



Versi tizianeschi di Francesco Maria Molza

Eleonora Onghi

Il contributo prende in esame due carmi di Francesco Maria Molza (1489-1544), che traducono in versi altrettanti dipinti di Tiziano. Il poeta modenese visse buona parte della sua esistenza a Roma, tra i pontificati di Leone X e Paolo III, a contatto con cenacoli artistici e culturali di primo piano. Il primo componimento è un epigramma latino dedicato al *Ritratto di Ippolito de' Medici in veste ungherese* oggi a Palazzo Pitti, dipinto nel 1532. Il testo presenta significative affinità con la cultura e la sensibilità figurativa di Paolo Giovio, amico e corrispondente del poeta. Viene poi analizzato un sonetto, verosimilmente composto anch'esso negli anni in cui Molza era alla corte del cardinale Ippolito, dedicato a un'opera che l'autrice propone di riconoscere nella *Maddalena penitente* di Palazzo Pitti. Si ipotizza che l'opera possa essere stata commissionata dallo stesso Ippolito de' Medici, e si sottolineano gli elementi più originali della restituzione poetica molziana.

The article focuses on two poems by Francesco Maria Molza (1489-1544), translating into poetry two paintings by Titian. Born in Modena, Molza lived most of his life in Rome in the span of time between the papacies of Leo X and Paul III, in touch with relevant patrons and intellectuals. One of his Latin epigrams is dedicated to the *Portrait of Ippolito de' Medici* now in the Pitti gallery, painted in 1532. The text displays a remarkable closeness to the artistic and cultural interests of Paolo Giovio, one of Molza's friends and correspondents. Another poem, a sonnet likely to have been composed during the years in which Molza was a part of Ippolito de Medici's court, describes a piece that the author identifies with Titian's *Penitent Magdalen* also in the Pitti palace. Through historic and textual analysis, pointing out the distinctive features of Molza's poem, it is proposed that the painting was commissioned by cardinal Medici himself.

Keywords: Titian, Francesco Maria Molza, XVI Century Italian Art and Literature, Artistic Ekphrasis, Venetian Painting

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana06
ISSN 2784-9597

Versi tizianeschi di Francesco Maria Molza

Eleonora Onghi

Inserito da Giorgio Vasari nell'elenco dei commensali che, presso la corte di Alessandro Farnese, avrebbero presenziato all'inaugurazione del progetto di una raccolta biografica dedicata agli artisti, il poeta modenese Francesco Maria Molza¹ è una figura dalla fisionomia ancora sfuggente. Il suo vasto canzoniere, la cui edizione di riferimento risale alla metà del Settecento,² è stato appena intaccato dall'indagine di filologi e italianisti, mentre è rimasto quasi del tutto ignorato dagli storici dell'arte. Eppure, Molza attraversò con un ruolo tutt'altro che secondario, sul piano culturale e dei rapporti intrecciati attorno alla curia pontificia, gli anni che vanno dal papato di Leone X a quello di Paolo III.

A testimoniare l'inserimento pieno di Molza nei circoli in cui avveniva l'elaborazione dei progetti artistici più avanzati del tempo, confermata anche dalla menzione del poeta nella VII Satira di Ludovico Ariosto e nei *Poetae urbani* di Francesco Arsilli, risulta di particolare interesse la canzone composta *In mortem Raphaelis Urbinate*,³ in cui Molza si dimostra ben informato intorno al progetto di rilievo e mappatura della Roma imperiale che segnò gli ultimi anni di vita del Sanzio. Alla canzone va accostata la veemente *Orazione contro Lorenzino de' Medici* (1534),⁴ colpevole di aver mutilato alcune sculture, tra cui i rilievi dell'Arco di Costantino. Lo sdegno manifestato dal Molza nella sua orazione, pronunciata davanti all'Accademia Romana, è ispirato dalla stessa, autentica venerazione per le testimonianze della Roma antica che informa – al di là dei *topoi* poetici – la canzone *In mortem Raphaelis*. L'attenzione di Molza, di cui Giorgio Vasari ricorda l'amicizia con Perin del Vaga e Sebastiano del Piombo,⁵ si concentrò inoltre sul tema del confronto tra parola e pittura e sulla traslitterazione poetica dell'opera d'arte, nucleo tematico centrale, ad esempio, delle prime *Stanze sul ritratto di Giulia Gonzaga*, composte nel 1534.⁶

L'indagine del canzoniere molziano consente di osservare da vicino non solo l'aggiornamento del poeta su un tema fondamentale nel dibattito culturale del tempo, ma soprattutto di gettare luce sull'universo figurativo che animava la raffinata cerchia del cardinale Ippolito de' Medici. Con quest'ultimo, figlio di Giuliano di Nemours, cresciuto fra gli splendori della corte leonina e spinto contro voglia verso la carriera

ecclesiastica, Molza stabilì – a partire dal 1529 – un sodalizio originale, che scavalcava il consueto rapporto tra principe e cortigiani.⁷

La fedeltà incondizionata del poeta al cardinale – morto avvelenato a ventiquattro anni nell'agosto del 1535 – non venne mai meno, e Molza ribadì lungo tutto l'arco della propria vita il ricordo affettuoso del Medici e la sinistra atrocità del delitto che ne aveva causato la morte.

Un saggio delle composizioni poetiche legate al mondo figurativo, realizzate da Molza negli anni in cui il modenese fu, di Ippolito, poeta di corte e confidente, non può che prendere avvio dall'epigramma dedicato alla celebre tela di Tiziano che ritrae il cardinale «vestito all'ungarresca» (fig. 1):⁸

Hyppolitum Medica cernis qui gente viator,
et iuvenem ignota veste nitere vides;
cur ostro tectus non sit, si forte requiris,
accipe, et haec placida perlege mente precor.
Danubii ad ripas his quondam cultibus acrem
submovit turcam finibus ausoniis,
ultima Bactra olim viresque orientis, et Indum
in nostrum veheres cum Solimane caput.
Iure igitur sumtis colitur dux maximus armis,
quorum praesidio libera turba sumus.
Ipsum alias decuere sacrae redimicula mitrae,
et pressit flavas infula pura comas.
Hinc diversa novos dispensant tempora cultus:
tu modo victorem ter veneratus abi.⁹

Il carme latino, composto verosimilmente a ridosso della realizzazione del ritratto, nel 1532, presenta diversi elementi di interesse, a cominciare dalla data, che pone la lirica di Molza in linea temporale con l'esplosione della fama letteraria di Tiziano.¹⁰

L'epigramma si rivolge in maniera diretta all'osservatore, che viene invitato a riflettere sull'abbigliamento inconsueto del giovane cardinale e viene istruito sulle sue gesta nella campagna imperiale contro gli ottomani. Il carme è concepito come iscrizione intimamente connessa al ritratto, che forma con l'immagine un dittico in cui testo e opera figurativa si illustrano a vicenda, ampliando i propri significati ed esplicitando motivazioni profonde nel reciproco riflettersi: si tratta di un'idea molto prossima a quella che ispira gli *Elogia* gioviani, progettati come iscrizioni fisicamente contigue ai rispettivi ritratti.¹¹

Il parallelismo con la struttura che dà forma ai medaglioni biografici di Giovio – ben inserito, come Molza, nella corte di Ippolito all'epoca dell'esecuzione del ritratto – si fa ancor più interessante se si tiene a mente che la stessa effigie di Ippolito in veste ungherese è collocata

in testa all'*Elogium* giovaniano dedicato al cardinale, e che il medaglione biografico prende le mosse, in maniera inusuale, proprio dal ritratto tizianesco.¹²

Intorno alla figura bellicosa del giovane Medici reduce dalla spedizione ungherese, cui Molza (diversamente da Paolo Giovio) non prese parte, si saldano insomma gli interessi figurativi dello storico comasco e del poeta.

Per Molza, il ritratto rimane in primo luogo un pretesto per fissare in versi le gesta militari di Ippolito. La qualità intrinseca della pittura di Tiziano – tratteggiata da Giovio in più di un'opera con straordinaria intelligenza critica¹³ – rimane sottotraccia, ma non v'è dubbio che proprio l'eccezionale incisività del ritratto abbia offerto al poeta gli elementi per celebrare l'audacia e le imprese del giovane prelato. A



1. Tiziano Vecellio, *Ritratto di Ippolito de' Medici in veste ungherese*, 1532, olio su tela. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina. Crediti: Ministero della cultura, Gallerie degli Uffizi.

ben guardare, nel *nitere* dell'epigramma molziano si scorgono, sotto l'adulazione cortigiana, i lampi rossastri e amaranto che attraversano l'inconsueto costume di Ippolito.¹⁴

Alla pari dei ritratti di Tiziano – quello ungherese della Galleria Palatina e quello, oggi perduto ma testimoniato da Giorgio Vasari, di Ippolito in armi – il testo molziano mette a nudo la lacerazione interiore vissuta dal Medici, sempre a un passo dall'abbandonare la porpora per rivendicare il proprio ruolo alla guida di Firenze. Il carne latino, insomma, ha per tema il confronto fra indole, biografia e pittura da cui scaturisce il programma dei medaglioni gioviani, e mette a fuoco la sensibilità del poeta per alcuni valori specifici della pittura tizianesca.

Una seconda traccia del rapporto tra la poesia molziana e la pittura del Vecellio si trova nel sonetto *Giovane donna, che degli occhi fonti*, il numero XLVIII del primo tomo curato dal Serassi:

Giovane donna, che degli occhi fonti
a' santi piedi, e de le chiome vesta
facesti in bei sembianti umile, e mesta,
co i sensi volti ad ubbidirti, e pronti;

son questi gli occhi, che le piagge, e i monti,
solean colmar d'ogni più lieta festa?
E questi i crin, che in mille nodi presta
tenevi, al mondo già sì noti, e conti?

O fu pur Tiziano in paradiso,
ed ivi dentro a' suoi color ti stese
casta, saggia, leggiadra, bella e viva?

Ivi fu certo, che d'umano avviso
opra non è, poiché mortal qui prese
lascivia casta, o castità lasciva.¹⁵

Il carne trasforma in versi un dipinto assimilabile alla *Maddalena penitente*, in una versione prossima a quella conservata presso la Galleria Palatina di Firenze se non, come di seguito si intende proporre, identificabile con tale opera (fig. 2). L'elaborazione iconografica del soggetto, originale per la carica sensuale sprigionata dal corpo della santa, è fissata dalla critica tra il 1531 e il 1535.¹⁶ Il dato risulta essere compatibile con la biografia di Molza, morto nel 1544.

Vanno dunque scartate, per l'identificazione del dipinto descritto dal sonetto, le molte versioni della *Maddalena penitente* realizzate nei decen-



2. Tiziano Vecellio, *Maddalena penitente*, 1533-1535, olio su tavola. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina. Crediti: Ministero della cultura, Gallerie degli Uffizi.

ni più inoltrati del secolo, che includono particolari narrativi come il teschio e il libro sul parapetto in primo piano a fare da diaframma tra osservatore e soggetto, immerso più profondamente nel paesaggio.

La *Maddalena* descritta da Molza avrà occupato con la piena, seducente bellezza del corpo e della capigliatura gran parte del supporto, come nell'opera su tavola della Galleria Palatina, relegando il paesaggio a un ruolo di sfondo. L'*ekphrasis* poetica molziana risulta invece lontana dallo spirito che dovette dar forma alla perduta, lacrimosa *Maddalena penitente* dipinta dal Vecellio nel 1531 per Vittoria Colonna. Il poeta modenese sembra essere più attento all'ossimoro raffigurato da Tiziano, piuttosto che agli elementi del dibattito in corso tra gli intellettuali europei sulle diverse figure storiche confluite nel culto della santa, che avevano mosso l'interesse della marchesa di Pescara.¹⁷

La caratterizzazione poetica della «giovane donna» molziana, centrata sull'ambiguità che circonda il corpo provocante della santa peccatrice, risulta del tutto in sintonia con le caratteristiche del dipinto di Palazzo Pitti, per il quale la lettura iconografica di Bernard Aikema ipotizzava un committente di sesso maschile.¹⁸

In un perfetto parallelo con la pittura, il sonetto si sofferma infatti sulla chioma trasformata in «vesta» e, nel verso finale, fissa in un chiasmo l'originale ambivalenza che caratterizza l'iconografia della figura, la cui perturbante prossimità venne smorzata dall'artista nelle versioni più tarde dello stesso soggetto.

Il sonetto di Molza si pone insomma a capostipite di un confronto tra l'opera di Tiziano oggi a Palazzo Pitti (o una sua stretta derivazione) e i versi dei poeti. Questa tradizione ebbe il suo culmine nella composizione dedicata appunto a una *Maddalena penitente* tizianesca inserita nella *Galeria* di Giovan Battista Marino.

Con una calibrata scelta lessicale, Molza fissa la provocante ambiguità che contraddistingue la *Maddalena* fiorentina: l'apice della descrizione, giocata sul crinale fra bellezza, gioventù e mortificazione, si trova nella serie di aggettivi scalati in un intenso crescendo al verso 11.

I due attributi che chiudono l'endecasillabo, «bella e viva», restituiscono in pieno non solo la fisicità prorompente della *Maddalena*, ma soprattutto la capacità della pittura tizianesca di fissare la presenza palpitante della figura femminile.¹⁹ L'intera terzina, in effetti, descrive con sintesi efficace la corporeità vibrante della santa peccatrice, prodotta dagli impasti cromatici che ne carezzano le forme. Tiziano rappresenta la giovane «dentro a' suoi color», e la sintesi del verso coglie un tratto fondamentale della pittura dell'artista.

Spingendo ancora più in profondità il coesistere, nella *Maddalena penitente*, di significati emotivi e spirituali di segno opposto, Molza applica a Tiziano, divinizzandolo,²⁰ il verso con cui Petrarca aveva celebrato Simone Martini come pittore capace di ritrarre e rendere visibili le bellezze celesti.²¹ In maniera sottilmente paradossale però, l'essenza paradisiaca di Maddalena convive, nel dipinto descritto da Molza, con una sensualità evidente ed esibita.

Le richieste a Tiziano di opere aventi per soggetto la *Maddalena penitente* risultano essere state innescate dalla commissione, da parte di Alfonso d'Avalos per Vittoria Colonna, di un dipinto con questo soggetto che fu reputato «cosa eccellentissima». ²² A questo proposito, è interessante ricordare che negli ultimi mesi di vita Ippolito de' Medici intensificò i propri rapporti tanto con la signora di Pescara, quanto con il predi-

catore Bernardino Ochino. Fu Ippolito a invitare per la prima volta a Roma il frate cappuccino, che predicò nella chiesa di San Lorenzo in Damaso durante la Quaresima del 1534 e ancora l'anno successivo. Le prediche di Ochino ebbero, a quanto risulta, una risonanza straordinaria, e furono seguite da un vasto uditorio, oltre che dallo stesso cardinale de' Medici e da Vittoria Colonna.²³

Negli ultimi, drammatici giorni di vita, Ippolito volle inoltre riaffermare il proprio rapporto con la marchesa di Pescara. Secondo le carte processuali, consapevole di essere stato avvelenato, il cardinale chiamò a sé un servitore impegnandolo, dopo la sua morte, a far sì che Alfonso d'Avalos e Vittoria Colonna ragguagliassero Carlo V sulle modalità del suo assassinio.²⁴

Va infine ricordato come Giulia Gonzaga, amata da Ippolito tanto per la sua bellezza, quanto per la sua integrità, coltivasse un solido rapporto d'amicizia con la Colonna, e fosse particolarmente impegnata nelle attività volte al recupero delle giovani orfane e delle prostitute, che la marchesa di Pescara aveva posto sotto la protezione emblematica della Maddalena.²⁵

Mi pare quindi ragionevole ipotizzare, sulla base del sonetto molziano, che un'opera di Tiziano avente per soggetto la santa peccatrice possa essere entrata a far parte della collezione di Ippolito de' Medici nel periodo in cui il cardinale rafforzò i propri rapporti con Vittoria Colonna e la sua cerchia.

I termini cronologici per la realizzazione del dipinto si restringerebbero agli anni tra 1533 e 1535, innanzitutto per la morte di Ippolito, che costrinse Molza, dopo l'agosto 1535, a una vita randagia, fino al suo assorbimento nella cerchia di Alessandro Farnese. D'altro canto Giorgio Vasari, che fece parte della corte di Ippolito de' Medici nel 1532, non ricorda la *Maddalena penitente* tra le opere possedute dal cardinale. A proposito del soggetto, mi pare significativo il richiamo alle pagine del *Cortegiano*, in cui il «Magnifico Iuliano» (cioè Giuliano di Nemours) riscatta il genere femminile dall'accusa di opacità morale e di poca attitudine alla contemplazione mossa da Gaspare Pallavicino attraverso l'esempio di Maria Maddalena, cui «furono rimessi molti peccati perché ella amò molto, e... fu ella molte volte rapita dall'amor angelico al terzo cielo».²⁶

Va infine considerato che, dopo aver dipinto, nel 1532, i due ritratti del Medici menzionati in apertura di questo articolo, i rapporti tra il cardinale e Tiziano non conobbero interruzioni, mantenendosi anzi vivissimi, come testimonia la lettera del dicembre 1534 indirizzata dall'artista al segretario di Ippolito.²⁷

Qui, il pittore rinnovava con calore il proprio omaggio al Medici, promettendogli a breve l'invio di un «quadro de una donna». La missiva di Tiziano non consente l'identificazione precisa del soggetto: Guido Rebecchini ha ipotizzato che l'opera destinata al cardinale fosse la *Venere di Urbino*,²⁸ confluita nella guardaroba di Guidubaldo della Rovere dopo la morte di Ippolito, forse senza che il cardinale riuscisse mai a entrarne in possesso.

Nel 1548, Giorgio Vasari vide nella stessa collezione la *Maddalena* oggi a Palazzo Pitti: viene il sospetto che proprio quello fosse il dipinto descritto nel sonetto di Molza, e che, dopo la confisca e la dispersione dei beni di Ippolito, la tavola possa essere finita nella collezione rovesca.²⁹

Se per questa ipotesi non esiste, al momento, un riscontro certo, va comunque considerato che, vista l'importanza del mecenate e i termini in cui la lettera del dicembre 1534 configura il suo rapporto con Tiziano, l'artista avrà in ogni caso realizzato per Ippolito un dipinto autografo e di grande qualità.³⁰

Più tenue mi pare la possibilità che Molza abbia conosciuto e tradotto in versi il tema tizianesco presso la corte dei Gonzaga, dove soggiornò per un paio di settimane nel novembre 1532.³¹ La corte di Mantova fu snodo fondamentale per la commissione della *Maddalena* destinata a Vittoria Colonna, e fece da volano, negli anni successivi, a un gran numero di richieste volte a ottenere repliche del soggetto. Alessandro Luzio calcolava almeno in cinque il numero delle *Maddalene* che la corte «vide o seppe eseguite» tra 1531 e 1534, ma al momento del soggiorno mantovano di Molza l'entusiasmo per il soggetto era ai suoi esordi, ed è anche possibile che non tutte le *Maddalene* menzionate nei carteggi fossero state richieste a Tiziano.³²

È curioso ricordare, infine, come il cardinale Alessandro Farnese, ultimo protettore di Francesco Maria Molza, abbia commissionato a sua volta a Tiziano, nel 1567, la versione della *Maddalena penitente* oggi a Capodimonte, a confermare il fascino di un tema iconografico che, da oltre trent'anni, il pittore continuava a meditare.

¹ Per un regesto biografico di Francesco Maria Molza (1489-1544) si veda Franco Pignatti, *Molza, Francesco Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2011, pp. 451-461, e Andrea Barbieri, *Il Molza. La sua vita e le sue lettere*, Padova University Press, Padova, 2014. Sull'episodio della cena durante la quale sarebbe nato il progetto delle *Vite* si veda Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 voll., S.P.E.S., Firenze, 1966-1987, vol. V, 1984, p. 643.

² Francesco Maria Molza, *Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza*, a cura di Pierantonio Serassi, 3 voll., Pietro Lancellotti, Bergamo, 1747-54. All'inizio del Novecento, Fedele Baiocchi ricordava come si attendesse da Giosuè Carducci «l'edizione delle poesie del Nostro», che però non vide la luce (Fedele Baiocchi, *Sulle poesie latine di Francesco M. Molza*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Filosofia e Filologia», XVIII, 1905, p. 1).

³ Per il carme *In mortem Raph[aelis] urb[inatis] pict[oris] et archit[ectis] ad Le[onem] X* cfr. Roberto Fedi, *In obitu Raphaelis*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, I, Salerno Editore, Roma, 1985, pp. 195-223, che ipotizza l'appartenenza di Molza alla cerchia «che aveva concepito e forse letto e corretto la lettera del 1519». Sull'ambiente in cui matura la canzone di Molza si veda inoltre Francesco Paolo Di Teodoro, *Raffaello, Baldassarre Castiglione e la «Lettera a Leone X»*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994, 2a ediz. 2003, pp. XXIII-XXVIII e pp. 270-275, con qualche differenza di lezione rispetto a Fedi; John Shearman, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, Yale University Press, New Haven and London, 2003, I, pp. 656-659. Per i *topoi* petrarcheschi del carme e per il loro ripensamento in senso moderno si veda

infine Massimo Danzi, *Il «Raffaello» del Molza e un nuovo codice di rime cinquecentesche*, «Rivista di letteratura italiana», IV, 3, 1986, pp. 535-559.

⁴ Molza, *Delle poesie*, cit., II, *Oratio Francisci Marii Molsae habita in Senatu Populi Romani contra Laurentium Medicem*, pp. 203-218 [trad. it. *Orazione di M. Francesco Maria Molza contro Lorenzino de' Medici*, Giulio Trento, Treviso, 1801]. Sulla passione antiquaria della cerchia di intellettuali raccolti intorno a Raffaello, profondamente condivisa da Molza, autore tra l'altro di pittoreschi schizzi poetici dedicati all'area del Foro (oltre che di carmi latini ispirati a rilievi e sculture classici), va ricordato John Shearman, *Giulio Romano e Baldassarre Castiglione*, in Id., *Studi su Raffaello*, a cura di Vittoria Romani e Barbara Agosti, Electa, Milano, 2007, pp. 157-169.

⁵ Nel canzoniere di Molza si rintraccia inoltre il rapporto con lo scultore Alfonso Lombardi, conosciuto a Bologna intorno al 1523. L'amicizia tra i due artisti si cementò attorno a un ritratto di Camilla Gonzaga oggi perduto, realizzato da Alfonso forse su commissione dello stesso Molza. In questo snodo pare manifestarsi per la prima volta l'attenzione di Molza verso il confronto fra arti figurative e poesia. È possibile seguire l'attestarsi di questo tema nei versi di Girolamo Casio, amico di Molza e appartenente alla cerchia bolognese della Gonzaga, che fu testimone della realizzazione del ritratto. I sonetti di Casio sono riprodotti da Serassi in Molza, *Delle poesie*, cit., I, pp. CXVII-CXIX. Su questi componimenti si veda anche Giovanni Agosti, *Su Mantegna I*, Feltrinelli, Milano, 2005, pp. 148-149, nota 83. Nel 1533, Alfonso Lombardi – rifiutato l'invito del re di Francia – entrò a far parte della corte romana di Ippolito de' Medici. Qui incontrò di nuovo Molza, che avrà speso verosimilmente qualche parola in favore dello scultore ormai famoso. Sull'ingaggio di Alfonso Lombardi vedi Guido Rebecchini, «Un

altro Lorenzino». *Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*, Marsilio, Venezia, 2010, pp. 251-252. Per l'attività di Alfonso Lombardi come ritrattista si vedano i cenni in *Alfonso Lombardi. Il colore e il rilievo*, a cura di Alessandra Giannotti e Marcello Calogero, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 4 marzo-31 agosto 2020), pp. 59-70.

⁶ In particolare le stanze I-IV. Il ritratto di Giulia Gonzaga, oggi perduto e noto soltanto attraverso copie, fu commissionato a Sebastiano del Piombo da Ippolito de' Medici. Sul dipinto, Molza compose cinquanta *Stanze*, cui se ne sommarono altrettante scritte da Gandolfo Porrino, segretario della signora di Fondi. Per le *Stanze* si veda Molza, *Delle poesie*, cit., I, pp. 135-147. Per il ritratto vedi Novella Macola, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, a cura di Pina Ragionieri, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 24 maggio-12 settembre 2005), Mandragora, Firenze 2005, p. 109, scheda 30. La lavorazione del ritratto e l'invito a Sebastiano a «ridurlo al naturale», che adombra qualche incertezza dell'artista nello sciogliere il rapporto proporzionale tra viso e figura, è oggetto di una lettera di Molza a Gandolfo Porrino in Molza, *Delle poesie*, cit., II, p. 147. Sulle modalità petrarchesche che stilizzano l'amore di Ippolito per Giulia si veda anche Ingeborg Walter, Roberto Zapperi, *Il ritratto dell'amata. Storie d'amore da Petrarca a Tiziano*, Donzelli, Roma, 2006, pp. 79-90. Nelle *Stanze*, Molza non fa propria la sottile lettura della ritrattistica del Luciani in senso veneto, tratteggiata da Paolo Giovio nel *Fragmentum trium dialogorum* («In humanis vultibus, quos egregie Sebastianus exprimit, suaves et liquidos tractus blandissimis coloribus convelatus intuemur»), ma mostra di apprezzare soprattutto le qualità scultoree della pittura dell'artista, quindi il suo appartenere alla fazione michelangiolesca (su questa posizione, ana-

loga a quella dei *Dialoghi* di Francisco de Hollanda, si sofferma la *Stanza XV*, citata anche da Benedetto Varchi nella *Lezione* sulla «maggioranza» delle arti: «...la grandezza / che sola possedea già la scultura / ai color doni, e non minor vaghezza: / sì che superba gir può la pittura / solo per te salita a tanta altezza»). Per il *Fragmentum* di Giovio il riferimento è a Paolo Giovio, *Scritti d'arte: lessico ed efrasi*, a cura di Sonia Maffei, Scuola Normale Superiore, Pisa, 1999, pp. 218 e 229-230.

⁷ Rebecchini, «Un altro Lorenzo», cit., pp. 194-199. Per un'analisi sottile del rapporto di Ippolito con Molza e con la sua cerchia rimando a Domenico Chiodo, «E viva amore e muoia soldo». Il magistero molziano alla corte di Ippolito de' Medici, in *Più che le stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*, Vecchiarelli, Manziana, 2013, pp. 63-70.

⁸ Per il ritratto, Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, Phaidon, London, 1969-1975, 2. *The Portraits*, 1971, p. 119, cat. 66. Si veda anche Agosti, *Paolo Giovio*, cit., pp. 89-90.

⁹ Molza, *Delle poesie*, cit., I, p. 251. Ho adeguato alla grafia corrente le s lunghe, le & e le maiuscole. Propongo per il carme la seguente traduzione, di Giachino Chiarini, che ringrazio: «Tu che passi di qui, Ippolito riconosci dei Medici, / giovane lo vedi rifulgere in abito straniero; / se ti chiedi perché non vesta di porpora, ecco / la risposta: leggila, ti prego, con attenzione. / Egli ha respinto dai confini ausonii fino alle sponde / del Danubio la formidabile armata turca, quando, / o Solimano, guidavi gli ultimi Battriani e le forze / d'Oriente, e gli Indi contro la nostra capitale. / Ora giustamente è venerato sommo duce, avendo impugnate / le armi, grazie a cui ci ha reso una folla di uomini liberi. / A lui in altro tempo convennero le insegne della sacra corona, / e una pura benda ha gravato la bionda capigliatura. / D'ora in poi, mutati tempi gli riservano nuove occupazioni: / tu rendi

tre volte omaggio al vincitore e vai». Ricorrente nel canzoniere anche volgare di Molza è l'interpretazione di Ippolito come difensore della libertà italiana, che Machiavelli aveva riferito al padre, Giuliano di Nemours: ad esempio la canzone VII dell'edizione Serassi, dedicata al cardinale, impegna il giovane a «porre Italia tutta in libertate»: Molza, *Delle poesie*, cit., I, p. 116.

¹⁰ Carlo Dionisotti, *Tiziano e la letteratura (nel quarto centenario della morte dell'artista)*, «Lettere Italiane», XXVIII, 4, ottobre-dicembre 1976, pp. 401-409 e Barbara Agosti, *Vittoria Colonna e il culto della Maddalena (tra Tiziano e Michelangelo)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, cit., p. 74. Tassello non secondario della predilezione di Ippolito de' Medici per Tiziano era, con ogni probabilità, anche il rapporto del prelado con Pietro Aretino. In una lettera inviata a quest'ultimo, datata 10 luglio 1534 (vedi Molza, *Delle poesie*, cit., II, pp. 149-150), Molza allude a un malinteso che avrebbe potuto guastare i rapporti tra il cardinale e il 'Divino'. Chiarito l'equivoco, il poeta conferma, non senza adulazione, che «monsignor nostro illustrissimo vi ama, e gradisce le cose vostre senza fine... ragiona spesso di voi onoratamente, e... vi suole sempre preporre a tutti gl'ingegni del nostro tempo».

¹¹ Paolo Giovio, *Elogi*, a cura di Franco Minonzio, Einaudi, Torino, 2006, p. LVI; Barbara Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Leo S. Olschki, Firenze, 2008, p. 39; Franco Minonzio, «Con l'appendice di molti eccellenti poeti». *Gli epitaffi degli «Elogia» degli uomini d'arme di Paolo Giovio*, Lampi di Stampa, Milano, 2012, p. 6, nota 3. Il carme molziano, che presenta e illustra il ritratto di Ippolito, e ragguaglia su un episodio vissuto da Giovio in prima persona, conferma il legame strettissimo tra lo storico e l'opera di Tiziano. Su questo punto vedi anche Barbara Agosti, *Qualche nota su Paolo Giovio («gonzaghissimo») e le arti fi-*

gurative, «Prospettiva», XCVII, gennaio 2000, pp. 51-62, in particolare p. 59, nota 11. I versi di Molza si pongono inoltre come una sorta di corollario poetico del *Commentario delle cose de' Turchi*, pubblicato da Giovio nello stesso 1532. ¹² Il ritratto 'ungherese' di Tiziano è posto in testa all'*Elogium* dedicato a Ippolito de' Medici in Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Pietro Perna, Basel, 1575.

¹³ Agosti, *Paolo Giovio*, cit., pp. 73-74.

¹⁴ Enrico Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino, V, 1973, pp. 1063-65. Sul valore del costume nell'ambiente di Ippolito de' Medici cfr. Rebecchini, «Un altro Lorenzo», cit., pp. 164-165. A conferma del rilievo attribuito all'abito nella cerchia di Ippolito, la lettera a Pietro Aretino citata alla nota 10 fa riferimento a un berretto che il 'Divino' aveva inviato in dono al cardinale.

¹⁵ Molza, *Delle poesie*, cit., I, p. 27. Ho adeguato alla grafia corrente le s lunghe, le & e le maiuscole. Il sonetto è segnalato in relazione al tema elaborato da Tiziano da Marilena Mosco in *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 24 maggio-7 settembre 1986), a cura di Marilena Mosco, Milano, Mondadori, 1986, p. 194. Sul rapporto tra la *Maddalena* tizianesca e il carme di Molza si vedano inoltre le considerazioni di Franco Pignatti, *Il ritratto dell'amata nella lirica del Cinquecento*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del convegno (Utrecht, 8-10 novembre 2007), a cura di Harald Hendrix e Paolo Procaccioli, Vecchiarelli, Manziana, 2008, pp. 267-307, in particolare p. 300. Walter e Zapperi, *Il ritratto*, cit., p. 97 stralciano le due terzine finali del sonetto, ritenendole una descrizione della *Venere di Urbino* tizianesca. Il componimento in discussione descrive però ad evidenza una *Maddalena penitente*: il curioso equi-

voco mette comunque in risalto l'eccezionale carica sensuale che caratterizza l'invenzione tizianesca.

¹⁶ Wethey, *The Paintings*, cit., 1. *The Religious Paintings*, pp. 143-144. Per William Roger Rearick, *Le Maddalene penitenti di Tiziano*, «Arte Veneta», LVIII, 2001, pp. 23-41 (in part. pp. 24-26), che sottolinea in particolare l'equivalenza tra la potente sensualità della figura e la bellezza della materia pittorica tizianesca, enunciata anche nel sonetto di Molza al verso 10, il dipinto fu realizzato prima del 1533. Paul Joannides, *An Attempt to Situate Titian's Paintings of the «Penitent Magdalen» in Some Kind of Order*, «Artibus et Historiae», XXXVII, 73, 2016, pp. 157-194 (in particolare p. 161), ritiene, con la maggior parte degli studiosi, che la *Maddalena* tizianesca oggi a Palazzo Pitti sia stata dipinta su richiesta di Francesco Maria della Rovere, che intendeva farne dono alla moglie Eleonora Gonzaga, subito dopo la realizzazione della versione del dipinto appartenuta a Vittoria Colonna. Secondo questa interpretazione, l'invenzione tizianesca, transitata a Mantova prima di essere recapitata alla marchesa di Pescara, avrebbe acceso l'interesse tanto di Isabella d'Este, quanto dei cognati Federico II e Francesco Maria della Rovere, il quale avrebbe insistito per ottenerne a sua volta una versione. Di fatto, l'opera giunse nelle collezioni fiorentine con la dote di Vittoria della Rovere, nel 1631. Una sintesi del percorso critico della tavola è quella di Margaret Binotto, *Maddalena*, in *Tiziano*, catalogo della mostra a cura di Giovanni Carlo Federico Villa (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-16 giugno 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2013, pp. 151-152, scheda 15.

¹⁷ Agosti, *Vittoria Colonna*, cit., pp. 75-77 e scheda XVII.

¹⁸ Bernard Aikema, *Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an Ambiguous Painting and its Critics*, «Journal of the Warburg and Courtauld institutes», LVII,

1994, pp. 48-59, in particolare p. 54. Si veda anche Agosti, *Vittoria Colonna*, cit., p. 81, nota 22. Il sonetto molziano, pur svolgendo nelle quartine il tema della mortificazione della bellezza e della vanità, lascia aperta l'ambivalenza latente nel dipinto tizianesco, che viene invece esorcizzata dall'interpretazione vasariana del dipinto. A tal proposito, c'è da chiedersi quanto la passione per le donne che Paolo Giovio rimproverava a Molza – o piuttosto la speciale sensibilità di Molza per la funzione vivificante dell'amore sull'anima e sul pensiero per cui rimando a Chiodo, «*E viva amore*», cit., p. 64 – abbia influenzato il giudizio del poeta. Giorgio Vasari, ricordando la *Maddalena penitente* dipinta da Tiziano per Carlo V, affermava che, a causa dello sguardo pieno di lacrime, la figura «ancor che sia bellissima non muove a lascivia, ma a comiserazione». Vasari, *Le vite*, cit., VI, p. 167. Le considerazioni di Molza e Vasari anticipano in diverso modo la riflessione seicentesca sull'opposizione tra castità e nudità della Maddalena. Particolarmente significativa è la vicinanza tra la caratterizzazione della santa svolta nel sonetto in esame e quella riservata alla «Signora di Maddalo» nelle *Opere religiose* di Pietro Aretino. Per questo aspetto si veda Quinto Marini, *Maria Maddalena peccatrice santa tra narrazione e scena. Un percorso cinque-seicentesco*, in *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed età dei lumi*, a cura di Stella Castellaneta e Francesco Saverio Minervini, prefazione di Grazia Distaso, atti del convegno di studi (Bari, 7-10 febbraio 2007), Cacucci, Bari, 2009, pp. 97-128, in particolare le pp. 100-103. Ringrazio Quinto Marini per avermi fatto avere il suo contributo. Snodo ulteriore nell'elaborazione della figura di Maddalena tra Cinque e Seicento sono le parole con cui, nel 1625, Federico Borromeo commenta la versione del soggetto entrata a far parte del suo *Musaeum* (per Wethey, *The Paintings*, cit., 1. *The Religious Pain-*

tings, p. 144, una replica del dipinto di Pitti, datata intorno al 1540): «Titiani namque sunt, et insignis praecipue illa Magdalena, cuius tot exempla extant fuso per corpus capillo. In qua sane tabula illud summopere admirari oportet, quod artifex ille in ea nuditate potuerit simul honestatem conservare». Federico Borromeo, *Musaeum. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore*, commento di Gianfranco Ravasi, nota al testo e traduzione di Piero Cigada, Claudio Gallone Editore, Milano, 1997, p. 38. Il sonetto di Molza condensa i meccanismi di dialettica e di conciliazione degli opposti che caratterizzano la produzione poetica dedicata alla figura di Maddalena tra Cinque e Seicento: su questo tema rimando a Luca Piantoni, «*Lasciva e penitente*». *Nuovi sondaggi sul tema della Maddalena nella poesia religiosa del Seicento*, «Studi secenteschi», LIV, 2013, pp. 25-48.

¹⁹ L'aggettivazione di Molza coglie con precisione la capacità di Tiziano di fermare le «espressioni di vita», di cui scrisse poi Marco Boschini e ritorna identica nel componimento citato di Giovan Battista Marino («tal bella e viva ancor qui la dipinse», verso 108). Per un'analisi del componimento di Marino vedi Piantoni, *Lasciva e penitente*, cit., pp. 31-36.

²⁰ Lo schema metrico del verso 9 costringe il lettore a indugiare sul nome dell'artista, come su una firma posta accanto all'immagine della santa. Analogamente, nel dipinto di palazzo Pitti il nome TITIANVS è riportato sul collo del vaso degli unguenti.

²¹ Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, LXXVII, verso 5. Per la presenza di Laura sotto la pelle di Maddalena nei componimenti dedicati alla santa tra Cinque e Seicento si veda Piantoni, «*Lasciva e penitente*», cit., p. 36.

²² Come riferiva Bernardo Agnello a Federico Gonzaga, che aveva fatto da mediatore per la commissione. Vedi Agosti, *Vittoria Colonna*, cit., pp. 71-73.

Il rapporto di Ippolito de' Medici con Alfonso d'Avalos fu particolarmente stretto almeno dal 1532: cfr. Rebecchini, «*Un altro Lorenzo*», cit., p. 77, nota 84.

²³ Sulla predicazione di Bernardino Ochino a Roma Michele Camaioni, *Per «sfiammeggiar di un vivo e ardente amore». Vittoria Colonna, Bernardino Ochino e la Maddalena*, in *El Orbe Católico: transformaciones, continuidades, tensiones y formas de convivencia entre Europa y América (siglos IV-XIX)*, a cura di Maria Lupi e Claudio Rolle, RIL, Santiago del Cile, 2016, pp. 105-160. Sul rapporto tra Vittoria Colonna e gli spiriti inquieti della religiosità del tempo Gigliola Fragnito, in *Vittoria Colonna*, cit., pp. 97-105.

²⁴ Rebecchini, «*Un altro Lorenzo*», cit., p. 134.

²⁵ Nel febbraio 1535, sull'onda dell'entusiasmo per la predicazione di Ochino, il frate e Vittoria Colonna ottennero che «Romani feno un luogo dove starano dugiento cittelle», dotate, al momento del matrimonio, dal papa e dal collegio cardinalizio (stralcio da una lettera del conte Lorenzo Campeggi a Isabella d'Este). Rebecchini, «*Un altro Lorenzo*», cit., p. 184, nota 41; Michele Camaioni, *Per «sfiammeggiar»*, cit., pp. 154-155.

²⁶ Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, note di Nicola Longo, Garzanti, Milano, 2003, p. 454. Per il riferimento vedi anche Marini, *Maria Maddalena*, cit., p. 100.

²⁷ La missiva, datata 22 dicembre 1534, è riprodotta in Rebecchini, «*Un altro Lorenzo*», cit., pp. 281-282. Cfr. anche Agosti, *Qualche nota*, cit. p. 59, nota 11. Si può anche immaginare che, dopo la condotta maldestra, da parte di Ippolito, della spedizione in Ungheria e il conseguente raffreddamento di Carlo V nei suoi confronti, il cardinale abbia coltivato con cura il rapporto con Ti-

ziano, di recente nominato Conte Palatino e Cavaliere dello Speron d'Oro.

²⁸ Rebecchini, «*Un altro Lorenzo*», cit., pp. 242-248. Poco dopo essere entrato al servizio di Ippolito, Giorgio Vasari ricevette la commissione di una tela con Venere e le Grazie, che avrebbe costituito un'anticipazione tematica e un efficace 'paragone' stilistico con la *Venere* tizianesca.

²⁹ Cosa sia stato dell'ingente patrimonio di Ippolito de' Medici all'indomani della sua morte è in gran parte ignoto. Non è pervenuto l'inventario dei beni del cardinale: da Benedetto Varchi sappiamo che la guardaroba fu messa in vendita, mentre l'armeria fu incamerata da Pier Luigi Farnese. I creditori di Ippolito, tra cui Bindo Altoviti e Bernardo Strozzi, vollero che gli oggetti più preziosi fossero messi all'asta. Il riscontro economico di questa vendita, che determinò la disseminazione dei beni del Medici secondo traiettorie per ora non definite, fu al di sotto delle aspettative. È comunque interessante ricordare come proprio in quella sede Giorgio Vasari abbia acquistato a poco prezzo sculture e dipinti tra cui, probabilmente, il ritratto ungherese del cardinale. Per le notizie sull'eredità di Ippolito de' Medici vedi Rebecchini, «*Un altro Lorenzo*», cit., pp. 146-149.

³⁰ La *Maddalena penitente* destinata a Ippolito de' Medici potrebbe essere stata in lavorazione parallelamente alla versione dello stesso soggetto inviata in seguito come omaggio al mantovano Giovan Giacomo Calandra: vedi Guido Rebecchini, *Private Collectors in Mantua 1500-1630*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002, pp. 155-157. Joannides, *An Attempt*, cit., pp. 161-162 ricostruisce le vicende del dipinto che si suppone appartenuto a Calandra.

³¹ Probabilmente ospite del cardinale Ercole Gonzaga, come ritiene anche

Serassi, in Molza, *Delle poesie*, cit., I, p. XXXIII. Il Gonzaga e Molza si conobbero a Bologna, negli anni in cui il poeta frequentava il cenacolo di Camilla Gonzaga (vedi *supra*, nota 5), e il figlio di Isabella era allievo di Pietro Pomponazzi. Nei mesi successivi alla spedizione ungherese di Ippolito, Ercole Gonzaga rappresentava certamente un osservatorio privilegiato per sondare la disponibilità imperiale nei confronti del cardinale Medici. A documentare la vicinanza culturale esistente tra Ercole e il poeta, si può ricordare una lettera di Molza, scritta da Roma e datata 28 aprile 1529, in cui il modenese caldeggiava l'acquisto da parte del cardinale di Mantova, noto bibliofilo, di una raccolta libraria di gran pregio, altrimenti destinata a finire in Inghilterra (per la missiva Molza, *Delle poesie*, cit., II, pp. 140-141). Anche Ippolito de' Medici strinse col Gonzaga un rapporto di confidenza e amicizia, che si concretizzò nel dono prezioso del *Ritratto di Carlo V* di Parmigianino. Di Ercole, ricordato da Vasari come sostenitore e committente di Giulio Romano, esiste un ritratto uscito dalla bottega di Tiziano, per cui si veda Stefano L'Occaso, *Ritratto tizianesco del cardinale Ercole Gonzaga*, «*Prospettiva*», 167-168, luglio-ottobre 2017, pp. 142-147.

³² Alessandro Luzio, *Le «Maddalene» di Tiziano*, «*La lettura: rivista mensile del Corriere della Sera*», agosto 1940, fascicolo 8, pp. 591-598, in part. p. 594. Dopo il passaggio mantovano della *Maddalena* Colonna, nel 1531, si ha notizia della richiesta di un dipinto con quel soggetto (ipoteticamente, ma non sicuramente realizzato da Tiziano) destinato ad Alfonso d'Avalos soltanto nel 1533. Per la possibile presenza di *Maddalene* non tizianesche a Mantova si veda anche Joannides, *An Attempt*, cit., pp. 161 e 163.