

Diletta Gamberini

Ogni desiderio della marchesa è un ordine: i distici ritrovati di Giovan Giacomo Calandra sopra il ritratto di Isabella d'Este, opera di Lorenzo Costa

The article focuses on the analysis of four previously unpublished Neo-Latin epigrams penned by Giovan Giacomo Calandra, a leading officer and humanist serving at the court of Mantua, in celebration of Lorenzo Costa's portrait of Isabella d'Este (1508). Art historians have long been aware that Isabella had solicited Calandra to supply her with a few elegiac couplets as a way of exalting one of the very few portraits of her which she actually liked. Equally well known is the fact that one of the epigrams was likely included as an inscription in Costa's (now unidentified or lost) painting, but the texts had not previously been located. The article then contextualizes these rediscovered poems, relating them to the literary and artistic culture that flourished around the marquise of Mantua.

Keywords: Isabella d'Este; humanistic poetry; word and image; Lorenzo Costa

«Zovan Iacobo, havemo havuto il libretto non scritto che ne haveti mandato, qual ni è piaciuto, perhò ve commendamo dila diligentia gli haveti usata. Perché vorressimo far mettere nel'ultimo quadro che ni ha facto il Costa del retracto nostro un bel distico a laude sua, haveremo a charo ne facciati qualchuno et mandarcelo. Caprianae XXVIIII Junii 1508».¹ In questi termini, inviando il biglietto dal castello suburbano di Cavriana, Isabella d'Este esprimeva a Giovan Giacomo Calandra il desiderio di celebrare un sospiratissimo traguardo. Immortalata sin dalla più tenera età in effigì di vario genere e supporto materiale,² la marchesa di Mantova aveva maturato da tempo aspettative difficili da soddisfare in merito alla propria ritrattistica. L'immagine

di lei che le aveva offerto Lorenzo Costa era in effetti riuscita là dove molte altre avevano fallito.³

Negli anni precedenti, a fare le spese dell'incontentabilità della «prima donna del mondo» era stato innanzitutto Andrea Mantegna.⁴ Reo, a dire della committente, di aver prodotto una figurazione «tanto mal facta che non ha alcuna de le nostre simiglie», in un dipinto concepito per essere inviato in dono alla contessa di Acerra ma mai giunto a destinazione perché rifiutato dall'effigiata, il pittore era stato proprio per quella *défaillance* colpito da una sorta di interdetto dal tornare a restituire le fattezze isabelliane.⁵ Pur riuscendo a far accettare da lei le proprie creazioni in qualità di ritrattisti, neppure Giovanni Santi e Giovan Francesco Maineri erano stati all'altezza degli *standards* dell'esigente mecenate. Dell'opera del primo, commissionata per rimpiazzare il quadro mantegnesco, la donna lamentava così una bellezza e una somiglianza piuttosto zoppicanti.⁶ Quella del secondo l'aveva lasciata perplessa per un motivo analogo, con l'aggravante che la limitata adesione al mo-

Indirizzo di corrispondenza:

Diletta Gamberini, Scuola Superiore Meridionale,
Napoli, Italia
email: d.gamberini@ssmeridionale.it

<https://doi.org/10.1515/zkg-2025-2004>

dello si specificava nell'essere il ritratto – sempre stando al giudizio della Marchesana – «uno poco più grasso che non sono io».⁷ Considerato che non migliore accoglienza avevano avuto presso di lei le sue raffigurazioni in cera o su carta,⁸ si capisce perché il biglietto a Calandra sollecitasse un degno elogio del risultato conseguito dal pittore ferrarese, giunto a Mantova l'anno precedente.⁹ Dei versi di encomio che messer Giovan Giacomo dovette vergare per obbedire all'invito della Marchesana non sembrava, però, essere rimasta alcuna traccia. Come tuttavia ben sapevano gli umanisti, i fondi bibliotecari sono spesso riusciti a sottrarre al naufragio tanti piccoli o grandi tesori di culture passate, operando come baluardi dell'umanissimo sogno del «non omnis moriar»: ed è del fortunato ritrovamento dei componimenti sollecitati da Isabella che il presente contributo renderà conto, dopo aver tracciato un sommario profilo del loro autore e del loro contesto di produzione.

Lo scrittore e i suoi circuiti intellettuali

Trentenne, il destinatario del messaggio di Isabella ricopriva all'epoca la carica di *cancellarius* e quella di maestro di casa Gonzaga che era stata anche del padre, e si avviava a divenire figura di primissimo piano nell'amministrazione mantovana.¹⁰ A supportarlo nella scalata ai ranghi della burocrazia gonzaghesca, che lo avrebbe in seguito condotto a essere eletto segretario del marchese Federico II e sovrintendente alla cancelleria marchionale, era verosimilmente una notevole capacità di intessere rapporti negli ambienti cortigiani e di trarre partito da buone competenze artistico-letterarie. Formatosi nell'arte della fonderia di cannoni sotto la supervisione del fratello Federico, Giovan Giacomo sarebbe tra il secondo e terzo decennio del Cinquecento assurto al rango – come ha scritto Roberto Zappetti – di «mediatore ideale tra la corte di Mantova e la folla degli artisti e letterati, spesso di

gran nome e sempre bisognosi di protezione e di denaro», che gravitavano intorno al mecenateismo di casa Gonzaga.¹¹ E il buon uso che egli seppe fare del proprio impegno nel campo della letteratura traspare, in effetti, anche dal biglietto isabelliano. Da esso sembra di capire che la marchesa rivolgesse a Calandra l'invito a comporre dei distici celebrativi del ritratto di Costa perché un «libretto» del funzionario, forse un volume a stampa («non scritto»?) di piccole dimensioni, era appena stato da lei letto e apprezzato per la «diligentia» di cui dava prova.¹² Se la breve missiva non offre elementi utili ad appurare di quale opera si trattasse, una fonte letteraria coeva dà motivo di sospettare che in questione fosse il dialogo in volgare dedicato a Isabella, dal titolo *Aura*, in cui il *cancellarius* affrontava con una buona dose di spirito casuistico una rassegna di varie circostanze amorose, affidando al fantasma di Ovidio il compito di esporre come fosse possibile in ciascuna conseguire la felicità.¹³ In un capitolo della redazione manoscritta del *Libro de natura de amore*, stesa in prima istanza fra il 1505 e il 1508 ma rivista negli anni compresi fra il 1509 e il 1511, Mario Equicola elogiava infatti lungamente l'eloquenza, la grazia, ma anche l'«indefessa diligentia» del «libro», oggi perduto, dell'«eruditio Calandra».¹⁴

Dal 1508 precettore della Marchesana, Equicola doveva del resto essere un buon amico di Giovan Giacomo.¹⁵ Assieme al poeta e frate carmelitano Battista Spagnoli e all'umanista e al tempo cancelliere marchionale Stazio Gadio, Calandra figurava infatti come interlocutore nel dialogo latino *Nec spe nec metu*, composto da Equicola sul finire del 1505, donato in forma manoscritta a Isabella in occasione del suo compleanno nel 1506 e approdato a stampa nel 1513, con una dedica a Giuliano de' Medici duca di Nemours.¹⁶ Qui il personaggio di Calandra faceva sfoggio di erudizione classica per discettare coi compagni intorno al motto di ascendenza senecana e luciana che Isabella aveva adottato come propria impresa nel 1504, e che avrebbe per-

molti anni continuato a contrassegnare spazi e oggetti di sua proprietà.¹⁷ In una schermaglia ingaggiata soprattutto con Gadio, visto che a Spagnoli spettava il compito di ricomporre in conclusione la contesa in una prospettiva cristiana, il futuro scrittore dell'*Aura* veniva caratterizzato come rappresentante di un pensiero peripatetico e dubioso circa le posizioni di marca stoica di cui veniva fatto portavoce il collega e sodale.¹⁸ È all'interno di tale gioco delle parti che egli, dopo aver sostenuto che «*nec spe nec metu* praeclaras vox est & magnifica ad bene enim beateque vivendum» («né con speranza né con timore» è espressione eccellente e ottima per vivere dunque bene e felicemente), esprimeva tramite una sequela di *exempla* antichi una qualche cautela sull'effettiva attingibilità di un ideale che prescriveva una costante moderazione, l'evitamento di ogni eccessiva *perturbatio animi* e una tetragona resistenza agli urti del fato.¹⁹

Sappiamo che la Marchesana trovò il lavoro di Equicola piuttosto eccessivo nella sua ricerca di significati reconditi nella propria impresa.²⁰ Ai fini del presente studio quel che più conta rilevare è tuttavia come le pagine del *Nec spe nec metu* mostrassero un Calandra pienamente partecipe dei dibattiti e degli orizzonti culturali che avevano ispirato il programma decorativo dei camerini e dello studiolo di Isabella in Castel San Giorgio. Come hanno fra gli altri esemplarmente mostrato Peter Porçal e Stephen Campbell, questi erano infatti degli ambienti intesi a favorire contemplazione e studio quali mezzi terapeutici che permettevano all'animo di purificarsi dalle passioni smodate, affrancandosi ad esempio dai lacci di due forze potenzialmente sconvolgenti quanto la speranza e il timore.²¹

Gli epigrammi

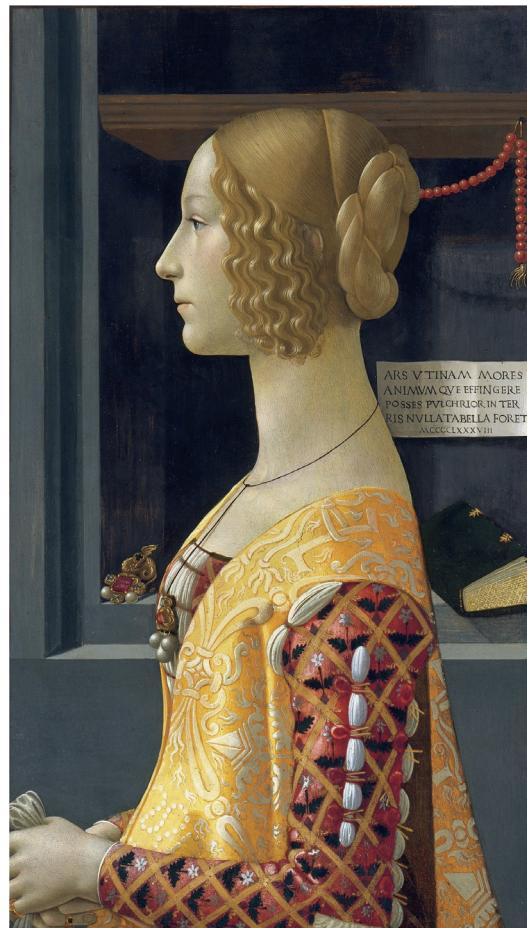
Mi sono soffermata in prima battuta a delineare con una relativa ampiezza tale cornice storico-letteraria, sulla base di tessere informative già

note agli studiosi della committenza isabelliana e del pittore ferrarese, perché essa illumina tanto le circostanze della composizione quanto le coordinate culturali entro cui è possibile situare la scoperta documentaria al centro di questo articolo. Mi riferisco a quattro epigrammi neolatini *De effigie excellentissimae Marchionissae Mantuae picta a Laurentio Costa* che si presentano adespoti nel codice cinquecentesco che li trasmette, ma che sono dimostrabilmente vergati di proprio pugno da Calandra, e possono dunque essere identificati con i distici a lui richiesti dalla moglie di Francesco Gonzaga. Sconosciute alla letteratura critica su Isabella e sull'artefice di quel ritratto che lei tanto apprezzò, queste poesie in distici elegiaci sono – per quanto mi risulta – del tutto inedite. Il loro rinvenimento permette ora innanzitutto di colmare una clamata lacuna nella nostra conoscenza del mecenatismo artistico e letterario della «prima donna del mondo». Fin dagli studi di Alessandro Luzio sulla ritrattistica della signora di Mantova, la storiografia ha infatti ritenuto pressoché certo che il funzionario esaudisse prontamente il desiderio manifestato da Isabella nel suo biglietto del 29 giugno 1508. Essa ha anzi più volte espresso il fondato sospetto che proprio uno dei componenti vergati da Calandra corrispondesse a quelle «litere» che il 14 luglio dello stesso anno il soprastante ai lavori e tesoriere gonzaghesco, Federico Cataneo, chiedeva alla Marchesana per conto di un tale «Maestro Pollo pittore», il quale doveva aver ricevuto l'incarico di aggiungere un'iscrizione al ritratto appena concluso della nobildonna.²² Sappiamo inoltre che a tale richiesta, la quale sembra suggerire che l'epigrafe dovesse essere inserita nello spazio della rappresentazione pittorica, magari all'interno di un cartiglio dipinto analogo a quelli che vediamo in precoci esempi di effigi rinascimentali con iscrizioni poetiche neolatine – ad esempio il celebre *Ritratto di Giovanna Tornabuoni* di Domenico Ghirlandaio (fig. 1), o il meno noto *Ritratto di dama* del senese Neroccio di Bartolomeo de'

Landi (fig. 2),²³ Isabella rispose prendendo un po' di tempo. Forse perché non aveva ancora scelto quale fra i distici di Calandra dovesse andare a integrare la propria immagine, o forse perché stava ancora aspettando di ricevere le proposte del funzionario, il 15 luglio la donna scriveva a Cataneo che nel giro di pochi giorni il contenuto dell'iscrizione sarebbe stato comunicato.²⁴

Come si è detto, i versi che il *cancellarius* doveva aver fatto avere alla sua signora sembravano fino ad oggi perduti. Nessuna delle opere costesche che, nel corso del Novecento, si è proposto di identificare con l'immagine di Isabella conclusa nell'estate 1508 è d'altronde corredata da un'epigrafe. Privo di «litere» è in particolare quel *Ritratto di dama con cagnolino*, attualmente nelle collezioni del Castello di Windsor, per cui più spesso è stata in passato suggerita tale identità (fig. 3), sebbene da tempo la critica tenda a ritenere poco verosimile che la giovane lì immortalata possa essere Isabella, già trentaquattrenne all'altezza del 1508.²⁵ Il rilievo degli epigrammi non si esaurisce tuttavia nel loro costituire un'importante acquisizione documentaria, tale da poter fornire gli elementi che magari saranno un giorno utili a rintracciare l'effigie creata dal pittore ferrarese: analizzati e messi in rapporto con le vicende e con i testi in precedenza rievocati, i distici forniranno uno spaccato inedito ed eloquente della prima ricezione umanistica di un riuscito ritratto della Marchesana.

Ho rinvenuto le poesie all'interno del codice Vaticano Latino 2833 della Biblioteca Apostolica Vaticana, un manoscritto cartaceo, miscellaneo e composito che venne assemblato nei primi decenni del sedicesimo secolo dall'illustre erudito e bibliofilo jesino Angelo Colocci.²⁶ Raccolta di un'ampia e spesso disordinata messe di epigrammi, elegie e carmi latini di autori di epoca umanistica e rinascimentale, il volume testimonia in prevalenza dell'attività poetica di scrittori che furono cari al compilatore (ad es. Francesco Maria Molza, Marcantonio Casanova, Pietro Gravina), e di cui anzi in un caso egli curò ad-



1 Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di Giovanna Tornabuoni*, ca. 1488, tempera e olio su tavola, 77 × 49 cm. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

dirittura l'*editio princeps* postuma (Elisio Calenzio). I testi che qui interessano sono trasmessi dal bifoglio di cc. 225 – 226: un fascicolo interamente scritto da una mano che non compare altrove nel codice e che riporta, immediatamente prima degli epigrammi ecfrastici sul ritratto isabelliano, una lettera in versi *Ad Statium Gadum* (c. 225r – v).²⁷ Celebrando le gioie della villeggiatura presso alcuni bagni termali, l'autore rivolgeva in quest'ultimo componimento l'invito al dedicatario a raggiungerlo in quel luogo di delizie e a portare con sé quella giovane e



2 Neroccio di Bartolomeo de' Landi, *Ritratto di dama*, ca. 1485, tempera su tavola, 47×30,5 cm. Washington, National Gallery of Art, Widener Collection



3 Lorenzo Costa, *Ritratto di dama con cagnolino*, ca. 1505, olio su tavola, 45,4×35 cm. Windsor, Castello di Windsor, Royal Collection

avvenente Chione che entrambi amavano, in modo che i due sodali potessero godere dei piaceri della compagnia di lei oltre che di quelli del *locus amoenus*. Se ricordiamo come Stazio Gadio fosse interlocutore principale di Calandra nel dialogo *Nec spe nec metu* di Equicola, la destinazione di questo testo improntato a un gaudiente spirto oraziano risulta già elemento che depone a favore della paternità di messer Giovan Giacomo. Questa viene in ogni caso certificata dal riscontro che la grafia delle poesie di questo bifoglio è del tutto sovrapponibile a quella di missive autografe del funzionario al servizio di Isabella e del marito.²⁸

La sequenza epigrammatica che ci riguarda, per la cui traduzione rinvio alle note, si legge alle cc. 225v – 226r:

De effigie excellentissimae Marchionissae Mantuae picta a Laurentio Costa

Hanc quidam, veram esse ratus, veneratur, et idem
Quaerit: «Ubi est Costae facta Sabella manu?»²⁹

De eadem

Caverat edicto Macedum rex ut sua nulla
Præter Apelleam pingeret ora manus.
Sonus Atestinam pingas sic, Costa, Sabellam:
Sonus enim veram reddere, Costa, potes.³⁰

De eadem

Cernis Atestinae faciem quicunque Sabellae:
Stat similis Costae quae modo picta manu.
Ille etiam alterno affectus variasset in ore,
Haec sibi nec semper parque eademque foret;
Illa sed ut mente, est sic vultu semper eodem,
Nec sentit vires spesque metusque tuas.³¹

De eadem

Inter tanta tui, Laurens, monumenta laboris
Haec tibi sit laudis gloria summa tuae:
Quod dominae per te vivunt in imagine vultus,
Quam similem potuit red^dere nulla manus.
Hanc quicumque videt, veram ratus esse, veretur,
Quin natura suum vix bene noscit opus.³²

I concettismi tipici dell'epigrammatica a carattere ecfrastico che Calandra sviluppava nelle quattro poesie, declinandoli in forme particolarmente cerebrali e in prima battuta poco perspicue nel terzo testo, richiedono qualche nota di commento.³³ Non solo in virtù della sua brevissima misura, il monodistico d'apertura è senza dubbio l'epigramma più trasparente della sequenza. I versi si imperniano sul pervasivo *topos* dell'opera d'arte tanto somigliante al suo referente reale da poter essere confusa con esso: immaginando che un generico spettatore del ritratto isabelliano venisse a tal punto tratto in inganno dalla sua verosimiglianza da scambiare il dipinto con il suo soggetto e da domandare dove fosse il quadro, l'autore mutuava un cliché antico, tornato di moda nella poesia umanistica composta in Italia nei decenni a cavaliere fra Quattro e Cinquecento. Come termine di confronto possiamo richiamare i distici che Ugolino Verino vergò in lode di un'effigie di Piero del Pugliese, dipinta da Filippino Lippi forse negli anni '80 del quindicesimo secolo:

Siquis picta Petri Puliensis viderit ora,
«Hic Petrus est!», et non dicet: «Imago Petri est».
Artifici cessit Natura, ut verior ars sit;
Spirantem superat picta tabella virum.³⁴

Il cliché sarebbe d'altronde risultato particolarmente evocativo per un pubblico cortigiano che avesse avuto familiarità con la storia pregressa della ritrattistica isabelliana, e con le occasioni anche recenti in cui la Marchesana era rimasta insoddisfatta di quella che lei denunciava come la limitata somiglianza delle effigi prodotte da Mantegna o Giovanni Santi o Giovan Francesco Maineri, ma che più plausibilmente avvertiva come una loro adesione troppo poco idealizzante alle proprie fattezze.³⁵ Non dobbiamo in effetti farci troppo suggestionare dal reiterato encomio, nei versi di Calandra, dell'illusiva similitudine del ritratto della signora di Mantova. In linea con il gusto al tempo in vigore nei più eletti circuiti della corte gonzaghesca, quella che l'umanista celebrava doveva essere un'effigie in cui un'autentica riconoscibilità del soggetto occupava – come ha scritto Giovanni Romano – «nella scala dei valori artistici [...], un luogo non altissimo», visto che un'opera del genere era piuttosto intesa a ricoprire una funzione «di seducente promemoria, di surrogato atto a stimolare il ricordo, e i sentimenti ad esso collegati, non di più».³⁶ Fortemente temperato dalla tendenza all'idealizzazione dei lineamenti del soggetto, il «realismo» che messer Giovan Giacomo magnificava si poneva allora nel solco dell'esempio antico di Apelle. A dire di Plinio (*Naturalis Historia* XXXV, 90), colui che aveva condotto a perfezione la *gratia* della pittura era stato l'inventore – quando aveva effigiato il re Antigono da un angolo che non rivelava il suo essere orbo di un occhio – del modo di nascondere le imperfezioni («primus excogitata ratione vitia condendi»).³⁷ E proprio una comparabile propensione all'occultamento di ogni difetto costituì la chiave del successo non solo del ritratto di Isabella, ma più in generale della ritrattistica femminile di Lorenzo Costa.³⁸

Nel secondo e nel quarto componimento della sequenza, Calandra tornava di nuovo a far leva su luoghi comuni della tradizione epigrammatica sull'arte o su famosi aneddoti antichi di soggetto artistico, che risultavano particolarmente conformati alle circostanze della genesi dell'effigie in oggetto. L'autore doveva, in tal senso, confidare che tanto la marchesa quanto il suo *entourage* avrebbero apprezzato il fatto che motivi triti ricevessero nuova vita dalle peculiari congiunture in cui era maturato il trionfo costesco. Ecco, allora, che la sequela di insuccessi collezionati dai pittori che prima di *Laurens* avevano ricevuto l'incarico di ritrarre *Sabella* conferisce una pertinenza tutta originale, nel secondo epigramma, al rinomatissimo aneddoto pliniano relativo all'editto con cui Alessandro Magno aveva stabilito che solo Apelle potesse rappresentarlo in pittura (*Naturalis Historia* VII, 125; XXXIV, 63 e XXXV, 85).³⁹ La stessa poco esaltante preistoria del ritratto realizzato da Costa illumina anche il tema doppiamente encomiastico, per l'artista e per l'effigiata, della «donna che nessuna (altra) mano poté restituire somigliante». Nel quarto e ultimo epigramma della serie questo motivo si intreccia a quelli dell'ingannevole vitalità del dipinto («vivono nel ritratto le fattezze») e dell'altrettanto illusiva vicinanza dell'effigie al suo referente reale, qui sviluppato anche attraverso il *topos* della Natura incapace di distinguere la propria creazione da un così eccezionale prodotto dell'arte umana. Tali asseriti risultati servivano al poeta per esprimere l'auspicio che proprio l'immagine di Isabella potesse valere, nei secoli, da supremo testimone della prolifica attività di Costa: e sappiamo in verità che, nonostante gli attacchi di sifilide che dal 1508 colpirono il pittore costringendolo a prolungate fasi di astensione dal lavoro, il periodo che annovera la realizzazione dell'effigie della signora di Mantova fu tra i più produttivi della carriera di lui.⁴⁰

Discorso a parte merita il concettismo al centro del terzo epigramma. Dopo l'apostrofe a un generico osservatore del ritratto, la quale si sa-

rebbe fatta appello al pubblico in carne ed ossa del dipinto qualora i versi fossero stati usati come iscrizione, il poeta rimarcava ancora una volta la piena aderenza dell'effigie al suo modello. Tale *cliché* prende tuttavia qui una piega meno usuale di quella che abbiamo trovato negli altri componimenti della serie. In primo luogo, l'autore batteva l'accento sulla durata di questa omologia. A suo dire, la piena corrispondenza fra immagine e soggetto non si sarebbe esaurita in un momento ma – questo l'assunto del verbo dal valore durativo «stat» – sarebbe rimasta la stessa col trascorrere del tempo. Se infatti per assurdo Costa – argomentava l'umanista attraverso l'uso di un congiuntivo suppositivo con supposizione irrealizzabile («variasset») – avesse dipinto una figura dalla cangiante tonalità sentimentale, sarebbe andata perduta quella relazione di perfetta e durevole omologia fra ritratto ed effigiata. Calandra sosteneva in altri termini che proprio l'immutabilità delle fattezze della Marchesana nel quadro fosse garanzia della compiuta e durevole corrispondenza dell'opera al soggetto. Questo perché – secondo il suo argomentare – la stessa Isabella era dotata di un aspetto impassibile e di una mente tetragona agli assalti di quelle passioni perturbatrici della speranza e del timore (palese l'allusione encomiastica all'impresa *nec spe nec metu*) che il poeta attribuiva invece al generico spettatore dell'effigie. L'epigramma è costruito insomma su un argomento paradossale. Stando all'autore, quanto avrebbe potuto essere interpretato come un limite intrinseco dell'arte pittorica, ovvero il suo essere obbligata a riprodurre un solo istante sottratto al *continuum* del tempo e dunque anche a fissare in maniera irrevocabile i lineamenti dei suoi soggetti, costituiva nel caso specifico un fattore di perfezione. Proprio quella avvertita lacuna valeva infatti – per Calandra – da elemento di fedeltà dell'effigie costesca al suo referente.

Sarebbe facile venire tentati dall'idea che il poeta intendesse con il suo ragionamento alludere a quella che Giovanni Romano definiva

la «vibrazione sentimentale e generica» della ritrattistica femminile di Costa, assai meno individualizzata e psicologicamente penetrante di certe effigie maschili realizzate dal pittore (fig. 4).⁴¹ La tentazione sarebbe, cioè, quella di leggere il richiamo alla fissità dei tratti della Marchesana nel dipinto quale segno di una sicura consapevolezza estetico-stilistica del funzionario, del suo essere in grado di avvertire come il ritrattista si fosse situato – per utilizzare di nuovo le parole dello stesso studioso – su «una prima soglia della grande scoperta della fenomenologia dei sentimenti che musica e poesia andavano rivelando alle corti italiane», senza approdare a quegli esiti di inconfondibile caratterizzazione individuale e affondo psicologico che erano stati raggiunti dalle effigie femminili elaborate da Leonardo a Milano.⁴² Tuttavia, nel caso di Calandra questa sarebbe con ogni verosimiglianza una lettura deformante determinata dalla nostra specula di moderni. Risulta infatti assai più plausibile che nell'epigramma l'umanista facesse proprio un tipo di concettismo, di matrice antica ma diventato particolarmente popolare fra i poeti di tendenza nelle corti padane dell'epoca, che poco aveva a che spartire con lo specifico stile di un pittore.⁴³ Ad esempio il ferrarese Antonio Tebaldeo, che al trapasso fra Quattro e Cinquecento aveva tenuto il «supremo culme» dell'ambiente letterario fiorito intorno a Isabella, aveva più volte fatto ricorso a strutture (para)ragionative analoghe a quella che ritroviamo nel terzo compонimento di Calandra.⁴⁴ In qualche caso egli lo aveva poi fatto con riferimento alle creazioni di artisti tra i più impegnati sul fronte dell'individuazione e dell'approfondimento psicologico del soggetto. Sintomatico risulta il primo dei tre epigrammi neolatini che l'autore vergò, sullo scorcio del quindicesimo secolo, a commento dell'effigie leonardiana dell'ultima amante di Ludovico il Moro, Lucrezia Crivelli (un dipinto forse identificabile con la cosiddetta *Belle Ferronnière*, oggi al Louvre). La donna – questo il fulcro sillogistico della poesia – risultava nel quadro priva



4 Lorenzo Costa, *Ritratto d'uomo (Battista Fiera?)*, ca. 1490 – 1495, olio su tavola, 51,4 × 38,7 cm. Londra, The National Gallery

di anima, ma dal momento che anche la protagonista del dipinto aveva donato la propria anima al duca di Milano, questa lacuna rappresentava il fattore della perfetta identità tra effigie e referente.⁴⁵ Senza dubbio Calandra applicava la formula stereotipica, che verteva sulla paradossale reinterpretazione di un limite costitutivo delle arti figurative in quanto chiave dell'eccellente mimesi conseguita da un determinato artefice, a un pittore per cui il riscontro della staticità dei lineamenti risulta pertinente nell'ambito della ritrattistica femminile: ma la sua esattezza era forse più quella dell'orologio rotto che due volte al giorno batte comunque l'ora giusta che quella del *connoisseur* capace di deliberare le cifre di uno stile pittorico individuale.⁴⁶

Una volta che si evitino i rischi speculari di trattarli come mere acquisizioni documentarie o come barometri di un discorso critico da vero

intendente, in che modo gli epigrammi ritrovati approfondiscono la nostra conoscenza, in particolare per quel che riguarda il mecenatismo di Isabella? Parte del loro rilievo risiede indubbiamente nel loro essere testimonianze di quanto il successo di un pittore o uno scultore passasse all'epoca quasi di necessità, a Mantova come in tutte quelle corti padane in cui il tasso di osmosi intellettuale fra artisti e letterati era elevatissimo, dalle parole elogiative degli uomini di lettere.⁴⁷ Se è vero, come suggeriva Norman Land, che il linguaggio della critica d'arte nella corrispondenza della Marchesana palesa la misura in cui i lemmi, le categorie classificatorie e interpretative, i codici descrittivi elaborati dalle avanguardie intellettuali dell'Umanesimo italiano nel corso del Quattrocento erano ormai divenuti componenti organiche di un discorso su pittura e scultura più ampiamente socializzato e condiviso entro i circuiti della cultura cortigiana, è lecito credere che le lodi di Calandra al ritratto costesco fornissero la traccia fondamentale entro cui, negli stessi ambienti di corte, si sarebbero sviluppati i successivi ragionamenti intorno al dipinto.⁴⁸ Possiamo ad esempio ritenere verosimile che quegli encomi poetici venissero ripresi e approfonditi quando la signora di Mantova tanto decantò il dipinto con i propri familiari di casa d'Este da venire da loro costretta a spedire l'o-

pera in visione a Ferrara, nel novembre del 1508.⁴⁹ Le poesie ribadiscono inoltre l'opportunità di discutere la produzione culturale della stagione isabelliana secondo una prospettiva che illumini le compenetrazioni che di continuo si determinarono fra versante letterario e versante figurativo. I migliori studi di quel contesto dimostrano con la loro stessa apertura pluridisciplinare, e con ben maggiore sistematicità che nell'esame dell'episodio qui brevemente discusso, che la ricetta non è nuova.⁵⁰ Il caso in esame attesta tuttavia con evidenza cristallina quanto la comprensione dei prodotti di quel sistema di cultura risulti drasticamente impoverita se si perda di vista lo scambio continuo fra quei due crinali dell'immaginazione creatrice, fra parole e immagini che ad esempio rifrangevano l'arduo ideale di una vita sottratta ai tumulti delle passioni.

DILETTA GAMBERINI è ricercatrice tenure-track di Letteratura italiana presso la Scuola Superiore Meridionale di Napoli. I suoi interessi di ricerca vertono principalmente sugli intrecci tra lettere e arti nell'Italia del Rinascimento. Attualmente sta lavorando a una monografia sulla riflessione intorno a potere e limiti espressivi di pittura e scultura, e intorno al paragone fra queste e la poesia, nei versi del letterato ferrarese Antonio Tebaldeo.

Lo studio che ha condotto alla stesura di questo articolo è sorto a latere del mio progetto di ricerca *The Battle of the Sister Arts: Leonardo da Vinci and Antonio Tebaldeo in Contest*, svolto presso il Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco di Baviera e reso possibile da un finanziamento della Gerda Henkel Stiftung (2023–2024): alla Fondazione va il mio sincero ringraziamento per il supporto accordatomi. Il lavoro è stato quindi perfezionato e condotto a termine una volta che sono rientrata in Italia, nei primi mesi di lavoro presso la Scuola Superiore Meridionale. Mi preme ringraziare l'anonimo lettore del testo per gli utili e generosi commenti, Ulrich Pfisterer per aver discusso con me il tema dei ritratti quattrocenteschi con epigrafi poetiche, Luka Špoljarić per aver ragionato assieme a me sopra alcuni insidiosi snodi linguistici

e concettuali presenti nei testi qui discussi, e il personale dell'Archivio di Stato di Mantova per la cortesia con cui mi ha aiutata a procurarmi le riproduzioni di documenti lì conservati.

1 Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2915, copialettere, libro 201 (Isabella d'Este), c. 8v, con intestazione *Iohanni Iacobo Calandrae*. Si avverrà come, qui e in seguito, nel pubblicare documenti trasmessi da manoscritti cinquecenteschi si siano adottati i seguenti criteri di moderato ammodernamento: -u- e -v- sono state distinte secondo l'uso attuale, j- semi-vocaliche iniziali ed -/- interne di parola sono state rispettivamente restituite con i- e -s-, -e- con cediglia è stata resa (nel caso di testi latini) con il dittongo

- ae-, le abbreviazioni per troncamento e per mezzo di segni di compendio sono state sciolte tacitamente; le integrazioni sono segnalate fra parentesi angolate <>; l'uso delle maiuscole e degli accenti, la separazione delle parole, la punteggiatura sono stati modernizzati; si sono invece preservate le -h- e le -t- etimologiche o paraetimologiche, così come sono stati mantenuti gli elementi tipici di una patina linguistica padana. Il biglietto in esame è stato pubblicato per la prima volta, ma con omissioni, errori di trascrizione e l'erronea attribuzione al marchese Francesco II, in Antonino Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga signori di Mantova: ricerche e studi negli archivi mantovani*, Modena, 1885, 27. Rettificato, con la giusta attribuzione e indicazione parziale della collocazione archivistica, ma fortemente scorciato nei contenuti il testo è stato poi riedito, fra gli altri, da Alessandro Luzio, I ritratti d'Isabella d'Este, in: *Emporium: rivista mensile illustrata d'arte e di cultura* 11, 1900, 344–59, qui 355 (contributo poi rivisto e ampliato fino a costituire l'Appendice B in Alessandro Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627–28: documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano, 1913, 183–223, e in questo caso il biglietto si legge a 204), dopo essere stato citato brevissimamente da Adolfo Venturi, rec. a Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga*, in: *Archivio Storico Italiano* 17, 1886, 123–142 qui 130. Sulla scorta della problematica trascrizione di Bertolotti, la missiva viene riportata anche nell'utilissimo regesto cronologico che figura in appendice alla monografia di Emilio Negro e Nicosetta Roio, *Lorenzo Costa, 1460–1535*, Modena, 2001, 161. Menzionava concisamente il messaggio, sulla base degli studi di Venturi e Luzio, anche Giovanni Romano, Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello, in: Federico Zeri (a cura di), *Dal Medioevo al Novecento* (Storia dell'arte italiana, 2), vol. 1, *Cinquecento e Seicento*, Torino, 1981, 5–85 qui 53.
- 2 Circa le opere che ritraevano la primogenita di Ercole d'Este quando era ancora bambina si vedano Luzio 1913 (nota 1), 183–186 e, più di recente, Lorenzo Bonoldi, *Isabella d'Este: la Signora del Rinascimento*, Rimini, 2015, 7–9. Discutono una fase più avanzata della storia della ritrattistica isabelliana il saggio di Daniela Sogliani, Ritratti cortigiani negli anni di Isabella d'Este e Francesco II Gonzaga; pittura, scultura e orficeria a confronto da Andrea Mantegna a Lorenzo Costa, in: Rodolfo Signorini (a cura di), con la collaborazione di Daniela Sogliani, *A casa di Andrea Mantegna: cultura artistica a Mantova nel Quattrocento* (catalogo della mostra, Mantova, Casa del Mantegna), Cinisello Balsamo, 2006, 250–265, e le classiche pagine di Romano 1981 (nota 1), 40–63, con riferimento ai ritratti di Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Cristoforo Romano, Lorenzo Costa.
- 3 Sulla storia del ritratto che l'artista aveva portato a termine nell'estate del 1508, e che nel 1509 venne inviato al marchese Francesco Gonzaga al tempo detenuto a Venezia, si vedano le considerazioni di Negro e Roio 2001 (nota 1), 125. Gli studiosi ricordano che l'artista realizzò almeno una seconda versione autografa della stessa opera, la quale venne donata agli ambasciatori inglesi di Enrico VIII nel 1514. Per l'immagine di Isabella che Francesco Francia derivò, nel 1511, dalla prima versione dell'effigie realizzata da Costa vd. invece Sally Hickson, «To See Ourselves as Others See Us»: Giovanni Francesco Zaninello of Ferrara and the Portrait of Isabella d'Este by Francesco Francia, in: *Renaissance Studies* 23, 2009, n. 3, 288–310, qui 295–296.
- 4 Quella citata è la formula che un'epistola di Alessandro da Baesso riportava essere stata usata, con riferimento alla Marchesana, nel corso di una conversazione tra il poeta Niccolò da Correggio «et altri omeni da bene»: vd. Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, Niccolò da Correggio, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 21, 1893, 205–264, qui 239.
- 5 La citazione a testo è tratta dalla missiva, datata 20 aprile 1493, con cui la signora di Mantova si scusava con l'amica di non poterle mandare l'effigie promessa: il documento si legge in Luzio 1913 (nota 1), 189. Sull'episodio e sulle conseguenze che il rifiuto ebbe sull'attività del Mantegna vd. anche Sogliani 2006 (nota 2), 251–252; Bonoldi 2015 (nota 2), 11, e ora soprattutto Jonathan K. Nelson e Richard J. Zeckhauser, Italian Renaissance Portraits that Disappoint: Isabella d'Este, Francesco del Giocondo and other Displeased Patrons, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 63, 1, 2021, n. 1 (numero tematico *Bad Reception: Expressing Disapproval of Art in Early Modern Italy*, a cura di Diletta Gamberini, Jonathan K. Nelson e Alessandro Nova), 15–31, qui 24–25, e Jonathan K. Nelson e Richard J. Zeckhauser, *Risks in Renaissance Art: Production, Purchase, and Reception*, Cambridge, 2023, 44.
- 6 Testimone della limitata soddisfazione che Isabella derivò dal ritratto realizzato da Giovanni Santi è la lettera con cui ella accompagnò il dono dell'opera alla contessa di Acerra, datata 13 gennaio 1494 (il documento è riportato integralmente in Luzio 1913 [nota 1], 189, da cui si cita). Qui la mittente dichiarava: «Per satisfare al desiderio de V. S., non perché la effigie mia sia de tal beleza che la meriti andare in volta depincta, gli mando [...] el retracto in tavola facto per mano de Zohan de Sancte pictor de la Ill.^{ma} Duchessa di Urbino, qual dicono far bene dal naturale, etiam che questo, secundo m'è referto, se me poteria più assimigliare, ecc.». Sull'episodio vd. anche Nelson e Zeckhauser 2021 (nota 5), 25.
- 7 Le parole figurano nella lettera isabelliana a Ludovico il Moro del 13 marzo 1499 (Luzio 1913 [nota 1], 198, e sulla circostanza vd. ancora Nelson e Zeckhauser 2021 [nota 5], 25). Con essa la mittente chiedeva al cognato

- di valutare il dipinto e, solo nel caso in cui lo ritenesse di buona qualità, lo facesse avere alla duchessa Isabella Sforza. È noto come il duca di Milano rispondesse alla Marchesana – con tatto maschile non esattamente memorabile – che il ritratto risultava si più pingue del soggetto, ma che forse Isabella era un po' ingassata da quando i due si erano visti l'ultima volta (*ibidem*).
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ Negro e Roio 2001 (nota 1), 160.
- ¹⁰ I dati relativi alla vita del personaggio sono desunti dal profilo tracciato da Roberto Zapperi, Calandra, Giovanni Giacomo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16, Roma, 1973, 427–431. Sulla sua posizione di spicco nel contesto dell'amministrazione della corte mantovana si veda però anche Guido Rebecchini, *Private Collectors in Mantua, 1500–1630*, Roma, 2002, 151–157 (quest'ultimo studio segnala tra l'altro, sulla base dei dati ricavabili dal *Registro necrologico* di Mantova, che Calandra era nato nel 1478, e non nel 1488 come indica Zapperi). Rebecchini osserva (ivi, 153–54) che non sappiamo dove il funzionario ricevesse la sua formazione, «but his knowledge of classical and modern literature was remarkable and was certainly one of the main sources of his personal prestige». Lo studioso aggiunge poi (*ibidem*) che il nome del funzionario «appears constantly in the Gonzaga archives from the first decade of the century until his death in 1543. Much of the history of Mantua of the period is known through letters either addressed to him or written by him. Giovan Giacomo's duties were very wide-ranging, as he supervised the entire court's life». Molti documenti relativi al lavoro di cancelleria o segreteria del personaggio sono richiamati nella moderna riedizione dell'*opus magnum* di Luzio e Renier: vd. Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, *La cultura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di Simone Albonico, Milano, 2005, ad indicem.
- ¹¹ Zapperi 1973 (nota 10), 429. Sui fittissimi rapporti che il funzionario ebbe con letterati in vario modo patrocinati dai Gonzaga (ad es. Bandello, Aretino, Giovio, Bembo, e soprattutto Castiglione) si veda però soprattutto Rebecchini 2002 (nota 10), 153–154. Già all'altezza del 1506, Calandra era stato mediatore nelle trattative intercorse fra Isabella e il Mantegna per l'acquisto dell'antico busto di *Faustina* appartenuto al pittore: vd. Negro e Roio 2001 (nota 1), 160.
- ¹² Venturi 1886 (nota 1), 130 prospettava invece l'ipotesi che «non scritto» fosse errore di trascrizione, nel copialettere, per «manoscritto».
- ¹³ Sui contenuti dell'opera vd. Zapperi 1973 (nota 10), 428–429.
- ¹⁴ Le citazioni sono tratte da *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola*, a cura di Laura Ricci, Roma, 1999, 91 (libro I, cap. XIV,

Ioan Iacovo Calandra). Per la cronologia dello scritto vd. Mario Pozzi, Mario Equicola e la cultura cortigiana: appunti sulla redazione manoscritta del *Libro de Natura de amore*, in: *Lettere Italiane* 32, 1980, n. 2, 149–171, qui 151.

- ¹⁵ Rebecchini 2002 (nota 10), 153.
- ¹⁶ Sul dialogo si vedano Peter Porçal, *Le Allegorie del Correggio per lo Studiolo di Isabella d'Este a Mantova*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 28, 1984, n. 2, 225–276, qui 255–258; Stephen Kolsky, *Mario Equicola: The Real Courtier*, Ginevra, 1991, 93–97 e 139–141; «*La prima donna del mondo: Isabella d'Este, Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*» (catalogo della mostra, Vienna, Kunsthistorisches Museum), a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Vienna, 1994, 84–85, cat. 45 (scheda di Rodolfo Signorini), e Stephen J. Campbell, *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Haven e Londra, 2004, 78.
- ¹⁷ Sull'uso isabelliano di tale impresa, che in precedenza era stata impiegata da Bartolomeo Colleoni e che venne dalla Marchesana ricontestualizzata espungendo le più rigide venature di stoicismo che erano ad essa associate, vd. ivi, 77–78. Campbell ricorda che il motto venne adottato da Isabella quando i primi camerini erano da tempo conclusi, e che esso figura nella decorazione della volta della seconda grotta (1519–1522) e su maioliche gonzaghesche degli anni Venti.
- ¹⁸ Ivi, 78, e Kolsky 1991 (nota 16), 95.
- ¹⁹ Il testo della oggi rarissima cinquecentina è stato consultato attraverso le riproduzioni fotografiche pubblicate in Luigi Pescasio, *Una gemma dell'editoria mantovana: il Nec spe nec metu*, in: *Rarità bibliografiche mantovane*, Mantova, 1973, 115–134 (la citazione a testo figura li a 117).
- ²⁰ Kolsky 1991 (nota 16), 93–94, con riferimento alle lettere in cui la nobildonna esprimeva il suo scetticismo.
- ²¹ Porçal 1984 (nota 16), 254–264, e Campbell 2004 (nota 16), 21–25, 59–86 e passim. Sulla terapia delle passioni che, nella prima età moderna, poteva avere luogo nell'ambiente dello studiolo si veda anche Ulrich Pfisterer, *Subversion und Rekreation: Bildwerke im studiolo*, ca. 1350–1550, in: Bertram Kaschek et alii (a cura di), *Das subversive Bild: Festschrift für Jürgen Müller*, Berlino, 2022, 151–164. Rilevante in modo particolare (ivi, 151) la discussione della stampa illustrativa della *Mediolanensis patriae historia* (*editio princeps* 1503) che mostra l'autore dell'opera, Bernardino Corio, immerso al lavoro nel suo studiolo assieme a un cagnolino di nome *Apatheres*, emblema appunto della capacità di dominare gli affetti, le emozioni e gli impulsi potenzialmente sconvolgenti sollecitati anche dall'indagine storica.
- ²² «Maestro Pollo pictore dice che la signoria vostra ge mandi quei litere che va di sopra al quadro dil retrato

- di vostra signoria illustrissima». Si cita il testo della missiva di Cataneo alla Marchesana dalla recente edizione nell'appendice documentaria al volume di Clifford M. Brown, *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua: An Overview of Her Rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia*, Roma, 2005, 345, che lo ricavava da Archivio di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2742, c. 716. Il passaggio in questione dell'epistola veniva citato, ma in una forma tanto scorciata da prestarsi a fraintendimenti, da Luzio 1900 (nota 1), 355. Come si è detto, Luzio è stato il primo a prospettare la possibilità che le «litere» menzionate negli scambi fra Cataneo e Isabella si riferissero a uno dei distici di Calandra. In tempi recenti, la stessa teoria è stata ripresa da Negro e Roio 2001 (nota 1), 161.
- 23 Sulle iscrizioni poetiche a questi dipinti si vedano soprattutto Maria DePrano, «No Painting on Earth Would Be More Beautiful»: An Analysis of Giovanna degli Albizzi's Portrait Inscription, in: *Renaissance Studies* 22, 2008, 617–641, e Marilena Caciorgna, «Mortalis aemulor arte deos»: umanisti e arti figurative a Siena tra Pio II e Pio III, in: Alessandro Angelini (a cura di), *Pio II e le arti: la riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, Siena, 2005, 150–181, con bibliografia precedente.
- 24 «[...] diceti a magistro Polo che gli mandaremo in breve le littere da mettere al quattro del retratto nostro». Si cita dall'appendice documentaria di Brown 2005 (nota 22), 337, che lo pubblicava dallo stesso copialettere che trasmette il biglietto del 29 giugno: Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2915, copialettere, libro 201 (Isabella d'Este), c. 11.
- 25 Per una ricostruzione puntuale del lungo dibattito in merito all'identità della donna del quadro di Windsor si rimanda a Negro e Roio 2001 (nota 1), scheda 55, 125–126, e si veda ora anche Barbara Secci, *Lorenzo Costa pittore di corte a Mantova: 1506–1535*, tesi di dottorato, Università di Bologna, A. A. 2005/2006, scheda 2, 24–25.
- 26 Sulla famiglia di manoscritti cui appartiene il codice vd. Sami Lattès, *Recherches sur la bibliothèque d'Angelo Colocci*, in: *Mélanges de l'école française de Rome / Mélanges d'archéologie et d'histoire* 48, 1931, 308–344, qui 332. Si veda anche, su di esso, Nadia Cannata, Editing Colocci's Collection of Epigrams and a Few Issues in Textual Criticism, in: Astrid Steiner-Weber e Franz Romer (a cura di), *Proceedings of the Sixteenth International Congress of Neo-Latin Studies* (Acta Conventus Neo-Latini Vindobonensis, vol. 15), Leida e Boston, 2018, 182–196, qui 185. Su questo filone di attività dell'erudito vd. Augusto Campana, Angelo Colocci conservatore ed editore di letteratura umanistica, in: *Atti del convegno di studi su Angelo Colocci*, Jesi, 1972, 257–272.
- 27 Sospetto che la decisione di Colocci di preservare il fascicolo in esame sia proprio dovuta al fatto che esso trasmette un testo per Gadio. Questi era infatti a sua volta poeta neolatino, e in tale veste assai apprezzato dall'erudito jesino: lo dimostrano i moltissimi epigrammi di lui che si incontrano nei cosiddetti «epigrammatari» colocciani, fatti assemblare dal bibliofilo attorno agli anni Trenta / Quaranta del Cinquecento con l'idea di raccogliere il meglio della produzione epigrammatica latina di ogni tempo (su questo importantissimo progetto letterario vd. almeno Cannata 2018 [nota 26]).
- 28 Si è, in particolare, messa a confronto la grafia del bifoglio in esame con quella delle lettere di Calandra alla Marchesana del 19 maggio 1506 (Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2469, n. 221) e dell'8 luglio 1506 (ivi, nn. 355–356).
- 29 «Sull'effigie dell'eccellenissima marchesa di Mantova dipinta da Lorenzo Costa. Un tale venera questa, ritenendo che sia vera, e lui stesso domanda: «Dov'è la Isabella rappresentata dalla mano di Costa?»».
- 30 «Sulla stessa. Il re dei Macedoni aveva disposto con un editto che nessuna mano tranne quella d'Apelle dipingesse le sue fattezze. Così tu solo, Costa, dovresti dipingere Isabella d'Este: infatti tu solo, Costa, puoi effigiarla vera (*scilicet*, tale qual è)».
- 31 «Sulla stessa. O chiunque tu osservi il volto di Isabella d'Este: rimane somigliante colei che è stata ora dipinta dalla mano di Costa. Supponiamo che egli (*scilicet*, Costa) avesse variato gli affetti su un volto di mutevole espressione, questa (*scilicet*, l'effigie) non sarebbe sempre simile a sé stessa e la medesima; ma come quella (*scilicet*, l'effigiata, Isabella) è con la mente, così è con il volto sempre uguale, né sperimenta la forza e le tue speranze e timori (*scilicet*, con endiadi, la forza delle tue speranze e dei tuoi timori)». Una delle maggiori difficoltà del testo risiede nell'individuazione dei referenti concreti dei molteplici deittici impiegati. La mia proposta di traduzione e interpretazione dell'epigramma si fonda sull'ipotesi che al v. 4 *Haec* designi il quadro, in linea con quanto avviene nel primo (v. 1) e nel quarto componimento (vv. 2 e 5) della sequenza, e coerentemente con quanto accade nella tradizione epigrammatica latina e umanistica sulle immagini, dove i dimostrativi *hic*, *haec*, *hoc* vengono molte volte impiegati per designare l'opera d'arte che si supponeva essere davanti agli occhi del lettore. Cito a mo' di esempio i due versi incipitari di una poesia di Ercole Strozzi sopra il busto marmoreo di Beatrice de' Notari, realizzato da Tommaso Malvito nel 1493: «*Haec quam conspicio, numquid Dea Cypria? numquid / Candida Phidiaca marmore Pasithee?*» (testo da Pierre de Montera, *La Beatrice d'Ambroise Leone de Nola: ce qui reste d'un «Beatricium» consacré à sa gloire*, in: *Mélanges d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Parigi, 1934, 191–210, qui 209). Di conseguenza reputo che *Illa* al v. 6 sia inteso a designare la persona rappresentata dal

- quadro, Isabella: sul confronto fra le proprietà dell'effigie e quelle dell'effigiata, e dunque su omologie e possibili differenze esistenti fra l'immagine e il suo soggetto, il poeta va quindi a costruire il suo capzioso ragionamento.
- 32 «*Sulla stessa*. Fra i monumenti tanto grandi della tua solerzia, Lorenzo, questa (effigie) sia per te suprema gloria della tua fama: perché grazie a te vivono nel ritratto le fattezze della donna che nessuna mano poté restituire somigliante. Chiunque la vede la venera, reputando che essa sia vera, ché anzi la natura a malapena ben riconosce la sua opera».
- 33 Per un'eccellente analisi di molti di questi luoghi comuni tipici delle *ekphraseis* poetiche primo-cinquecentesche, tratte da un ingente *corpus* di poesie neolatine grossomodo contemporaneo agli epigrammi di Calandra, si veda Francesca Pellegrino, Elaborazioni di alcuni principali *topoi* artistici nei *Coryciana*, in: Ulrich Pfisterer e Max Seidel (a cura di), *Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, Berlino e Monaco di Baviera, 2003, 217 – 262. Sempre molto utile anche Marianne Albrecht-Bott, *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock: Studie zur Beschreibung von Portraits und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G. B. Marinos «Galleria»*, Wiesbaden, 1976.
- 34 «Uno che abbia visto le fattezze dipinte di Piero del Pugliese direbbe: «Ecco, è Piero!», e non: «è l'immagine di Piero». La Natura si arrese all'artista, (concedendo) che l'arte sia più vera; il quadro dipinto supera l'uomo che respira». Per un'approfondita disamina del testo vd. Ugolino Verino, *Epigrammi*, a cura di Francesco Bausi, Messina, 1998, 569 – 571 (ep. VII 22), da cui si cita. Mia la traduzione. Lo stesso concetto si trova già in un sonetto che Angiolo Galli aveva composto, a nome di Ottaviano Ubaldini della Carda, in elogio di Pisanello nel 1442 (vv. 1 – 5, si cita il testo da Angelo Galli, *Canzoniere*, a cura di Giorgio Nonni, Urbino, 1987, 392): «Chi vol del mondo mai non esser privo / vegna a farse retrar del naturale / al mio Pisano, qual retrà l'hom tale / che tu dirai: «Non è, anze è pur vivo, // perch'el l'appar vivace e sensitivo!»».
- 35 Per l'idea che questa fosse la vera causa del limitato apprezzamento di quei ritratti vd. Romano 1981 (nota 1), 42 – 43; Francis Ames-Lewis, *Isabella and Leonardo: The Artistic Relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci, 1500 – 1506*, New Haven, 2012, 93; Nelson e Zeckhauser 2021 (nota 5), 24 – 26.
- 36 Romano 1981 (nota 1), 43.
- 37 Richiamano questo *exemplum* antico, con riferimento alla ritrattistica isabelliana, anche Nelson e Zeckhauser 2021 (nota 5), 26.
- 38 Sulla forte idealizzazione riscontrabile nelle effigi femminili del pittore ferrarese e sul gradimento che questo tratto incontrò presso la Marchesana vd. almeno Romano 1981 (nota 1), 54 (le parole esatte del critico sono riportate infra); Negro e Roio 2001 (nota 1), 39, 124 e passim; Secci 2006 (nota 25), 6, 24, 31 e passim; Bonoldi 2015 (nota 2), 28, e Stefano L'Occaso, Costa: l'ultima stagione a Mantova, in: Vittorio Sgarbi e Michele Danieli (a cura di), *Rinascimento a Ferrara: Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa* (catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti), Cincello Balsamo, 2023, 396 – 407, qui 399.
- 39 L'aneddoto è reiterato molte volte nella letteratura antica, ad esempio anche in Apuleio, *Florida*, VII.
- 40 Secci 2006 (nota 25), 8. A proposito della malattia del pittore si vedano le testimonianze riportate da Negro e Roio 2001 (nota 1), 160 – 161.
- 41 Citazione da Romano 1981 (nota 1), 54. L'autore utilizzava tale formula con specifico riferimento a quel *Ritratto di dama con cagnolino* per cui egli accettava l'identificazione, all'epoca corrente, con la prima effigie della Marchesana creata dal ferrarese.
- 42 Ibidem.
- 43 Un prototipo antico di questo genere di concettismo, tutto giocato sui limiti dell'arte, corrisponde oggi ad *Antologia Greca* IX, 594: un epigramma che loda l'artefice di un ritratto a encausto di Socrate perché aveva dato prova di non voler imprigionare l'anima del filosofo nella materia del dipinto.
- 44 Sono, quelle citate a testo, le parole di un coeve e acuto osservatore delle dinamiche della letteratura padana di quegli anni: Vincenzo Calmeta, *Vita del facondo poeta vulgare Serafino Aquilano* [...], oggi in idem, *Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*, a cura di Cecil Grayson, Bologna, 1959, 60 – 77, qui 70.
- 45 L'epigramma, il cui *incipit* è tradizionalmente letto *Ut bene respondeat naturae ars docta! Dedisset*, è preservato tra le carte del Codice Atlantico. Su di esso si veda almeno Frank Zöllner, The Motions of the Mind in Renaissance Portraits: The Spiritual Dimension of Portraiture, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68, 2005, 23 – 40, qui 32. Sull'effettivo referente figurativo, sulla paternità e sulle circostanze di composizione degli epigrammi sul ritratto di Lucrezia Crivelli, negli ultimi decenni oggetto di dibattito fra gli studiosi della ritrattistica leonardiana, tornerò a breve in altra sede.
- 46 Nello stesso contesto culturale delle corti padane di quegli anni, esistevano in effetti umanisti che andavano sviluppando – come ha scritto Stephen J. Campbell (*The Endless Periphery: Toward a Geopolitics of Art in Lorenzo Lotto's Italy*, Chicago e Londra, 2019, 16) – «a vocabulary, however tentative and experimental, for discriminating among artists», ovvero che «began to search for appropriate words to characterize the separate styles of Pisanello, Rogier van der Weyden, Mantegna, Leonardo, and others». Sem-

- plicemente, mi pare che il nostro non appartenesse a tale drappello di apripista di una critica stilistica. Peraltro, nel 1506 Calandra aveva scritto una lettera a Isabella oggi piuttosto nota fra gli studiosi di Lorenzo Costa, perché in essa il mittente descriveva i progressi del pittore nella realizzazione de *Il regno di Como* per lo studiolo: sul documento vd. Campbell 2004 (nota 16), 205–206. Lì il funzionario rilevava la bellezza delle figure, ma senza argomentare in che cosa questa consistesse. Giudizi coevi sull’arte di Costa che tendevano a metterne in risalto le peculiarità di stile erano invece quelli formulati da Battista Fiera (nelle *Sylvae* del 1515) e da Paolo Giovio (in una lettera a Mario Equicola del 1522), che insistevano sulla dolcezza e soavità del linguaggio pittorico del ferrarese. Su di essi si vedano le considerazioni di Campbell *ibidem*, e cfr. anche Romano 1981 (nota 1), 55–56.
- 47 La migliore, sintetica descrizione della varietà di rapporti che legarono artisti e uomini di lettere in quegli ambienti viene da Giovanni Agosti, Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia, in: Barbara Agosti et alii, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia, 1998, 39–93, qui 56. Mettendo a confronto la scena milanese al passaggio fra Quattro e Cinquecento con le altre corti italiane del tempo, Agosti osserva: «Gli scrittori di corte, tutti in rapporto tra loro, tanto che talvolta si ha l’impressione di leggere un unico testo, ricorrono agli artisti per essere ritratti; commissionano pale d’altare o si fanno seppellire in tombe d’autore. For-
- niscono iscrizioni per le opere d’arte o per gli edifici; celebrano nei propri scritti gli artisti con cui sono in contatto».
- 48 Per la formulazione della tesi vd. Norman E. Land, *The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art*, University Park, PA 1994, 102 (e vd. 101–127 per una disamina della critica d’arte nelle epistole isabiane).
- 49 Luzio 1900 (nota 1), 355, e Romano 1981 (nota 1), 54.
- 50 Accanto agli studi già richiamati di storici dell’arte che hanno messo in evidenza i presupposti e gli addentellati letterari della cultura figurativa dello studiolo di Isabella (su tutti quello di Campbell 2004 [nota 16]), si possono segnalare gli affondi storico-artistici dell’editore e massimo esperto di un letterato di punta di quel contesto: vd. Andrea Comboni, «Vui, che ogni dì haveti ad fare nova inventione»: Paride Ceresara e i Gonzaga tra programmi iconografici, imprese e rime, in: Simone Albonico e Serena Romano (a cura di), *Courts and Courtly Cultures in Early Modern Italy and Europe*, Roma, 2016, 445–463. Per lavori che affrontano in maniera esemplare gli intrecci che ebbero luogo, nello stesso giro di anni ma in altri contesti geografici (soprattutto Roma, Firenze, Venezia), fra produzione poetica e produzione artistica si vedano Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde: Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance, oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlino, 2008, e Lina Bolzoni, *Il cuore di cristallo: ragionamenti d’amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, 2010.

Fonti delle immagini: 1 Museo Thyssen-Bornemisza. — 2 National Gallery of Art. — 3 © Royal Collection Enterprises Limited 2024 | Royal Collection Trust. — 4 Wikimedia Commons (fotografo: Sailko).