute di tecnicità filosofica, ossia, le poesie *Guido Orlandi a Guido Cavalcanti* e, soprattutto, quella che si suppone sia la risposta ad esso, *Donna mi prega* (XXVII^a e XVII^b), interpretazione davvero audace, perché per Cavalcanti, che indirizza la sua poesia esoterica alle persone “c’hanno intendimento”, l’Amore era accidente, non sostanza, si localizzava nell’anima sensitiva, precisamente nella memoria e, stranamente, non proveniva da Venere, ma da un’oscurità del pianeta Marte, simbolo forse della malignità della passione[97].

Il tema era elaborato anche dall’immaginazione artistica. Alla Venere eterea allude probabilmente questa nuova e curiosa metamorfosi di Venere in divinità alata nella serie *Educazione di Eros*, attribuita da Chastel a Bertoldo[98]. La

giustapposizione fra l'unicorno e il cervo nell'*Allegoria dell'Amore* di Filippino Lippi[99], databile del 1483-1487c., si iscrive, forse, fra i primi tentativi di introdurre nella pittura questa contrapposizione fra due generi dell'Amore, senza valersi, tuttavia, dell'esplicita contrapposizione fra le due Veneri[100]. Ad ogni modo, la contrapposizione fra le due nature dell'Amore si manifesta come opposizione fra due Veneri nelle due opere del Mantegna per lo *Studiolo* di Isabella d'Este: che *Venus vulgaris* potesse incarnare la lascivia lo proponeva, nel 1502, il *Trionfo della Virtù*, che la rappresenta come una figura femminile sul dorso di un centauro con *cupidinis arcus*. Per mezzo di un attributo di suo figlio, Venere era inclusa fra i vizi espulsi dall'orto di Minerva. L'identificazione fra Venere e la lascivia è inequivoca in quel contesto e si specifica ancora di più nel 1505, nel dipinto *Lotta tra Amore e Castità* del Perugino, destinato anch'esso allo studiolo o alla grotta di Isabella d'Este, i due camerini sovrapposti nel suo castello mantovano[101]. D'altra parte, la Venere celeste assumeva tanta importanza nell'ambiente cortese e platonizzante di Ferrara che, verso il 1497, Isabella vuole rappresentare il Parnaso presieduto non da Apollo, ma da "Venere Urania", con accanto il "casto Marte"; e, secondo Battista Fiera, si fa davvero rappresentare allegoricamente in quella figura: "*Formosam Venerem noster tibi pinxit Apelles / Et tantum Formam pinxit Elisa tuam*"[102]. Sappiamo, pure, che si infastidisce quando, nel 1505, viene a sapere che il Perugino aveva intenzione di rappresentare nuda (ossia, come *Venus aetheria*) la Venere che la sua *inventio*[103] prevedeva vestita (ossia, *Vulgaris*)[104]. L'osservanza della nudità di Venere Urania è sottolineata da Dürer quando rappresenta la *Venus Cythaerea* in contrapposizione alla sensualità di Bacco, nel primo frontespizio del

Quatuor libri amorum di Konrad Celtis, edito nel 1502 e composto, probabilmente, in riferimento al Mantegna e allo studiolo di Isabella[105]. Filostrato, il Vecchio, il cui *Eikones* era stato appena pubblicato (Aldina, 1503), era formale nella sua descrizione di una scultura di avorio: “il tipo della dea è quello di Afrodite, dea della Modestia, nuda e decorosa”[106]. La Venere celeste, la Venere ignea o *aetheria*, era, come insisteva Ficino, di natura molto differente dall'altra Venere[107]: “La prima Venere che abbiamo nominata, che è nella Mente Angelica, si dice esser nata di Cielo senza Madre: perché la Materia da' Fisici è chiamata Madre: e quella Mente è aliena dalla corporale Materia”.

Com'è noto, molteplici questioni sulla natura immateriale di Venere si condensano, intorno al 1482, nella *Nascita di Venere*, di Botticelli. Insieme alla *Primavera*, quest'opera suscita quasi un secolo e mezzo di studi che qui non possono essere esaminati. Ad ogni modo, non si devono perdere di vista due fatti. Il primo è che la sua fonte immediata la strofe 101 del primo libro delle *Stanze della Giostra* di Poliziano, nella quale l'autore descrive, nel contesto dell'ecfrasi dei rilievi della porta del palazzo di Venere a Cipro, la scena della nascita di Venere. È vero che la poesia non tratta direttamente della duplicità di Venere, preferendo gravitare intorno alla triade Diana / Venere / Minerva, una triade che rappresenta una conversione duplice: all'inizio seguace di Diana, il casto cacciatore è fulminato da Venere. Tuttavia un sogno seguente gli rivela la necessità di combattere per il suo amore nella condizione di accolito di Minerva Citerea. Secondo fatto: verso il 1475 Poliziano si muove ancora nella sfera di influenze di Ficino, e la forma triadica dell'esperienza iniziatica dell'eroe non esclude la poesia dalla sfera della duplicità di Venere. Come mostra Stefano Carrai[108]:

“non si supera quella che potrebbe parere una contraddizione insanabile – che Giulio lotti simultaneamente sotto il segno di Pallade e di Amore – se non si tiene presente, ancora una volta, lo sviluppo ficiano di Eros: sacro furore che, come figlio di Venere Urania, conduce alla contemplazione e, allo stesso tempo, al cieco errore prodotto dalla Venere Terrestre”.

Per la stessa ragione, Botticelli rappresenterà castamente, non diversa da una Madonna, la Venere della *Primavera*. Queste somiglianze formali e di tonalità spirituale fra Venere e la Vergine affioravano già nel 1478 o nel 1481 nella strofe 38 del canto XVI del *Morgante* di Luigi Pulci, che così descrive la bellezza singolare di Antea^[109]:

“e ‘l capo suo, che Venere simiglia, / la faccia pulcra, angelica e modesta, / e due begli occhi e l’archeggiate ciglia / e gli atti e le parole sì soave / che mi pareva sentir proprio dire: “Ave”.

Nemmeno Carpaccio, da parte sua, offendeva il decoro quando, nel 1495, inserì in una *fabula* cristiana – il *Sogno di Santa Ursula* – quella che sembra essere una statua di Venere, posta significativamente al di sopra dell’angelo annunciatore del suo destino di santità. Per un’associazione non meno decorosa, la già citata statua della *Madonna del Sasso*, commissionata da Raffaello a Lorenzetto (“tanto amato da Raffaello da Urbino”, secondo Vasari), che la esegue nel 1524 per un tabernacolo antico di Santa Maria ad Martyres (Panteon), sarebbe “una copia sorprendentemente fedele” (Buddensieg) della molto copiata *Venere* del giardino del cardinale Ippolito d’Este al Quirinale, documentata nel *Codex Escorialensis* (fol. 31), in seguito restaurata come una *Higeia* e considerata una *Ninfa* dal 1787^[110]. In questi stessi anni l’opposizione

complementare fra “Venerie Mundano” e “Venerie Coeleste”^[111] riappare in un altro esempio, i pendants del Correggio, che rappresentano L’educazione di Amore e Venere e Cupido con Satiro, oggi nei musei di Londra e Parigi. Nei termini di questa stessa contrapposizione si devono intendere anche le scene dipinte come medaglioni in rilievo alla base delle colonne che fiancheggiano la Venere e Cupido di Gossart (1521), citata sopra: Marte e Venere sorpresi da Vulcano, tema che allude alla sua natura voluttuosa, e “Venere che calma Marte”, che rinvia al “Mars Venerem nunquam domat” del Commento (*Oratio* V, cap. 8) di Ficino al “Simposio” di Platone.

Ma prima ancora di Correggio e di Gossart, fra il 1513 e il 1516, il tema di Venere raggiunge il suo apice nella cultura figurativa del primo quarto del Cinquecento. Innanzitutto con i “Piaceri di Venere” della Stufetta del cardinale Bibbiena, concepiti e eseguiti in stretta collaborazione da Pietro Bembo e Raffaello e collaboratori (Penni e Giulio Romano), affreschi in cui affiora nuovamente il tema della “Nascita di Venere Urania”. In secondo luogo, o simultaneamente, con il capolavoro del giovane Tiziano, oggi alla Galleria Borghese, sul quale le più diverse interpretazioni concordano in un punto: sebbene sia di tipo nuziale, il dipinto chiamato “Amor sacro e amor profano” elabora una concezione duplice di Venere^[112], allo stesso tempo cosmica e sensuale, che diventa, forse, la figura mitologica più ricorrente dell’arte italiana, dalla medaglia della “Venus Pacifica” del Laurana (1463) alle infinite variazioni della “Venere stesa o addormentata” ispirate nel prototipo giorgionesco, realizzate fino al terzo quarto del Cinquecento^[113].

Ben lungi dall’essere *soltanto* un figura della

concupiscenza, un equivalente mitologico del peccato originale, Venere era *anche* la consustanziazione della qualità più elevata della bellezza, la venustà, la “venustas”, ossia, la “charis” greca, o grazia, con le sue inevitabili connotazioni cristiane. Possiamo trovare questa sinonimia di “venustas” e “charis” già nella sua incarnazione storica, proposta nella “Vita Raphaelis” di Paolo Giovio[114], attento forse a un brano del “De natura deorum” di Cicerone, ripreso da Pomponio Leto[115]: “in toto picturae genere nunquam eius operi venustas defuit, quam gratiam interpretantur” (“in tutti i generi della pittura non è mai mancata alle sue opere la venustà che traduciamo con grazia”)

Questa qualità è un attributo proprio di Raffaello tanto quanto la divinità lo è di Michelangelo, come afferma un sonetto dell’Aretino inserito in un’epistola a Domenico Boccamazza, del novembre 1553[116]:

“Divino in venustà fu Rafaello / E Michel Agnol, più divin che umano”

Ed è, infatti, su questo epiteto che si fondano le successive associazioni fra Raffaello e Apelle, in Dolci e in altri scrittori del Cinquecento, che preludono alla sua consacrazione definita da parte di Bellori[117], dato che proprio la “venustas” è, nell’Antichità, la prerogativa esclusiva del maestro di Colofone. Formulata da Plinio, questa identificazione fra “venustas” e “charis” in Apelle è ripresa negli anni 1540, per esempio, dall’Anonimo Magliabechiano, che scrive a questo proposito[118]:

“E furno nel suo tempo [di Apelle] più eccellenti pittori e quali egli sommamente lodava, ma diceva mancare loro una certa venustà, la quale e Greci chiamano ‘Charis’, e in ciò non fu alcuno equale a lui”.

Sembra, invece, che, soltanto a partire dalla pubblicazione del Commento ficiniano al “Simposio” (1484), il tema della doppia Venere acquisti risalto in opere letterarie e speculative, fra l’altro molto diverse, a causa anche degli ambienti culturali in cui sono prodotte. Si pensi alla “Canzone de lo amore celeste e divino secondo la mente e opinione dei Platonici” di Girolamo Benivieni, composta nel 1486, con il “Commento particolare” di Giovanni Pico della Mirandola (1487c.)[\[119\]](#). In esso Pico afferma che: “El trattare dell’uno amore e dell’altro appartiene a diverse scienze”. Ciò è confermato, nell’ambito della prosa, da un’opera di tipo enciclopedico, i “Dialoghi di amor” de Leon Hebreu, filosofo giudeo fuggito dalla Spagna, che avvicina Ficino alla grande tradizione speculativa arabo-giudaica. Non si conosce la data esatta (1501-1502 o 1511-1512) e nemmeno la lingua in cui fu originalmente scritta questa opera influente (come affiora in un brano del trattato di Giuseppe Betussi, citato sotto) e della quale furono subito fatte edizioni in italiano, spagnolo e francese. La dottrina platonica delle due Veneri commentata da Ficino si proietta senza varianti significative anche nei “Tre libri d’Amore con un panegirico all’Amore” di Francesco Cattani da Diacceto (1508), tradotti in italiano dall’autore nel 1511, opera che può essere stata una delle cinghie di trasmissione dell’assimilazione della dottrina platonica dell’amore nella lirica di Michelangelo[\[120\]](#). Ma già nel “Hypnerotomachia Poliphili” (1499), Francesco Colonna non esitava a sacralizzare Venere, chiamandola “sancta Venere”[\[121\]](#), così come l’“Inno a Venere” di Michele Marullo, il secondo dei suoi “Hymni naturales” (1497), la chiama “Sancta genitrix Amorum”, in opposizione al “ferox Cupido” e ai suoi fratelli, “ai quali piace, sia percorrere gli alti templi / della grande genitrice, appartati dalle cure, / sia verso gli spazi della

procellosa vita, / dirigere il passo” (“Quos ferox inter medios Cupidos ... Seu libet magnae genitricis alta / Templata semota peragrare cura, / Seu procellosae per aperta vitae / Flectere gressum”)[122].

I trent'anni trascorsi fra il *Commento* ficiano al “*Simposio*” (1484) e la stesura del “*Cortigiano*”, fra il 1513 e il 1516[123], contrassegnano un crescendo del quale Bembo, ancora una volta, rappresenta un punto culminante. Già in “*Gli Asolani*” (1497-1505), questa stessa tensione fra la critica dell'amore terreno da parte di Perottino e la sua difesa da parte di Gismondo si risolve, nel Libro III, nella proposta di Lavinello. E, alla fine, è sotto l'egida di Venere celeste – “la dolce governatrice del ciel di Venere, che della notte e del giorno tiene i confini” – che si svolge la spettacolare anabasi amorosa con cui Castiglione fa chiudere a Bembo in estasi – “astratto e fuor di sé” – l'ultima notte del “*Libro del Cortegiano*” (IV, 67-71) [124]: “Ma tra questi beni troveranne lo amante un altro ancor assai maggiore, se egli vorrà servirsi di questo amore come d'un grado per ascendere al altro molto più sublime”.

D'altronde, lungo l'arco della sua diffusione nella letteratura occidentale, dalla fine del Quattrocento alla prima metà del Cinquecento[125], la dualità di Venere acquista tonalità giocose, come nel ben noto argomento di Erasmo contro gli stoci (*Elogio della pazzia*, xxxviii), o tonalità cortesi, come nel *Raverta* di Giuseppe Betussi[126], o galanti, come nella prima raccolta degli “*Erreurs amoureuses*” (1549) di Pontus de Tyard e in “*Le cercle d'Amour*” (1544) di Jehan Petit, nei quali la ritroviamo nei versi del “*dizain*” 26[127]:

“Par Venus terrestre j'entendz / L'amytié de ce monde immunde / Par Venus céleste pretendz / L'amytié de Dieu pure et munde”.

Il fulcro della critica di Pico

Circa due anni prima di Tiziano e del gran finale di Bembo nel *Cortigiano*, Giovan Francesco Pico concludeva la sua poesia su Venere. Come si è detto, anch'egli prende qui le mosse dalla duplice natura di Venere. Parte da essa, però, non per riconciliare le due nature in un piano superiore, nemmeno per contrapporre l'una all'altra, ma – e qui consiste il fulcro del suo approccio – per espellere le due Veneri dalla sfera della virtù, essendo entrambe in antagonismo con la Vergine:

“(...) Da, casta parens, lessea propago, / da, Virgo, aeternum Virgo, quae sola furentum / nequitiam sacro praestas compescere partu, / da, praecor, et Veneres et quos male sana uetustas / aligeros finxit dementia numina fratres / exturbare, nouo longe et dispellere cantu”.

(“Concedi, casta madre, germoglio di Jesse, concedi, Vergine, eterna Vergine, tu che sei la sola capace di frenare, per sempre, in virtù del tuo santo parto, la depravazione dei folli; concedi, ti supplico, che io espella le Veneri e i fratelli che un'Antichità malsana rappresentò alati, per insania, come numi, e li scacci lontano, con un nuovo canto.”)

Si deve dare a questa doppia esclusione invocata nell'esordio della poesia la debita importanza. L'affermazione del platonismo e del neoplatonismo di Plotino, Giamblico, Proclo e Pletone come equivalenti filosofici della religione rivelata o, almeno, come chiave ermeneutica dei misteri cristiani, era stata conquistata da Ficino e Giovanni Pico mediante diverse strategie. La prima di esse era dimostrare che platonismo e cristianesimo non erano altro che due facce

della stessa moneta, dato che, nella loro forma primordiale, il filosofo e il sacerdote erano un'unica persona. Il "locus classicus" di questa tesi è il secondo proemio del "De doctrina christiana" di Ficino. che qui si cita nella stesura italiana dell'autore, del 1475c. [\[128\]](#): "L'eterna sapientia di dio ordinò che i misteri divini almeno nei principii della religione daccoloro solamente fussino tractati, e quali erano veri amatori della sapientia vera. Per questo advenne che appresso agli antichi e medesimi huomini le chagioni delle cose ricerchavano & anchora administravano e sacrifici di colui el quale e somma cagione delle cagioni. Il perche in tutte le generationi degli huomini e medesimi erano philosophi e sacerdoti, e non senza ragioni cosi era. Perche conciosia chell'animo come piace al nostro Platone con due alie che sono lintellecto, et la volonta possa al padre et patria celeste volare".

Il filosofo e il sacerdote si confondevano in un'unica persona nell'orizzonte del passato. Nel suo "Comparationes Aristotelis et Platonis" (1455), Georgios Trapezuntius, polemizzando con Pletone, sosteneva che l'anima di Platone era transmigrata in Maometto: "Platonis animum in corpus Machumeti translatum". E concludeva: "Non possumus simul Christo et Platoni ac Machumeto servire"[\[129\]](#). A questa identificazione di Platone con Maometto l'umanesimo fiorentino contrapponeva l'identificazione del filosofo con Mosè. Ficino comincia un'epistola degli anni 1480 a Braccio Martelli ricordandogli che: "Numemio, il pitagorico che per Origene era non solo il miglior pitagorico, ma quasi il migliore fra tutti i filosofi, quando lesse le opere di Mosè e di Platone, disse che riconosceva Mosè in Platone e che questi non era altro che Mosè che si esprimeva nella lingua attica"[\[130\]](#). Sempre secondo Ficino, Ermete Trismegisto,

precursore di Platone nella “catena sapienziale” dei “prisci theologi”, era contemporaneo di Mosè[131], coincidenza cronologica che si converteva in segno di una coincidenza di dottrina e che si confermava nell’intarsio del 1488 di Giovanni di Stefano per il pavimento della cattedrale di Siena, con la sua celebre iscrizione: “Hermes Mercurius Trismegistus contemporaneus Moisi”. E finalmente, nella “Theologia Platonica” (18,1), Ficino accoglieva un brano di Artapano, citato da Eusebio da Cesarea (Praep. ev. 9, 37, 432), secondo il quale Mosè e Trismegisto erano stati, in verità, un unico uomo (“homo idem Mercurius fuit atque Moyses, quod Artapanus historicus coniecturis multis ostendit”)[132].

Ma è soprattutto mediante l’idea platonica di armonia e bellezza – contenuta in un complesso di nozioni tali come symmetria, concinnitas, venustas o pulchritudo – che si trovava la strada reale per sintetizzare filosofia e religione in una sapienza superiore. In uno dei suoi quaderni di appunti sulle antiche misure romane, Angelo Colocci, Segretario di Giulio II e eminente rappresentante del platonismo curiale del secondo decennio, scrive: “Pulchritudo ut divinae bonitatis vestibulum” (La bellezza è come il vestibolo della bontà divina)[133]. Colocci riprendeva qui una categoria fondamentale di Ficino, ripetuta alla fine del suo Commento sulle due Veneri:

“Quo qui recte utitur [Amorem], corporis quidem formam laudat, sed per illam excellentiorem animi mentisque et dei spetiem cogitat eamque uehementius ammiratur et amat”.

(“Colui che fa un uso corretto [dell’Amore] , loda certamente la bellezza corporea, ma per mezzo di essa concepisce la bellezza superiore dell’anima, dell’intelligenza e di Dio

e ammira e ama con più ardore quest'ultima”).

Nella stessa linea, come si è visto, Bembo faceva di questa identificazione l'inizio e la premessa del suo discorso ardentemente platonizzante del libro IV (59) del “Cortigiano”: “ad ogni cosa dà supremo ornamento questa graziosa e sacra bellezza, e dir si può che'l bono e'l bello, a qualche modo, siano una medesima cosa”.

Detto questo, possiamo forse capire meglio la radicalità della poesia “De Venere et Cupidine expellendis carmen”. Se si può parlare di una corrente antiumanistica nella cultura italiana dal Trecento in poi, nel senso di un atteggiamento critico in rapporto ai modelli antichi e al culto dell'Antico, certamente giungiamo qui al suo apice. Infatti, Giovan Francesco Pico fa suo il rifiuto globale della sapienza antica, fino ad allora propria soltanto dei suoi critici “esterni”, cioè, dei circoli della Chiesa più impermeabili al platonismo. Il rifiuto frontale di qualsiasi interpretazione anagogica del mito era una novità proprio perché era, ora, sottoscritta da un laico, da un eminente umanista[134], che aveva voce in capitolo nella capitale della Repubblica delle Lettere in cui si era trasformata Roma con Giulio II[135].

Il culto letterario e artistico della Vergine

Pico condivide un nuovo entusiasmo generale per il culto letterario della Vergine, trasformata in Musa di un Parnaso cristiano. Fin dal 1488 il carmelitano spagnolo Battista Mantovano aveva introdotto la tematica mariana nell'ambiente umanistico italiano, con il suo “Parthenice prima sive Mariana”[136]. Nel secondo decennio, sorgono le poesie di Marcantonio Flaminio, la

“Cristiade” di Marco Girolamo Vida e gli “Inni alla Trinità” di Giano Vital, come pure l’epigramma che, nel 1515, Andrea Fulvio dedicò a Sant’Anna e la Vergine col Bambino di Andrea Sansovino, nella chiesa di Sant’Agostino, nel contesto del circolo degli umanisti romani che si riunivano allora ai piedi della scultura e dell’Isaias di Raffaello, fra i quali Biagio Pallai, Johannes Goritz, Angelo Colocci e Egidio da Viterbo. Come si sa, questa tematica avrebbe conosciuto il suo apogeo proprio negli anni della composizione della poesia di Giovan Francesco Pico, ossia, nel 1512-1513, all’epoca della prima versione del “De partu virginis” di Sannazzaro, la più elevata realizzazione poetica di questo genere di cristianizzazione dell’epica antica[137].

Questa intensificazione del culto della Vergine può avere influito sulla trasformazione drastica del primo progetto del 1505 per la tomba di Giulio II, intriso ancora del culto dell’Antico e in particolare dell’immaginario dei mausolei degli imperatori romani e addirittura del Mausoleo di Alicarnasso. Infatti, nel secondo progetto, pure del 1513 (www.mare.art.br), tutta la struttura della tomba imperiale è sostituita dalla tipologia dell’altare del culto alla vergine. Lo stesso processo avviene nei dieci anni compresi fra il 1507, quando un decreto di Giulio II dichiara Loreto luogo di culto della Vergine e di pellegrinaggio, e il 1517, momento in cui il monumento del Sansovino gode di tanto prestigio che addirittura Jacopo Sadoletto là si dirige per adempiere a una promessa.

Ma è proprio dal confronto di questi diversi elementi del culto mariano, in ambito letterario, artistico e devozionale, che risalta l’originalità della poesia di Giovan Francesco Pico. Basta confrontarla col capolavoro del

genere, la prima versione del “De partu virginis”. Erasmo aveva le sue buone ragioni di criticare, nel 1528, il paganesimo del Sannazzaro, perché la sua poesia, lungi dal contrapporre il “mito” antico alla verità cristiana, lungi dal valersi del vecchio *topos* lucreziano della severa verità inoculata didatticamente nel verso melodioso, elabora, in verità, a pretesto di scrivere sull’incarnazione, una poesia su immagini e personaggi della mitologia antica, come dimostra fin dal suo incipit, nel quale annuncia che il parto della Vergine “aprì la via dell’ostruito Olimpo” (“obstructi viam patefecit Olympi”). Già nel 1540, Florido Sabino difendeva, contro la censura di Erasmo, il diritto di Sannazzaro di inserire nella poesia, come elementi pienamente partecipanti del mistero cristiano, “le Muse, Apollo, le Ninfe, gli Dei Marini, le Furie; e indurre Proteo (che gli antichi credevano conoscesse tutti i tempi) a predire la venuta di Nostro Signore”[\[138\]](#).

La poesia di Giovan Francesco Pico esortava invece a creare una poetica ripulita da questi legami fra il sacro e il mitologico. Il suo rifiuto del culto dei modelli antichi era, del resto, sistematico e avveniva in diversi ambiti. Davano una prova precoce di questo rifiuto le sue apologie del Savonarola (1497-1498) e la sua traduzione, nel 1507, di un testo capitale dell’apologetica, il “Discorso ai greci”, in quell’epoca considerato di Giustino, “philosophus et martyr”[\[139\]](#). Dieci anni dopo, Pico avrebbe denunciato di nuovo questa adesione assoluta alla cultura classica nell’audace orazione pronunciata davanti a Leone X nell’adunanza plenaria del Concilio Lateranense del 1517[\[140\]](#):

“... nihilque omnino sint (...), quae vanae vetustatis illustratores Poetae atque philosophi commenti sunt de fortunatis insulis, de fluminibus Nectaris, de via lactea,

de reditu ad compares stellas, & caeteris quae ad veritatem hallucinantes suis lucubrationibus inseruere”.

(“... e non siano di nessun valore (...) le cose che i poeti e i filosofi illustratori di una vana Antichità hanno commentato sulle isole della felicità, i fiumi di nettare, la via lactea, la conversione in costellazioni e altre cose che, avendo perduto il senno, hanno inserito come verità nelle loro elucubrazioni.”)

La mitologia, d’ora in poi, non aveva più nulla da spartire col sacro, nemmeno nelle forme da tempo accettate dalla tradizione cristiana, come lo stato di rivelazione profetica delle Sibille o il “furor propheticus”, tematizzato da Ficino. Ad esse Pico contrappone il suo “De rerum praenotione”, e alle speculazioni metafisico-cristiane sull’amore platonico risponde (come se fosse un corollario al “De Venere et cupidine expellendis carmen”) con il suo trattato “De Amore divino libri quator”, pubblicato nel 1516, ma redatto all’epoca della fondazione, nel 1514, della versione romana dell’“Oratorio del divino amore”[\[141\]](#). Nel primo libro del dialogo “Strega”[\[142\]](#), del 1523, finirà davvero per identificare nel mondo antico la fonte dei riti demoniaci dei “giuochi di Diana”, e così alla sapienza antica e alla “pax philosophica” ambita da suo zio sarà spinto a contrapporre il suo “Examen vanitatis doctrinae gentium et veritatis christianae disciplinae”, pubblicato a Mirandola nel 1520, testo che recupera Sesto Empirico e annuncia l’essenza dello scetticismo cinquecentista nella sua affermazione programmatica (I, 2 [486])[\[143\]](#): “Mihi autem venit in mentem consentaneum magis esse et utile magis, incerta reddere philosophorum dogmata, quam conciliare, ut patruus volebat” (“Mi parve più consentaneo e utile mettere in dubbio le dottrine filosofiche che conciliarle, come voleva mio zio”)[\[144\]](#).

Conclusione: la Venus felix e gli affreschi della Stanza della Segnatura

La poesia di Pico si associa a una rottura epocale nella cultura dei letterati, rottura prodotta dal suo interno. Non si trattava di un altro attacco generico contro il “paganesimo” dilagante, alla stregua degli “Epigrammaton” di un “converso” come Ugolino Verino (*Contra lascivos poetas inventores turpium fabellarum deorum...*), attacchi che abbondavano nella Firenze del Savonarola. Ciò che è peculiare di Giovan Francesco Pico non è la critica del “paganesimo”, ma il fatto di inserire in essa l’idea stessa di modello e di partecipazione nella sua accezione platonica.

La poesia di Giovan Francesco intersecava le sue due epistole a Bembo perché la critica alla stretta osservanza di Cicerone come modello unico colpiva il nucleo degli “*studia humanitatis*”, fondata sulla premessa dell’autorità dei modelli antichi sia nella sfera della filosofia, sia nella sfera delle *Arti*. Se, nella poesia, Venere deve essere sostituita dalla Vergine, nelle epistole, l’imitazione di Cicerone deve essere sostituita dall’imitazione paolina di Cristo.

Ritorniamo, per finire, al punto di partenza, cioè, alla critica di Pico diretta alla scultura romana. Alla fine del nostro percorso appare con grande evidenza il rapporto di reciproca connessione fra i suoi tre elementi fondamentali: lo scetticismo antiplatonico, il rifiuto del monismo ciceroniano e lo scetticismo in rapporto all’eccellenza (*praestantia*) dei modelli scultorei romani, e ciò porta Pico a valorizzare le “più eccellenti” sculture moderne a detrimento della “vana chimera” (*vana imago*) del collezionismo delle sculture antiche, come in un brano della sua prima epistola a Bembo^[145]: “è quello che

succede con le statue, come spesso constatiamo: anche se sono superiori a certe statue scolpite in quei secoli vetusti, quando sono esposte come nuove sono messe dietro a statue meno perfette. Tanto la vana chimera di ciò che ha mille anni ha invaso, come una pestilenza, il giudizio degli uomini!”

È plausibile che lo scandalo del “Cupido addormentato” di Michelangelo, venduto come antico a Raffaele Riario, riecheggi ancora in questo brano; si pensi alle posizioni emblematiche di Michelangelo e del cardinale di San Giorgio alla corte di Giulio II, sebbene sia più prudente leggerlo, essendo passati vent’anni, come una testimonianza supplementare della frequenza di queste frodi in quell’epoca[146]. Già nel 1491, per esempio, Pier Maria Serbaldi, il Tagliacarne, era stato citato in una lettera di Nofri Tornabuoni, gerente della banca Medici di Roma, a Lorenzo de’ Medici come autore di una gemma suppostamente antica. Avvertita della truffa dall’antiquario Giovanni Ciampolini, la banca si rifiuta di comprarla. Serbaldi, d’altronde, era molto amico di Michelangelo, che, secondo una tradizione non documentata, usava un anello con una pietra che rappresentava un bacchanale e che sarebbe stata intagliata da lui[147].

Si rivela, comunque, in questo brano di Pico, un’altra delle sottili differenze che lo separano da Erasmo. Anche questi, nel suo “Elogio della pazzia” (xlv), deplora l’insensatezza “del proprietario di un quadro brutto”, che “lo contempla e ammira, convinto di avere un Apelle”. Il collezionismo antico è, per Erasmo, solo uno dei molti sintomi della “stultitia” umana, alla stregua di Damasipo, lo sciocco stoico, satirizzato da Orazio, che rimpiange i suoi anni di presunto expert di arte, quando trascorreva il tempo a cercare “qualsiasi scultura rustica, o qualsiasi bronzo mal

fuso”[148]. Per Pico, invece, l’entusiasmo per l’antico si riveste di una gravità morale inaudita per il suo tempo, è una “quasi pestis” che “invasit hominum iudicia”, una peste che fa impazzire, che corrode il giudizio e che bisogna estirpare se si vogliono restaurare i fondamenti del cristianesimo.

Insieme alla singolarità filosofica della critica di Giovan Francisco Pico, è egualmente essenziale osservare che la sua opposizione all’umanesimo sarebbe avvenuta per la prima volta a partire da un processo intentato non contro modelli letterari, ma contro due modelli visivi, la Venus felix e gli affreschi della Stanza della Segnatura, che dovevano apparire, a quel tempo, come la sanzione pontificia della convergenza fra l’antica sapienza filosofico-poetica e il mistero cristiano. Non dobbiamo, infatti, sottovalutare le forti analogie esistenti fra il Cortile e la Stanza, fondate su una duplice sacralizzazione dell’Antico. Se la Stanza della Segnatura era, nella buona formula di Chastel, lo “speculum doctrinalis” del cristianesimo, e aveva portato il progetto umanistico di un platonismo cristiano al suo grado massimo di sistemazione visiva, il “Procul este profani” del Cortile, citato sopra, spiegava il carattere sacro del mito delle origini di Roma (gravitante intorno alla triade Laocoonte – Venus felix – Apollo), rifondato e nuovamente inscenato dalla nuova “età dell’oro” della Roma di Giulio II. È vero che Pico non menziona esplicitamente in nessun momento gli affreschi della *Stanza*, ma alludono ad essi, verossimilmente, i versi finali del componimento[149]:

“Vos etiam monitos Iuuenes iterumque iterumque / Optarim obscenum casto ut pellaris amorem / Pellitur ut clauo clauus, nec ad alta Platonis / Vos specta aetheriae aut Veneris simulachra relego”.

(“Vorrei tanto, giovani pieni di giudizio, che sempre e sempre respingeste, con il casto, l’amore osceno, così come un chiodo è scacciato da un’altro, e non vi abbandono alle alte visioni di Platone o alle immagini di Venere eterea”).

Come in un gioco speculare e perfettamente simmetrico, il rifiuto delle due Veneri, affermato come programma nell’esordio della poesia, trova il suo corrispondente nei versi finali, nei quali è resa esplicita l’associazione fra Platone e la “Venus aethera”. È difficile calcolare oggi, nella sua pienezza, l’impatto della “Scuola di Atene”. Anche se Aristotele appare nell’affresco accanto a Platone, è evidente che era riservata alle “alte visioni di Platone” (*alta spectata Platonis*) la posizione di destino supremo della filosofia, prerogativa che si rivelava chiaramente nel fatto, osservato da Perrig, che il punto di fuga di tutta la piramide visiva tocca il polso sinistro di Platone, che ha in mano il *Timeo*, il libro in cui il Medioevo e il Rinascimento scorsero la conferma della narrazione biblica della Genesi[150]. La centralità di Platone – il suo gesto indicativo dell’unità del mondo sensibile e del mondo intelligibile, quasi l’equivalente dell’unità dell’umanità e della divinità del Cristo raffigurata nella parete davanti – proveniva, del resto, dalla stessa supremazia antica, patristica e scolastica della teologia e della metafisica sull’etica. Se è programmatica, qui, la concordanza fra i due filosofi, essa è ottenuta mediante l’osservazione della gerarchia dei saperi, nell’ambito della quale era evidente l’egemonia di Platone, “*humanae divinaeque Philosophiae celeberrimus antistes*”[151].

Così, la decisione di Pico di non abbandonare i giovani ai due mali maggiori che li minacciano – “le alte visioni di Platone o le immagini di Venere eterea” – poteva

probabilmente essere letta alla corte pontificia come un'estensione agli affreschi della *Segnatura* della poetica condanna della Venus felix del Cortile. La duplice "vituperatio" di Venere e di Platone, che Giovan Francesco Pico rende indissociabili alla fine, sorge come una specie di contromodello della "laudatio" di una cultura curiale fondata nell'identificazione con i grandi paradigmi antichi, al quale un veterano del più ortodosso ciceronismo, Paolo Cortesi, aveva appena dato una forma precisa nel "De cardinalatu" (Roma, 1510), ispirato in parte al "De officiis" di Cicerone.

(Traduzione di Letizia Zini Antunes)

Figura - Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica, n° 1, 2013.

[1] Lo studio moderno più importante della traiettoria biografica e intellettuale di Giovan Francesco Pico della Mirandola è di C. B. Schmitt, *Gianfrancesco Pico della Mirandola (1469-1533) and his critique of Aristotle*. Haia: Martinus Nijhoff, 1967.

[2] Cfr. *Vita Hieronymi Savonarolae*, Firenze: Olschki, 1999.

[3] Cfr. P. Giovio, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita. Quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur*, Venezia: Michele Tramezzino, 1546. Cito dalla traduzione italiana, *Elogi degli Uomini Illustri*, a cura di F. Minonzio, Torino: Einaudi, 2006, p. 254.

[4] I numerosi *Elogia* di Giovio sembrano, senza eccezione, avere come obstinato e unico scopo quello di dimostrare la tesi, esplicitata alla fine della sua notizia biografica

di Egidio da Viterbo: “Infatti, per una sorte non propizia alla natura umana, non v'è virtù che riesca a brillare in piena luce senza essere deturpata da qualche macchia di viziosità, come per irridere l'idea stessa della beatitudine”. Cfr. Giovio, op. cit. (2006), p. 251.

[5] Cfr. *Descrittione di Tutta Italia di F. Leandro Alberti Bolognese nella quale si contiene il Sito di essa (...) et più gli Huomini famosi che l'hanno illustrata*, etc. (1537), in Bologna per Anselmo Giacarelli, MDL, pp. 321-323 (in rete). Sui rapporti fra Leandro Alberti e Pico, entrambi inquisitori terribili, cfr. F. Minonzio, “Fra Leandro, dolce cosmografo e brusco inquisitore, leccardo del arrosto di carne umana. I rapporti fra Leandro Alberti e Paolo Giovio e l'ombra inquieta della memoria (tra Gianfrancesco Pico e Giovanni Mainardi)”, in M. Donattini (a cura di), *L'Italia dell'Inquisitore: Storia e geografia dell'Italia del Cinquecento nella Descrittione di Leandro Alberti*. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Bologna: Bononia University Press, 2007. È di Giovio la definizione di Alberti, formulata in una lettera al cardinale Alessandro Farnese del 4 aprile 1543, come “dolce cosmografo e brusco inquisitore, leccardo del arrosto di carne umana *ad odorem suavitatis* delle dote infiscalabili”.

[6] Cfr. Joannis Francisci Pici Mirandulae, *De Morte Christi et propria cogitanda libri tre*. Bononiae: Benedictus Hectoreus, 1497.

[7] Cfr. C. Dionisotti, “Pietro Bembo”, *Dizionario Biografico degli Italiani* (1966), pubblicato anche in *Scritti sul Bembo*, ed. C. Vela, Torino: Einaudi, 2002, pp. 143-167, pp. 153-154.

[8] Cfr. J. Beck, “Cardinal Alidosi, Michelangelo and the Sistine Ceiling. *Art History*, 11, 22, 1990, pp. 63-77.

[9] Cfr. Dionisotti, "Pietro Bembo", art. cit. (1966), p. 154.

[10] Cfr. P. Bembo, *Lettere*, ed. E. Travi, 4 volumi, vol. II (1508-1528), Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1990, pp. 68-69. Epistola 324, a Ottaviano Fregoso, de 1° gennaio 1513: *fratris tui domus a doctis hominibus mirifice frequentatur*. Già citato da G. Santangelo, Introduzione a *Le Epistole "De imitatione" di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, Firenze: Olschki, 1954, p. 3.

[11] Cfr. C. Dionisotti, "Pietro Bembo" (1966), pp. 143-167.

[12] *Io. Francisci Pici Mirandulae Domini, concordiaequae Comitum (...) Et rhetorici duo, de imitatione ad Petrum Bembum. Petri Bembi Veneti de imitatione liber unus*. Basiliae apud Io. Fronenium mense maio, anno MDXVIII. Vide G. Santangelo (ed.), *Le Epistole 'De imitatione' di Giovan Francesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*. Firenze: Olschki, 1954, Introduzione. Nel 1910, Izora Scott offre una traduzione inglese di questa corrispondenza, preceduta da un'ampia introduzione: *Controversies Over The Imitation of Cicero in the Renaissance*, with translations of letters between Pietro Bembo and Gianfrancesco Pico On Imitation and a Translation of Desiderius Erasmus The Ciceronian (Ciceronianus). New York, 1910, reprint 1991, Parte II, pp. 1-18. Si veda pure *De l'imitation. Le modèle stylistique à la Renaissance*. Edizione bilingue, traduzione francese, note e presentazione di Luc Hersant, con la traduzione francese dell'Introduzione di G. Santangelo. Parigi, Aralia, 1996. E J. Dellaneva (ed.), *Ciceronian Controversies*. The I Tatti Renaissance Library, Harvard University Press, 2007, pp. 16-125. Una sintesi del problema della *imitatio* dal punto di vista dell'imitazione

stilistica è offerta da M.L. McLaughlin, *Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford, 1995.

[13] Sulla controversia riguardante il ciceronismo nei secoli XV e XVI, si veda, oltre ai titoli citati nella nota precedente, R. Sabbadini, *Storia del Ciceronianismo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza*. Torino: Loescher, 1885 e M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Ginevra: Droz, 1980.

[14] Non solo la triade fondamentale composta dal *Laocoonte*, dall'*Apollo* e dalla *Venus felix*, ma anche il *Tevere* e il frammentario *Ercole e Anteo*. Il gruppo di *Ercole e Anteo* è citato già da Albertini che lo descrive come un ritratto mitologico di Commodo: "*Quae quidem est statua Commodi imperatoris imitantis Herculem Hylam puerum tenentem cum pelle Leonis*". *Mirabilia Romae* editum Francisco Albertino Florentino. Lugdini: Romani Morin, 1520, cap. *De statu ac picturis*, p. 37. Si tratta di un gruppo, all'epoca molto frammentario, trasferito negli anni 1560 a Palazzo Pitti, a Firenze, come attesta l'indice degli argomenti nel vol. III della seconda edizione delle *Vite* di Vasari: "Anticaglie che sono nella Salla del Palazzo Pitti: Sotto loggia da basso ci è Hercole, che scoppia Anteo", citato da F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture. 1500-1900*, New Haven, Londra, 1981, p. 234, n. 6.

[15] Cfr. C. Dionisotti, in P. Bembo, *Prose e rime*, Torino: Einaudi, 1966: "Del resto ... non può escludersi che questo proemio fosse stato già scritto a Roma dieci anni prima" [della pubblicazione dell'opera a Venezia, nel 1525]). *Apud* P. Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, VII/1: *L'imitazione*, ecc., Torino (1971), 1979, p. 1535.

[16] Ed. P. Barocchi, *Scritti d'Arte*, op. cit. (1979), p. 1535.

[17] Cfr. A. Lesen, "Leone X e l'Accademia Sacra Fiorentina. La reazione contro il neopaganismo umanistico". *Convivium*, 1931-1933, pp. 232-246.

[18] Questi interventi, fondamentalmente le sue epistole a Giovanni da Venezia (ep. IV) e a Giovanni da Vigonza (ep. VII), come pure la sua *Historia Augusta Henrici VII Caesaris et alia quae extant opera* furono riunite e tradotte da M. T. Dazzi, *Il Mussato preumanista*, Venezia, 1964. Per il confronto con Giovannino a Mantova, cfr. E. Garin (ed.), *Il pensiero pedagogico dell'umanesimo*, Firenze, 1958, pp. 2-19; Idem, *L'Education de l'homme moderne. 1400-1600* (1957), Parigi, 1968, p. 78; C. Kallendorf, "From Virgil to Vida: The Poeta Theologus in Italian Renaissance Commentary". *Journal of the History of Ideas*, 56, 1, 1995, pp. 41-62, p. 44. L'autore riassume bene la difesa della *poetica theologia* di Mussato in nove punti: 1. fin dalle sue più arcane manifestazioni la poesia era chiamata teologia; 2. la poesia tratta di questioni teologiche; 3. poeti sono chiamati profeti; 4. la poesia ci è stata data da Dio; 5. la poesia causa meraviglia e diletto nei suoi ascoltatori; 6. Mosè si è servito della poesia per ringraziare Dio della liberazione del popolo di Israele; 7. la poesia concorda con la Bibbia; 8. la bellezza della poesia è eterna e 9. la fede cristiana è stata annunciata dalla poesia.

[19] *Genealogie deorum gentilium*, XIV, 18, *Tutte le opere*, vol. VIII, ed. V. Branca, I Classici Mondadori, 1998, p. 1476; Sabbadini, *Storia del ciceronianismo*, op. cit. (1885), pp. 93-97.

[20] Cfr. T. Buddensieg, "Gregory the Great, the destroyer of Pagan Idols. The history of a

Medieval Legend concerning the Decline of Ancient Art and Literature". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965, pp. 44-65, p. 45.

[21] *Epistolae* III, pp. 221-31; 539-543; IV, 170-205. Cfr. R. G. Witt, *Hercules at the Crossroads. The Life, Works, and Thought of Coluccio Salutati*, Duke Univ. Press, 1983, p. 406.

[22] Giovanni Dominici, *Regola del governo di cura familiare*, in *Prosatori volgari del Quattrocento*, a cura di C. Varese, Milano, Napoli, 1955, pp. 28. Cfr. C. Mesoniat, *Poetica Theologia. La "Lucula Noctis" di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra '300 e '400*. Roma, 1984, p. 31.

[23] Cfr. M. Pia Paoli, "S. Antonino 'vere pastor ac bonus pastor': storia e mito di un modello". In G. Garfagnani e G. Picone, *Verso Savonarola. Misticismo, profezia, empiti riformistici fra Medioevo e Età Moderna*, Firenze, 1999, pp. 83-139. Disponibile anche in rete.

[24] Cfr. J. Huizinga, *Erasmus* (1924), Hamburg, 1958, pp. 150-154; A. Gambaro, *Il Ciceronianus di Erasmo da Rotterdam*, Torino, 1950; A. Renaudet, *Érasme et l'Italie* [1954], Parigi, 1998; D. Cantimori, 'Erasmo e la vita morale e religiosa italiana nel secolo XVI', in *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino, 1975, pp. 400-87; C. Mouchel, *Cicéron et Sénèque dans la rhétorique de la Renaissance*, Marburgo, 1990; D. Ménager, "Introduction" a: *Érasme, Le Cicéronien (Dialogus ciceronianus)*, Parigi, 1992, p. 426.

[25] Cfr. M.C. Brown, "Lo insaziabile desiderio nostro de cose antique': new documents on Isabella d'Este's collection of antiquities." *Essay in honour of Paul O.*

[26] L'espressione "marmorei Iari", le divinità che Enea aveva portato da Troia a Roma e che gli avevano garantito il suo glorioso destino, si trova nella poesia "Laudes Iulii II Pont. Max." (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 10377, fol 98v.), di Maddaleni de' Capodiferro, chiamato Fausto. Cfr. A. Nesselrath, "Il Cortile delle Statue: luogo e storia", in *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer (Roma, 21-23 de Outubro de 1992), ed. M. Winner, B. Andreae, C. Pietrangeli, Mainz, 1998, pp. 1-17. Si veda pure S. Deswarte-Rosa, in L. Marques (org.), *A Fábrica do Antigo*, Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

[27] L'iscrizione è attestata da Albertini nel 1509: "*tua sanctitas in aedibus palatinis collocavit apud Ianuam porticus super Viridiarum cum Epitaphio: PROCUL ESTE PROPHANI*". In, *Mirabilia Rome* editum Francisco Albertino Florentino. Lugdini: Romani Morin, 1520, cap. *De statuis ac picturis*, p. 37.

[28] Manoscritto nella Bibl. Corsini, ed. da F. Cancellieri, *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici*, Roma, 1802, pp. 78-79. Citato da P. P. Bober, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbook in the British Museum*, Londra, The Warburg Institute, 1957, p. 48.

[29] Andrea del Sarto, *Tre scene allegoriche*, tela, 55,5 x 144 cm. e 57,5 x 115 cm., Uffizi, *Gabinetto dei Disegni*, inv. 91461, 91462 e 91464. Cfr. J. Shearman, "Pontormo and Andrea del Sarto, 1513", *The Burlington Magazine*, CIV, 1962, pp. 478-483; L. Berti, "Addenda al Pontormo del Carnevale 1513". *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo*

Procacci, Milano, 1977, pp. 340-346; A. Natali, A. Cecchi, *Andrea del Sarto*, Firenze, 1989, cat. 19, p. 54.

[30] Il viaggio a Roma avviene in compagnia di Pontormo e Rosso, all'epoca suoi discepoli. Cfr. L. Berti, "Per gli inizi del Rosso Fiorentino". *Bollettino d'Arte*, 18, 1983, pp. 45-60. L'identificazione della figura con Adamo (e non con Susanna o Betsabea), come pure i rapporti di quest'opera con l'esperienza romana furono formulati da Antonio Natali, in A. Natali, A. Cecchi, *Andrea del Sarto*, Firenze, 1989, cat. 12, p. 42.

[31] Sulle interpretazioni leggendarie di questi tre oratori più importanti della corte di Giulio II – Battista Casali (1473-1525), Tomaso 'Fedro' Inghirami (1470-1516) e Egidio da Viterbo (1470-1532) – cfr. J. O'Malley, "The Vatican Library and the School of Athens: A Text of Battista Casali, 1508". *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 7, 1977, pp. 271-287; Idem, *Praise and Blame in Renaissance Rome: Rhetoric Doctrine and Reform in the Sacred Orators of the Papal Court, c. 1450-1521*, Durham, Duke University Press, 1979; I. Rowland, *The Culture of the High Renaissance. Ancients and Moderns in Sixteenth Century Rome*, Cambridge Un. Press, 1998, soprattutto pp. 143-159; J. D'Amico, *Renaissance Humanism and Papal Rome*, Londra, 1983, p. 138-39.

[32] Lo *strambotto* di Aretino traduceva l'antica topica delle rovine romane in una successione caotica di monumenti in mezzo ai quali lo scrittore riservava una posizione alle immagini di rilievi e sculture, agli *aurati marmi* e alle *bel scolture*. I versi sono trascritti in N. Dacos, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus aurea*. Roma: Donzeli, 1995, p. 10.

[33] Oltre a Giulio II, desiderano la scultura anche Galeotto Franciotti Della Rovere, cardinale di S. Pietro in Vincoli e Raffaele Riario, cardinale di San Giorgio in Velabro, come racconta Giovanni Sabadino degli Arienti (1445c. – 1510), si veda la nota seguente.

[34] In S. Maffei, “La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento”, in S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, 1999, pp. 104-105. Si veda anche la lettera di Filippo Casavecchia a Francesco Vettori, del gennaio (dopo il giorno 14) 1506, nella quale racconta la scoperta della statua, affermando che “tutta Roma giudicha esse le più mirabile statue che mai sieno trovate per alchuno tempo”. Cfr. F. Buranelli, “La scoperta del Laocoonte e il Cortile delle Statue in Vaticano”, in *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani*, catalogo della mostra, Vaticano, 2006, pp. 49-60; Margarete Bieber, *Laocoon; the influence of the group since its rediscovery*. New York: Columbia University Press, 1942, pp. 2-5.

[35] “... *nunc celsa revisit / exemptum tenebris redivivae moenia Romae*” (ora la rivedono, liberata dalle tenebre le alte mura della Roma rediviva). *Apud* S. Maffei, in S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma: Einaudi, 1999, p. 118. Cfr. B. Andreae, *Laokoon und die Begründung Roms* (1988), trad. ital., Milano, 1989, pp. 17-29.

[36] Si veda la lettera di Bembo a Sadoletto del maggio 1506: “*De Laocohonte legi centies carmen tuum. Oh te poetam mirificum, ita non modo eius signi nobis quasi aliud simulachrum effinxisti, sed plane etiam signum ipsum prorsus in animo exculpisti meo. (...) Equidem cum Beroaldo valde sentio: non iam enim Romam cogito, ut Laocohontem videam, cum habeam tuos versus*” (Ho letto cento volte la tua poesia sul Laocoonte. Oh, poeta ammirevole! Non solo

forgiasti così per noi un'altra statua di questa scultura, ma soprattutto la scolpisti direttamente nella mia anima. (...) Condivido fortemente la sentenza di Beroaldo: non penso più di andare a Roma per ver il Laocoonte, perché ho i tuoi versi). Per l'elogio di Lilio Gregorio Giraldi, si veda S. Maffei, op. cit. (1999), p. 118, n. 1.

[37] Per Maddaleni de' Capodiferro, chiamato Fausto, cfr. V. Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*. Torino: Einaudi, 1992, pp. 36-38 e Nesselrath, "Il Cortile delle Statue", art. cit. (1998), p. 1.

[38] Riunite da S. Maffei, in S. Settis, *Laocoonte*, op. cit. (1999). Si veda per gli anni 1506-1514, qui esaminati, pp. 99-144, e per le poesie, soprattutto, pp. 116-144.

[39] Marmo, 214 cm, Vaticano, Museo Pio Clementino, registro inventariale: PN 23; inv. 936. Iscrizione nella base: "Veneri Felici... Sacrum/ Sallustia... Helpidus D.D.", allusiva ai donatori, Sallustia e Helpidus. Cfr. G. Spinola, *Il Museo Pio Clementino*. Città del Vaticano, 1996, vol. I, p. 97.

[40] Il tipo di Venere con Cupido alato riappare (però con Venere vestita) in un disegno di Jean-Jacques Boissard, databile del 1559ca., Codex Holm, fol. 156 v., oggi alla Biblioteca Reale di Stoccolma, inv. inv. S 68. La scultura rappresentata in questo disegno si trovava allora in un giardino o in una vigna di Roma, come garantisce l'iscrizione: "*extra portam flaminiam ad parietem vinea...*". Si veda il *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* (d'ora in poi *Census*), ID 59943 (in rete).

[41] Citata da F. Albertini, *Mirabilia Romae* [Romae 1510], editum Francisco Albertino Florentino. Lugdini : Romani Morin, 1520,

cap. *De statuis ac picturis*, p. 36: “*Apud quam [statua Apollinis] est Veneris statua cum alato Cupidine parvulo (...)*”. Cfr. Andrea Fulvio, *Antiquaria Urbis*, Roma, 1513, fol. 36v. e, per l'Anonimo Veneziano (1523), *Sommario del Viaggio degli oratori Veneti che andarono a Roma dar obediienza a Papa Adriano VI*. Tutti i brani ripubblicati da H. H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*. Estocolmo, 1970, pp. 123-129 e Appendix I, 1-3, pp. 265-266.

[42] Jacopo Alari-Bonacolsi, chiamato Antico, bronzo parzialmente dorato, 29,8 cm., Vienna, Kunshistorisches Museum. Census ID 62393. Cfr. P. P. Bober, R.O. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Londra, op. cit.(1986), n. 16, p. 62; A. H. Allison, “The Bronzes of Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, called Antico”. *Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXXXIX-XC, 1993-1994, pp. 121-123.

[43] P. P. Bober, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbook in the British Museum*, Londra, The Warburg Institute, 1957, fol. 14v-15c, p. 60.

[44] Sui disegni e le incisioni di Girolamo da Carpi, cfr. N.W. Canedy, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, Londra, Leiden, 1976, R68.

[45] Si veda il disegno del 1548-1575 nel suo *Skizzenbuch* del Museo di Berlino.

[46] Cfr. Brummer, loc. cit. Si veda, in generale, F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture. 1500-1900*, New Haven, Londra, 1981, pp. 323-324; Bober, Rubinstein, *Renaissance Artists*, op. cit. (1986), n. 16, pp. 61-62.

[47] Cfr. M. Scalini, “The formation of the Fifteenth-Century Collection, its Dispersion and the Return to Florence of the Medici

Treasures, in C. Acidini Luchinat (org.), *Treasures of Florence. The Medici Collection 1400-1700*, Firenze, 1997, pp. 29-50, p. 47.

[48] Olio su legno, 41,5 x 30,7 (con cornice originale). Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. Lungo la cornice esterna, forse un'aggiunta di Philippe de Bourgogne, si legge "*Nate effrons homines superos que l'accessere suet[us] non matri parcis: parcito, ne pereas. MDXXI*" (Oh, figlio insolente abituato a tormentare uomini e dei; non rispetti nemmeno tua madre: rispettala, o perirai).

[49] Bartsch 311 e 297.

[50] Filippo di Borgogna aveva chiesto a Gossart di eseguire dei disegni dei "monumenti dell'Antichità", dei quali ne sono stati conservati solo quattro. Uno di essi include una copia dello *Spinario* (Leiden, Rijksuniversiteit, inv. n. AW 1041), all'epoca nel Capitolio, di modo che si può supporre che le sculture romane e, *a fortiori*, quelle del Cortile delle Statue si trovassero fra le sue priorità. Si veda Gerrit Geldenhauer de Nimègue, alias Gerardus Noviomagus, *Historia Batavica*, 1529, *apud* N. Dacos, in N. Dacos, B. W. Meijer, *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, Bruxelles-Roma, catalogo della mostra, Milano, 1995, pp. 177-78.

[51] Sulla presenza originale di un drappo che copre parte dei fianchi della Venere, cfr. H. Pauwels, H.R. Hoetink, S. Herzog, *Jean Gossart dit Mabuse*. cat. della mostra, Rotterdam e Bruges, 1965, n. 15, pp. 121-122. Cfr. A. Balis, in N. Dacos, B. W. Meijer, *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*. Catalogo della mostra. Bruxelles, Roma. Milano: Skira, 1995,

pp. 175-177. Senza stabilire vincoli specifici fra la pittura di Gossart e la *Venus felix*, A. Balis sottolinea l'influenza della scultura sull'iconografia della Venere nella Roma di Giulio II, ossia, negli anni in cui la visita il pittore.

[52] Cfr. S. Foà, "Lilio Gregorio Giraldi". Dizionario Biografico degli Italiani, 56, 2001 (in rete).

[53] *Apud* E.H. Gombrich, "Hypnerotomachiana", *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, XIV (1951), p. 120-125, ripubblicato in *Symbolic Images. Studies of Art of the Renaissance*, Londra, 1972, p. 221.

[54] Cfr. G. Daltrop, *Die Laokoongruppe im Vatikan. Ein Kapitel aus der römischen Museumgeschichte und der Antiken-Erkundung* (Xenia. Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen), Costanza, ed. W. Schuller, 5, 1982, pp. 13-14; Nesselrath, "Il Cortile delle Statue", art. cit. (1998), p. 2-3; S. Maffei, in S. Settis, *Laocoonte*, op. cit. (1999), p. 108.

[55] Per il disegno di Giuliano da Sangallo, ispirato al monumento sepolcrale di Quinto Verranio, cfr. Ch. Hulsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424* (fol. 70v.), Lipsia, 1910, pp. 72-73; Nesselrath, "Il Cortile delle Statue", art. cit. (1998), p. 2-3.

[56] Census ID 159632. *Venere con golfino*, marmo, copia romana di una variante tardoellenistica di un tipo del secolo IV a.C. Fu acquistata nel 1643c. da Mazarin che, probabilmente, la offrì al re. Entra nel 1954 nel fondo del J. Paul Getty Museum, Malibu, California, cfr. C. Vermeule, N. Neuerburg, *Catalogue of the Ancient Art in the J. Paul Getty Museum*, 1973, cat. 32; Bober,

Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, op. cit.(1986), n. 15, p. 61. C'è un disegno di Francisco de Holanda (1538c.).

[57] Census ID 58446. Cfr. A. M. Hind, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue*, Londra, 1948, V, p. 41, n. 14; W.S. Sheard, *Antiquity in the Renaissance*, cat. da exp., Smith College Museum of Art, Northampton, Mass., 1979, cat. 37; G. Lambert, *Les Première Gravures Italiennes*. Parigi, Bibliothèque Nationale, 1999, n. 444a e b, p. 227.

[58] Oxford, Ashmolean, Parker, 1956, II, cat. 626. Per Ciampolini, cfr. R. Lanciani, "La raccolta antiquaria di Giovanni Ciampolini", *Buletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, xxvii, 1899, pp. 109-110; L. Fusco, G. Corti, "Giovanni Ciampolini (d. 1505), a Renaissance Dealer in Rome, and his Collection of Antiquities". *Xenia*, XXI, 1991, pp. 7-46.

[59] Il *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* elenca 165 punti riguardanti Venere, fra templi, *aediculae*, statue, busti, sarcofagi e basi con iscrizioni. Ma la grande maggioranza delle statue di Venere elencate dal *Census* è conosciuta soltanto a partire dalle descrizioni di Adroandi, a metà del Cinquecento.

[60] Census ID 52176. "*Item mulier nuda, cum fractura tibiarum ambarum, (...) optimi operis, longitudinis unius palmi, est valoris 8 ducatorum*". Cfr. E. Müntz, *Les arts à la cour des Papes pendant le XVe et XVIe siècle: recueil de documents inédits*, 3 volumi, Parigi 1878-1882, II, 1879, p. 197. C'è un'altra statuetta, probabilmente di Venere, nella stessa collezione, Inv. fol. 31v. Census ID 155656.

[61] Census ID 155784. Nel margine di un

disegno anonimo dell'Album Holkham (Norfolk), si legge: "questa femina sta in chasa questa di santa chrociee [una] bella chosa e tonda", *apud* Bober, Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture* (1986), n. 14, p. 61.

[62] Mantova, Palazzo Ducale, Levi, *Cat.*, 1931, p. 44, n. 74, fig. 38. Senza la testa e le braccia. Censu ID 159373. La scultura fu studiata da Amico Aspertini come si vede nel disegno di un suo album del British Museum, inv. 1898-11-23-3, folio 12v. Cfr. P.P. Bober, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini in the British Museum*, Londra, 1957, Introduction, p. 4 e p. 58, item c; Bober, Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, op. cit.(1986), n. 12, p. 60. Secondo gli autori, questa scultura proviene dalla collezione dell'antiquario Giovanni Ciampolini.

[63] Secondo l'ipotesi di P.P. Bober, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini*, Londres, The Warburg Institute, 1957, p. 48.

[64] Copia romana di tipo ellenistico, 205 cm. Vaticano, Museo Chiaramonti, Braccio Nuovo. Portico della Pigna. Censu ID 156684. Si tratta di una derivazione della *Venerere* proveniente dal portico sulla *summa cavea* dell'anfiteatro di Capua, dell'età adrianea, oggi al Museo Nazionale di Napoli, inv. 6017. Cfr. T. Buddensieg, "Raffaels Grab", in *Minuscula Discipulorum* (Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag), ed. T. Buddensieg e M. Winner, Berlino 1968, pp. 45-70, p. 49; Bober, Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, op. cit.(1986), n. 13, p. 60.

[65] Censu ID 161272. Magister Gregorius, *Narracio de mirabilibus urbis Rome*, ed. R. B.C. Huygens, E.J.Brill, Leiden, 1970, cap. 12, p. 20; R. Krautheimer, *Rome, Profile of a*

City. 312-1308. Princeton, 1980, trad. fr., *Rome, portrait d'une ville 312-1308*, Parigi, 1999, p. 490; C. Frugoni, "L'antichità: dai 'Mirabilia' alla propaganda politica", in S. Settis, *Memoria dell'Antico nell'Arte italiana*. Vol. I: *L'uso dei classici* (Biblioteca di storia dell'arte), Torino, 1984, pp. 5-72, p. 7. Sulla copia in bronzo di questa *Venere*, oggi al *Staatliche Museen*, si veda F. Monfrin, ed. francese de Krautheimer, p. 531, nota 67.

[66] Cfr. G. N. Rushforth, "Magister Gregorius, 'De Mirabilibus Urbis Romae': a New Description of Rome in the twelfth Century". *The Journal of Roman Studies*, ix, 1919, pp. 14-58, specialmente pp. 24-26 e 51. Haskell, Penny, *Taste and the Antique*, op. cit. (1981), p. 318.

[67] Cfr. E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber (con la collaborazione di S. Ferino Pagden), *Raffaello. I Disegni*, ed. italiana di P. Dal Poggetto. Firenze (1983), 2a. ed., 1984, p. 634, n. 545.

[68] Cfr. P. Joannides, *The Drawings of Raphael, with a Complete Catalogue*, Berkeley Un. Press, 1983, p. 183, catalogo numero 202r, datata dall'autore 1508-1509.

[69] Censur ID 161840 Cfr. M. Perry, "Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 41, 1978, pp. 215-244, p. 219. La collezione, situata nella Sala delle Teste nel Palazzo ducale, fu una fonte fondamentale della diffusione della scultura antica fra i pittori veneziani del Cinquecento, e Jacopo Tintoretto, per esempio, conservava nella sua bottega diverse copie in gesso della stessa collezione.

[70] Censur ID 156209. Cfr. S. Holo, "A Note on the Afterlife of the Crouching Aphrodite in the Renaissance". *The Getty Museum*

Journal, VI-VII, 1978-79, pp. 23-36; Haskell, Penny, *Taste and the Antique*. op. cit. (1981), p. 321; Bober, Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture* (1986), n. 18, p. 62.

[71] Il *Census* registra quattro statue di Venere, documentate fra il 1550 e il 1577, nell'immensa collezione di sculture antiche di Federico Cesi.

[72] Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Marten van Heemskerck, Album I, fol. 05, "Vista del Cortile di Palazzo Madama". *Census* ID 45965. Cfr. C. Huelsen, H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, 2 volumi, Berlin 1913-1916, vol. I, pp. 4-5, prancha 6.

[73] *Census* ID 157758.

[74] *Census* ID 161783.

[75] *Census* ID 65733, como Anonymous Italian Draughtsman of unknown private collection, inv. 56.

[76] Cfr. Haskell, Penny, *Taste and the Antique*. op. cit. (1981), p. 330.

[77] Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719), riprodotta in M. Meiss, "Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities". *Proceedings of the American Philosophical Society*, 110, 5, 1966, pp. 348-382, p. 350 e fig. 10.

[78] "Ad Sanctam Crucem in Iherusalem fuit templum Veneris et Cupidinis, de quibus templis non licet me aliter dicere nec largius extendere, quia non esset dominis presbyteris grata ostensio, sed legentes Ovidium de Fastis possent me habere excusatum, in suo volumine tractantem ad

plenum” (Adiacente alla Santa Croce a Gerusalemme c’era un tempio dedicato a Venere e Cupido, del quale non mi è possibile parlare perché l’accesso ad esso non è gradito ai presbiteri, ma i lettori del *Fasti* di Ovidio mi devono scusare, dato che nel suo volume egli tratta ampiamente di questa questione). *Apud* R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, New York, 1969, pp. 61-62.

[79] Sulla condanna della *skena*, cioè, del teatro inscenato, sono note le censure irrevocabili di Clemente di Alessandria, *Pedagogos*, 76, 3 e di San Basilio, *Ai giovani su come trarre vantaggio dalle lettere elleniche*, Parigi, Belles Lettres (1935), 1965, IV, 28 e nota. Fra gli apologeti e i padri latini, la condanna è, ovviamente, ancora più inclemente, da Tertulliano e Minuzio a Agostino.

[80] Per i riferimenti al teatro di Pompeo, *NH*, VIII, 7, 20; Tacito, *Ann.*, XIV, 20; Svetonio, *Claudius*, 21.

[81] Sulla fioritura a Roma dell’arte della messa in scena “vitruviana” del teatro antico fra, *grosso modo*, il 1485 e il 1515, si osservi il contrasto fra la scena di un *cortile*, apparentemente previtruviano, di *certe dimostrazioni*, fra le quali la *sacra rappresentazione* della casta Susanna, del 1473, fra i SS. Apostoli, offerto a Leonora d’Aragone e a Ercole d’Este, e la messa in scena del 1486, patrocinata dal cardinale Raffaele Riario nella piazza di fronte al palazzo, della tragedia *Phaedra* (in quell’epoca chiamata *Hippolytus*) di Seneca, con l’adolescente Tommaso ‘Fedra’ Inghirami nel ruolo di Fedra, che valse al futuro bibliotecario di Giulio II il soprannome e il nome accademico, Phaedrus. La scena del 1486 fu ricostituita da Giovanni Sulpizio da Veroli, l’editore di Vitruvio che, nella dedica

dell'*editio princeps* del trattato, esortava Riario a costruire, come Pompeo, un teatro permanente a Roma. Nel 1513, in occasione dei festeggiamenti, nel Capitolio, della concessione della cittadinanza romana a Lorenzo e Giuliano de' Medici, Inghirami sarà il "direttore" della messa in scena della commedia *Poenulus* di Plauto. Sul "trionfo romano" di Eleonora, si veda F. Cruciani, "Il Teatro dei Ciceroniani: Tommaso 'Fedra' Inghirami. *Forum Italicum*, 14, 1980, pp. 356-377; G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento* (1988), Roma-Bari, 1990, p. 116; I. D. Rowland, *The Culture of the High Renaissance. Ancients and Moderns in Sixteenth Century Rome*, Cambridge, 1998, pp. 21-22. Per lo spettacolo citato del 1473, cfr. L. Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters* (1898), tr. ingl., 1977, Vol. IV, pp. 241-242.

[82] Le testimonianze coeve dei vincoli simbolici di Giulio II con Giulio Cesare sono innumerevoli. Prima di tutto, basta pensare alla formula diretta di Albertini che, nel *Memorabilia*, pubblicato a Roma nel 1510 (cap. *De statuis ac picturis*), chiama il papa "*alter Iulius caesar virtuti*". Un brano della *Historia XX saeculorum* di Egidio da Viterbo. Roma, Bibl. Angelica, MS 351, 245, citato da Rowland, *The Culture of the High Renaissance*, op. cit. (1998), p. 172, conferma il ben noto racconto del Vasari secondo il quale Bramante, affascinato dalla voga egiziana, progettava di decorare il Belvedere con un'iscrizione redatta con immagini alla maniera dei geroglifici: "e aveva fatto fare una testa in profilo di Giulio Cesare, e con due archi un ponte che diceva: *Julio II Pont.*, ed una aguglia del circolo Massimo per *Max.*" Cfr. R. Wittkower, "Hieroglyphics in the Early Renaissance" (1972), in *Allegory and the Migration of Symbols*, Londra, 1977, pp. 113-128, p. 125; N. Dacos, "Arte Italiana e

arte Antica". *Storia dell'arte italiana*, Part I, Vol. III. Torino, 1979, pp. 30-39, p. 30; M. Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino* (1980), Roma, 1983, p. 63. A. Bruschi: "Giulio II sarà il nuovo Giulio Cesare. Il nome assunto rappresenta un programma esplicito che scavalca la tradizione medievale e rimanda all'antichità. Forse nel 1506, farà addirittura coniare una medaglia con la significativa iscrizione: IULIU(S) CAESAR PONT II", in, *Bramante architetto*, Bari, 1969, p 609-25, esp. p. 613. L'idea fu sottolineata da E.H. Gombrich, "Hypnerotomachiana", art. cit. (1951), p. 120-125, p. 124, reed. em *Symbolic Images. Studies of Art of the Renaissance*, Londra, 1972. Più di recente, Andreae, *Laokoon* op. cit.(1988/1989), pp. 38-39. Cinque altre testimonianze corroborano l'associazione fra Giulio II e il suo omonimo "discendente" di Venus. Sono i seguenti: a. un'epistola di congratulazioni per la sua elezione, nella quale Giulio II era considerato dotato di un'anima di Imperatore, un *Caesareus animus*. Cfr. L. Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters* (1895), tr. ingl., 1977, Vol. 6, p. 212; b. durante il sermone del Giorno dei Santi del 1511, Cristoforo Marcello, uno dei suoi oratori, lo acclama un "secondo Giulio Cesare"; c. Giulio II era biasimato, per esempio, da Erasmo e Lutero, per il fatto che si lasciava trattare come un nuovo *Imperator*, un *Giulio II*, un *Alter Caesar*. Erasmo inizia il suo Epigramma contro il papa, probabilmente del 1511, con l'epitteto: "*Ut examussim quadrat in Iulii / Nomen secundi. Plane es alter Iulius.*" (Come si addice perfettamente a Giulio il nome Secondo! Chiaramente è un altro Giulio). Quanto a Lutero, egli scriveva, nel 1538, ricordando il suo soggiorno a Roma, nel 1510, che i suoi adulatori "invece di (...) *summus Pontifex*, lo chiamavano *Princeps* e *Pontifex maximus*, nomi con cui ai vecchi tempi erano chiamati Giulio e Nerone,

ecc.". Cfr. Erasmo, *Epigramma Erasmi in Iulium II*. Ausgewählte Schriften, V, Darmstadt: Wiss. Buchgesell, 1968, 2-5. Ma i brani di Erasmo sono moltissimi, come nel *Ciceronianus*, 993C, e soprattutto nel formidabile *Dialogus, Iulius exclusus e coelis*, de 1517. Cfr. R. J. Schoeck, *Erasmus of Europe. The Prince of Humanists 1501-1536*. Edinburgh Un. Press, 1993, p. 69. Para Lutero, cfr. *Works*, ed. H.L. Lehmann, Philadelphia: Muhlenberg, Vol. 34, p. 238; d. nell'anno della venuta di Lutero a Roma, l'immagine di Giulio come un nuovo Cesare e come un nuovo Marte appariva in due panegirici di Giovanni Antonio Flaminio. Cfr. *Carmina XXXI e XXXIII-XXXVI*, Ms. Vaticano 2870. Cfr. M. Vattasso, *Antonio Flaminio e le principali poesie dell'Autografo Vaticano 2870*. Roma: Tip. Vat., 1900, 50-52. Giulio II è qui comparato a Cesare e a Giove. Per questi e altri panegirici il papà inviò a Flaminio 50 pezzi d'oro. Cfr. Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom in Mittelalter von V. zum XVI Jh.* (1859-1872), tr. ingl. (1912), 1967, VIII, 1, p. 70, n. 2; e. finalmente, Giulio II era già stato comparato da Raffaele Maffei a un altro imperatore della *gens Iulia*, cfr. Raphaelae Maffei, *Brevis sub Iulio Leoneque Historia*, 235r. (1522), ed. by John d'Amico in *Archivum Pontificiae Historiae*, 18, 1980, 157-210.

[83] N.H. XXXVI, 37: "*opus omnibus et picturae et statuariae artis preferendum*". Il brano è stato tradizionalmente tradotto come: "un'opera da preferirsi a tutti i dipinti e sculture." Si veda, a titolo di esempio, M. Bieber, *Laocoon: The Influence of the Group since its Discovery*, New York, 1942, p. 1 e G. Daltrop, *Die Laokoongruppe im Vatikan. Ein Kapitel aus der römischen Museumsgeschichte und der Antiken-Erkundung*. Universitätsverlag Konstanz, 1982, p. 10. Dal 1988, tuttavia, Andreae

osserva che il termine *statuaria* indica specificamente “statuaria in bronzo”, e ciò porta a tradurre il brano come: “un’opera da preferirsi a tutti i dipinti e sculture in bronzo”. Cfr. *Laokoon und die Begründung Roms* (1988), trad. ital. Milano, 1989, p. 9. Nello stesso anno, indipendentemente da Andreae, A. Corso propone la stessa traduzione nell’edizione bilingue Einaudi del Libro XXXVI (vedere la nota seguente), e così pure, più di recente, S. Maffei, in S. Settis, *Laocoonte*. op. cit. (1999), p. 97.

[84] Plinio, *N.H.*, XXXIV, 69-71, e soprattutto XXXVI, 20: “*ante omnia est non solum Praxitelis, verum in toto orbe terrarum Venus, quam ut viderent, multi navigaverunt Cnidum*” (al di sopra di tutte, e non solo fra le opere di Prassitele, ma fra le opere di tutto il mondo, c’è Venere, per vedere la quale molti navigano fino a Cnido). Questa e altre citazioni a partire dall’edizione bilingue, tradotta e annotata da A. Corso, R. Mugellesi e G. Rosati, Torino: Einaudi, collezione / *millenni*, 1988.

[85] Cfr. *Illustrissimi Ac Doctissimi Principis Jo. Francisci Pici Mirandulae Dni. et concordiae Com. de Venere et Cupidine expellendis Carmen*. Il poema, di 325 versi, fu finito a Roma il 4 settembre 1512 e pubblicato in quella città da Iacomo Mazochio nel dicembre 1513 con la epistola citata dell’autore a Lilio Gregorio Giraldi.

[86] Cfr. Gombrich, “Hypnerotomachiana”, art. cit. (1951), pp. 122-123. Anche Brummer, op. cit. (1970), p. 267.

[87] Cfr. Gombrich, “Hypnerotomachiana”, art. cit. (1951), p. 123. *Symbolic Images*, cit., p. 107.

[88] Platone, *Simposio* 180c – 181c. Rispondendo alla lode all’Amore proposta da

Fedro, che sottolinea la sua primordialità e riassume le concezioni precedenti, da Esiodo (*Teogonia*, 116 e seg.) a Parmenide (frag. 13) e Acousilaos (*Cosmogonia*), Pausania cerca di precisare il genere di elogio che si deve fare ad ogni specie di amore, introducendo l'idea della duplicità di Afrodite e, quindi, della duplicità di Amore. Appartenente a un genere allora apparentemente consolidato, il tema di Afrodite o dei “discorsi sull'amore” (si veda l'esordio del *Simposio*, 172b) risorge in Senofonte, *Simposio*, VIII 9-10.

[89] Cfr. Marsilio Ficino, *Commentarium in convivium Platonis, De amore*, ed. e trad. fr. *Commentaire sur le Banquet de Platon*, por P. Laurens, Parigi, Les Belles Lettres, 2002, II, 7, pp. 39-42, fol. 17r-18v.: “De duobus amoris generibus ac de duplici Venere”. Il trattato, composto fra il 1469 e il 1470, sarà immediatamente tradotto in toscano dall'autore. Cfr. M. Ficino, *El libro dell'amore*, ed. S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987. L'immensa letteratura sul tema dei due Amori e delle due Veneri nella cultura filosofica e figurativa dell'Antichità agli inizi del Cinquecento non cessò di espandersi fin da Panofsky (1939), soprattutto nel campo dell'iconografia, da Botticelli a Tiziano. Cfr. E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939), trad. it., Torino, 1999, cap. IV – Cupido cieco e cap. V – Il movimento neoplatonico a Firenze e nell'Italia settentrionale (Bandinelli e Tiziano), pp. 135-235. Per l'Antichità, si veda, soprattutto, S. Settis, Cheloné. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia, Pisa, 1966, pp. 97-107 e J. Rudhardt, Eros e Afrodite, Torino, 1999, pp. 25-6; per il tema della doppia natura di Venere in Pico e alla corte di Lorenzo, M. Scalini (ed.), *Pulchritudo Amor Voluptas. Pico della Mirandola alla Corte del Magnifico*, cat. da mostra, Mirandola, 2001.

[90] Il mito è pure trasmesso dall'*Inno a Afrodite* II, 5, e appare indirettamente nella denominazione di altre tre nomi di Afrodite a Saffo: Cipris, Ciprogenia e Citerea, relative alla geografia della nascita. Cfr. G. Ragusa, *Fragmentos de uma Deusa. A representação de Afrodite na Lírica de Safo*, San Paolo, 2005, pp. 103-127.

[91] Ferita da Diomede, Afrodite corre in braccio alla madre, Dioné. La stessa filiazione si trova, fra i secoli II e III d.C., in Apollodoro, *Bibl.* I, 3, 1, per il quale la castrazione di Urano ad opera del Titano Crono dà origine non a Venere, ma solo alle Erinne (I,1,3), come pure in Esiodo, vv. 133 e 616.

[92] *Enneadi*, (Dell'Amore), III, 5 [50], 2, 15-45. L'immagine torna in Plotino all'apice del suo percorso, il *Trattato del Bene e dell'Uno* (VI, 9 [8], 9). Cfr. P. Hadot (Introduzione, traduzione e note), *Plotin, Traité 50*, Parigi, 1990, pp. 109-113. Per il Trattato VI, 9, cito dalla traduzione di E. Bréhier (1938), Parigi, Les Belles Lettres, 1990, vol. VI, tomo 2, p. 185.

[93] Cfr. Cicerone, *De natura deorum*, III, 59 e Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium* III, cap. 22 e 23, che cita, oltre a Cicerone, Macrobio e Lattanzio.

[94] Nel suo *Commento su Sei Canti dell'Eneide*, Bernardus Silvestris scrive: "Leggiamo che ci sono due Veneri, una dea legittima e una dea del desiderio. Diciamo che Venere legittima è la musica dell'universo, ossia, la proporzione equitativa fra le cose". Citato da R. Headlam Wells, "The Orpharion: Symbol of a Humanist Ideal". *Early Music*, 10, 4, Ottobre, 1982, pp. 427-440, p. 440.

[95] Epistola di Carlo Marsuppini a Lorenzo Valla (Ms. Riccardiano 779, c. 201v), come

osservano L. Ventura, *Lorenzo Leonbruno. Un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento*, Roma, 1995, p. 101 e A. Comboni, “Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento. Appunti per una ricerca. *Italique*, 3, 2001, pp. 7-21, disponibile anche in rete.

[96] *Conclusio* 622. Si veda anche *Conclusiones* 603-605, 608, 610-611, 613.

[97] Cfr. Ch. Bec, Guido Cavalcanti, *Rimes*, ed. bilingue, Parigi, Imprimerie nationale, 1993, p. 209. Ma si osservi anche la sottile analogia per ossimoro fra oscurità e luce, da cui il diafano proviene come per una platonica partecipazione: “In quella parte – dove sta memora / prende suo stato – sì formato, – come / diaffan da lume, – d’una scuritate / la qual da Marte – vène, e fa demora”.

[98] Si veda anche la sua rappresentazione dell’*Amor platonico*, cfr. Chastel, *L’Art et l’Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* (1961). Paris: PUF 1982, p. 77, 79 e 270-272; Idem, *Marsile Ficin et l’art*, Parigi: Droz. 1975, p. 45-46.

[99] *Allegoria dell’Amore*, legno, 42,5 x 60,4, Cincinnati Art Museum. Cfr. Chastel, *L’Art et l’Humanisme*, op. cit. (1961/1982), p. 389; D. Arasse, J. Katz Nelson, *Botticelli e Filippino. L’inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*. Catalogo della mostra, Parigi, Firenze, 2003, cat. n. 43.

[100] Nelle *Stanze per la Giostra* di Poliziano (1475-1477), leggiamo che, “dal cervo dei sensi”, ossia, dall’allucinazione dei sensi creata da Cupido, il giovane Giulio (cioè, Giuliano de’ Medici) è condotto fino alla radura in cui si trova Simonetta Cattaneo che intreccia una corona di fiori, immagine dell’amore celestiale, per il quale Giuliano combatterà, in seguito, con le armi di

Minerva. Il quadretto di Filippino allude forse alla scena catartica della poesia o un tessuto allegorico comune. Cfr. M. Martelli, "Simbolo e struttura delle *Stanze*, in Poliziano, *Stanze*, Alpignano: Tallone, 1979; S. Settis, "Citarea, su una impesa di bronconi". *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, XXXIV, 1971, pp. 135-177.

[101] Cfr. E. Verheyen, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este*, Mantova, 1971; R. Lightbown, *Mantegna*, Milano, 1986, cap. XI, pp. 213-239, esp. 217-218. Il contratto firmato con Perugino, del 13 gennaio 1503, stabiliva, infatti: "una battaglia di Castità contro di Lascivia, cioè Pallade et Diana contro di Venere e Amore". Cfr. E. Camesasca, *L'Opera completa del Perugino*, Milano, 1969, p. 107.

[102] *Baptistae Fiereae Mantuani Melanysius ad Elysabellam March.*, ripubblicato in C. E. Gilbert (ed.), *L'Arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve*, Firenze, Vienna, 1988, p. 218.

[103] Cfr. A. Pinelli, "Intenzione, invenzione, artificio. Spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale", *Ricerche di Storia dell'arte*. 2008, p. 2. Come fa notare l'autore, "il vocabolo 'programma' entrerà infatti nel lessico artistico storico-critico solo molto più tardi, verso i secoli XVIII-XIX, mentre in età rinascimentale si usa il termine invenzione, derivato dalla retorica classica".

[104] Lettera del 2 aprile 1505 a Niccolò da Correggio, *apud* Lightbown, *Mantegna*, op. cit. (1986), p. 218 e n. 26.

[105] Cfr. C. Cieri Via, "Il luogo della mente e della memoria", in W. Liebenwein, *Studiolo*, op. cit. (1977/1992), pp. vii-xxxii, p. xxii, fig. 21.

[106] Cito dall'ed. e trad. ingl. di A. Fairbancks, Filostrato The Elder, *Imagines*, II, 1. Londra, Loeb, 1979, p. 129. Isabella si dev'essere interessata molto presto del testo ed è probabile che, sebbene non conoscesse il greco, fosse entrata in contatto con esso con l'aiuto di un umanista della sua corte. Il suo interesse per Filostrato è tale che ordina la traduzione italiana dell'opera verso il 1515, forse per mezzo di Mario Equicola, a Demetrios Moschos. Cfr. M. Koortbojian, R. Webb, "Isabella D'Este's Philostratos". *JWCI*, 56, 1993, pp. 260-267.

[107] Nella traduzione italiana dello stesso Ficino. Cito dall'edizione di G. Rensi, *Lanciano*, s.d., p. 35.

[108] Citato da D. Puccini, Introduzione alle *Stanze*, op. cit. (1992/2000), p. xlvii. E l'autore aggiunge: "che le *Stanze* debbono essere collocate sotto il segno del neoplatonismo di Marsilio Ficino (in quel periodo, non si dimentichi, personalità egemonica nella cultura fiorentina) è indiscutibile".

[109] Una probabile prima edizione, perduta, della poesia sarebbe avvenuta nel 1478. Nella sua forma in 23 *cantari*, è pubblicata a Firenze, nel 1481, a Venezia, nel 1482 e, nella versione definitiva, in 28 *cantari*, a Firenze, nel 1483. Notevole la somiglianza con l'ecfrasi di un'Annunciazione nel verso del *Purgatorio* di Dante: "Giurato si saria ch'el [Gabriel] dicesse Ave!".

[110] Copia romana di tipo ellenistico, 205 cm. Vaticano, Museo Chiaramonti, Braccio Nuovo. Cfr. Buddensieg, "Raffaels Grab", *Munuscula discipulorum. Festschrift für Hans Kauffmann* Berlino, 1968, pp. 45-70, p. 49; A. Chastel, "Amor sacro e profane nell'arte e nel pensiero di Raffaello". *Raffaello a Roma. Il Convegno del 1983*. Roma: Ed.

dell'Elefante, 1986, p. 4; Bober, Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, op. cit. (1986), n. 13, p. 60.

[111] Così le denominano gli inventari del Seicento, Cfr. D. Ekserdjian, *Correggio*, New Haven, Londra, 1997, pp. 268-274, p. 269. Per Millard Meiss, queste due opere, originariamente nella collezione del conte Nicola Maffei (1487c. – 1536): “*represent the two Platonic Venuses*”, cfr. “Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance proclivities”. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 110, 5, 1966, pp. 348-382, p. 358. Cfr. A. Bevilacqua, A. C. Quintavalle, *L'Opera completa del Correggio*, Milano, 1970, nos. 71-72, p. 107.

[112] Cfr. M. G. Bernardini, “L'Amor Sacro e Profano nella storia della critica”, in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, catalogo della mostra, Roma, 1995, pp. 35-51.

[113] Cfr. M. Meiss, “Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities”. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 110, 5, 1966, pp. 348-382.

[114] Paolo Giovio, *Raphaelis Urbinatis Vita*, ed. bilingue a cura di P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano, Napoli, 1971, ed. de 1977, vol I, pp. 13-23, p. 15. Già citato da A. Chastel, “Amor sacro e profano”. *Raffaello a Roma. Il Convegno del 1983*. Roma, 1986, p. 4. Il termine è usato dal Vasari per caratterizzare, in questo senso, la pittura del Parmigianino, che “diede alle sue figure (...) una certa venustà”.

[115] Pomponio Leto, *Lucrezio*, Palermo: Sellerio, 1993, p. 48: “*M. Cicero libro II de deorum natura sic ait: 'quae autem dea ad res omnis veniret Venerem nostri nominaverunt, atque ex ea potius venustas quam Venus a venustate'*. (M. Cicerone, nel

secondo libro *De natura deorum* dice: ‘i nostri concittadini chiamarono Venere la dea che veniva in tutte le cose, e dal suo nome deriva il vocabolo *venustas*, e non il contrario’).

[116] DCLXIII (VI, 311, car. 203 v.), in E. Camesasca (ed.), *Lettere sull’Arte di Pietro Aretino*, Milano, Ed. del Milione, 1957, vol. II (1543-1555), p. 436.

[117] “Ora se noi vorremo paragonare gl’ingegni de’ nostri secoli a gli Antichi, troveremo che Raffaello non fu punto dissimile ad Apelle, e che s’inalzò al pari di esso con la grazia”. P. Bellori, *Dell’Ingegno eccellenza e grazia di Rafaele comparato ad Apelle*, 1695, edizione elettronica, Sc. Norm. Sup. di Pisa: http://biblio.cribecu.sns.it/bellori//TOC_37.html

[118] *L’Anonimo Magliabechiano*, ed. da A. Ficarra, Napoli, Fiorentino Ed., 1968, p. 26.

[119] Cfr. E. Garin, in G. Pico della Mirandola, *De Hominis Dignitate, Heptaplus, De Ente et Uno e Scritti Vari*, Firenze, Valecchi, 1942, pp. 443-581. La poesia sarà rielaborata da Benivieni nel 1494, sotto l’impatto della sua adesione a Savonarola.

[120] Cfr. *I tre libri d’amore di messer Francesco Cattani da Diacceto... con un Panegirico all’Amore et con la vita del detto autore fatta da Benedetto Varchi*. Giolito de’ Ferrari, Venezia, 1561. Cfr. P. O. Kristeller, “Francesco da Diacceto and Florentine Platonism”, in *Miscellanea Giovanni Mercati*, vol. IV: Letteratura classica e umanistica, Vaticano, 1946, pp. 15-18; C. L. Frommel, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri*, Amsterdam, 1979, p. 103. Nella sua qualità di professore dello Studio fiorentino e successore di Ficino, Cattani compose anche il suo commentario al *Simposiodi Platone*.

[121] Cfr. M. Calvesi, *Il sogno di Polifilo*

prenestino (1980), Roma, 1983, pp. 64, 182 e, in generale, capitolo IV: Il culto di Venere.

[122] Michele Marullo Tarcaniota, *Inni naturali*, testo latino, traduzione italiana e introduzione di D. Coppini, Firenze, Le Lettere, 1995, vv. 6 e 45-52.

[123] Una prima stesura dell'opera, pubblicata finalmente, dopo due rifacimenti, nel 1528, era già pronta per la pubblicazione nel 1518, come attesta una lettera di Castiglione a Jacopo Sadoletto del 20 settembre di quell'anno: "lo tra molti travagli ho scritto quel mio Dialogo del Cortegiano, del quale parlai altre volte a V. S." B. Castiglione, *Le Lettere*, ed. G. La Rocca, Milano, 1978, p. 383; Rebecchini, "Castiglione and Erasmus" art. cit. (1998), p. 259.

[124] Superando i limiti cronologici di questo saggio, il tema non cessa di rinnovarsi nei decenni seguenti, come, per esempio, nel *Libro di natura d'Amore* di Mario Equicola, pubblicato nel 1525 (rieditato varie volte fino all'edizione di Venezia del 1583, a cura di G. B. Bonfadino, con correzioni e commenti), e nel *Dialogo d'Amore* di Sperone Speroni, letto nel 1537 a Aretino e ai suoi invitati e pubblicato nel 1542. Cfr. A. Quondam, "Sull'orlo della bella fontana. Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento", in M. G. Bernardini, *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, cat. dell mostra, Roma, 1995, pp. 65-81.

[125] Si veda, per esempio, la poesia di Paride Ceresara, in A. Comboni, "Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento. Appunti per una ricerca", *Italique*, 3, 2001, pp. 7-21; Idem, "Paride Ceresara, mantovano, in C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal (ed.), Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia

settentrionale. (1985), Firenze, 1989, pp. 263-80.

[126] Cfr. Il Raverta. Dialogo di Messer Giuseppe Betussi nel quale si ragiona d'Amore e degli effetti suoi. In, G. Zonta, *Trattati d'amore del Cinquecento*, Bari, 1912, pp. 1-147. Il dialogo in casa di Francesca Baffa mette in scena, soprattutto, il discorso di Ottaviano Raverta, che soddisfa l'invito della sua ospite di parlare d'amore, con la seguente risposta: "Se dall'opre di quello ebreo che s'è divinamente n'ha scritto, dai bellissimi dialoghi dello eccellentissimo Sperone e da quelle del dottissimo Piccoluomini, libri a voi famigliarissimi, voi non rimanete contenta, molto meno di me v'appagherete voi" (p. 4). E già a pagina 30 risorgono le immancabili Veneri: "quanto è più eccellente e degna la bellezza intellettuale della corporale, tanto più degno è lo amore spirituale del corporale. E però vengono ad essere due amori, due bellezze e due Veneri. (...) Una celeste e l'altra volgare: la celeste s'intende nata nel cielo, senza altra madre; l'altra è quella favolosa di Giove", ecc.

[127] Citato da W.A.R. Kerr, *Le Cercle d'Amour*, *PMLA*, Vol. 19, 1, 1904, pp. 33-63, p. 34.

[128] Libro di Marsilio Ficino fiorentino, *Della cristiana religione ad Bernardo del Nero clarissimo cittadino fiorentino*, stampato forse nel convento di S. Jacopo di Ripoli, Firenze, 1475-1477c.

[129] La controversia sul paganesimo di Pletone risale al *De Georgiis et eorum scriptis diatriba* di Leone Allaci (Parigi, 1651) e si prolunga fino ai nostri giorni. Cfr. E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958), trad. ital., Milano, 1986, Appendice 2: Teologia ellenica, pp. 300-315; P. O. Kristeller, Recensione di François Masai,

“Pléthon et le Platonisme de Mistra”. *The Journal of Philosophy*, 56, 11, May, 1959, pp. 510-512; J. Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden, 1990, p. 197, nota 75.

[130] *Apud* J. Hankins, “Cosimo de’ Medici and the ‘Platonic Academy’”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53, 1990, pp. 144-162, p. 153.

[131] Col *Corpus Hermeticum*, all’epoca considerato la fonte più arcana della sapienza platonica, Ficino havia iniziato la attività come traduttore, come riferisce a Lorenzo de’ Medici nel 1490 nel proemio del suo *Commentaria in Plotinum*. La versione latina del *Pimander* e, posteriormente, degli altri 14 trattati di un manoscritto portato dalla Macedonia su iniziativa di Cosimo (Laurenziano, Plut. 71.33), termina, come assicura l’explicit, nell’aprile 1463. Nel settembre 1463, la traduzione latina era già stata tradotta in italiano dal Tommaso Benci, versione ancor oggi conosciuta in circa venti manoscritti, fatto che attesta l’avidità di cui erano oggetto Platone e le sue fonti, come provano ampi circoli dell’ambiente fiorentino e italiano in generale.

[132] Citato da Gentile, “Ficino ed Ermete”, in *Marsilio Ficino e il Ritorno di Ermete Trimegisto*, Firenze, 1999, p. 23. La tesi dell’identità sarà sostenuta da Athanasius Kircher, em seu *Œdipus Ægyptiacus*, de 1652.

[133] Citato da I. D. Rowland, “Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders”. *Art Bulletin*, 76, 1, 1994, pp. 81-104, p. 95.

[134] È vero che la sconcertante lettera di Giovanni Pico a Ermolao Barbaro annunciava, fin dal 1485, la crisi della programmatica unità rettorico-filosofica

dell'umanesimo, ma il suo contenuto è subdolo, tipico del *ductus subtilis*, e, al limite, potrebbe essere considerato un esercizio retorico del paradosso: elogio del latino scolastico (*thema*) redatto come dimostrazione esemplare del registro eloquente del latino classico (*consilium*). Sulla categoria di *non verum consilium*, cfr. H. Lausberg, *Elementos de Retórica Literária* (1963), Lisboa, 1966, 66,2. Come ben osservò lo stesso Ermolao Barbaro, nella sua risposta, quando conia il gioco di parole “barbaros contra Barbarum defendis”, e sottolinea il carattere generalmente paradossale e insidioso dell'epistola di: “*ut hostis pro hoste, socius contra socium, ipse contra te ipsum stare patrocinarique simulares*” (difendi i barbari contro Barbaro, fingi di essere e di difendere, come nemico, il nemico, socio contro socio, tu stesso contro te stesso). Cfr. E. Garin, *Prosatori Latini*, op. cit. (1952) p. 845. So veda pure F. Bausi, “Il ‘dissidio’ del giovane Pico, art. cit. (1994), p. 38.

[135] Che Giovan Francesco Pico, nel 1532, appartenga ancora all'*inner circle* degli umanisti romani lo dimostra bene il fatto che Jacopo Sadoletto chiede a Bembo che gli mandi il suo *Librum de recte instituendis liberis*, all'epoca ancora manoscritto. Per questa lettera, cfr. A. Florebelli, *Traité d'éducation du cardinal Sadolet et Vie de l'auteur*, 1855, pp. 326-332.

[136] Cfr. L. Saggi, *La Congregazione mantovana dei Carmelitani sino alla morte del B. Battista Spagnoli (1516)*. Roma, 1954; Dacos, op. cit. (1986), p. 69.

[137] Nicole Dacos osserva che: “mentre al momento della sua ascesa al trono pontificio i numerosi poeti che aveva accolto presso di sé ottenevano i suoi favori componendo opere alla maniera di Virgilio o di Ovidio, sinora non

si è sottolineato abbastanza che in capo a qualche anno la situazione appare profondamente mutata. La corte rinuncia alle pretese di cultura antica e si indirizza a poco a poco verso la religione”. *Le Logge di Raffaello* (1977/1986), Roma, Istituto Poligrafico, 1986, p. 68. Si capisce bene, a partire da questa inflessione, la nascita delle *rime spirituali* degli anni '20, come pure degli *Hymni novi ecclesiastici* di Zaccaria Ferreri, già composti nel 1523, in un clima religioso non creato, ma solo intensificato dalla catastrofe del 1527, catalizzatrice di tante altre conversioni poetiche come quella di Pierio Valeriano, che abbandona l'erudizione egiziana e la poesia elegiaca e amorosa per dedicarsi ai suoi dialoghi pieni di pie riflessioni sulle sventure degli umanisti. Eravamo, insomma, alla vigilia del più clamoroso caso di conversione poetica, quello dei tre *Libri dell'umanità di Cristo* che Aretino, “trasformato in quinto evangelista”, compone nel 1534, cristianizzando, per così dire, la tradizione antica dell'*ekphrasis*.

[138] Cfr. A. F. Gori, “Prefazione” a *Actii Synceri Sannazarii Neapolitani Viri Patricii, De partu Virginis. Libri Tres*. Edizione bilingue con la traduzione in toscano di Giovanni Bartolomeo Casaregio, *cura et studio* de Anton Francesco Gori, Firenze, Ex typ. Caietani Albizinii, 1740, p. xi.

[139] Cfr. J. C. T. Otto (ed.), *Iustini philosophi et martyris opera quae feruntur omnia*, II, Jena, 1879. La traduzione fu pubblicata, in primo luogo, a Strasburgo, 1507.

[140] Cfr. Ioanni Francisci Pici Mirandulae Domini et Concordiae Comitum, *ad Leonem Pontificem Maximum et Concilium Lateranensem de reformandis moribus oratio*. (Monumenta Germaniae Historica), www.mgh-bibliothek.de, pp. 417-421, p. 420.

[141] Questo nuovo tipo di congregazione, che prende il posto dei cenacoli umanistici, si stabilisce secondo il modello genovese creato nel 1497 da Ettore Vernazza, primo responsabile della creazione anche dell'Oratorio romano, come pure dell'Ospedale di San Giacomo degli incurabili, a Roma. L'Oratorio si riuniva originariamente nella chiesa dei Santi Silvestro e Dorotea in Trastevere, e aveva fra i suoi membri Gaetano de Thiene e Gian Pietro Carafa. A Firenze, il sorgere dell'Accademia Sacra nel 1513 obbedisce a una logica relativa analoga. Cfr. A. Lesen, "Leon X e l'Accademia Sacra Fiorentina. La reazione contra il neopaganismo umanistico". *Convivium*, 1931-1933, p. 232-246; A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien* (1961), Parigi, 1982, p. 27.

[142] Cfr. *Libro detto Strega o delle illusioni del demonio* del signor Giovan Francesco Pico della Mirandola nel volgarizzamento di Leandro Alberti. Venezia, Marsilio Editori, 1989.

[143] Secondo lo stesso Lilio Gregorio Giraldi in una lettera sul suo esercizio rettorico, il *Progymnasma adversus litteras et litteratos*, e, fra altri studiosi contemporanei, Schmitt, per il quale Pico: "was the first philosopher of the Renaissance to use extensively the ancient skeptical arguments against the reliability of sense experience" (p. 109). Sulla controversa questione dell'influenza dell'*Examen vanitatis* sullo scetticismo cinquecentista, e anche sull'*Apologie de Raymond Sebond* di Montaigne, cfr. C. B. Schmitt, "Who read Gianfrancesco Pico della Mirandola". *Studies in the Renaissance*, 11, 1964, pp. 105-132; G. M. Cao, "L'eredità picchiana: Giovan Francesco Pico tra Sesto

Empirico e Savonarola”, in P. Viti (ed.), *Pico, Poliziano e l’Umanesimo di fine Quattrocento*. Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, 1994, pp. 231-246.

[144] Citato, fra gli altri, da Schmitt, “Who read Gianfrancesco Pico della Mirandola”, art. cit. (1964), p. 120; G. M. Cao, “L’eredità picchiana”, art. cit. (1994), p. 232.

[145] Ed. Santangelo, p. 33.

[146] Sulla produzione di falsi antichi a partire dal Quattrocento, cfr. L. Courajod, *L’imitation et la contrefaçon des objets d’art antiques aux XVe et XVIe siècles*, Parigi, 1889, soprattutto pp. 89-96; O. Kurz, *Fakes* (1948), New York, 1966 ; J.F.Hayward, “Some spurious antique vase designs of the sixteenth century”. *Burlington Magazine* 114, 1972, pp. 378-96; E. Paul, *Gefälschte Antike von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Vienna e Monaco, 1982; C. Eisler, “Michelangelo and the Payne Whitney marble”. *Apollo*, ottobre, 1996, p. 11 ; M. Berbara, “Chi lo tiene antiquo e chi moderno”: Baco e o Cupido adormecido de Michelangelo”, in L. Marques (org.), *A Fábrica do Antigo*, Campinas, 2008, pp. 87-102.

[147] Non si deve, in questo contesto, dissociare la falsificazione delle sculture antiche dalla falsificazione umanistica. L’epitaffio di Tulliola, figlia di Cicerone, il testamento di Giulio Cesare ad opera di Pierre Hamon, i trattati “antichi” ad opera di Giovanni Nanni, di Viterbo, il commento di Galeno al trattato degli *Humores*, il *De duplici martyrio* “paleocristiano” creato da Erasmo per rafforzare i suoi propri argomenti, i quasi diecimila documenti epigrafici falsi o dubbi fra i 144.044 riuniti nel *Corpus* delle iscrizioni latine, sono tipiche produzioni nate “meno dalla ricerca di lucro”, come afferma Grafton, “che dall’amore dell’antico”, il che sarebbe

perfettamente applicato al “caso” del *Cupido* di Michelangelo. Cfr. A. Grafton, *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*. Princeton, trad. fr., Parigi, 1993, pp. 36 e 54.

[148] Orazio, *Sat.* II, 3, 20-23: “Olim nam quarere amabam (...) quid sculptum infabre, quid fustum durius esset”.

[149] Ed. cit., vv. 304-7.

[150] Cfr. A. Perrig, “Masaccios *Trinità* und der Sinn der Zentralperspektive”. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 21, 1986, pp. 11-43, p. 25: “Der Zentrumstrahl der göttliche Sehpyramid berührt Platons linkes Handgelenk und damit indirekt seinen Timaios – das Buch welchem Mittelalter und Renaissance die philosophische Bestätigung des biblischen Schöpfungberichtes wahrhaben”. Lo studioso ha dimostrato l’equivoco di Chastel (*Art et Humanisme*, op. cit. (1961/1981, p. 477), per il quale “le centre perspectif de la composition est un point idéal situé entre les têtes de deux personnages centraux”.

[151] “Frequentatissimo gran sacerdote della filosofia umana e divina”. Così lo chiama l’iscrizione sotto la sua immagine (da Pedro Berruguete, con la collaborazione di Justus von Gent?), nella galleria degli *Uomini famosi* di Urbino, oggi al Louvre: *Platoni Atheniensi humanae divinaeque Philosophiae antistiti celeberrimo Federicus dicavit ex observantia*.