

GABRIELE FATTORINI - PAOLO ERVAS*

GIROLAMO DA CARPI: IN MARGINE A UNA MONOGRAFIA

Le strette relazioni che, nell'ambito della corte estense, corsero tra Giovanni Battista Giralda Cinthio e il pittore Girolamo Sellari, detto Girolamo da Carpi (Ferrara, 1501 - 1556), giustificano una serie di ampie riflessioni e osservazioni in margine alla poderosa, accurata e scrupolosa monografia sul pittore, dovuta a una studiosa del calibro di Alessandra Pattanaro, che a questo grande interprete della pittura emiliana del Cinquecento ha dedicato una vita di studi¹.

1. *Scene e ritratti*

Giovanni Battista Giralda Cinthio condivise una buona familiarità con Girolamo da Carpi, tanto da affidare al maestro la realizzazione della scenografia della sua prima tragedia (*Orbecche*), della satira pastorale *Egle* e con tutta probabilità anche

* All'interno del contributo il paragrafo *Scene e ritratti* spetta a Gabriele Fattorini, mentre il paragrafo *Sulla carriera di Girolamo da Carpi* spetta a Paolo Ervas.

¹ A. PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, Roma, Officina libraria, 2021. Per un complessivo profilo bio-bibliografico di Girolamo da Carpi: A. PATTANARO - F. MATTEI, *Sellari, Girolamo, detto Girolamo da Carpi*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2018, pp. 816-21.

GABRIELE FATTORINI – PAOLO ERVAS, *Girolamo da Carpi: in margine a una monografia*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VIII (2022), pp. 139-176.

degli *Antivalomeni*². Purtroppo mancano precise e dirette testimonianze su quale fosse la *facies* di queste scenografie, ma

² Cfr. PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 485, n. 42, p. 489, n. 86, p. 492, n. 112, con rispettivo riferimento alle dichiarazioni contenute in GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Orbecche tragedia*, Venezia, figliuoli d'Aldo, 1543 (dedica, c. 3^v), in ID., *Egle* [senza luogo e data, ma 1545], c. A[5]^r e a un documento registrato da Andrea MARCHESI (*Delizie d'archivio. Regesti e documenti per la storia delle residenze estensi nella Ferrara del Cinquecento*, 2 vol., Ferrara, Le Immagini edizioni, 2011-2015, II, p. 712, doc. 1. Quest'ultimo (conservato a Modena, Archivio di Stato, *Computisteria della Camera, Mandati Sciolti in filza*, filza 20, mandato della munizione n. 152), datato 6 ottobre 1548, attesta le spese fatte per una «commedia del Ziraldo» (presumibilmente gli *Antivalomeni*, la cui messa in scena avvenne il 29 settembre in occasione delle nozze di Anna d'Este con Francesco duca di Guisa) e il rimborso a Girolamo da Carpi per l'allestimento scenografico, di cui è stata ipotizzata una traccia nel bozzetto scenico conservato presso la Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara: A. FRANCESCHINI, *Note sopra un bozzetto scenografico ferrarese del sec. XVI*, in *L'Aquila bianca. Studi di storia estense per Luciano Chiappini*, a cura di A. SAMARITANI e R. VARESE, «Atti e Memorie della Deputazione provinciale ferrarese di Storia Patria», s. 4^a, XVII (2000), pp. 391-410 (a pp. 405-06); G. FATTORINI, *Da Girolamo da Carpi al Riccio: scene di teatro tra la Ferrara di Giraldo Cinthio e la Siena medicea degli Accademici Intronati*, «Studi giralidiani. Letteratura e teatro», IV (2018), pp. 225-307. La premessa all'*Orbecche* si legge oggi in *Teatro del Cinquecento. I. La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano - Napoli, Ricciardi, 1988, p. 287; per l'*Egle* si veda l'edizione a cura di Carla Molinari («*Egle*», «Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena», «Favola pastorale», ed. critica a cura di C. MOLINARI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1985; anche in *Teatro del Cinquecento*, pp. 883-967). Molto studiate le implicazioni sceniche dell'*Orbecche* (rappresentata nella casa di Giraldo nel 1541), su cui si veda almeno N. SAVARESE, *Per un'analisi scenica dell'«Orbecche» di Giambattista Giraldo Cinzio*, «Biblioteca teatrale», II (1971), pp. 112-57; F. DOGLIO, *Sulle prime rappresentazioni dell'«Orbecche» e Giraldo 'corago'*, in *Atti del Simposio internacional en homenaje a Renzo Cremanate: Giovan Battista Giraldo Cinthio: hombre de corte, preceptista y creador* (Valencia, 8-10 novembre 2012), a cura di I. ROMERA PINTOR, «Critica letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 291-307. Per la collaborazione tra il pittore e il letterato si veda da ultimo il contributo di FATTORINI, *Da Girolamo da Carpi al Riccio*.

possiamo immaginare, anche sulla base dei molti progetti e disegni coevi di altri maestri per simili imprese, che fossero ispirate ai canoni vitruviani e in linea con le concezioni teatrali dell'epoca³. D'altronde Girolamo fu maestro di prim'ordine della pittura padana dagli anni venti del Cinquecento alla morte, capace di distinguersi tra i protagonisti della corte estense, e il celebre nucleo di disegni del *Taccuino romano* (smembrato tra la Biblioteca Reale di Torino, la Rosenbach Foundation di Philadelphia e il British Museum di Londra) è sufficiente ad attestare la sua profonda competenza dell'antico⁴. Giorgio Vasari testimonia inoltre che egli «si diletto [...] e diede anco opera all'architettura», con «molti disegni di fabbriche che fece per servizio di molti privati», e con «gl'acconcimi di legname veramente regii» del giardino della villa romana di Ippolito d'Este a Monte Cavallo:

nel che si portò tanto bene, che ne restò ognuno stupefatto. E nel vero non so chi altri si fusse potuto portare meglio di lui in fare di legnami (che poi sono stati coperti di bellissime verzure) tante bell'opere e si vagamente ridotte in diverse forme et in diverse maniere di tempii, nei quali si veggiono oggi accommodate le più belle e ricche statue antiche che sieno in Roma: parte intere e parte state restaurate da Valerio Cioli scultore fiorentino e da altri⁵.

³ Cfr. ancora in proposito FATTORINI, *Da Girolamo da Carpi al Riccio*, pp. 227-23, 235-42.

⁴ Per il *Taccuino romano*, rimando a PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 158-62, ricordando N. W. CANEDY, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, a cura di E.H. GOMBRICH, London, The Warburg Institute, 1976.

⁵ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare di P. BAROCCHI, testo, 6 vol., Firenze, Sansoni-SPEŠ, 1966-1987, v, p. 418. Quanto all'attività di architetto di Girolamo da Carpi, nella Roma di metà Cinquecento, è bene avere a mente l'attività in Belvedere per Giulio III e i progetti per il giardino della villa di Ippolito d'Este a Tivoli; si veda con bibliografia: PATTANARO - MATTEI, *Sellari, Girolamo*, p. 819.

Le competenze architettoniche, insieme con quelle pittoriche, erano ovviamente indispensabili per mettere in piedi gli apparati scenografici di opere teatrali come quelle giraldiane, concepite con l'obiettivo specifico e primario della rappresentazione; la scenografia poteva stimolare infatti la forza immaginativa dello spettatore, come s'intende anche da un noto passo dei *Discorsi* di Giraldi:

[...] quantunque egli [*scil.* l'apparato] non entri nella favola et non sia parte né del nodo, né della solutione, è egli però necessario alla rappresentatione. Però che con l'apparato s'imita la vera attione, et si pone negli occhi degli spettatori manifestissima. Et posto che questo apparato non appartenga al poeta, ma sia tutta impresa del chorago, cioè di colui al quale è data la cura di tutto l'apparecchio della scena, dee nondimeno procurare il poeta di fare che si scuopra, all'abbassar della coltrina, scena degna della rappresentatione della favola, sia ella comica o tragica⁶.

Al nostro letterato risale inoltre una convinta attestazione di stima degli esiti di Girolamo nel campo della ritrattistica, che suggella una fama divulgata da Vasari già a partire dalla prima attività bolognese del maestro:

⁶ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie e di altre maniere di poesie*, Venezia, Gabriel Giolito del Ferrar, 1554, p. 277; si cita dall'edizione moderna: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, pp. 305-06. Sulla peculiare concezione teatrale di Giraldi cfr. anche M. PIERI, *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giraldi*, Atti delle Giornate di Studio dedicate a G. B. Giraldi Cinzio (Tortona, 27-29 aprile 1989), «Schifanoia», XII (1991), a cura di R. BRUSCAGLI e U. ROZZO, pp. 129-42: 129.

avendo fatto alcuni ritratti che somigliarono assai, si acquistò tanto credito, che guadagnando bene, aiutava più il padre stando in Bologna che non avea fatto dimorando a Ferrara⁷.

Una fama confermata da altre fonti del tempo⁸, e dal grande apprezzamento che, agli inizi del 1548, la corte francese di Enrico II e Caterina de' Medici dimostrò per i ritratti che Girolamo da Carpi aveva fatto ai figli di Ercole II d'Este e che, tramite il Primaticcio, erano giunti ai sovrani d'Oltralpe⁹.

In particolare, tra le righe del *Commentariolum*, Giraldis descrive con precisione una coppia di ritratti dei duchi Alfonso I e Ercole II, esaltando lo straordinario realismo di queste prove di Girolamo in un paio di passi in latino, poi volgarizzati da Ludovico Domenichi:

Hanc Alfonsi faciem colore subfusco, fronte acri et severa, oculis vivacibus, nasoque ima in parte decenter presso, barbae capillorumque canicie venerabilem, heroicae fortitudinis et constantis animi indicia prae se ferentem tam vivo Duci proximam, Herculis Principis pii filii iussu, Hieronymus Carpus ferrariensis, antiquis pictoribus conferendus, suis coloribus expressit, ut et Alfonsi Martiam virtutem, et excellentem pictoris industriam egregie representet (*Commentariolum*, cc. 49v-50r).

[...] quem nobilissima generosaque fronte, Regia oris maiestate et tanto imperio pari, oculis inter severitatem et laetitiam micantibus, idem Hieronymus Carpus eadem in aula penicillo a viva effigie tam vero similem effecit, ut quanvis vivum ac verum Principem nos illius familiares ob oculos quotidie habeamus, cum ipso colloquamur, plaeclearam tamen hanc ipsius imaginem ea voluptate intueamur, ut ipsum propemodum regio solio insidentem, et iura

⁷ VASARI, *Le Vite*, v, p. 414.

⁸ Cfr. PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 32-51.

⁹ A. VENTURI, *Ritratti di Girolamo da Carpi donati dal Primaticcio alla regina di Francia*, «Archivio storico dell'arte», II (1889), p. 377, e adesso PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 32, 491, n. 106.

gravi, placidoque ore populis dantem videre videamur (*Commentariolum*, cc. 66v-67r)¹⁰.

Il secondo di questi passi fu recuperato e messo a disposizione degli studi sulla pittura ferrarese da Girolamo Baruffaldi, nelle pagine delle sue *Vite de' pittori e scultori ferraresi* dedicate al ciclo del «gran palagio degli Estensi in Copparo», in cui Girolamo da Carpi, per volontà di Ercole II, ritrasse «i sedici principi della sua famiglia, i quali aveano signoreggiato in Ferrara», prendendo spunto dalle *Historie ferraresi* di Gasparo Sardi, ed effigiandoli «al vivo, sedenti ed in positura di dominio»:

fece capo egli [Girolamo] da Azzo IV, il quale per la sua virtù e grandezza d'animo fu chiamato dai ferraresi in aiuto contro Salin-guerra, prendendo il dominio della città di Ferrara. Indi per ordine distribuì l'uno dopo l'altro Aldobrandino I, Azzo V, Obizzo II, Azzo VI, Rinaldo II, Obizzo III, Aldobrandino II, Nicolò I, detto il

¹⁰ Per le traduzioni dei brani da parte di Ludovico Domenichi (trascritte in PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 36) si veda GIOVAMBATTISTA GIRALDI, *Commentario delle cose di Ferrara et de' principi da Este [...] tratto dall'epitome di m. Gregorio Giraldi, et tradotto per m. Lodouico Domenichi*, in Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, 1556, pp. 138 e 191: «Questo volto d'Alfonso di color bruno, di ciera terribile et severa, con occhi vivi et con naso honestamente chinato giù in fondo, con barba et capegli canuti, quali mostrano segni d'heroica fortezza et d'animo costante, che tanto somiglia al Duca vivo, fu per commissione del duca Hercole amorevol figliuolo ritratto co' suoi colori da Girolamo da Carpi ferrarese, degno d'esser paragonato a' pittori antichi, per rappresentare il martiale valor d'Alfonso et la eccellente industria del pittore. [...] Il quale [Ercole II] con nobilissima et generosa fronte, con real maestà di volto et convenevole a tanto imperio, con occhi tra severità e allegrezza rilucenti, dal medesimo Girolamo da Carpi nella istessa corte è stato col pennello dalla viva effigie ritratto tanto simile al vero, che benché noi suoi famigliari habbiamo ogni di il vivo et vero Principe innanzi agli occhi et con lui favelliamo, guardiamo però quella honorata imagine di lui con tal piacere che ci pare di vedere lui proprio, posto quasi a sedere in real seggio, che con grave et piacevol viso renda ragione a' suoi popoli [...]».

Zoppo, Alberto II, Nicolò II, Leonello I, tutti marchesi, e dappoi Borso I, Ercole I, Alfonso I, ed Ercole II, duchi di Ferrara¹¹.

Questi ritratti sono andati definitivamente perduti da un paio di secoli, ma grazie a un nucleo di documenti assai nutrito, raccolto da Andrea Marchesi, sappiamo che Girolamo da Carpi, insieme a tanti altri maestri, fu impegnato nella decorazione della delizia di Copparo tra il 1544 e il 1547, e che le «figure deli signori da Este» si trovavano nel «salotto in crose»: l'ambiente più eminente della dimora, che il nostro aveva dipinto insieme al Garofalo¹². E a Baruffaldi – che quell'impresa pittorica vedeva «non del tutto illesa», ma «sufficientemente conservata» – era ben chiaro che Giralardi, nel «suo libro *De Ferraria et Atestinis Principibus* [cioè il *Commentariolum*], tradotto poi in italiano dal Domenichi, col titolo di *Commentari delle cose di Ferrara*», avuta «occasione d'espore i fatti memorabili di que' principi, descrive ad uno ad uno i loro ritratti nella positura che giacciono», rappresentando una fonte fondamentale per provare a immaginare la galleria dei principi estensi di Copparo¹³.

Rimandando al prossimo numero della rivista un approfondimento sull'importantissima sequenza estense di Copparo, i citati passi ecfrastrici di Giralardi sul marziale ritratto d'Alfonso canuto e su quello di Ercole regalmente seduto,

¹¹ G. BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi* [1697-1730 circa], ed. a cura di G. BOSCHINI, 2 vol., Ferrara, Taddei, 1844-1846, vol. I, pp. 387-88.

¹² MARCHESI, *Delizie d'archivio*, I, pp. 252-98, *passim* (ricordo per tutti il pagamento del 4 luglio 1545 «a maestro Girolamo da Carpi e compagni per conto de depinzere il salotto in crose fatto con le figure deli Signori da Este, conputa il cornison friso e architravo che è sopra le colonne de rilievo a Copparo»: ivi p. 263, n. 27), con gli utili regesti di PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 488-91, n. 76, 78, 81, 88, 89, 91, 95, 103.

¹³ BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, I, pp. 388-89, al seguito del quale Andrea MARCHESI (*Delizie d'archivio*, I, pp. 326-29, n. 2-3) ha già trascritto le descrizioni di Giralardi dei ritratti estensi di Copparo nel volgare del Domenichi.

sono comunque sufficienti a documentare quanto il letterato potesse vedere e apprezzare dell'amico pittore presso la corte di Ercole II, cogliendo perfettamente le caratteristiche del Girolamo da Carpi ritrattista, capace di coniugare con estrema originalità i migliori modelli del tempo – Raffaello, Giulio Romano, Dosso, Parmigianino, Tiziano – in nome di un convinto e inflessibile naturalismo, pronto cioè nondimeno a celebrare la committenza con la retorica di certe pose o l'esibizione di panni preziosi. Il senso di cruda verità, per esempio, domina nel *Ritratto di Onofrio Bartolini Salimbeni* della Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze, nel *Ritratto di Giovanni de' Vincenti* del Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli, e ancora nel *Ritratto di Marco Bracci e del cardinale Ippolito de' Medici* della National Gallery di Londra (fig. 11), dove il fasto dell'ambiente esprime l'autorevolezza delle due figure, che paiono ignorarsi così come fanno i protagonisti del *Ritratto del cardinale Ippolito d'Este con il segretario* della Gemäldegalerie di Berlino (fig. 12), in cui sono rispettivamente il solenne atteggiarsi dell'alto prelato e la veste preziosa dell'assistente a dare conto dell'altissimo rango degli effigiati¹⁴.

In tal senso è l'affascinante *Ritratto di gentildonna* della Gemäldegalerie dello Städel Museum di Francoforte a distinguersi tra tutti quelli di Girolamo, non solo per l'abbigliamento lussuoso e scollato della protagonista (fig. 1), ma anche perché il fondo tenebroso, per una volta, è rischiarato da una finestra aperta su un paesaggio lontano e fiabesco (come quelli che tanto piacquero ai pittori padani, da Garofalo e Dosso a Niccolò dell'Abate), offuscato dal cielo plumbeo su di un tono verde cinerino che ricorda la veduta dipinta dal nostro a corredo dell'*Adorazione dei Magi* per la cappella Buoncompagni in

¹⁴ Per i ritratti di Girolamo da Carpi, compresi quelli di incerta attribuzione, rimando adesso a PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 134-57, 221-33, 245-53 (e tavole relative).

San Martino a Bologna, 1530-1532 (fig. 6, 8), pur con un carattere romanista. In questa donna bella, elegante e alla moda si è cercato di riconoscere Giulia Gonzaga, seconda moglie di Vespasiano Colonna¹⁵, oppure la figlia di quest'ultimo Isabella¹⁶, e soprattutto Renata di Francia: la secondogenita di Luigi XII, che nel 1529 andò in sposa a Ercole II d'Este, e dopo la scomparsa del marito (1559) tornò in patria, stabilendosi nel castello di Montargis, dove morì a quasi sessantacinque anni nel 1575¹⁷.

L'identificazione nella consorte transalpina di Ercole II, proposta per primo da Hermann Voss, ha avuto non poco successo, ed è accolta nella monografia della Pattanaro, per una certa somiglianza con le sembianze della duchessa, con riferimento a una perduta medaglia attestata da un'incisione pubblicata da Guillaume Roillé (*Promptuaire des medalles des plus*

¹⁵ B. AMANTE, *Giulia Gonzaga contessa di Fondi e il movimento religioso femminile nel secolo XVI*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1896, p. 141; E. H. RAMSDEN, *Come, take this lute: a quest for identities in Italian renaissance portraiture*, Salisbury, Element Books, 1983, pp. 138-70, 178-81; S. PEYRONEL RAMBALDI, *Una gentildonna irrequieta. Giulia Gonzaga fra reti familiari e relazioni eterodosse*, Roma, Viella, 2012, pp. 80-85.

¹⁶ C. BARBIERI, *Rodomonte Gonzaga, il Sacco di Roma e un riscoperto ritratto di Sebastiano del Piombo*, in *I Gonzaga e i papi. Roma e le corti padane fra Umanesimo e Rinascimento (1418 - 1620)*. Atti del convegno (Mantova, Roma, 21 - 26 febbraio 2013), a cura di R. SALVARANI, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 331-51: 339-40 (con l'idea che sul fondo sia illustrato un paesaggio di Fondi, terra natia di Isabella, come già in RAMSDEN, *Come, take this lute*, pp. 144-45, 178 fig. 61, pensando tuttavia a Giulia Gonzaga, si veda nota 15).

¹⁷ Su Renata di Francia e la sua corte ferrarese, mi limito a ricordare: R. GORRIS CAMOS, *La Corte di Renata di Francia a Ferrara*, in *Palazzo Renata di Francia*, a cura di L. OLIVATO, Ferrara, Il Corbo Editore, 1997, pp. 139-73; E. BELLIGNI, *Renata di Francia, un'eresia di corte*, Torino, Utet, 2012; *Representing the Life and Legacy of Renée de France: from Fille de France to Dowager Duchess*, a cura di K. DIGBY PEEBLES e G. SCARLATTA, Springer Nature, Palgrave Macmillan, 2021.

renommeées personnes qui ont esté depuis le commencement du monde, Lyon 1553) e al ritratto delineato negli *Annali di Ferrara* di Filippo Rodi (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Classe I, 645)¹⁸. La proposta di identificazione con Renata impone peraltro una datazione entro il 1534, quando ancora la nobile d’Oltralpe vestiva secondo la moda italiana¹⁹. In seguito la figlia di Luigi XII dette vita a Ferrara a una corte “francese” e “francofona”, ed inoltre è ben noto che ella, dopo avere accolto a Ferrara Giovanni Calvino nel 1536, maturò una profonda sensibilità protestante, ben riflessa dall’austero profilo di un suo sicuro ritratto, come quello degli *Annali* del Rodi già menzionato²⁰. La “dama in verde” di Francoforte, per l’ampia scollatura, i capelli tirati sopra la testa in una ricercata acconciatura e i preziosi gioielli indossati, tra i quali risalta il pen-

¹⁸ Cfr. PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 149, fig. 88, 89.

¹⁹ Ivi, pp. 146-50, 225-27, n. R10, con bibliografia. Oltre a chiamare in causa il nome di Renata di Francia, Hermann Voss (*Girolamo da Carpi als Bildnis Maler*, «Städel-Jahrbuch», III-IV, 1924, pp. 97-106: 101-06) fu anche il primo a riconoscere a Girolamo da Carpi un dipinto su cui in seguito si è non poco discusso quanto all’autore; l’alternativa di maggiore successo in tempi recenti – accolta peraltro da J. SANDER, *Italienische Gemälde im Städel 1330-1550: Oberitalien, die Marken und Rom*, Mainz, Philipp von Zabern, 2004, pp. 328-39 – è quella del fiammingo Peter de Kempener, avanzata da Fiorella Sricchia Santoro: *Qualche nuova considerazione e qualche proposta sul tema del viaggio del giovane Pedro Campaña in Italia*, in *La cultura degli aragzzi fiamminghi di Marsala tra Fiandre, Spagna e Italia*. Atti del convegno internazionale (Marsala, Auditorium di S. Cecilia, 7-9 luglio 1986), Palermo, S.T.ASS., 1988, pp. 77-84: 82-83.

²⁰ Come segnalato da Anderson Magalhaes, che ringrazio, per il carattere “francese” della corte ferrarese di Renata di Francia si può fare riferimento a: R. GORRIS, «*Donne ornate di scienza e di virtù*»: donne e francesi alla corte di Renata di Francia, in *Olimpia Morata: cultura umanistica e Riforma protestante tra Ferrara e l’Europa*. Atti del Convegno di Ferrara (18-20 novembre 2004), a cura di G. FRAGNITO, M. FIRPO e S. PEYRONEL, «Schifanoia», XXVIII-XXIX (2005), pp. 175-205, e in particolare p. 195, fig. 4 per il ritratto dagli *Annali* del Rodi.

dente con l'immagine della Vergine, appare totalmente estranea al rigore della Riforma, ostentando una passione per la moda cara alle corti italiane, e trovando un significativo parallelo nella *Bella* di Tiziano (Firenze, Galleria Palatina; fig. 4): «quel ritratto di quella Donna che ha la veste azzurra», cui si allude in una celebre lettera inviata il 2 maggio 1536 da Padova al fidato Gian Giacomo Leonardi a Venezia dal duca di Urbino Francesco Maria della Rovere²¹. In quegli anni il signore urbinato faceva ritrarre al Vecellio pure la consorte Eleonora Gonzaga, in un dipinto degli Uffizi (inv. 1890, n. 919) su cui è utile richiamare l'attenzione, perché l'elegante nobildonna è seduta di tre quarti, davanti a una finestra aperta su di un paesaggio (fig. 5): è una soluzione analoga a quella della tavola di Francoforte, per la quale si usa richiamare a modello pure il cosiddetto *Ritratto di Isabella d'Este* (o *Margherita Paleologo*) di Giulio Romano di Hampton Court (RCIN 405777), dove sul fondo, tuttavia, si dischiude un episodio domestico (fig. 3). In verità era stato Raffaello, con il *Ritratto di Isabel de Requesens y Enríquez de Cardona-Anglesola* del Louvre (un dipinto in cui la viceregina di Napoli appare bellissima e scollatissima, e nel quale si crede abbia messo mano pure il giovanissimo Giulio Romano sul finire del secondo decennio; fig. 2), ad avviare questo genere di immagini di nobildonne abbigliate con sfarzo, che ci osservano da una delle loro stanze sedute di tre quarti, con il taglio di una lontana veduta aperto sul fondo e da un lato a bilanciare la composizione²². Che un'idea siffatta

²¹ Il passo della celebre lettera è trascritto in G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, Firenze, Sansoni, 1936, p. 92, n. XXVIII, rimandando per la *Bella* a: «*Quella Donna che ha la veste azzurra*»: *La Bella di Tiziano restaurata*. Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 12 aprile - 10 luglio 2011), a cura di M. CIATTI, F. NAVARRO e P. RIITANO, Firenze, Edifir, 2011.

²² Il valore di precedente del *Ritratto di Isabel de Requesens y Enríquez de Cardona-Anglesola* del Louvre (inv. n. 612) per la *Gentildonna* di Francoforte è richiamato anche da PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 147.

potesse adattarsi in area padana pure a ritratti maschili stanti a mezzafigura lo insegna Dosso Dossi nel *Ritratto d'uomo* del Nationalmuseum di Stoccolma (fig. 7) e nel *Ritratto d'uomo con cappello rosso e lo spadone* del Fogg Art Museum di Cambridge²³, che per le vivaci cromie e la fantasiosa interpretazione del paesaggio si direbbero significativi precedenti della *Gentildonna* di Francoforte. Ben ancorata al quarto decennio, quest'ultima risulta dunque come una straordinaria risposta di Girolamo da Carpi alle sollecitazioni delle quali si è detto. Resta tuttavia il dubbio se la protagonista sia davvero Renata di Francia intorno al 1534.

Cautela è da usare inoltre quanto alla proposta di riconoscere Giovanni Battista Giraldi Cinthio nel *Ritratto di letterato nel suo studio* della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma (fig. 10): un dipinto di Girolamo da Carpi da datare intorno al 1536-1538. Alessandra Pattanaro ha avanzato da tempo questa proposta assai stimolante, che ripropone adesso, sulla base di una certa somiglianza tra quell'elegante letterato in scuro e il profilo di Giraldi effigiato nell'incisione che apre l'edizione a stampa dell'*Orbecche* (1543) e che ritorna nell'edizione veneziana del 1583 (Giulio Cesare

²³ Per i due ritratti: A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, registi e apparati di catalogo a cura di A. PATTANARO e V. ROMANI, con la collaborazione di S. Momesso e G. Paccioni, Cittadella, Bertinocello Arti grafiche, 1994-1995, 2 vol., I, pp. 61-68, 308, n. 363, pp. 311-12, n. 371, ricordando pure M. LUCCO, in P. HUMFREY - M. LUCCO, *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*. Catalogo della mostra (Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna, 26 settembre - 14 dicembre 1998; New York, The Metropolitan Museum of Art, 14 gennaio - 28 marzo 1999; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 27 aprile - 11 luglio 1999), a cura di A. BAYER, Ferrara, Ferrara Arte - Sate, 1999, pp. 231-34, n. 44, pp. 239-43, n. 47, per il tentativo di virare su Girolamo da Carpi il ritratto del Fogg Art Museum (da mantenere però nell'ambito dossesco, si veda con bibliografia PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 50).

Cagnacini: fig. 9)²⁴. Oltre un secolo fa Alberto Serafini aveva invece pensato, col beneficio del dubbio, al conte Girolamo Falletti: erudito e diplomatico che gravitava nella corte di Ercole II d'Este²⁵. Un'ipotesi per la quale mancano concrete conferme e che pure aveva convinto un grande conoscitore come Adolfo Venturi, che al ritratto dedicò questa descrizione:

[l'effigiato] s'atteggiava davanti allo spettatore nella pompa di cavaliere imperiale, poggiando la sinistra sul fianco ove è allacciata la spada, la destra sul gatto [o forse un cagnolino] che riposa sopra un cumulo di libri sovrapposti al tavolo coperto da un tappeto persiano²⁶.

Ovviamente Girolamo da Carpi avrebbe potuto ben ritrarre Giraldi, in virtù della familiarità con il letterato e del ruolo di ritrattista della corte estense, tuttavia per l'aspetto fisico del nostro possiamo contare su qualche cenno offerto da Girolamo Giovannini da Capugnano, uno dei suoi biografi, che pure attinse a notizie indirette, perché probabilmente non ebbe modo di conoscere l'intellettuale ferrarese²⁷:

²⁴ PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 150-51, 231-32, n. R16, ricordando EAD., *Girolamo da Carpi. Ritratti*, Cittadella, Bertinocello, 2000, pp. 78-79, 148, n. 13. Per l'incisione: FATTORINI, *Da Girolamo da Carpi al Riccio*, pp. 225-307: 233, 286 e figure 06 e 07. Analogo profilo del letterato si trova in GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Degli Hecatommithi* [...], nel Montereale, appresso Lionardo Torrentino, 1565.

²⁵ A. SERAFINI, *Girolamo da Carpi, pittore e architetto ferrarese (1501-1556)*, Roma, Tipografia dell'Unione, 1915, pp. 108-11, dove l'identificazione con Falletti è accompagnata da un punto interrogativo.

²⁶ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. IX. La pittura del Cinquecento*, parte VI, Milano, Hoepli, 1933, pp. 657-59; citato peraltro da PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 232, a conferma del valore dell'*ekphrasis*.

²⁷ Quanto conosciamo della vita e dell'attività di Giovannini risale, infatti, a un'epoca successiva alla morte di Giraldi; cfr. R. M. RIDOLFI, *Giovannini, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LVI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2001, pp. 376-78, e anche S. VILLARI,

Era di colore vermiglio, di faccia allegra et quasi ridente, di capillatura bionda et riccia, calvo, di statura assai grande e d'onesta grossezza, di bellissima presenza e di membra benissimo qualificato²⁸.

Nel ritratto di Palazzo Barberini possiamo ritrovare la «faccia allegra», e magari anche l'«onesta grossezza», ma non la «capillatura bionda et riccia», e né la stempiatura: elementi che sembrano dunque contrastare l'identificazione con Giraldo.

Certo è invece che tra letterato e pittore dovette correre un forte rapporto di stima, se non di vera e propria amicizia, attestato dalla vicende delle scenografie di cui si è detto, e favorito da una convincente comunanza di linguaggio, per la quale si potrebbe attivare una proporzione di *ut pictura poesis* tutta ferrarese: le avventure cavalleresche di Ludovico Ariosto stanno al colore e alla fantasia del Dosso, come il rigoroso tenore antiquario di Girolamo da Carpi sta alle tragedie del Cinthio. E quando quest'ultimo, nel 1541, mise in scena l'*Orbecche*, Girolamo era ormai uno dei maestri di punta della Ferrara estense, in virtù di una carriera avviata una ventina d'anni prima.

2. *Sulla carriera di Girolamo da Carpi*

Ai suoi esordi Girolamo mostra già «una profonda conoscenza della pittura di Dosso Dossi»²⁹, di cui riprende la vibrante ste-

Le più antiche biografie giraldiane, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 17-60: 37-55 per la trascrizione, con note critiche, della biografia giraldiana di Giovannini, pubblicata a corredo dell'edizione postuma del 1593, “espurgata” da Desiderio Giovannini (cfr. nota successiva).

²⁸ *Vita di Giovambattista Cintio Giraldo scritta da Ieronimo Gioannini da Capugnano Bolognese*, in *Hecatommithi* [...], Venetia, appresso Domenico Imberti, 1593, cc. **1v-4r: **4r, trascritto in VILLARI, *Le più antiche biografie giraldiane*, p. 55. Sono grato a Susanna Villari per avermi segnalato questo passo.

²⁹ PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 68.

sura cromatica e l'intensità atmosferica della luce, come dimostra la *Sacra famiglia con san Giovannino nel paesaggio*, prima opera pubblicata nel catalogo della monografia di Alessandra Pattanaro. Su tale base si innesteranno progressivamente diverse componenti stilistiche che l'artista assimilerà in una progressiva stratificazione tesa ad accrescere l'intonazione monumentale della sua pittura. La prima tappa fondamentale di questo processo è rappresentata da un'opera ad oggi perduta, dipinta per l'Ospedale bolognese di San Biagio e che solo l'acume critico di Roberto Longhi restituì al catalogo dell'artista ferrarese³⁰ (fig. 13). In questo perduto dipinto all'iniziale matrice dossesca, evidente nelle nubi addensate della parte superiore e nel dettaglio del volto di san Pietro (che riprende il sant'Andrea del polittico Costabili di Benvenuto Tisi detto il Garofalo, con la collaborazione di Dosso Dossi³¹), si affiancano le ascendenze dei modelli raffaelleschi presenti in Emilia, come la pala di Santa Cecilia (Bologna, Pinacoteca Nazionale) e la *Madonna Sistina* (Dresda, Gemäldegalerie), note anche attraverso le riproduzioni a stampa dei dipinti del maestro urbinato.

La tappa successiva riguarda un'altra opera perduta, l'*Adorazione dei magi* dipinta dall'artista probabilmente per la chiesa arcipretale di Bondeno e di cui si conserva una copia, verosimilmente seicentesca, alla Galleria Estense di Modena (fig. 14) e un'altra già presso la chiesa di San Clemente a Bastiglia, riferibile al XVIII secolo³². In quest'opera si osserva come lo sguardo dell'artista alla cultura figurativa raffaellesca si e-

³⁰ R. LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, «La Critica d'Arte», supplemento all'anno IV, 1940 (riedito in Edizioni complete delle opere di Roberto Longhi, V, *Officina ferrarese*, Firenze, Sansoni, 1956, ed. 1980), pp. 123-71: 162-65.

³¹ Già a Ferrara, Cappella maggiore di Sant'Andrea, il polittico ora si trova presso la Pinacoteca Nazionale della medesima città.

³² Sul dipinto perduto e le due repliche citate si rimanda all'esaustiva scheda di catalogo di PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 211-13, n. 31, fig. 28ab.

stende ora anche all'opera della sua scuola, guardando a esempi dell'arte di Giulio Romano e di Polidoro da Caravaggio, attraverso i quali rielabora probabilmente anche modelli desunti dalla scultura antica. Questo ampliamento di riferimenti permette all'artista di far emergere le figure con maggiore rilievo, una caratteristica che mi sembra di ritrovare nelle parole della sintetica descrizione che in epoca ottocentesca Giuseppe Boschini fece dell'opera prima della sua dispersione: «trionfandovi il gruppo di M. V. col. s. Bambino, di ammirabil bellezza»³³. Alla luce di questi motivi appare ancora più importante rendere nota in questa sede un'ulteriore copia del dipinto, passata recentemente sul mercato antiquario con l'incongruo riferimento ad «artista nordico attivo in Veneto» del XVII secolo³⁴ (fig. 15). Il dipinto, in condizioni conservative un po' sofferte, appare decurtato della parte destra, e adattato al nuovo formato più ridotto con una vistosa ridipintura all'altezza del cielo, per eliminare la parte residua della figura costituita dal braccio offerente del re mago moro. Rispetto a quelle già conosciute la copia in questione mi pare più vicina alle qualità della pittura di Girolamo nella definizione dei caratteri fisionomici delle figure e nella descrizione del panneggio, più "risentito" e profondo rispetto all'esemplare modenese. In questa copia è inoltre presente anche una porzione del dipinto nella parte bassa che ne completa più plausibilmente la composizione, senza tagliare il piede del mago inginocchiato in primo piano. Credo si tratti di una versione anteriore alle altre due e probabilmente riferibile allo stesso secolo della composizione originaria.

Nel prosieguo del percorso artistico verso la progressiva assimilazione del linguaggio raffaellesco il punto di arrivo di

³³ BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, I, p. 403.

³⁴ PANDOLFINI, *Dipinti dal XVI al XX secolo* (asta 1005), Firenze, 29 settembre 2020, lotto 43: olio su tela, cm. 102 x 151, contro cm. 112 x 181 della replica della Galleria Estense di Modena.

questa prima fase della carriera artistica del pittore è rappresentato da uno dei vertici della sua produzione: l'*Apparizione della Vergine alla committente Giulia Muzzarelli* (Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection; fig. 16). La pala venne realizzata per la chiesa di San Francesco di Ferrara e viene convincentemente datata al 1528 circa. In questo dipinto l'artista rielabora il modello di *Psiche trasportata dagli amirini* per uno dei pennacchi della loggia della Farnesina (fig. 17) con notevole intelligenza, come dimostra, al di là della differente tipologia iconografica e contenutistica, la comune impostazione compositiva (lo scorcio di sotto in su). La figura della Vergine presenta un'incombenza ben diversa dall'esuberante leggerezza del modello raffaellesco, come viene efficacemente descritta da Roberto Longhi con la sua consueta finezza letteraria:

ma di quel ch'era un motivo prepotentemente formale [la Psiche raffaellesca], in aria chiara, quasi di sole artificiale, il Carpi ha fatto cosa nuova rivestendo la figura di Hera cristianizzata e contrastandone così la massa poderosamente cupa sul fondo scoppiettante di luce in alto, annuvolato in basso: prua enorme che valica lo spazio facendo schiumare le nuvole fin presso la committente in preghiera.

Questa composizione si colloca immediatamente prima dell'incontro di Girolamo con un altro grande artista che segnerà un'ulteriore svolta nella sua evoluzione stilistica; si tratta di Francesco Mazzola, detto Parmigianino (1503-1540), che dopo essere stato imprigionato durante il tragico sacco di Roma del 1527 si trasferisce a Bologna. Primo indizio di questa iniziale conoscenza è il piccolo dipinto con *Cristo in casa di Marta e Maria* degli Uffizi di Firenze (fig. 18), nel quale Pattanaro riconosce una citazione da Parmigianino attraverso una stampa di Giovanni Iacopo Caraglio raffigurante lo *Sposalizio della Vergine*: si noti l'anziano personaggio con il berretto rosso sulla destra del dipinto di Girolamo da Carpi.

Non è riconducibile a Parmigianino, come invece sostiene Pattanaro, un secondo dettaglio, costituito dalla figura seduta di spalle sull'estrema destra della tavola del pittore ferrarese, che la studiosa pone in relazione con un disegno (*Cristo fra i dottori*) conservato presso il British Museum (fig. 21), già ricondotto alla cerchia raffaellesca, e ora attribuito da una parte degli studiosi al giovane Mazzola³⁵. Come vedremo, però, l'attribuzione all'artista parmense non risulta compatibile per ragioni biografiche. Già all'altezza cronologica del 1513, infatti, possiamo osservare una ripresa del modello del disegno londinese nel ciclo ad affresco del piemontese Gaudenzio Ferrari per il tramezzo della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Varallo (fig. 20). L'innovativa ideazione del disegno (soprattutto per il gruppo di figure), dato il notevole impatto nella pittura emiliana e romagnola tra terzo e quarto decennio del XVI secolo, merita qualche attenzione. Joannides ipotizza che Parmigianino abbia ripreso l'invenzione compositiva dal tardo Raffaello dell'*Ultima cena* delle Logge Vaticane (eseguita sul finire del secondo decennio del Cinquecento, fig. 19), combinando in modo non del tutto coerente l'incerta ambientazione architettonica con la tensione dinamica delle figure, mentre i fautori della più tradizionale attribuzione a Raffaello spiegano questo carattere "acerbo" con una datazione del disegno al primo periodo fiorentino di Raffaello (1504/1505)³⁶.

³⁵ Per la tradizionale attribuzione alla cerchia raffaellesca cfr. P. POUNCEY - J. A. GERE, *Italian Drawings: Raphael and his Circle*, London, Trustees of British Museum, 1962, 2 vol., I, pp. 43-44, n. 56; per l'attribuzione al pittore parmense cfr. PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 81, sulla scorta di P. JOANNIDES, *A Bolognese Project by the Young Parmigianino*, «Master Drawings», XLVI (2008), pp. 353-66.

³⁶ Cfr. JOANNIDES, *A Bolognese Project*, pp. 356-58, il quale sostiene la derivazione dal Raffaello delle Logge Vaticane dell'idea scenografica delle due figure di schiena, che sembrano aprire lo spazio per indirizzare lo sguardo dello spettatore sul centro semantico della composizione.

Proprio il citato affresco della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Varallo ci permette di osservare non solo il medesimo schema compositivo dell'*Ultima cena* raffaellesca (con le due figure sopra ricordate che con una torsione quasi repentina si volgono in direzione divergente inquadrando al centro il gesto con cui Cristo "svela" il traditore), ma anche una significativa somiglianza per la posa (nel modo di appoggiarsi sul bordo della loro seduta) tra l'apostolo con il drappo giallo sulle gambe dipinto da Gaudenzio Ferrari e il dottore della legge in primo piano sulla destra del disegno londinese.

Appare assai improbabile che un'idea compositiva tanto complessa, e sviluppata in modo così simile, sia indipendente piuttosto che riconducibile a un comune modello di riferimento, tenendo conto inoltre che nel vasto ciclo ad affresco il pittore piemontese evidenzia rimandi sistematici a diversi artisti di cui egli si serve per supportare lo sforzo compositivo richiesto dall'intenso apparato decorativo del santuario di Varallo. Come appare altrettanto improbabile la primogenitura di Gaudenzio per l'invenzione che poi sarebbe giunta a Raffaello, sebbene utilizzata dal pittore piemontese anche per le successive realizzazioni dello stesso soggetto³⁷. Fatte queste considerazioni ritengo quindi che per la composizione del disegno londinese debba tornare il riferimento all'ambito raffaellesco, pur con le problematiche connesse.

La lezione di Parmigianino, se risulta colta in modo molto superficiale nella tavola fiorentina, viene comunque meditata con intelligenza da Girolamo da Carpi nelle opere successive e contribuisce non poco a «un vertice qualitativo nella carriera del pittore», quale l'*Adorazione dei magi* per la chiesa bolognese

³⁷ Su tali questioni riguardanti il pittore piemontese si veda il contributo organico più recente: *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*. Catalogo della mostra (Varallo, Vercelli, Novara, 24 marzo - 1 luglio 2018), a cura di G. AGOSTI e J. STOPPA, Milano, Officina Libreria, 2018.

di San Martino, come individuato puntualmente da Pattanaro che data l'opera al 1530-1532 circa³⁸ (fig. 22). La rilevanza plastica della composizione presenta una diversa qualità rispetto al precedente testo pittorico di analogo soggetto sul quale ci siamo soffermati, per una «nuova [...] monumentalità della Vergine, dalla corporatura statuaria, dalla grazia insospettata e dai vigorosi e lunghi piedi, resi con inedito esibizionismo»³⁹. La studiosa riconosce in questo «il sintomo di una riflessione profonda sul parmigianinesco San Rocco» in San Petronio a Bologna, «opera certo difficile per chi è abituato ai ritmi del classicismo raffaellesco»⁴⁰. Si osserva quindi uno scarto qualitativo, un nuovo classicismo nel quale l'eleganza manierista del pittore parmense serve a raffinare la tornitura classica delle figure, visibile segnatamente nelle mani e nei piedi, e al contempo ad aumentarne la *gravitas*.

È interessante osservare come l'arrivo di Parmigianino a Bologna abbia determinato in alcuni dei pittori operanti nel capoluogo felsineo una sorta di amplificazione dei loro caratteri stilistici peculiari, conseguenza di un diverso modo di relazionarsi con la sua opera da parte di ognuno di loro. Così osserviamo in Girolamo da Treviso un'accentuata artificiosità decorativa, in Bartolomeo Ramenghi una più estenuata morbidezza o in Girolamo Marchesi una maggiore sinuosità e tensione lineare. Nel pittore ferrarese la componente parmigianinesca tenderà successivamente a ridimensionarsi mentre resteranno ben presenti le precedenti componenti stilistiche da lui acquisite.

Circa dieci anni dopo, il momento del suo incontro con Giraldi è anche quello che segna una nuova fase della sua produzione nei dipinti di grande formato, a cui non dovette

³⁸ PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 86.

³⁹ *Ivi*, p. 87.

⁴⁰ *Ibidem*.

essere estraneo l'arrivo di Giorgio Vasari e Francesco Salviati a Ferrara nel 1540. Nel *San Giorgio e la principessa* (Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister) realizzato per le «stantie nove» di Ercole II d'Este nel Palazzo Ducale di Ferrara, l'artista sembra avviare «un nuovo programmatico confronto con l'arte di Raffaello» nel quale il suo classicismo si rinnova «di sinuosità e di movenze più artificiose»⁴¹. Analoghe considerazioni si possono fare per l'*Occasione e il Pentimento* realizzato per la stessa commissione e conservato nel medesimo museo⁴². In esso tuttavia questa nuova fase sembra coinvolgere un ripensamento più esteso anche sulla pittura di Dosso e Parmigianino.

Ecco quindi l'artista che si presenta di fronte a Giovan Battista Giraldi. Un artista considerato da Longhi il «vero "classico" della situazione» nel contesto della pittura emiliana di quegli anni (ruolo in un primo tempo erroneamente attribuito dallo stesso studioso a Girolamo da Treviso)⁴³. Come emerge anche dalla monografia di Alessandra Pattanaro, il nostro pittore riesce a coniugare i modelli dell'antico (studiati in occasione dei suoi viaggi a Roma, come attestano i disegni analizzati nel suo catalogo) con la moderna dimensione fideistica del sacro, in molte delle sue accezioni. L'interazione di queste due diverse dimensioni, filtrate soprattutto dal classicismo raffaellesco, in alcuni casi si è sviluppata a un livello tale da far parlare perfino di «cosa che prelude al gran raggio del barocco più alto»⁴⁴.

⁴¹ Ivi, pp. 113-15, cat. n. 17, fig. 127. Il dipinto è peraltro riprodotto nella sovracoperta della stessa monografia della studiosa.

⁴² Ivi, pp. 115-16, cat. n. 18, fig. 130.

⁴³ LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, p. 165.

⁴⁴ *Ibid.* Sul ruolo dei viaggi a Roma nella formazione artistica di Girolamo una scorsa al *corpus* grafico presente nella monografia ne fa comprendere bene il peso nell'osservare le numerose riprese dall'antico e, non di meno, gli studi dalle opere di Raffaello. Riguardo tale *corpus* mi

Questa interazione era anche l'obiettivo di Giraldi nel confrontarsi con il genere antico della tragedia, che da un lato doveva rispettare i precetti aristotelici e dall'altro adattarsi alla nuova sensibilità segnata dalla cultura cristiana. Nell'esperienza artistica di Girolamo da Carpi la soluzione trova esiti altissimi nella sapiente resa della luce, attraverso la quale egli immerge le forme in una qualità atmosferica che ne rileva la consistenza plastica quasi statuaria e nello stesso tempo le ricopre di vita palpitante; Longhi parlava di «naturalizzazione luminosa del fatto mistico» riguardo il sopra ricordato dipinto dell'*Apparizione della Vergine* di Washington⁴⁵. Un'interazione tra forma antica e sensibilità moderna, quindi, che avviene più sul piano emozionale che su quello erudito e sincretico di altre forme di classicismo moderno, come quello, ad esempio, di Baldassarre Peruzzi, come possiamo osservare per l'artista senese nel disegno di una *Scena prospettica* (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe), oppure nel cartone con lo studio per l'*Adorazione dei magi* realizzato durante il suo soggiorno bolognese per Battista Bentivoglio (Londra, British Museum) nei primi anni del terzo decennio del XVI secolo.

sento tuttavia di osservare la problematica attribuzione all'artista di un paio di fogli: lo *Studio per l'Adorazione dei magi*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2750; *Studio per un'Allegoria di Ferrara*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1471 F. Per entrambi i disegni mi pare più opportuno mantenere l'attribuzione a Biagio Pupini, come sostenuto da Elisabetta Sambo e, per il secondo dei due, anche da Marzia Faietti. Per la storia critica e la bibliografia sui due fogli si rimanda alle esaustive schede di PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 269 (D41), 262-63 (D27). Per quel che riguarda il catalogo dei dipinti va aggiunto, a mio parere, anche una tavola raffigurante *Teseo e Arianna* (Monaco di Baviera, Alte Pinakothek) (fig. 23-24), che nella monografia non viene discussa e che ho attribuito al pittore ferrarese (cfr. P. ERVAS, *Girolamo da Treviso*, Saonara, Il Prato, 2014, p. 41).

⁴⁵ LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, p. 165.

Certamente la scenografia e gli effetti illuminotecnici dell'artista ferrarese contribuirono al successo della messa in scena dell'*Orbecche*, e con molta probabilità anche di altre opere teatrali dello stesso Giraldi, la cui produzione tragica fu quasi «interamente e schiettamente scenica»⁴⁶. Il positivo riscontro delle rappresentazioni teatrali compensò le critiche che il drammaturgo ferrarese ricevette sul piano teorico e accademico, stimolandolo alla riflessione affidata ai *Discorsi*⁴⁷. La sua stretta collaborazione con Girolamo da Carpi costituisce un episodio significativo dell'interazione tra arte e letteratura, che certamente dovette offrire ai due autori reciproche suggestioni sulle quali nuovi studi potrebbero aggiungere elementi di conoscenza.

⁴⁶ PIERI, *Mettere in scena la tragedia*, p. 129.

⁴⁷ Cfr. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, composto nel 1543 e edito insieme al *Discorso intorno al comporre de i romanzi* per la prima volta nel 1554 (Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari). Un esemplare di questa stampa (Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea, Classe I 90), corredato di postille e correzioni autografe, attesta una revisione dell'opera, che rispecchia una profonda riflessione sulle teorie sul romanzo e sul teatro: GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, citato *supra*, nota 6. Sull'itinerario drammaturgico giraldiano cfr. anche S. VILLARI, *Dallo scrittoio al teatro: considerazioni sulle tragedie giraldiane*, «Italiq. Poésie italienne de la Renaissance», XVIII (2015), pp. 13-34: 19. Ma per una bibliografia più ampia sul tema: I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraldiana «vingt ans après»*, Madrid, Fundación Updea, 2018 (con costanti aggiornamenti nel sito di questa stessa rivista: www.studigiraldiani.it).



Fig. 1: Girolamo da Carpi, *Ritratto di gentildonna* [Renata di Francia?], Francoforte, Städel Museum, Gemäldegalerie.



Fig. 2: Raffaello (con Giulio Romano), *Ritratto di Isabel de Requesens y Enriquez de Cardona-Anglesola*, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 3: Giulio Romano, *Ritratto di Isabella d'Este (o Margherita Paleologo)*, Londra, Hampton Court Castle.



Fig. 4: Tiziano, *Ritratto di gentil-donna detta "la bella"*, Firenze, Galleria Palatina.



Fig. 5: Tiziano, *Ritratto di Eleonora Gonzaga*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 6: Girolamo da Carpi, *Ritratto di gentildonna (Renata di Francia?)*, Francoforte, Städel Museum, particolare.

Fig. 7: Dosso Dossi, *Ritratto d'uomo*, Stoccolma, Nationalmuseum.



Fig. 8: Girolamo da Carpi, *Adorazione dei Magi*, Bologna, San Martino, particolare.

Fig. 9: *Ritratto di Giovan Battista Giraldi Cinthio*; da GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Tragedie*, Venezia, Giulio Cesare Cagnacini, 1583.



Fig. 10: Girolamo da Carpi, *Ritratto di letterato*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.



Fig. 11: Girolamo da Carpi, *Ritratto di Marco Bracci e del cardinale Ippolito de' Medici*, Londra, National Gallery.



Fig. 12: Girolamo da Carpi, *Ritratto del cardinale Ippolito d'Este con il segretario*, Berlino, Gemäldegalerie.



Fig. 13: Girolamo da Carpi, *Apparizione della Madonna con il Bambino in gloria e i santi Petronio, Pietro, Paolo, Filippo Benizzi*, già a Dresda, Gemäldegalerie.



Fig. 14: Copia del XVII secolo, da Girolamo da Carpi, *Adorazione dei magi*, Modena, Galleria Estense.



Fig. 15: Copia del XVI secolo, da Girolamo da Carpi, *Adorazione dei magi*, già a Firenze, mercato antiquario.



Fig. 16: Girolamo da Carpi, *Apparizione della Madonna con il Bambino a Giulia Muzzarelli*, Washington, National Gallery of Art.



Fig. 17. Raffaello, *Psiche trasportata dagli amorini*. Roma, Villa della Farnesina, Loggia di Psiche.



Fig. 18: Girolamo da Carpi, *Cristo in casa di Marta e Maria*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 19: Raffaello e bottega, *Ultima cena*, Città del Vaticano, Logge.
Fig. 20: Gaudenzio Ferrari, *Ultima cena*, Varallo, chiesa di Santa Maria delle Grazie.

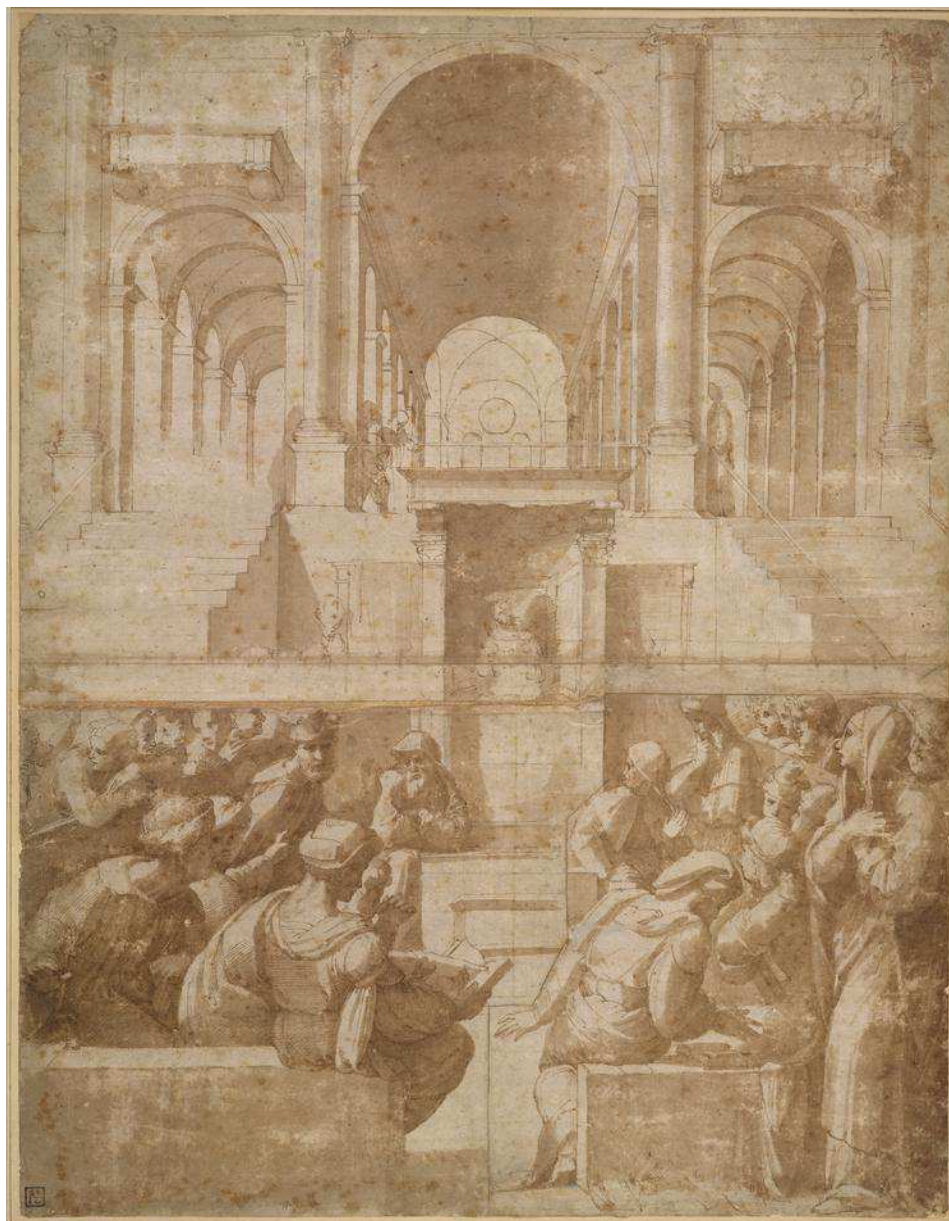


Fig. 21: Artista anonimo, da Raffaello, *Studio per un Cristo tra i dottori*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1857,0520.63 r.



Fig. 22: Girolamo da Carpi, *Adorazione dei magi*, Bologna, chiesa di San Martino.



Fig. 23-24: Girolamo da Carpi, *Teseo e Arianna*. Monaco di Baviera, Alte Pinakothek, particolare e intero.

Girolamo da Carpi: in margine a una monografia.

Il contributo prende spunto da una recente monografia di Alessandra Pattanaro sul pittore Girolamo da Carpi, per focalizzarsi sulle relazioni di familiarità che corsero tra questo importante maestro padano del Cinquecento e Giovanni Battista Giraldi Cinthio. La prima parte, di Gabriele Fattorini, tocca la questione di alcuni ritratti del pittore e dell'identità dei personaggi effigiati in alcuni di essi (da Renata di Francia a un misterioso uomo di lettere, che talvolta si è voluto identificare in Giraldi), mentre la seconda, di Paolo Ervas, ripercorre la vicenda artistica di Girolamo da Carpi, con particolare attenzione all'evoluzione del suo linguaggio, guardando di volta in volta a Dosso Dossi, Raffaello e Parmigianino.

Girolamo da Carpi: in relation to a book.

The article is inspired by Alessandra Pattanaro's recent book on the painter Girolamo da Carpi, focusing on the relationships that existed between this important master of the Padania area and Giovanni Battista Giraldi Cinthio. At first Gabriele Fattorini deals with the matter of some of the painter's portraits and the identity of the characters portrayed in some of them (from Renée of France to a mysterious literary man, identified sometimes as Giraldi). Then Paolo Ervas retraces the artistic career of Girolamo da Carpi, with particular attention to the evolution of his language, marked from time to time by the experiences of Dosso Dossi, Raphael and Parmigianino.