

LIGORIO E VASARI.
SULLA *PAZIENZA* DI ERCOLE II D'ESTE
E SU GIROLAMO DA CARPI

CARMELO OCCHIPINTI

Ligorio e Vasari si odiavano, lo sappiamo bene. Ma di un odio talmente forte che ancora oggi chi studia Vasari, per rispetto forse di una così pervicace volontà di *damnatio memoriae* nei confronti di Ligorio, evita con cura di affrontare l'argomento detestato. Viceversa, chi studia Ligorio perlustrando i territori sconfinati dell'erudizione antiquaria riesce, solitamente, a tirarsi fuori da questioni di arte contemporanea: ma è questa, di certo, una delle conseguenze delle attuali, non sempre comunicanti, specializzazioni disciplinari. Ora, ai nostri occhi è proprio l'odio reciproco ad attrarre perduto i due: giacché un'attrazione tanto conflittuale tra Ligorio e Vasari ci permetterà di ragionare sui modi loro, così diversi, di guardare all'arte contemporanea, di considerare la storia artistica nei suoi avvicendamenti epocali, di valutare la statura dei più grandi maestri dell'età moderna, da Raffaello a Correggio fino a Michelangelo.

Ebbene, lo spazio di questo articolo ci consente di affrontare una vicenda che vide Ligorio e Vasari conflittualmente coinvolti: quando, tra il 1552 e il 1553, entrambi parteciparono al concorso indetto dal duca di Ferrara Ercole II d'Este che stava allora cercando «l'opinione di tutti i letterati e sottili ingegni» d'Italia perché gli inventassero un'immagine allegorica della Pa-

zienza.¹ Il favore accordato dal principe estense, com'è noto, a Vasari produsse la grande indignazione di Ligorio. Prima, però, di ripercorrere la vicenda per ricavarne le nostre opportune considerazioni, ci sarà utile tornare indietro di poco: risalire, precisamente, al 1550, nella Roma sotto l'esordiente pontificato di papa Giulio III del Monte, quando le ragioni del conflitto tra Ligorio e Vasari dovettero per la prima volta accendersi.²

1. *La biografia vasariana di Garofalo e Girolamo da Carpi*

Nel 1550 avvenne un incontro importante di cui ci servirà tener conto: tra Vasari, che aveva appena presentato al nuovo papa la prima edizione delle *Vite*, e il pittore estense Girolamo da Carpi [fig. 1], che si trovava allora a Roma prima di essere richiamato a Ferrara per dirigere i restauri dentro il castello estense, devastato dall'incendio del febbraio del 1554; in occasione di tali restauri – ci occorre qui ricordare – dentro il castello estense si sarebbero nuovamente valorizzati, nelle diverse stanze riallestite da Girolamo, gli svariati quadroni allegorici celebrativi delle virtù del principe: a iniziare dall'*Occasione e Penitenza* del 1541 [fig. 2], oggi a Dresda, di cui con ogni probabilità Ligorio veniva a conoscenza tramite il suo stesso autore, Girolamo da Carpi, impegnato pure lui, a Roma, alle dipendenze del cardinale Ippolito

¹ Le parole citate si leggono nella lettera indirizzata a Giorgio Vasari da Bernardetto Minerbetti in data 7 gennaio 1553, già da noi discussa e commentata in OCCHIPINTI 2009, pp. 197-218, in particolare 200, nota 3.

² Per un profilo biografico di Pirro Ligorio si deve fare riferimento a COFFIN 2004. Sull'enciclopedia ligoriana si veda OCCHIPINTI 2007. Le citazioni dei manoscritti di Ligorio sono qui prese dall'edizione elettronica consultabile nel sito internet di *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica* (www.horti-hesperidum.com), secondo le seguenti abbreviazioni alle quali si fa riferimento nelle citazioni successive: LIGORIO, Napoli, voll. 1-10 = Pirro Ligorio, [*Antichità romane*], Napoli, Biblioteca Nazionale, mss. XIII B1 - XIII. B10; LIGORIO, Oxford = Oxford, Bodleian Library, Cod. Canon. Ital. 138; LIGORIO, Torino, voll. 1-30 = Torino, Archivio di Stato, mss. a.III.3 - a.III.15 (voll. 1-13); mss. a.II.1 - a.II.17 (voll. 14-30).

II d'Este;³ fino alla *Pazienza* [fig. 3], oggi nella Galleria Estense di Modena, recentemente dipinta, nel corso del 1553, per mano di Camillo Filippi aiutato dal figlio Bastianino, i quali si basarono su quella stessa invenzione vasariana che era tanto piaciuta al duca Ercole II.⁴

Incontro importante, dicevamo, quello tra Giorgio e Girolamo: perché molte delle informazioni sulla politica di mecenatismo estense inserite, tra l'altro, dentro le biografie del Garofalo e di Girolamo da Carpi come le leggiamo nell'edizione delle *Vite* del 1568 dipendono dagli appunti stilati da Vasari, proprio nel 1550, attingendo alla viva voce di Girolamo.⁵ Perciò tante informazioni potremo meglio comprenderle a condizione di riferirle a quel contesto culturale che così bene esse rispecchiano: mentre cioè, affermandosi ovunque la consapevolezza di una nuova epoca che si apriva, i cantieri papali attiravano da tutta Italia artisti di varia formazione; mentre, a conseguenza dei ritrovamenti archeologici incoraggiati dallo stesso pontefice (che sognava di riempire di statue antiche l'erigenda villa di Via Flaminia), diventavano assolutamente preminenti gli interessi per l'antiquaria e per l'iconologia; mentre si percepiva una netta, ormai sempre più incolmabile distanza storica rispetto alla Roma di prima del Sacco – rispetto cioè alla Roma di Raffaello, di Bramante, di Peruzzi – adesso che anche Perin del Vaga e Giulio Romano erano morti lasciando l'Italia desolata.

Attingendo, allora, alla viva voce di Girolamo da Carpi, Vasari ci consegnava il ritratto del Garofalo, maestro di Girolamo, come di un uomo in preda al suo sconsolatissimo rimpianto: quello di non essere rimasto, da giovane, a lavorare nella Roma di Raffaello dove di certo avrebbe fatto ben altri progressi; addirittura, vecchissimo e cieco – sarebbe morto nel 1559 – Garofa-

³ Sull'*Occasione e Penitenza* di Dresda indagata secondo tale inconsueta prospettiva, rimandiamo a OCCHIPINTI 2011, p. 151 e ID., pp. 208-218.

⁴ Si vedano, al riguardo, la recente monografia di PATTANARO 2012, pp. 33-47, oltre a PATTANARO 2013, pp. 35-45.

⁵ VASARI 1966-1987, vol. V, 1984, p. 415: «E tutti questi particolari seppi io dallo stesso Girolamo, che fu molto mio amico, l'anno 1550 in Roma».

lo diceva di «maledire le maniere di Lombardia», di volere «smorbarsi», quasi che avesse potuto «disimparare» quanto aveva appreso in patria dove i suoi ricordi risalivano, come Girolamo certamente non mancò di ricordare a Vasari, nientemeno che a Giorgione e a Tiziano prima ancora che a Dosso Dossi: si trattava tuttavia di maestri che avevano usato dipingere senza disegnare, senza studiare le statue antiche, e più che mai adesso, a Roma, pareva che questo loro limite dovesse decisamente pesare.⁶ Le stesse cose Vasari faceva dire a Girolamo da Carpi a proposito della propria formazione. Addirittura nel 1550 Girolamo, attratto dagli interessi nuovi per l'antiquaria e l'iconologia ormai dominanti nella Roma di papa Giulio III, rinnegava il proprio passato, trovandosi ora impegnato nei giardini estensi di Montecavallo alle prese con le statue antiche, godendo della stima del cardinale Ippolito II d'Este prima ancora di assumere le responsabilità di architetto nel Belvedere papale⁷. Perciò, rivolgendosi a Vasari, Girolamo «si dolse più volte d'aver consumato la sua giovinezza et i migliori anni in Ferrara e Bologna e non in Roma o altro luogo, dove averebbe fatto senza dubbio molto maggiore acquisto»: ⁸ in questo modo, di fronte all'ambizione di affermarsi nella Roma dei papi, Girolamo rinnegava addirittura i Correggio visti e amati in gioventù, lungo quegli anni di formazione trascorsi lontano da Roma ma adesso ripercorsi proprio a Roma, nel 1550, sulle pagine *in fieri* della 'futura' biografia vasariana. In particolare egli rinnegava allora il Correggio del *Noli me tangere* visto in Casa Ercolani a Bologna;⁹ rinnegava il Correggio delle *Nozze mistiche di Santa Caterina* [fig.

⁶ Ma sui soggiorni ferraresi del Vasari, cfr. di recente PATTANARO 2010, pp. 85-135; 87, ed EADEM, 2013, pp. 131-146.

⁷ La migliore ricognizione documentaria riguardo al più duraturo soggiorno a Roma del pittore, tra il 1549 e il 1553, resta quella di MEZZETTI 1977, che si basa in buona parte sugli spogli venturiani, relativi al più ampio contesto estense-romano (VENTURI 1890, pp. 196-206; si veda ora anche FROMMEL 1999-2002, pp. 275-284).

⁸ VASARI 1966-1987, vol. V, 1984, p. 415.

⁹ VASARI 1966-1987, vol. V, 1984, p. 415.

4] viste ancora a Modena (avendovi a suo tempo apprezzato l'eleganza delle figure, delle linee, dei capelli, delle mani, del colorito «vago» e «naturale»¹⁰); rinnegava il Correggio degli affreschi parmensi studiati da giovane (allorché, come Vasari non mancò di osservare basandosi di certo sui disegni che Girolamo dovette mostrargli e che noi abbiamo perduto, «ritrasse alcuna delle pitture della tribuna del Duomo»),¹¹ «studiò similmente Girolamo in San Giovanni Evangelista le figure della cappella maggiore nella nicchia di mano del medesimo Correggio [...]»;¹² in effetti, sembra proprio che queste frasi, questi elenchi di cose “ritratte” e “studiate” fossero suggeriti al Vasari proprio da una serie di disegni, “ritratti” e “studi” risalenti appunto alla ‘giovinezza’ di Girolamo). In definitiva, accadeva che l'entusiasmo per i tempi nuovi che sembravano aprirsi per Roma finisse pure per condizionare la percezione della grandezza di Correggio, ancora una volta sminuita, attraverso l'esperienza sconsolata di Girolamo, in ragione del mancato viaggio a Roma. Non diversamente, in sostanza, Garofalo aveva rinnegato Giorgione e Tiziano, di fronte alla rinnovata infatuazione della Roma di Giulio III nei confronti della grandezza di Raffaello.

Così, a Roma, Girolamo cercava una nuova giovinezza, ridiventando apprendista all'età di cinquant'anni: lo dimostrano le pagine del suo smembrato taccuino romano, che Vasari probabilmente scorreva sotto i propri occhi;¹³ oltre a disegni di statue ellenistiche, eseguiti con grande eleganza, tutta di superficie e tutta emiliana, per non dire parmigianinesca, ma nella nitidezza

¹⁰ VASARI 1966-1987, vol. V, 1984, p. 415.

¹¹ VASARI 1966-1987, vol. V, 1984, p. 415.

¹² VASARI 1966-1987, vol. V, 1984, p. 415.

¹³ Lo smembrato taccuino romano, unanimamente attribuito a Girolamo da Carpi, consta dei novanta fogli conservati nella Biblioteca Reale di Torino, degli ottantacinque della Rosenbach Library di Philadelphia e dei cinque del British Museum di Londra (studi di riferimento: CANEDY 1976; RICCOMINI 1992, pp. 66-79; DAUNER 2005); infine l'esauriente ricognizione bibliografica di PATTANARO 2010, pp. 85-135.

di tratto fino a quel momento insolita al disegnatore,¹⁴ vi si trovavano numerosi appunti grafici derivati da Raffaello e dalla sua scuola: dai putti del *Trionfo di Galatea*, alle cariatidi della Stanza di Eliodoro e della Sala di Costantino, ad uno degli angeli della Cappella Chigi di Santa Maria della Pace, alle incredibili grottesche delle Logge Vaticane (che intanto anche Ligorio riteneva «cose vive e con vitale respiro»¹⁵), fino alle figure allegoriche della Sala di Costantino, alle facciate dei palazzi dipinte da Polidoro, Perino e Giovan Francesco Penni.¹⁶

¹⁴ Pochi disegni giovanili finora con sicurezza riconosciuti del Carpi, risalenti anche a fugaci soggiorni romani, si rivelano ancora molto emiliani nella velocità delle ombreggiature acquarellate, così poco descrittivi ma molto simili ai disegni eseguiti dal compagno di lavoro di allora, Biagio Pupini, quando entrambi rimasero folgorati dal modo di schizzare straordinariamente suggestivo di Parmigianino. Cfr. PETRIOLI TOFANI 2000, pp. 133-139, in particolare 133, dov'è tra l'altro per la prima volta pubblicato il foglio del Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, inv. 134S, *Copia dalla Scuola di Atene di Raffaello*; la Petrioli Tofani segnalava degli altri disegni degli Uffizi, restituiti al Carpi già da John A. Gere, così sofferusi da non potersi considerare posteriori al terzo-quarto decennio, trattandosi anche di schizzi e studi destinati a essere più tardi utilizzati, come nel caso dello studio di un dettaglio di sarcofago antico, con *Trionfo di Nettuno*, della cui nereide vista di spalle (sul recto del foglio 14945 F) Girolamo si sarebbe poi ricordato nel disegnare una ninfa nella *Galatea* di Dresda. Disegni di questo tipo non possono ancora essere considerati studi scientifici di archeologo, come invece lo sono quelli raccolti nel taccuino romano. Cfr. ora PATTANARO 2010, pp. 87-88.

¹⁵ Sulle grottesche di Raffaello e Giovanni da Udine, cfr. Ligorio, Torino, vol. 8, c. 152r.

¹⁶ I putti del *Trionfo di Galatea* si vedano in CANEDY 1976, schede T167 e R106, dove sono riprodotti i fogli rispettivamente conservati nella Biblioteca Reale di Torino e nella Rosenbach Library di Philadelphia; si vedano inoltre le schede T127 (una *Cariatide* della Stanza di Eliodoro); R 170 e R93 (figure allegoriche della Sala di Costantino); R126 (una figura dalla facciata perduta di Palazzo Gaddi, dipinta da Polidoro); T74 (relativa al foglio della Biblioteca Reale di Torino, dove sono raccolti studi ripresi probabilmente da manoscritti di Peruzzi). In ogni caso si rinvia al commento di DAUNER 2005, pp. 12-13, 84-97, 112-113, 123. Riguardo alla possibilità che Girolamo abbia avuto accesso a disegni raffaelliani ben prima degli anni Cinquanta, si consideri il disegno, di sicura attribuzione, conservato a Windsor Castle, inv. RL8636v (esaminato da PATTANARO 1999, pp. 77-104, in particolare 80),

Ma ecco affiorare pure, a Roma, sugli stessi taccuini, alcuni dei ricordi parmensi esattamente come essi venivano affiorando sulle contemporanee biografie vasariane dedicate ai maestri ferraresi: ricordi in particolare della Steccata, nel disegno del *Mosé che spezza le tavole*, nel profilo di donna con brocca che si atteggia come le *Vergini savie*, che, dunque, potrebbe proprio essere ispirata a disegni di Parmigianino.¹⁷

Insomma, redigendo la biografia di Girolamo da Carpi, Vasari non intese altro che confermare, esplicitando, per di più, e sviluppando quanto già da lui sinteticamente dichiarato nella prima edizione delle *Vite*, in particolare nella biografia del Pordenone dove si leggeva già di Girolamo che fino ad allora, fino cioè a prima di trasferirsi a Roma, era stato «più atto a' ritratti ed a cose appartate, che a storie terribili, dove bisognasse la forza dell'arte e del disegno».¹⁸ Meglio di così non si sarebbe potuta misurare, da parte di Vasari, la distanza enorme che correva tra la stagione dei «duo Dossi» ancora legati a Venezia, da un lato, e la maniera grande, «terribile», dei massimi seguaci di Raffaello, Giulio Romano o Perin del Vaga, dall'altro.¹⁹

dove si studiano particolari dei pennachi e di una vela della volta della Loggia della Farnesina da cui Girolamo avrebbe tratto l'idea compositiva, come già da Roberto Longhi evidenziato, per la Madonna e gli angeli della *Pala Muzzarelli* della National Gallery of Art di Washington.

¹⁷ CANEDY 1976, schede T25 e T26; DAUNER 2005, pp. 17, 108 e 145. Cfr. PATTANARO 2010, p. 104. Riflessioni ancora valide sui ricordi di Correggio da parte di Girolamo da Carpi si trovano in ANTAL 1948, pp. 81-102, in particolare 84 e *passim*.

¹⁸ VASARI 1966-1987, vol. IV, 1976, p. 435.

¹⁹ Proprio a questo riguardo, già negli *Ampliamenti nell'Officina ferrarese* (ora in LONGHI 1980, pp. 125-168, in particolare 167) Roberto Longhi aveva apprezzato la scrittura di Vasari («della squisitezza del pittore nei formati minimi e negli argomenti mitici e pagani ci dà conto il Vasari nella sua, molto favorevole, vita dell'artista») il quale invece, ancora negli studi più recenti, si ritiene responsabile di un giudizio troppo parziale e riduttivo nei confronti del Carpi (cfr. per esempio PATTANARO 2000, p. 24: «Il Vasari così si esprime, e in maniera non del tutto lusinghiera per i ferraresi»). Del resto anche ANTAL 1948, p. 87, aveva avanzato interessanti considerazioni in favore della scrittura vasariana.

2. *Ai servizi del cardinale Ippolito II d'Este.*

L'attrazione manifestata da Girolamo da Carpi per i monumenti antichi e moderni di Roma rispecchiava, d'altronde, le ambizioni nuove del mecenatismo estense, che stavano intanto orientandosi verso la cultura antiquaria, verso le statue antiche, verso Roma. Appena nominato governatore di Tivoli, il cardinale Ippolito II d'Este concepiva già nel 1550, in competizione col papa regnante, il progetto grandioso del palazzo e del giardino di Tivoli, che solo nel decennio successivo egli avrebbe potuto portare a compimento; avvalendosi delle competenze di Girolamo da Carpi, il cardinale poteva allora dare avvio alla sistemazione dei giardini del Quirinale, disponendovi statue e fontane così da inaugurare una fase nuova, testimoniata da Vasari, della sua attività di mecenatismo.²⁰

In effetti i gusti 'collezionistici' che fino a quel momento, al rientro dal soggiorno francese, il cardinale d'Este aveva coltivato erano stati del tutto tradizionali e, diremmo, decisamente ferraresi. Da sempre, cioè, egli si era legato a quadretti per lo più da camerino, che potevano vasarianamente dirsi «senza disegno», trattandosi di cose piccole appunto, di «ritratti», di «cose appartate». Solo che adesso molti dei pezzi della sua collezione dovevano agli occhi di tutti apparire come superati, 'antiquati'

²⁰ VASARI 1966-1987, vol. V, 1984, p. 418: «E perché si diletto Girolamo e diede anco opera all'architettura, oltre molti disegni di fabbriche che fece per servizio di molti privati, servi in questo particolarmente Ippolito cardinale di Ferrara, il quale avendo comperato in Roma a Monte Cavallo il giardino che fu già del cardinale di Napoli, con molte vigne di particolari all'intorno, condusse Girolamo a Roma, acciò lo servisse non solo nelle fabbriche, ma negl'acconcimi di legname veramente regii del detto giardino; nel che si portò tanto bene, che ne restò ognuno stupefatto. E nel vero non so chi altri si fusse potuto portare meglio di lui in fare di legnami (che poi sono stati coperti di bellissime verzure) tante bell'opere e sì vagamente ridotte in diverse forme et in diverse maniere di tempii, nei quali si veggiono oggi accomodate le più belle e ricche statue antiche che sieno in Roma, parte intere e parte state restaurate da Valerio Cioli scultore fiorentino e da altri».

insomma: come certamente lo erano, per esempio, i tanti quadretti di Ludovico Mazzolino – quali la *Circoncisione* e la *Strage degli Innocenti* degli Uffizi –, come pure le due «donne all'antica» di Iacopo Palma il Vecchio che fin da giovanissimo il cardinale si era portato dietro, insieme ai propri oggetti più personali, a ricordo dell'infanzia ferrarese e, probabilmente, degli anni padovani dell'università.²¹ Ma a Roma, ormai, un pittore veneto come Palma il Vecchio, rappresentato nella quadreria del cardinale d'Este con due «ritratti di donne antiche», non poteva che essere sminuito proprio in considerazione della qualità di certe sue cose «appartate» e fatte «senza disegno» ben evidenziata da Vasari, in considerazione, cioè, di una formazione ben lontana dallo studio dell'antico²².

Quando, tra il 1549 e il 1550, Girolamo da Carpi dovette ritrarre il cardinale d'Este, come lo vediamo nel dipinto di Berlino recuperato da Alessandro Ballarin e da Alessandra Pattanaro [fig. 5], il pittore pensò bene di ispirarsi – almeno compositivamente – ad un ritratto 'sovrumano' come quello di *Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, le cui figure Vasari aveva enormemente lodato soprattutto perché esse non parevano «finte» ma veramente «tonde», trovandosi «il velluto [che] ha il pelo» e le «pelli [...] morbide e vive» (a riprova della potenza degli espedienti mimetici che il linguaggio pittorico moderno era in grado di conseguire, raggiungendo risultati che, giusta le dispute coeve sul «paragone», neppure la scultura antica aveva mai potuto eguagliare²³). In tal senso, pure se nella più austera

21 Sulla quadreria di Ippolito d'Este, inventariata la prima volta nel 1535, dobbiamo rinviare ai documenti e alla relativa discussione in OCCHIPINTI 2001, pp. 307 e 310.

22 Cfr. OCCHIPINTI 2010, pp. 1-13.

23 G. VASARI 1966- 1987, vol. IV, 1976, p. 188: «si veggono non finte ma di rilievo tonde le figure: quivi è il velluto che ha il pelo, il damasco addosso a quel papa che suona e lustra, e le pelli della fodera son morbide e vive, gli ori e le sete contraffatte sì che non colori ma oro e seta paiono» (Vasari aveva espresso le proprie considerazioni sulla capacità mimetica della pittura, supe-

ambientazione che ormai era nei tempi, Girolamo si era cimentato nel confronto con Raffaello imitando lo scorcio del tavolo nel ritratto papale, impegnandosi a differenziare i materiali nella piumosità del pellicciotto, nella morbidezza delle barbe, nella lucidità del campanello.

Così il cardinale estense, papa mancato, ora si faceva ritrarre, desideroso di porsi in competizione con uno dei papi della Roma rinascimentale; ma sarebbe bello potere riconoscere sul fondo alle spalle del cardinale, torvo e accigliato nel suo straordinario trattamento luministico, quel Gabriele Cesano che Cellini ricordava come «tanto brutto e tanto spiacevole» e che continuava a esser presente, insieme a Girolamo, tra i salariati di Ippolito; il suo straordinario trattamento luministico era pur sempre esito di quell'eredità tutta emiliana di cui Girolamo era portatore, un'eredità in sostanza giorgionesca, di certa pittura che cioè si faceva «senza disegno»: tanto più che Girolamo aveva trasposto il modello aulico in una chiave di maggiore intensità psicologica, in linea per esempio con la ritrattistica di Sebastiano del Piombo cui il ritratto, del resto, era rimasto lungamente attribuito.²⁴

3. *L'inchiesta ducale: l'allegoria della Pazienza*

Quanto finora detto ci aiuta a ripercorrere la vicenda ferrarese di cui dobbiamo occuparci. Si chiudeva l'anno 1552 e girava vo-

riori a quelle della scultura, nella ben nota lettera a Benedetto Varchi, in BAROCCHI 1960, p. 61).

²⁴ Sul ritratto, conservato a Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. n. B/113, cfr. PATTANARO 2000, pp. 83-85, e la relativa recensione di P. LEONE DE CASTRIS, in «Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea», II, 2003, pp. 133-136, dov'è segnalata la presenza nel 1926 presso la Spanish Gallery di Londra, testimoniata dalla fototeca della Witt Library, di una copia del ritratto di Ippolito dove era ancora visibile la terza figura sul fondo). Su Gabriele Cesano vedere almeno il *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, vol. XXIV, 1980, pp. 129-132 (voce redatta da Franca Petrucci).

ce che il duca Ercole II stesse cercando il consiglio di svariati letterati ed esperti iconologi perché gli inventassero un'allegoria moderna adatta a celebrare una delle caratteristiche del suo temperamento politico, quella di essere paziente.

Una sera sul finire dell'anno, mentre il cardinale d'Este si trovava a Firenze, un suo segretario, il vescovo di Cariati Marcantonio Falconi, ospite a cena del fiorentino Bernardetto Minerbetti, sollecitava una discussione su «come si potesse dipingere la Pazienza» spiegando agli ospiti commensali che «lo Excelentissimo Signor Duca di Ferrara, essendosi eletta questa impresa, desiderava per qualche bella invenzione figurarla nelle case sue; e disse molte invenzioni, che già li erano state portate». ²⁵ Come, ancora, apprendiamo dalla lettera inviata qualche giorno dopo, il 7 gennaio, dal padrone di casa a Vasari, tra vari commensali si era trovato a partecipare Benedetto Varchi, il quale «andò attorno a questo, discorrendo molte cose, mostrando che li antichi non ne avevano lasciata alcuna particular descrizione». ²⁶ Accadde allora che il padrone di casa decidesse di mostrare ai propri ospiti, sicuro di destare la loro profonda meraviglia, il dipinto che Vasari, in collaborazione con Gaspar Becerra, gli aveva fatto non molto tempo prima: la *Pazienza* ora conservata a Palazzo Pitti ²⁷. Non è allora difficile immaginare come Minerbetti abbia preso a vantare quella *Pazienza*, che era il proprio emblema personale, come direttamente suggerita da un'idea di Michelangelo (così, infatti, qualche mese prima, il 31 ottobre del 1551, Minerbetti aveva scritto a Vasari, riferendosi al dipinto in preparazione: «La Pazienza, formata dalle vostre [*scil.* di Vasari] benedette mani et ghiribizata insieme da quel grandissimo vecchio che tutto 'l mondo et ammira et meritamente honora»; fatto è che Vasari doveva avergli fatto credere che avrebbe fatto di tutto per avere un parere da Michelangelo; fatto è che Michelange-

²⁵ Queste parole sono prese dalla lettera, già citata *supra* alla nota 1, riportata, con gli essenziali rimandi bibliografici, anche in OCCHIPINTI 2009, p. 200.

²⁶ Si veda la nota precedente.

²⁷ AGOSTI 2013, pp. 27-33.

lo non parve minimamente interessato alla faccenda di questa *Pazienza*²⁸). Grande fu, in effetti, l'entusiasmo del vescovo di Cariate. Perciò non si perse tempo a dare incarico a un «buon giovane», non sappiamo chi, di fare un disegno perché fosse spedito a Ferrara. Pochi giorni dopo arrivava da Ferrara, non ne sappiamo il motivo, la richiesta di un nuovo disegno dal quale si potesse derivare il già ricordato dipinto di Camillo Filippi [fig. 3], oggi conservato nella Galleria Estense di Modena (a quanto pare, nella corte estense, un primo modello era stato frettolosamente utilizzato per arricchire gli ornamenti di un arazzo il cui effetto dovette, però, apparire insoddisfacente, del tutto «mal composto»²⁹).

Ma quali letterati risposero all'inchiesta ducale? Come apprendiamo dalla lettera appena citata, Varchi era stato tra i primi a offrire un proprio parere. Annibal Caro aveva suggerito il motto. Intanto a Ferrara Giovan Battista Pigna – ce lo ricorda lui stesso nel suo *Duello* del 1554 – si stava cimentando nell'invenzione di un'immagine della «Pazienza» (raccontando che «il Duca l'anno passato volle la maniera di ritrarne una: et tra gli altri io una gliene diedi: et nelle mie imprese che vo facendo, secondo che in varie occasioni son ricercato da signori et gentili huomini, la riposi»³⁰). Al riguardo altre utili informazioni era Ligorio a fornircele, nelle pagine inedite della sua enciclopedia antiquaria. Anche l'antiquario napoletano si era infatti impegnato, da Roma, probabilmente su invito di Ippolito d'Este, a elaborare un'idea che potesse incontrare il favore della corte ferrarese. Ma le pagine manoscritte che in proposito ci interessano risalgono a diversi anni più tardi: sono successive pure alle decorazioni a fresco fatte dipingere, per mano di Livio Agresti, dentro la sala centrale al piano nobile del palazzo estense [fig. 6], dove Ligorio avrebbe voluto che venisse utilizzato lo stesso

²⁸ AGOSTI 2013, p. 28.

²⁹ Si vedano le testimonianze citate e commentate da PATTANARO 2013, pp. 35-45, in particolare 36-37 e *passim*.

³⁰ Cfr. PATTANARO 2012, p. 35.

disegno della *Pazienza* a suo tempo da lui presentato a Ercole II. Si trattava, per citare dall'enciclopedia ligoriana, di una figura femminile castamente vestita, che calpesta «gli acuti spini delle mondane occasioni» e «le concolca e sottomettili sotto de' piedi», le cui implicazioni allegoriche si trovano descritte sulle stesse pagine alla luce di svariati testi di apologetica e patristica.³¹ Ma allora Ligorio, in modo piuttosto sfrontato e provocatorio, coglieva l'occasione per lanciare una critica, invero non troppo implicita, contro l'ignoranza di Michelangelo e di Vasari, oltre che dello stesso Varchi, in quanto costoro non avevano tenuto conto di uno spunto iconografico antico, da Ligorio ora individuato in un certo cammeo con iscrizione greca regalatogli, a suo dire, da Francesco Maria Molza. Insomma, l'autentica allegoria della Pazienza avrebbe dovuto essere ben diversa da come Minerbetti l'aveva proposta a Ercole II, ben diversa cioè da come Camillo Filippi l'avrebbe dipinta a Ferrara, fingendola – per usare, anche qui, le parole di Ligorio – «con la crypsidra e con le braccia piegate e ligata con una catena applicata ad una colonna, come Hannibal Caro la mostrò a Gabriel Cesano, da lui domandata. Ma nel vero Pazienza non dee essere ligata, ma libera e sciolta e forte dell'animo e d'avvedutissimo e perspicace intelletto, e costante in ogni persecuzione»; tanto più che la Pazienza «si dee più tosto allegra che mesta dipingere; essendo mirabile questo in lei, che con la noia sia così congiunto il diletto, ch'egli d'ogni molestia sia vincitore». ³² Perciò Ligorio contestava la trovata bizzarra e cervellotica di questa irrealizzabile «crypsidra», orologio a bilancia e clessidra idraulica di pura fantasia, del tutto svincolata da qualsivoglia fonte figurativa antica: le gocce d'acqua traboccanti lentamente dalla «crypsidra» avrebbero col tempo finito per logorare la roccia a cui era incatenata la Pazienza, liberandola. Tra l'altro a interessarsi alla vicenda – lo apprendiamo ancora da Ligorio – era stato il segretario estense

³¹ LIGORIO, Napoli, vol. 3, cc. 106v (=p. 206) e 322v (=p. 638), ampiamente citate e commentate in OCCHIPINTI 2009, pp. 204-305.

³² LIGORIO, Torino, vol. 13, c. 84r.

Gabriele Cesano, in passato distintosi per avere suggerito un'invenzione per la *Saliera* di Cellini, inizialmente voluta dal cardinale Ippolito perché se ne facesse dono al re di Francia.³³

Ora, dal momento che i manoscritti ligoriani redatti a Ferrara erano dedicati al duca Alfonso II d'Este, doveva riuscire tanto più sfrontata una tale critica che colpiva nientemeno che l'immagine ufficiale assunta da Ercole II a proprio emblema ed ormai divulgata da tanti artisti: quegli «altri» artisti, come Ligorio li ricordava senza peraltro nominarli, che erano stati, oltre al Filippi, Pompeo Leoni, che aveva impresso nel 1554, sul verso della medaglia dedicata al duca Ercole, la medesima allegoria d'invenzione vasariana [figg. 7-8];³⁴ Prospero Sogari Spani detto il Clementi, che contemporaneamente era pagato 100 scudi per realizzare il busto-ritratto di Ercole II [fig. 9] unitamente al rispettivo basamento marmoreo [fig. 10], oggi anch'esso conservato nella Galleria Estense, sulla cui fronte, scolpita a bassorilievo dentro il medaglione centrale, si incontrava di nuovo la seminuda donna in catene.³⁵ Tanto più che un'invenzione così ufficiale era finita per essere illustrata nelle *Imprese illustri* di Girolamo Ruscelli (1572)³⁶ e quindi, più tardi, nell'*Iconologia* del Ripa (1593).³⁷

³³ CELLINI 1996, pp. 278-280. A proposito dell'amicizia tra Cesano (1490-1568 ca.) e Caro (1507-1568) si considerino, tra l'altro, i loro scambi epistolari del 1551 (CARO 1957, p. 110 e *passim*).

³⁴ Sulla medaglia di Pompeo Leoni si vedano BACCHI 1996, p. 20; VISSER TRAVAGLI 2003, p. 107; GASPAROTTO 2013, scheda 8, pp. 80-81.

³⁵ Si vedano BENTINI 1985, pp. 83-85; p. 20; BACCHI 2001, p. 157; GASPAROTTO 2013, scheda 7, pp. 76-79.

³⁶ RUSCELLI 1572, c. 116v (discussa in DE TERVARENT, 1958, pp. 210-211). Cfr. BISCEGLIA 2013, scheda 13, pp. 94-95.

³⁷ Si veda RIPA 1593, alla voce: «Donna, vestita di berrettino, con le mani legate da un paro di manette di ferro, e a canto vi sarà uno scoglio, dal quale esca acqua a goccia a goccia, e cada sopra le manette di detta figura. Per la quale si mostra, che ad un uomo, che sa aspettare ogni cosa succede felicemente, e ancorché i principii di fortuna siano cattivi, aiutati poi d qualche favor del Cielo, che non lascia mai senza premio i meriti dell'uomo, in un punto nasce quel bene che molti anni si era in vano desiderato [...]».

4. *Ligorio contro Michelangelo e Vasari*

La posizione di Ligorio si spiega alla luce della profonda ostilità da lui intanto covata, di certo fin dagli anni di pontificato di Giulio III, nei riguardi di Michelangelo e di Vasari. Dobbiamo ricordare che allora a Roma, dopo il fallimentare esordio pittorico, Ligorio si era completamente votato all'architettura e alle ricerche erudite sul mondo antico, credendo così di dare esito agli insegnamenti di Raffaello e di Baldassarre Peruzzi, contro il cattivo esempio di Michelangelo.³⁸ Michelangelo, in forza della sua prodigiosa capacità di rinnovare il proprio linguaggio espressivo, secondo l'antiquario napoletano stava finendo per allontanarsi irrimediabilmente dal decoro e dal rispetto classicista per i temi e per i contenuti (così come, del resto, anche i teologi contemporanei stavano denunciando). A Roma, appunto, Ligorio vedeva Michelangelo farsi sempre più vecchio, dicendolo «rimbambito»³⁹ e additando in lui l'esempio negativo di anticlassicismo e di licenza nello stile e nei contenuti, l'esecrando responsabile della crisi di tutta l'arte moderna, di pittura, scultura e architettura. Parole molto pesanti, giustamente famose, egli

³⁸ Evitiamo di riportare qui i giudizi ligoriani sul Buonarroti, limitandoci a rinviare a OCCHIPINTI, 2007, p. 182. Per contro, Raffaello era da Ligorio considerato uomo veramente divino, inarrivabile esempio per ogni moderno pittore di storie, perché «ricchissimo inventore, giocondissimo nel stile», prodigiosamente dotato di conoscenze universali e, dunque, in certo qual modo enciclopediche (LIGORIO, Torino, vol. 29, c. 15r). Considerazioni sugli affreschi di Raffaello e di Peruzzi di Casa Chigi si trovano in LIGORIO, Oxford, c. 131r; sulle Stanze di Raffaello, LIGORIO, Napoli, vol. 3, c. 24r; altri apprezzamenti su Raffaello «pittore sopra ogni altro divino et eccellente», LIGORIO, Napoli, c. 236v; sulla *Santa Cecilia* di Bologna «di mano di Rafael d'Urbino meraviglioso e sopra ogni altro di quella etate eccellente», LIGORIO, Torino, vol. 4, c. 74r; su «Raffaello, pittore miracoloso in natura», Ligorio, Torino, vol. 13, c. 48v; sulle tombe di Raffaello e Peruzzi nel Pantheon, Ligorio, Torino, vol. 13, c. 48v (passi citati e discussi in OCCHIPINTI 2007, p. 302).

³⁹ VASARI 1966-1987, vol. VI, 1987, p. 93.

userà nei confronti degli imitatori di Michelangelo, i cosiddetti «michelagnolastri»:

Così dunque, per lo amore di costoro così bravi, entriamo a parlare di quel che chiamano snocciolamento, o vogliamo dire delli sforzamenti degli atti del corpo, delle mani e delle braccia e coscie dell'uomo, tutte fatte senza proposito, e con ogni sorte di storcitura poste in opera, che per figgere le figure pronte nell'atto l'hanno fatte furiose, con attitudine pazzesche e dispiacevole, più tosto menaccianti che suadente o dimostrante quel che la natura porge nell'occasioni delle istorie, avendo solamente pensato far certi groppi di figure confuse insieme e tanto discordi, che non se ne puote retrarre il significato.⁴⁰

La Porta Pia, per esempio, diventerà agli occhi di Ligorio bersaglio della violenta polemica che si sarebbe fatta, non a caso, particolarmente sfrontata durante l'esilio ferrarese di Pirro. Perché a Ferrara le glorie del passato pittorico e la vicinanza dei Bacchanali di Tiziano dovevano rendere ancor più drammatica, agli occhi di tutti, la piccolezza dei pittori viventi, asserviti ad una corte che non puntava più sulle migliori qualità d'Italia (com'era stato al tempo del buon Alfonso), bensì sugli intenti della celebrazione allegorica del principe; Ferrara, insomma, aveva smarrito un senso di continuità rispetto alle proprie migliori tradizioni pittoriche che, secondo l'antiquario napoletano, facevano capo a Giorgione (oltre che a Tiziano), a Correggio e Parmigianino oltre che, naturalmente, a Raffaello.⁴¹ In sostanza, così convinte inclinazioni antimichelangiottesche avrebbero portato Ligorio a riconsiderare, nella loro immensa statura, proprio

⁴⁰ LIGORIO, Torino, vol. 29, c. 12v.

⁴¹ Sulla polemica antivasariana, e in particolare contro l'opinione che chi «seguita il stile di Rafael da Urbino nel dipignere, il Parmigianino, il Correggio, Giorgione sia persona senza giudizio e dispiacevole», si veda LIGORIO, Torino, vol. 29, c. 12v; si tratta anche di una polemica antimanierista contro le «cose sforzate e dispiacevoli da spiritati» (per cui si deve rinviare a BAROCCHI 1971, vol. II, pp. 1412-1470). Riflessioni spesso dimenticate sulla marginalità di una sempre più provinciale Ferrara si possono trovare in ANTAL 1948, pp. 83 e 87.

quegli artisti la cui grandezza poteva apparire, all'interno delle Vite vasariane, indebitamente sminuita.

Il fatto è che contro Vasari già sotto Giulio III, al principio degli anni Cinquanta, Ligorio aveva maturato tutta quanta la propria avversione. Mentre a proposito del cantiere di villa Giulia Vasari esprimeva tutto il proprio entusiasmo, Ligorio – che da quel cantiere era stato escluso – non lasciava sfuggirsi occasione per esprimere le peggiori valutazioni: anzitutto, egli denunciava l'incoscienza e «l'ignoranza degli artefici» adoperati nel grande edificio papale che era controllato da Vasari e da Michelangelo; in particolare, egli denunciava il metodo da loro seguito nell'approvvigionamento dei materiali antichi; allora persino il Colosseo era stato spogliato dei materiali nobili che lo rivestivano, per costruire il Ninfeo di Villa Giulia: «per carestia di marmo», si vociferò, ma «indegnamente» a detta di Ligorio, e senza che nessuno osasse protestare si guastarono numerosi termini trovati a Tivoli; per la stessa ragione tanti artefici «ignoranti», irrispettosi della grandezza antica, si resero responsabili della distruzione di svariati basamenti di statue romane originariamente dedicate nelle terme di Tito, di Traiano e di Antonino Pio, ridotti a materiale da costruzione; e fu «cosa veramente disonesta».42 A proposito del gruppo di *Ercole e Anteo* oggi a Palazzo Pitti, all'epoca a Villa Giulia, ecco cosa Ligorio andava denunciando:

Ma lo malo pensiero de' moderni l'ha tolto via dal sudetto luogo e condottolo nella villa Iulia dove da un poco accorto scultore è stato rinovato et retoccato, parendogli che fusse un poco locorato, ma se il tempo l'avea offeso del lustro solo della pelle, il gentil scultore l'ha scorticato affatto.43

Di chi sta parlando? Di Vincenzo de' Rossi? Di Valerio Cioli? Di Ammannati? Certo, tanta acrimonia deve spiegarsi alla luce

42 Queste testimonianze si trovano commentate in OCCHIPINTI 2012, pp. 10-19.

43 LIGORIO, Napoli, vol. 3, c. 117r.

della bruciante rivalità tra gli artisti che erano assoldati nei cantieri papali dai quali allora Ligorio restava escluso: ma anche, soprattutto, alla luce dell'invidia e del rancore che Ligorio provava nei confronti di quei maestri che, entrati nelle grazie di Michelangelo, per questa sola ragione erano destinati a una sfolgorante carriera.

Ebbene, da una parte era Vasari che esprimeva il proprio illimitato entusiasmo per una Roma ormai dominata dalla figura colossale di Michelangelo, il quale offriva il proprio esempio ai giovani artisti che da tutta Italia venivano per cercare lavoro nei cantieri papali: tutti in rivalità tra di loro, tutti fiduciosi nella possibilità di affermazione personale, tutti protesi verso la conquista di un'autonomia creativa che potesse esprimersi nella personale loro interpretazione della «maniera moderna».

Questo, in sostanza, era il mondo contemporaneo come le *Vite* vasariane del 1550 lo stavano ritraendo. Dall'altra parte era invece Ligorio, che stava intanto maturando un senso di delusione profonda, una consapevolezza di involuzione della cultura artistica contemporanea dominata dagli imitatori di Michelangelo. Come dicevamo, una tale consapevolezza storica di Ligorio, iniziata a farsi chiara probabilmente fin dagli anni di pontificato di Giulio III, si sarebbe rinforzata lungo gli anni Settanta, successivamente al suo definitivo trasferimento a Ferrara a conseguenza delle drammatiche vicende che lo videro coinvolto, dovute – secondo il punto di vista di Vasari – ad una sua cattiva condotta dei cantieri vaticani («volendo presuntuosamente muovere et alterare quell'ordine [*scil.* della Basilica di San Pietro], fu con poco onor suo levato via da quella fabbrica e lassato»⁴⁴). Proprio a Ferrara l'antiquario napoletano avrebbe preso atto, con lucidità decisiva, della crisi e della decadenza in cui si trovava caduta l'arte moderna, chiamando in causa i cosiddetti «michelagnolastri», seguaci e imitatori di Michelangelo.

Non è difficile immaginare come un'analogha incomprendimento, per lo meno, nei confronti di Michelangelo potesse essere con-

⁴⁴ VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 107.

divisa da Girolamo da Carpi, scomparso nel 1556. Tant'è vero che i superstiti suoi taccuini romani non ci restituiscono alcuna prova di un suo apprezzamento nei confronti del linguaggio tardo di Michelangelo; tutt'al più Girolamo si limitava a prendere in considerazione qualcosa di giovanile del Buonarroti, quando almeno «Michel, più che mortale, Angel divino» credeva ancora nella forma: oltre a derivare alcuni spunti dalla volta sistina – e mai dal *Giudizio* –, Girolamo rese omaggio al giovanile *Bacco*⁴⁵ e al *Cristo della Minerva*⁴⁶ (che persino Ligorio aveva potuto ammirare⁴⁷); però da queste figure marmoree, osservate da diversi punti di vista come nel caso del *Bacco*, pareva che Girolamo non intendesse trarre altro che 'lezioni' di anatomia, curandosi invero di evidenziare, quasi schematizzandole, le masse muscolari: tutto questo in sintonia, ci sembra, con certo riduttivo formalismo michelangiolesco che venivano intanto diffondendo le stampe del *Giudizio* e che irritava oltremodo Vasari, perché implicava una imitazione del tutto superficiale della maniera michelangiolesca. Ma a intonarsi, per così dire, a un formalismo michelangiolesco analogamente riduttivo si era prestato di buon grado lo scultore Prospero Spani. Lo dimostra la citazione quasi letterale, sull'armatura del duca [fig. 9], della figura di Adamo della volta sistina, come a voler esibire anche lui, imi-

⁴⁵ Studi di Girolamo sul *Bacco* di Michelangelo si vedono in CANEDY 1976, schede BM5 e R86; cfr. DAUNER 2005, pp. 16, 100, e DAUNER 2005, pp. 488-499, in particolare 492.

⁴⁶ Studi sul *Cristo della Minerva* in trovano in CANEDY 1976, schede T69, 70, 103, 116, 117, 174, e DAUNER 2005, pp. 76-77; si veda anche LIGORIO, Oxford, c. 6r: «alla più bella statua del nostro Salvatore [...] e tagliarono il membro virile». Al di là delle due statue appena citate, Girolamo non sembrava provare alcun interesse per Michelangelo (fatta qualche rara eccezione, come per la *Notte*, copiata di certo da qualche stampa per soddisfare un interesse meramente emblematico, o per la composizione del *Cristo e la donna di Samaria*, o ancora per alcune statue della Tomba di Giulio II a San Pietro in Vincoli: CANEDY 1976, schede R23, R39 e T127). Al riguardo si veda A. PATTANARO 2010, p. 103, e DAUNER 2005, pp. 490 e 491, figg. 2 e 3.

⁴⁷ La testimonianza di Ligorio sul *Cristo della Minerva* di Michelangelo è riportata e commentata in OCCHIPINTI 2007, pp. 20-21.

tando Michelangelo, uno «snocciolamento o vogliamo dire delli sforzamenti degli atti del corpo, delle mani e delle braccia e coscie dell'uomo», per usare ancora le parole polemiche di Ligorio⁴⁸. Ma, evidentemente, tale riduttiva interpretazione di Michelangelo diventava motivo di grande apprezzamento presso la corte estense. A riprova di ciò è utile citare questa testimonianza diplomatica risalente al settembre del 1553, che dovrebbe riferirsi proprio a Prospero Spani. Il quale, nei mesi appena precedenti – così crediamo, in attesa di conferme documentarie –, doveva essere incaricato dal duca d'Este di eseguire un quadretto marmoreo raffigurante un *Sacrificio di Diana* appositamente per essere spedito alla corte di Francia; l'opera, a detta degli ambasciatori estensi che la videro recapitare alla corte di Francia, alla duchessa Diane de Poitiers in persona, riscosse grande successo, apprezzandosene persino la resa anatomica di ogni singola figura:

Sua Eccellenza non si poteva saziar de mirarlo e laudar la grand'arte che era stata usata in far quelle belle figure, laudando e mirando i muscoli di una per una [...]. Prometto a Vostra Eccellenza che ne mostrò una leticia infinita e mostrò averlo caro quasi più che nissun altra cosa.⁴⁹

Pure riferendosi ad un oggetto perduto, questa testimonianza ci è utile almeno per avere un'idea di quale gradimento potesse incontrare a corte un linguaggio così estremamente illustrativo come quello utilizzato sul basamento della *Pazienza* [fig. 10]: un linguaggio che indugiava – oltreché sulle anatomie eccessive dei due telamoni, dove l'autore interpretava esteriormente, e riduttivamente, certa 'terribilità' michelangiolesca – su dettagli minimi e curiosi, come appunto quelli della clessidra idraulica di cui lo scultore era tenuto a dare una così meticolosa descrizione

⁴⁸ Il passo è preso sempre dalle pagine manoscritte dell'enciclopedia ligoriana, citate e discusse in OCCHIPINTI 2012, pp. 10-19.

⁴⁹ La lettera, datata 10 settembre 1553, si trova in OCCHIPINTI 2001, pp. 283, 286 e 294-295.

[fig. 11], come pure dell'elegantissima ghirlanda sulla lorica e del medaglione dell'ordine di San Michele. Per non parlare dell'ammirazione che dovette allora suscitare lo straordinario effetto di morbidezza degli incarnati, quasi da rendevi nel marmo l'effetto della cera, nel «lustro solo della pelle» che, intanto, Ligorio dichiarava di ammirare nelle sole statue romane.⁵⁰

⁵⁰ Si potrebbe forse credere che nel contesto stesso delle relazioni con la corte di Francia, in particolare con Diane de Poitiers, venisse concepito il problematico *Busto di Diana* (come *Ritratto della duchessa nelle vesti della dea?*), conservato alla Galleria Estense di Modena e noto agli studi già soltanto per via di una sua vecchia attribuzione al Primaticcio (per la relativa bibliografia, vedere almeno BACCHI 1996, p. 184, scheda 19, dove il marmo, unitamente al suo *pendant*, il busto di dea anch'esso all'Estense, è ritenuto databile al 1568 circa).

Bibliografia

- AGOSTI 2013 = B. AGOSTI, *Su Vasari e Minerbetti*, in «Giorgio Vasari e l'allegoria della Pazienza», catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 26 novembre 2013 – 5 gennaio 2014), a cura di Anna Bisceglia, Firenze, 2013, pp. 27- 33.
- ANTAL 1948 = F. ANTAL, *Observation on Girolao da Carpi*, in «The Art Bulletin», XXX, London, 1948, pp. 81- 102.
- BACCHI 1996 = A. BACCHI, *Prospero Sogari Spani Clementi (Reggio Emilia 1516- 1548)*, in «Sculture a corte. Terracotte, marmi, gessi della Galleria Estense dal XVI AL XIX secolo», catalogo della mostra (Rocca di Vignola, 30 marzo 1996- 29 settembre 1996), a cura di Jadranka Bentini, Modena, 1996, scheda 10, p.20.
- BACCHI 2001 = A. BACCHI *Prospero Clementi. Uno scultore manierista nella Reggio del Cinquecento*, Milano, 2001.
- BAROCCHI 1960 = P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e controriforma*, 2 voll., Bari, 1960- 1962.
- BAROCCHI 1960 = P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Milano- Napoli, 1971- 1977.
- BENTINI 1985 = J. BENTINI, *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di Jadranka Bentini (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, settembre - novembre 1985), Bologna, 1985.
- BISCEGLIA 2013 = A. BISCEGLIA, *Girolamo Ruscelli, Le imprese Illustri*, in «Giorgio Vasari e l'allegoria della Pazienza», catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 26 novembre 2013 – 5 gennaio 2014), a cura di Anna Bisceglia, Firenze, 2013, pp. 94- 95.
- CANEDY 1976 = N.W.CANEDY, *The Roman sketchbook of Girolamo da Carpi*, London, 1976.
- CARO 1957 = A. CARO, *Lettere familiari*, edizione critica a cura di Aulo Greco, 3 voll., Firenze, 1957-1961.
- CELLINI 1996 = B. CELLINI, *La vita*, a cura di Carlo Cordié, Milano- Napoli, 1996.
- COFFIN, 2004 = D. R. COFFIN, *Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian, with a Checklist of Drawings*, Princeton, 2004.
- DAUNER 2005 = G. DAUNER, *Drawing Together: Two Albums by Girolamo da Carpi*, Philadelphia, 2005.
- DAUNER 2005 = G. DAUNER, *A traveling Cinquecento artist: sources for the drawings of Girolamo da Carpi*, in «Master drawings», XLIII, 4, New York, 2005, pp. 488-499: 492.

- DE TERVARENT 1958 = G. DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, 1958.
- DE CASTRIS 2003 = P.L. DE CASTRIS, [Recensione A. Pattanaro], *Girolamo da Carpi: ritratti*, in «Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea», II, Napoli, 2003, pp. 133-136.
- FROMMEL 1999- 2002 = C. LUTTPOLD FROMMEL, *Il Palazzo del Quirinale tra il XV e il XVII secolo*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», nuova serie 34-39, Roma, 1999-2002, pp. 275-284.
- GASPAROTTO 2013 = D. GASPAROTTO, *Pompeo Leoni. Medaglia ritratto del duca Ercole II d'Este*, in «Giorgio Vasari e l'allegoria della Pazienza», cat. della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 26 novembre 2013 – 5 gennaio 2014), a cura di Anna Bisceglia, Firenze, 2013, scheda 8. pp. 80-81.
- LONGHI 1980 = R. LONGHI, *Opere complete*, V, Firenze, 1980, pp. 125-168: 167.
- MEZZETTI 1977 = A. MEZZETTI, *Girolamo da Ferrara detto da Carpi. L'opera pittorica*, Milano, 1977.
- OCCHIPINTI 2001 = C. OCCHIPINTI, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia (1535-1553)*, Pisa, 2001.
- OCCHIPINTI 2007 = C. OCCHIPINTI, *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma (da Costantino all'Umanesimo)*, Pisa, 2007.
- OCCHIPINTI 2009 = C. OCCHIPINTI, *Ligorio iconologo e la 'Pazienza' di Villa d'Este a Tivoli. Appunti sull'Occasione e Penitenza' di Girolamo da Carpi*, in «Italianistica», XXXVIII, 2, Milano, 2009, pp. 197-218: 200, n. 3.
- OCCHIPINTI 2010 = C. OCCHIPINTI, *Jacopo Palma il Vecchio. "Ritratti di due signore antiche". Vicende estensi tra Ferrara, Parigi e Roma (1535 - 1579)*, in «Studi di Memofonte», V, 2010, pp. 1-13.
- OCCHIPINTI 2011 = C. OCCHIPINTI, *Leonardo da Vinci e la corte di Francia. Fama, stile, efrasi*, Roma, 2011.
- OCCHIPINTI 2012 = C. OCCHIPINTI, *L'arte in Italia e in Europa nel secondo Cinquecento*, Torino, 2012.
- PATTANARO 1999 = A. PATTANARO, *La Vocazione raffaelliana di Girolamo da Carpi e il confronto con Giulio Romano*, in «Nuovi Studi», IV, Milano, 1999, pp. 77- 104: 80.
- PATTANARO 2000 = A. PATTANARO, *Girolamo da Carpi. Ritratti*, Cittadella, 2000.
- PATTANARO 2010 = A. PATTANARO, *Seguendo le pedate di Maestro Biagio*, in «Studi sul disegno Padano del Rinascimento», a cura di Vittoria Romani, Verona, 2010, pp. 85-135: 87.

- PATTANARO 2012 = A. PATTANARO, *Camillo Filippi 'pittore intelligente'*, Padova, 2012.
- PATTANARO 2013 = A. PATTANARO, *Vasari e Ferrara*, in «Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550», Atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012), a cura di Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova, Venezia, 2013, pp. 131-146.
- PATTANARO 2013 = A. PATTANARO, *Il modello da "La Pazienza" di Ercole II d'Este, da Firenze a Ferrara, "la Maraviglia e il desiderio d'averlo"*, in «Giorgio Vasari e l'allegoria della Pazienza», catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 26 novembre 2013 – 5 gennaio 2014), a cura di Anna Bisceglia, Firenze, 2013, pp. 35-45.
- PETRIOLI TOFANI, 2000 = A. PETRIOLI TOFANI, *Alcune considerazioni sui disegni di Girolamo da Carpi agli Uffizi*, in «Festschrift für Konrad Oberhuber», a cura di Achim Gnann e Heinz Widauer, Milano, 2000, pp. 133-139: 133.
- RICCOMINI 1992 = A. RICCOMINI, *Sul taccuino torinese di Girolamo da Carpi*, in «Prospettiva», LXVII, 1992, pp. 66-79.
- RIPA 1593 = C. RIPA, *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma, 1593.
- RUSCELLI 1572 = G. RUSCELLI, *Le imprese illustri*, Venezia, 1572.
- VASARI 1966-1987 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze, 1966-1987.
- VENTURI 1890 = A. VENTURI, *Ricerche di Antichità per Monte Giordano, Monte Cavallo e Tivoli nel secolo XVI*, «Archivio Storico dell'Arte», III, Roma, 1890, pp. 196-206.
- VISSER TRAVIGLI 2003 = A. VISSER TRAVIGLI, *Pompeo Leoni*, in *Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare*, catalogo della mostra a cura di Jadranka Bentini e Grazia Agostini (Bruxelles, 3 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004), Bruxelles, 2003, scheda 73, p. 107.

Didascalie

- Fig. 1. Frontespizio della *Vita di Benvenuto Garofalo e di Girolamo da Carpi pittori ferraresi e d'altri lombardi* da GIORGIO VASARI, *Le Vite* (1568).
- Fig. 2. GIROLAMO DA CARPI, *Occasione e Penitenza*. 1541. Olio su tela, cm. 211 x 110. Dresda, Gemäldegalerie.
- Fig. 3. CAMILLO FILIPPI, *Pazienza*. 1553-1554. Olio su tela, cm. 186 x 97. Modena, Galleria Estense.
- Fig. 4. ANTONIO ALLEGRI DETTO IL CORREGGIO, *Nozze mistiche di Santa Caterina*. 1527 circa. Olio su tavola, cm. 105 x 102. Paris, Musée du Louvre, Dép. des peintures.
- Fig. 5. GIROLAMO DA CARPI, *Ritratto del cardinale Ippolito II d'Este e di un suo segretario*. 1549-1550. Tavola trasportata su tela, cm. 155 x 129,5. Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
- Fig. 6. Livio Agresti e aiuti su invenzione di P. Ligorio, *Patientia*. Pittura a fresco. Tivoli, Villa d'Este.
- Fig. 7. POMPEO LEONI, *Medaglia di Ercole II d'Este*, verso. 1554. Bronzo, diam. mm. 66,5. Modena, Galleria Estense.
- Fig. 8. POMPEO LEONI, *Medaglia di Ercole II d'Este*, recto. 1554. Bronzo, diam. mm. 66,5. Modena, Galleria Estense.
- Fig. 9. PROSPERO SPANI CLEMENTI, *Busto-ritratto del duca Ercole II d'Este*. 1554. Marmo, cm. 110 x 74 x 40. Modena, Galleria Estense.
- Fig. 10. PROSPERO SPANI CLEMENTI, *Allegoria della Pazienza*. Basamento del busto ritratto del duca Ercole II d'Este. 1554. Marmo, cm 68 x 56 x 10. Modena, Galleria Estense.
- Fig. 11. PROSPERO SPANI CLEMENTI, *Allegoria della Pazienza*. 1554. Basamento del busto ritratto del duca Ercole II d'Este. Marmo. Modena, Galleria Estense (particolare).





2

Horti Hesperidum, VI, 2016, I





4

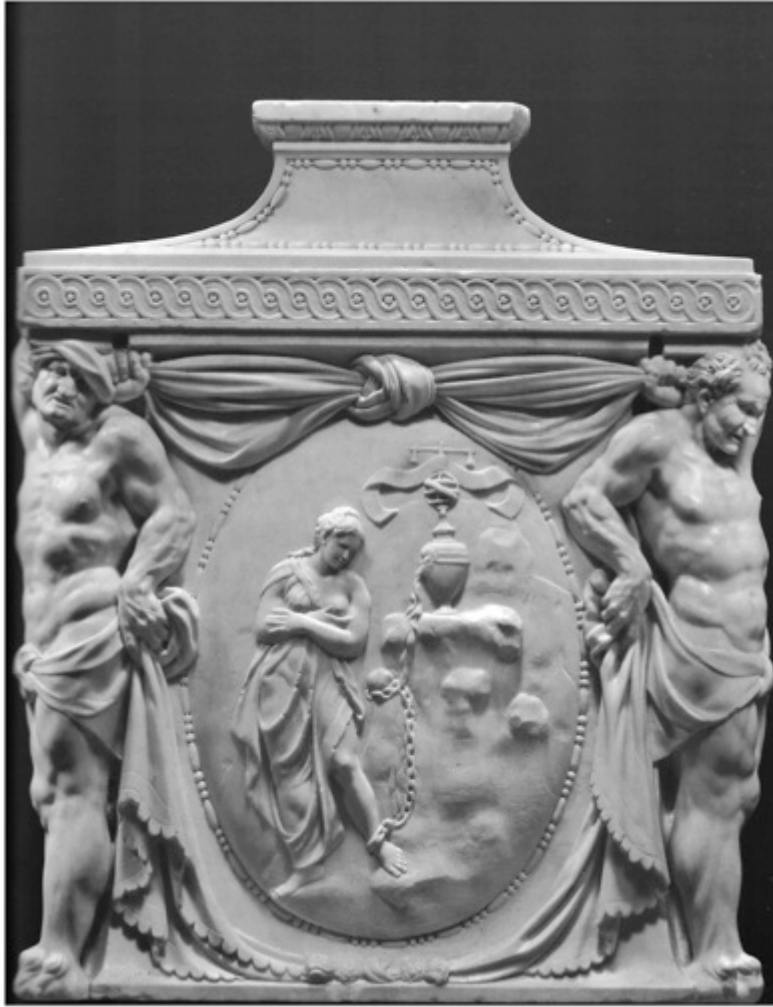












10

