

LAURA GELPI

QUATTRO EPIGRAMMI ECFRASTICI GIRALDIANI
TRA ARTE, CLASSICISMO ED ENCOMIASTICA

Correva l'anno 1537 quando Giovan Battista Giraldi Cinzio, fino a quel momento distintosi principalmente per la sua attività medico-scientifica, per l'insegnamento della filosofia e per i suoi primi interessi letterari¹, diede alle stampe, a Ferra-

¹ Si segnalano le principali tappe dell'attività giovanile di Giovan Battista Giraldi Cinzio: si laureò in Arti e medicina nel 1531 e fu medico per un certo periodo al seguito dei suoi maestri (prestando le sue cure a Ludovico Ariosto nelle fasi terminali della sua malattia); divenne professore di filosofia nello Studio ferrarese nel 1534; nel contempo coltivò interessi letterari e poetici, come attestano i componimenti latini confluiti nella raccolta miscellanea edita nel 1537, di cui si dirà, e anche l'elaborazione di un carme sul corpo umano. Su quest'ultimo (incompiuto e conservato a Ferrara, Biblioteca comunale Ariosteana, ms. Classe I 370), di cui qualche frammento è edito in GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Poemata*, Basilea, Robert Winter, 1540, pp. 183-97, si veda la recente edizione critica: ID., «*De usu partium sive de partibus corporis humani carmem*». *Carme sull'utilità delle parti o sulle parti del corpo umano*, edizione critica, commento e traduzione a cura di R. RICCO, Roma, Aracne, 2025. Per la biografia di Giraldi, oltre alla voce di S. FOÀ, *Giraldi, Giovan Battista*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2001, pp. 442-47, cfr. S. VILLARI, *Le più antiche biografie giraldiane*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro» I (2015), pp. 17-60, in part. p. 17, nota 1, per ulteriore bibliografia. E cfr. anche I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraldiana*, ivi, pp. 125-70: 138-42, con aggiornamenti nel sito online della rivista stessa e in EAD., *Bibliografia giraldiana "vingt ans après"*, Madrid, Fundación Updea, 2018.

ra, presso i tipi di Francesco Rosso, una raccolta contenente composizioni in versi e testi in prosa in lingua latina e dedicata al duca Ercole II d'Este², poi riedita nel 1540 e nel 1544³.

Tale silloge, varia ed eterogenea nella sua consistenza in quanto ospitante generi diversi⁴, risulta particolarmente interessante dal momento che testimonia l'interesse dell'autore per l'epigrammatica ecfrastica, declinata nella sua dimensione encomiastica ed erudito-classicizzante⁵.

L'interesse di Giovan Battista Giraldi Cinzio per gli epigrammi ecfrastici s'inserisce in quel filone letterario che, seppur già praticato nell'antichità greco-latina, risulta particolarmente diffuso nella poesia umanistica latina tra Quattrocento e Cinquecento⁶, anche a fronte della fortuna riscossa in quello

² CYNTHII IOANNIS BAPTISTAE GYRALDI FERRARIENSIS *De obitu divi Alfonsi Estensis principis invictissimi epicedion. Hercules Estensis dux salutatus. Sylvarum liber unus. Elegiarum liber unus. Epigrammaton libri duo. Eiusdem super imitatione epistola. Coelii Calcagnini ad eundem super imitatione commentatio per quam elegans. Lili Gregorii Gyraldi epistola bonae frugis refertissima* [Ferrara, Francesco Rosso, 1537]. Una minuziosa descrizione della stampa (fondata sull'esemplare della Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara, E.4.4.33) è stata realizzata per questa stessa rivista da S. VILLARI, *Appunti sulla miscellanea poetica latina di Giraldi (Ferrara, Rosso, 1537)*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IX (2023), pp. 41-82: 43-46.

³ CYNTHII IOANNIS BAPTISTAE GYRALDI FERRARIENSIS *Poematia. Quorum catalogum sequenti pagina reperies*, Basilea, Robert Winter, 1540 (descrizione, condotta sull'esemplare della Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara, E.7.2.19, in VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, pp. 46-50); CYNTHII IOANNIS BAPTISTAE GYRALDI FERRARIENSIS *Poematia, quorum catalogum sequenti pagina reperies. Item Antonii Geraldini poetae laureati bucolica, antehac paucis visa*, Basilea, Robert Winter, 1544 (vol. in 8°, a⁸ A-P⁸, a-8⁸).

⁴ VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, p. 46.

⁵ Secondo Susanna Villari, infatti, «gli epigrammi, nella loro peculiare essenzialità, rielaborano immagini desunte dall'aneddotica classica e dalla mitologia, spesso privilegiando l'ecfrasi» (ivi, p. 76).

⁶ Come afferma Vecce, «un settore speciale è rappresentato dai carmi legati al mondo delle arti figurative (come le descrizioni di opere d'arte,

stesso periodo dall'*Anthologia Planudea* e dagli epigrammi di Ausonio, per cui bisogna considerare le loro vie di trasmissione, in particolare quelle conducenti al territorio veneto ed emiliano-romagnolo⁷.

tra le quali divenne celebre il *Laocoon* di Jacopo Sadoletto), o più in generale giocati sul rapporto tra immagine e parola, nell'illustrazione di emblemi ed imprese, gusto dominante della cultura del Cinquecento, con gli *Emblemata* di Andrea Alciato (1531)» (C. VECCE, *La poesia latina, Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II. *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, a cura di F. BRIOSCHI e C. DI GIROLAMO, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 256-70: 260). La pratica di comporre epigrammi, anche ecfraistici, è ampiamente attestata nell'ambiente ferrarese, per cui si segnalano a titolo esemplificativo alcuni nomi, alcuni dei quali noti allo stesso Giovan Battista Giraldi Cinzio in quanto si tratta di suoi amici e conoscenti: Ludovico Bonacciolli, Celio Calcagnini, Lilio Gregorio Giraldi, Marco Antonio Antimaco e Antonio Tebaldi (per Celio Calcagnini e Lilio Gregorio Giraldi, cfr. *Poeti latini del Cinquecento*, a cura di G. PARENTI, con introduzione ed edizione a cura di M. DANZI, 2 vol., Pisa - Firenze, Edizioni della Normale - Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 2020, pp. 489-548; 549-82). Sullo specifico tema dell'*ekphrasis* e della sua storia, cfr. S. MATTIACCI, *Quando l'immagine ha bisogno della parola: riflessioni sulla poetica dell'"ekphrasis" nell'epigramma latino*, «Prometheus», XXXIX (2013), pp. 207-26; G. RAVENNA, *Per l'identità di "ekphrasis"*, «Incontri triestini di filologia classica», IV (2004-2005), pp. 21-30; *Renaissance der Ekphrasis. Ekphrasis der Renaissance. Transformationen einer einflussreichen ästhetischen Kategorie in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, a cura di J. MUÑOZ MORCILLO, Berlino - Boston, De Gruyter, 2024; A. WILSON, *Reflections on Ekphrasis in Ausonius and Prudentius*, in *Ethics and Rhetoric: Classical Essays for Donald Russell on his Seventy-Fifth Birthday*, a cura di D. INNES, H. HINE e C. PELLING, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 149-59.

⁷ In merito alla prima, è necessario risalire, oltre che alla sua tradizione manoscritta, all'*editio princeps*, allestita da Giano Lascaris e pubblicata a Firenze l'11 agosto 1494 sulla base di tre manoscritti (il Par. gr. 2891, l'unico completamente autografo, il Par. gr. 2863 e il Vat. Barb. gr. 123). In seguito, nel 1503, a Venezia, Aldo Manuzio diede alle stampe la seconda edizione dell'opera, senza però menzionare la precedente, ma aggiungendo ventuno epigrammi. Ciò garantì la diffusione del genere (*Antologia Palatina*, vol. I. *Libri 1-7*, commento scientifico a cura di F. CONCA

Giovan Battista Giraldi Cinzio non rimase dunque indifferente ad una moda letteraria che stava coinvolgendo ampiamente la sua epoca e il suo ambiente culturale. Ciò è testimoniato da quattro epigrammi latini in distici elegiaci dedicati proprio all'arte e più specificatamente uno alla pittura, uno ad un artista e due alla scultura. Il presente contributo si propone quindi di analizzare tali testi da un punto di vista filologico-critico cercando al contempo di proporre plausibili referenti iconografici compatibili con i testi stessi e con la loro circolazione nell'ambiente ferrarese frequentato dall'autore.

Il primo componimento è relativo ad una tavola raffigurante l'imperatore Carlo V d'Asburgo:

De Caroli imperatoris augusti effigie

Quis neget Augusti faciem, quis pectora, quis ve
lumina vel Marti pene tremenda deo
hac cerni in tabula? Nemo, nam quicquid ab arte
fas fingi est, finxit Dædala quippe manus.
Sed quamvis veros referat pictura colores,
verior in factis extat imago suis⁸.

5

e M. MARZI, Torino, UTET, 2005, p. 29). In merito ai secondi, alcuni dei quali ripresi e rielaborati a partire dall'*Anthologia Palatina* (cfr. F. BENEDETTI, *La tecnica del "vertere" negli epigrammi di Ausonio*, Firenze, Leo S. Olshki Editore, 1980; F. MUNARI, *Ausonio e gli epigrammi greci*, «Studi italiani di filologia classica», XXVII-XXVIII, 1956, pp. 308-14), sono stati trasmessi in forma manoscritta fino all'*editio princeps*, pubblicata a stampa da Bartolomeo Girardini a Venezia nel 1472; si possono inoltre indicare altre due importanti edizioni: quella apparsa a Parma nel 1499 per i tipi di Angelo Ugoletto e quella apparsa a Venezia nel 1507 per i tipi di Gerolamo Avanzio (DECIMO MAGNO AUSONIO, *Opere*, a cura di A. PASTORINO, Torino, UTET, 1995, p. 158).

⁸ GIRALDI, *De obitu divi Alfonsi* [...], 1537, c. Liiii: 'L'effigie di Carlo imperatore augusto. Chi potrebbe negare che in questa tavola si vedono il volto di Augusto, il petto e gli occhi quasi terribili persino per il dio Marte? Nessuno, infatti qualsiasi cosa è lecito che sia creata dall'arte, senza dubbio la mano di Dedalo [?]ha creata. Ma per quanto la pittura restituisca i veri colori, un'immagine più vera appare con evidenza dalle sue imprese'

È probabile che Giovan Battista Giraldi Cinzio alluda ad un dipinto, come attesta il ricorso, accanto a termini più generici quali *effigies* ('effigie') e *imago* ('immagine'), ad altri più specifici quali *pictura* ('pittura'), *tabula* ('tavola'), che consentono di escludere il riferimento al genere dell'affresco e della pittura parietale, e *colores* ('colori'), che non contemplano il genere della xilografia e della ritrattistica in bianco e nero operata su carta.

In secondo luogo si può dedurre che il dipinto rappresenti Carlo V d'Asburgo a mezza figura – l'autore si sofferma infatti sul volto e sugli occhi nonché sul petto dell'imperatore – in un atteggiamento talmente agguerrito da suscitare timore persino in Marte.

Tali elementi sono riconducibili al ritratto dell'imperatore Carlo V d'Asburgo realizzato da Tiziano, oggi perduto, ma noto attraverso la xilografia su carta dell'illustratore Giovanni Britto, datata ai primi anni Trenta del Cinquecento e conservata in diversi esemplari. In questa stampa l'imperatore, identificato attraverso il nome latino che compare nel cartiglio posto nella parte

(traduzione di chi scrive). Questo epigramma, come i successivi, è stato trascritto rispettando il testo originale salvo che per la distinzione di *u/v*, lo scioglimento delle abbreviazioni, l'eliminazione delle maiuscole ad inizio verso quando non sintatticamente funzionali e l'adeguamento dell'interpunzione. L'epigramma si legge in ID., *Poematia*, 1540, pp. 160-61 e 1544, pp. 160-61 con irrilevanti scarti paragrafematici. Interessante segnalare che, tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, l'incisore tedesco Wolfgang Kilian realizzò un'illustrazione ritraente l'elettore e duca di Baviera Massimiliano I, nella cui parte inferiore inserì l'epigramma di Giovan Battista Giraldi Cinzio con una sola variante, la sostituzione di «Augusti» con «Exarchi» al v. 1: W. KILIAN, *Ritratto di Massimiliano I*, fine XVI-prima metà del XVII sec., incisione su lastra di rame impressa su carta, 19,8 x 15,0 cm, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Germania, n. inv. A 1085 (fig. 1). Cfr. Ausonio, *Epigr.* 58, 1: «Dædale, cur vana consumis in arte laborem?» («O Dedalo, perché esaurisci la tua arte a plasmare una vana immagine?») – trad. it. di Pastorino, in AUSONIO, *Opere*, p. 803).

superiore (·CAROLVS· IMPERATOR· QVINTVS·), si presenta a mezza figura, leggermente girato di profilo verso destra, con lo «sguardo fermo»⁹, mentre brandisce una spada nella mano destra e indossa, insieme alla catena dell'Ordine del Toson d'Oro, l'«armatura detta “de volutas flordelisadas”, attribuita a Kolman Helmschmid (Madrid, Real Armería), datata su basi stilistiche tra il 1525 ed il 1530»¹⁰ (fig. 2). Tuttavia, secondo Giovanni Sassu, l'originale tizianesco sarebbe stato riprodotto più fedelmente da un anonimo pittore italiano cinquecentesco in una tela conservata a Londra nella Montagu Collection e da Peter Paul Rubens nel 1603 in una tela conservata nel castello di Auckland, presso la Royal Armouries¹¹ (fig. 3).

In merito al rapporto tra questo dipinto, seppur perduto nella sua versione originale, e la Ferrara di Giovan Battista Giraldi Cinzio, è necessario considerare la rete che potrebbe aver legato Carlo V d'Asburgo, Tiziano, il duca ferrarese Alfonso I d'Este, suo figlio Ercole II d'Este, dedicatario della raccolta giraldiana, e l'autore stesso, ripercorrendo alcuni eventi che li vedono protagonisti.

Stando alla ricostruzione effettuata da Giovanni Sassu, tra il dicembre del 1532 e il febbraio del 1533, Carlo V d'Asburgo era tornato a Bologna una seconda volta – il primo soggiorno in città risale infatti al 1530 in occasione della sua incoronazione a imperatore nella basilica di San Petronio per mano di papa Clemente VII – e in quell'occasione si era fatto ritrarre

⁹ G. SASSU, *Carlo V, Tiziano e il ritratto “tutto armato” dell'imperatore*, «Schifanoia», LII-LIII (2017), pp. 299-312: 308.

¹⁰ Ivi, p. 305. GIOVANNI BRITTO, *Carlo V, a mezzobusto, reggente una spada, rivolto verso destra*, 1535-1545, xilografia, cm. 49,2 x 34,8, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA (n. inv. 17.44).

¹¹ SASSU, *Carlo V, Tiziano e il ritratto “tutto armato” dell'imperatore*, pp. 305-06. P. P. RUBENS, *Ritratto dell'imperatore Carlo V*, 1603-1605, pittura ad olio su tela, cm. 117 x 90,5, Royal Armouries, Castello di Auckland (n. inv. I.1661).

da Tiziano, la cui presenza sarebbe attestata da una lettera che Ferrante I Gonzaga, membro della corte cesarea, inviò proprio da Bologna al fratello Federico II Gonzaga, duca di Mantova, il 14 gennaio 1533: «Maestro Tiziano ha fatto lo Imperatore tanto naturale che tutti quelli lo vedono hano a dirne»¹². In questo modo, il legame tra Carlo V d'Asburgo e l'artista si fece sempre più stretto fino a culminare, il 10 maggio 1533, con la nomina di Tiziano a Conte Palatino e il tentativo da parte dell'imperatore di fare del Cadorino il suo ritrattista ufficiale¹³.

Stabilita la grande eco che il dipinto realizzato da Tiziano suscitò, almeno secondo quanto dichiarato da Ferrante I Gonzaga, e la grande considerazione che il pittore riscosse presso l'imperatore, rimane da considerare la tangenza con l'ambiente ferrarese e la corte estense di Alfonso I prima e di Ercole II poi.

Tiziano, già frequentatore della casa di Alfonso I d'Este, come comprovano diverse realizzazioni per il duca e soprattutto un ritratto portato a compimento «nel 1523, lodato da Michelangelo e da Vasari e noto dalla stupenda copia del Metropolitan Museum di New York» (n. inv. 27.56)¹⁴ e tra l'altro acquisito all'inizio del 1533 da Carlo V d'Asburgo attraverso la mediazione del suo segretario Francisco de los Cobos y Molina con Matteo Casella, ambasciatore estense a Bologna,

¹² G. SASSU, *La seconda volta. Arte e artisti attorno a Carlo V e Clemente VII a Bologna nel 1532-33*, in «e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes», 13 (2012), *online*, par. 47. Tale tesi viene ribadita, e aggiornata, in M. CALOGERO, *Alfonso Lombardi e i materiali della scultura*, Trento, Tipografia Editrice Temi, 2024, pp. 209-16.

¹³ SASSU, *La seconda volta*, par. 41.

¹⁴ SASSU, *Carlo V, Tiziano e il ritratto "tutto armato" dell'imperatore*, p. 303. TIZIANO (copia), *Alfonso d'Este (1486-1534), Duca di Ferrara*, XVI-XVII secolo, pittura ad olio su tela, cm. 127 x 98,4, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA (fig. 4).

per metterlo a fianco del proprio¹⁵, entrò in contatto anche con il successore Ercole II d'Este, anch'egli oggetto della sua arte¹⁶: verso la metà degli anni Trenta del Cinquecento, l'artista, allora residente a Venezia, venne invitato dal nuovo duca a terminare un ritratto di Alfonso I d'Este rimasto incompiuto in modo che andasse a colmare la perdita di quello ormai finito nella collezione imperiale¹⁷.

¹⁵ SASSU, *La seconda volta*, par. 59. Le trattative per la transazione del quadro sono attestate in alcune lettere tra Matteo Casella e lo stesso duca Alfonso I d'Este (cfr. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. IX/III. *La pittura del Cinquecento*, Milano, Hoepli, 1928, pp. 133-34). A questo proposito è necessario riportare il chiarimento di Francesco Caglioti circa un fraintendimento nato attorno a quest'opera: «nella bibliografia tizianesca sembra sussistere una certa confusione, nata a partire da un *lapsus* di Campori e poi di Venturi, circa un passaggio breve ma cruciale del carteggio estense: fra i dipinti di Tiziano che Cobos pretendeva da Alfonso non c'era un ritratto di Carlo V, mentre era Cobos che, possedendone già uno, gli voleva mettere accanto il ritratto di Alfonso» (F. CAGLIOTI, *Il "San Giovannino" mediceo di Michelangelo, da Firenze a Úbeda*, «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», CXLV, 2012, pp. 2-81: 74, nota 146).

¹⁶ Nella lettera datata 9 gennaio 1533 e inviata da Matteo Casella ad Alfonso I d'Este, il mittente riferisce di un ritratto tizianesco dell'«Ill.mo Sr. Don Hercole» (VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, p. 133), oggetto della bramosia di Francisco de los Cobos y Molina e di Carlo V d'Asburgo.

¹⁷ «Una delle prime cose, a cui egli [Ercole II d'Este] pensò, fu di mandare cinquanta ducati a Venezia, quasi una caparra al pittore, per significargli che egli desiderava il compimento del ritratto, di Alfonso, il quale era destinato a prendere il posto di quello che l'astuto Covos era riuscito a portarsi in Ispagna» (G. B. CAVALCASELLE, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi con alcune notizie della sua famiglia*, vol. I, Firenze, Successori Le Monnier, 1877, p. 386). Il ritratto in questione sembra essere quello conservato in duplice esemplare, uno presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze – TIZIANO, *Ritratto di Alfonso I d'Este*, 1550-1599, pittura ad olio su tela, cm. 154 x 123, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Palazzo Pitti, Firenze (fig. 5); cfr. C. OCCHIPINTI, *Il giardino delle Esperidi. Le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli*, Roma, Carocci,

Inoltre, secondo Marcello Calogero, l'immagine di Carlo V diffusa da Tiziano e da Giovanni Britto nella rappresentazione dell'imperatore avrebbe avuto un impatto sul *Busto di Ercole II d'Este* conservato presso il Seminario Vescovile di Ferrara, con cui condivide alcuni aspetti, in particolare la datazione, da fissare intorno alla seconda metà degli anni Trenta del Cinquecento e non nei primi anni '50 del medesimo secolo, e il disegno delle rotelle poste sull'armatura¹⁸.

Ripercorse tutte queste vicende, rimane da affrontare un'ultima questione: perché Giovan Battista Giraldi Cinzio ha voluto elogiare l'imperatore in una raccolta dedicata al duca della sua città, evocandone un suo ritratto?¹⁹ Una risposta può derivare dalla considerazione della politica filo-imperiale

2009, pp. 307-08, nota 53 – e l'altro presso la Fondazione Bemberg a Tolosa – TIZIANO, *Ritratto di Alfonso I d'Este*, 1530-1535 ca., pittura ad olio su tela, cm. 133 x 111, Fondazione Bemberg, Tolosa, Francia (fig. 6).

¹⁸ CALOGERO, *Alfonso Lombardi e i materiali della scultura*, p. 216.

¹⁹ Nella medesima silloge, Giovan Battista Giraldi Cinzio esalta Carlo V d'Asburgo, ricordando anche la campagna militare organizzata negli anni Trenta del Cinquecento per respingere i Turchi. Tre sono gli epigrammi dedicati a questa impresa in GIRALDI, *De obitu divi Alfonsi [...]*, 1537, c. [Kvi]v: *De Turco et Carolo imperatore* (inc. «Quid frustra cogis molles in bella phalanges»); *De eodem Carolo* (inc. «Ut Carolum vidit victorem Iuppiter, huncque»); *De eodem* (inc. «Cum pridem manes ivisset fama sub imos»). Lo spirito guerresco di Carlo V, animato dalla minaccia turca, portava gli artisti a ritrarlo in atteggiamento belligerante (cfr. SASSU, *Carlo V, Tiziano e il ritratto "tutto armato" dell'imperatore*, p. 307), e queste rappresentazioni avevano ispirato l'epigramma ecfraastico giraldiano sopra citato, con cui si sottolineava l'efficacia realistica dell'arte e nel contempo l'impossibilità di una perfetta mimesi della realtà. Sull'impresa di Tunisi risulta sempre utile la ricostruzione di D. MUONI, *Tunisi. Spedizione di Carlo V imperatore, 30 maggio - 17 agosto 1535; cenni, documenti, regesti*, Milano, Bernardoni, 1876; ma cfr. L. SCALISI, *L'isola in guerra. Tunisi 1535, in Qui si trova la chiave per comprendere il tutto. Aspetti storici della Sicilia dall'età medievale all'età contemporanea*, a cura di P. TRAVAGLIANTE e M. LEONARDI, Viagrande (CT), Algra Editore, 2017, pp. 117-28.

ferrarese di quegli anni: poco dopo l'ascesa di Ercole II d'Este al ducato di Ferrara il 31 ottobre 1534, Carlo V d'Asburgo aveva rinnovato l'investitura per la sua casata in occasione del loro incontro a Napoli²⁰, come testimonia anche un'elegia presente nella miscellanea giraldiana²¹ e relativa proprio al rientro del duca in patria²². Con entrambi i componimenti (epigramma ed elegia) Giraldi, pertanto, esalta implicitamente il patrocinio concesso da Carlo V d'Asburgo alla corte ferrarese.

Un altro degli epigrammi ecfraistici riguarda uno scultore di nome Giulio:

De Iulio sculptore

Si posset saxis animam coniungere Iulus,
arte sua possent marmora dura loqui²³.

²⁰ In seguito al fallimentare incontro di Ercole II d'Este con papa Paolo III a Roma, il neo duca di Ferrara si recò a Napoli il 4 dicembre 1535 per concludere l'accordo con Carlo V d'Asburgo e, una volta ottenuta la concessione, rientrò nei suoi domini il 15 gennaio 1536 (G. BENZONI, *Ercole II d'Este*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XLIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1993, pp. 107-26).

²¹ GIRALDI, *De obitu divi Alfonsi [...]*, 1537, cc. [Ivii]^v-K[i]r. *De felici Herculis Esten(s) II in patriam reditu*.

²² VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, pp. 67-68.

²³ GIRALDI, *De obitu divi Alfonsi [...]*, 1537, c. Mii^r: 'Giulio scultore. Se Giulio potesse congiungere l'anima alle pietre, i duri marmi grazie alla sua arte potrebbero parlare' (trad. it. tratta da VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, p. 76, nota 63); da notare il parallelismo *saxis-marmora* e *animam-loqui*, instaurato sui due versi, in cui la prima coppia fa riferimento al materiale artistico e la seconda alla dimensione vivificatrice dell'opera d'arte. Susanna Villari sottolinea proprio come questo epigramma condensi «in un solo distico il concetto del potere espressivo dell'arte figurativa» (ivi, p. 76). In merito al *topos* della statua vivificata e parlante, cfr. P. CASTELLI, *Imagines spirantes*, in *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*. Convegno di studi (Firenze, 26-27 marzo 1998), a cura di G. LAZZI e P. VITI, Firenze, Edizioni Polistampa, 2000, pp. 35-62; *Faire*

Costui, rinomato alla sua epoca per la forte espressività delle sue realizzazioni al punto da essere presentato solamente attraverso il nome, può essere identificato con Giulio Romano²⁴.

parler et faire taire les statues. De l'invention de l'écriture à l'usage de l'explosif, a cura di C. MICHEL D'ANNOVILLE e Y. RIVIÈRE, Roma, Publications de l'École Française de Rome, 2016; R. KASSEL, *Dialoge mit Statuen*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», LI (1983), pp. 1-12; G. PUCCI, «Perché non parlò?». Prestare la voce all'opera d'arte nel mondo antico, «I Quaderni del ramo d'oro», online, VI (2013/2014), pp. 52-60; H. J. ROSE, *The Speaking Stone*, «The Classical Review» xxxvii, 7/8 (1923), pp. 162-63; R. WACHTER, *The origin of epigrams on "speaking objects"*, in *Archaic and Classical Greek Epigram*, a cura di M. BAUMBACH, A. PETROVIC e I. PETROVIC, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 250-60. Tale componimento non presenta varianti nelle edizioni successive (GIRALDI, *Poemata*, 1540 / 1544, p. 171). Inoltre, si segnala che questo testo riscosse molto successo venendo incluso in due antologie poetiche di poco posteriori alla silloge giraldiana: *Flores epigrammatum ex optimis quibusque authoribus excerpti per Leodegarium a Quercu. Ad illustrissimum virum Robertum Lenuncurium Cardinalem. Tomus primus*, Parisiis, apud Hieronymum de Marnef, sub Pelicano, monte D. Hilarj, 1560, c. 56r e *Delitiæ CC Italorum poetarum, huius superiorisque avi illustrium*, Collectore Ranutio Ghero, Prostant in officinâ Ionæ Rosæ, 1608, p. 1244.

²⁴ Tale ipotesi identificativa è formulata da VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, p. 76. La difficoltà degli intellettuali nell'identificazione di questo artista è attestata dall'abate Pietro Zani, il quale aveva invitato i suoi lettori a trovare notizie su questo Giulio evocato nell'epigramma giraldiano e a lui sconosciuto (P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti dell'abate D. Pietro Zani fidentino*, vol. V, pt. I, Parma, Tipografia Ducale, 1820, p. 334). Tuttavia, ancora due anni dopo, nella tabella alfabetica con i nomi di artisti incominciati per G, sotto la voce «Giulio», l'artista citato nell'epigramma risulta privo di identificazione, venendo soltanto segnalati i dati deducibili dai versi giraldiani (scultura come sua arte nonché Ferrara e il 1530 come luogo e anno della sua fioritura): ID., *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti dell'abate D. Pietro Zani fidentino*, pt. I, vol. X, Parma, Tipografia Ducale, 1822, pp. 92-93. Successivamente il bibliotecario ottocentesco Luigi Napoleone Cittadella esaminò l'epigramma e ripropose il quesito: «Chi era questo *Giulio* scultore, che al solo nome do-

Quest'ultimo, seppur noto principalmente come pittore e architetto²⁵, acquistò fama anche come scultore essendo stato attivo nella progettazione di monumenti funebri²⁶ e nell'attività di stuccatore. Tra gli anni Venti e gli anni Trenta del Cinquecento, alla corte mantovana di Federico II Gonzaga, egli intervenne, insieme ad altri, nell'edificazione di Palazzo Te realizzando decorazioni con intonaco dipinto a finto marmo e affrescando figure sotto forma di statue²⁷.

vea in quell'epoca essere conosciuto, e da un tanto letterato aver lodi? S'ignora totalmente» (L. N. CITTADELLA, *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara ricavate da documenti ed illustrate da Luigi Napoleone Cav. Cittadella bibliotecario*, vol. I, pt. I-II, Ferrara, Tipografia di Domenico Taddei, 1868, p. 663).

²⁵ Giorgio Vasari lo identifica o solo come pittore, nell'edizione giuntina, o come pittore e architetto, nell'edizione torrentiniana (GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare di P. BAROCCHI, testo, 6 vol., Firenze, Sansoni-SPES, 1966-1987, vol. V, p. 55).

²⁶ G. REBECCHINI, *Sculture e scultori nella Mantova di Giulio Romano*. 1. *Bernardino Germani e il sepolcro di Pietro Strozzi (con il cognome di Giovan Battista Scultori)*, «Prospettiva», CVIII (2002), pp. 65-79; ID., *Sculture e scultori nella Mantova di Giulio Romano*. 2. *Giovan Battista Scultori e il monumento di Girolamo Andreasi (con una precisazione per Prospero Clemente)*, «Prospettiva», CX/CXI (2003), pp. 130-39.

²⁷ Giorgio Vasari riferisce: «perché il luogo non ha pietre vive né commodi di cave da potere far conci e pietre intagliate, come si usa delle muraglie da chi può farlo, [Giulio Romano] si servì di mattoni e pietre cotte, lavorandole poi di stucco; e di questa materia fece colonne, base, capitegli, cornici, porte, finestre et altri lavori con bellissime proporzioni» (VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, p. 65). Secondo Webster Smith, con la fine dell'antichità e l'inizio del Medioevo, il termine “statua” subì un ampliamento semantico in quanto la parola veniva usata per riferirsi non solamente ad un'opera scultorea in senso stretto, ma anche ad un'opera pittorica: «*Imago* and also *figura* were common and quite appropriate expressions in the Middle Ages for both sculptured and painted figures, and yet apparently it was an easy semantic step for *statua* to become at least occasionally synonymous

Sebbene Giulio Romano avesse operato in veste di stuccatore e decoratore a Mantova, ne è attestata la presenza anche nella Ferrara di Ercole II d'Este in quanto, secondo una lettera datata 27 gennaio 1535, Federico II Gonzaga aveva inviato il suo protetto nella città estense²⁸ e l'artista, una volta giunto a destinazione, tra il marzo del 1535 e il gennaio del 1536, si era prestato a rinnovare il Palazzo Ducale, precedentemente rimasto colpito da un incendio²⁹.

with either word» (W. SMITH, *Definitions of Statua*, «The Art Bulletin», L, 3, 1968, pp. 263-67: 263). Giulio Romano figura come scultore anche in un passo del *The Winter's Tale* di William Shakespeare (quale autore di una statua della regina Ermione). La ragione per la quale un artista noto come pittore e architetto venisse citato come scultore è imputabile al fatto che Giulio Romano progettò monumenti funebri e realizzò figure dipinte sotto forma di statue (cfr. C. CAPORICCI, *Shakespeare e Giulio Romano: fonti e problemi*, «Rinascimento», LIII, 2013, pp. 333-66: 334-46). La studiosa ricorda, tuttavia, l'incertezza generata da un sonetto del ferrarese Antonio Tebaldi, o meglio Tebaldeo, in cui si cita uno scultore Romano, dalla critica identificato con Gian Cristoforo Romano, e dagli autori confuso proprio con Giulio Romano (ivi, pp. 362-64).

²⁸ *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, vol. I, a cura di D. FERRARA, introduzione di A. BELLUZZI, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1992, p. 644.

²⁹ Ivi, p. XXXII. Negli anni successivi Giulio Romano sarebbe tornato a Ferrara per prestare nuovamente i suoi servizi ad Ercole II d'Este nella realizzazione della residenza di Belriguardo: l'*équipe* di artisti chiamati all'impresa avrebbe messo «in scena, su ognuna delle quattro pareti [della Sala della Vigna], una finta architettura, sormontata dalle fronde di un pergolato, e modulata attraverso la successione di erme cariatidi disposte a inquadrare aperture su paesaggi [...], seguendo precise idee fornite da Giulio Romano» (G. FATTORINI, *Giovan Battista Giraldo Cinthio e il ciclo dinastico estense della "delizia" di Copparo*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IX, 2023, pp. 83-152: 93-94). L'effetto stilistico, tra l'altro elaborato da Giulio Romano già nel 1535 come testimoniato da un suo disegno recante «il progetto di un loggiato chiaramente propedeutico alla galleria di cariatidi della Sala della Vigna» (ivi, p. 94), risulta molto simile a quello a

Lo “scultore” Giulio ritorna in un altro epigramma di Giovan Battista Giraldi Cinthio relativo ad una statua di Venere realizzata dal medesimo artista:

De statua Veneris

Sic similem Veneri Venerem caelavit Iulus,
 ut Mars non lapidem, sed putet esse Cyprin.
 Ut vero hic statuam cupidus complectitur, inquit:
 «Aut Venus in lapide est, aut riget ipsa Venus»³⁰.

cui il pittore e il suo gruppo di lavoro erano giunti nel mantovano Palazzo Te.

³⁰ GIRALDI, *De obitu divi Alfonsi [...]*, 1537, c. Liir: «*La statua di Venere*. Giulio cesellò una Venere così simile a Venere, che Marte ritiene che non sia una pietra, ma Cipride. Ma non appena, bramoso, costui abbraccia la statua, dice, “o vi è Venere nella pietra o la stessa Venere si è irrigidita”» (trad. it. tratta da VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, p. 77, nota 64). Si legge in GIRALDI, *Poematia*, 1540 / 1544, p. 157, pure in questo caso con scarti paragrafematici di nessun rilievo. Cfr. anche *Flores epigrammatum* 1560, c. 34v e *Delitiae CC. Italarum poetarum* 1608, p. 1243. Per il *topos* (al v. 1) della *similitudo* artistica tra il soggetto reale e l’immagine, cfr. *Anthologia Palatina* XVI 160a: ‘Η Παφίη Κυθέρεια δι’ οἴδατος ἐς Κνίδον ἦλθε | βουλομένη κατιδεῖν εἰκόνα τὴν ἰδίην. | Πάντη δ’ ἀθρήσασα περισκέπτω ἐνὶ χώρῳ, | φθέγγατο: «Ποῦ γυμνὴν εἶδέ με Πραξιτέλης» («La Pafia Citerèa venne attraverso i flutti a Cnido, volendo mirare la propria immagine. La osservò da ogni parte nel luogo scoperto, poi esclamò: “Dove mai mi vide nuda Prassitele?”»), trad. it. tratta da *Antologia Palatina*, vol. 3. *Libri 12-16*, commento scientifico a cura di F. CONCA e M. MARZI, Torino, UTET, 2011, p. 445); *Anthologia Palatina* XVI 160b: Πραξιτέλης οὐκ εἶδεν, ᾧ μὴ θέμις, ἀλλ’ ὁ σίδηρος | ἔξεσεν, οἷά γ’ Ἄρης ἤθελε, τὴν Παφίην («Prassitele non vide ciò che non è lecito; ma il ferro levigò la Pafia come Ares avrebbe voluto», *ibidem*); Ausonio, *Epigr.* 55: «*De imagine Veneris sculpta a Praxitele*. Vera Venus Gnidiam cum vidit Cyprida, dixit: | “Vidisti nudam me, puto, Praxitele”. | “Non vidi, nec fas, sed ferro opus omne polimus: | ferrum Gradivi Martis in arbitrio. | Qualem igitur domino scierant placuisse Cytheren, | talem fecerunt ferrea caela deam”» («*Su una statua di Venere scolpita da Prassitele*. La vera Venere quando vide la Cipride di Cnido disse: “Mi hai visto nuda, credo, o Prassitele”. “Non ti ho visto nuda, non è lecito: ma col ferro levighiamo ogni nostra opera. Il ferro dipende da Mar-

In questi due distici elegiaci, l'autore loda l'estremo realismo plastico di Venere, per cui il soggetto risulta simile a se stesso e capace addirittura d'ingannare Marte³¹, il quale, infatti, credendo di essere in presenza non di una pietra, bensì della vera amata – definita Cipride in quanto, secondo il mito greco, era stata generata dalla schiuma di mare dell'omonima isola di Cipro –, la stringe in un abbraccio passionale salvo poi rimanere sbigottito nell'apprendere la sua reale natura, per cui s'interroga se la dea sia effettivamente di pietra o si sia irrigidita.

Quanto ad una presunta connessione tra quest'opera e una creazione di Giulio Romano, bisogna innanzitutto tener presente la grande ammirazione che l'artista aveva per questa figura mitologica: Giulio Romano, infatti, possedeva la cosiddetta *Venere velata*, una scultura d'epoca romana risalente al II secolo d.C. e usata come modello per la rappresentazione della dea in diverse stanze del già ricordato Palazzo Te³². In merito a quest'ultimo aspetto, basti citare l'affresco ad intonaco nella Sala dei Cavalli che ritrae, all'interno di una nicchia con copertura a forma di conchiglia, la statua della *Venere marina* insieme ad un delfino³³ (fig. 7); o la *Venere Anadiomene* su una conchiglia con accanto, nel mare, un delfino, affrescata nella volta della

te Gradivo. Poiché sapevano come Citerea era piaciuta al loro padrone, i miei scalpelli di ferro scolpirono in tal modo la dea»», trad. it. di Pastorino tratta da AUSONIO, *Opere*, p. 801).

³¹ VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, p. 77.

³² Cfr. M. E. GORRINI, *L'Afrodite velata di Mantova: nuove osservazioni*, in *Imagines. La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales* (Universidad de la Rioja, Logroño, 22-24 octubre 2007), a cura di M. JOSÉ CASTILLO PASCUAL, S. KNIPPSCHILD, M. GARCÍA MORCILLO e C. HERREROS GONZÁLEZ, Logroño, Universidad de la Rioja, 2008, pp. 333-50.

³³ GIULIO ROMANO, *Venere*, seconda metà degli anni Venti del Cinquecento, affresco, Sala dei Cavalli, Museo Civico di Palazzo Te, Mantova.

Camera dei Venti³⁴ (fig. 8); o ancora le diverse Veneri stuccate nella volta della Camera del Sole e della Luna³⁵ (fig. 9).

Oltre a queste prove pittoriche, va anche ricordato l'affresco a intonaco *Bagno di Venere e Marte*, presente nella Sala di Amore e Psiche, dove si possono scorgere i due dèi, che, circondati da un paesaggio roccioso, hanno appena terminato il bagno all'interno di una vasca e sono pertanto asciugati e cosparsi di unguenti e profumi da Cupido e altri putti. Tale realizzazione artistica sembra riecheggiare nei versi di Giovan Battista Giral-di Cinzio se si considera la resa "scultorea" dei corpi, il forte trasporto di Marte per Venere e l'irrigidimento provocato o dal freddo, che la dea prova subito dopo la fine del lavacro, o dall'insensibilità dei sentimenti, che la stessa manifesta torcendo il suo corpo, quasi voltando le spalle all'amante³⁶ (fig. 10).

Ad ogni modo, la passione di Giovan Battista Giral-di Cinzio per la statuaria antica è riscontrabile anche in un ultimo epigramma ecfrastrico, quello dedicato alla scultura di Niobe ad opera di Prassitele³⁷:

³⁴ ID., *Venere Anadiomene*, seconda metà degli anni Venti del Cinquecento, affresco, Camera dei Venti, Museo Civico di Palazzo Te, Mantova.

³⁵ ID., *Veneri*, seconda metà degli anni Venti del Cinquecento, stucco, Camera del Sole e della Luna, Museo Civico di Palazzo Te, Mantova.

³⁶ ID., *Bagno di Venere e Marte*, seconda metà degli anni Venti del Cinquecento, pittura ad affresco, Sala di Amore e Psiche, Museo Civico di Palazzo Te, Mantova.

³⁷ La scultura prassiteliana a cui Giovan Battista Giral-di Cinzio fa riferimento non è da confondere con quella di cui si parla in PLIN., *Nat. hist.* XXXVI 28 («in templo Apollinis Sosiani, Niobae liberos morientes Scopas an Praxiteles fecerit»: 'nel tempio di Apollo Sosiano, Skopas o Prassitele realizzarono i figli morenti di Niobe'; traduzione di chi scrive): Plinio Il Vecchio riferisce che nel Tempio di Apollo Sosiano a Roma si trova una scultura ad opera di Prassitele, o Skopas, ma, in questo caso, si tratta di un gruppo scultoreo che ha per soggetto i figli di Niobe anziché la stessa donna (G. A. MANSUELLI, *Niobe e Niobidi*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1963, pp. 517-24).

De Niobe manu Praxitelis sculpta

Me lapidem ex viva fecerunt numina divum,
Praxiteles vivam reddidit ex lapide³⁸.

Il testo, che ricalca in modo fedele *Anthologia Palatina* XVI 129³⁹, si presenta bipartito. Nel primo verso l'autore riprende il mito di Niobe, secondo il quale la donna si era vantata di essere più prolifica di Leto, la madre di Apollo e Artemide, arrogandosi di conseguenza onori divini. Tale atto di superbia indusse Leto a inviare Apollo a sterminare i suoi sette figli e Artemide a sterminare le sue sette figlie. A quel punto Niobe, privata della prole, riconobbe la sua colpa e chiese a Zeus di tramutarla in pietra⁴⁰. Nel secondo verso, invece, entra in gio-

³⁸ GIRALDI, *De obitu divi Alfonsi [...]*, 1537, c. Miir. 'Sulla Niobe scolpita dalla mano di Prassitele. «Le potenze divine mi resero pietra da viva. Prassitele mi restituì viva dalla pietra» (trad. it. tratta da VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, p. 77, nota 65). Il v. 2 è identico a quello dell'epigramma di Celio Calcagnini intitolato «Vivam olim in lapidem verterunt Numina; sed me» e restituito a p. 215 di IO. BAPTISTAE PIGNAE *Carminum lib. quatuor, ad Alphonsum Ferrariae Principem. His adiunximus Caelii Calcagnini carm. lib. III. Ludovici Areosti carm. lib. II. Cum privilegio*, Venetiis, ex Officina Erasmiana, Vincentii Valgrisi, 1553. In questo caso, la scultura prende direttamente la parola secondo il canonico *topos*; cfr. *supra*, nota 23. Con irrilevanti scarti paragrafematici il componimento si legge in GIRALDI, *Poemata*, 1540 / 1544, p. 171.

³⁹ Ἐκ ζωῆς με θεοὶ τεύξαν λίδον, ἐκ δὲ λίδοιο | ζωὴν Πραξιτέλης ἔμπαλιν εἰργάσατο («Da viva gli dèi mi fecero pietra; da pietra Prassitele di nuovo mi rese viva», trad. it. tratta da *Antologia Palatina*, vol. 3, p. 427). Cfr. VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, pp. 69-70. Una versione simile si trova anche in Ausonio, *Epit.* 51: «Vivebam: sum facta silex, quae deinde polita | Praxiteli manibus vivo iterum Niobe. | Reddidit artificis manus omnia, sed sine sensu: | hunc ego, cum laesi numina, non habui»: «*Su una statua di marmo di Niobe. Vivevo: son diventata pietra, e poi, per mano di Prassitele, sono di nuovo in vita, io, Niobe. La mano dell'artista mi ha reso tutto, salvo la ragione, che avevo perduto, quando recai offesa agli dèi*» (trad. it. di Pastorino, tratta da AUSONIO, *Opere*, p. 799).

⁴⁰ Cfr. Ovidio, *Met.* VI 146-312.

co l'arte vivificatrice di Prassitele, il quale ha realizzato una scultura di Niobe in pietra talmente realistica da averla riportata in vita, attuando così il procedimento inverso rispetto a quello operato dal padre degli dèi⁴¹.

In conclusione, alla luce di quanto sopra esposto, si ravvisano negli epigrammi efrastici esaminati esigenze encomiastiche, legate alla politica filo-imperiale ferrarese, e interessi per la classicità in generale e per la scultura antica in particolare, elementi che potrebbero risultare utili per meglio comprendere ed interpretare anche altri testi latini della raccolta giraldiana e analogamente simili testi umanistici ancora inediti o non ancora studiati e per cui resta ancora molto lavoro da fare.

⁴¹ Sul versante stilistico nel distico si può segnalare il chiasmo tra *lapidem-lapide* e *viva-vivam* e il poliptoto.

Apparato iconografico



Fig. 1. W. KILIAN, *Ritratto di Massimiliano I*, fine XVI- prima metà del XVII sec., incisione su lastra di rame impressa su carta, cm. 19,8 x 15,0.

Wolfenbüttel (Germania), Herzog August Bibliothek, (n. inv. A 1085).



Fig. 2. G. BRITTO, *Carlo V, a mezzobusto, reggente una spada, rivolto verso destra*, 1535-1545, xilografia, cm. 49,2 x 34,8.

New York, USA, The Metropolitan Museum of Art (n. inv. 17.44).

LAURA GELPI



Fig. 3. PETER PAUL RUBENS, copia da Tiziano, *Ritratto dell'imperatore Carlo V*, 1603-1605, pittura ad olio su tela, cm. 117 x 90,5.
Regno Unito, Royal Armouries, Auckland Castle (n. inv. I. 1661).



Fig. 4. Copia da TIZIANO, *Alfonso d'Este (1486–1534), Duca di Ferrara*, sec. XVI-XVII, olio su tela, cm. 127 x 98,4.
New York, USA, The Metropolitan Museum of Art (n. inv. 27.56).

LAURA GELPI



Fig. 5. Copia da TIZIANO, *Ritratto di Alfonso I d'Este*, 1550-1599, olio su tela, cm. 154 x 123.
Firenze, Galleria degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti Reali (n. inv. 311).



Fig. 6. Copia da TIZIANO, *Ritratto di Alfonso I d'Este*, 1530-1535 ca., olio su tela, cm. 133 x 111.
Tolosa, Fondazione Bemberg (n. inv. 1053).



Fig. 7. GIULIO ROMANO, *Venere*, seconda metà degli anni Venti del Cinquecento, affresco.
Mantova, Museo Civico di Palazzo Te, Sala dei Cavalli.

QUATTRO EPIGRAMMI ECFRASTICI GIRALDIANI



Fig. 8. GIULIO ROMANO e altri, Camera dei Venti, Mantova, Museo Civico di Palazzo Te.



Fig. 8a. Giulio Romano, *Venere Anadiomene*, seconda metà degli anni Venti del Cinquecento, affresco. Mantova, Museo civico di Palazzo Te, Camera dei Venti.

LAURA GELPI

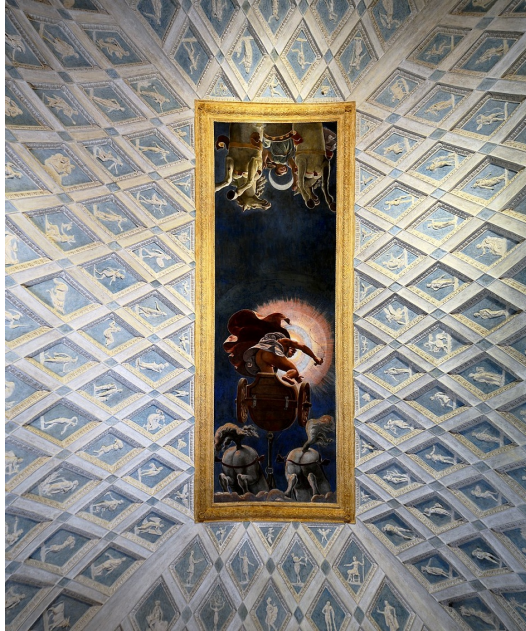


Fig. 9. GIULIO ROMANO e FRANCESCO PRIMATICCIO (attr.), Camera del Sole e della Luna, affresco e rilievi in stucco, 1527-1528 circa. Mantova, Museo Civico di Palazzo Te. Vd. nei riquadri a stucco le *Veneri*, fig. 9a / b / c.



Fig. 9a



Fig. 9b



Fig. 9c



Fig. 10. GIULIO ROMANO, *Bagno di Venere e Marte*, seconda metà degli anni Venti del Cinquecento, pittura ad affresco, Mantova, Museo Civico di Palazzo Te, Sala di Amore e Psiche.

LAURA GELPI

Quattro epigrammi efrastici giraldiani tra arte, classicismo ed encomiastica.

A Ferrara, nel 1537, l'editore Francesco Rosso pubblicò l'opera di Giovan Battista Giraldo Cinzio intitolata *De obitu divi Alfonsi Estensis [...]*, contenente alcune composizioni latine di genere diverso, tra cui quelle epigrammatiche di carattere efrastico. Il presente contributo prende in considerazione i quattro testi riconducibili a questa tipologia e ivi inclusi – uno dedicato ad una tavola raffigurante l'imperatore Carlo V d'Asburgo, un altro ad un certo scultore di nome Giulio, un altro ancora ad una statua di Venere realizzata da quest'ultimo e infine uno dedicato alla statua di Niobe ad opera di Prassitele – analizzandoli da un punto di vista filologico-critico per tentare di rintracciare, per quanto possibile, i possibili referti iconografici e per sottolineare la loro essenza encomiastica ed erudito-classicggiante.

Four Giraldoian ephrastic epigrams between art, classicism and encomiastic.

In Ferrara, in 1537, the editor Francesco Rosso published Giovan Battista Giraldo Cinzio's work entitled *De obitu divi Alfonsi Estensis [...]*, containing some Latin compositions of different genres, including epigrammatic ones of an ephrastic character. This paper takes into consideration the four texts attributable to this typology and included therein – one dedicated to a panel depicting Emperor Charles V of Habsburg, another to a certain sculptor named Julius, yet another to a statue of Venus made by the latter and finally one dedicated to the statue of Niobe by Praxiteles – analyzing them from a philological-critical point of view in order to try to trace, as far as possible, the possible iconographic reports and to underline their encomiastic and erudite-classical essence.

Articolo presentato a giugno 2025. Pubblicato *on line* a dicembre 2025
© 2025 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno XI, 2025
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2025.11.121-148