

Tra originali e copie: note sui ritratti di Ottomani della collezione Giovio

Ilenia Pittui

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article aims to further discuss the relationship between originals and copies within the collection of the historian Paolo Giovio from Como. Particular attention is paid to a nucleus of portraits of Ottoman Sultans, the existence of which is also attested in Giovio's *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (Florence, 1551). Among the series of copies made, the first one, painted by Cristofano dell'Altissimo for Cosimo de' Medici and now preserved in the Uffizi Galleries of Florence, is taken into consideration. The final remarks concern the echo and influences that Giovio's collected portraits might have had in the Ottoman territories.

Keywords Paolo Giovio. Museum. Portraits. Ottoman Sultans. Originals/Copies.

Sommario 1 Di uno scrigno di ebano e avorio. – 2 Paolo Giovio: tra originali e copie. – 3 Tra Como e Firenze. – 4 Echi gioviani nelle terre ottomane.

1 Di uno scrigno di ebano e avorio

Ne quis autem miretur, unde ad nos antiquorum praesertim Turcarum Regum verae imagines pervenerint, operae pretium erit enarrare, quo pacto curiositati nostrae fortuna arriserit.

Hariadenus Barbarussa, Othomannicae classis praefectus, quum ardente bello inter Carolum Caesarem et Franciscum Regem in auxilium a Gallis evocatus Massiliam pervenisset, amicitiam iniit cum Virginio Ursino, Anguillariae Comite, Gallicarum aliquot trireremium praefecto, certatumque est inter eos magnis muneribus, ea tamen conditione, ut aliquanto pretiosora Barbarus acciperet dona quam rependeret. Nam illum Virginus romana liberalitate nostrarum rerum copiam avidè expetentem caelato argento et multa serica veste donavit; ille Virginium arcu Scythico cum pharetra nobilissimi operis et

persico acinace gemmata vagina insigni, qui Hismaëlis Sophi fuisse dicebatur, atque item talarum toga auro et purpura intertexta, addens arculam ex ebano et ebore fabrefactam, in qua undecim Othomannorum Regum vera simulacra, pro captu barbarorum artificum pretiosius coloribus in levigatae chartae tabellis depicta visabantur; quae Virginus elegantiae studiosus omni alio munere pluris aestimavit. Neque Barbarussa commentitiis imaginibus Virginium deceptis existimandus est; nam quum inferiorum Othomannorum tabellae pictae et numismata aerea, quae apud nos visuntur, cum illis mire convenient, superiorum etiam Regum veras esse formas censendum est.

Has omnes Virginus magnis exoratus precibus Alexandro Farnesio Cardinali et mihi, latio-



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2021-06-23
Accepted	2021-10-08
Published	2021-12-21

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Pittui, I. (2021). "Tra originali e copie: note sui ritratti di Ottomani della collezione Giovio". *Venezia Arti*, n.s., 30, 27-40.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2021/07/002

ribus in tabulis ad delectationem elegantium virorum pingendas, communicavit.¹

Questa storia ha inizio *sub effigie Baiazetis Primi, Turcarum Regis*, lì ove Paolo Giovio (1483 o 1486-1552) ricostruisce e corrobora l'origine ottomana di un nucleo di ritratti di Sultani inclusi nella sua collezione; lì ove fa riferimento allo storico scambio di doni che ebbe luogo – entro il discusso patto diabolico tra il re di Francia Francesco I e Sultan Solimano – tra Virginio Orsini, conte dell'Anguillara, e Khayr al-Din/Hayreddin/Ariadeno, detto Barbarossa (1543):² ogni dono di quest'ultimo doveva essere ricambiato con un dono ancora più prezioso. Tra questi, in particolare, uno scrigno di ebano e avorio passato alla storia poiché sembrerebbe vi fossero custoditi i *vera simulacra* di undici (o, forse, più correttamente dieci) Sultani Ottomani.³ Regalo, quest'ultimo, che l'Orsini pare amasse più di tutti gli altri. È lo stesso Giovio ad attestare che questi ritratti furono realizzati secondo lo stile degli artisti barbari («pro captu barbarorum artificum») che erano soliti usare una «levigata charta», letteralmente una carta liscia/levigata,⁴ alludendo esplicitamente ai meccanismi di produzione della carta nel mondo musulmano che spesso e volentieri prevedevano un processo di levigatura per apportarvi delle migliorie.⁵ Il passo («pro captu barbarorum artificum pretiosis coloribus in levigatae chartae tabellis depicta visebantur»), nel suggerire un'attenzione del Giovio volta verso letture stilistiche e valutazioni dei

materiali artistici, non tralasciando la preziosità dei colori, ci consente di immaginare uno scrigno di ebano e avorio certamente ottomano⁶ dentro il quale erano custoditi dei ritratti miniati su carta, che si possono forse immaginare inseriti entro cornici di forma rettangolare («tabellae»),⁷ e che già Hans Georg Majer ha ricondotto alla mano del ritrattista ottomano Nigârî.⁸ L'attenzione descrittiva, pur nella sua brevità e nel peculiare codice espressivo adottato dall'autore, mi pare concorra a confermare e delineare il profilo di un Giovio scrittore e intenditore d'arte, mostrandone, ancora una volta, la «dimensione davvero sovraregionale»⁹ del suo sguardo e quella consapevolezza critica che ebbe certamente ad affinare innanzitutto nell'esperienza della cultura figurativa settentrionale e della Roma di Agostino Chigi e Leone X.¹⁰ È così che, dopo non poche suppliche, da un originale ottomano furono ricavate due serie di copie fedeli di mano occidentale, delle quali Giovio offre puntuale attestazione: quella del cardinale Alessandro Farnese, della quale rimane il ricordo di «dieci quadri mezzani in tela con cornice degli Imperatori ottomani» in un inventario del 1626 della Villa Farnese di Caprarola;¹¹ quindi, quella gioviana. In entrambi i casi, ricorda lo stesso Giovio, si ebbe cura di riprodurre l'immagine originale su tavole più grandi, affinché i gentiluomini colti potessero meglio godere di quelle opere. Le pagine gioviane incalzano, dunque, un ragionamento attorno a originali indissolubilmente legati ai loro doppi, senza i quali andrebbe

1 Pauli Iovii Opera 1972, 311; cf. Giovio 2006, 581-2.

2 Franco Minonzio (Giovio 2006, 586 nota 4) segnala un'ulteriore allusione al rapporto tra Orsini e Barbarossa nell'epistolario gioviano, abitualmente tralasciata – scrive – perché nell'indice di Ferrero viene ascritta a Giovan Paolo dell'Anguillara, cf. Pauli Iovii Opera 1956-58, 1: 320: «Basta, ch'el conte de l'Anguillara bibe ad aequalem haustum una coppa di siroppo acetoso con Barbarossa al banchetto, e il Baiesio, scrittore de re vestiaria, ebbe una vesta da Barbarossa, come il cavaliere Rosso una casachetta dal duca de Amalfi». Sulla campagna militare franco-ottomana del 1543-4 si veda Isom-Verhaaren 2007.

3 Per una discussione sul numero (undici?) di questo nucleo di ritratti, cf. Le Thiec 1992; Pittui c.d.s. a. Più in generale, sul Museo e i ritratti della collezione Giovio si vedano almeno: Klinger 1991; Majer 1995; Giovio 1999; Majer 2000; *The Sultan's Portrait* 2000, in part. 141-50 (J. Raby); Casini 2004; Minonzio 2006; Minonzio 2007; Rossi 2013; Born, Dziewulski, Messling 2015, in part. 37-43 (G. Renda), 184 (R. Born).

4 Già la traduzione francese curata da Blaise d'Éveron (Parigi, 1559) traduceva «papier liscé», cf. «polished paper» in Majer 1995, 448. Per la traduzione italiana propenderei, dunque, per tralasciare il termine «papiro» (cf. Giovio 2006, 581), il quale potrebbe risultare fuorviante, privilegiando piuttosto la traduzione letterale 'carta levigata' in grado di rievocare immediatamente la connessione con il mondo ottomano (cf. Karabacek 1887; Babinger 1931; Curatola, Scarcia 1990, 180; Fontana 1998, 22).

5 Sulle tecniche di produzione della carta nel mondo musulmano e, in part., in quello ottomano cf. Babinger 1931; Bloom 2000; 2001; Déroche 2012, in part. sulla levigatura si veda 165.

6 Julian Raby, nella sua digressione su Paolo Giovio in *The Sultan's Portrait* 2000, 146, annota come l'ebano e l'avorio fossero due materiali impiegati spesso in combinazione negli arredi ottomani sultanali già intorno alla metà del XVI secolo.

7 Cf. *The Sultan's Portrait* 2000, 148 (J. Raby).

8 Cf. Majer 1995.

9 Agosti 2008, 86.

10 Sul Giovio scrittore d'arte cf. Giovio 1999; Agosti 2008.

11 Napoli, Archivio di Stato, inv. 1853 (I) 2, f. 66v; cf. Riebesell 1989, 69 nota 443; Le Thiec 1992, 785 nota 13. A tale proposito, già Raby (*The Sultan's Portrait* 2000, 150 nota 76) osserva che la definizione «quadri mezzani» si accorda con il «latioribus in tabulis» gioviano.

perduta la memoria della forza veridica del loro semblante e dell'atto creativo del primo artista. Ma, ancor più, la sua *Sala de' Turchi*,¹² nello scegliere il ritratto come preponderante mezzo di legittimazione storica del Potere Ottomano, segna un peculiare approccio collezionistico che, nell'andare razionalmente oltre quei volti ritratti, vi include anche preziosi oggetti dell'arte e della cultura islamica, a tratti quasi rivelatori di un interesse che sembra tangere anche la cultura materiale di quelle terre in fondo non troppo lontane.¹³ Si profila, dunque, la necessità di inserire e riconsiderare Paolo Giovio e la sua *Sala de' Turchi* entro la storia del collezionismo italiano ed europeo rivolto all'arte e alla cultura islamica, fulcro di quella sensibilità che Giovio nutriva verso l'Alterità Musulmana, sempre guidata da un senso di *curiositas* basato su una prassi e un rigore scientifico di fatto mai abbandonati.¹⁴ Come ben osserva Franco Minonzo,

quando Le Thiec si chiede, non senza stupore, come un vescovo del Cinquecento abbia potuto fare posto nella sua collezione a ritratti di "infedeli", a essere erronea è la prospettiva generale. Giovio è tutto fuorché vincolato all'ortodossia, poiché serba su ogni questione (comprese quelle della vita religiosa) un'autonomia di giudizio e una franchezza di parola che sono il portato più vistoso della formazione filosofica e medica

ricevuta tra Padova e Pavia, nella quale spicca l'apporto di Pomponazzi.¹⁵

Giovio, acuta penna sempre tesa verso una ricercata e meditata «luce della verità»,¹⁶ non esente, ad un tratto, dall'esercizio di una prudenza nicodemistica¹⁷ chiamata a relazionarsi con il suo preesistente pluralismo intellettuale, per sua natura «polidigenetico e irriducibile ad una unicità di matrice»,¹⁸ rifugge l'applicazione di un mero e generico principio di tolleranza verso l'Alterità. È del 1531 (pubblicato nel 1532) il suo *Commentario de le cose de' Turchi*, scritto offerto, pochi anni dopo l'assedio di Vienna del 1529, all'imperatore Carlo V, così mettendo a disposizione del sovrano tutte le sue conoscenze e la sua intelligenza politica

poiché a tutto il mondo è notissimo che Vostra Maestà per sua singolare religione e grandezza d'animo non pensa in altro che ne l'impresa contra i Turchi [...] acciocché facilmente per li capitani e maestri di guerra si possano trovare veri rimedi contra le forze e arti loro, e li soldati cristiani con gli esempi de le cose passate pervenghino a migliore e più accomodata disciplina per potere debellarli.¹⁹

Già il *Commentario* narra, allora, una storia per personalità che, superando l'opposizione cristiani/infedeli cara alla tradizione letteraria epi-

¹² Cf. Como, Biblioteca Museo Civico, Cod. Acchiappati, b. 9, fasc. 6, 2 giugno 1588, *Confessione per gli mobili fatta fra gli M. Lodovico et Ottavio Giovio, anco a nome de gli Rev. Benedetto et Martio Giovio...*, not. Io. Paolo Olgiati. Si veda inoltre: Klingler, Raby 1989, 49 e 54 nota 26; *The Sultan's Portrait* 2000, 143 (J. Raby).

¹³ Cf. Como, Bibliotheca Società Storica Comense, Cod. Rezzonico, *Catalogo delle Spoglie Africane Portate da Iovio a Roma per Ornamento della sua Bottega*, ff. 322r-v; *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 1: 171 (lettera indirizzata da Roma a Rodolfo Pio da Carpi, il 28 dicembre 1535): «Ma il signor Marchese mi può comandare, perché mi ha dato delle spoglie di Barbarossa; idest un par di chiavi lavorate del cassone del tesoro, le quali il nostro Chiericato porta in processione. Ho avuto ancora l'Alcorano e 'l *Rationale divinorum* di Maometo, i quali ho donati a Monsignor Reverendissimo di Bellai. Ho una veste da sacerdote, un vaso ove si lavavano le gaze di Barbarossa, e uno scudellone di porcellanissima, nel quale Sua Maestà si lavava i balatroni. Ho la scimitarra di Ramadan di Baeza, e lo scettro, il quale fu già del re Muleassem; e io non burlo in questo. Ho uno zafiro datomi dal signor Marchese, il quale fu di Barbarossa: però ha un poco di effimera. Basta, che ho anche un tappeto di seta bellissimo, il qual fu di Giafer Agà, eunuco da forficette di Barbarossa; al quale Cesare ha fatto buona ciera, e il Marchese lo voleva per sua moglie; e il Doria l'ha mandato a Cataro, per essere gentile uomo. Si che, Signor mio, io ho la processione a casa; e Cornucopia non le vederà mai, se non vien qua in persona a braccio col Papa». E ancora, sulla scimitarra, cf. *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 1: 202 (lettera indirizzata da Milano a Cosimo de' Medici, l'11 gennaio 1538): «E avendo io rinunciato li papeschi favori di tafetà a Nostro Signore Papa Paulo, mi venterà molto bene il ponere il resto della vita in servizio di V. Ecc.zia e della Ill.ma Casa. E in segno e omaggio di mia servitù mando a quella una finissima scimitarra della prima bussola, qual fu trovata nel castel di Tunesi fra li ducati di Barbarossa, et è guarnita da fiero corsaro e non da profumato soldato».

¹⁴ Cf. Minonzo 2002, 2: 308; 2005, 37-8.

¹⁵ Minonzo 2006, LIII-LIV. Per una discussione in merito alla prospettiva culturale e alla questione storiografica posta in Le Thiec 1992, unitamente all'indicazione di lavoro centrata sul ruolo rivestito dalla fisiognomica nello sguardo gioviano, rimando alle acute e puntuali considerazioni, da me interamente condivise, proposte da Franco Minonzo (2005, 32-44).

¹⁶ *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 1: 174; cf. Minonzo 2006, XLIX-L, LXII.

¹⁷ Cf. Minonzo 2002, 2: 245-308.

¹⁸ Minonzo 2002, 2: 288; cf. Minonzo 2005, 38.

¹⁹ Giovio 2005, 69. Sul *Commentario* gioviano si veda inoltre: Michelacci 2001, 49; Sodini 2007.

co-cavalleresca,²⁰ riflette lo «spirito più libero e spregiudicato»²¹ del suo tempo. È la necessità della conoscenza la ragione che guida l'opera gioviana al fine di contrapporre l'obiettività del dato storico reale, con tutte le sue umane luci e ombre, a quelle verità aprioristiche, inevitabili cause di una inef-

ficace lotta contro l'evanescente fantasma di un nemico.²² Quei ritratti di Turchi, non solo Sultani, diventano così specchio erasmiano,²³ ambivalente figura di alterità/identità per una *Christianitas* ora messa in discussione.²⁴

2 Paolo Giovio: tra originali e copie

Ma che cosa è veramente un originale e che cosa una copia? Possiamo usare questi termini sempre con lo stesso valore oppure essi assumono tante sfumature differenti quante sono le epoche diverse da cui retrospettivamente si guarda al passato e alla sua arte?²⁵

Ancora ci si interroga davanti a 'originali multipli' rinascimentali, repliche mai seriali che misurano la loro *adaequatio* dinnanzi a un modello del quale restano debitori pur rivendicando l'unicità di quel peculiare atto creativo.²⁶ Fu così, ad esempio, per il profilo del Magnifico Solimano, pittoricamente catturato dal Tiziano dapprima per il Gonzaga e poi per il Della Rovere, donde la fedele copia donata proprio allo storico comasco Paolo Giovio.²⁷ Fedele copia, a sua volta copiata e copiata ancora, che così rafforzava la memoria stessa del suo 'origina-

le-doppio'.²⁸ E così Giovio, quasi emulo del Lucullo di pliniana memoria,²⁹ parimenti andava ricercando, figlio del suo tempo, anche *apographa/exemplaria* che potessero *exprimere, cum similitudo*, tanto la resa dei moti dell'animo quanto quella del sembiante fisiognomico.³⁰ Originali e copie hanno, quindi, facoltà di rincorrersi e confondersi nel Museo gioviano, tutti ottenuti con sapiente e diplomatica strategia, ricontestualizzati come documenti visivi di Storia autenticati e resi 'verisimili' da fonti iconografiche spesso puntualmente menzionate,³¹ come accade appunto nel caso dei Sultani Ottomani. La contestualizzazione dell'idea gioviana di copia, necessariamente rinascimentale, porterebbe, forse, a ragionare ancora su una certa «indifferenza gioviana verso l'aver a tutti i costi degli originali»,³² anche considerando la modestia delle risorse economiche di cui il Giovio in fin dei conti poté disporre

²⁰ Cf. Formica 2012, 40.

²¹ Minonzio 2006, L.

²² Cf. Michelacci 2001, 52; Michelacci 2005, 25, in part. la nota 51, e 40-1; Formica 2012, 28; Pujeau 2015, 80-96.

²³ L'ineluttabile necessità di convivere con il nemico Turco era già nelle pagine del *De bello Turcis inferendo* (1530) di Erasmo, la cui impresa è tra quelle menzionate dal Giovio nel suo *Dialogo* (cf. Giovio 1978, 139-40; *Pauli Iovii Opera* 1984, 418) e il cui ritratto vedeva riservato un posto d'onore nel Museo comasco, al fianco dei volti di Andrea Alciato e Budé, cf. *Pauli Iovii Opera* 1957, 3: «Nam, ut audio, me inter Erasmum atque Budaeum, aeterni nominis viros, medium collocasti; sic ut vivus inter bonos mortuos honoris causa specter; quod uni M. Varroni in Augusti Bibliotheca contigit»; Minonzio 2002, 2: 292, in part. la nota 176.

²⁴ Cf. Hampton 1998, 117; Michelacci 2001, 56, 64-5; Michelacci 2005, 47-8; Formica 2012, 16.

²⁵ Barbanera 2011, 67.

²⁶ Sul tema originale-copia, cf. Sénéchal 1986; Melucco Vaccaro 1987; «Retaining the Original» 1989; Spear 2002; Barbanera 2011; Osano 2017a; Natali 2018.

²⁷ Cf. *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 1: 325: «Ieri passorno qua quatro, stati soldati del Signor turco, fugiti dal campo a Comara dopo la presa di Strigonia; fra quali è un Jaymo spagnolo del ordine de' spachi oglani, litterato in arabico, come da puto erudito nel seraglio. Esso mi ha dato conto maraviglioso de' consigli de' Turchi e de' nomi de' capitani morti e feriti. E in summa l'ho trovato delle cose passate veritevole e ben pratico. Dice cose grandi del cervello erudito e cupido di gloria di Solimano; e vedendo il ritratto qual mi ha mandato il duca d'Urbino, affermano tuti quatro essere sputato». Per un'analisi e una discussione dei ritratti di Solimano, Hürrem Sultan/Rosselana e Mihr-i Mah Sultan/Cameria rimando alle mie riflessioni in Pittui c.d.s. b.

²⁸ Cf. Barbanera 2011, 68.

²⁹ *Nat. hist.*, 35, 125; cf. Corso, Mugellesi, Rosati 1988, 431 nota 1.

³⁰ Cf. Anguissola 2006, in part. 568-71. Per una riflessione sulla relazione tra ritratti e fisiognomica nell'opera di Paolo Giovio, cf. Maffei 2021.

³¹ *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 2: 132-3: «E acciò che si mostri al mondo che li predetti ritratti son veri e fidelmente ricavati dalli originali loro, io citarò in testimonianza li lochi donde li ho cavati, acciò possi (chi di questo si vorrà chiarire) andare a vederli»; cf. Klinger 1991, 1: 157-201, 240-3; Haskell [1993] 1997, 41; Giovio 1999, 164; Minonzio 2006, LI-LII.

³² Cf. Klinger 1991, 1: 157-201; Giovio 1999, 161; Minonzio 2006, XLVII: «Una grande maggioranza dei ritratti che figuravano nella collezione del Museo era costituita da copie di originali di scarsa qualità o eseguite da pittori di modesta originalità artistica. È fuori di dubbio che l'indifferenza gioviana verso l'aver a tutti i costi degli originali sia radicata nella sua concezione del ritratto come corrispettivo visivo dell'immagine biografica, nella sua decisa opzione per l'oggettività del dipinto».

per la realizzazione di un progetto sì ambizioso.³³ È un Giovio criticamente consapevole in materia d'arte, che, come opportunamente sottolinea Barbara Agosti,³⁴ vantava pur sempre nella sua collezione, per citarne solo alcuni, il doppio ritratto di Alberto Magno e Duns Scoto ricondotto da Giovanni Romano ad Amico Aspertini,³⁵ o le opere di Mantegna,³⁶ Dosso Dossi,³⁷ Tiziano³⁸ e Bronzino,³⁹ ma, fatta salva l'altrui benevolenza, mai abbastanza abbiente da potersi permettere un Vasari alle sue dipendenze, e dovendosi quindi accontentare di «un pittore todesco, qual tengo in casa a 4 scudi il mese e bone spese».⁴⁰ Anche i ritratti di Ottomani – per alcuni

dei quali, laddove possibile, il Giovio disponeva di ritratti multipli del medesimo soggetto, talvolta anche su diverso supporto –,⁴¹ entrarono a far parte di quel «suo “iucundo museo” [che] non era “arte assoluta”, egli lamentava, a causa di una mancanza di armonia globale nel disegno, il risultato della necessità di procedere pezzo a pezzo, in base all'accessibilità di fondi».⁴² Ma, in fondo, trattandosi di ritratti, non è forse l'originale stesso una copia, una *imitatio* delle forme di natura, verso le quali già in Plinio, fonte testuale sempre particolarmente cara al Giovio, si rileva una certa tensione agonistica da parte dell'artista?⁴³

3 Tra Como e Firenze

È poi, forse, alla morte del Giovio (1552) che sopraggiunse repentinamente il momento in cui anche quei volti di Ottomani, già copia di originali ottomani, si ritrovarono a diventare, per una sorta di trasposizione, a loro volta 'originali gioviani', autorevole e ricercato modello italiano per altre raccolte europee (e non solo). Cinque furono le copie della collezione Giovio realizzate in meno di sessant'anni,⁴⁴ quasi un atto conservativo che provava a opporsi e a resistere al processo di declino ormai

avviato che portò alla dispersione di molte delle sue tele originali – e a cui plausibilmente contribuì anche lo stanziamento nel Museo delle truppe spagnole del capitano De Castro (autorizzato nel 1581), le quali suppongo non abbiano affatto simpatizzato con la celebrazione della virtù dei Turchi.⁴⁵ Mentre a Como è ancora possibile ammirare il Maometto I Çelebi⁴⁶ [fig. 1] e l'agile funambolo Ali Turco (Romae 1547)⁴⁷ [fig. 2], entrambi provenienti dalla raccolta Rovelli, unitamente al ritratto del giannizzero Aiax

³³ Per la biografia del Giovio si rimanda all'opera di Zimmermann 1995, della quale è disponibile una traduzione aggiornata a cura di Franco Minonzo (Zimmermann 2012).

³⁴ Cf. Agosti 2008, 38-9.

³⁵ Cf. Faietti, Scaglietti Kelescian 1995, 174-5, nr. 38. A proposito di Amico Aspertini, si veda anche il ritratto di Alessandro Achillini (1461/1463-1512), individuato da Elisabetta Fadda e oggi conservato presso le Gallerie degli Uffizi di Firenze, di cui il Giovio già disponeva nell'agosto 1521; cf. *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 1: 92: «Doctissime atque officiosissime Mari, Incessit iam pridem animo meo libido haud illaudabilis cubiculum mercuriale atque Palladium exornandi verissimis clarorum in litteris virorum imaginibus, ut boni mortales eorum exemplo ad virtutes aemulatione gloriae accenderentur. Proinde singulis tabellis dignissimorum artificum depictis plurimas eorum imaginem non sine labore collegi, et in primis Pontani, Mirandulae, Politiani, Ficini, Hermolai, Sabellici, Achillini, multorumque aliorum, ut Dantis, Petrarcae, Bocacii, Aretini, Baptistae Alberti, Pogii, Argyropoli, Savonarolae, Marulli et similibus»; Fadda 2011.

³⁶ Cf. Agosti 2005, 165-7.

³⁷ Cf. Jellinek 2007.

³⁸ Cf. De Vecchi 1977, in part. 89.

³⁹ Cf. Agosti 2008, 73-5, 103-4, 110.

⁴⁰ *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 1: 304; cf. Agosti 2008, 116.

⁴¹ Si veda, ad esempio, il caso del Barbarossa, personaggio eminente del quale il Giovio doveva certamente disporre di almeno un paio di ritratti (Agosti 2008, 88 nota 209; cf. Klinger, Raby 1989; Costamagna 2003, in part. 30-1). Ma, così accadeva anche per Maometto II, la chiosa del cui *elogium* mi pare vada ad ammettere la presenza di (almeno) un terzo ritratto del Conquistatore.

⁴² Zimmermann 2012, 346.

⁴³ Cf. Anguissola 2006, 558.

⁴⁴ Minonzo 2006, XLVIII-XLIX: 1) Cristofano dell'Altissimo per conto di Cosimo I de' Medici (1552) (cf. *Gli Uffizi* 1979); 2) Bernardino Campi per conto di Ippolita Gonzaga (approssimativamente nel medesimo periodo) (cf. Morselli 2002); 3) Tobias Stimmer per conto dell'editore Pietro Perna (1570 ca) (cf. Thöne 1936; Tanner 1984; Hagedorn 2020); 4) Ferdinando arciduca d'Austria ne commissionò delle copie per il castello di Ambras (1579) (cf. Kenner 1893-98; Schütz 1984); 5) Federico Borromeo ne richiese delle copie agli eredi gioviani per il tramite del Borsieri (1619) (cf. Marcora 1981).

⁴⁵ Cf. Rovelli 1928, 145-6, 154.

⁴⁶ Como, Pinacoteca Civica, inv. P158; cf. Rovelli 1928, 167, nr. 38. Sul ritratto, cf. Klinger 1991, 2: 127-8, cat. 236.

⁴⁷ Como, Pinacoteca Civica, inv. P156; cf. Rovelli 1928, 189, nr. 302. Sul ritratto, cf. Klinger 1991, 2: 9, cat. 19.



Figura 1 Pittore italiano, *Ritratto di Maometto I Çelebi*. Prima metà del XVI sec. Olio su tela. Como, Pinacoteca Civica



Figura 2 Pittore italiano, *Ritratto di Ali Turco*. 1547. Olio su tela. Como, Pinacoteca Civica

Aga⁴⁸ [fig. 3], proveniente dalla collezione Mollinary, altri 'originali gioviani' certamente ancora si celano al pubblico sguardo in attesa di essere identificati e resi noti.⁴⁹ Nel 1928 il Rovelli indica ancora in collezione privata: un ritratto di Solimano, tra le proprietà della famiglia Setz;⁵⁰ un ritratto di Roselana, «uxor Solimani», e di sua figlia, «la Sultana, figlia del Gran Turco», di proprietà dei Rovelli;⁵¹ e un ritratto della moglie di Selim, attestato tra le proprietà della famiglia De Orchi.⁵² A questi si va ad aggiungere, inoltre, un ritratto di Uzun Hasan,

italianizzato Usuncassano, di proprietà della famiglia Rovelli.⁵³ E tuttavia, una volta copiati, quei ritratti, rompendo quella particolare logica collezionistica, entrano in una dimensione altra, diventano maschere slegate dall'originario gioco mnemonico che teneva insieme imprese e ritratti, parole e immagini, ispirando altri progetti collezionistici, oltre il Giovio e la sua Como.⁵⁴

Ed è qui che il nostro interesse necessariamente si focalizza sulla prima serie di ritratti voluta dallo stesso Giovio, quella che Cristofano dell'Altissimo,⁵⁵

⁴⁸ Como, Pinacoteca Civica, inv. P592; cf. Rovelli 1928, 188, nr. 284. Probabilmente rappresentante un giannizzero del tempo di Solimano dall'identità incerta (cf. Klinger 1991, 2: 4-5, cat. 10), che ha il capo coperto da una sorta di cuffia bianca di lana con un lungo lembo che ricade sulle spalle a protezione del collo. Giovio si sofferma sulla descrizione di questo particolare copricapo nell'*elogium* di Murad II indicandolo come *exarcòla* (*Pauli Iovii Opera* 1972, 336: «...id exarcòlam vocant...»; cf. Giovio 2006, 629), termine che mi pare riprenda il veneziano *zèrcòla/xèrcòla/zarcòlar*, considerato derivante dal persiano e osmanli *zerkulah*, «berretta ricamata d'oro», già impiegato nelle fonti quattrocentesche (cf. Cortelazzo 2007, 1511, 1521). L'uso del termine andrebbe, quindi, a costituire una delle conferme del fatto che Giovio guardò con attenzione e certamente attinse alle fonti veneziane (cf. Pujeau 2015, in part. 62-80, 424-66).

⁴⁹ In tal senso, importanti novità, anche documentarie, saranno certamente contenute nell'atteso volume X della *Pauli Iovii Opera*, dedicato appunto all'*Iconographia* gioviana.

⁵⁰ Cf. Rovelli 1928, 178, nr. 135.

⁵¹ Cf. Rovelli 1928, 191, nrr. 318 e 330.

⁵² Cf. Rovelli 1928, 191, nr. 329.

⁵³ Cf. Rovelli 1928, 188, nr. 285.

⁵⁴ Cf. Pommier 2003, 114.

⁵⁵ Per un profilo biografico dell'artista, cf. Meloni Trkulja 1985.



Figura 3 Pittore italiano, *Ritratto di Ajax Aga*. Prima metà del XVI sec. Olio su tela. Como, Pinacoteca Civica



Figura 4 Cristofano dell'Altissimo, *Ritratto di Bayezid I*. Seconda metà del XVI sec. Olio su tavola. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Su concessione del Ministero della Cultura

allievo del Pontormo e del Bronzino, realizzò per conto di Cosimo de' Medici.⁵⁶ Esse furono verosimilmente, tra quelle pervenuteci, le copie più attendibili e aderenti agli 'originali gioviani' e, forse, allo stesso gusto gioviano,⁵⁷ innanzitutto perché realizzate immediatamente a ridosso della morte del Giovio, in una fase che ancora conservava l'unitarietà dei contenuti del Museo. Secondariamente, sono copie che in qualche modo tornano in quella Firenze che aveva accolto Paolo e ne aveva raccolto gli ultimi sospiri, commissionate da un suo grande mecenate che ne aveva conosciuto e seguito gli intenti in vita e che ora decideva finalmente di inserirli anche all'interno di un suo autonomo progetto collezionistico. Come attesta la documenta-

zione, dell'Altissimo, pittore ormai maturo, si recò a Como già nel giugno del 1552 per copiare i ritratti della collezione gioviana, selezionando i personaggi più illustri e famosi.⁵⁸ Non sembra, quindi, ci si debba aspettare un'imitazione pedissequa dei contenuti del Museo, ché altre erano le finalità perseguite. Malgrado la necessità di normalizzazione del formato si da rendere la nuova serie, poi detta appunto 'Gioviana', più omogenea rispetto alla collezione originale, i ritratti mantengono, quale cifra caratteristica, l'iscrizione identificativa in eleganti capitali dorate così cariche di reminiscenze, seppur condannati alla perdita di un attributo che comunque mai arriva a negarne le implicazioni fisiognomiche.⁵⁹ Così è per il Bayezid I *Yıldırım*

⁵⁶ È il Giovio stesso ad aver suggerito l'idea di questa serie già nel 1549 invitandolo a «mandar un pittorello a casa mia [...] acciò ne ricavi quelli più famosi, et che più gli gradiranno, per ornarne una sala a Castello» (cf. Vasari 1923, 497-8; *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 2: 133; Meloni Trkulja 1985, 56).

⁵⁷ Ritengo plausibile l'ipotesi avanzata da Linda S. Klinger (cf. Klinger 1991, 1: 207) secondo la quale le copie fiorentine avrebbero dovuto costituire la base anche per la versione illustrata degli *Elogia*, così garantendo e assicurando la realizzabilità del progetto. Ed è, quindi, lo stesso Cosimo a confermare, in una lettera indirizzata al Giovio (Firenze, Archivio di Stato, Archivio Mediceo, fil. 192, f. 13; cf. Klinger 1991, 1: 231 nota 30), la scelta dell'incisore, forse Hendrick van den Broeck, cf. Vasari 1923, 751 e 753 nota 10; Giovio 1999, 163; Minonzio 2006, LXXXV.

⁵⁸ Cf. Meloni Trkulja 1985, 54, 56; de Luca 2011, 31 (F. de Luca).

⁵⁹ Cf. Meloni Trkulja 1985, 54; de Luca 2011, 32 (F. de Luca).



Figura 5 Cristofano dell'Altissimo, *Ritratto di Maometto I Çelebi*. Seconda metà del XVI sec. Olio su tavola. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Su concessione del Ministero della Cultura



Figura 6 Cristofano dell'Altissimo, *Ritratto di Maometto II*. Seconda metà del XVI sec. Olio su tavola. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Su concessione del Ministero della Cultura

fiorentino⁶⁰ [fig. 4], il quale pur privandosi della folgore, già attribuito di Giove ora donato a un empio barbaro mortale,⁶¹ continua a ostentare la lunga

barba⁶² divisa in due,⁶³ simbolo della sua cattiveria e dei suoi costumi ingannevoli. E insieme a lui, grazie all'iniziativa di quel Cosimo che già coglie-

⁶⁰ Pauli Iovii Opera 1972, 310-11: «Baiazetes, eius nominis primus Othomannorum principum ordine quartus, hoc austeri oris Scythico rictu, hirtisque cirris discriminata prolixè barba terribilis, a singulari celeritate repentinòque et vehementi bellicarum actionum impetu Hildrim est appellatus, quae vox apud Tartaros cum tonitru terrificum fulmen significat»; cf. Giovio 2006, 581. Ma si veda anche il riferimento nell'appendice poetica di Augusto Cocceiano, cf. Minonzio 2012, 88, nr. 16: «Tunc credideris forte, nefas, hic tibi maximi / Spectari superum fulmineam regis imaginem / Quod depicta Iovis tela vides, egregia manu / Praeclari artificis, quod tabula conspicias in brevi / Magnum terrifico orbem tonitru, atque aethera concuti; / Nuncque atris Acherontis tenebris omnia contegi, / Nunc tingi liquidis sulphurei fulguris ignibus. / Non non ad Semelen auricomam Iupiter amplius / Fraudes coniugio commeditans ventitat improbus. / Nec tu Thessalicum forte putes cernere Apollinem / Arcus laetiferos quod videas, et quod harundines / Conspectes celebres, tela Dei insignia Delphici. / Hic mortalis erat, non Deus, hic Barbarus, impius. / Germani trepido sparsit atrox sanguine limina / Ne Europae atque Asiae regna sibi praeriperet ferox; / Hic ceu flamma rapax lauricomos per tumulos furit / Quum late Boreas praecipitat flamina Thracius. / Sic flagrans rapidos in miseris Danubii Incolas / Ignes, sic celeres intulit in Pannonias faces, / Involvitque furens excidio robora Belgica, / Unde illi merito nomina sunt indita Fulguris: / Sed non longa manet poena tuam iusta superbiam, / Maior namque tuis e Scythia nascitur ignibus / Torrens, horribili diluvie qui rabiem tibi / Restinguat, furiasque impediatur fortior asperas; / Ecce ecce ab Tanai gens properat saeva Tamerlanis / Infandi auspiciis, lataque iam regna Bithyniae / Pervadunt, acies iam Scyticae praelia conferunt / Tecum, iam caveas, aurea iam vincula comparant, / Inclusumque Asiae te rapiunt cuncta per oppida. / Nunc ite, atque animos Imperiis tollite principes, / Fortunae, immemores quam rota sit prona, volubilis». Sul ritratto, cf. Klinger 1991, 2: 20-1, cat. 40.

⁶¹ Così è detto già nel *Commentario* gioviano, cf. Giovio 2005, 79: «Procedea con una celerità mirabile, tale che era chiamato per cognome Hildrim Baiazeto, cioè fulgure del cielo». Il concetto, tralasciando la raffigurazione della folgore che invece compare nell'incisione dello Stimmer, viene ripreso anche nell'iscrizione riportata nel dipinto realizzato da Cristofano Dell'Altissimo: «Baiazetes primus cognomento Ildrim idest fulmen». Dettaglio ripreso, poi, anche nell'opera del Della Porta (II, 8, 134-6), cf. Della Porta 2011, 164: «Austero ore fuit Baiazetes, primus Turcarum rex, qui singulari celeritate repentinòque bellicarum actionum impetu, terrificum terrarum fulmen est appellatus»; Della Porta 2013, 171 (II, 9, 203-6).

⁶² Cf. Adamanzio *Phys.* 2.60.3;6; Polemone *Phys.* 69.5; Della Porta 2011, 215-16 (II, 20, 13-24); Della Porta 2013, 218 (II, 21, 13-24).

⁶³ Cf. Adamanzio *Phys.* 2.60.5; Polemone *Phys.* 69.4; Alberto Magno *An.* 1.2 (cap. 10); Della Porta 2011, 216-17 (II, 20, 37-43); Della Porta 2013, 219 (II, 21, 40-5).



Figura 7 Cristofano dell'Altissimo, *Ritratto di Selim I*. Seconda metà del XVI sec. Olio su tavola. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Su concessione del Ministero della Cultura



Figura 8 Cristofano dell'Altissimo, *Ritratto di Solimano il Magnifico*. Seconda metà del XVI sec. Olio su tavola. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Su concessione del Ministero della Cultura

va nell'idea di copia la preziosità di un'arte duale,⁶⁴ è per noi oggi ancora possibile lasciarci turbare da quei ritratti con-turbanti, sospesi a metà tra testo e immagine, cogliendo la delicatezza del «modice diffusus pallor»⁶⁵ del Maometto I Çelebi [fig. 5]

o meditando sull'ambiguo profilo di un paradigma di malvagità che segna profondamente quei volti in un *climax* ascendente entro il quale risaltano le figure di Maometto II⁶⁶ [fig. 6] e Selim I [fig. 7], portato alle estreme conseguenze, spinto fin là ove va

⁶⁴ Cf. Osano 2017b, 10. Ma, per rimanere sempre in casa Medici, si pensi alle vicende che già interessarono il *Ritratto di Leone X con i due cardinali* di Raffaello, delle quali riferisce lo stesso Vasari (1568), cf. Vasari [1568] 1966-87, 4: 378-9: «Federigo Secondo duca di Mantova, nel passare per Fiorenza quando andò a far reverenza a Clemente Settimo, vide sopra una porta in casa Medici quel ritratto di papa Leone in mezzo al cardinale Giulio de' Medici et al cardinale de' Rossi, che già fece l'eccellentissimo Raffaello da Urbino; per che piacendogli straordinariamente, pensò, come quello che si diletta di così fatte pitture eccellenti, farlo suo: e così quando gli parve tempo, essendo in Roma, lo chiese in dono a papa Clemente, che gliene fece grazia cortesemente; onde fu ordinato in Fiorenza a Ottaviano de' Medici, sotto la cui cura e governo erano Ippolito e Alessandro, che incassatolo lo facesse portare a Mantova. La qual cosa dispiacendo molto al magnifico Ottaviano, che non avrebbe voluto privar Fiorenza d'una sì fatta pittura, si maravigliò che il Papa l'avesse corsa così a un tratto; pure rispose che non mancherebbe di servire il duca, ma che essendo l'ornamento cattivo, ne faceva fare un nuovo, il quale come fusse messo d'oro, manderebbe sicurissimamente il quadro a Mantova. E ciò fatto messer Ottaviano per salvare, come si dice, la capra et i cavoli, mandò segretamente per Andrea e gli disse come il fatto stava, e che a ciò non era altro rimedio che contrafare quello con ogni diligenza, e mandandone un simile al Duca, ritenere, ma nascosamente, quello di mano di Raffaello. Avendo dunque promesso Andrea di fare quanto sapeva e poteva, fatto fare un quadro simile di grandezza et in tutte le parti, lo lavorò in casa di messer Ottaviano segretamente: e vi si affaticò di maniera che esso messer Ottaviano, intendentissimo delle cose dell'arti, quando fu finito non conosceva l'uno dall'altro, né il proprio e vero dal simile, avendo massimamente Andrea contrafatto insino alle macchie del sucido, come era il vero apunto. E così nascosto che ebbero quello di Raffaello, mandarono quello di mano d'Andrea in un ornamento simile a Mantova; di che il Duca restò sodisfatissimo, avendoglielo massimamente lodato, senza essersi avveduto della cosa, Giulio Romano pittore e discepolo di Raffaello»; Natali 2018, 5-8.

⁶⁵ Cf. *Pauli Iovii Opera* 1972, 314: «Is Othomannorum principum, ut ex hac eius imagine gladium vibrantis cernitur, formosissimus idem fuit atque fortissimus; decorae siquidem frontis honos, et candidi oris modice diffusus pallor, constantesque sine tristitia oculi, compositi animi indices, quum imperium adiit, pubescentem mire commendabant; in tanto praesertim publicae cladis luctu paternaque miseriae dolore, in quo animum non demisisset maxima laus videri potuit»; cf. Giovio 2006, 588.

⁶⁶ Sul rapporto tra originale e copia nella tradizione ritrattistica di Maometto II, cf. Monaco c.d.s.

rovesciandosi l'aristotelica *scala naturae*.⁶⁷ Quindi il Magnifico Solimano [fig. 8] dal regale profilo aquilino, portatore dell'emblematico '*çintamani*' ben ostentato sulla veste, ormai scervo di qualsiasi forma di antica barbarie.⁶⁸ degno di ergersi a corrispettivo orientale della grandezza imperiale occi-

dentale.⁶⁹ Ma l'unicità della serie fiorentina è data, ancor più, dalla presenza di coevi segni astrologici tracciati sul retro di queste tavole,⁷⁰ rara caratterizzazione di ritratti d'Oriente che ancora ci consente di interrogarci sulle molteplici possibilità di un ritratto simbolico.

4 Echi gioviani nelle terre ottomane

Intanto suonavano, per Paolo Giovio, le trombe della Fama, ancora riecheggianti fin nelle terre ottomane, ove un altro storico, Seyyid Lokman,⁷¹ andava componendo un'opera illustrata, *Kıyâfetü'l-İnsaniye fî Şemâ'il'ül-'Osmaniye*, più semplicemente nota come *Şemâ'ilnâme* (1579), che fin dal titolo allude ad alcuni aspetti, lineamenti, sembianze e qualità dei Sultani Ottomani.⁷² Circostrita alla narrazione, per parole e per immagini, dei detentori del Potere, a fronte di un Giovio che, invece, tende a collezionare profili storicamente noti e rilevanti, non necessariamente Sultani, non sono pochi i punti di contatto su cui soffermarsi.⁷³ Sono ambo documenti di Storia costruiti attorno a più 'nodi sapienti'⁷⁴ che legano sì parola e immagine, ma anche fisiognomica e costume, parte di un vocabolario mnemonico in grado di renderne im-

mediatamente visualizzabile lo *status* e l'ascendenza del ritratto.⁷⁵ L'opera ottomana include, poi, al pari di quella gioviana,⁷⁶ *verae effigies* che trovano autenticazione e autorevolezza proprio perché preventivamente raffrontate con l'opera di pittori europei, di cui si ricercarono copie.⁷⁷ L'iconografia dei ritratti dei Sultani più recenti (da Murad II in poi), dei quali si iniziava a disporre di un maggior numero di fonti iconografiche, fungeva, quindi, e nel caso gioviano⁷⁸ e in quello ottomano, da attestazione della validità dei ritratti più antichi, nel contesto ottomano perfezionati mediante l'attenta raccolta di informazioni di prima mano che ancora si avevano a disposizione.⁷⁹ È dunque la forza della copia ad autenticare la memoria visiva di quei volti. Ed è un po' come se, in fondo, a conferma di una certa circolarità delle fonti testuali e visive tra Italia

⁶⁷ *Pauli Iovii Opera* 1972, 404: «Sic ut hoc exemplo immanitate feras anteis videatur, monstro quam homini similior, qui ex animo plusquam Tartarico nemini suorum pepercerit»; cf. Giovio 2006, 775.

⁶⁸ Cf. *Pauli Iovii Opera* 1964, 148 (lib. XXVIII): «Solymanus, vocem paululum intendens non barbaro sed optimo rege dignissimam...»; Chabod 1967, 266-7.

⁶⁹ Cf. Giovio 2005, 145 («Solimano unico figliuolo di soltan Selim fu fatto signore quell'anno medesimo Vostra Maestà fu coronato Imperatore in Aquisgrana»), 158 («Questo Signore ha di vera e di netta entrata sei milioni d'oro, computando lo stato del Soldanno, e li tre quarti ne spende però a suo arbitrio, quando gli pare cava di straordinario per ogni picciol somma per testa qual voglia imporre, quasi una quantità infinita di danari, di maniera che la guerra gli dà guadagno più presto che danno, circa l'erario. Ha questo Signore più gioie e tesoro che tutto il resto del mondo, ha tanta artiglieria e monizione, tanto apparato de padiglioni e d'arme, tante navi e galere, ch'ognuno pratico delle nostre miserie l'estima essere bastante a fare guerra molti principi ad un tratto e certamente sì come Vostra Maestà ha sotto il suo scettro più regni che nessuno altro Imperadore occidentale abia mai avuto, così Solimanno di potenza e d'amplitudine d'Imperio avanza tutti quelli Re esterni di che se n'ha memoria per l'istorie e pare che Dio voglia condurre le cose dell'universo alla antica Monarchia per far Vostra Maestà con una sola vittoria, così in effetto come in Cesare Augusto»).

⁷⁰ Cf. de Luca 2011, 37-45 (V. Conticelli), 203-4 (S. Tasselli), 205-10 (S. Tasselli, V. Conticelli). In part., sulla Sala delle Carte Geografiche si vedano: «Sala delle carte geografiche» in Allegrì, Cecchi 1980, 303-13; Pacetti 2007; Cecchi, Pacetti 2008; Camerota, Miniati 2008, 141-5 (A. Cecchi e P. Pacetti).

⁷¹ Storico ufficiale alla corte ottomana tra il 1569 e il 1597.

⁷² Sull'opera, cf. Lokmân 1987; 1999; *The Sultan's Portrait* 2000, 31-42 (G. Necipoğlu); Fetvacı 2013a; Fetvacı 2013b, in part. 139-46; Born, Dziewulski, Messling 2015, 42-3 (G. Renda); Bağcı et al. 2019, 137-40.

⁷³ Cf. Fetvacı 2013a, 250-2.

⁷⁴ Traggo l'efficace espressione da Gabriele 2015, XXXVII.

⁷⁵ Cf. Giovio 1999, 169; Fetvacı 2013a, 253-5.

⁷⁶ L'interesse del Giovio verso una ricercata autenticità pure estesa al mondo ottomano è ulteriormente confermato dalla lettera del 1543 che scrive da Como al cardinale Alessandro Farnese, cf. *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 1: 325; cf. *The Sultan's Portrait* 2000, 145 (J. Raby).

⁷⁷ Cf. *The Sultan's Portrait* 2000, 38-9 (G. Necipoğlu); Fetvacı 2013a, 259.

⁷⁸ Cf. Giovio 2006, 591 nota 1: «si inferisce indirettamente dal ragionamento che Giovio formula poco sotto, quando dall'accertata autenticità delle fattezze degli ottomani più recenti, direttamente riscontrata confrontando i loro ritratti con le fonti numismatiche coeve agevolmente accessibili, deduce che si deve ritenere siano vere anche le fattezze dei re precedenti cronologicamente».

⁷⁹ Cf. *The Sultan's Portrait* 2000, 39-41 (G. Necipoğlu).

e mondo ottomano,⁸⁰ la realizzazione più compiuta dell'idea gioviana possa trovarsi proprio lì, in quelle terre ottomane, nell'opera manoscritta di un altro storico, il quale realizza compiutamente l'idea di far illustrare le biografie dei *virii illustres* ottomani ricorrendo a ritratti 'colorati',⁸¹ emendando gli errori dell'opera del Giovio (e della ristampa del Perina) e aggiornandola.⁸² Al tempo, lì, in quei territori, la corte ottomana doveva avere, del resto, ancora memoria viva del Giovio non solo per l'evidente influenza che la sua collezione esercitava sulle raccolte europee di *virii illustres* (inclusi gli Ottoma-

ni) della seconda metà del Cinquecento, ma anche per il ricordo di quei ritratti di Sultani realizzati da Nigârî che continuarono in qualche modo a vivere e raccontarsi, fuori dalle terre ottomane, nelle pagine gioviane e nelle opere della sua collezione.⁸³ È, ancora una volta, mi sembra, l'evidenza della relazione tra realtà reciprocamente rafforzanti, che tendono insieme verso la preservazione della memoria (storica e artistica) di un primo testo pittorico ormai, si teme, irrimediabilmente perduto o, talvolta, financo ignoto.⁸⁴

Bibliografia

- Agosti, B. (2008). *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*. Firenze.
- Agosti, G. (2005). *Su Mantegna*, vol. 1. Milano.
- Allegri, E.; Cecchi, A. (1980). *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*. Firenze.
- Anguissola, A. (2006). «Parole e contesto nel discorso pliniano sull'imitazione artistica». *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, s. IX, 17, 555-72.
- Babinger, F. (1931). «Appunti sulle cartiere e sull'importanza di carta nell'impero ottomano, specialmente da Venezia». *Oriente Moderno*, XI(8), 406-15.
- Bağcı, S. et al. (2019). *Ottoman painting*. Ankara.
- Barbanera, M. (2011). *Originale e copia nell'arte antica. Origine, sviluppo e prospettive di un paradigma interpretativo*. Mantova.
- Bloom, J.M. (2000). «The Introduction of Paper to the Islamic Lands and the Development of the Illustrated Manuscript». *Muqarnas*, 17, 17-23.
- Bloom, J.M. (2001). *Paper before Print. The History and Impact of Paper in the Islamic World*. New Haven; London.
- Born, R.; Dziewulski, M.; Messling, G. (2015). *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art = Exhibition Catalogue* (Centre for Fine Arts, Brussels, 27 February - 31 May 2015 / The National Museum in Kraków, 26 June - 27 September 2015). Ostfildern.
- Camerota, F.; Miniati, M. (a cura di) (2008). *I Medici e le scienze. Strumenti e macchine nelle collezioni granducali = Catalogo della mostra* (Firenze, Museo degli Argenti, 15 maggio 2008-11 gennaio 2009). Milano.
- Casini, T. (2004). *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*. Firenze.
- Cecchi, A.; Pacetti, P. (a cura di) (2008). *La Sala delle Carte Geografiche in Palazzo Vecchio, «capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo»*. Testi di P. Pacetti, G. Lazzi, A. Cecchi, E. Stumpo, M. Marcolin, G. Lombardi, con il contributo di F. Casali, A. Aldovrandi, C. Frosinini, L. Montalbano, M. Piccolo. Firenze.
- Chabod, F. (1967). *Scritti sul Rinascimento*. Torino.
- Corso, A.; Mugellesi, R.; Rosati, G. (a cura di) (1988). *Gaio Plinio Secondo: Storia Naturale*. Vol. 5, *Mineralogia e Storia dell'arte, Libri 33-37*. Trad. e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati. Torino.

⁸⁰ *The Sultan's Portrait* 2000, 41 (G. Necipoğlu).

⁸¹ Il riferimento è all'auspicio del Giovio contenuto in una lettera del 1548 indirizzata al Doni, cf. *Pauli Iovii Opera* 1956-58, 2: 127: «Ebbi la vostra lettera con la mostra del libro delle Medaglie, le quali mi sono piaciute sommamente; e non posso finire d'ammirare e lodare l'ingegno vostro, inventore ogni dì di qualche bella impresa. Vi essorto a proseguitarla, certificandovi che da cose simili non potrete se non cavar onore grande, e utile; e volesse Dio che di questa maniera si potessero intagliare tutte le imagini ch'io tengo al Museo, o almanco quelle de gl'uomini famosi in guerra, a i quali ho cominciato far gli Elogii, e anderanno presto a stampa. Né io desiderarei altro se non che si potessero imprimere le loro imagini un poco più grandette delle medaglie antiche e aiutarle poi con qualche colori, per maggior dignità. Il che quando succedesse, non crederei che da gl'antichi in qua fosse uscito il più vago libretto. E se di qua posso cosa alcuna, valetevi di me con ogni sicurtà. State sano».

⁸² Cf. *The Sultan's Portrait* 2000, 37 (G. Necipoğlu).

⁸³ Cf. *The Sultan's Portrait* 2000, 141 (J. Raby); Fetvacı 2013a, 249, 259. Ma preme, qui, segnalare anche che, nell'ottobre 1552, il Giovio fece pervenire a Capan Bei un esemplare delle sue *Historiae*, con la preghiera di darne notizia a Sultan Solimano, cf. *Pauli Iovii Opera* 1956-8, 2: 245: «Poiché V. S., per esser nata nella provincia di Grecia famosa madre delli studii delle buone lettere e prestantissime arti, tiene ingegno di ottima e benefica natura, come la fama per tutto vi suona, ho preso ardire d'indirizzarli il libro dell'Istoria mia delle guerre de' nostri tempi, acciò che per sua umanità quello lo faccia pervenire a notizia dell'Ecc.mo Gran Signore, il quale intendo che per sua virtù si diletta d'intendere che le sue onoratissime vittorie e azioni di costumi siano celebrate per tutto il mondo, atteso che la gloria è vero cibo de' gran signori; né importa che uno uomo di diversa religione abbi scritto queste cose senza quelli rispetti e ornamenti quali aranno saputo fare li suoi Arabi e Turchi prudentissimi scrittori, perché questo farà chiaro testimonio della verità al mondo, poiché non è stato lecito a me usare adulazione, la qual leva la fede alle cose vere. E perché nella gran Corte dell'Ecc.mo Signore vostro sono schiavi d'ogni nazione cristiani, intelligenti della lettera latina, nella qual lingua è scritta detta mia opera, penso non mancaranno uomini che presto la potranno tradurre in lingua turchesca per dar onesto e util passatempo alla prefata Mestà del Gran Signore, alla quale ho voluto scrivere questi pochi versi».

⁸⁴ Cf. Natali 2018, 13.

- Cortelazzo, M. (2007). *Dizionario Veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*. Limena.
- Costamagna, P. (2003). «Entre Raphaël, Titien et Michel-Ange: les portraits d'Andrea Doria par Sebastiano del Piombo et Bronzino». Bonfait, O.; Marin, B. (éds), *Les portraits du pouvoir = Actes du colloque* (Académie de France à Rome, Villa Médicis, 24-26 avril 2001). Paris, 25-33.
- Curatola, G.; Scarcia, G. (1990). *Le arti nell'Islam*. Roma.
- de Luca, F. (a cura di) (2011). *Santi Poeti Navigatori... Gli Uffici a Montecatini Terme = Catalogo della mostra* (Montecatini Terme, 16 aprile-16 luglio 2011). Firenze.
- De Vecchi, P.L. (1977). «Il museo gioviano e le "verae imagines" degli uomini illustri». *Omaggio a Tiziano: La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo Reale, 27 aprile-20 luglio 1977). Milano, 87-96.
- Della Porta, G.B. (2011). *De Humana Physiognomonia libri sex*. A cura di A. Paoletta. Napoli.
- Della Porta, G.B. (2013). *Della fisionomia dell'uomo libri sei*. A cura di A. Paoletta. Napoli.
- Déroche, F. (2012). «La rivoluzione della carta dall'Oriente all'Occidente: tecniche di fabbricazione». Casetti Brach, C. (a cura di), *Scrittura e libro nel mondo greco-bizantino*. Ravello, 155-66.
- Fadda, E. (2011). «Aspertini e la collezione gioviana». de Luca 2011, 46-9.
- Faietti, M.; Scaglietti Kelesian, D. (1995). *Amico Aspertini*. Modena.
- Fetvacı, E. (2013a). «From Print to Trace: An Ottoman Imperial Portrait Book and Its Western European Models». *The Art Bulletin*, 95(2), 243-4.
- Fetvacı, E. (2013b). *Picturing History at the Ottoman Court*. Bloomington (IN).
- Fontana, M.V. (1998). *La miniatura islamica*. Roma.
- Formica, M. (2012). *Lo specchio turco. Immagini dell'Altro e riflessi del Sé nella cultura italiana d'età moderna*. Roma.
- Gabriele, M. (2015). «Introduzione». Alciato, A., *Il libro degli emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*. Introduzione, traduzione e commento di M. Gabriele. Milano, XIII-LXXII.
- Giovio, P. (1978). *Dialogo dell'impresie militari e amorose*. A cura di M.L. Doglio. Roma.
- Giovio, P. (1999). *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*. A cura di S. Maffei. Pisa.
- Giovio, P. (2005). *Commentario de le cose de' Turchi*. A cura di L. Michelacci. Bologna.
- Giovio, P. (2006). *Elogi degli uomini illustri*. A cura di F. Minonzio; trad. di A. Guasparri e F. Minonzio; prefazione di M. Mari; nota alle illustrazioni di L. Bianco. Torino. *Gli Uffici. Catalogo Generale* (1979). Firenze.
- Hagedorn, L. (2020). *Das Museum im Buch. Paolo Giovios Elogia und die Porträtsammelwerke des 16. Jahrhunderts*. Berlin; München.
- Hampton, T. (1998). «"Cani Turchi": Rabelais, Erasmo e la retorica dell'alterità». Zatti, S. (a cura di), *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*. Lucca, 113-32.
- Haskell, F. [1993] (1997). *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*. Trad. italiana di E. Zoratti e A. Nadotti. Torino.
- Isom-Verhaaren, C. (2007). «"Barbarossa and His Army Who Came to Succor All of Us": Ottoman and French Views of Their Joint Campaign of 1543-1544». *French Historical Studies*, 30(3), 395-425.
- Jellinek, M. (2007). «Giovio, Leoniceo, Dosso: un ritratto dimenticato». Pattanaro, A. (a cura di), *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Il Camerino delle pitture = Atti del convegno di studi* (Padova, Palazzo del Bo, 9-11 maggio 2001). Cittadella, 129-58.
- Karabacek, J. von (1887). «Das arabische Papier». *Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer*, 2(3) 87-178.
- Kenner, F. (1893-98). «Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinando von Tirol». *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XIV (1893), 135-261; XV (1894), 147-259; XVII (1896), 101-274; XVIII (1897), 135-261; XIX (1898), 6-146.
- Klinger, L.S. (1991). *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, [PhD Dissertation]. 2 vols. Princeton University.
- Klinger, L.; Raby, J. (1989). «Barbarossa and Sinan: A Portrait of Two Ottoman Corsairs from the Collection of Paolo Giovio». Grube, E.J. (a cura di), *Arte Veneziana e Arte Islamica = Atti del Primo simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica* (Venezia, 9-12 dicembre 1986). Con la collaborazione di S. Carboni e G. Curatola. Venezia, 47-59.
- Le Thiec, G. (1992). «L'entrée des Grands Turcs dans le "Museo" de Paolo Giovio». *Mélanges de l'École Française de Rome*, 104(2), 781-830.
- Loğmān, S. (1987). *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâ'ilil-'Osmâniyye*. Istanbul.
- Loğmān, S. (1999). *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâ'ilil-'Osmâniyye / Human Physiognomy or The Features of the Ottomans*. Istanbul.
- Maffei, S. (2021). «Per una filologia dell'immagine: ritratti e fisiognomica tra Giovio e Della Porta». *Il ritratto letterario in età moderna = Atti del convegno* (Roma, 4-5 aprile 2019). Roma, 53-71.
- Majer, H.G. (1995). «Nigârî and the Sultans' Portraits of Paolo Giovio». 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Bildiriler / 9th International Congress of Turkish Art, Proceedings* (Atatürk Cultural Center, Istanbul, 23-27 September 1991), vol. 2. Ankara. 443-55.
- Majer, H.G. (2000). «Giovio, Veronese und die Osmanen». Guthmüller, B.; Kühlmann, W. (Hrsgg), *Europa und die Türken in der Renaissance*. Tübingen, 345-59.
- Marcora, C. (1981). «Ritratti conservati all'Ambrosiana copiati dal Museo Giovio di Como». *Periodico della Società Storica Comense*, 48, 91-122.
- Meloni Trkulja, S. (1985). s.v. «Cristofano di Papi dell'Altissimo». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 31. Roma, 54-7.
- Melucco Vaccaro, A. (1987). «Originale e copia: tema erudito o di attualità?». *Bollettino d'Arte*, 41, 126-7.
- Michelacci, L. (2001). «Una forma della retorica di guerra: le "cose turchesche" e Paolo Giovio». *Schede Umanistiche*, 1, 49-72.
- Michelacci, L. (2005). «Introduzione. La nostalgia dell'altro». *Giovio 2005*, 7-63.
- Minonzio, F. (2002). *Studi gioviani. Scienza filosofia e letteratura nell'opera di Paolo Giovio*. 2 voll. Como.

- Minonzio, F. (2002, ma 2005). «“In mano de messer Even-to, unico chiaritore della Fortuna”. Nuove prospettive nelle ricerche gioviane: bilancio di un decennio». *Periodico della Società Storica Comense*, 64, 5-120.
- Minonzio, F. (2006). «Gli “Elogi degli uomini illustri”: il “Museo di carta” di Paolo Giovio». *Giovio* 2006, XVII-LXXXVIII.
- Minonzio, F. (2007). «Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri». Carrara, E.; Ginzburg, S. (a cura di), *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo = atti delle giornate di studio* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre-1 ottobre 2004). Pisa, 77-146.
- Minonzio, F. (2012). «con l'appendice di molti eccellenti poeti». *Gli epitaffi degli “Elogia” degli uomini d'arme di Paolo Giovio*. Cologno Monzese (MI); Lecco.
- Monaco, A.M. (in corso di stampa). «The Rhetorical Index in the Portraits of Mehmed II. Some Episodes Between Words and Images, from the West Shore of the Mediterranean». *Proceedings of Images and Borderlands: The Mediterranean Basin between Christendom and the Muslim World in the Early Modern Age* (Spalato 2020).
- Morselli, R. (2002). *Gonzaga: la celeste Galeria. Le raccolte*. Milano.
- Natali, A. (2018). «Dentro la maniera moderna: nobiltà e occorrenza delle copie». Di Loreto, P. (a cura di), *Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso sui grandi maestri*. Trad. a cura di G.M. Weston. Roma, 2-13.
- Osano, S. (a cura di) (2017a). *Originali e copie. Fortuna delle repliche fra Cinque e Seicento*. Firenze.
- Osano, S. (2017b). «Lineamenti generali per una storia delle copie». Osano 2017a, 9-20.
- Pacetti, P. (a cura di) (2007). *La Sala delle Carte Geografiche in Palazzo Vecchio: capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo*. Firenze.
- Pauli Iovii Opera. Epistularum* (1956-58). A cura di G.G. Ferrero. 2 voll. Roma.
- Pauli Iovii Opera*. Vol. 3, *Historiarum sui temporis. Tomus primus* (1957). A cura di D. Visconti. Roma.
- Pauli Iovii Opera*. Vol. 4, *Historiarum sui temporis. Tomi secundi, pars prior* (1964). A cura di D. Visconti. Roma.
- Pauli Iovii Opera*. Vol. 8, *Elogia virorum illustrium* (1972). A cura di R. Meregazzi. Roma.
- Pauli Iovii Opera*. Vol. 9, *Dialogi et Descriptiones* (1984). A cura di E. Travi e M. Penco. Roma.
- Pittui, I. (in corso di stampa a). «Paolo Giovio and a Renaissance Representation of the Turkish Power». *Proceedings of 16th International Congress of Turkish Art* (Ankara 2019).
- Pittui, I. (in corso di stampa b). «TIZIANO. Ritratti d'Islam». *Studi Tizianeschi*.
- Pommier, É. (2003). *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*. Trad. di M. Sclaro. Torino.
- Pujeau, E. (2015). *L'Europe et les Turcs. La croisade de l'humaniste Paolo Giovio*. Toulouse.
- «Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions = Symposium Papers VII, Center for Advanced Study in the Visual Arts» (1989). *Studies in the History of Art*, 20.
- Riebesell, C. (1989). *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese*. Weinheim.
- Rossi, N. (2013). *Italian Renaissance Depictions of the Ottoman Sultan: Nuances in the Function of Early Modern Italian Portraiture* [PhD Dissertation]. Columbia University.
- Rovelli, L. (1928). *L'opera storica ed artistica di Paolo Giovio Comasco Vescovo di Nocera: Il Museo dei ritratti*. Como.
- Schütz, K. (1984). «Die Porträtsammlung Erzherzogs Ferdinando von Tirol und ihr Verhältnis zu Paolo Giovio. Ein Bericht zur Forschungslage». *Il Ritratto antico illustrato. Rivista di documentazione e critica*, 1 (luglio-dicembre 1983), 54-61.
- Sénéchal, P. (1986). «Originale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770». Settis, S. (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Vol. 3, *Dalla tradizione all'archeologia*. Torino, 154-80.
- Sodini, C. (2007). «Il Commentario delle cose de' Turchi di Paolo Giovio». Maffei, S.; Minonzio F.; Sodini C. (a cura di), *Sperimentalismo e dimensione europea della cultura di Paolo Giovio = Atti del Convegno* (Como, 20 dicembre 2002). Como, 127-40.
- Spear, R.E. (2002). «“Di sua mano”». Gazda, E.K. (ed.), *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*. Ann Arbor (MI), 79-98.
- Tanner, P. (1984). «Paolo Giovio, Pietro Perna, Tobias Stimmer und ihre Porträtwerke». *Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer (1539-1584) = Ausstellung* (Basel, Kunstmuseum, 23. September-4. Dezember 1984). Basel, 223-39.
- The Sultan's Portrait. Picturing the House of Osman = Exhibition Catalogue* (Topkapı Palace Museum, Istanbul, 6 June - 6 September 2000) (2000). Istanbul.
- Thöne, F. (1936). *Tobias Stimmer. Handzeichnungen*. Freiburg.
- Vasari, G. (1923). *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Bd. 1. Hrsg. von K. Frey. München.
- Vasari, G. [1550, 1568] (1966-87). *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*. Testo a cura di R. Bettarini; commento secolare a cura di P. Barocchi. 6 voll. Firenze.
- Zimmermann, T.C.P. (1995). *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*. Princeton.
- Zimmermann, T.C.P. (2012). *Paolo Giovio. Uno storico e la crisi italiana del XVI secolo*. Ed. italiana riveduta e aggiornata a cura di F. Minonzio. Cologno Monzese (MI).

