

Il diritto all'immagine nella Napoli aragonese: i ritratti di Pontano e Sannazaro*

Joana Barreto

Nella Napoli aragonese, lo sviluppo del ritratto di personaggi legati alla corte può essere spiegato essenzialmente con il loro grado di intimità con le pratiche del potere e con la maestà reale. Nel XV secolo il diritto all'immagine è ancora molto codificato, soprattutto in una corte monarchica come quella di Napoli. Il ritratto "borghese," diffusosi nella stessa epoca a Firenze o nelle Fiandre, non vi conosce lo stesso successo. Ci si potrebbe d'altronde chiedere perché siano così rari, a Napoli, dipinti indipendenti dei sovrani aragonesi, così come degli altri membri della corte o dell'aristocrazia del Regno: un fenomeno che sembra corrispondere a una scelta consapevole di politica artistica che segna la differenza politica del Regno napoletano con il resto della penisola, piuttosto che un semplice riflesso del relativo disinteresse della nobiltà per le arti figurative. E difatti i ritratti in forma di scultura, di miniatura o presenti in affreschi sono nettamente più numerosi.¹

L'auto-definizione attraverso il ritratto è un processo complesso che non si limita a una sola dimensione. Nel Quattrocento, il termine "ritratto" ricopre una grande varietà di significati, dal viso umano a ogni disegno somigliante.² Per questo motivo i ritratti fisici, come i ritratti simbolici, costruiscono una sfera di segni che si rinforzano l'un l'altro. Nell'inchiesta sui ritratti di Pontano e Sannazaro si devono prendere in conto sia gli emblemi che l'araldica o i ritratti *al naturale*. Questi ultimi creano problemi a chi vuole definire con precisione il significato di tale "naturalismo."³ Il problema della somiglianza del ritratto al suo modello non si pone come riproduzione esatta della forma esterna del modello (copia o icona), né come semplice somiglianza apparente (idolo o simulacro), cioè come buona o cattiva *mimesis*, secondo Platone.⁴ La nozione ermeneutica centrale è piuttosto quella di verosimiglianza dell'imitazione, introdotta da Aristotele nella sua *Poetica*.⁵ Il ritratto trova coerenza non nella possibilità reale di un confronto con il modello, ma nella verosimiglianza della sua costruzione interna. Infine, il ritratto non si basa tanto su un effetto di somiglianza col modello, quanto su un effetto di riconoscimento del ritratto tale quale nella costruzione dell'immagine.⁶ La composizione, i tratti

1* Voglio ringraziare Carlo Vecce per il suo sostegno nella redazione di questo articolo e per la traduzione che ne ha fatto dal francese, ultimata da Julia Castiglione. Sono molto grata ai lettori dell'articolo, che mi hanno dato molti suggerimenti preziosi che ho cercato di sviluppare in fase di revisione del testo.

Su tali questioni, che non possiamo trattare in questa sede, rimandiamo a Joana Barreto, *Du portrait du roi à l'image de l'État: Les souverains aragonais dans l'Italie de la Renaissance* (Tesi di dottorato sotto la direzione di Philippe Morel, Università di Paris I Panthéon-Sorbonne, 2010, 3 vol., in corso di stampa all'École Française de Rome).

2 Édouard Pommier, *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières* (Paris: Gallimard, 1998), 15.

3 Per un'analisi approfondita del tema, rimando a Joanna Woods-Marsden, "Ritratto al Naturale: Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits," *The Art Journal* 46 (1987): 209-216. Con una riflessione terminologica, Woods-Marsden dà un panorama completo del Quattrocento italiano, dai testi poetici alle pitture, sculture e medaglie coetanee.

4 Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images* (Paris: P.U.F., 1997): 101-112.

5 *Ibid.*, 139-140.

6 Per questa nozione, si veda Henri Zerner, "L'effet de ressemblance," in *Il ritratto e la memoria: Materiali*, a cura di Augusto Gentili, Claudia Cieri Via, Philippe Morel (Roma: Bulzoni, 1993): 111-122; si vedano anche le

fisionomici, gli attributi e le citazioni da un'opera all'altra permettono di riconoscere un ritratto anche se non vedremo mai il modello originale che lo ha ispirato. Il ritratto si definisce in un gioco di echi e di differenze tra diverse opere e all'interno di una stessa opera, non per "realismo,"⁷ nozione anacronistica.

Lo sviluppo del ritratto napoletano trae le sue radici dalla riconsiderazione del valore umano. A questo proposito, appare emblematica la discussione tra Alfonso V e Giannozzo Manetti sulla dignità dell'uomo. Nella città partenopea, il ritratto regio stabilisce regole iconografiche precise.⁸ Su tali basi, questo studio cerca di mostrare come altri tipi di ritratti—quelli di due esponenti maggiori della vita intellettuale napoletana—emergono poco a poco, ponendosi in dialogo o in rottura con queste convenzioni.

In questo quadro, due umanisti vicini ai sovrani, Giovanni Pontano e Iacopo Sannazaro, sembrano godere di un'eccezionale abbondanza di ritratti. I due umanisti e poeti possono essere considerati intimi della famiglia reale. Entrambi, in maniera diversa, intrattengono rapporti stretti con i sovrani e con i loro familiari, e questa intimità si traduce quindi in un "accesso" al diritto d'immagine, cioè al ritratto, che non ha eguali tra gli altri umanisti napoletani.⁹

Giovanni Pontano (1426-1503) è impiegato alla corte da quando aveva ventisei anni.¹⁰ Bartolomeo Facio gli dedica una biografia già nel 1457, nelle *Vite degli uomini illustri*, descrivendolo come un umanista che si è consacrato allo studio dell'astrologia e del greco. Il giovane Pontano lavora nella cancelleria diretta dal suo amico Juan Olzina dal 1450, e anche come precettore del nipote di Alfonso V, Giovanni di Navarra. Durante la guerra di successione è luogotenente del gran ciambellano e del protonotario del re, e nel 1462 diventa consigliere di Re Ferdinando I. Dopo aver insegnato a Perugia nel 1466-1468, ottiene la cittadinanza napoletana nel 1471, è nominato alla Sommaria nel 1475 e viene chiamato di nuovo a corte come precettore del Duca di Calabria e di sua moglie tra il 1475 e il 1482. Partecipa a numerose ambascerie negli anni Ottanta e arriva al vertice della segreteria del re dopo la caduta di Antonello Petrucci nel 1486: un posto che conserva sotto il governo dei sovrani successivi, Alfonso II e Ferrandino. Nonostante alcuni momenti di tensione con Ferdinando I (segnati da ben tre richieste di dimissioni), Pontano appare ben integrato nell'esercizio del potere, soprattutto nella redazione di un gran numero di lettere a firma del re e nella partecipazione a missioni diplomatiche, ma anche nella teorizzazione dell'azione politica, sviluppata per mezzo dei diversi *Trattati* composti nel corso della sua carriera. Sarà lui, d'altronde, a dare le chiavi delle fortezze di Napoli a Carlo

osservazioni fondamentali di Daniel Arasse, "Saint Bernardin ressemblant: La figure sous le portrait," in *Atti del Simposio Cateriniano Bernardiniano*, a cura di Domenico Maffei e Paolo Nardi (Siena: Accademia Senese degli Intronati, 1982), 311-332.

7 Creighton Gilbert, "The Renaissance Portrait," *The Burlington Magazine* 110, 782 (1968): 278-285. A proposito del ritratto di Sigismondo Malatesta realizzato da Piero della Francesca a partire da una medaglia, Gilbert sottolinea: "What had seemed realism is a formula, as elsewhere" (283).

8 I ritratti regi sono il soggetto di Barreto, *Du portrait du roi à l'image de l'État*.

9 Altri umanisti fecero realizzare i loro ritratti, ma essi non ebbero mai una diffusione pari a quelli di Pontano e Sannazaro. Cfr. ad esempio Ludovico Carbone, la cui medaglia realizzata da Sperandio rappresenta Calliope seduta accanto a una fontana, oppure una sirena al di sopra dell'acqua. Cfr. Prospero Rizzini, *Illustrazione dei civici musei di Brescia. Medaglie* (Brescia: Apollonio, 1892), 14.

10 Jerry H. Bentley, *Politics and Culture in Renaissance Naples* (Princeton: Princeton University Press, 1987); Carol Kidwell, *Pontano, Poet & Prime Minister* (Londra: Duckworth, 1991); e Louis Holtz, "Giovanni Pontano," in *Centuria latinae. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières*, vol. II, a cura di Colette Nativel (Ginevra: Droz, 2006), 701-712.

VIII, una prova del fatto che, agli occhi dei contemporanei, Pontano sembrava quasi un'incarnazione dello Stato.¹¹



Fig. 1 Ritratto di Giovanni Pontano, Cola Rapicano, *Giovanni Pontano, De Obedentia, de Principe*, Valencia, Biblioteca Universitaria, ms 833, v. 1475, fol.1

Francesco Caglioti sottolinea che i ritratti di Pontano si moltiplicano già durante la sua vita.¹² Più precisamente, possiamo definire due fasi distinte nell'iconografia dell'umanista. Negli anni Settanta lo *scriptorium* reale realizza almeno due ritratti di Pontano sui frontespizi di manoscritti di sue opere.¹³ Nel primo codice, a Valencia, contenente il *De Obedentia* e il *De Principe* (**Fig. 1**),¹⁴ l'iniziale istoriata che raffigura l'umanista si collega alle figure delle quattro virtù cardinali che si trovano nei medaglioni angolari. A testa scoperta e di tre quarti, Pontano vi appare come un oratore, come suggerisce la posa delle mani, e il suo abito porpora bordato di pelliccia è un segno evidente del suo alto rango sociale. Se l'iconografia dei fregi è ancora di tipo

11 Questo gesto ha provocato intense polemiche tra gli storici per determinare se, come lo afferma Guicciardini, Pontano in quell'occasione tradì i sovrani aragonesi, oppure se l'umanista cercasse prima di tutto di risparmiare il popolo napoletano concedendogli la benevolenza del re francese.

12 Francesco Caglioti, "Adriano di Giovanni de' Maestri, detto Adriano Fiorentino [...], Giovanni Gioviano Pontano [...]." In *Il Giardino di San Marco: Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, a cura di Paola Barocchi, 112-115 (con rinvio alla bibliografia anteriore).

13 Teresa D'Urso, *Giovanni Todeschino. La miniatura 'all'antica' tra Venezia, Tours e Napoli* (Napoli: Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, Arte Tipografica, 2007): n. 64.

14 Valencia, Biblioteca Universitaria, ms 833. Realizzato verso il 1475, è stato scritto da Giovanni Rinaldo Mennio e attribuito a Cristoforo Maiorana (Toscano) o Cola Rapicano (Marinis 1952, che lo dava nel 1947 a Maiorana). Per quel che riguarda la bibliografia anteriore, riferirsi a Gennaro Toscano (a cura di), *La biblioteca reale di Napoli al tempo della dinastia aragonese* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1998), cat. 51.

tradizionale per quanto riguarda le virtù della Giustizia e della Temperanza (con i loro rispettivi attributi: la bilancia e i vasi), si registra un'influenza più antichizzante nell'utilizzo della figura di Ercole per indicare la Forza, e soprattutto di quella di Mercurio per la Prudenza. La disposizione degli emblemi nei fregi introduce egualmente un principio di ripartizione gerarchica, con gli emblemi dinastici (il Nodo, il Libro aperto e la Sedia ardente) disposti sugli assi cardinali, e gli emblemi personali del Duca Alfonso di Calabria (la Ragnatela e il Cardo) in posizione subalterna.

Tra i *bianchi girari* vi sono *putti* nudi, figure fantastiche, due pavoni e una scimmia, che evoca forse le capacità mimetiche dell'artista. Nel complesso, il frontespizio offre non tanto un ritratto realistico dell'autore, quanto piuttosto un'evocazione simbolica della sua persona. Il ritratto dell'umanista è inserito in una vasta rete di significanti che alludono al contenuto dell'opera (le Virtù) e che, soprattutto, confermano il legame politico dell'autore con il suo mecenate, Alfonso Duca di Calabria, erede al trono. È d'altronde significativo il fatto che l'immagine di Pontano compaia ad apertura di un manoscritto commissionato dal principe di cui l'umanista era precettore, e che, come vedremo, avrebbe posseduto una vera e propria "collezione" di suoi ritratti.

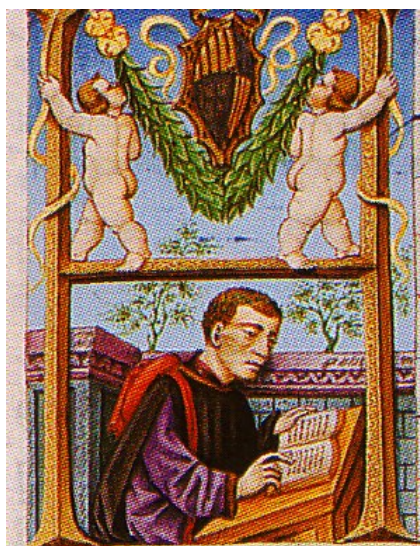


Fig. 2 Ritratto di Giovanni Pontano, Cristoforo Maiorana, *Giovanni Pontano, De Obedentia, De Principe*, Valence, Biblioteca Universitaria, ms 52, v. 1475, fol. 26r

Il secondo codice valenciano di trattati del Pontano (**Fig. 2**) è nettamente più arcaicizzante.¹⁵ Il frontespizio architettonico include gli emblemi del committente, il Duca di Calabria (il Fascio di frecce con il motto *non son tales amores*),¹⁶ insieme ai motivi arcadici del

15 Valencia, Biblioteca Universitaria, ms 52. Realizzato verso il 1475, viene copiato di nuovo da Gian Rinaldo Mennio e decorato da Cristoforo Maiorana, che si ispira ai frontespizi all'antica di Gasparre da Padova, il quale lavora in quel momento per il Duca di Calabria. Cfr. Toscano, *La biblioteca reale di Napoli*, cat. 52, insieme alla bibliografia anteriore.

16 Per quest'emblema, il Duca di Calabria scelse egualmente il motto *o tal amores ne son passadores*, spiegato dal cronista anonimo delle *Memorie del duca di Ossuna* (Napoli: Biblioteca di Storia Patria, ms I 5 39) con le avventure adultere del duca. Il re Ferdinando I, per frenare gli ardori del giovane duca, lo avrebbe chiuso di notte a

satiro e del flauto di Pan, caratteristici delle creazioni del miniatore Cristoforo Maiorana. I *putti* mimano una battaglia marina sul bassorilievo inferiore, che si ispira alla stessa tematica guerresca evocata dai trofei. Nell'iniziale *mantiniana*, il ritratto dell'umanista, vestito di toga, presenta un volto dai tratti fortemente marcati, non più colto nell'atto di insegnare, ma curvo sui libri nel suo studiolo, in una *mise en abyme* dell'atteggiamento ideale del lettore. L'onnipresenza dell'araldica e degli emblemi del Duca rende evidente il legame di dipendenza dell'umanista nei confronti del suo protettore, il cui stemma sovrasta il ritratto, suggerendo così anche la trasmissione di *auctoritas* dall'uno all'altro, nonché il loro rapporto gerarchico. Se è possibile riconoscere una certa ricerca naturalistica nel ritratto, che presenta dei tratti più marcati del solito, bisogna anche dire che questo modello non ebbe alcun successo. In effetti, negli anni Novanta, il ritratto dell'umanista che si afferma maggiormente appartiene a un'altra tipologia.

Gli anni in cui cresce il coinvolgimento di Pontano negli affari del Regno sono gli stessi in cui si moltiplicano i suoi ritratti, che gradualmente si caratterizzano per il dettaglio della calvizie, talvolta nascosta da un berretto.



Fig. 3 Adriano Fiorentino, *Busto di Giovanni Pontano*, Genova, Museo di Sant'Agostino, inv. PB 153, bronze, c. 1490

Nel 1488, con l'arrivo di Adriano Fiorentino alla corte del Duca di Calabria dopo un soggiorno presso Gentile Virginio Orsini, anche Alfonso “ebbe il suo Bertoldo,” per riprendere un'espressione di Francesco Caglioti.¹⁷ L'erede al trono giocava un ruolo fondamentale

Castelnuovo, ma raggiunta l'età in cui avrebbe potuto sposarsi, il duca s'innamorò di una ragazza del seggio di Capuana promessa in sposa a uno dei suoi uomini. Il Duca di Calabria, nonostante il suo matrimonio con Ippolita Sforza, sarebbe rimasto affezionato a questa ragazza, con la quale avrebbe avuto tre figlie femmine e un figlio maschio. Al Re Ferdinando I, che gli disse che sua moglie era al corrente dell'adulterio, il Duca di Calabria avrebbe risposto: “Tales amores non sunt passadores.” A dire il vero, questo racconto, lungi dall'essere aneddotico, permette di mettere in risalto la nascita di una leggenda nera su Alfonso di Calabria, che lo assimila a un tiranno. Renaud Villard ha di recente sottolineato quanto la categoria politica del tiranno acquisisse un nuovo posto nel pensiero politico italiano a partire dal 1470. Una delle caratteristiche del tiranno risiede nell'immoralità della sua condotta sociale, segno del suo squilibrio e della sua anormalità. Il tiranno è spesso sodomita e libidinoso. Cfr. Renaud Villard, *Du bien commun au mal nécessaire: Tyrannies, assassinats politiques et souveraineté en Italie, vers 1470-vers 1600* (Rome: Ecole Française de Rome, 2008), 110-111 (per Napoli).

¹⁷ Caglioti, “Adriano di Giovanni de' Maestri”, 113.

nell'importazione di novità artistiche da Firenze a Napoli. Mentre l'ambiente della corte reale sembra trascurare la committenza artistica, il Duca di Calabria moltiplica le iniziative e i progetti di più ampia portata con Guido Mazzoni, i fratelli Da Maiano, Francesco di Giorgio o i fratelli Donzelli. Il vocabolario toscano conquista allora un posto fondamentale nel Rinascimento napoletano. A fine gennaio 1494, Adriano Fiorentino abita “in casa el duca di Calavria.”¹⁸ Ora, è di grande importanza il fatto che lo stesso scultore che lavora per la famiglia reale sia posto allo stesso tempo al servizio del Pontano (**Fig. 3**).¹⁹ Con l'artista fiorentino, negli anni Novanta, la fisionomia dell'umanista acquista una dimensione particolare, destinata a un grande successo anche dopo la sua morte. Katharina Andres ha inoltre riconosciuto nelle medaglie e nel busto di Pontano realizzati da Adriano Fiorentino un'applicazione dei principi della fisiognomica per quel che riguarda il carattere del malinconico (come sarà descritto da Giovan Battista Della Porta), caratterizzato da un naso particolarmente pronunciato.²⁰

È vero che la fisiognomica occupa un posto importante nell'umanesimo napoletano, e soprattutto nella scultura. Grazie alla recente pubblicazione (a cura di Ulrich Pfisterer) del *De arte fusoria* di Gianantonio Porcellio de' Pandoni, un trattato databile al 1470, a lungo considerato perduto,²¹ si è potuto riscontrare che non vi si tratta ancora di fisiognomica; essa viene invece introdotta nella letteratura artistica del Rinascimento dal *De scultura* di Pomponio Gaurico (ca. 1480-1530).²² Membro del circolo di Sannazaro, Gaurico sviluppa i precetti di Adamanzio, che collega i caratteri fisici alle disposizioni morali, tracciando una serie di analogie con gli animali che avranno una grande fortuna nel XVI secolo. Pseudo-scienza attribuita ad Aristotele, la fisiognomica non era mai stata impiegata nei ritratti di sovrani napoletani eseguiti durante la loro vita, anche se i circoli umanistici napoletani erano già a conoscenza di queste teorie. Ciò nonostante, il collegamento, suggerito da Andres, tra il ritratto pontaniano di Adriano Fiorentino e il tipo del malinconico di Della Porta non convince del tutto. Possiamo definire l'umanista come penseroso, ma la sua attitudine incarna soprattutto la *gravitas* e la concentrazione.

Come nel *Cardinale Trevisan* di Andrea Mantegna, Giovanni Pontano evita il contatto dell'occhio con lo spettatore, attitudine che rinforza la “fiction of objectivity” del busto.²³

18 *Ibid.*

19 Il busto a grandezza naturale, conservato al Museo di Sant'Agostino di Genova, misura 49,5 x 50,2 x 19,2 cm. A proposito di questo busto, si faccia riferimento al recente Piero Boccardo e Clario di Fabio, “Giovanni Pontano,” in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, a cura di Pina Ragioneri (Firenze: Mandragora, 2005): cat. 2, 35-36 insieme alla bibliografia anteriore, nonostante Paul Schubring, *Die italienische Plastik des Quattrocento*, (Berlin: Athenaion, 1919), 150, fig. 197 citi non un altro busto di Pontano, ma precisamente quello di Adriano Fiorentino.

20 Per le citazioni di Della Porta, cfr. Katharina Andres, *Antike physiognomie in Renaissanceporträts* (Francoforte: Lang, 1998), 191-194.

21 Il testo è stato pubblicato e analizzato da Ulrich Pfisterer, “Filaretos Künstlerwissen und der Wiederaufgefundene Traktat *De Arte Fuxoria* di Giannantonio Porcellio de' Pandoni,” *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 46 (2002): 121-151.

22 Sulla fisiognomica nel Rinascimento, ci si riferisca in particolar modo a Édouard Pommier, *Théories du portrait: De la Renaissance aux Lumières* (Paris: Gallimard, 1998), 113 e ss. e per una messa in prospettiva dei Greci in epoca manierista, cfr. Andres, *Antike physiognomie in Renaissanceporträts*, 34-45. Su Gauricus, riferirsi alle edizioni del suo trattato curate da André Chastel e Robert Klein in francese, *De scultura* (Ginevra: Droz, 1999), e in italiano da Paolo Cutolo, *De scultura* (Napoli: ESI, 1999), insieme alla bibliografia anteriore. Si noti che Gauricus fu lettore d'*humanitas* allo Studio di Napoli tra il 1512 e il 1519.

23 Sulla “fiction of objectivity” e sulla “gravitas” nel dipinto di Mantegna, si rimanda a Harry Berger Jr., *Fictions of the Pose. Rembrandt against the Italian Renaissance* (Palo Alto: Stanford University Press, 1994), 199-200. Berger precisa: “Sitters who cultivate exemplary objectivity do so by refusing eye contact: disdain the look enables them to embody the cultural gaze.”

Tuttavia, nel caso di Pontano, lo fa con una leggera flessione della testa verso il basso, non verso l'alto come nel caso di Trevisan. Quest'attitudine dell'umanista rafforza l'impressione di determinazione e di concentrazione sul suo *furor poeticus*. È probabile che il ritratto cardinaleesco sia stato conosciuto a Napoli, visti i legami di Trevisan da una parte, e di Mantegna dall'altra parte, con la corte napoletana. Il ruolo centrale giocato da Trevisan nei rapporti tra Napoli e il papato prende velocemente la forma di uno scambio artistico.²⁴ Già nel marzo 1446, il cardinale d'Aquileia manda una statua femminile antica a Alfonso I, che ne sottolinea la bellezza e l'adeguatezza come personificazione della pace, dopo anni di guerra con René d'Anjou.²⁵ Il celebre concorso tra Lorenzo Valla e Antonio Beccadelli, detto il Panormita, per i versi che accompagneranno la statua assicura con certezza alla figura del Trevisan una fama particolare nel circolo letterario partenopeo. Per di più, Mantegna godeva di una grande rinomanza a Napoli, anche se non lavorò mai direttamente per i sovrani aragonesi. Giovanni Pontano stesso fa riferimento al maestro mantovano per la produzione di una statua commemorativa di Virgilio in una lettera del 1499 a Jacopo d'Atri, rappresentante a Napoli di Isabella d'Este.²⁶ Sannazaro introduce una citazione della composizione *Putti con maschere* di Mantegna nella prosa 11 dell'*Arcadia*.²⁷ Nello stesso tempo le composizioni e il vocabolario antiquario tipici del pittore si diffondono nella miniatura napoletana attraverso la copia delle sue stampe con le produzioni di Cristoforo Maiorana, ispirato a Gaspare da Padova e Bartolomeo Sanvito.²⁸ Il gioco probabile sulla *gravitas* del cardinale in pittura e sull'ispirazione dell'umanista in scultura si fonda dunque su una rete molto fitta di scambi culturali.

Il busto di Pontano riprende certe forme di rappresentazione tipiche del periodo repubblicano tardo-romano,²⁹ in particolare quelle di Cicerone (ad esempio, nei dettagli del

24 Il cardinale e il re si incontrarono a Terracina nel 1443 al momento delle negoziazioni per l'investitura di Alfonso sotto Eugenio IV. Si veda Alan Ryder, *Alfonso the Magnanimous, King of Aragon, Naples and Sicily 1396-1458* (Oxford: Clarendon Press, 1990).

25 Su questo regalo artistico-diplomatico, si veda Andreas Beyer, "König Alfonso I. von Neapel triumphiert als Friedensfürst am Grabmal der Parthenope: '...mi pensamiento e invención...'" *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 1 (1994): 93-107.

26 Gennaro Toscano, "Da lui cominciò ad rinovarsi la antichità: per la fortuna di Andrea Mantegna a Napoli," in *"Napoli è tutto il mondo": Neapolitan Art and European Culture from Humanism to the Enlightenment*, a cura di Livio Pestilli, Ingrid Rowland e Sebastian Schütze (Roma-Pisa: F. Serra, 2008), 82. Ricordiamo inoltre che Roberto Mabilia manda nel suo feudo di Basilicata una tela di Mantegna (*Santa Eufemia*, 1454): cfr. Dominique Thiébaud, *Mantegna, 1431-1506*, catalogo della mostra, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009, a cura di Giovanni Agosti e Dominique Thiébaud (Paris: Hazan, 2008), cat. 11, 79-81. Una statua della stessa santa è stata attribuita da Clara Gelao a lui o al suo allievo Pietro Lombardo, cfr. Thiébaud, *Mantegna, 1431-1506*, 24. Nella sua lettera a Marcantonio Michiel del 20 marzo 1524, Pietro Summonte cita inoltre una *Lamentazione sul corpo del Cristo* del maestro (perduta) esposta nella chiesa di San Domenico Maggiore, della quale ha proposto di vedere una copia in una composizione di Simone da Firenze identificata da Ferdinando Bologna e attribuita da Riccardo Naldi, cfr. Ferdinando Bologna, "Ricordi di un *Cristo morto* del Mantegna," *Paragone* 7 (1956): 56-61.

27 Il disegno conservato al Louvre (Département des Arts Graphiques, inv. 507) è stato identificato da Otto Kurz "Sannazaro and Mantegna," in *Studi in onore di Riccardo Filangieri II* (1959): 277-283.

28 Gennaro Toscano, "Gaspare da Padova e la diffusione della miniatura 'all'antica' tra Roma e Napoli," in *Parole dipinte. La miniatura a Padova dal medioevo al Settecento*, a cura di Giovanna Baldassin Molli, Giordana Mariani Canova, e Federica Toniolo (Modena: Franco Cosimo Panini, 1999), 523-531; D'Urso, *Giovanni Todeschino*, 127.

29 Un ritratto di Cicerone era stato rinvenuto nella villa di Diomede Carafa a Pozzuoli, come lo ricorda Pirro Ligorio: "L'effigie di Marco Tullio Cicerone, oratore chiarissimo, lume e splendore della lingua romana, fu trovata dal signor Diomede Carafa, illustrissimo conte di Cerreto nel Samnio e di Mantalone nelli Campani e d'altri luoghi, il quale comprò una possessione in Poteoli, per trovare delle antichità per ornare la sua bella casa o palazzo in Neapoli, dove tra le altre statue c'era essa effigie in uno termine, con le parole scritte nel petto, ch'era nel luogo proprio della villa Academica Ciceroniana Poteolana, nel cui sito oggidì è il Monasterio e la Chiesa dei Reverendi

busto, della fronte contratta e delle sopracciglia aggrottate, del grande naso e della bocca semiaperta, come se il personaggio fosse sul punto di parlare).³⁰ L'umanista rinuncia dunque agli attributi tradizionali del libro, della pergamena o della penna per essere invece rappresentato come un filosofo antico che indossa la toga. Caglioti accosta inoltre il busto di Pontano a quello dell'imperatore Federico—sempre di Adriano Fiorentino—in particolare per l'uso della base epigrafica nello stesso blocco del busto, come aveva già sperimentato Mino da Fiesole.³¹ Bisogna insistere sul fatto che il busto di Pontano si definisce essenzialmente in rapporto con la dinastia aragonese. Sullo zoccolo, l'iscrizione IOANNES IOVIANVS PONTANVS/ALFONSI CALABRIAE DVCIS PRAECEPTOR ricorda il suo titolo di precettore del Duca di Calabria.³² Inoltre la scultura era probabilmente collocata proprio nello *studiolo* del Duca a Castel Capuano, come suggeriva la tradizione antica di sistemare i ritratti dei filosofi nelle biblioteche.³³ Paolo Giovio ricorda una *Pontani statua*—caratterizzata dal suo “hispidio . . . supercilio”—anche nel castello dei marchesi d'Avalos a Ischia (prima del 1527),³⁴ il che conferma la popolarità dell'immagine dell'umanista e la moltiplicazione dei suoi ritratti nel Regno. D'altronde lo stesso Giovio possedeva almeno dal 1521 un ritratto di Pontano, poi trasferito nel suo Museo di Como.³⁵

padri di San Francesco, ove si veggono delli edifici antichi alcuni muri, ornati di nicchi da statue,” in Pirro Ligorio, *Antichità di Roma* (Torino: Archivio di Stato, ms. A.II.10, fol. 116v. URL <http://lartte.sns.it/ligorio/ligorio.php>, consultato il 7 luglio 2011). Un'altra citazione del busto di Cicerone da Pirro Logorio è discussa da Bianca da Divitiis, “New Evidence for Sculptures from Diomede Carafa's Collection of Antiquities,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institut* 70 (2007): 99-117.

30 Andres, *Antike physiognomie in Renaissanceporträts*, 192-193, ricorda inoltre che il ritratto fisiognomico di Cicerone è basato sul ritratto da filosofo stoico, esso stesso ispirato al ritratto da filosofo cinico di derivazione canina. Riguardo ai ritratti di Cicerone, cfr. Paul Zanker, “I Ritratti di Marco Tullio Cicerone: Visione, autorappresentazione, interpretazione,” in *Cicerone Prospettiva 2000. Actes du colloque Ciceronianum Arpinas*, a cura di Emanuele Narducci (Firenze: Le Monnier, 2001), 16-58.

31 Francesco Caglioti, “Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignao: Un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica,” *Bollettino d'arte* 6, s. 76, 67 (1991): 114.

32 Secondo Caglioti, il busto di Adriano Fiorentino non può essere identificato con la “statua del Pontano in bronzo” attribuita all'artista da Pietro Summonte nella sua lettera indirizzata a Marcantonio Michiel, poiché l'umanista non avrebbe sbagliato termine, ed è probabile che la statua citata da Summonte, in quanto ancora presente a Napoli, non sia la stessa del busto di Genova, nonostante questo parere sia stato discusso, con l'appoggio di nuovi testi, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, a cura di Pina Ragioneri (Firenze, Mandragora, 2005), cat. 2. Sappiamo ormai che il busto non fosse arrivato a Genova al seguito di Carlo VIII, ma che vi facesse riferimento l'inventario di Ottavio Costa nel 1640, poi lasciato all'ospedale di Genova nel Settecento prima di essere acquistato dal comune nel 1877; *ibid.*

33 Cfr. Francesco Caglioti, “Mino da Fiesole,” *Bollettino d'arte* 6., s. 76, 67 (1991): 114. Caglioti cita ugualmente una lettera del 1518 di Francesco d'Asola ad Antonio d'Alvise Mocenigo, nella quale l'umanista dice di possedere nella sua biblioteca un *imago* di Pontano, e una lettera di Pietro Summonte che incita gli umanisti a fare uscire dalle case i loro ritratti di Pontano per esporli nei luoghi pubblici.

34 Paolo Giovio, “Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus,” in *Pauli Iovii Opera, IX: Dialogi et Descriptiones*, a cura di Ernesto Travi e Mariagrazia Penco (Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1984): 248. Per la cronologia, cfr. Carlo Vecce, “Paolo Giovio e Vittoria Colonna,” *Periodico della società storica comense* LIV (1990): 65-93.

35 Lettera di Paolo Giovio a Mario Equicola, citata in Ragioneri, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, 92 n.18.

Adriano Fiorentino realizza anche diverse medaglie per Pontano (**Figs. 4-5**).³⁶ Al diritto di queste medaglie, il busto di Pontano, tagliato all'antica all'altezza delle spalle, in una nudità eroica, determinerà a lungo l'immagine dell'umanista, che sarà ripresa in molte composizioni posteriori.³⁷



Fig. 4 Adriano Fiorentino, *Medaglia di Giovanni Pontano*, New York, MET, Robert Lehman collection



Fig. 5 Adriano Fiorentino, *Medaglia di Giovanni Pontano*, Firenze, Museo del Bargello

36 Per l'attribuzione, cfr. Cornelius Von Fabriczy, "Adriano Fiorentino," *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 24 (1903): 71-98 e George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 vol. (London: British Museum, 1930): I, n. 339-342. Degli esemplari sono conservati alla National Gallery of Art di Washington e al Museo di Capodimonte a Napoli. La medaglia del Bargello in argento di 82 mm. (inv. 6061) reca l'immagine di Urania con un globo e una lira (ce ne sono due copie, più un'altra di 46 mm.). La medaglia d'argento del Bargello (inv. 6063) di 40,5 mm., presenta Urania con una lira e un cielo stellato. Cfr. Fiorenza Vannel Toderi in Ragionieri, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, 16.

37 Così come nella rilegatura dei *Carmina* di Pontano (B. N. Naples, ms S Q XX F 15, riprodotti in Teresa D'Urso, "Un manifesto del 'classicismo' aragonese: Il frontespizio della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio della Biblioteca di Valenza," *Prospettiva* 105, 2002), oppure nel ritratto intagliato dell'umanista in Nicolas Reusner, *Icones Sive Imagines Vivae Literis Cl. Virorum, Italiae, Graeciae, Germaniae, Galliae, Angliae, Hungariae. Cum Elogiis Variis* (Basilea: C. Valdkirch, 1589), 458, che forse copia un ritratto perduto di Pontano in borghese, mentre i lineamenti del volto sono palesemente quelli definiti da Adriano Fiorentino. Esistono anche medaglie di qualità mediocre che riutilizzano i moduli di Adriano Fiorentino. Secondo Ragionieri, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, cat. 2, esisterebbe anche un busto di terracotta di Benedetto da Maiano (New York, vendita della Galleria Canessa, cfr. la menzione di Louise E. Taber, "Art Collection of an Antiquarian," *International Studio* LIX, 236, (1916): LXXX) e un ritratto su legno datato 1536 e attribuito a Callisto di Giannicola.

Al rovescio, l'artista rinvia a modelli romani del periodo repubblicano (II-I secolo a.C.) e dell'epoca di Traiano.³⁸ Novella Vismara sottolinea che anche per la rappresentazione della musa dell'Astronomia, Adriano Fiorentino avrebbe potuto ispirarsi a un *denarius* di Pomponio Musa (65 a.C.) (**Fig. 6**) con la figura di Urania, parte di una serie di monete dedicate al tema delle nove Muse. Anche per la postura e il tipo di vesti, l'ispirazione sembra provenire da un altro *denarius* di Musa, con la figura di Calliope (**Fig. 7**). In effetti, lo scultore fiorentino riprende i modelli antichi con una certa libertà per creare un'iconografia nuova e originale.

Si può aggiungere che il tipo del suonatore di lira si avvicina molto agli *assi* coniati sotto Nerone (66 d.C.) (**Fig. 8**), il cui rovescio presenta Apollo citaredo, divinità che per l'umanista napoletano ha un forte significato simbolico. D'altronde, lo stesso ricordo dell'imperatore si legava direttamente a Napoli, dove Nerone aveva iniziato la sua temporanea carriera di cantore e aveva festeggiato il trionfo per la vittoria nei giochi olimpici del 67: in quell'occasione, per facilitare il passaggio dei cortei era stata aperta una breccia nelle mura della città, un episodio che sarebbe stato ripetuto da Alfonso V per il suo trionfo nel 1443.³⁹



Figs. 6-7 Denarus di Pomponius Musa, Urania e Calliope, 65 avt.



Fig. 8 As di Nerone, Apollo citaredo, 66 apr.

38 Novella Vismara, "Adriano Fiorentino, Medal of Giovanni Pontano," in *In the light of Apollo: Italian Renaissance and Greece. Athens, National Gallery–Alexandros Soutzos Museum, 22 December 2003 - 31 March 2004*, a cura di Mina Gregori (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2004), cat. I, 44, 161.

39 Si rintraccia il ritratto di Nerone nel fregio del frontispizio del *Reprehensio sive objurgatio in calumniatorem divini Platonis* di Andrea Contrario, miniato nel 1471 da Cola Rapicano (Parigi, BnF, ms latin 12947). Un busto dell'imperatore era collocato sulla grande scala che conduce alla sala del trono di Castelnuovo. Cfr. Andreas Beyer, *Parthenope, Neapel und Süden der Renaissance* (Monaco-Berlino: Deutscher Kunstverlag, 2000), 119. Ciriaco d'Ancona, che raggiunse Alfonso V in occasione dell'assedio di Ascoli nel 1443, identificò tra le rovine campane il palazzo di Nerone.

Nemmeno il riferimento all'epoca di Traiano è fortuito: è nota l'importanza che Traiano rivestiva nella propaganda reale aragonese, orgogliosa di paragonarsi a quell'imperatore di origine iberica. La centralità del modello di Traiano, sia nella *laus Hispaniae*, sviluppatasi sull'esempio del *Panegirico a Traiano*,⁴⁰ che nella ripresa dei motivi dell'arco di Benevento e degli *Anaglyphi Traiani* nell'arco di trionfo di Alfonso d'Aragona,⁴¹ potrebbe anche essere motivato dal posto di rilievo riservatogli dalla tradizione medievale e da Dante nel *Paradiso*, dove si loda la Giustizia "magnanima" dell'imperatore. Tale riferimento non poteva lasciare insensibile Alfonso V, detto appunto "il Magnanimo." Se già Federico II Hohenstaufen si era ispirato agli *aurei* di Traiano, gli Aragonesi di Napoli ne vivificano di nuovo la memoria, collocando ai piedi dello scalone che porta alla sala del trono i busti di Nerone e di Traiano. Pontano si inserisce quindi in un più ampio movimento di ripresa dell'Antico, e in linea con le scelte iconografiche effettuate dai sovrani per i quali lavora.

Esistono diverse versioni della medaglia che presentano sul rovescio la rappresentazione della Musa sia con il globo e la lira, sia circondata di stelle con la sola cetra. Il legame tra astrologia, astronomia e armonia delle sfere è ben evidenziato dalla presenza dello strumento musicale. La simbologia astrologica e mitologica riecheggia i poemi astronomici pontaniani,⁴² il *Meteorum liber*⁴³ e l'*Urania*, il cui quinto libro è in effetti una corografia astrologica.⁴⁴ Fin dai suoi anni giovanili Pontano aveva manifestato un certo interesse per l'astrologia, dalla menzione di Bartolomeo Facio nel *De viris illustribus*⁴⁵ fino alla controversia con Pico della Mirandola nel 1494.⁴⁶ Anche il testo di Arato era diffuso alla corte di Napoli.⁴⁷ L'astrologia diventa una delle chiavi di lettura encomiastica della dinastia napoletana, proprio come accadeva in altre corti italiane.⁴⁸ Anche in questo caso, Pontano riprende delle tematiche care ai suoi sovrani.

Ma la vera innovazione, destinata a ritornare anche nei ritratti successivi, è il profilo austero dell'umanista, il volto dall'espressione intensa. Un busto marmoreo di Pontano all'antica e di profilo destro, attribuito ad Adriano Fiorentino, è stato recentemente acquisito dal

40 Su questo argomento, cfr. Peter Stacey, *Roman Monarchy and the Renaissance Prince* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 191-193.

41 Per un'analisi dettagliata, cfr. Barreto, *Du portrait du roi à l'image de l'État*, vol. I, 125.

42 Dedicati al figlio Lucio Francesco Pontano, nato nel 1469 e morto all'età di ventinove anni, l'*Urania* e il *Meteorum liber* sono avviati intorno al 1475-1476 e vengono citati nelle opere di Buonincontri. Cfr. Mauro De Nichilo, *I poemi astrologici di Giovanni Pontano: Storia del testo con un saggio di edizione critica del Meteorum liber* (Bari: Dedalo, 1975), 15-17.

43 Per una nuova edizione del *Meteorum liber* cfr. De Nichilo, *I poemi astrologici di Giovanni Pontano*.

44 Secondo Benedetto Soldati, *La poesia astrologica nel Quattrocento* (Firenze: Le Lettere, 1986), 254, Pontano crea dodici gruppi di nazioni alle quali assegna un segno e un pianeta che vi elegge domicilio. Gli scritti astrologici annoverano anche il *De luna* (perduto) e formano nel complesso un terzo dell'opera di Pontano.

45 De Nichilo, *I poemi astrologici di Giovanni Pontano*, 11. Nella sua *Vita* del 1457, Facio afferma che Pontano avesse iniziato a comporre un esametro su un argomento astrologico.

46 Sulla controversia, cfr. Soldati, *La poesia astrologica nel Quattrocento*, 219 e ss. Sulla sua formazione astrologica, cfr. Michele Rinaldi, "Due miscellanee astrologiche mediolatine annotate da Giovanni Pontano," in *Carte aragonesi: Atti del convegno, Ravello, 3-4 ottobre 2002*, a cura di Marco Santoro (Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004), 297-306.

47 Basta citare i manoscritti BAV, barb. Lat. 76 e New York, Pierpont Morgan Library, m. 389.

48 Nell'*Urania*, Giove si trova su "trono elevato," vicino alla carica reale ("Tu rerum sator, et divum pater, atque hominum rex;" "tu, autore del mondo, padre degli dei e re degli uomini," libro I, v. 632). Nella quinta parte della corografia, che considera l'influenza dei pianeti sui territori, Pontano nota l'influenza di Giove sulla Spagna e quindi sull'Aragona. Secondo Abbas Mirouse, *Un héritier de Ptolémée à la Renaissance: imagination symbolique et autobiographie intérieure dans l'oeuvre de Giovanni Pontano 1428-1503* (Tesi di Dottorato, Université Paris IV, 1994), Virgilio richiama Pontano, e Giove si riferirebbe ad Alfonso.

Metropolitan Museum di New York (**Fig. 9**),⁴⁹ e potrebbe essere il modello per il busto di marmo della scuola di Bartolomeo Ordoñez conservato al museo di San Martino a Napoli (**Fig. 10**).⁵⁰ I tratti dell'umanista, vestito di toga all'antica, vi sono rappresentati in modo marcato. Come nel busto bronzeo o nelle medaglie, Pontano è caratterizzato dalla semicalvizie, i riccioli della chioma che scendono sulla nuca, l'orecchio che copre i capelli (come in certe medaglie di Alfonso V incise da Pisanello, o nel busto del re eseguito da Mino da Fiesole e oggi conservato al Louvre), il tracciato delle vene sulla fronte, la pelle cadente sulle gote e, soprattutto, le molte rughe che segnano il passaggio degli anni (dettaglio iconografico che simboleggia anche la saggezza del maestro). Gli stessi tratti fisici saranno ripresi nei ritratti posteriori.



Figs. 9-10 (sx) Adriano Fiorentino?, *Ritratto di Giovanni Pontano*, c. 1490, marmo, 50,5x33,3x11,4 cm, New York, MET, 1991.21

L'intimità tra l'umanista e la corte di Alfonso di Calabria è dunque all'origine della proliferazione dei suoi ritratti statuari, connotati in senso antichizzante. Ma un altro esempio del legame tra umanista e principe sembra essere presente nell'iconografia religiosa.

La *Pietà*, grande opera in terracotta dipinta eseguita da Guido Mazzoni per Santa Maria di Monteoliveto (1492), è certo la più importante committenza scultorea legata al mecenatismo del Duca di Calabria. L'artista emiliano, famoso per aver fatto rinascere l'arte della terracotta anticamente celebrata da Plinio e Livio, arriva a Napoli nel febbraio 1489, alla corte ducale,⁵¹

49 New York, MET inv. 1991.21. Cfr. Fabio Speranza, "Busto di Giovanni Pontano," in *Tiziano e il ritratto di corte di Raffaello ai Carracci, Napoli; Museo di Capodimonte 25 marzo-4 giugno 2006*, a cura di Nicola Spinosa (Napoli: Electa, 2006): cat. 36, 242 (con una datazione anteriore al busto napoletano).

50 Marmo, 45x28 cm. acquistato alla galleria Canessa nel 1903. Sarebbe stato realizzato verso il 1550, secondo Ferdinando Bologna, *Mostra del ritratto storico napoletano* (Napoli: Azienda Autonoma di Cura, Soggiorno e Turismo, 1954), 8 n5, seguito da Roberto Middione, *Le raccolte di scultura, Museo nazionale di San Martino* (Napoli: Electa, 2001), n. 151 o ca. 1520-1525, secondo Ragionieri, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, cat. 2. Più di recente, Fabio Speranza lo ricolloca nell'ambiente toscano e propone una datazione precoce dopo la morte dell'umanista (cat. 36, 242).

51 Esistono due studi fondamentali su Guido Mazzoni: Timothy C. Verdon, *The Art of Guido Mazzoni* (New York: Garland, 1978) che stabilisce un corpus di opere rigoroso, e Adalgisa Lugli, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento* (Torino: Allemandi, 1990), che riafferma l'importanza di Guido Mazzoni nell'arte

dove gli viene assegnato sia un salario mensile che un alloggio nei pressi della residenza del Duca a Castel Capuano.⁵² Senza addentrarmi in un'analisi più approfondita dell'opera,⁵³ vorrei tornare sull'ipotesi avanzata da Timothy Verdon di riconoscere in Nicodemo il ritratto del Pontano (**Figs. 11-12**). La figura di Nicodemo inginocchiato è stata di volta in volta identificata con Re Ferdinando I d'Aragona, con suo figlio Federico, oppure con gli umanisti Giovanni Pontano o Iacopo Sannazaro.⁵⁴ Ricordiamo che un busto d'argento del re ornava già la cappella del Sepolcro di Monteoliveto.⁵⁵ È quindi poco probabile che il re sia stato rappresentato due volte nello stesso luogo, e soprattutto con uno stile così naturalistico. Inoltre, il Duca di Calabria avrebbe potuto accontentarsi di essere rappresentato con una statua di terracotta (materiale di minor valore, e quindi simbolo di umiltà), mentre la maestà regia doveva necessariamente affermare la sua superiorità con l'impiego di un materiale molto più nobile, come ad esempio l'argento.

rinascimentale.

52 Guido Mazzoni conseguì la sua formazione artistica a Modena. Dapprima lavorò alle maschere per *Le fatiche di Ercole* in occasione dell'entrata in città di Ercole d'Este e di Eleonora di Aragona. Poi scolpì i *Compianti sul Cristo morto*, che diventarono la sua specialità. Nel 1477-1480 ne realizzò un gruppo a Modena, nel 1483-85 a Ferrara, nel 1485 a Venezia e nel 1490-92 a Napoli. Dopo l'invasione di Carlo VIII, Guido Mazzoni lavorò per la corte francese. Diventò cavaliere nel 1496. Fu sepolto a Modena nel 1518. Da 1489 a 1495, lavorò per il duca di Calabria, che lo pagava 60 ducati al mese. Realizzò diversi ritratti del Duca che andarono perduti. Il *Compianto sul Cristo morto* fu terminato nel dicembre 1492. Nel corso del restauro del 1925, Pietro Minchiotti cancellò quasi ogni traccia di colore e avvolse le figure in una vernice scura.

53 Barreto, *Du portrait du roi à l'image de l'État*, 178-184.

54 Giovanni Antonio Summonte e Giorgio Vasari hanno identificato nel gruppo la presenza di Alfonso Duca di Calabria in Giuseppe d'Arimatea e di Ferdinando I in Nicodemo, che d'altra parte funge da modello a Vasari per rappresentare il re nella sala del Palazzo Vecchio di Firenze, ove viene narrato il viaggio di Lorenzo il Magnifico a Napoli nel 1480. Vasari copia quindi il viso di Giovanni Pontano credendo erroneamente che si trattasse di Ferdinando I. Altri autori raccontano di Giovanni Pontano rappresentato come Nicodemo e di Jacopo Sannazaro come Giuseppe d'Arimatea. A questo proposito, ci si riferisca a Cesare D'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra: Ove oltre le vere origini, e fundazioni di tutte le chiese, monasterij, cappelle, spedali ed altri luoghi sacri della città di Napoli e de' suoi borghi, si tratta di tutti i corpi e reliquie di santi, etc. Si descrivono gli epitafij ed iscrizioni non solo che di presente sono, ma che per l'indietro sono stati in detti luoghi. Si fa memoria di molti uomini illustri, avendosi contezza di molte recondite istorie così sacre come profane* (Napoli: Ottavio Beltrano, 1623), Carlo Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri* (Napoli: G. Francesco Paci 1724.) Infine, Pietro Napoli Signorelli, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie dalla venuta delle colonie straniere sino a nostri giorni* (Napoli: Vincenzo Orsini 1810), cita una o più figure oramai perdute. Questa informazione falsa, che aveva come scopo di conciliare le due tradizioni d'identificazione, è ripresa da Georges Francis Hersey, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples, 1485-1495*, (New Haven-Londra: Yale University Press, 1969), che identifica in modo convincente Giuseppe d'Arimatea come Alfonso di Calabria, ma che ritiene che manchino due figure per completare l'insieme. Roberto Pane vede Federico d'Aragona in Nicodemo, ma non argomenta la propria ipotesi. Ritiene inoltre, senza giustificazioni sufficienti, che una figura di Ferdinando I completasse l'insieme, e vede in Maria Maddalena Isabella d'Aragona, che diventa per lui la moglie di Ferrandino, mentre in realtà Isabella è sua sorella (sposa di Gian Galeazzo Maria Sforza) e Ferrandino sposa sua zia Giovanna, nata del secondo matrimonio di Ferdinando I con Giovanna, sorella di Ferdinando il Cattolico. D'altronde, Roberto Pane fa confusione tra Isabella del Balzo e Isabella d'Aragona, così come tra Ferrandino e suo zio Federico. Si veda Roberto Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale* (Milano: Edizioni di Comunità, 1977), vol. 2, 75-100. Lugli, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, identifica Alfonso di Calabria in Giuseppe d'Arimatea e Ferdinando I in Nicodemo. Timothy C. Verdon, *The Art of Guido Mazzoni* (New York: Garland, 1978), 335, esclude la possibilità che Nicodemo sia Jacopo Sannazaro, e si appoggia su Caracciolo, e su alcuni confronti fisiognomici per vedervi, in modo convincente, Giovanni Pontano.

55 Giovan Antonio Summonte, *Dell'istoria della città, e regno di Napoli* (Napoli: A. Bulifon t. IV, 1675), 230 e Scipione Mazzella, *Le Vite dei re di Napoli. Con le loro effigie dal naturale* (Napoli: G. Bonfandino 1594), 397.

La figura di Nicodemo è quella di un vecchio, marcato dai segni dell'età avanzata, dalle rughe e dalla bocca sdentata. È dunque difficile riconoscerlo il principe Federico (allora quarantenne) o Sannazaro (di 35 anni). La presenza di una penna nella borsa (ora distrutta) suggerisce che si tratti di un letterato. Inoltre, tutti i ritratti dei membri della famiglia reale dovrebbero mostrare i segni del loro rango, che qui sono del tutto assenti. Più di tutto, sembra imporsi il confronto fisiognomico con il busto bronzeo di Pontano realizzato da Adriano Fiorentino negli stessi anni (**Fig. 3**), insieme alle medaglie (**Fig. 4**) e agli altri ritratti dell'umanista di cui si è a conoscenza. Vi si ritrova lo stesso mento tondeggiante, il naso pronunciato e, in particolare, gli zigomi prominenti. D'altronde, l'umanista non si era forse fatto nominare espressamente ALFONSI CALABRIAE DVCIS PRAECEPTOR, confermando il legame che lo univa all'erede al trono? La caratterizzazione fisica con le rughe, le venature sporgenti, i capelli, le labbra sottili piegate, si avvicina molto ai ritratti di Pontano realizzati da Adriano Fiorentino. Infine, l'insistenza sulle sopracciglia aggrottate e sulla bocca—che dà l'impressione che il personaggio sia sul punto di parlare, un dettaglio che si ritrova nel ritratto pontaniano attribuito all'Ordoñez, sempre ispirato ai ritratti realizzati da Adriano Fiorentino (**Fig. 10**)—ricorda il modello ciceroniano usato consapevolmente dall'artista per caratterizzare l'umanista napoletano. Del resto, farsi rappresentare con il viso emaciato e la bocca sdentata appare una scelta più naturale per un umanista che per un sovrano o per un membro della famiglia reale. Si tratta quindi probabilmente di un ritratto di Pontano, che nel 1489 aveva 63 anni.



Figs. 11-12 *Giovanni Pontano in Nicodema?*, Guido Mazzoni, *Compianto sul Cristo morto*, Napoli, chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, 1492

Nell'insieme statuario della *Pietà*, le due figure di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo, poste in ginocchio sui due lati, hanno il ruolo di introdurre lo spettatore all'azione drammatica (si

veda il gesto della mano di Giuseppe) e anche di svelare il senso morale della rappresentazione, che deve indurre a una meditazione spirituale sulla vita e sulla morte (lo sguardo di Nicodemo levato al cielo). Antico sapiente del popolo d'Israele, prima di convertirsi Nicodemo dubita della divinità di Cristo.⁵⁶ Nei Vangeli egli riveste una parte meno importante rispetto a Giuseppe d'Arimatea, per quanto un celebre Vangelo apocrifo, il *Vangelo di Nicodemo* (detto anche *Gli Atti di Pilato*), riferisce maggiori dettagli sul suo ruolo durante la Passione. È perciò naturale che il posto più importante spetti a Giuseppe d'Arimatea (designato come “ricco” nel Vangelo di Matteo), che raccoglie il sangue di Cristo nel calice. La sua figura potrebbe quindi alludere a quella di Alfonso di Calabria, mentre l'umanista incarnerebbe Nicodemo (un ruolo che sarà ripreso in seguito dagli stessi Michelangelo e Tiziano).



Fig. 13 Ioan Todeschino, *Deposizione della croce*, collection Reuschenberg, min. 41, foglio indipendente, dopo 1492

L'identificazione di Nicodemo con Pontano nell'opera di Mazzoni non sembra un *unicum*. Una miniatura di una *Deposizione* (eseguita da Ioan Todeschino), nella quale Nicodemo sembra avere i caratteri di Pontano, è stata recentemente pubblicata da Teresa d'Urso (**Fig. 13**). Il miniatore appartiene interamente alla tradizione napoletana che rielabora i motivi delle tappezzerie della *Passione* di Rogier van der Weyden a Castelnuovo, ispirandosi per la composizione alla *Deposizione* della Congrega della disciplina della Croce, e per il dettaglio della donna inginocchiata al *San Francesco che dà la Regola alle Clarisse* di Colantonio. Un modello altrettanto significativo si trova nella *Pietà* del Mazzoni, per esempio nel gruppo di donne in lacrime, oltre che nella figura di Nicodemo, i cui abiti—in particolare la borsa e il

⁵⁶ Gv 3,1.

berretto—sembrano una citazione del gruppo scultoreo. Il viso si ispira forse alle medaglie dell'umanista, idealizzate e non realistiche, a differenza della maschera in terracotta realizzata dall'artista modenese. Con lo sguardo fisso al busto di Cristo, Nicodemo-Pontano è il personaggio a lui più vicino, nell'atto di prenderlo tra le braccia.

In effetti, due miniature di Todeschino posteriori al 1492—e quindi posteriori alla *Pietà* del Mazzoni—presentano la figura di un uomo con berretto simile al Nicodemo della *Pietà*, probabile evocazione del Pontano. Dopo le vesti di scrittore, insegnante, filosofo, mitologo e uomo religioso, Pontano riveste forse ora quelle di poeta, altro importante aspetto della sua personalità. Nel frontespizio miniato da Todeschino per un manoscritto dei *Carmina* di Orazio (Berlin, Staatliche Museen, Preussisches Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, ms. 78 D 14, fol. 1, v.1494) (**Fig. 14**) il cripto-ritratto di Pontano assume probabilmente le fattezze di Orazio,⁵⁷ esortando un contadino a non abbandonare il lavoro dei campi.⁵⁸ Non è un caso: Orazio era tra le letture più care a Pontano,⁵⁹ ed era originario di Venosa, nel Regno di Napoli. La veste purpurea sottolinea la dignità del poeta, che, come al tempo dell'incoronazione poetica di Petrarca (rivestito di un abito purpureo donato da Re Roberto d'Angiò), assurge allo stesso livello del re.⁶⁰ L'allusione all'umanista—più che il ritratto reale—acquista tale significato proprio perché in un manoscritto sicuramente commissionato da Alfonso Duca di Calabria e destinato alla biblioteca reale.⁶¹

57 La proposta di vedere un cripto-ritratto di Pontano viene da D'Urso, "Un manifesto del 'classicismo' aragonese", 41. Riguardo all'analisi del manoscritto, cfr. D'Urso, *Giovanni Todeschino*, cat. 18, 326.

58 Marco Buonocore, *Vedere i classici: l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo* (Roma: Fratelli Palombi Editori/Rose, 1996), 7-8.

59 Holtz, "Giovanni Pontano," 706. Nella biblioteca aragonese, si annoverano diversi libri su Orazio o di Orazio, tra cui l'*Ars poetica* (Paris BnF ms latin 7980 e ms latin 8222), i *Carmina et epistolarum libri duo* (Paris BnF ms latin 8224), una *Vita di Orazio* anonima (Paris BnF ms latin 8372), una raccolta generale (*Odorum libri V, Carmen saeculare, Ars poetica, Epistolarum libri II, Sermonum libri II*, El Escorial, Biblioteca del Real Monastero, ms T II 5).

60 Sul passaggio dalla sovranità politica alla sovranità del poeta o dell'artista, cfr. Ernst Kantorowicz, "The Sovereignty of the Artist: A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art," in Id., *Selected studies* (Locust Valley (NY): Augustin, 1965), 352-363; 362-363.

61 Il riconoscimento del committente in quanto Alfonso di Calabria, l'identificazione dell'autografia di Gian Rinaldo Mennio (Albinia De la Mare, "The Florentine Scribes of Cardinal Giovanni of Aragon," in *Atti del Convegno Internazionale Il Libro e il Testo, Urbino, 20 - 23 settembre 1982*, a cura di Cesare Questa e Renato Raffaelli [Urbino: Università degli Studi di Urbino, 1984], 291) e l'accostamento con l'atto di cancelleria del 2 marzo 1492 che menziona il pagamento a quest'ultimo per un Orazio, un Ovidio e un Plinio (D'Urso, *Giovanni Todeschino*, 166), ma soprattutto la presenza di emblemi di Alfonso (come la ragnatela al fol. 27v.) ci sembra molto più convincente che il ragionamento sulla presenza di scudi regali (frontespizio) e ducali (fol. 103r e 111r), i quali, per definizione, non sono emblemi personali, ma vengono adottati da ogni successore.



Fig. 14 Ioan Todeschino, Orazio, *Carmina*, Berlino, Staatliche Museen, Preussisches Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, ms 78 D 14, fol. 1, v.1494

In questo contesto, le maioliche del pavimento della cappella Pontano, a Napoli, sono del tutto atipiche. Costruito tra il 1490 e il 1492, il tempietto era stato consacrato alla memoria della moglie, Adriana Sassone, per custodire le tombe della famiglia dell'umanista.⁶² Aggiornatissima sulle innovazioni architettoniche contemporanee, la cappella offre una facciata all'antica in pietra nera nel pieno centro storico napoletano, sul *cardo* principale della città.⁶³ Molte epigrafi, antiche e moderne, erano state inserite nei muri esterni e interni della cappella, mentre sulla parete alle spalle dell'altare un affresco attribuito a Francesco Cicino da Caiazzo raffigura la *Vergine col Bambino tra i Santi Giovanni Battista ed Evangelista*, santi patroni dell'umanista. Pontano vi avrebbe anche collocato la reliquia del braccio di Livio portata a Napoli nel 1451 dopo l'ambasceria compiuta a Venezia, insieme al Panormita, per conto di Re Alfonso V. Le maioliche, di manifattura napoletano-moresca, rappresentano diversi emblemi eraldici dell'umanista, come Ercole e il Leone Nemeo, simbolo dello spirito del saggio stoico, o il ponte a tre archi parlante del nome Pontano (**Fig. 15**).⁶⁴

62 Cfr. Riccardo Filangieri Di Candida, *Il tempietto di Giovanni Pontano in Napoli* (Napoli: Accademia Pontaniana, 1926), 103-139; Roberto Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 199-205; Vincenzo Fontana, *Fra Giovanni Giocondo architetto 1433c.-1515* (Vicenza: Neri Pozza, 1987), 32-33, nonché Bianca De Divitiis, "PONTANVS FECIT: Inscriptions and Artistic Authorship in the Pontano Chapel," *California Italian Studies* 3 (2012).

63 Per l'analisi e la contestualizzazione del monumento, rimando a Bianca de Divitiis, "PONTANVS FECIT."

64 Gli studi pionieristici di Guido Donatone hanno permesso di illuminare l'importanza e il valore delle fabbriche napoletane di pavimenti e vasi, botteghe specializzate che producevano gran parte delle maioliche utilizzate a Napoli (e non importate da Faenza o dalla Toscana, come si credeva finora). Donatone ha dimostrato che la ceramica napoletana anticipa la fioritura degli altri centri italiani, che si ispirano ai motivi ispano-moreschi a partire dalla corte napoletana. Veri maestri ritrattisti si succedono nell'arco di mezzo secolo per creare gallerie di ritratti sia sui pavimenti che sui vasi da farmacia utilizzati dalla corte e dai cortigiani. Non solo i re, ma anche le principesse, i cortigiani e gli alleati politici dei sovrani come Borso d'Este o Lorenzo il Magnifico si ritrovano in queste "gallerie." I diversi *ateliers* che lavorano a Castelnuovo e a Castel Capuano rappresentano in modo molto sintetico i profili dei personaggi ritratti, talvolta accompagnandoli con didascalie che risultano spesso enigmatiche. È importante notare che su queste maioliche non si ritrova alcun ritratto del re o dei membri della famiglia reale, dal momento che l'idea di poter calpestare un'immagine reale sul pavimento sarebbe stata inaccettabile. Al contrario, i cortigiani sono spesso raffigurati sulle maioliche delle loro cappelle o dei loro palazzi.



Fig. 15 Pavimento col «pontano», cappella Pontano, Napoli, c. 1492

Il profilo dell'uomo con i capelli lunghi e il berretto non appartiene alla serie dei ritratti pontaniani (**Fig. 16**), né a quella delle medaglie di Adriano Fiorentino. A giudicare dall'età del soggetto ritratto, potrebbe trattarsi di un'evocazione di un figlio dell'umanista, più che di un ritratto *stricto sensu*. La cappella ospitava le tombe del primogenito Lucio Francesco e del "tardi nato" Lucilio,⁶⁵ ambedue morti prima del padre, che ne ricorda il decesso con parole accorate.⁶⁶ Soprattutto, Giovanni Pontano ricorda nelle sue dediche che aveva costruito questo tempio affinché suo figlio vi depositasse le sue ceneri, non il contrario. In questo contesto, l'allusione alla figura di un suo figlio, come la presenza emblematica di sua moglie Adriana Sassone, ricordano che il tempio di Pontano è anzitutto una tomba di famiglia, che ospita anche ricordi di cari amici come Pietro Compare, deceduto due anni prima dell'umanista. La cappella Pontano racchiude i più cari ricordi dell'umanista, con referenze e omaggi alle persone che popolavano la sfera più intima della sua vita. L'edificio diventa un emblema dei legami familiari e delle amicizie del poeta. Il fatto che questo monumento commemorativo sia edificato in pieno centro della capitale partenopea ne rivela l'importanza. Più che un ritratto fisico dell'umanista, il *tumulo* pontaniano si presenta come suo ritratto interiore, la proiezione architettonica, scritta e visiva della sua essenza più intima.

⁶⁵ Lucilio morì a soli cinquanta giorni.

⁶⁶ Sul muro a destra dell'altare si possono leggere varie iscrizioni alla memoria dei figli. Per Lucio Francesco, due composizioni ricordano: "Has Luci, tibi et inferias et munera solvo / Annua vota piis, heu mihi, cum lacrymis! / Haec, Luci, tibi et ad tumulos, positumque feretrum / Dona pater multis perluo cum lacrymis!" ("Ecco il dono funerario annuale, o mio Lucio, che io ti apporto con pietose lagrime; che con molte lagrime apporto al tuo sepolcro"). La seconda composizione per Lucio Francesco recita: "Has aras pater ipse Deo, templumque parabam / In quo, nate, meos contingeres cineres. / Heu fati vis laeva, et lex variabilis aevi! / Nam pater ipse tuos, nate, struo tumulos." ("Questo altare al Signore e questo tempio io apparecchiava, perchè tu, mio figliuolo, vi riponessi il mio cenere, Ma oh crudele forza del fato, oh legge variabile delle età. Ecco che invece tocca a me padre costruirti il sepolcro"). Per i testi originali e le trascrizioni in italiano, vedere Francesco de Micco, *Il tempietto del Pontano* (Napoli: Tip. Melfi e Joele, 1904), 20-21.



Fig. 16 *Ritratto*, cappella Pontano, Napoli, c. 1492



Fig. 17 Adriano Fiorentino, *Medaglia di Jacopo Sannazaro*

Al contrario di Pontano, Jacopo Sannazaro (1457-1530), di origini nobili, non avrà mai un incarico ufficiale presso gli Aragonesi. Appartenente alla piccola nobiltà cittadina, Sannazaro si consacra agli studi sotto la guida di Giuniano Maio, ma questo non significa che sia indifferente alla dinastia regnante. Comporrà infatti numerose farse per il Duca di Calabria, eventi spettacolari per i quali Guido Mazzoni, autore della *Pietà* di Monteoliveto, realizzerà delle figure definite *giganti*. Sannazaro, nelle sue poesie, celebra i diversi sovrani napoletani, e soprattutto Federico, che l'umanista segue nell'esilio in Francia, fino alla morte del re nel 1504. Appassionato intenditore d'arte, influenzerà i giudizi e le scelte di Pietro Summonte in una celebre lettera di questi al patrizio veneziano Marcantonio Michiel. La sua collezione di opere d'arte è in linea con i gusti di Federico, dal momento che vi si trova un *Ecce Homo* di Petrus Christus,⁶⁷ oltre a un' *Adorazione dei Magi* fiamminga donatagli dal re.⁶⁸ Ma l'umanista ama in particolare l'arte contemporanea, e commissiona diversi ritratti agli artisti che incontra.

⁶⁷ Petrus Christus, *Ecce Homo*, olio su pergamena, 15x10,8 cm, New York, Metropolitan Museum, inv. 60.71.1. Cfr. Carlo Vecce, "Maiora numina. La prima poesia religiosa e la Lamentatio di Sannazaro," *Studi e Problemi di Critica Testuale* 42 (apr. 1991): 42-86.

Come nel caso di Pontano, il riferimento al dio antico della poesia, Apollo, occupa all'inizio il posto più importante nel suo immaginario (forse lo stesso nome accademico *Actius* deriva da un passaggio dell'*Eneide* riferito ad Apollo).⁶⁹ Naturalmente questa iconografia è privilegiata nel primo ritratto dell'umanista, in una medaglia eseguita dall'artista già al servizio di Pontano, Adriano Fiorentino (**Fig. 17**).⁷⁰ Sannazaro vi è raffigurato di profilo, con i capelli sciolti e una toga all'antica. Sul rovescio, la scena del sacrificio rituale reca l'iscrizione *APOLLINI ET MVSIS*.⁷¹ Nella sua villa di Mergellina, dimora delle ninfe, Sannazaro immagina appunto un portico dove si sarebbero collocate da un lato le Muse e dall'altro Apollo.⁷² In questo ritratto, Sannazaro si presenta in linea con la tradizione dei ritratti *all'antica* di Pontano realizzati da Adriano Fiorentino, dal momento che vi si riconosce la stessa nudità eroica, lo stesso abito antico e gli stessi rinvii alla mitologia romana. I ritratti posteriori si libereranno della dipendenza dal modello derivato dalla corte napoletana per prendere una direzione nuova che va oltre i confini di questo studio.

In seguito alla caduta della dinastia aragonese, è naturale che i ritratti dell'umanista non dipendano più dagli artisti della corte. La fama del poeta assicura la diffusione precoce della sua immagine ben al di là delle mura della sua città. Come autore di una celebre opera pastorale (*l'Arcadia*) e come poeta cristiano (nel *De partu viriginis*), Sannazaro sarà celebrato dai più grandi artisti del tempo, se si riconosce ad esempio il suo ritratto nel *Parnaso* di Raffaello al Vaticano (1509-1510), o ancora in una tela del giovane Tiziano (1514-1518) (**Fig. 18**).⁷³

La lettera di Pietro Summonte, datata al 1524 e destinata a dare a Marcantonio Michiel un'idea del panorama artistico napoletano, ricorda non meno di tre ritratti dell'umanista. Giovan Paolo de Agostini, veneziano, ne realizza uno, il busto "al naturale," negli anni Venti, ora conservato al New Orleans Museum of Arts (**Fig. 19**).⁷⁴ Questo ritratto dipinto si distacca radicalmente dalla consuetudine della ritrattistica aragonese, dal momento che il mezzo busto, i

68 Cfr. Carlo Vecce, *Iacopo Sannazaro in Francia: Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo* (Padova: Antenore, 1988), 120-127. Vecce si basa in particolare sulla lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel.

69 *Eneide* VIII, 704, in cui Apollo viene chiamato "Actius." Cfr. Jean-Claude Ternaux, "Sannazaro (Jacopo) (1458-1530)." In *Centuriae latinae. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières*, a cura di Colette Nativel (Ginevra: Droz, 1997), I, 712. "[Actius haec cernens arcum tendebat Apollo desuper](#)," nell'evocazione della vittoria di Azio, attribuita in buona parte ad Apollo da Augusto, che ne fa il suo protettore personale.

70 George Francis Hill, *A corpus of Italian Medals before Cellini* (Londra: British Museum, 1930), 1 n. 343.

71 *Ibid.*, fig. 343.

72 *Eleg*, l. III, 3.

73 Il ritratto a mezzo busto, identificato prudentemente come *Jacopo Sannazaro* di Tiziano (Londra, Royal Collection, v. 1514-1518, olio su tela, 85,7x72,7 cm.), rappresenta un giovane letterato caratterizzato dal suo libro. La copia presente alla Walker Art Gallery di Liverpool contiene in effetti l'iscrizione "Sincerus Sannazarius," ma alcuni elementi fisionomici, come l'età giovanile del modello, non corrispondono interamente a Sannazaro, che all'epoca avrebbe avuto circa cinquant'anni. Su questo punto, cfr. Lucy Whitaker, *The Art of Italy in the Royal Collection: Renaissance and Baroque* (Londra: Royal Collection Publications, 2007).

74 Tempera su legno, 34,9x27,9 cm. cfr. Lionello Venturi, "Gian Paolo de Agostini a Napoli," *L'arte* 21/22 (1918/1919): 49-52. Sannazaro è stato identificato da W. E. Suida. È stato attribuito da Fritz Heinemann al fratello maggiore di Tiziano, Francesco Vecellio, benché la maggioranza dei critici condivida l'attribuzione a Giovanni Paolo di Agostini. Cfr. Isaac Delgado Museum of Art e Samuel H. Kress Foundation, *The Samuel H. Kress Collection in the Isaac Delgado Museum of Art* (New Orleans: Isaac Delgado Museum of Art, 1953), 38. Ringrazio Miranda Lash, Curator of Modern and Contemporary Art, New Orleans Museum of Art, per la sua disponibilità. Di recente, una *Madonna col bambino davanti a un paesaggio* (olio su tela, 70,7x60,2 cm) è stata attribuita a Gian Paolo de Agostini (Koller Auktionen Zürich, 17 settembre 2010, lotto 3005) e un *Musicista e una giovane donna* all'abbazia di Chaalis, nel boudoir di Mme Andrée. Il *Ritratto di Sannazaro* (legno, 48x59 cm.) attribuitogli, della collezione del giornale "Il Mattino" di Napoli (Di Blasi, in Ragionieri, *Vittoria Colonna e Michelangelo*), cat.25, 220, pone invece seri problemi di attribuzione.

tre quarti e la pittura ad olio sono caratteristiche del tutto inedite in quella tradizione. Nessun dettaglio iconografico sottolinea la professione di poeta, né l'attività letteraria, mentre la sottile collana d'oro e la camicia bianca coperta da un gilet nero restano particolari generici. Solo lo sguardo intenso e l'espressione intenta lasciano indovinare il temperamento dell'umanista napoletano. In ritratti come questo, Sannazaro infrange i codici già in vigore sotto gli Aragonesi, che non consentivano l'esecuzione di ritratti di tre quarti al naturale per i membri della corte.

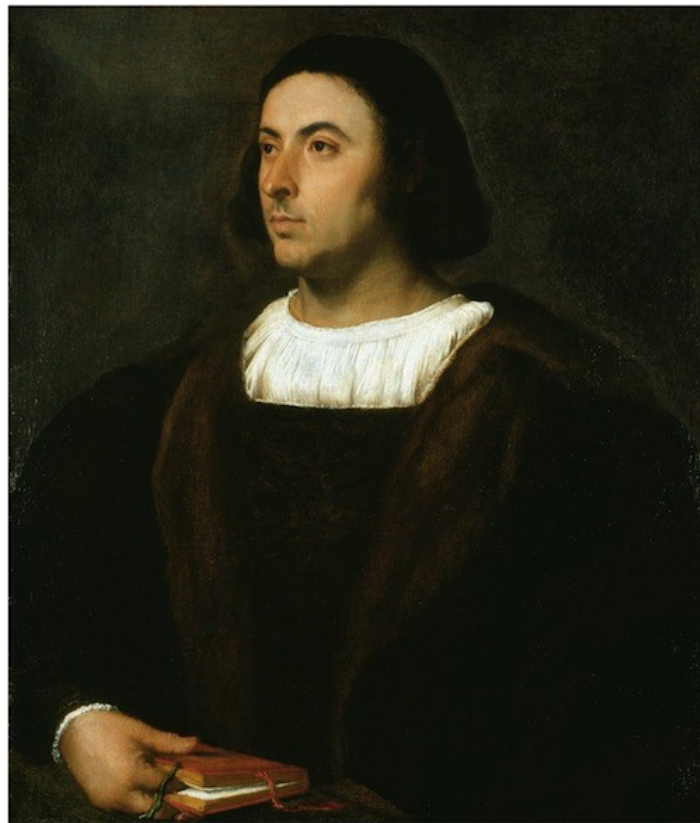


Fig. 18 Tiziano, *Ritratto di Jacopo Sannazaro?*, Londra, Royal Collection, c. 1514-1518, Royal Collection

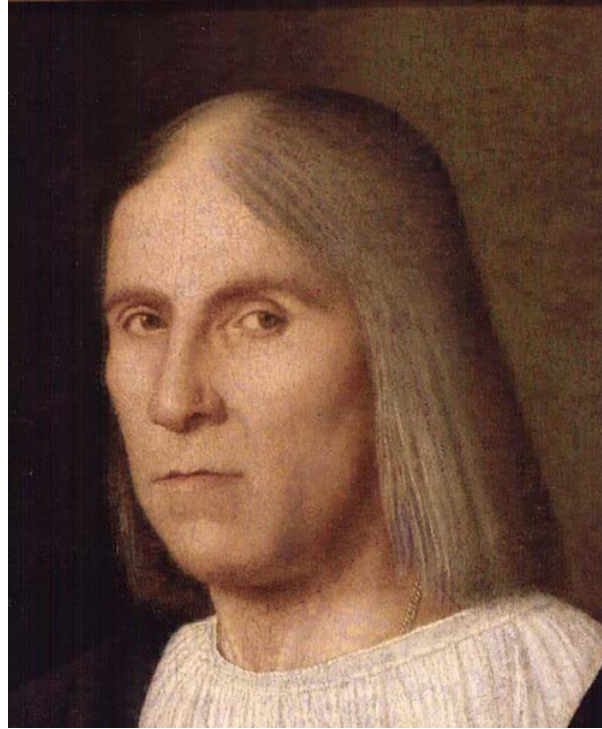


Fig. 19 Giovan Paolo de Agostini, *Ritratto di Jacopo Sannazaro*, New Orleans, New Orleans Museum of Art, tempera su legno, 34,9 x 27,9 cm, c. 1520

Pietro Summonte ricorda anche un altro ritratto dipinto, questa volta su tavola di legno, eseguito da un artista fiorentino, Giovan Baptista.⁷⁵ Ed evoca infine il giovane Girolamo Santacroce, scultore che si era originariamente formato come orefice, autore di due medaglie di Sannazaro (**Figs. 20-21**).⁷⁶



Fig. 20 Girolamo Santacroce, *Medaglia di Jacopo Sannazaro*, Firenze, Museo del Bargello, n. 10226

⁷⁵ Pietro Summonte in Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 61-96: 66.

⁷⁶ Summonte, *Dell'istoria della città, e regno di Napoli*, 68. È possibile che Girolamo Santacroce abbia realizzato il busto di Sannazaro per la tomba di Santa Maria del Parto. Cfr. Riccardo Naldi, *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore del Cinquecento* (Napoli: Electa, 1997).

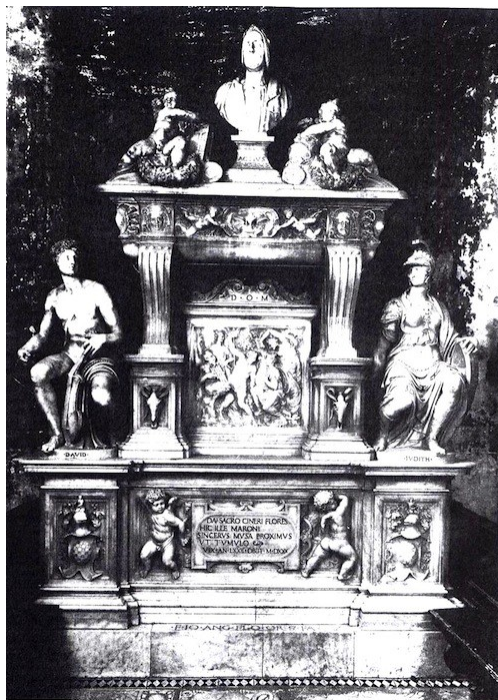


Fig. 21 Giovan Montorsoli, *Tomba di Jacopo Sannazaro*, Napoli, chiesa di Santa Maria del Parto

Realizzate verso il 1519, e certamente per Isabella d'Este,⁷⁷ queste medaglie presentano due rovesci complementari (l'una l'*Adorazione del Bambino*, e l'altra un *Sacrificio a Giano*),⁷⁸ che riflettono i due aspetti della cultura dell'umanista, allo stesso tempo antichizzante e cristiana, come nell'iconografia di Pontano già esaminata. Il profilo eseguito dall'artista conoscerà un grande successo, influenzando i ritratti del poeta collocati in esergo delle edizioni delle sue opere.⁷⁹ Vi si riprendono le modalità del ritratto umanistico introdotte da Adriano Fiorentino, conservandone lo spirito più che la lettera. Proprio come nel caso di Pontano, il dio della poesia occupa un posto centrale nell'iconografia di Sannazaro. La sua tomba postuma a Santa Maria del Parto, compiuta da Fra Giovan Montorsoli nel 1543, si presenta come una nuova tomba di Virgilio, il cui mausoleo si credeva situato ai piedi di Posillipo, presso la residenza di Sannazaro a Mergellina.⁸⁰ Ma soprattutto il rilievo della tomba presenta un'allegoria dell'opera del poeta

⁷⁷ Naldi, in Ragionieri, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, cat. 7, 44-45.

⁷⁸ Firenze, Bargello, Medaglie n. 10226, argento e bronzo, 35 mm. Il diritto della medaglia reca l'immagine di Sannazaro con una corona di alloro, mentre sul rovescio si vedono la Madonna, San Giuseppe e quattro angeli in adorazione davanti a Gesù, riferimento chiaro al *De Partu virginis*. Per il paragone della scena con opere contemporanee, cfr. Naldi, in Ragionieri, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, 55. La seconda medaglia è d'ispirazione arcaicizzante. Cfr. P. Rizzini, *Illustrazione dei civici musei di Brescia. Medaglie* (Brescia 1892): 26, n. 166 et 167. L'identificazione del soggetto è data da Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 87-88 n. 350, che ravvicina la composizione con quella di una tavoletta d'Italia settentrionale. Cfr. Naldi, in Ragionieri, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, cat. 7 per la bibliografia anteriore.

⁷⁹ Citati da Naldi, in Ragionieri, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, 172.

⁸⁰ La conservazione delle ceneri di Virgilio in un mausoleo definito "piramide antica" è raccontata in tal modo nel Seicento: "S. Maria di Piedigrotta è una celebre chiesa sita fuor della città nel fine del borgo di Chiaia alla foce d'una grotta che mena a Pozzuoli fondata l'anno 1353 ... Fu poi concessa da papa Nicolò V l'anno 1452 ad Alfonso Re di Napoli con potestà di concederla a chi li piacesse, e così la concesse a' canonici regolari lateranensi l'anno del

prima e dopo il suo esilio in Francia con Re Federico (1501-1504): Marsia sarebbe un'allusione alla poesia in volgare, e Apollo a quella in latino.⁸¹

La proliferazione dei ritratti di Pontano e Sannazaro si spiega certo con la loro gloria letteraria, ma anche (almeno all'inizio) con i loro intimi legami con la dinastia napoletana. Nessun altro umanista di corte potrà beneficiare di una simile iconografia. La moda del ritratto si diffonde dunque, a poco a poco, dai sovrani alla corte. Ma il diritto all'immagine resta un privilegio di un gruppo ristretto di persone che partecipano della maestà reale, e si trasforma in seguito in un segno di dignità artistica e poetica.

Quel che interessa, in questo studio, è evidenziare il fatto che i due umanisti, pur inseriti nella tradizione iconografica determinata dai sovrani, finirono col non seguire gli stessi codici dettati dalla ritrattistica dei membri della famiglia reale. Grazie alla sperimentazione di nuove tematiche e nuove forme, i loro ritratti influenzeranno i nuovi e successivi sviluppi dell'arte del Rinascimento meridionale, soprattutto dopo la caduta della dinastia aragonese.

Bibliografia

Agosti, Giovanni, e Dominique Thiébaud (a cura di). *Mantegna, 1431-1506*, catalogo della mostra, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 – 5 gennaio 2009. Paris: Hazan, 2008.

Andres, Katharina. *Antike Physiognomie in Renaissance Porträts*. Francoforte: Lang, 1998.

Arasse, Daniel. "Saint Bernardin ressemblant: La figure sous le portrait." In *Atti del Simposio Cateriniano Bernardiniano*, a cura di Domenico Maffei e Paolo Nardi, 311-332. Siena: Accademia Senese degli Intronati, 1982.

Barocchi, Paola (a cura di). *Il Giardino di San Marco: Maestri e compagni del giovane Michelangelo*. Cinisello Balsamo: Silvana Edizioni, 1992.

Barreto, Joana. *Du portrait du roi à l'image de l'État: Les souverains aragonais dans l'Italie de la Renaissance*. Tesi di dottorato sotto la direzione di Philippe Morel, Università di Paris I Panthéon-Sorbonne, 2010. 3 vol. In corso di stampa presso l'École Française de Rome.

Boccardo, Piero e Clario di Fabio. "Giovanni Pontano." In *Vittoria Colonna e Michelangelo*, a cura di Pina Ragioneri. Firenze: Mandragora, 2005.

Bentley, Jerry H. *Politics and Culture in Renaissance Naples*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

Berger Jr., Harry. *Fictions of the Pose: Rembrandt against the Italian Renaissance*. Palo Alto: Stanford University Press, 1994.

Signore 1443. Questi canonici vi tengono un' bellissimo monasterio del loro ordine. Dove non è de traslaciare in silenzio, come dentro un lor giardino si vede una piramida antica de mattoni dentro di cui se conservano le ceneri di Virgilio poeta Mantuano in un'urna di marmo con li seguenti versi da esso composti mentre che viveva: *Mantua me genuit Calabri rapuere tenet nunc / Parthenope, cecini pascua, rura, Duces.*" Citato in Stanislas D'Aloe, "Catalogo di tutti gli edifici sacri della città di Napoli e suoi sobborghi tratto da un manoscritto autografo della chiesa di S. Giorgio ad forum," *Archivio Storico per le Province Napoletane* VIII (1883): 539.

⁸¹ Si veda Marc Deramaix e Birgit Laschke, "Maroni musa proximus ut tumulo. L'église et le tombeau de Jacques Sannazar," *Revue de l'Art* 95 (1992): 25-40; Benedetto Croce, "La tomba di Jacobo Sannazaro e la chiesa di S. Marie del Parto," *Napoli Nobilissima* I (1892): 68-76.

- Beyer, Andreas. *Parthenope, Neapel und Süden der Renaissance*. Monaco-Berlino: Deutscher Kunstverlag, 2000.
- _____. “König Alfonso I. von Neapel triumphiert als Friedensfürst am Grabmal der Parthenope: ‘...mi pensamiento e invención...’.” *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 1 (1994): 93-107.
- Bologna, Ferdinando. *Mostra del ritratto storico napoletano*. Napoli: Azienda Autonoma di Cura Soggiorno e Turismo, 1954.
- _____. “Ricordi di un *Cristo morto* del Mantegna.” *Paragone* 7 (1956): 56-61.
- Buonocore, Marco. *Vedere i classici: l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*. Roma: Fratelli Palombi Editori/Rose, 1996.
- Caglioti, Francesco. “Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignaio: Un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica.” *Bollettino d'arte* 6, s. 76, 67 (1991): 19-86.
- _____. “Adriano di Giovanni de' Maestri, detto Adriano Fiorentino [...], Giovanni Gioviano Pontano [...].” In *Il Giardino di San Marco: Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, a cura di Paola Barocchi, 112-115. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 1992.
- Celano, Carlo. *Delle notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri*. Napoli: G. Francesco Paci, 1724.
- Croce, Benedetto. “La tomba di Jacobo Sannazaro e la chiesa di S. Marie del Prato.” *Napoli Nobilissima* I (1892): 68-76.
- D'Aloe, Stanislas. “Catalogo di tutti gli edifici sacri della città di Napoli e suoi sobborghi, tratto da un manoscritto autografo della chiesa di S. Giorgio *ad forum*.” In *Archivio Storico per le Province Napoletane* VIII (1883), 111-152; 287-315; 499-546; 670-737.
- De Divitiis, Bianca. “New Evidence for Sculptures from Diomedes Carafa's Collection of Antiquities.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institut* 70 (2007): 99-117.
- De Divitiis, Bianca. “PONTANVS FECIT: Inscriptions and Artistic Authorship in the Pontano Chapel.” *California Italian Studies* 3, I (2012).
- De La Mare, Albinia. “The Florentine Scribes of Cardinal Giovanni of Aragon.” In [Atti del Convegno Internazionale Il Libro e il Testo, Urbino, 20 - 23 settembre 1982](#), a cura di Cesare Questa e Renato Raffaelli, 245-293. Urbino: Università degli Studi di Urbino, 1984.
- de Micco, Francesco. *Il tempietto del Pontano*. Napoli: Tip. Melfi e Joele, 1904.
- De Nichilo, Mauro. *I poemi astrologici di Giovanni Pontano: Storia del testo con un saggio di edizione critica del meteororum liber*. Bari: Dedalo, 1975.
- D'Engenio Caracciolo, Cesare. *Napoli Sacra: Ove oltre le vere origini, e fundazioni di tutte le chiese, monasterij, cappelle, spedali ed altri luoghi sacri della città di Napoli e de' suoi borghi, si tratta di tutti i corpi e reliquie di santi, etc. Si descrivono gli epitafii ed iscrizioni non solo che di presente sono, ma che per l'indietro sono stati in detti luoghi. Si fa memoria di molti uomini illustri, avendosi contezza di molte recondite istorie così sacre come profane*. Napoli: Ottavio Beltrano, 1623.
- Isaac Delgado Museum of Art, e Samuel H. Kress Foundation. *The Samuel H. Kress Collection in the Isaac Delgado Museum of Art*. New Orleans: Isaac Delgado Museum of Art, 1953.
- Deramaix, Marc, e Birgit Laschke. “Maroni musa proximus ut tumulo. L'église et le tombeau de Jacques Sannazar.” *Revue de l'Art* 95 (1992): 25-40.

- Donatone, Guido. "La genesi della maiolica napoletana d'età aragonese." In *Italian Renaissance pottery: Papers Written in Association with a Colloquium at the British Museum*, a cura di Timothy Wilson, 102-110. Londra: British Museum Press, 1991.
- D'Urso, Teresa. *Giovanni Todeschino: La miniatura all'antica tra Venezia, Napoli e Tours*. Napoli: Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, Arte tipografica, 2007.
- _____. "Un manifesto del 'classicismo' aragonese: Il frontespizio della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio della Biblioteca di Valenza," *Prospettiva* 105 (2002): 29-50.
- Filangieri Di Candida, Riccardo. *Il tempietto di Giovanni Pontano in Napoli*. Napoli: Accademia Pontaniana, 1926.
- Fontana, Vincenzo. *Fra Giovanni Giocondo architetto 1433c.-1515*. Vicenza: Neri Pozza, 1987.
- Giovo, Paolo. "Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus," in *Pauli Iovii Opera, IX: Dialogi et Descriptiones*, a cura di Ernesto Travi e Mariagrazia Penco, 147-323. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1984.
- Kantorowicz, Ernst. "The Sovereignty of the Artist: A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art." In Id., *Selected studies*, 352-363. Locust Valley (NY): Augustin, 1965.
- Kidwell, Carol. *Pontano, Poet & Prime Minister*. Londra: Duckworth, 1991.
- Hersey, George L. *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples, 1485-1495*. New Haven-Londra: Yale University Press, 1969.
- Hill, George Francis. *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 vol. London: British Museum, 1930.
- Holtz, Louis. "Giovanni Pontano." In *Centuriae latinae. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières*, a cura di Colette Nativel. Vol. II, 701-712. Ginevra: Droz, 2006.
- Kurz, Otto. "Sannazaro and Mantegna." *Studi in onore di Riccardo Filangieri II* (1959): 277-283.
- Lugli, Adalgisa. *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*. Torino: Allemandi, 1990.
- Mazzella, Scipione. *Le Vite dei re di Napoli. Con le loro effigie dal naturale*. Napoli: G. Bonfandino, 1594.
- Middione, Roberto. *Le raccolte di scultura, Museo nazionale di San Martino*. Napoli: Electa, 2001.
- Mirouse, Abbas. *Un héritier de Ptolémée à la Renaissance: imagination symbolique et autobiographie intérieure dans l'oeuvre de Giovanni Pontano 1428-1503*. Tesi di Dottorato, Università Paris IV, 1994.
- Naldi, Riccardo. *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore del Cinquecento*. Napoli: Electa, 1997.
- Pane, Roberto. *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*. 2 vol. Milano: Edizioni di Comunità, 1975-1977.
- Pfisterer, Ulrich. "Filaretos Künstlerwissen und der Wiederaufgefundene Traktat *De Arte Fuxoria* di Giannantonio Porcellio de' Pandoni." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 46 (2002): 121-151.
- Pommier, Édouard. *Théories du portrait: De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.
- Rinaldi, Michele. "Due miscellanee astrologiche mediolatine annotate da Giovanni Pontano." In *Carte aragonesi: Atti del convegno, Ravello, 3-4 ottobre 2002*, a cura di Marco Santoro, 297-306. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004.
- Rizzini, Prospero. *Illustrazione dei civici musei di Brescia. Medaglie*. Brescia: Apollonio, 1892.

- Ryder, Alan. *Alfonso the Magnanimous, King of Aragon, Naples and Sicily 1396-1458*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Schubring, Paul. *Die italienische Plastik des Quattrocento*. Berlin: Athenaion, 1919.
- Signorelli, Pietro Napoli. *Vicende della coltura nelle Due Sicilie dalla venuta delle colonie straniere sino a' nostri giorni*. Napoli: Vincenzo Orsini, 1810.
- Soldati, Benedetto. *La poesia astrologica nel Quattrocento*. Firenze: Le Lettere, 1986.
- Speranza, Fabio. *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, a cura di Nicola Spinosa, cat. 36, 242. Napoli: Electa, 2006.
- Stacey, Peter. *Roman Monarchy and the Renaissance Prince*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Summonte, Antonio. *Dell'istoria della città, e regno di Napoli*. Napoli: A. Bulifon t. IV, 1675.
- Taber, Louise E. "Art Collection of an Antiquarian." *International Studio* LIX, 236, (1916): LXXIII-LXXX.
- Ternaux, Jean-Claude. "Sannazaro (Jacopo) (1458-1530)." In *Centuriae latinae. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières*, a cura di Colette Nativel. Vol. I, 711-719. Ginevra: Droz, 1997.
- Toscano, Gennaro (a cura di). *La biblioteca reale di Napoli al tempo della dinastia aragonese*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998.
- Toscano, Gennaro. "Gaspere da Padova e la diffusione della miniatura 'all'antica' tra Roma e Napoli." In *Parole dipinte. La miniatura a Padova dal medioevo al Settecento*, a cura di Giovanna Baldassin Molli, Giordana Mariani Canova e Federica Toniolo, 523-531. Modena: Franco Cosimo Panini, 1999.
- _____. "Da lui cominciò ad rinnovarsi la antichità: per la fortuna di Andrea Mantegna a Napoli," in *"Napoli è tutto il mondo": Neapolitan Art and European Culture from Humanism to the Enlightenment*, a cura di Livio Pestilli, Ingrid Rowland e Sebastian Schütze, 79-97. Roma-Pisa: F. Serra, 2008.
- Vecce, Carlo. *Iacopo Sannazaro in Francia: Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*. Padova: Antenore, 1988.
- _____. "Paolo Giovio e Vittoria Colonna." *Periodico della società storica comense* LIV (1990): 65-93.
- _____. Vecce, "Maiora numina. La prima poesia religiosa e la Lamentatio di Sannazaro," *Studi e Problemi di Critica Testuale* 42 (apr. 1991): 42-86.
- Venturi, Lionello. "Gian Paolo de Agostini a Napoli." *L'arte* 21/22 (1918/1919): 49-52.
- Verdon, Timothy C. *The Art of Guido Mazzoni*. New York: Garland, 1978.
- Villard, Renaud. *Du bien commun au mal nécessaire: Tyrannies, assassinats politiques et souveraineté en Italie, vers 1470-vers 1600*. Roma: École Française de Rome, 2008.
- Vismara, Novella. "Adriano Fiorentino, Medal of Giovanni Pontano." In *In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece. Athens, National Gallery –Alexandros Soutzos Museum, 22 December 2003 - 31 March 2004*, a cura di Mina Gregori, cat. I, 44, 161. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2004.
- Von Fabriczy, Cornelius. "Adriano Fiorentino." *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 24 (1903): 71-98.
- Whitaker, Lucy. *The Art of Italy in the Royal Collection: Renaissance and Baroque*. Londra: Royal Collection Publications, 2007.
- Woods-Marsden, Joanna. "Ritratto al Naturale: Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits," *The Art journal* 46 (1987): 209-216.

- Wunenburger, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris: P.U.F., 1997.
- Zerner, Henri. "L'effet de ressemblance." In *Il ritratto e la memoria: Materiali*, a cura di Augusto Gentili, Claudia Cieri Via, Philippe Morel, 111-122. Roma: Bulzoni, 1993.
- Zanker, Paul. "I Ritratti di Marco Tullio Cicerone: Visione, autorappresentazione, interpretazione." In *Cicerone Prospettiva 2000. Actes du colloque Ciceronianum Arpinas*, a cura di Emanuele Narducci, 16-58. Firenze: Le Monnier, 2001.