

ATTORNO AL DISCORSO DI BARTOLOMEO MARANTA IN DIFESA DI TIZIANO. IL CONTESTO, L'OPERA E I PRECEDENTI

Mauro Stano

Di Bartolomeo Maranta¹ critico d'arte si iniziò a parlare solo all'inizio del Novecento,

1 Bartolomeo Maranta studiò medicina a Napoli e botanica a Pisa con Luca Ghini. Fu al servizio medico di Vespasiano Gonzaga e della corte spagnola, vivendo a Napoli diversi momenti della sua vita – tra gli anni Quaranta e l'estate del 1565. Se luogo e data di morte sono stati chiariti già da tempo (Molfetta, 24 marzo 1571), sulla nascita ancora non si hanno notizie certe. Alcuni studiosi, nel corso del primo Novecento, lo pensarono molfettano dato che la sua famiglia fu aggregata alla nobiltà di Molfetta almeno dal secondo decennio del Cinquecento. Ma, leggendo il *Discorso in difesa di Tiziano*, non abbiamo dubbi sulle sue origini venosine: lui stesso, nel trattato al Carafa, si definisce concittadino di Orazio. Resta però il problema della data di nascita; per questo elemento giocano slealmente diversi fattori: gli archivi diocesani di Venosa, dalle ricerche che ho condotto, non conservano i registri di quelle date (né di battesimo, né i registri delle anime); ho tentato di saperne di più dalla sua lapide funebre ma la Chiesa di San Bernardino a Molfetta – in cui Maranta fu sepolto – fu sottoposta a lavori di ristrutturazione importanti a partire dagli anni Settanta del Novecento e molte lapidi furono traslate altrove, altre addirittura divelte, tanto che dell'iscrizione sepolcrale del Maranta non vi è traccia. La storiografia finora ha licenziato l'anno di nascita di Bartolomeo Maranta al 1500, nato dal matrimonio tra il venosino Roberto Maranta e la concittadina Viva Cenna. In questo modo, il padre – nato nel 1476 – avrebbe avuto circa ventiquattro anni quando ebbe il suo primogenito, quindi supposizioni temporali plausibili. Aldilà di queste notizie riprese da più storici, Antonio Salvemini nella sua *Storia di Molfetta* (Napoli, 1878) dichiarò che Roberto avesse, invece, sposato la nobile molfettese Beatrice Monna nel 1513. In questo modo, diventa assai difficile accettare come plausibile il 1500 come anno di nascita del Nostro. Molto recentemente si è iniziato a proporre come data di nascita per Bartolomeo il 1514: questa ipotesi confermerebbe l'unione tra Roberto e Beatrice Monna, e quindi la nascita del loro primo figlio circa un anno dopo il matrimonio. Come anticipato, del sacello di Bartolomeo Maranta in San Bernardino a Molfetta non vi è più traccia, come non è rimasta traccia della originaria cappella di famiglia nella Cattedrale di Venosa: secondo le fonti, questa doveva essere originariamente addossata alla iconostasi in Sant'Andrea, rimossa alla fine del XVI secolo per adattarsi ai nuovi dettami conciliari come suggerito nelle *Instructiones* (1577) di Carlo Borromeo. Insomma, le fonti che ci avrebbero potuto aiutare a trovare delle informazioni sulla nascita del medico venosino sembrano ormai perdute. Sulle principali notizie biografiche, cfr. A. Borzelli, *Bartolomeo Maranta. Difensore del Tiziano*, Napoli 1902; G. Solimene, *Un umanista venosino (Bartolomeo Maranta) giudica Tiziano*, Napoli 1952; T. Pedio, *Un umanista venosino (Bartolomeo Maranta) giudica Tiziano [di Giuseppe Solimene] / [recensione di] Tommaso Pedio*, "Archivio storico pugliese: organo della Società di Storia Patria per la Puglia", IX, 1-4, 1956, pp. 167-172; G. Cenna, *Cronaca venosina*, a cura di G. Pinto, Venosa 1982. In merito alla recente proposta sulla data di nascita al 1514 cfr. N. Miletta, ad vocem *Maranta, Roberto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIX, Roma 2007, nella versione online Treccani: https://www.treccani.it/encyclopedie/roberto-maranta_%28Dizionario-Biografico%29/ consultata il 19 novembre 2023; cfr. anche A.L. Larotonda, *Riprendiamoci la storia. Dizionario dei lucani*, Milano 2012, ebook, posizione 10905. In merito alla cappella Maranta a Venosa, e alla sua demolizione, riporto alcuni passi della *Cronaca venosina* del Cenna, cit. (vedi *supra*), p. 176: «Di sotto al pulpito [della Cattedrale di Sant'Andrea a Venosa] a man sinistra vi era la cappella della nobile famiglia de i Maranta, eretta da Bartholomeo Maranta medico, sotto il titolo della natività di nostro Signore. Detta cappella era tutta di gisso bianchissimo, le colonne di essa, e tutto il Presepe dove nacque nostro Signore. Le sopradette due cappelle furono levata da Monsignor R.mo Marerio, a causa levò il choro che stava in mezzo di detta chiesa, appoggiato a dette cappelle, e lo portò dietro l'altare maggiore, dove hoggi dì si vede per allargare detta chiesa, e redurla come l'altre al modello moderno». Una datazione più precisa di questi interventi possiamo riconoscerla analizzando l'elenco dei

quando Angelo Borzelli², nel 1902, riportò alla luce il *Discorso all'illusterrissimo Sig. Ferrante Carafa Marchese di Santo Lucido in materia di pittura, nel quale si difende il quadro della cappella del Sig. Cosimo Pinelli, fatto per Tiziano, da alcune opposizioni fattegli da alcune persone*³, un manoscritto fino ad allora sconosciuto e conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, sotto la numerazione II.C.5, proveniente dalla Brancacciana. Borzelli, d'altro canto, pubblicò solo passi scelti dell'intero *Discorso* e cinquant'anni dopo fu Giuseppe Solimene a parafrasare i contenuti, senza riportare il manoscritto del Maranta per intero, che fu invece trascritto quasi integralmente⁴ e dato alle stampe da Paola Barocchi, nel 1971, nei suoi *Scritti d'arte del Cinquecento*⁵. In ultimo, dal taglio monografico, si attestano gli studi condotti da Luba Freedman: la prima volta nel 1985 e, recentemente, nel 2016⁶. Ricordo, infine, l'importante intervento intrapreso da Marsel Grosso riguardo la fortuna di Tiziano nella cultura vicereale

vescovi nella crontassi redatta dalla diocesi di Melfi (online qui: <https://www.diocesimelfi.it/wp-content/uploads/sites/2/2019/07/CRONOTASSI-DEI-VESCOVI.pdf>, consultata il 18 novembre 2023): Giovanni Geronimo Marerio fu vescovo tra il 1585 e il 1586, dunque la demolizione della cappella Maranta va circoscritta in quel biennio. Infine, desidero ringraziare Massimiliano Rossi e Daniela Caracciolo per la fiducia e il continuo sostegno. Ringrazio per il prezioso aiuto presso gli archivi venosini don Felice Dinardo e la dottoressa Angela Pennella. Per le ricerche a Molfetta, fondamentali sono stati gli aiuti di Marcello La Forgia (vicepresidente del Consiglio parrocchiale di San Bernardino), di monsignor professor Luigi De Palma (direttore dell'Archivio Diocesano), di don Michele Amorosini (direttore del Museo Diocesano di Molfetta), della dottoressa Lucia Basile (archivista della Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio di Bari).

2 Borzelli, *Bartolomeo Maranta*, cit. (vedi nota 1).

3 Napoli, Biblioteca Nazionale (d'ora in poi BNN), ms. II.C.5, cc. 10, ff. 460r-469v secondo la numerazione in calce. Successivamente le carte interessate del codice sono state collazionate con numerazione ff. 535r-546v, a cui ci atteniamo nel presente elaborato. Di seguito verrà chiamato solo «Discorso» o «Discorso in materia di pittura». Le citazioni del *Discorso* presenti in questo saggio trascrivono fedelmente il contenuto del manoscritto, senza modernizzazioni. Tale regola vale per tutte le citazioni nel presente saggio. A tal proposito, Borzelli come i successivi studiosi, non ha trascritto fedelmente il titolo che, in realtà, è: «DISCORSO DI BARTOLOMEO MARANTA ALL'ILL^{MO} SIG. FERRANTE Carafa Marchese di Santo Lucido in materia di pittura. Nel quale si difende il quadro della cappella del sig. Cosmo Pinelli fatto per TITIANO, ~~contta~~ alcune opposizioni fattegli da alcune persone». Anche in questo caso, le lettere in apice, il maiuscolo e la correzione in barrato sono fedeli: «contro alcune opposizioni» diventa «da alcune opposizioni». Il «da» è del Maranta perché la calligrafia è la stessa rispetto ad altre stesse preposizioni riscontrate nel testo. Ricordo, inoltre, che l'unica indicazione sull'autore del manoscritto è proprio nel titolo, in quanto il venosino non si firma altrove nel trattato. Infine, desidero ringraziare Angela D'Argenzo della BNN per la digitalizzazione del manoscritto.

4 Come si vedrà a breve, Paola Barocchi omise la trascrizione dell'unica ma rilevante nota a margine – aggiunta dallo stesso autore – del *Discorso*.

5 P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli 1981.

6 In realtà, con il saggio del 2016 la studiosa ha corretto diverse «sviste» commesse nel suo primo studio, oltre a integrare con nuove informazioni l'esegesi da lei promossa. Oltre a proporre una datazione più tarda dello scritto marantiano, nel suo primo saggio la studiosa scrive che Maranta dà vita al suo *Discorso* in seguito alle critiche mosse da Federico Carafa, figlio di Ferrante: questo episodio non è assolutamente presente nello scritto del venosino, in quanto di Federico si parla solo come termine di paragone riguardo alla «grossozza» dell'angelo Gabriele. Nel 2016 si guarda bene dal riproporre questa lettura. Cfr. L. Freedman, *Bartolomeo Maranta on a Painting by Titian*, in *Offprint of Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, XIII, 2, Jerusalem 1985, pp. 175-201 e L. Freedman, *Bartolomeo Maranta's 'Discourse' on Titian's Annunciation in Naples: Introduction*, «Fontes. Textual and Visual Sources for the History of Art 1350-1750», 82, 2016, pp. 1-83.

del XVI secolo⁷, che non poteva prescindere dal fare accenno al *Discorso* del medico venosino, così come gli studi di Massimiliano Rossi su Berardino Rota in cui non sono mancati i confronti con la medesima adesione filosofica del medico Maranta⁸.

In questa occasione si vuole porre attenzione su alcune questioni non ancora approfondite nei confronti della prima monografia critica di una singola opera d'arte, così come si configura lo scritto marantiano, in difesa di quell'*Annunciazione* (fig. 1) che Tiziano dipinse per la cappella Pinelli in San Domenico Maggiore a Napoli, difesa resasi necessaria – nella mente dell'autore – per mettere a tacere le accuse mosse da Scipione Ammirato.

1. *Questioni cronologiche*

In primo luogo, ritengo necessario chiarire l'aspetto temporale, definendo una più probabile datazione del *Discorso* nonché della tela tizianesca. Barocchi, infatti, ricorda che Roberto Longhi aveva ripreso l'informazione di Cesare D'Engenio⁹ riguardo l'iscrizione della cappella: «D. Mariae Dei Matri sacellum hoc in quo per singulos dies sacram fiat Cosmus Pinellus dicavit anno 1557» e conclude che la data della cappella dovesse essere affine a quella del dipinto. A questo, si è aggiunto – più recentemente – Marsel Grossi: «è dunque probabile che la pala di Tiziano rientri all'interno di un progetto di rinnovamento decorativo e iconografico dell'intera cappella, cominciato con le quattro piccole Storie di Maria affrescate sulla volta [della cappella Pinelli] da Giovan Bernardo Lama, collocabili stilisticamente agli anni 1557-58»¹⁰.

In realtà, sulla data della tela si aprono alcuni dubbi: sebbene nella cappella la lapide di Cosimo Pinelli riporti la morte avvenuta a Padova nel 1568, rendendo plausibile la conoscenza diretta con il pittore cadorino tanto da consentirgli la commissione del dipinto, sono convinto che l'opera fosse stata commissionata, invece, dal figlio Giovan Vincenzo Pinelli, come tra l'altro confermato dallo stesso Maranta proprio nel *Discorso*:

7 M. Grossi, *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica meridionale, tra letteratura e scienza*, “Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura”, XVII, 36, 2008, pp. 5-42. Ma anche: Id., *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica spagnola*, Udine 2010.

8 M. Rossi, *Un 'manifesto' di estetica telesiana? La tomba di Berardino Rota in San Domenico Maggiore*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, a cura di L. Gaeta, I, Lavello 2007, pp. 241-273; Id., *Impresistica monumentale di Berardino Rota*, in ‘Con parola breve e con figura’. *Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di L. Bolzoni, Pisa 2008, pp. 295-318; Id., *Tra Tiziano e Michelangelo: 'cose' e 'parole' nell'opera di Rota e un ritratto di Calcar*, “Annali di Critica d'Arte. Quaderni dei seminari”, XI, 2015, a cura di D. Pegazzano e M. Rossi, pp. 83-106. Sul pensiero filosofico del venosino si tornerà a breve.

9 R. Longhi, “L'Arte”, XXVIII, 1925, p. 40 e ss., riprendendo la citazione in C. D'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra*, Napoli 1623, p. 287. Celano, precedentemente, l'aveva dataata al 1546. Cfr. C. Celano, *Delle notizie del Bello, dell'Antico, del Curioso della città di Napoli per i signori Forastieri, Giornata Terza*, II ed., Napoli 1724, p. 94.

10 Grossi, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), p. 10.

E dove lascio io il giudizio del signor Giovan Vincenzo Pinelli, figliuolo del signor Cosimo? [...] Egli, che di far fare quel quadro ha avuto il pensiero, per ritrovarsi negli studi di Padova, ove per lo molto suo valore è divenuto a tutti riguardevole e meraviglioso¹¹.

Pinelli *junior*, dopo essersi guadagnato a Napoli una importante fama di naturalista, scienziato, collezionista e importante bibliofilo¹², lasciò la capitale del vicereame – e tutte le Accademie di cui facevano parte, anche, gli amici Maranta, Ammirato, Rota – per approdare nel 1558 all’Università di Padova¹³. In questo ambiente, e grazie alla sua fama, il giovane Pinelli ebbe modo di conoscere il cardinale Fulvio Orsini, bibliotecario di quella casa Farnese frequentata da Tiziano. Insomma, si potrebbe pensare che i Pinelli fossero entrati in contatto con il celebre pittore proprio grazie alla conoscenza con l’Orsini, avvenuta comunque non prima del 1558¹⁴.

Se a Padova Giovan Vincenzo Pinelli diede vita a un «museo domestico di curiosità naturali, macchine e disegni»¹⁵, mantenendo salde le relazioni con gli amici napoletani della gioventù e stringendo nuove alleanze¹⁶ con gli umanisti e scienziati più in voga di tutta Europa sotto l’egida di una utopica “repubblica delle lettere”, a Napoli si rese celebre, soprattutto, per aver inaugurato un importante orto botanico privato sulla collina di Miradois alla Montagnola, che poi replicò nei pressi della sua casa a Padova¹⁷.

Quest’ultima informazione, dunque, è cruciale per trarre le conclusioni dell’ovvia amicizia tra Bartolomeo e Giovan Vincenzo: nonostante la differenza generazionale, il giovane Pinelli ripropose nell’amata Napoli del Maranta un altro orto botanico che, naturalmente, sollecitò stimoli di curiosità e una certa nostalgia in Bartolomeo, potendo, così, ripercorrere le sue attività già intraprese presso il primo orto botanico italiano sorto a Pisa nel 1544 – per volontà di Cosimo I de’ Medici – ad opera del suo maestro Luca Ghini¹⁸. In questo orto, Maranta assunse il ruolo di maestro per il Pinelli e qui poté continuare i suoi studi riguardo alle proprietà mediche degli ingredienti botanici e delle piante in generale, analizzate e sperimentate in maniera diretta e pratica, arri-

11 B. Maranta, *Discorso all’illusterrissimo Sig. Ferrante Carrafa Marchese di Santo Lucido in materia di pittura, nel quale si difende il quadro della cappella del Sig. Cosimo Pinelli, fatto per Tiziano, da alcune opposizioni fattegli da alcune persone*, in Barocchi, *Scritti d’arte*, cit. (vedi nota 5), pp. 898-899.

12 Tiziano per Napoli. *L’Annunciazione di San Domenico Maggiore, vicende storico-artistiche, tecnica di esecuzione e restauro*, a cura di A.C. Alabiso, Castellammare di Stabia 2010, p. 15.

13 «Non fu letterato – scriveva Niccolò Toppi – in qualunque professione che non procurasse la sua amicizia, e li presenti la sua conversazione, e gli assentì la sua corrispondenza con lettere. Non capitava in Padova personaggio veruno che non volesse conoscerlo e vedere la sua celebre libraria». La citazione è riportata in Alabiso, *Tiziano per Napoli*, cit. (vedi nota 12), p. 14.

14 Ivi, p. 29.

15 E. Stendardo, *Ferrante Imperato: collezionismo e studio della natura a Napoli tra Cinque e Seicento*, Napoli 2001, p. 26.

16 Ivi, nota 12, p. 56.

17 Alabiso, *Tiziano per Napoli*, cit. (vedi nota 12), p. 15.

18 Stendardo, *Ferrante Imperato*, cit. (vedi nota 15), p. 26 e P. Findlen, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley 1994, p. 256.

vando così a dare ai torchi a Venezia nel 1559, per i tipi dell'ex Officina Erasmiana di Valgrisius, la sua più importante opera in campo scientifico: *Methodi Cognoscendorum Simplicium Libri Tres*, dedicata proprio a Giovan Vincenzo¹⁹.

Tornando alla datazione del dipinto, un’ulteriore prova che la tela non possa essere antecedente al tardo 1558 ce la forniscono Anna Chiara Alabiso e Bruno Arciprete, in occasione del restauro dell’opera: la prima ricorda che non vi è alcun riferimento alla tela tizianesca nella chiesa di San Domenico nella *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli* di Pietro de Stefano del 1560, e che quindi a quella data l’*Annunciazione* non fosse ancora presente a Napoli. Arciprete, dopo aver eseguito il restauro della pala Pinelli, la riconosce come antesignana dell’*Annunciazione* di San Salvator²⁰ dipinta da Tiziano tra il 1564 e il 1565²¹.

Per tutti questi motivi è ragionevole determinare, nella datazione dell’*Annunciazione* di Napoli, come termine *post quem* il tardo 1558-inizio 1559, con una realizzazione necessariamente precedente al 1564, anno in cui si data la sorella veneziana. Questo ci fa ritornarne al *Discorso* del Maranta, portandoci a ragionare anche sulla sua datazione, su cui solo Luba Freedman si è cimentata.

Nel suo saggio²², per la stesura del manoscritto la studiosa propone una finestra temporale compresa tra il 25 marzo 1562 e il 24 marzo 1571, morte del Maranta. Per quanto riguarda la prima data utile, Freedman ricorda la già accennata pala veneziana, a cui aggiunge giustamente l’informazione sul titolo di Marchese di San Lucido ottenuto da Ferrante Carafa solo nel 1558 e che noi troviamo già nella dedica in apertura del *Discorso*. Ma il 25 marzo 1562 scaturisce, nelle sue tesi, da due aspetti: la studiosa ricorda che nella primavera del 1562 Napoli fu investita da una epidemia di catarro. Nel testo, Maranta scrive: «Venuti insieme [Maranta e Ammirato in casa del Carafa] dunque due di appresso a visitar V.S. allora che da un grave catarro oppresso in letto giacea». Questo confermerebbe, per la studiosa, la tesi che data il dibattito davanti alla tela, avvenuto tra il venosino e il leccese Ammirato, alla fine di marzo del 1562. Freedman addirittura propone un incontro avvenuto davanti alla tela il 25 marzo perché è il giorno dell’Annunciazione, a cui la cappella fu consacrata.

19 Tra l’altro, il Pinelli fece larga distribuzione di questa opera agli amici dello stesso Maranta: è tramite lui che ne ricevettero copia Ulisse Aldrovandi e Vincenzo Ghini, nipote di Luca: «Col presente corriero mando due delle opre di M. Bart. Maranta, una per lei, et una per M. Vinc. Figlio di M. Gio. Bta. Ghini, che me l’ha mandata a chiedere». Cfr. la lettera di Giovan Vincenzo Pinelli a Ulisse Aldrovandi dell’11 febbraio 1559 (ms. Aldrov. 38, Tomo I, c. 68), citata in G.B. De Toni, *Nuovi documenti sulla vita e sul carteggio di B. Maranta, medico e semplicista del sec. XVI*, Venezia 1912.

20 «Come scrive Anna Chiara Alabiso, riferendosi all’Annunciazione di San Salvador a Venezia, dove emergono dal tenebroso paesaggio i bagliori di un cielo infuocato. E non è forse l’Annunciazione di Napoli il banco di prova per la successiva realizzazione di Venezia? Abbiamo visto nel dipinto di Napoli, mediante la radiografia, un primo accenno ad una teoria di colonne, successivamente realizzate nel dipinto di Venezia». Cfr. B. Arciprete, *Il restauro dell’Annunciazione di Tiziano a San Domenico Maggiore*, in Alabiso, *Tiziano per Napoli*, cit. (vedi nota 12), p. 58.

21 Ipotesi cronologica confermata dai documenti recentemente emersi. Cfr. G.C.F. Villa, *Tiziano, Cini-sello Balsamo 2013*, p. 252.

22 Freedman, *Bartolomeo Maranta’s ‘Discourse’*, cit. (vedi nota 6).

Reputo questa tesi plausibile, sotto il punto di vista cronologico, ma azzardata nelle argomentazioni. Maranta, nel suo *Discorso*, non fa alcun riferimento alla data di una ricorrenza così importante: una informazione che certamente non avrebbe omesso se avesse visitato quella cappella proprio nel giorno dei festeggiamenti mariani. D'altra parte, concordo con una datazione entro l'estate del 1562, ovvero prima che Maranta lasciasse momentaneamente la città²³.

Un dato, a mio parere, importante per chiarire la datazione dello scritto marantiano sta proprio ne *Il Rota overo de le imprese*, scritto da Scipione Ammirato e pubblicato nel 1562 per Scotto. Nel dialogo, l'autore riporta la posizione del venosino – protagonista insieme a Berardino Rota, Alfonso Cambi Importuni, Nino de' Nini – riguardo all'*ut pictura poësis*, secondo cui pittura e poesia fossero strettamente sorelle di pari valore. Come anticipato, nel *Discorso* Maranta scrisse:

E sì come nella poesia sono le similitudini, le metafore, le figure e l'allegorie, così ancora sono queste medesime cose nella pittura, benché in un modo tacito et alla mutola, come in quella col parlare e con l'azzioni.

E di già è cosa chiarissima a ciascuno che la poesia e la pittura, dall'esser l'una parlante e l'altra mutola in fuori, sono una cosa medesima, e ciò che dell'una si dice si può all'altra applicare²⁴.

Questo ci permette di riconoscere che l'Ammirato, quando scrisse *Il Rota*, fosse già a conoscenza del punto di vista di Maranta riguardo alla sorellanza tra le arti così come configurato nel *Discorso*. Una prova del fatto che il leccese conoscesse bene il contenuto dello scritto marantiano ci è data da un inventario dei beni di Cristoforo del Bianco, ottenuti dall'ultimo lascito di Scipione Ammirato, in cui si annota proprio la presenza del *Discorso* in difesa di Tiziano, chiarendo che il manoscritto fosse rimasto in suo possesso fino alla sua morte²⁵.

23 Precedente, la cappella era dedicata a Sant'Antonio Abate; poi, nel 1547 fu acquistata da Cosimo Pinelli e consacrata alla Vergine Annunziata nel 1557. Cfr. Alabiso, *Tiziano per Napoli*, cit. (vedi nota 12), p. 13. Vorrei ricordare, inoltre, che in occasione della tredicesima edizione del “Capolavoro per Milano”, tra novembre 2021 e febbraio 2022 l'*Annunciazione Pinelli* fu ospitata nel Museo Diocesano di Milano, in occasione dei primi venti anni di apertura al pubblico del museo. In quell'occasione le curatrici ebbero modo di curare una breve monografia sull'opera: anche in quel momento, però, i dati cronologici sulla tela furono delineati in maniera circostanziale. Inoltre, come già per Freedman, anche per Patrizia Piscitello: «[il *Discorso*] nasce come conseguenza dell'acceso dibattito tra Maranta e Scipione Ammirato che, nella narrazione, ebbe luogo il 25 marzo 1562 dopo aver ascoltato la messa – come riferisce lo stesso Maranta – nella cappella Pinelli, il 25 marzo, giorno della festa dell'Annunciazione». Invece Maranta non fa proprio accenno della visita nel giorno dell'Annunciazione: non c'è nessuna narrazione nel *Discorso*, tantomeno implicita, di una precisa datazione dell'incontro con l'Ammirato. La citazione e la posizione della curatrice sono in N. Righi, P. Piscitello, *Tiziano. L'Annunciazione*, Cinisello Balsamo 2021, p. 17 e ss.

24 Maranta, *Discorso all'illusterrissimo*, cit. (vedi nota 11), p. 866.

25 Clemente Valacca, nel 1898, trascrisse la *Nota di libri consegnati alla Guardaroba generale* da Cristoforo del Bianco il 5 febbraio 1609. Nell'elenco compare: «Da S. A. S. l'infrascritti nominati libri consegnatici

Considerando questa ipotesi, la redazione de *Il Rota* dovrebbe essere avvenuta dopo la stesura del *Discorso*. Possiamo, dunque, certamente ritenere valida la tesi riguardo a una datazione dello scritto marantiano all'aprile del 1562, come proposto da Freedman, ma – alla luce di quanto fin qui esposto e considerando che il dialogo sulle imprese tra i quattro personaggi avvenne, secondo la narrazione dell'autore, il 10 aprile²⁶ – propendo per una datazione del *Discorso in materia di pittura* tra la fine del 1561 e il primissimo 1562, un dato che avvalorerebbe ulteriormente una plausibile datazione per la creazione della *Pala Pinelli* al 1558-1559. Dato che i toni e le argomentazioni nel *Discorso* lasciano chiaramente intendere che la tela fosse giunta a Napoli da poco, ritengo ragionevole considerare uno scarto di tempo ridotto tra la realizzazione del dipinto e la stesura del manoscritto, rispetto alle datazioni finora proposte.

2. *Ut pictura poësis*

Erano anni di grande palpitazione a Napoli per via delle strette inquisitorie, tanto che lo stesso Maranta fu incarcerato, per volontà del Santo Ufficio, nell'estate del 1562. A tal proposito, diverse tesi sono state avanzate riguardo ai motivi che hanno portato il venosino a scontare la pena. Al di là delle varie ipotesi²⁷, questa parentesi permette di inserirci in un'altra questione che conferisce maggiore luce su pensiero e abilità umanistiche del venosino, chiarendo la sua *forma mentis* universale. Secondo France-

gl'Eredi del m.to Rev.do Scipione Ammirato. [...] Un libretto di discorsi. / Un discorso del Maranta sopra la pittura. / Due libretti di rime dell'Ammirato». Il documento risulta collocato, dal Valacca, presso l'Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), Arch. della Guardaroba, filza 307, inserto 365. L'inventario è interamente trascritto in Appendice III in C. Valacca, *Contributo alla biografia di Scipione Ammirato*, “Rassegna pugliese di scienze, lettere ed arti”, XIV, 11, Trani-Bari 1898, pp. 336-345.

26 S. Ammirato, *Il Rota overo de le imprese*, Napoli 1562, p. 4.

27 Secondo Giuseppe Solimene, Maranta fece del sarcasmo su un socio dell'Accademia dei Virtuosi di Napoli perché innamorato di una «gran dama», progettando una impresa «col porre un ramo di semprevivo con una indoglia, quasi avesse voluto significare che quello sempre per amore viveva in doglia». In realtà, dagli studi condotti successivamente, la pena inquisitoria nacque per altre circostanze: il 13 giugno 1562 più di dieci persone – tra cui Maranta – furono incriminate per aver assistito alla lettura di un poema cristologico, in chiave luterana, scritto da Giovan Francesco Alois detto “il Caserta”. Il saggio di Luba Freedman del 2016, infatti, riporta in appendice la trascrizione di una parte del processo, in cui Alois confessava di aver subito la tortura per indurlo a diffamare Maranta. Nonostante Solimene attribuisca il merito della scarcerazione al fratello di Bartolomeo, il vescovo Lucio Maranta – tra i principali esponenti dell'ultima fase del Concilio di Trento – in realtà gli atti del processo inquisitorio non fanno cenno alla presenza del Vescovo di Lavello. Sull'ipotesi di Solimene, cfr. il suo *Un umanista venosino*, cit. (vedi nota 1), p. 10. In realtà fu il Cenna, a cui Solimene si rifa, a riportare l'episodio della satira «burlona e mordace» nata nei contesti accademici a cui il Maranta, evidentemente, partecipava nella Napoli cinquecentesca. Sul processo e sul ruolo di Lucio Maranta cfr. *Ibidem* ma anche F.S. Minervini, *Didattica del linguaggio poetico in un retore del Cinquecento. Bartolomeo Maranta*, Bari 2004, p.16. Entrambi si rifanno a Cenna, *Cronaca venosina*, cit. (vedi nota 1), p. 343. Cfr, inoltre, la lettera in ms. Aldrov. 38, Tomo I, c. 106 trascritta in De Toni, *Nuovi documenti*, cit. (vedi nota 19), p. 1559 e L. Amabile, *Il Santo Officio della Inquisizione di Napoli*, Soveria Mannelli 1987, p. 266 e nota 2.

sco Saverio Minervini²⁸, infatti, l'accusa nacque dall'interpretazione magico-esoterica delle *Lucullianae queastiones*²⁹ del medico venosino, in cui si esternavano dei risvolti platonico-letterari tesi a mostrare «innumera ad artem Poetarum facientia, inauditis ferme animadversionibus explicantur, praesertimque Publi Virgilis Maronis in scribendis poematis artificium nemini adhuc cognutum, detegitur»³⁰, evidenziandone le abilità quasi sovrannaturali – appunto, magiche – di Virgilio nella sintassi e nell'elemento sillabico. Attraverso questa analisi puntuale, il Maranta offriva al lettore una panoramica intratestuale che esaltava il «*furor* compositivo più vicino alla natura divina che a quella umana»³¹ che il poeta latino aveva messo in pratica soprattutto nella *inventio* e nella *dispositio* degli elementi testuali: insomma, condannato perché il venosino, con quest'opera virgiliana, si innalzava a retore ben forbito e inserito appieno nell'arte della persuasione, attraverso l'esegesi della poetica virgiliana³², piuttosto preoccupante per gli Uffici inquisitori.

Maranta “tutto fare”, almeno secondo il pensiero odierno, ma nel pieno Rinascimento il perfetto gentiluomo – inserito appieno nei circoli accademici napoletani – doveva saper ben discutere anche di questioni strettamente letterarie, preoccupandosi poco che in quel momento le idee di Juan de Valdés avrebbero potuto far cadere sulla sua testa le accuse inquisitorie del Sant'Ufficio.

Già Giacomo Cenna aveva riportato l'interesse di Bartolomeo Maranta per la letteratura latina, ricordando che il venosino doveva aver scritto un'opera importante sul suo conterraneo Orazio³³, mai pubblicata e tutt'ora ritenuta perduta, a cui si aggiunsero le *Lucullianae quaestiones*³⁴ attraverso cui il venosino si impegnava a svelare il platonismo sotteso al poeta antico attraverso una dissertazione che muoveva i passi, paradosalmente, dalla poetica aristotelica³⁵: al centro di tutto vi era la *maraviglia*, nodo

28 F.S. Minervini, *All'ombra di Virgilio. Magia e letteratura nel Rinascimento meridionale*, in *La magia e le arti nel mezzogiorno*, a cura di R. Cavalluzzi, Bari 2009, pp. 93-94.

29 Le *Lucullianarum quaestionum libri quinque in quibus innumera ad artem poetarum facientia, inauditis ferme animadversionibus, explicantur. Paesertimque detegitur: accessit rerum et verborum memorabilium index locupletissimus* furono pubblicate a Basilea nel 1564 ma già pronte nel 1561. Per Minervini, l'incarcerazione del Maranta portò al ritardo nella loro pubblicazione (cfr. Minervini, *Didattica del linguaggio*, cit. [vedi nota 27]).

30 Si rimanda alla fonte citata nella nota 60 di Minervini, *All'ombra di Virgilio*, cit. (vedi nota 28), p. 94.

31 F.S. Minervini, *Una quaestio filologica su Virgilio nel Rinascimento meridionale*, “Critica letteraria”, 129, 2005, p. 655.

32 Minervini, *Didattica del linguaggio*, cit. (vedi nota 27), p. 69.

33 Cenna, *Cronaca venosina*, cit. (vedi nota 1), p. 343.

34 «Io per tre mesi continui – scriveva Maranta – sono stato impacciato in una fatica piacevole, perché ho composto in fino a hora quattro Dialoghi di poesia tutti in discorso di Virgilio Marone [...] tutte cose nuove per far conoscere al Mondo, che i leggisti non sono da più nella Poesia che i Medici». Lettera trascritta in G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Modena 1791, p. 611 e riportata da R. Alibrandi, *Pocula et Remedia nella Camera delle meraviglie. Dottrina e scienza sperimentale in un trattato del Cinquecento*, “Storia e Politica. Rivista quadrimestrale”, VII, 2, 2015, p. 336.

35 *Ibidem*.

centrale della poesia tassiana³⁶. Per Tasso, infatti, la *maraviglia* descriveva «qualsiasi impresa virtuosa che avesse superato la capacità ordinaria dei grandi uomini, inclusi i miracoli»³⁷ e per Maranta tutto ciò si esplicitava, nella tragedia e nell'epica, attraverso l'oratoria, nella *inventio*. La poesia, per Maranta, diventava superiore alla retorica e alla storiografia, trasferendo i sensi del coevo dibattito sul paragone tra le arti visive anche all'ambito letterario-filosofico.

Possiamo notare, inoltre, che oltre alle *Lucullianaæ quaestiones* – che vedono come interlocutori principali Scipione Ammirato e Ferrante Carafa, proprio i protagonisti del coevo *Discorso* in difesa di Tiziano – al Maranta venne attribuita³⁸ la paternità dei ff. 133r-139v del manoscritto R. 118. Sup. dell'Ambrosiana, giunti nella biblioteca milanese tramite il possessore di quella raccolta di scritti medico-filosofici che fu proprio Giovan Vincenzo Pinelli³⁹. Il testo venne intitolato da Bernard Weinberg come *Il Trattato della poesia epica*, riportante però sulla prima carta il titolo “De Magia” aggiunto con una calligrafia ben differente dal testo del Maranta, tanto da portare Minervini a concludere che fosse lo stesso Pinelli ad apporvi tale aggiunta⁴⁰. Nel testo vengono analizzati – anche in chiave platonica – i precetti oraziani, nonché alcuni passi della poetica aristotelica, attraverso il confronto con esempi pratici tratti da Virgilio. Nello spiegare, in questa opera, l'origine dell'epica, Maranta parla della poesia in chiave aristotelica, la quale discende dall'imitazione della fanciullezza di ogni individuo e che spinge ogni uomo all'apprendimento e all'incivilimento sociale⁴¹.

A tal proposito, Minervini ha avuto modo di analizzare come questo trattato non sia un singolo ma parte integrante di una serie di lezioni tenute dal Maranta presumibilmente tra il 1562 e il 1563⁴² presso l'Accademia di San Pietro a Maiella a Napoli. In una di queste lezioni, comparando l'epica di Omero a quella di Virgilio, il venosino tornava sulle questioni della *mimesis* della scrittura letteraria che, a suo dire, portavano solo a dei benefici per l'animo umano se le cose sono «bene et al naturale depinte»⁴³. Attraverso i principi aristotelici, Maranta poté riconoscere la superiorità stilistica della *fabula* di Virgilio su quelle di tutti gli altri *auctores* proprio perché nei suoi scritti si

36 Minervini (*'Imitazione narrativa perfetta': una lezione accademica di Bartolomeo Maranta*, “Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia: Università degli Studi di Bari”, LVI, 2003) e Alibrandi (Alibrandi, Pocula et Remedia, cit. [vedi nota 34], p. 335) notano questa speciale attenzione, da parte del Maranta delle *Lucullianaæ*, per Torquato Tasso e la *Gerusalemme Liberata*.

37 B. Hathaway, *Marvels and commonplaces. Renaissance literary criticism*, New York 1968, pp. 130-135.

38 Da B. Weinberg, *Bartolomeo Maranta: nuovi manoscritti di critica letteraria*, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, s. II, XXIV, 1955, pp. 115-125.

39 A. Rivolta, *Un grande bibliofilo del secolo XVI. Contributo allo studio della biblioteca di G.V. Pinelli*, “Giornale Storico e Letterario della Liguria”, 13, 1937, pp. 129-134.

40 Minervini, ‘*Imitazione narrativa perfetta*’, cit. (vedi nota 36), p. 416.

41 Ivi, p. 421.

42 Siamo, dunque, successivamente alla stesura delle *Lucullianaæ quaestiones*. Cfr. Minervini, ‘*Imitazione narrativa perfetta*’, cit. (vedi nota 36), p. 423.

43 *Ibidem*.

rilevano «la complessiva omogeneità tematica, l'equilibrata tripartizione degli stessi in principio, mezzo e fine»⁴⁴.

Nel *Trattato dell'Ambrosiana*, dunque, il venosino intende spiegare il metodo adatto per una «imitazione narrativa perfetta»⁴⁵, cioè quella dell'*epopeia*. Sostanzialmente, il *modus operandi* utilizzato in questo trattato ben si adatta anche alle dissertazioni e allo schema della trattazione che noi troviamo – declinati in termini puramente artistico-vivi – nel *Discorso* in difesa della tela di Tiziano in San Domenico Maggiore a Napoli.

Al fine di ricordare quanto questi dibattiti fossero particolarmente accesi nella seconda metà del Cinquecento a Napoli, e allo stesso tempo anche sottolineare quanto pionieristicamente Maranta intraprendesse queste discussioni, possiamo ricordare – brevemente in questa occasione – il *continuum* di queste analisi legate all'*unità* o alla *varietà* della *favola* che vennero riproposte, qualche anno dopo, nell'Accademia degli Alterati a Firenze. Il dibattito, in quel contesto, venne traslato nell'ambito della “invenzione” e della “descrizione” degli allestimenti in occasione delle feste medicee, nonché sull'incidenza degli elementi eroici – tipici della poesia contemporanea – all'interno delle imprese figurative⁴⁶. Massimiliano Rossi⁴⁷ aveva già analizzato come questi dibattiti accademici fossero arrivati a diventare particolarmente accesi verso la fine del Cinquecento, specialmente a partire dalle considerazioni di Camillo Pellegrino che criticava del *Furioso* la netta divisione interna delle parti, mentre il Salviati ne apprezzava l'impostazione alludendo all'opera dell'Ariosto come a «una tela larga e magnifica, e ripiena di molte fila» e paragonando – di contro – la *Gerusalemme Liberata* del Tasso a «una zagherella»⁴⁸. Questa «dispositio segmentata» del *Furioso* era già stata presa in esempio, ma per spiegarne le caratteristiche negative, da Vincenzo Borghini nella sua *Selva di notizie* del 1564, traslando il dibattito unità/varietà nell'ambito dell'opera pittorica, specificando che non bisognava rifarsi alle «sciocchissime figure poste ultimamente nel *Furioso*» in quanto non si doveva «dipingere in una istoria et in una tavola, fatte per una istoria che sia unita e non divisa, più d'un'azione per volta»⁴⁹. A questa posizione, aggiungo io, si introduce anche quella del nostro umanista venosino che, nel suo *Discorso*, scrive:

Come, per esempio, Alberto Durero volendo dipingere tutti i misterii della Passione di Nostro Signore, gli fu forza fare dicessette quadri per mostrare altretante azzioni, percioché un quadro non potea esprimere se non una azione⁵⁰.

44 Ivi, p. 424.

45 Ivi, p. 425.

46 A proposito, Maranta non fu solo uno dei quattro protagonisti de *Il Rota*: un suo impegno in quanto progettista di imprese verrà meglio illustrato a breve.

47 Rossi, *Per l'unità delle arti*, cit. (vedi nota 8), p. 178.

48 Ivi, p. 178; si rimanda al saggio anche per le fonti delle citazioni.

49 Ivi, p. 194. Per i riferimenti alle citazioni si rimanda alla nota 73 nello stesso saggio.

50 Maranta, *Discorso all'illusterrissimo*, cit. (vedi nota 11), pp. 875-876. In realtà non si tratta di dipinti:

Ci suonano comuni questi elementi di dibattito, alla luce del *Trattato della poesia epica* del Maranta: quando analizza l'Eneide, per il venosino la *favola* «è una [...] intera e non molteplice», divisa certamente per episodi ma ben connessi tra loro in modo che appaiano «più tosto continue che contigue [le parti] non altrimenti che si vede in uno animale il capo al petto et il petto al ventre et gambe essere unito insieme, donde ne nasca nel riguardarlo una dilettazione grande»⁵¹.

Maranta, dunque, con i suoi dibattiti sulla poesia, tenuti a Napoli presso l'Accademia di San Pietro in Maiella, dà vita a tutto un filone di discussione che si trascinerà fino a Firenze raggiungendo l'apoteosi dei toni – e delle convinzioni – nel confronto secolare tra l'Ariosto e Tasso, riallacciandosi sotto certi aspetti a questioni già anticipate da Vincenzo Borghini, anche se in ambito figurativo, nonostante egli avesse fatto esplicito riferimento come esempio all'opera di Ariosto. *Trait d'union* tra le Accademie napoletane, in cui Maranta professava le sue lezioni virgiliane e oraziane in chiave talvolta platonica, talvolta aristotelica, e quelle fiorentine fu la personalità di Scipione Ammirato, vicino al Borghini. Di nuovo richiamo in causa il saggio di Massimiliano Rossi⁵², in cui si ricorda che nel 1584 Camillo Pellegrino professava la superiorità della *Liberata sul Furioso* nel suo *Dialogo*, con una lettera di dedica di Scipione Ammirato, Accademico Alterato leccese e amicissimo di Bartolomeo Maranta, che lasciò Napoli nel 1567⁵³ per trasferirsi definitivamente a Firenze, dove morì nel 1601⁵⁴, non prima di aver dedicato molti suoi anni alle attività colte delle accademie inserite negli ambienti medicei di fine secolo, come in quella degli Alterati, epicentro della contesa Ariosto-Tasso.

Come anticipato in apertura, nella trascrizione del *Discorso* Paola Barocchi omette di riportare l'unica nota a margine scritta dallo stesso Maranta, come evidente dalla calligrafia, inserita in un punto particolare del suo trattato: nel momento in cui ricorda chi critica Tiziano per aver ritratto l'angelo di profilo, Bartolomeo Maranta risponde paragonando questo espediente a quello messo in scena da Apelle quando dipinse l'*Ercole scongiurato*⁵⁵. Dunque, a margine scrive:

Albrecht Dürer creò, tra il 1497 e il 1510 la serie della *Grande Passione* composta da dodici xilografie; subito dopo diede vita alla *Piccola Passione* in trentasei xilografie, oltre al frontespizio, di cui si conserva una copia al British Museum di Londra. Cfr. *Dürer*, a cura di C. Porcu, Milano 2004.

51 La citazione del R. 118. Sup., presa dal *Trattato della poesia epica del Maranta*, è in Minervini, 'Imitazione narrativa perfetta', cit. (vedi nota 36), p. 426. Questi principi ritornano anche nel *Discorso* su Tiziano quando parla dell'anatomia dell'angelo.

52 Rossi, *Per l'unità delle arti*, cit. (vedi nota 8), p. 184.

53 *Scipione Ammirato: I Trasformati*, a cura di P. Andrioli Nemola, Galatina 2004, nello specifico la nota 30, p. 21.

54 M. Favaro, *Sulla concezione dell'impresa in Scipione Ammirato*, "Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana", XXXVIII, 2, Pisa-Roma 2009, p. 285.

55 Fu Plinio il Vecchio a ricordare questo affresco, presente nel tempio di Diana sull'Aventino a Roma, lodato nella *Naturalis Historia* in quanto lo spettatore riusciva a vedere il volto dell'eroe nudo anche se di spalle. Dell'affresco perduto oggi si conserva un *Ercole e Telefo* al Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Percioche come nelle Tragedie non tutto cio che si fa si produce in scena ma tra l'uno atto et l'altro, vi si presuppone alle volte molto più di quello che in uno atto si può fare; et questo rende il poema più grave et più pieno; così nella pittura di grande auspicio fu sempre tra svegliati ingegni molte cose nascondere: ma in guisa che facilmente et con meraviglia si possano comprendere. Et se alle volte aviene che alcuna cosa sia oscura nella pittura, è che ella riesca parlar come la poesia⁵⁶.

Di nuovo, il venosino torna a parlare della sorellanza tra la pittura e la poesia, questa volta paragonando gli atti della tragedia all'*occultatio* nella pittura. È chiaro ed evidente il rimando ai principi delle imprese, di cui il venosino – come anticipato precedentemente⁵⁷ – si attesta abile conoscitore. Qui, con l'appiglio del *vedo-non-vedo* nell'affresco di Apelle, rimanda ai principi base che deve possedere la «pittura di grande auspicio», come appunto è l'impresa, culmine dell'unione della poesia con la pittura e da cui nasce la meraviglia⁵⁸. E ne *Il Rota overo de le imprese* di Scipione Ammirato, Maranta stabilisce:

Meraviglia pure in questo modo non sarà altro se non quella astrazione che fanno gli uomini per la veduta eccellenza di cosa che innanzi se gli opponga, come dice il poeta: «E far per meraviglia/Stringer le labra e inarcar le ciglia»⁵⁹. [...] Tutte le cose, Monsignor [Nino de' Nini], come sapete, hanno i loro eccessi. [...] Così nella poesia. Chi molto si vuol far intendere è rimesso e abietto. Chi la vuol molto gir assottigliando è oscuro e bisogna portar gli interpreti a cintola per penetrar nei suoi intendimenti. Il simile aviene nell'impresa. E però dissi, quando parlai della diffinizione che bisogna avertire nel far dell'impresa che non si facesse un enigma, come dice Aristotele, che chi volesse accoppiare in una medesima orazione ogni sorte di figura, egli farebbe un nodo inestricabile. E per risolvere questa cosa, sì ch'io mi lasci intendere, dico che la meraviglia nell'impresa non si cava dalla cosa recondita, o dalla parola oscura, che in questo modo con accoppiar due cose nell'accoppiamento di due cose intelligibili, le quali per cagion che costituiscono un terzo, che non è né l'altro delle due cose, ma un misto, quindi è che si generi la meraviglia⁶⁰.

(inv. 9008), affresco rinvenuto a Ercolano in cui la figura di Ercole è ritenuta copia del dipinto di Apelle. L'invenzione compositiva di Apelle «suscitò la più grande meraviglia nei più famosi pittori di quel secolo».

56 B. Maranta, *DISCORSO DI BARTOLOMEO MARANTA ALL'ILL^{MO} SIG. FERRANTE Carrafa Marchese di Santo Lucido in materia di pittura. Nel quale si difende il quadro della cappella del Sig. Cosmo Pinelli fatto per TITIANO, controda alcune oppositioni fattegli da alcune persone*, ms. Branc. II.C.5., BNN, f. 537r.

57 Cfr. nota 46.

58 Così come si configura anche nella poetica tassiana, come già anticipato *supra*.

59 L. Ariosto, *Orlando Furioso*, X, 4, vv. 7-8. Per questo, cfr. soprattutto A. Benassi, 'La Filosofia del Cavaliere'. *Emblemi, imprese e letteratura nel Cinquecento*, Lucca 2018, pp. 272-273.

60 Ammirato, *Il Rota*, cit. (vedi nota 26), pp. 30-32.

L'unica nota a margine del *Discorso*, quindi, si chiude con «Et se alle volte aviene che alcuna cosa sia oscura nella pittura, è che ella riesca parlar come la poesia»; questa nota è aggiunta proprio in quel punto del *Discorso* in cui Maranta scrive «E fu di bell'arte eziandio appresso l'Ariosto il finire i suoi canti con lasciar il lettore sempre con desiderio di leggere appresso»: questo chiamare in causa l'autore del *Furioso* serve a Maranta per lodare i pittori – quanto i poeti, come Ariosto – che prediligono non esporre tutto subito in un'opera, ma svelare «lasciando che si intendesse più che non si mostrasse». E per spiegare la meraviglia generata da questi espedienti creativi si aggiunge, nell'opera dell'Ammirato, un Maranta che riutilizza l'*occultatio* dell'Ariosto nell'impresa, attingendo a due versi dell'*Orlando Furioso*: «E far per meraviglia / Stringer le labra e inarcar le ciglia». Come nota Alessandro Benassi:

a questo punto, davanti alla necessità di stabilire il limite dell'effetto meraviglioso, ovvero della comprensibilità dell'impresa stessa, Maranta impone il criterio del *deco-rum e*, ricordando come l'impresa debba essere decifrata senza per questo essere un incomprensibile enigma, disapprova la scelta di corpi dalle proprietà troppo lontane o troppo oscure⁶¹.

Per riassumere, possiamo veder ben condensato in Maranta il pensiero riguardo all'abilità di Tiziano quanto di Arioso – fratelli quanto sono sorelle le loro arti – nel creare un'opera in grado di nascondere diversi significati, che possono però essere compresi dai più attenti. Questo concetto viene ribadito nell'unica nota a margine del *Discorso* e nelle pagine de *Il Rota*; e in tutti questi passi, Maranta rimanda all'esempio di Ludovico Ariosto e del suo *Furioso*, di cui molti contestavano l'impiego della “cadenza evasa” letteraria (che, in Tiziano, diventa *visiva*)⁶².

61 Benassi, 'La Filosofia del Cavaliere', cit. (vedi nota 59), p. 273.

62 Come notato da Luba Freedman, possiamo cogliere una certa giustapposizione tra gli interessi di Maranta con quelli di Ludovico Ariosto: entrambi lodano Tiziano; l'Ariosto viene criticato per aver creato troppe *suspense* nei lettori con interruzioni improvvise nei suoi canti. Questo espediente letterario, invece lodato da Maranta in Tiziano nell'accezione figurativa (quando, appunto, loda lo «scorto» dell'angelo nella *Pala Pinelli*), è quello declinato nella «cadenza evasa» dei madrigali di Lando e Nola, spesso basati proprio sui versi del *Furioso*: i due madrigalisti sono, guarda caso, utilizzati dal venosino per paragonare la loro musica colta all'opera del pittore veneto difeso nel trattato. Cfr. Freedman, *Bartolomeo Maranta's 'Discourse'*, cit. (vedi nota 6), p. 32. Nel trentatreesimo canto del *Furioso*, inoltre, Ludovico Ariosto tesse le lodi degli artisti antichi ma anche di quelli moderni. Oltre alla celebre frase «Michel, più che mortale, angel divino», riporto anche le lodi al Vecellio: «Titian, c'honora / Non men Cador, che quei Venetia, e Urbino [il riferimento a Urbino deriva dal fatto che cita anche Raffaello, definendo, a suo parere, una supremazia del cadorino sull'urbinate]», cfr. L. Arioso, *Orlando Furioso*, Venezia 1548, p. 178. La comparazione Ariosto-Tiziano era già evidente anche in Lodovico Dolce: «Qui l'Ariosto colorisce, ed in questo suo colorire dimostra essere un Tiziano», in *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura di Lodovico Dolce, con l'aggiunta delle lettere del Tiziano a vari e dell'Aretino a lui*, a cura di C. Téoli, Milano 1863, p. 32. Il passo in questione del *Discorso* è il seguente: «Percioché, avendo Tiziano voluto mostrare la grandezza del suo ingegno, non volle mostrare dell'angelo se non mezzo il volto, ma di sì bel modo fe' spiccar la bocca in atto di parlare, che in vederne quel mezzo solo vi par vedere anco tutto quello che si nasconde; e parmi portarsi costoro da volgari che non

Una ulteriore e celebre prova di quanto *ars e litterae* si cristallizzassero, in quegli anni, nei dibattiti delle Accademie⁶³ riguarda le imprese, di cui Bartolomeo Maranta si attesta importante autore e non solo conoscitore. Già Giacomo Cenna, nel XVII secolo, scriveva:

E perché allora se ritrovava in Napoli, dove havevano alcuni gentilhomini e cavalieri neapolitani eretta una bellissima accademia dei persone virtuose, volse in quella esso Bartolomeo, più tosto per gioco che per altro, fare un'impresa ad un cavaliero innamorato d'una signora⁶⁴.

Il passo allude alle motivazioni che portarono, secondo il cronista, all'incarcerazione del Maranta, impresista “per gioco”. Ma non solo. Oltre all'impresa burlesca appena ricordata, portò l'attenzione sul *Teatro d'Imprese* di Giovanni Ferro⁶⁵: un'opera fondativa sull'argomento, in cui l'autore riporta per ogni soggetto delle imprese (ad esempio: l'albero, la fenice, il coltello ecc.) tutte le varianti e gli artefici delle stesse. Accanto a impresisti del calibro di Giovio, Capaccio, Tasso, Ammirato, spiccano anche le creazioni del nostro Maranta. Secondo Ferro, il venosino fu autore almeno di quattro

si fidano di penetrare più addentro di quello che il senso li mostra nella superficie: simili del tutto a quelli i quali a guisa di feminelle richiegono la musica tutta piena di consonanze e piace loro più una canzone fatta per cervello di un pretuzzo ignorante, perché empie l'orecchie, che non una composizione di un valent'uomo, come per caso di Filippo di Monte, del Nolano, del Lando o di Pietro Vinci, i quali con la vaghezza delle fughe e col fuggir alle volte le cadenze e con lo inasprire la troppa dolcezza delle consonanze, le quali non altrimenti che i bocconi grassi stuccano a primo, e con lo aspettare e rientrare a tempo delle voci et accompagnar l'aria alla qualità delle parole, e con altre infinite belle varietà piacciono a quelli che dell'artificio della musica sono intendenti e, per molte che se ne ascoltino, pur fanno restare un desiderio di volerne più sentire». In Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 871.

63 Nonostante si fosse guardato bene dal legare esplicitamente il suo nome ad alcuna Accademia, la partecipazione di Bartolomeo Maranta in queste riunioni è ormai ben riconosciuta. Oltre alla sua adesione al consesso di San Pietro in Maiella (per questo, cfr. almeno Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. [vedi nota 7], n. 78 e Minervini, *'Imitazione narrativa perfetta'*, cit. [vedi nota 36], p. 423), il Solimene scriveva: «tali radunanzie si nascosero nella seconda metà del Cinquecento, in palazzi privati, come in quelli dei Rinaldi, e del marchese di S. Lucido, sotto il nome di Accademia degli svogliati e dei virtuosi, nelle quali il nostro Maranta, contava molte amicizie, e non pochi ammiratori» (in Solimene, *Un umanista venosino* (Bartolomeo Maranta), cit. [vedi nota 1], p. 9, n. 1. L'informazione è riportata anche in Pedio, *Un umanista venosino* (Bartolomeo Maranta), cit. [vedi nota 1], p. 170). Recentemente, Cristina Acucella ha inserito il nostro Maranta tra i partecipanti della venosina Accademia dei Piacevoli. Giacché la stessa studiosa ricorda la fondazione del consesso al 1582, ritengo ovviamente improbabile la partecipazione di Maranta a questa Accademia, essendo morto poco più di dieci anni prima a Molfetta. Per questo cfr. *Intellettuali e potere nelle periferie del Regno. Accademie, corti e città in Italia meridionale (sec. XIII-XVIII)*, a cura di C. Acucella, P. Conte, T. De Angelis, Potenza 2023, pp. 98-101. Tornando, invece, agli studi condotti da Marsel Grosso, egli rileva che proprio durante gli anni Sessanta si tennero le riunioni segrete dell'Accademia del Lauro, sorta successivamente alla soppressione dei primi circoli indetta dal viceré Don Pedro de Toledo, di cui facevano parte, tra gli altri, Berardino Rota, Giovan Francesco Alois, Scipione Ammirato, Alfonso Cambi Importuni e Bartolomeo Maranta, più volte ricordato negli scritti del principe dell'Accademia, Giovan Girolamo Acquaviva duca d'Atri. Per l'adesione di Maranta a queste riunioni, cfr. Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), p. 19. Di questa Accademia ne fanno accenno anche Paola Andrioli Nemola, in *Scipione Ammirato*, cit. (vedi nota 53), p. 22, e Massimiliano Rossi, in *Un 'manifesto' di estetica*, cit. (vedi nota 8), p. 247.

64 Cenna, *Cronaca venosina*, cit. (vedi nota 1), pp. 342-343.

65 G. Ferro, *Teatro d'impresa*, Giacomo Sarzina, Venezia 1623.

imprese: una aente come soggetto l'arco, una con la luna, con la spada e l'ultima col sole. Le prime vennero commissionate da Giovan Vincenzo Pinelli. Ne riporto i passi:

L'Arco con una freccia in atto di scoccarsi inverso il Cielo con le parole tolte da Virgilio, nè sò come bene accomodate SIC ITVR AD ASTRA, è di Gio: Vincenzo Pinelli fatta da Bartolomeo Maranta⁶⁶.

Ma anche:

Per Gio: Vincenzo Pinelli, che andava allo studio, alla medesima Luna crescente soprascrisse Bartolomeo Maranta REDIBO PLENIOR: accomodata impresa, portata dal Sadeler sotto nome di Sultan Selino Imperator de' Turchi, con chi volea significare l'accrescimento, ch'egli desiderava fare del suo Imperio⁶⁷.

La terza impresa:

Bartolomeo Maranta per Gio: Battista Carrafa Conte di Montecalvi fatto Colonello figurò la spada con molte fiamme nella cima, ò punta cò le parole di Virgilio VIRTUTE EXTENDERE FACTIS, portata dal Sadler al suo solito sotto il nome di Sforza Andrea Carretto Ultimo del Finale⁶⁸.

E, infine:

Et con le parole di Virgilio QVIS DICERE FALSVM AUDEAT, dette da lui del Sole spuntare nel cielo, figurolo Bartolomeo Maranta per Giulio Pinelli; portata dal Sadeler sotto nome di Gio: Paolo Sforza⁶⁹.

66 Ivi, p. 100.

67 Ivi, p. 459. Questa impresa è ricordata anche nel dialogo di Simone Biralli (o Scipione Bargagli, *Dell'Imprese scelte dove trovansi tutte quelle, che da diversi autori stampate, si rendon conformi alle regole et alle principali qualità*, Giovan Battista Ciotti, Venezia 1600, p. 24v) e riprende, come il Ferro, quanto scritto da Scipione Ammirato ne *Il Rota*, cit. (vedi nota 26), pp. 208-209. Ne riporto il passo: «MA[RANTA]. [...] Ma per contentarvi, non manchero di dire, che quanto il Sig. Gio. Vincenzo si parti di qua per andare à studio à Padova, il S. Cosimo suo padre desideroso de vederselo sempre appresso, et pensando, che egli potesse acquistare il fine delle scienze non meno in Napoli, che altrove, fece non poca difficolta in questa sua gita; ma alla fine poi essendosi quietato; il S. Gio. Vincenzo mi richiese, che su questo pensiero gli facessi una impresa; et io feci la Luna crescente col motto. REDIBO PLENIOR. Sapete che questo Pianeta sempre torna diverso da quello che una volta si dimostra, come accenna il Bembo dicendo. *Che tal non torna mai qual si diparte*. Alludeva io dunque alle sue virtù, come già ne fui verso profeta, percioche si è tanto affaticato negli studi, che ciascuno lo riguarda con molta meraviglia. VES [Nino de' Nini]. Bella impresa certo, et si per conto del Sig. Gio. Vincenzo, al quale io resto per questa realtione affettionatissimo come per la vaghezza dell'impresa havevate gran torto à tacerla».

68 Ferro, *Teatro d'imprese*, cit. (vedi nota 65), p. 656.

69 Ivi, p. 647.

Purtroppo, l'opera non riporta alcuna raffigurazione visiva di queste imprese ma, se non altro, possiamo trarre delle informazioni rilevanti: il Pinelli come committente di prim'ordine nel XVI secolo (non solo per l'*Annunciazione* a Tiziano, ma commissionò anche le imprese al Maranta, sinonimo di riconoscimento dell'abilità di impresista del medico venosino); i legami del Maranta con la famiglia Carafa (non solo con Ferrante, destinatario del *Discorso* in difesa di Tiziano); l'utilizzo costante di Virgilio nei motti, da degno *conoscitore* del Marone. Maranta non solo conoscitore delle imprese, come finora ben riconosciuto, ma anche sottile artefice delle stesse.

3. I precedenti

Cambiando registro, c'è un altro tema poco attenzionato finora ma che necessita di approfondimenti: quali sono i precedenti letterari del *Discorso in materia di pittura*?

Già Marsel Gross⁷⁰ aveva notato un collegamento tra Bartolomeo Maranta e Pietro Aretino in riferimento alla ripresa, da parte del venosino, del tema dell'arco celeste nel momento in cui descrive l'*Annunciazione*. Nel 1538 fu pubblicato a Venezia il *Primo libro delle lettere*, in cui compare la lettera dell'Aretino a Tiziano di cui Gross⁷⁰ cita alcuni passi incentrati sul tema dell'arco celeste. La ripropongo, invece, integralmente:

Egli è stato savio l'avedimento vostro, compar caro, avendo voi pur disposto di mandare l'agine de la reina del Cielo, a l'Imperadrice de la terra. Né poteva l'altezza del giudizio, dal qual traete le meraviglie de la pittura, locar più altamente la tavola in cui dipingeste cotal Nunziata. Egli s'abbaglia nel lume sfolgorante che esce da i raggi del Paradiso, donde vengano gli angeli adagiati con diverse attitudini in su le nuvole candide, vive, e lucenti. Lo Spirito Santo circondato da i lampi de la sua gloria, fa udire il batter de le penne, tanto simiglia la Colomba di cui ha preso la forma. L'arco celeste, che attraversa l'aria del paese scoperto da l'albore de l'Aurora, è più vero che quel che ci si dimostra doppo la pioggia inver la sera. Ma che dirò io di Gabriele messo divino? Egli empiendo ogni cosa di lume, e rifulgendo ne l'albergo con nuova luce, si inchina sì dolcemente col gesto de la riverenza, che ci sforza a credere che in tal atto si rappresentasse inanzi al cospetto di Maria. Egli ha la Mestade celeste nel volto, e le sue guancie tremano ne la tenerezza composta dal latte e dal sangue, che al naturale contrafà l'unione del vostro colorire. Cotal testa è girata da la modestia, mentre la gravità gli abbassa soavemente gli occhi; i capegli contenti in anelli tremolanti accennano tuttavia di cadere da l'ordine loro. La ueste sottile di drappo giallo, non impacciando la semplicità del suo involgersi, cela tutto lo ignudo, senza asconderne punto; e par che

70 Gross⁷⁰, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), p. 15.

la zona, di che è soccinto, scherzi col vento. Né si son vedute ancor ali che aguaglino le sue piume di varietà, né di morbidezza. Il Giglio recatosi ne la sinistra mano, odora e risplende con un candore inusitato. In somma par che la bocca, che formò il saluto che ci fu salute, esprima in note Angeliche «AVE». Taccio de la Vergine prima adorata e poi consolata dal corrier di Dio, perché voi l'avete dipinta in modo, e con tanta meraviglia, che l'altrui luci abbagliate nel rifulgere de i suoi lumi pieni di pace e di pietade, non la posson mirare. Come anco per la novità de i suoi miracoli non potremo laudare l'istoria che dipignete nel palazzo di san Marco, per onorare i nostri Signori, e per accorar quegli che non potendo negar l'ingegno nostro danno il primo luogo a voi ne i ritratti, e a me nel dir male, come non si vedessero per il mondo le vostre, e le mie opere. Di Vinezia, il IX di Novembre MDXXXVII. Pietro Aretino⁷¹.

L'*èkphrasis* aretiniana riguarda un'altra *Annunciazione* tizianesca, ormai perduta, per il convento di Murano⁷². La lettera, a mio parere, anticipa sotto molti aspetti il successivo scritto marantiano per la successiva *Annunciazione* napoletana di Tiziano. Oltre al riprendere l'arco celeste, discendono direttamente da questa lettera soprattutto i riferimenti a Gabriele: «Egli empiendo ogni cosa di lume, e rifulgendo ne l'albergo con nuova luce», che in Maranta diventa «[...] e per questa cagione anco si suol fare negli angoli vestiti la vesta di color rosso e luminoso. Il che ha Tiziano [...] nella quale vesta ha di tal maniera il bianco col rosso mescolato, che non pare che venga dall'esterior lume, ma più tosto nasca di dentro e dalla persona illuminata [Gabriele]»; per il colorito del viso, scrive l'Aretino: «le sue guancie tremano ne la tenerezza composta dal latte e dal sangue», ritornando al rosso e al bianco già notati da Maranta anche per il colore delle vesti dell'angelo stesso; «Né si son vedute ancor ali che aguaglino le sue piume di varietà, né di morbidezza» che in Maranta diventa: «il qual lume, riflettendo anco nelle ali, fa nascere quella varietà di colori nelle sue penne di giallo, azurro, verde e rosso [...] E quei colori nelle ali ne danno una certa meraviglia, per non gli aver noi veduti ancora in animale alcuno volatile». Aretino descrive anche i capelli di Gabriele, a cui Maranta dedica un tributo importante riguardo la loro resa tanto da sembrar veri, e si sofferma anche sull'annuncio ritratto: «In somma par che la bocca, che formò il saluto che ci fu salute, esprima in note Angeliche «AVE». Allo stesso modo, nel suo trattato, il medico venosino ingaggia tutta una discussione sulle parole pronunciate dall'angelo nell'attimo ritratto. Entrambi, inoltre, non si dilungano descrivendo Maria, se non per accennare all'umiltà della Vergine alla vista del messaggero di Dio.

71 P. Aretino, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, Roma 1997-2002. La lettera è riportata anche in P. Licciardello, *Epistolografia*, in *Storia della civiltà europea*, a cura di U. Eco, s.l. 2014: https://www.treccani.it/encyclopedie/epistolografia_%28Storia-della-civiltà-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29, consultato il 10 ottobre 2023.

72 Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), p. 14.

Molti sono, dunque, gli elementi che portano a pensare a un notevole debito di Maranta nei confronti della lettera di Pietro Aretino, che ebbe sicuramente modo di leggere dal *Primo libro delle lettere* che il venosino poté ottenere per il tramite di Scipione Ammirato, che aveva incontrato l'Aretino a Venezia tra il 1554 e il 1555⁷³, o grazie ad Alfonso Cambi Importuni, personaggio insieme a Maranta ne *Il Rota* nonché figlio di un fedele amico di Pietro Aretino e, infine, suo collega nelle accademie napoletane⁷⁴.

Ma non solo Aretino. Il tema delle proporzioni del corpo umano, tanto dissertato dal Maranta in risposta alle critiche mosse sull'angelo di Tiziano, aveva avuto dei celebri precedenti in Lodovico Dolce nel suo *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (Giolito, 1557), teso al ridimensionamento michelangiolesco e alla celebrazione del pittore cadorino. Il *Dialogo* si apre in questo modo: «[ARET.] Oggi faranno a punto quindici giorni, Fabrini mio, che, ritrovandomi nella bellissima Chiesa di San Giovanni e Paolo, insieme col dottissimo Giulio Camillo [...] all'altare di San Pietro Martire ove è posta quella gran tavola [...] del mio illustre signor compare Tiziano [...]. E se non fusse che ambedue fummo sviati da Antonio Anselmi, che ci menò a casa di monsignore il Bembo»⁷⁵.

Il *Discorso in materia di pittura* si apre con un Maranta che ricorda la visita alla Cappella Pinelli in San Domenico, fatta insieme a Scipione Ammirato, per osservare la nuova tela tizianesca⁷⁶. I due, non trovandosi d'accordo riguardo ai giudizi sull'opera, decidono di riparare dal marchese Carafa per una risposta finale. Nel *Dialogo* di Dolce, invece, Aretino e Giulio Camillo sostituiscono Maranta e Ammirato, e contemplano un altro quadro di Tiziano, per poi approdare in casa di Pietro Bembo anziché in quella

73 Partecipò alla redazione del dialogo *Il Carafa* del capuano Camillo Pellegrino, nonché alla *Parte delle Rime di d. Benedetto Dell'Uva. Giovanbattista Attendolo. Et Camillo Pellegrino. Con breve discorso dell'epica Poesia*, edito da Sermantelli a Firenze nel 1584, che si inseriscono appieno nella diatriba tra il *Furioso* e la *Gerusalemme Liberata*. Cfr. Favaro, *Sulla concezione dell'impresa*, cit. (vedi nota 54), p. 285. Inoltre, sempre in quella parentesi veneziana, l'Ammirato partecipò all'edizione Ruscelli dell'*Orlando Furioso*. Come ricorda Umberto Congedo, «l'amicizia contratta col Ruscelli in casa del Veniero fece sì che l'Ammirato componesse in questo tempo gli argomenti all'*Orlando Furioso*, il poema da lui prediletto. «Giovane di belle lettere, di felicissima vena e di forti studi» scrive il Ruscelli dell'Ammirato». Cfr. U. Congedo, *La vita e le opere di Scipione Ammirato*, Trani 1904, p. 29.

74 Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), p. 20. Inoltre, per Maranta, come si vedrà a breve, il Cambi «nel dar giudicio della pittura ha fatto particolar professione». Per delineare sinteticamente il personaggio, è efficace la descrizione che ne fa Massimiliano Rossi: «Alfonso Cambi è quel narcisista personaggio, figlio del più celebre mercante fiorentino Tommaso, rievocato da Vasari come «giovinetto [...] bellissimo, letterato, virtuoso e molto cortese e gentile», che da Giorgio, nel 1549, «si fece ritrarre ignudo, e tutto intero, in persona d'uno Endimione cacciatore amato dalla Luna»». Cfr. Rossi, *Impresistica monumentale*, cit. (vedi nota 8), p. 303 e nota 24.

75 Téoli, *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura*, cit. (vedi nota 62), p. 1.

76 «Ritrovandomi, ill.mo Signor mio, l'altrieri per udir messa a San Domenico col signor Scipione Ammirato, capitammo nella cappella del signor Cosimo Pinelli, la quale avendo egli di preciosissimi marmi e di finissimi lavori e d'altre leggiadrie a ciò appartenenti adornata, per più di grazia e più di ornamento le dare, ha voluto che 'l quadro nel quale dovea il meraviglioso e stupendo misterio di Maria Vergine annunziata dall'angelo per sua particolar devozione mostrarsi, fusse fatto per mano di Tiziano, il cui nome e la cui fama, come quella che è assai ben conosciuta dagli uomini, non richiede che io altrimenti ne favelli». Cfr. Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 863.

del marchese di San Lucido: è come se il venosino riprendesse curiosamente un copione già scritto precedentemente.

Un'altra ripresa dolciana, palesemente evidente, riguarda la posizione del sempli-cista venosino sul tema della sorellanza tra la pittura e la poesia. In Dolce:

[FAB.] [...] e similmente è propria la similitudine tra il poeta et il pittore, avendo alcuni valenti uomini chiamato pittore poeta mutolo, et il poeta pittore che parla⁷⁷.

In Maranta:

E sì come nella poesia sono le similitudini, le metafore [...] così ancora sono queste medesime cose nella pittura, benché in modo tacito et alla mutola. [...] che la poesia e pittura, dall'esser l'una parlante e l'altra mutola in fuori, sono una cosa medesima⁷⁸.

Rilevando le consonanze dei temi tra i due trattati, possiamo riconoscere altre riprese. Tra queste, spicca la reincarnazione di Tiziano in Apelle, con il superamento del cadorino rispetto al pittore antico. Nel *Dialogo*, Apelle è il pittore più citato, così come avviene nel *Discorso* di Maranta: entrambi utilizzano l'intoccabile e universale fama dell'artista antico per nobilitare Tiziano⁷⁹. Inoltre, Dolce ricorda ai pittori che la migliore descrizione di una bella donna si può trarre leggendo le stanze dell'*Orlando Furioso* che descrivono la fata Alcina, riproponendo il sonetto ariostesco:

[...] e vedranno parimente quanto i buoni poeti siano ancora essi pittori. “Di persona era tanto ben formata, / Quanto me’ finger san pittori industri / Con bionda chioma lunga, ed annodata. / Oro non è, che risplenda e lustri / Spargeasi per guancia delicata / Misto color di rose e di ligustri”⁸⁰.

È evidente il debito dolciano contratto da Maranta quando descrive il ritratto dell'angelo tizianesco della Pala Pinelli, specialmente nei capelli e nella ripresa dell'accostamento rosso e bianco:

77 Téoli, *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura*, cit. (vedi nota 62), p. 10.

78 Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 866. Nel trattato, però, riconosce anche i limiti della pittura: «Imperoché, dovendo quella [la pittura] mostrare un atto solo di una favola o di una istoria, e questa una azione sola di favola e non più, se non sarà scelta e senza pecca alcuna, ancorché menoma, non si comporta né si tiene per buona. E questo tanto più nella pittura si richiede, quanto che nelle azioni è molto più semplice della poesia». Cfr. Maranta, *Discorso all'illistrissimo*, cit. (vedi nota 11), pp. 875-876.

79 Ad esempio: sia Maranta, sia Dolce riportano l'episodio del ritratto del cavallo dipinto da Apelle in maniera così realistica che «egli [Apelle] appresentò loro [ai cavalli veri] un suo quadro, ove era un cavallo di sua mano dipinto, quei cavalli subito al veder di questo annirirono». In Téoli, *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura*, cit. (vedi nota 62), p. 42.

80 Le citazioni ariostesche sono in L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1557, pp. 30r-31v.

Sono i capelli dell’angelo di sì bel colore [...], che fanno parere il capo fuor del quadro. Il viso poi ha colorito tingendolo tutto di un certo rossoire [...]. Il colore di tutta la vita è tra bianco e rosso; i capelli folti, biondi e mezzanamente crespi.

E ancora:

[...] quel rossoire non ne dimostra altro se non il fuoco, il quale da’ teologi figurativamente è attribuito agli angioletti⁸¹.

Altre caratteristiche di un buon disegno, per Dolce, sono la “varietà” e “gli scorti”, entrambi analizzati da Maranta in riferimento ai due personaggi dell’*Annunciazione*: la Vergine è frontale, l’angelo è di profilo. E su Gabriele il venosino ingaggia tutta una discussione sull’abilità di Tiziano nell’averlo ritratto solo per metà, al fine di mettere a tacere le critiche mosse da chi non era in grado di capire la maestria del genio cadorino. Bartolomeo arriva, dunque, alle stesse conclusioni del Dolce in merito agli scorti, cioè alle figure di profilo, che «sono intesi da pochi, onde a pochi dilettano»⁸².

La grazia è una condizione tanto importante per Maranta quanto per Dolce, sia nei due testi strettamente connessi alle questioni pittoriche, sia in quelli di natura letteraria. Il primo la definisce una delle cinque caratteristiche necessarie di un buon dipinto, rilevandola nell’«aria» dell’annunciante Gabriele; il secondo la chiama in causa, nel *Dialogo*, in occasione difesa del primato di Raffaello su Michelangelo:

ARET. [Raffaello] fu chiamato grazioso; percioché, oltre la invenzione, oltre al disegno, oltre alla varietà, oltre che le sue cose tutte movono sommamente, si trova in loro quella parte che avevano, come scrive Plinio, le figure di Apelle: e questa è la venustà, che è quel non so che, che tanto suole aggradire, così ne’ pittori come ne’ poeti, in guisa che empie l’animo altrui d’infinito diletto, non sapendo da qual parte esca quello che a noi tanto piace. La qual parte, considerata dal Petrarca, mirabile e gentil pittore delle bellezze e delle virtù di Madonna Laura, lo mosse a così cantare:

*E un non so che negli occhi, che in un punto
Pò far chiara la notte, oscuro il die,
E ’l mele amaro, et addolcir l’ascenzio.*

FAB. Questa, che voi dite venustà, è detta da’ Greci *charis*, che io esporrei sempre per “grazia”⁸³.

81 Barocchi, *Scritti d’arte*, cit. (vedi nota 5), p. 880.

82 Téoli, *L’Aretino ovvero Dialogo della pittura*, cit. (vedi nota 62), p. 40.

83 Ivi, p. 57.

La grazia viene chiamata in causa da Dolce, oltre che per le opere di Raffaello, anche per quelle di Ludovico Ariosto. Se l'eccelso pittore, per l'Aretino del *Dialogo*, è colui che riesce a padroneggiare invenzione, disegno e colorito, così il degno letterato ottiene la grazia (la *charis*) attraverso la padronanza di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*⁸⁴. E nel *Dialogo*, Dolce, con le parole di Aretino, stabilisce:

ARET. E sì Michelagnolo ha ricerco sempre in tutte le sue opere la difficultà, così Raffaello, all'incontro, la facilità, parte, come io dissi, difficile a conseguire; et halla ottenuta in modo, che par che le sue cose siano fatte senza pensarvi, e non affaticate né istentate. Il che è segno di grandissima perfezione, come anco negli scrittori, che i migliori sono i più facili: come appresso voi dotti, Virgilio, Cicerone, et appresso noi il Petrarca e l'Ariosto⁸⁵.

Così come Maranta chiama in causa più volte Virgilio nel suo *Discorso*, paragonando le sue abilità divine all'antico Apelle e, per estensione, al moderno Tiziano, così Dolce paragona Raffaello – nobilitandolo rispetto a Michelangelo – a Petrarca e Ariosto. Tanto Maranta quanto Dolce, nelle loro tesi a sostegno delle abilità dei sommi poeti, fanno riferimento ai tre attributi della grazia: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. Il venosino, secondo Francesco Minervini, fu addirittura inquisito per la lettura in chiave esoterica degli scritti virgiliani nelle *Lucullianae quaestiones*, in cui analizzò proprio questi tre elementi tipici della poetica del Marone⁸⁶.

Ma ritornando alla grazia più specificatamente nella pittura, notiamo in questo caso delle divergenze apparenti tra le posizioni del veneziano rispetto a quelle del venosino. Come rilevato da Fredrika Jacobs, Lodovico Dolce eredita dall'Equicola il concetto della grazia nella bellezza androgina: «il volto della donna è lodato se ha i lineamenti di un uomo; il volto dell'uomo se ha i lineamenti femminili. Da qui il proverbio: “quasi per ciascun luogo femmina masculo e masculo femmina hanno grazia”»⁸⁷. Così Dolce, nella lettera ad Alessandro Contarini in cui promuove Tiziano e «generalmente considerata una sorta di primo abbozzo del *Dialogo*»⁸⁸ sostiene: «vuo dire, che in Donna terrebbe non so che di huomo, et in huomo di vaga Donna, mistura difficile, aggradevole e sommamente»⁸⁹. Maranta, invece, critica chiaramente l'effeminazione, definendola una caratteristica di cui Tiziano si guardò bene di non aggiungerla al suo angelo nella *Pala Pinelli*: «Il viso poi ha colorito di una mescolanza che non esprime lascivia né effeminazione», «E se

84 I. Mac Carthy, *Ariosto's Grace: The View from Lodovico Dolce*, “MLN. Modern Language Notes”, CXXIX, 3S, 2014, p. 56.

85 Téoli, *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura*, cit. (vedi nota 62), p. 57.

86 Come già anticipato. Cfr. anche Minervini, *All'ombra di Virgilio*, cit. (vedi nota 28) pp. 93-94.

87 F.H. Jacobs, *Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia*, “The Art Bulletin”, LXXXII, 1, 2000, p. 56.

88 Ivi, p. 52.

89 Ivi, nota 75.

fusse il capo collocato più alto overo col collo distorto, sarebbe la voce [...] disuguale et oscura et effeminata», «E chi non arebbe poi (penetrando sempre col suo pensiero più ad dentro) imaginatosi che, mentre l'angelo parlava, come essendo egli gioiale la voce necessariamente dovea uscire sonora, chiara, lieve et uniforme, degna veramente di uno angelo, così da Venere sarebbe stata effeminata, molle, enervata e senza vigore»⁹⁰.

Sulla scorta di quanto fin qui scritto, possiamo ben rilevare che il *Discorso in materia di pittura* fu scritto da Bartolomeo Maranta, se non come una risposta, almeno come una volontà di esporre il suo punto di vista in merito agli stessi temi trattati da Lodovico Dolce, riprendendo – come fece già l'instancabile poligrafo – molti elementi già evidenti nelle lettere di Pietro Aretino in cui lodava Tiziano. Ripresa dei temi sì, giungendo però a posizioni a volte aderenti, altre volte discordanti da quelle dolciane, comunque mirando a nobilitare il pittore cadorino più di tutti gli altri. La pala tizianesca in San Domenico venne, in quel momento, assunta come *trait d'union* tra Venezia e Napoli nel pieno Cinquecento, spronando la discussione filosofica⁹¹ ed estetica di letterati, umanisti, anche scienziati attorno alle questioni artistiche e, nello specifico, tizianesche⁹².

4. *Le parti del bello*

Non solo Dolce: vi sono anche altri spunti di letteratura artistica nel trattato marantiano. Se il *Discorso* è principalmente teso a difendere Tiziano dalle accuse mossegli *in primis* da Scipione Ammirato, il tema principale è la sua definizione delle cinque parti che l'artista deve attuare per rendere bello un soggetto, in questo caso l'angelo: le proporzioni, la «debita quantità», la «convenevole vivacità del colore», la grazia, la postura o «disposizione» del corpo.

Ma quello che per aventure si potrebbe in esso riprendere è che non par che abbia Tiziano bene intesa la proporzione di tutto il corpo dell'angelo: percioché dal ginocchio insino al piede è così poco spazio a rispetto di tutto il corpo, che pare una cosa assai fuori della naturalità. E se in altri soggetti si deve osservare la proporzione, molto più necessaria pare a doversi osservare negli angoli, i quali sono di tutta bellezza e più simili a Iddio di tutte le altre cose visibili a invisibili. E come mi rendo certo che V. S. Ill.ma sappia molto bene, il corpo ben proporzionato si divide, infra molte altre divisioni, in quattro parti uguali⁹³.

90 Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 896.

91 Specialmente quella naturalistica, come si vedrà a breve.

92 Se l'*Annunciazione Pinelli* può essere assunta come oggetto di unione tra i due contesti, Scipione Ammirato va riconosciuto, invece, come personaggio di congiuntura: egli, nei suoi spostamenti tra Napoli e Venezia (prima di approdare a Firenze nel 1567) collegò, come abbiamo visto, questi personaggi e i loro temi di dibattito attraverso un viaggio di interscambio culturale da sud a nord.

93 Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 873.

In questo passo, Maranta introduce il problema delle proporzioni umane che ci dice essere stato uno dei fattori di critica da parte degli spettatori dell'*Annunciazione* di Tiziano. Questo tema trova, in quegli anni, un certo epicentro di dibattito a Venezia: ne parlò Paolo Pino nel *Dialogo di Pittura* e anche Lodovico Dolce nel *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*⁹⁴.

Quello che si evince leggendo queste righe dei due *Dialoghi* veneziani è che, sia secondo Pino⁹⁵ sia per il Dolce⁹⁶, la proporzione non è invenzione nata direttamente

94 Paolo Pino pubblicò il suo *Dialogo di Pittura* a Venezia, per i tipi di Gherardo, nel 1548; Il *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino* di Lodovico Dolce fu pubblicato, anche questo a Venezia, nel 1557 ai torchi di Gabriel Giolito de Ferrari. Cfr. Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), pp. 1083 e 1120.

95 «LA[uro]. [...] Ben sapete che, quanto all'umor de noi pittori, la bellezza de tutte queste donne raccolta insieme non sopplirebbe per formar una bella femina a nostra sodisfazzione, volendo imitar quelle linee, proporzioni, misure et ordini, astratti quasi dal vero, ch'i primi nostri inventori, per immortalarsi, instituirono le cose a modo loro, ben che l'invenzioni fossero (se dir si può) divine. / FA[bio]. Lauro mio, voi sommergete la perspicacia del vostro ingegno nell'ignoranza, imperò che le proporzioni che dicate non forno partorite dai pittori, ma sì ben raccolte e tratte dall'opre naturali, come ordine usato dalla natura nelle opere sue; né può il pittore circonscrivere pur un punto, oltre quello che si vede nella natura». E ancora: «FA. Non vi è porzione di quantità determinata che servi a tutte le forme, imperò che tra noi è gran varietà, perché l'uno è più grande dell'altro. Ma perché queste differenze nascono dagli accidenti, emoli della natura (come vi ho detto parlandovi della bellezza), gli antichi ingeniosi elessero tra gli uomini una di queste quantità per più proporzionata e giusta, e volsero costoro che l'uomo fusse d'altezza di sei piedi, e quest'è l'ordine usato da Vitruvio, ma è da credere che Vitruvio intendesse de piedi geometrici, i quali secondo Marco Varrone et Aulo Gellio erano di quattro palmi di mano, imperò che li piedi comuni fallano assai in molte forme proporzionate. Ma qui ci concorre la discrezione, ch'è intesa da me per buon giudicio. Quanto alla distinzione di membri, vi sono molte difficoltà tra coloro che ne parlano; il che a intendere causerebbe nausea e fastidio. Però s'accosteremo a Vitruvio, il quale vuole che nel compartire l'uomo s'usi per misura la faccia, ch'è porta del tesoro nostro, cioè quella distanza ch'è dal mento all'istremità della fronte, dove prencipia la radice de' capelli, benché di quella medesima lunghezza siano le mani, cominciando dalla giontura della rasetta fin al dito medio. Conviene adunque ch'una figura, a esser di giusta porzione, sia in altezza dieci faccie, non eccedendo l'undecima, a questo modo: prima, dalla sommità del capo sino all'istremo punta del naso vi sia una faccia; dalla punta del naso sino all'osso forculare, over sommità del petto, vi è la seconda; e dalla sommità del petto al concavo, over bocca del stomaco, vi è la terza; da indi all'umbelico si distingue la quarta; poi sino ai membri genitali è la quinta. E qui è la metà della forma; dico dall'osso forculare sino alla pianta de' piedi, no vi ponendo il capo, per ch'il meglio dell'uomo integro è l'umbelico. La coscia, parte della gamba insino alla punta del ginocchio, è distinta in due faccie, e dal ginocchio alla pianta de' piedi vi sono tratte l'altre tre. A tal modo la figura si fa in dieci faccie, la qual cosa è stata da me col vivo certificata. E per darvi l'ordine integro, le braccia denno esser tre faccie lunghe, cominciando dalla legatura della spalla e continuando fin alla giontura della mano detta rasetta; e sappiate che la distanza ch'è dal calcagno alla sommità o collo del piede è anco medesimamente dal collo de' piedi fin all'istremità delle dita; poscia la grossezza dell'uomo, cingendolo sotto le braccia, è per la metà della lunghezza. / LA. Oh, quanto m'è grato tal ragionamento, e non di poca utilità! / FA. La faccia, da noi usata come misura, si divide in tre: un terzo della qual è dalla barba insino sott'il naso, la seconda è dai fori del naso alla equalità delle ciglia, la terza et ultima dalle ciglia sino al fine della fronte. Un'altra sottilità vi dico, che nelle dita della mano vi sono tutte le misure della faccia, una delle quali è dal nodo del meglio sino alla punta del dito indice: vi è quanto dal mento alla fessura della bocca, e quanto è lunga la bocca et anco quanto sono lunghe l'orecchie; poi dall'altra giontura del dito indice più verso l'ugnia, insino all'istremità del dito, vi è la lunghezza dell'occhio, e tant'è distante un occhio dall'altro, quant'è lungo un occhio; poi tanto è lontana l'orecchia dal naso, quanto è lungo il dito medio. Così tutte le membra e gionture sono conformi e corrispondenti insieme. E sappiate ch'in un corpo umano, che sia integro, vi sono inclusi sei cento e sessanta sei membri, tra vene, nervi, ugnie e nodi». Cfr. P. Pino, *Dialogo di pittura*, Gherardo, Venezia 1548, pp. 4, 8-10.

96 «FAB[rini]. Mi sarebbe grato, signor Pietro, che qui mi desti qualche regola della misura del corpo umano. / ARET[itno]. Farollo volentieri, parendomi gran vergogna che l'uomo ponga tanto studio in misurare la terra, il mare et i cieli, e non sappia la misura di sé stesso. Dico adunque che, avendo la prudente natura formata la testa dell'uomo, come rocca principale di tutta questa mirabil fabrica ch'è chiamata picciol

dall'ingegno degli antichi: è frutto della natura. Con molta probabilità Maranta ebbe modo, se non di leggerli, di conoscere i contenuti dibattuti in questi due trattati; eppure propone delle «divisioni semplicistiche»⁹⁷ del corpo in quattro parti, rispetto alle dieci parti proposte dai suoi due predecessori i quali – nonostante la vocazione prettamente “naturale” riguardo il tema delle proporzioni umane – non possono esimersi di guardare a chi per primo li teorizzò: Vitruvio. A Vitruvio e alle sue tesi attinge molto il Dolce, ricordando anche l'iscrizione entro un cerchio perfetto del corpo umano. Ma Lodovico Dolce ricorda, altresì, che la troppa imitazione degli antichi – fatta senza «buon giudicio» – ha portato diversi pittori e scultori contemporanei a «rivolgere

mondo, nella più elevata parte del corpo, tutte le parti di esso corpo debbono convenevolmente prender da lei la loro misura. Dividesi la testa, o diciamo faccia, in tre parti: l'una dalla sommità della fronte, dove nascono i capeggi, insino alle ciglia; l'altra dalle ciglia insino alla estremità delle narigie: l'ultima dalle narigie insino al mento. La prima è tenuta seggio della sapienza, la seconda della bellezza e la terza della bontà. Dieci adunque teste, secondo alcuni, forniscono il corpo umano; e, secondo altri, nove, et otto, et anco sette. Scrivono autori celebratissimi che e' non può crescere in lunghezza più che sette piedi; e la misura del piede sono sedici dita. La misura del mezzo della lunghezza si piglia dal membro genitale e il centro del medesimo corpo umano è naturalmente l'ombelico. Onde, ponendosi l'uomo con le braccia distese e tirando linee dall'ombelico insino alla estremità de' piedi e delle dita delle mani, fa un cerchio perfetto. Le ciglia giunte insieme formano ambedue i cerchi degli occhi; i semicircoli delle orecchie debbono esser quanto è la bocca aperta; la larghezza del naso sopra la bocca, quanto è lungo un occhio. Il naso si forma dalla lunghezza del labro; e tanto è un occhio lontano dall'altro, quanto è lungo esso occhio; e tanto la orecchia dal naso, quanto è lungo il dito di mezzo della mano. Poi la mano vuole esser quanto è il volto; il braccio è due volte e mezzo grosso, cioè dalla parte che finisce ove ha principio la mano; e la coscia è grossa una volta e mezza come il braccio, pigliando di quello la parte più grossa. Dirò la lunghezza più distinta. Dalla sommità del capo insino alla punta del naso si fa una faccia; e da questa punta insino alla sommità del petto, che è l'osso forcolare, si fa la seconda; e dalla sommità del petto insino alla bocca dello stomaco v'ha la terza.; da quella insino all'ombelico si contiene la quarta, e insino a' membri genitali la quinta, che è apunto la metà del corpo, lasciando da parte il capo. D'indi in poi la coscia insino al ginocchio contien due faccie, e dal ginocchio alla pianta de' piedi contengonvisi le altre tre. Le braccia in lunghezza sono tre faccie, cominciando dal legamento della spalla insino alla giuntura della mano. La distanza ch'è dal calcagno al collo del piede, è dal medesimo collo insino alle estremità delle dita. E la grossezza dell'uomo, cingendolo sotto le braccia, è giusto la metà della lunghezza. / FAB. Queste misure molto importano a chi vuol fare una figura proporzionata. / ARET. Devesi adunque elegger la forma più perfetta, imitando parte la natura. Il che faceva Apelle, il quale ritrasse la sua tanto celebrata Venere che usciva dal mare (di cui disse Ovidio che, se Apelle non l'avesse dipinta, ella sarebbe sempre stata sommersa fra le onde) da Frine, famosissima cortigiana della sua età; et ancora Prasitele cavò la bella statua della sua Venere Gnidia dalla medesima giovane. E parte si debbono imitar le belle figure di marmo o di bronzo de' maestri antichi; la mirabile perfezzion delle quali chi gusterà e possederà a pieno, potrà sicuramente corregger molti difetti di essa natura e far le sue pitture riguardevoli e grate a ciascuno, perciocché le cose antiche contengono tutta la perfezzion dell'arte e possono essere esemplari di tutto il bello. / FAB. È ben dritto che, avendo gli antichi, così Greci come Latini, avuta la maggioranza nelle lettere, l'abbiano similmente ottenuta in queste due arti, cioè pittura e scultura, le quali molto più al pregio loro si avicinano. / ARET. Essendo adunque il principal fondamento del disegno la proporzione, chi questa meglio osserverà fia in esso miglior maestro. E per fare un corpo perfetto, oltre alla imitazione ordinaria della natura, essendo anco mestiero d'imitar gli antichi, è da sapere che questa imitazione vuole esser fatta con buon giudicio, di modo che, credendo noi imitar le parti buone, non imitiamo le cattive; come, veggendo che gli antichi facevano le lor figure per lo più svelte, v'è stato alcun pittore che, serbando sempre questo costume, è spesso trappassato nel troppo e quello ch'era virtù ha fatto divenir vizio. Altri si sono messi a fare alle teste, massimamente delle donne, il collo lungo, tra perché hanno veduto per la maggior parte nelle imagini delle antiche Romane i colli lunghi, e perché i corti non hanno grazia; ma sono ancora essi passati nel troppo e la piacevolezza hanno rivolta in disgrazia». Cfr. Dolce, *Dialogo della pittura*, cit. (vedi nota 80), pp. 31r-32v.

97 Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 874, n. 1.

la piacevolezza in disgrazia»⁹⁸. Ma il venosino è consapevole che questo non è un trattato scientifico e che il soggetto del *Discorso* è un quadro; quindi, adatta questi ragionamenti al tema specifico. Il “buon giudizio” di Pino e Dolce non è altro che la «discrezione» dell’artista nell’adattare questi principi naturali al risultato finale che deve tendere all’ottenimento della bellezza visiva⁹⁹. E infatti Maranta, per risolvere le critiche alle proporzioni dell’angelo, nelle righe successive spiega quali siano le caratteristiche del soggetto tizianesco che gli garantiscono la bellezza, proponendo per la prima volta l’elenco delle cinque parti necessarie ad un soggetto per essere definito “bello”¹⁰⁰.

In merito alla “quantità”, Maranta scrive:

[...] consideraremo la quantità, la quale in tutte le cose (come ne ammonisce Aristotele) deve essere né così grande e smisurata che al primo incontro della vista non se ne possa vedere il principio et il fine, né così picciola che le parti sue appena si discernano et in esse non si possa fare conveniente discorso; e questo non solo per la quantità apparente, ma eziandio per rispetto di quello che in quella quantità si può velatamente intendere, come mi dichiarerò or ora. E come che a prima vista l’angelo di quella pittura mostri di avere questa condizione, per essere tutto il suo corpo né molto grande né estremamente picciolo, nondimeno il discorso che si può fare sopra di quella grandezza può ricevere alcuni dubbi. Tra’ quali sarà che, dipingendosi l’angioletto in forma puerile, come disopra abbiam detto, per denotar frall’altre cose la purità sua, bisognarebbe pigliar quella parte di puerizia che non potesse generar nella mente di chi ’l riguarda imaginazione alcuna d’impurità, da che questo corpo di angelo è una certa metafora pitturale di quello che nel vero non si può con pittura esprimere, cioè della natura e dell’esser suo. Ma chi ben guarda l’età che dimostra quell’angelo, ciascuno il giudicherà di dicesette anni poco più o meno, nella quale età può l’uomo essere impuro e disonesto. Per levar dunque questa rappresentazione dalle menti di ciascuno era forse più convenevole mostrarlo in età da quattordici anni in giù [...]. Ma la pubescente età è più conforme per un’altra ragione, che, per esser più ferma, così si denota la costanza e la perpetuità della virtù vitale, che eternamente in un essere ha da durare. Il che il divino Dionisio Areopagita ne insegna e noi nel Cristo del Giudicio di Michelagnolo di sopra accennammo¹⁰¹.

98 É. Passignat, *Il Cinquecento. Le fonti per la storia dell’arte*, Roma 2017, p. 90.

99 «[...] la mirabile perfezion delle quali chi gusterà e possederà a pieno, potrà sicuramente corregger molti difetti di essa natura e far le sue pitture riguardevoli e grate a ciascuno, percioché le cose antiche contengono tutta la perfezion dell’arte e possono essere esemplari di tutto il bello». In Dolce, *Dialogo della pittura*, cit. (vedi nota 80), p. 32v.

100 In quegli anni, Benedetto Varchi discusse su *bellezza e grazia*: «Dicono che la bellezza non è altro che la debita proporzione e corrispondenza di tutte le membra [tra] loro; e così vogliono che la bellezza consista e risulti nella debita quantità e della convenevole qualità delle parti, aggiuntovi la dolcezza o soavità de’ colori. E di questa sentenza par che sia Aristotele, il gran filosofo, e nel terzo della Topica e nella Retorica et ancora nella Etica [...] Ma [...] un corpo di quale non abbia grazia, ancora che sia grande, ben disposto e ottimamente colorato non si può [...] chiamare bello veramente». Cfr. Barocchi, *Scritti d’arte*, cit. (vedi nota 5), p. 875, n. 1.

101 Barocchi, *Scritti d’arte*, cit. (vedi nota 5), p. 876.

Paola Barocchi pone l'attenzione sulla chiamata in causa di Aristotele nel *Discorso*, nel momento in cui lo scrittore inizia ad affrontare il tema della quantità: ricorda, infatti, che anche Vincenzo Danti aveva collegato la “quantità” alle filosofie aristoteliche¹⁰². Se, però, consideriamo che il trattato marantiano sia stato scritto tra la fine del 1561 e la prima metà del 1562, non possiamo riconoscere una dipendenza delle tesi del venosino rispetto a quelle del Danti, dato che parla di questi temi nel suo *Primo libro del Trattato delle perfette proporzioni* pubblicato a Firenze nel 1567. In realtà, sarebbe più corretto pensare a una discendenza diretta da Benedetto Varchi, dato che lo stesso Danti prese spunto dal trattato *Della beltà e della grazia*, che andò ai torchi nel 1543¹⁰³.

La quantità, per Maranta, non è solo riferibile alla grandezza della figura ma anche all'età dimostrata. Tra le altre critiche mosse all'angelo, l'umanista venosino ci svela che anche l'adolescenza accennata di Gabriele fu oggetto di dibattito tra i suoi contemporanei, tanto che questi pensavano di attribuirgli diciassette anni. Se questa età era, per Maranta, abbastanza congrua per poter consegnare correttamente il messaggio divino, dall'altra parte l'avanzata pubertà avrebbe tradito la purezza convenzionalmente riconosciuta all'ambasciatore di Dio. Per Maranta l'angelo ha circa quattordici anni e, a conferma della sua ipotesi, chiama in causa Dionigi l'Areopagita. In realtà, riprende i contenuti del *De coelesti Hierarchia* del neoplatonico Pseudo-Dionigi l'Areopagita – databili a circa quattro secoli dopo rispetto all'operato del teologo ateniese di cui riprende il nome – che scrisse il suo trattato sull'angelologia nel V secolo¹⁰⁴. Questo scritto fu fondamentale per Tommaso d'Aquino, Dante e ancora in vigore nel Cinquecento, giacché dell'Areopagita se ne parla anche nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del Paleotti¹⁰⁵. Ciò che a Bartolomeo Maranta interessa della *Gerarchia celeste*, in questo caso, si circoscrive al concetto riguardo la fascia di età degli angeli che dovrebbe essere «pubescentem vero aciuuenilem etatem»¹⁰⁶. Ma ancora più sorprendente non è solo la ripresa di uno scritto che possiamo considerare fondativo per il cristianesimo e i suoi sviluppi iconografici – chiamato in causa in un contesto controriformato in cui può farci pensare a una necessità, da parte dello scrittore, di mettere in pubblico la sua adesione cattolica onde evitare problemi con l'Inquisizione

102 Ivi, n. 4.

103 Benedetto Varchi fu il primo, rispetto a Maranta e a Danti, a rivolgersi ad Aristotele e Teofrasto in riferimento alla “quantità” e alla “qualità”. Margaret Daly Davis, infatti, ha chiarito che «la tesi filosofica che costituisce il fondamento del *Primo libro*, che “tutte le cose che sono state fatte hanno avuto bisogno dei debiti mezzi”, e che esse sono “con il mezzo dell’ordine create”, deriva direttamente dal Varchi». Cfr. M. Daly Davis, *Beyond the ‘Primo Libro’ of Vincenzo Danti’s ‘Trattato Delle Perfette Proporzioni’*, “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XXVI, 1, 1982, pp. 63-84.

104 Freedman, *Bartolomeo Maranta’s ‘Discourse’*, cit. (vedi nota 6), p. 25 nota 148. In realtà, Freedman – come Maranta – fa riferimento a Dionigi Areopagita e non al corretto Pseudo-Dionigi. Per quest ultimo cfr. P. Rorem, *Pseudo-Dionysius: a commentary on the texts and an introduction to their influence*, New York 1993.

105 Cfr. Barocchi, *Scritti d’arte*, cit. (vedi nota 5), p. 877 nota 4.

106 Freedman, *Bartolomeo Maranta’s ‘Discourse’*, cit. (vedi nota 6), p. 25.

in un momento storico in cui, sulla sua testa, stavano per pendere accuse pesanti – ma il fatto che le tesi del «divino Dionisio Areopagita» siano paragonate a quelle difese intraprese dallo stesso Bartolomeo riguardo alla correttezza estetica del Cristo michelangiolesco tanto criticato perché sbarbato, di cui lo stesso Maranta aveva già avuto modo di discutere nelle precedenti righe del *Discorso*¹⁰⁷. Difesa dell’aspetto dell’angelo di Tiziano e difesa dell’aspetto del Cristo del *Giudizio Universale* diventano due piatti della stessa bilancia che non possono avere due pesi e due misure, giacché di entrambi si criticava l’età esteticamente ritratta, chi per eccesso (nell’angelo, in età troppo avanzata) chi per difetto (nel Messia, che senza barba non sembrava avere trentatré anni).

Venendo alla terza qualità, che è il colore, in merito all’angelo scrive:

Il viso poi ha colorito di una mescolanza che non esprime lascivia né effeminazione (come appresso più distesamente diremo, quando della fisonomia si ragionerà), ma più tosto venerazione e rispetto, tingendolo tutto di un certo rosso simile a quello che suole apparire nel volto di chi per un buon tratto di via arà con gran fretta caminato o corso [...]. Ma se vorremo noi più adentro passare nella profondità delle cose divine, troveremo che quel rosso non ne dimostra altro se non il fuoco, il quale da’ teologi figuratamente è attribuito agli angeli. Anzi gli troni e gli serafini dicano essere di fuoco et a loro assegnano le istesse proprietà che ha il fuoco, e vogliono per questo farci conoscere che la faccia degli celesti spiriti sia per lo fulgore della faccia di Dio illuminata a guisa di fuoco. Percioché (come l’Areopagita ne insegna) coloro che santissimamente hanno di Dio parlato, per farne le menti de’ mortali capaci, hanno la sua sostanza eterna, immateriale, e di nulla forma o figura ricetto, con le varie proprietà del fuoco disegnata; percioché il fuoco contiene in sé molte somiglianze et imagini delle proprietà

107 Per la critica mossa al *Giudizio Universale* di Michelangelo, cfr. G.A. Gilio, *Dialogue on the Errors and Abuses of Painters*, a cura di M. Bury, L. Byatt, C.M. Richardson, Los Angeles 2018. Nel *Discorso*, Maranta si inserisce nel coevo dibattito sulle critiche all’opera michelangiolesca nella Sistina: «Come è venuto eziandio in quella miracolosa dimostrazione del Giudicio Universale dipinto da Michelagnolo nel Vaticano, nella quale ha fatto Cristo, giudice de’ buoni e de’ cattivi, molto più giovane di quello che alla età di trentatré anni per aventura non si converrebbe e che da ciascun altro famoso pittore, anzi da lui stesso, altre volte non è stato dipinto [...] Ancorché si potrebbe per aventura dire che Michelagnolo abbia ciò fatto per voler così esprimere un corpo glorificato e farlo parere alquanto diverso da quello che fu mentre tra noi visse a disagio, riducendo quel fingimento in una certa qualità di metafora, o vogliamo dire di allegoria, chiamando tacitamente perpetua giovinezza la forza della gloria e della grazia. Ché se di quella istessa figura che ebbe mentre fu patibile l’avesse dipinto, lo arebbe di facile ridotto nella mente di alcuno patibile ancora; il che era fuor della sua intenzione [...]. Il che il divino Dionisio Areopagita ne insegna e noi nel Cristo del Giudicio di Michelagnolo di sopra accennammo. Aggiungnesi a questo che così più apertamente si dimostra la spirituale et incorporea natura loro, perciò che quasi da ognuno è stata dipinta l’anima in forma puerile, o sia stata di vecchio o di giovane barbato o senza barba, e ciò non solo per le ragioni dette, ma ancora per darci a intendere che dopo morte non è differenza di persone, ma tutti siamo uguali senza eccezione. Così le ha depinte Michelagnolo nella pittura del suo Giudicio, così tutti quelli che fanno l’angelo Michele contrapesare le anime nelle bilance o nella statera. E se alcune ve ne sono nel Giudicio di Michelangelo con la barba (che ben pochi sono), sonosi così da lui dipinte per altre cagioni che a così far lo ritraevano, come fu il ritratto di quel Vescovo, il quale, mentre era a Michelagnolo importuno, si vide ritratto nell’Inferno che appena se ne accorse». Cfr. Barocchi, *Scritti d’arte*, cit. (vedi nota 5), p. 866 e ss.

di Dio, se così ne sia lecito il parlare. Come, per esempio, il foco è luminosissimo, semplice, immescolabile, e ciò che tocca converte nella sua natura. Va sempre in alto velocissimo, ogni cosa abbraccia et esso abbracciar non si può, si comunica a tutti senza patir diminuzione alcuna, et altre infinite proprietà possiede, simili alle azioni divine¹⁰⁸.

È proprio nell'ambito del rossore delle guance, che il venosino paragona al fuoco divino, che si è sviluppata negli ultimi anni tutta una lettura critica riguardo alle posizioni teologico-filosofiche del botanico, che andrebbero ricondotte al naturalismo di Bernardino Telesio: nello specifico, Jean Claude Margolin affermava infatti che «tra tutti gli elementi del cosmo Telesio privilegia, come si sa, il fuoco»¹⁰⁹.

La filosofia telesiana è detta naturalistica proprio per il suo approccio alla realtà, già scandito nel titolo del suo principale trattato: *De rerum natura iuxta propria principia*, cioè la natura analizzata senza tentare di proiettare i suoi valori su quelli umani, scindendo le due cose e ponendosi, così, al di là delle visioni aristoteliche ancora forti nel Cinquecento. Nell'universo, per Telesio, operano due principi “agenti” che sono il caldo e il freddo, i quali esercitano la loro azione sulla materia. Questa autonomia della natura trova un unico limite in Dio¹¹⁰.

L'adesione alla filosofia telesiana, che si stava sviluppando proprio tra Cosenza, Napoli e Roma a partire dalla seconda metà del XVI secolo, è stata ben descritta da Cesare Vasoli¹¹¹ che ricorda gli stretti rapporti di Telesio con Napoli, specialmente durante gli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta. Con molta probabilità, proprio durante questo lungo soggiorno nella città partenopea iniziò a lavorare alla prima edizione del *De Rerum natura* e degli opuscoli di filosofia naturale. Nel cinquantatré tornò a Cosenza, mantenendo ben saldi i rapporti con la famiglia napoletana Carafa – di cui faceva parte Ferrante, a cui era indirizzato il *Discorso* di Bartolomeo Maranta – e, dopo la morte della moglie, soggiornò altre volte tra Napoli e Roma. Stessi anni, stessi luoghi in cui, insomma, si poteva incontrare quella «cerchia di amici e dei primi discepoli»¹¹², uniti tutti sotto l'esperienza dell'Accademia e legati da simili interessi: Bernardino Rota, Scipione Ammirato, Ferrante Carafa, Sertorio Quattromani, tutti vicinissimi al medico Maranta.

Questa adesione al naturalismo telesiano anche da parte di Maranta è stata riconosciuta, per la prima volta, da Marsel Grosso¹¹³. Successivamente, nuovi studi sono stati condotti in riferimento ai legami del filosofo cosentino con altri accademici napo-

108 Ivi, p. 880.

109 G. Galasso, Introduzione a *Bernardino Telesio nella cultura napoletana*, a cura di R. Sirri e M. Torrini, Napoli 1992, p. 27.

110 M. Mori, *Storia della filosofia moderna*, Bari-Roma 2005, pp. 23-25.

111 C. Vasoli, *Ragioni di un convegno*, in *Bernardino Telesio*, cit. (vedi nota 109), p. 506.

112 *Ibidem*.

113 Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. Ma anche in Id., *La fama di Tiziano*, cit.; Id., *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica spagnola*, cit. (per tutti, vedi nota 7).

letani, personaggi tra l'altro riuniti nella pubblicazione delle *Rime et versi in lode della illustrissima et eccellentissima Signora Giovanna Castriota* (Cacchi, 1585): spiccano i componimenti di Berardino Rota, Scipione Ammirato, Ferrante Carafa (figlio della Castriota¹¹⁴, nonché destinatario del *Discorso in materia di pittura*), Sertorio Quattromani – primo volgarizzatore del *De rerum natura*, facente parte dell'Accademia cosentina¹¹⁵ – e dello stesso Bernardino Telesio, oltre molti altri¹¹⁶.

Nella stessa raccolta, insieme al carme telesiano¹¹⁷ è presente una traduzione di ignoto¹¹⁸ in cui è evidente la semplificazione radicale dello scritto del cosentino; seppur interessante, questa versione del carme fa perdere il vero senso filosofico del componimento poetico originale. Ciò che in questo momento a noi interessa è la presenza del fuoco in questo sonetto di Telesio, riportato – anche se con delle variazioni, soprattutto nei significati – nella traduzione dell'ignoto.

114 J.C. Margolin, *Telesio et le mécénat napolitain des Carafa: le poème en l'honneur de Giovanna Castriota*, in *Bernardino Telesio*, cit. (vedi nota 109), p. 114.

115 Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), p. 19.

116 Tra gli altri vorrei ricordare l'epigramma di saluto alla Castriota composto da Luigi Maranta, figlio di Silvio e, dunque, nipote di Bartolomeo: «Salve magnorum soboles pulcherrima regum, / Princeps feminei, flosque, ducusque chori; / Praeluxere tibi proavi, Regesque, Ducesque / Iana, velut clarum Lucifer ante diem. / Praeluces alis post te, tradisque vicissim / Lampada, maiores quam tribuere tibi. / Dicere si fas est verum, tam praeterit omnes / Lux tua, quam Solis sidera cuncta nitor». Giovanna Castriota qui viene paragonata alla luce del sole, in grado di illuminare gli altri e le cose attorno. Se la luce dell'angelo era stata già paragonata all'arco celeste da Pietro Aretino, e poi anche da Bartolomeo Maranta in riferimento alla *Pala Pinelli*, qui la luce nasce in Donna Giovanna e irradia tutto ciò che la circonda, anche ai posteri. Cfr. S. de Monti, *Rime et versi in lode della ill.ma et ecc.ma s.ra d.na Giouanna Castriota Carr. duchessa di Nocera, et marchesa di Ciuita S. Angelo scritti in lingua toscana, latina, et spagnuola da diuersi huomini illust. in varij, & diuersi tempi, et raccolti da don Scipione de Monti*, Vico Equense 1585, p. 206.

117 Trascritto in F. Fiorentino, *Bernardino Telesio. Studi storici su l'idea della natura nel Risorgimento italiano*, II, Napoli 2008, pp. 310-312, che qui ripropongo: «Ni me divina incendes Sapientia forma / Totum in amore sui primi tenuisset ab annis, / Quam per inaccessos calles perque invia vulgo / Passibus haud timidis sectans, alia omnia liqui, / Tu mihi primus amor, tu maxima cura fuisse, / O Graiae et Latiae gentis decus, edita coelo / Progenies, veterum tot ducta ab origine Regum. / Et qui nun oculis magnorum inquis Achivum / Aemulus obversor laudis, quam consequor unus / Ultus avos Troiae, templa et temerata Minervae; / Tcum una volitarem, ipsis vel charus Athenis; / Consultoque Deae propriis paeferret alumins. / Nunc solito ingenium nescit deflectere cursum, / Aut alio iam ardore tepeſcere vis animai. / Sed qualis Terram rapidi vigor ignis inertem / Illapsus tenuat prigramque exurgere molem / Edocet, in liquidos latices, aurasque sequentes / Inversam, donec lento certamine victa / Cuncta novo assuēscant volitare per aera motu: / Sic tua me virtus superans, totum rapit ad te / Cunctantem, residesque animos inollescere cogit, / Ponereque exutos in coelum lumine ferri. / O volucrem flammam, et flammae monumenta volucris! / En sublime feror, nec te memorande ruina / Icare despiciens paveo; non Daedalus alis / Sustinet errantem, maior vis tollit olympos. / Hinc animae proprios motus contemplor, et ipsum / Divinum inspicio, qui spiritus intimus olli est. / Hinc ipsam speciem intueror, quae dissita mundo / Nativum amittit mortali corpore florem. / Qua si tanta tuo nunc emicat Heroine, / Qualis erit, cum pulchram animam sua form / Excipiet cultu, ac mediis spatiabitur astris? / Huc pennis contendere, vocat quo vivida virtus / Et patrum benefacta, et aviti glora regni. / Coetera, quae angusto Phoebe complectitur orbe, / Fortunae instabili versantur turbine fluxa. / Te nos attutum coeli per aperta secuti / Aequora, formosi divina luce fuemur, / Premisti Divis, dolituri tempore nullo. / Plura loqui Deus ipse vetat, nec frigida lingua / Pectoris accensi potis est aequare furores, / Tu furtiva senis placide cape munera amantis».

118 La critica dibatte sull'identità del traduttore: chi è propenso nel riconoscerlo in Sertorio Quattromani, già traduttore del *De rerum natura*, chi in Guido Cavalcanti. Cfr. Fiorentino, *Bernardino Telesio*, cit. (vedi nota 117), p. 310 e Rossi, *Un 'manifesto' di estetica*, cit. (vedi nota 8), p. 262.

Il fulcro del carme è la Sapienza: già all'inizio del sonetto leggiamo che ha infiammato Telesio con la sua divina bellezza. E per la Sapienza il filosofo sacrificherebbe tutto, anche i suoi figli: è per lei che spiccherebbe il volo, ma si rende conto che ormai la sua età avanzata – e, così, la sua anima – non gli consente «di riscaldarsi con il fuoco di un nuovo ardore». Ma la fiamma viene di nuovo utilizzata come agente in grado di cambiare le cose: «Ma come il vigore del fuoco alleggerisce, investendola, la terra inerte [...] trasformandola in onde aeree [...] così la tua virtù [della Sapienza, ...] mi delizia anche nella mia esitante pesantezza, costringendomi a muovere dolcemente l'inerzia del mio spirito. [...] O fiamma aerea, e di una fiamma aerea vestigia memorabile!». Dalle «fiamme aeree» della sapienza, Telesio guarda dall'alto i moti dell'anima fino a riunirsi a Dio e invita la sua «eroina» a librarsi con lui nel cielo attraverso le sue ali.

Parafrasando questo carme, anche grazie all'aiuto della traduzione francese proposta da Margolin¹¹⁹, non possiamo non pensare al senso stesso dell'Annunciazione: per il tramite di questo annuncio Maria ottiene la sapienza divina, e dall'ardore di questo fuoco può librarsi verso il cielo e verso Dio, non provando paura proprio come Telesio nel suo carme. Questo ardore non è riassumibile nelle parole della «gelida lingua»¹²⁰ pronunciate da Gabriele. Inoltre, Telesio scrive che il fuoco trasforma la terra inerte «e costringe la sua massa pigra a sollevarsi, metamorfizzandola in fogli liquidi e trasformandola in onde aeree, finché [...] tutte le cose [...] cominciano a svolazzare nell'aria»: c'è un dettaglio dell'*Annunciazione* Pinelli riguardo il paesaggio, in cui si intravede il fuoco sprigionarsi dalla massa boschiva nello sfondo, subito sotto alla mano annunciante dell'angelo (fig. 2). Bruno Arciprete, descrivendo le fasi dell'ultimo restauro a cui fu sottoposta la tela, ricorda la difficile lettura di quella zona del dipinto: «non si capiva, infatti, se si riferisse a una nuvola o al fumo di un incendio. Si pensò, quindi, di comparare il nostro dipinto con la copia [...] eseguita da Luca Giordano intorno al 1661-63 [...] che, in quegli anni, aveva osservato la tela di San Domenico Maggiore in buono stato di conservazione». Nella copia seicentesca, infatti, si rileva chiaramente il fumo sprigionato dal fuoco che, per Anna Chiara Alabiso, allude «alla perenne verginità di Maria, incorruttibile come il fuoco»¹²¹.

La tela di San Domenico Maggiore, come abbiamo visto, è stata dipinta almeno venti anni prima dalla pubblicazione delle *Rime* per Giovanna Castriota. A collegare l'*Annunciazione* con il carme telesiano c'è Napoli, Ferrante Carafa – che non solo era il figlio della Castriota e uno degli autori dei sonetti nella racconta a cui partecipò Bernardino Telesio, ma fu anche il mecenate dello stesso filosofo cosentino¹²²; inoltre,

119 Margolin, *Telesio et le mécénat napolitain des Carafa*, cit. (vedi nota 114), pp. 124-125.

120 Prendo in prestito il gioco dei contrari che Bernardino Telesio utilizza in chiusura del suo sonetto.

121 Entrambe le citazioni sono in Alabiso, *Tiziano per Napoli*, cit. (vedi nota 12), pp. 55-56.

122 Ospitandolo anche più volte in casa sua, soprattutto negli anni napoletani successivi al ritiro religioso cosentino che Telesio intraprese dopo la morte della moglie. Cfr. Margolin, *Telesio et le mécénat napolitain des Carafa*, cit. (vedi nota 114).

il *Discorso* di Bartolomeo Maranta in difesa dell'*Annunciazione* di Tiziano è dedicato proprio al Marchese Ferrante Carafa – e tutta quella rete di amicizie con gli accademici di Napoli, tra cui Berardino Rota e Scipione Ammirato, quest’ultimo personificazione delle contrarietà alla tela del Vecellio nello scritto marantiano¹²³.

C’è un altro aspetto interessante del *De rerum natura*, preso in esame da Jean-Claude Margolin¹²⁴: l’impresa in apertura del trattato. Lo studioso ricorda due varianti iconografiche, ma anche iconologiche: la prima versione nell’edizione romana del 1565 e la seconda versione che troviamo sia nell’edizione napoletana del 1570 sia in quella definitiva del 1586. Appurato che non si tratti di una marca tipografica degli editori¹²⁵, ma frutto dell’idea del filosofo stesso, passa a rassegnarne i contenuti visivi e simbolici.

La prima impresa (fig. 3), racchiusa in un ovale, rappresenta il sole che dardeggi i suoi raggi e che vengono assorbiti dalla fenice circondata dalle fiamme, che li accoglie a bocca aperta fino a bruciarsi. La fenice, lo ricordo, dopo aver preso fuoco rinasce dalle sue stesse ceneri. Il motto che accompagna l’impresa è «*FIT AETERNA QUIBUS*», ovvero «per cui [la fenice] diventa eterna». È il fuoco del sole che garantisce l’eternità.

La seconda impresa presenta, a sua volta, due varianti: nell’edizione definitiva il soggetto principale è accompagnato da un paesaggio più dettagliato. In queste versioni – nelle edizioni 1570 (fig. 4) e 1586 (fig. 5) – l’impresa si configura con la rappresentazione di una donna nuda su piedistallo abbagliata dal sole. Come ricordato da Massimiliano Rossi, «Jean-Claude Margolin ha liquidato come eccessivamente semplicistica l’identificazione in una allegoria della Natura, propendendo per le personificazioni della Saggezza o della Filosofia»¹²⁶; Rossi riporta, inoltre, l’identificazione del Bondì della donna nell’allegoria della Verità, di cui aveva accennato anche lo stesso Margolin¹²⁷ ma senza grande entusiasmo. Per lo studioso il motto «*Solo a me cara*» – che accompagna, in greco, la seconda versione dell’impresa – non è pronunciato dal filosofo ma

123 Vorrei ricordare, inoltre, quanto notato da Marsel Grosso riguardo alla partecipazione di Rota, Ammirato, Carafa e altri, tra cui Lodovico Dolce, alle *Rime di diversi nobilissimi, et eccellentissimi autori, in morte della Signora Irene delle Signore di Spilimbergo*, pittrice e allieva di Tiziano. In uno di questi sonetti, come nel *Discorso* di Maranta, è chiaro il paragone tra Tiziano e Apelle. Cfr. Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), pp. 16-18. L’occasione permette, inoltre, di riconoscere un certo protagonismo nello sviluppo delle imprese da parte di Tiziano e della sua allieva: la Spilimbergo «si dilettava molto, come dice la sua vita, di fare imprese negli abiti che ella portava e nei lavori e in altre cose che spesso donava. Per le quali con ingegnosa inventione ad alcuno scopriva, ad alcuno nascondeva le sue intenzioni e i suoi pensieri, o sotto forma d’animali... o sotto la vaghezza d’un fiore, o sotto la vista di vari colori o altra cosa trovata da lei, aiutando quello che non poteano esprimere interamente le cose sole con poche e brevi parole, le quali o trovava da sé o voleva che fossero composte da primi letterari della città” [...]. Spesso i ricamatori aveano dinanzi disegni tracciati da grandi artisti, e il Giovio ricorda l’impresa del signor Girolamo Adorno “disegnata a colori dal chiarissimo ms. Tiziano, fatta di bellissimi ricami ad intaglio dall’eccellente Agnolo da Modena ricamator veneziano”». Cfr. Congedo, *La vita e le opere*, cit. (vedi nota 73), pp. 94-95.

124 Margolin, *Telesio et le mécénat napoltain des Carafa*, cit. (vedi nota 114).

125 Ivi, p. 126 e Rossi, *Un ‘manifesto’ di estetica*, cit. (vedi nota 8), p. 260.

126 Rossi, *Un ‘manifesto’ di estetica*, cit. (vedi nota 8), p. 259 e nota 71.

127 Margolin, *Telesio et le mécénat napoltain des Carafa*, cit. (vedi nota 114), p. 128.

dal sole, richiamando in causa l'atteggiamento dell'astro solare nei confronti della terra così come descritto da Telesio a conclusione del trentasettesimo capitolo del secondo libro del *De rerum natura*¹²⁸: il sole poteva bruciare, ma si «collocò rispetto alla Terra a una distanza tale per cui, non bruciandola e non corrompendola, traesse di là la sostanza da cui può costituirsi l'aria, tutte le acque, le piante e gli animali». Inoltre, faccio presente che non solo nel *De rerum natura*, ma anche nel sonetto per la Castriota il filosofo ripropone questa generosità del sole che, con il suo calore (o, per meglio dire, con il suo fuoco) trasforma la terra inerte e la rende viva. E infatti Margolin nota che, nonostante i principi agenti della filosofia telesiana siano il caldo e il freddo, Bernardino non può esimersi dall'analizzare, nel suo componimento poetico, i quattro elementi: la terra, l'acqua, l'aria e il fuoco¹²⁹. Riporto, nuovamente, alcuni passi del sonetto: «Ma come il vigore del fuoco alleggerisce, investendola, la terra inerte [...] trasformandola in onde aeree [...] così la tua virtù [della Sapienza, ...) mi delizia anche nella mia esitante pesantezza, costringendomi a muovere dolcemente l'inerzia del mio spirito». Il dato è tratto: la coerenza delle sue convinzioni è così forte che ritroviamo questi concetti telesiani sia nel carme alla Castriota, sia nelle imprese del settanta e dell'ottantasei, ma anche in quel passo del *De rerum natura* riportato da Massimiliano Rossi. L'immagine del fuoco intesa come creatrice e non distruttrice è anche alla base della prima impresa in apertura del *De rerum natura* del 1565, con la fenice che dal fuoco rinasce. Anche per Maranta, insomma, «il foco [...] ogni cosa abbraccia et esso abbracciar non si può, si comunica a tutti senza patir diminuzione alcuna, et altre infinite proprietà possiede, simili alle azioni divine». Dunque, il fuoco abbraccia ma non brucia: ha in sé una proprietà creatrice più che distruttrice; concetti figli, ormai evidentemente, del filone naturalistico che in quegli anni investì tutta la cerchia attorno al filosofo cosentino¹³⁰, Maranta compreso.

128 Rossi, *Un 'manifesto' di estetica*, cit. (vedi nota 8), p. 260. Rossi traduce, inoltre, il passo specifico: «l'artefice delle cose che creò il Sole e che dispose che esso si portasse con un movimento tale, e che lo collocò rispetto alla Terra a una distanza tale, per cui, non bruciandola e non corrompendola, traesse di là la sostanza da cui può costituirsi l'aria, tutte le acque, le piante e gli animali. Il principio agente, quindi, il Sole o il caldo che si trova nel Sole, pur agendo per propria natura alla cieca e con forze non regolate, tuttavia, quando agisce, appare usare una regola e come l'arte, poiché è posto in quel luogo ed è trasportato con quei movimenti».

129 Margolin, *Telesio et le mécénat napoltain des Carafa*, cit. (vedi nota 114), p. 129.

130 Sarebbe interessante soffermarsi anche sull'importanza del fuoco nelle *Rime* di Berardino Rota, come evidenziato in uno studio condotto da Massimiliano Rossi. Per non uscire troppo fuori dal tracciato, non reputo sia il caso dilungarmi molto in merito. Tengo a far presente, in questa occasione, una certa vicinanza tra alcuni versi del sonetto *O per mano d'Amor dipinta imago* di Berardino Rota – già analizzato da Rossi ma in riferimento al confronto con i versi di Vittoria Colonna – con il carme di Telesio per la Castriota. Riporto il Rota: «O per mano d'Amor dipinta imago / col licor del mio pianto e del mio sangue, / che fai, quantunque immobile ed exangue, / mai sempre il viver mio d'arder più vago, / quanto mal fui del mio dolor presago / quel dì che come in sen venoso angue / ten portai meco, il cor che brama e langue / sperando in te render tranquillo e pago; / ché tanta non uscì fiamma del lato / del mentito destriero onde Toria arse, / quanta del legno in cui formata sei; / né fu da l'onde poi tanto bagnato / il suo navilio e le reliquie sparse / quanto se' tu dal mar de gli occhi miei». Il fuoco, Troia, l'acqua («l'onde») che si contrappone al caldo sono tutti elementi presenti in entrambi i componimenti: per Rota, elementi metafisici di una *èkphrasis* al ritratto inter-

Della quarta condizione del bello, la grazia, si è già discusso. A tal proposito, però, non possiamo non notare anche in questo caso una dipendenza dalla filosofia telesiana che si cristallizzerà in tesi molto simili a quelle marantiane con la pubblicazione, nel 1576 a Venezia, del *Trattato dell'ingegno dell'huomo* di Antonio Persio. Di nuovo richiamo in causa lo studio condotto da Grossi, in cui ricorda che in Persio il principio dell'ingegno obbedisce al principio dello *spiritus* del filosofo cosentino:

lo *spiritus* è il centro delle sensazioni, dei processi cognitivi e dell'immaginazione, è la spinta creativa che genera l'opera d'arte. Così come lo *spiritus* è intermediato tra corpo e anima, la creatività è intermediata tra l'artista e l'opera d'arte¹³¹.

Grossi ricorda, inoltre, che lo *spiritus* è riconoscibile nel calore e, dunque, strettamente connesso al fuoco. Persio, ereditando dal suo maestro cosentino i concetti fondamentali, ritrae una teoria estetica dove anche in lui il fuoco è uno degli agenti creatori del piacere estetico:

perché la bellezza altro non è che grazia, come vogliono e' platonici, quanto più dunque le parti di fuori del corpo sono proporzionalmente e graziosamente composte, tanto più grazioso e proporzionale si a vedere lo spirito che entro vi sta, il quale vegniamo ad amare come cosa che sotto grandezza che ecceda le cose solite a esser vedute da noi [...], nasce quello che chiamiamo estasi, il quale è un certo innalzarsi e astrarsi che fa il nostro spirito per imitar tal cosa¹³².

È stata Lina Bolzoni la prima a ricordare la declinazione estetica delle teorie telesiane nel *Trattato* del Persio, il quale riprendeva i principi del cosentino definiti nel settimo libro del *De rerum natura*. Ed è interessante notare come Persio, seguendo le "fila" del discorso della Bolzoni¹³³, proprio nel momento in cui definisce questi concetti di *bellezza* e *grazia*, chiami in causa Tiziano diverse volte:

Prassitele in un tempio dell'India fe' una Venere di marmo tanto bella, che a pena huom dice essersi potuta serbar sicura da gli occhi libidinosi de' riguardanti: cosa che m'ha più volte referto il gran Titiano esser avenuta alla sua Venere congiunta con Adone, qui a Vinegia, presente lui.

riorizzato della amata Porzia; per Telesio, sono principi agenti che garantiscono la Sapienza, celebrata nel suo carme proprio come il Rota osannava la sua defunta moglie. In merito al sonetto del Rota, cfr. B. Rota, *Rime*, a cura di L. Milite, Varese 2000, pp.122-124 e Rossi, *Tra Tiziano e Michelangelo*, cit. (vedi nota 8), p. 90.

131 Grossi, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), p. 27.

132 Ivi, p. 27, e cfr. la nota 104.

133 L. Bolzoni, *Conoscenza e piacere. L'influenza di Telesio su teorie e pratiche letterarie fra Cinque e Seicento*, in *Bernardino Telesio*, cit. (vedi nota 109), pp. 218-221.

E ancora:

un'opera perfetta molte volte et gratiosa et un ingegno vigoroso et ben qualificato. Questo non so che per hora provarvi con più evidente argomento, che coll'esempio del Titiano padre del colorire, il quale, secondo ho udito di sua bocca, et di quegl che [si] sono ritrovati presenti a' suoi lavori, quando volea disegnare o colorir alcuna figura, tenendo avanti una donna o un huomo naturale, cotal oggetto così movea la vista corporale di lui, e il suo spirito così penetrava nell'oggetto che ritraeva, che facendo vista di non sentire altra cosa, che quella, veniva a parere a' circostanti d'esser andato in ispirito¹³⁴.

Alla luce di quanto riportato, potremmo leggere, come ulteriore prova di dipendenza della cultura estetica di Bartolomeo Maranta alle tesi telesiane, il passo in cui venosino scrive:

Ha [l'angelo] oltre queste cose un certo che di divinità nell'aspetto, la quale non si può bene con le parole esprimere, ma l'occhio solo di chi attentamente il considera lo conosce et in un certo modo oscuro lo comunica al pensiero; percioché insieme con la umiltà e riverenza vi si vede una certa maestà et una imagine d'imperio che trae i riguardanti a farsi riverire e temere. E par che nasca da dentro un certo *spirito* che mostri la divinità in lui naturale et innata e la umiltà volontaria e (per così dire) artificiale, che così bene si possono insieme mostrare, percioché l'artificio non può covrire affatto la naturalità¹³⁵.

Così la grazia non è solo la «quarta condizione» della pittura: è anche, e soprattutto, l'ingrediente principale della bellezza alla luce del naturalismo telesiano, forte nei concetti del Maranta.

Infine, il semplicista venosino tratta il tema della «disposizione». Per convincere i dissidenti, Maranta ingaggia tutta una lezione scientifica – svelando finalmente la sua formazione medica che non può esimere di mostrare – riguardo alla postura degli arti dell'angelo, tanto criticati anche sul tema delle proporzioni, partendo dal dato psicologico fino ad arrivare a quello puramente anatomico: anzitutto giustifica la posizione delle gambe di Gabriele, ricordando che la destra è arretrata in segno di reverenza mentre la sinistra avanza con decisione perché spinta da Dio stesso e dalla missione divina. Quindi, passa ad analizzare la maestria con la quale il pittore ritrae in maniera puntuale e attenta i muscoli del braccio destro, quello annunciatore, giustificando il pollice nascosto sia in virtù della corretta postura – che, naturalmente, porta il pollice ad arretrare dal momento che si ricongiunge con l'indice, «come sogliono quelli che di cosa di molta importanza hanno a ragionare» – sia per celare la

134 Le citazioni sono in Bolzoni, *Conoscenza e piacere*, cit. (vedi nota 133), pp. 219-220, cfr. note 38 e 39.

135 Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 886.

«bruttura, la quale gli parve bene a non far vedere, ma solo far intendere l'atto della mano. Dal che si vede ancora chiaramente quanto sia maggior artificio il nascondere alle volte i membri che il non mostrarli».

Ed è qui che si richiama in causa l'estetica figlia della filosofia telesiana, che si condensa nel *Ragionamento chiamato l'academic overo della bellezza* (Napoli, 1591) di Iacopo di Gaeta, in cui il piacere che alimenta lo *spiritus* si palesa evidentemente nel bello, ma anche nel brutto laddove quest'ultimo è dotato di «convenevolezza»:

le arti non ricevono perfezione, o loda, né biasimo et mancamento, dal rassomigliare et rappresentare cosa bella, o sparuta e laida, ma sì dalla convenevolezza che hanno con quello che s'imprende ad imitare et rappresentare¹³⁶.

Però notiamo un rovesciamento di questi ragionamenti nel *Discorso* di Maranta, principalmente quando si parla del pollice nascosto, mentre è chiara l'adesione ai principi del Gaeta quando il venosino riconosce l'eventuale bruttezza dell'angelo che, nell'ambito della scena divina, assume inevitabilmente una valenza positiva. A questo proposito riporto il passo, ricordato da Marsel Grosso, del *Ragionamento*:

Per questo nella pittura dilettare e piacere parimenti vediamo le sembianze delle cose spaventevoli e morte, che quelle di bella e lieta apparenza, et di cose piacevoli e vive [...] et già potete ricordarvi signori, come nella storia di Danae dipinta per la mae- stevole mano di quella valorosa e nobile donna e dimostrataci pochi dì fa in questo medesimo luogo, fu da tutti comunemente stimata e giudicata molto più bella la vecchiarella che con tanta avidezza raccoglie nel grembiule la cadente gragnola dell'oro, che non la Danae stessa per la cui bellezza vedevamo Giove convertirsi e liquefarsi già tutto in pioggia¹³⁷.

5. In chiusura del Discorso

V.S. [Ferrante Carafa], che con ischerzar con meco per provar le forze del mio ingegno ha voluto prendersi noia di così lungo volume, temperi il fastidio della lezione con la buona volontà che io ho dimostrato di favoreggiare la verità, della quale ella è in tutte le cose oltremodo vaga et amica, rendendomi sicuro che, sì come nell'opera della poesia ha quel gusto che ciascuno sa, così avendolo purgato et eccellente nella pittura, non potrà se non comendare il mio buon animo, et allo 'ncontro biasmare la semplicità

136 Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), p. 29 e nota 112.

137 *Ibidem* e nota 111.

e [po]co sapere di coloro che, di tutto il lor senno di quella pittura questionando, non han per aventura saputo che cosa sia pennello¹³⁸.

L'arringa marantiana, arrivata allo stremo delle convinzioni, si chiude chiamando in causa tre “specialisti” del giudizio artistico: Giovan Bernardo Lama¹³⁹, Giovan Vincenzo Pinelli e Alfonso Cambi. Ma, della conclusione, c'è una frase che necessita di una certa attenzione: «sì come nell'opera della poesia [Ferrante Carafa] ha quel gusto che ciascuno sa». Il Marchese Carafa scrisse ben ottantasei composizioni, pubblicate nelle *Rime di diversi illustri signori napoletani*, raccolta curata da Lodovico Dolce ed edita a Venezia nel 1552; ma, forse, Maranta fa riferimento a un'abilità poetica del Carafa molto più vicina a quel momento: nel 1561, infatti, di nuovo il Dolce curò la raccolta poetica delle *Rime di diversi nobilissimi, et eccellenissimi autori, in morte della Signora Irene delle Signore di Spilimbergo* in cui compaiono anche le poesie del figlio di Giovanna Castriota. A mio parere, una riprova di una più probabile datazione del *Discorso* da riferirsi al tardo 1561 e al massimo entro la prima metà del 1562.

138 Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 900.

139 Molti sonetti coevi lodano l'abilità di ritrattista del Lama. Ad esempio, il Bevilacqua: «Donne, vedreste in Gian Bernardo / Che con un solo sguardo / Ritrae del vivo un bel sembiante altiero / Di Donna, o Cavaliere / Con le stesse lor proprie alte bellezze / De gli occhi e de le trezze. [...]»; cfr. A. Borzelli, *Intorno al pittore napoletano del Cinquecento Gian Bernardo Della Lama*, Napoli 1939, p. 12. Per gli altri componenti coevi in suo onore, cfr. anche O. Morisani, *Letteratura artistica a Napoli*, Napoli 1958, pp. 83-84, 94, 96. Nel 1939, Angelo Borzelli trascrisse una lettera di Ascanio Persio indirizzata «All'Eccellenissimo e miracolosissimo dipintore il Sig. Gio. Bernardo». Come sappiamo, i fratelli Ascanio e Antonio Persio furono tra i primi continuatori della filosofia telesiana nella Napoli della seconda metà del Cinquecento, nonché legati proprio personalmente a Bernardino Telesio. E infatti, quando Borzelli – in *Intorno al pittore napoletano*, cit. *supra* in questa nota – ricorda che Lama apparve anche nel *Candelaio* di Giordano Bruno – che ereditò la filosofia naturalistica del cosentino – scrisse: «per cui possiam dire che doveva esser domestichezza tra il filosofo [Bruno] e il pittore [Lama] per opera, forse, di Antonio Persio legato al Telesio?». Borzelli, pionieristicamente, all'inizio del Novecento riconosceva già quegli intrecci napoletani che univano tutti questi personaggi alla nuova filosofia telesiana.

1. Tiziano Vecellio, *Annunciazione* (*Pala Pinelli*), 1558-1559 circa, olio su tela, 274 × 189,5 cm, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (© foto Luciano Romano, 2016)



2. Tiziano Vecellio, *Annunciazione* (*Pala Pinelli*), particolare, 1558-1559 circa, olio su tela, 274 × 189,5 cm, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (© foto Luciano Romano, 2016)



AE T E R N A

F I T

Q V I B V S'



3. Ignoto impresista, *FIT AETERNA QUIBUS*, da Bernardino Telesio, *De rerum natura iuxta propria principia*, Antonio Blado, Roma 1565, particolare del frontespizio, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale

4. Ignoto impresista, *MONA MOI ΦΙΑΑ*, da Bernardino Telesio, *De rerum natura iuxta propria principia*, Giuseppe Cacchi, Napoli 1570, particolare del frontespizio, Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina



5. Ignoto impresista, *MONA MOI ΦΙΑΑ*, da Bernardino Telesio, *De rerum natura iuxta propria principia*, Orazio Salviano, Napoli 1586, particolare del frontespizio, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale

