GIANLUCA GENOVESE

Un (perduto) angolo di Napoli. Il palazzo di Tommaso Cambi in San Giovanni Maggiore

Nel ricostruire la politica culturale di Francesco De Sanctis ministro dell'Istruzione pubblica e professore a Napoli di Letteratura comparata, Emma Giammattei offre al lettore, in abbrivo, un ritratto tra i meglio attagliati, delineato da Pietro Piovani negli *Scandagli critici*: «De Sanctis era di quei maestri che si sentono a loro agio in zone di frontiera, su terre non bene cintate [...]. Del resto, fin dalla giovinezza, il suo modo di far scuola era stato, *ante litteram*, davvero interdisciplinare»[1]. E nello stesso volume della collana *La Rete dei Saperi nelle università napoletane da Federico II al duemila*, la studiosa torna poi anche su Croce, «l'altro maestro»[2], evidenziando – con partecipe condivisione – l'allergia del critico e filosofo per gli studi «nascenti da richieste esterne, da necessità di carriera, analoghi alla poesia per nozze e nascite e funerali, monacazioni, elevazioni alla sacra porpora, e simili»[3].

Proprio lungo la direttrice che comprende il Vico Bisi e il Palazzo Filomarino si collocherebbe, in una ideale cartografia culturale, la scuola di Emma Giammattei, sia per un metodo teso a compene-

[1] E. Giammattei, *Il professore De Sanctis e la letteratura italiana a Napoli*, in *La Rete dei Saperi nelle università napoletane da Federico II al duemila*, a cura di C. De Seta, ArtÈm, Napoli 2020, pp. 351-360. Gli *Scandagli critici* di Piovani, ossia le *Note e Notizie* da lui pubblicate tra il 1963 e il 1979 nel «Giornale critico della filosofia italiana», furono raccolti postumi con una introduzione di G. Galasso, Morano, Napoli 1986.

[2] E. Giammattei, *L'altro maestro. Croce e l'italianistica dell'Università di Napoli*, ivi, pp. 423-428.

[3] B. Croce, *La parola "professore" come epiteto*, in «La Critica», XXXIX (1941), pp. 311-312.

trare la storia con la teoria della letteratura, sia per la struttura aperta e dialogica di una comunità di ricerca impegnata in un "tirocinio permanente". Allievi e studenti vi hanno appreso e vi apprendono che il discorso sulla letteratura, «la santa, l'essenziale cosa»[4], richiede serietà e rigore metodologico (tanto più poiché «tutti credono di poterne parlare, come del tempo atmosferico!»); che il fine della ricerca non è produrre titoli per concorsi, bensì conseguire esiti in grado di far avanzare la conoscenza intorno agli autori, ai testi, alle questioni di cui si occupa; che gli steccati disciplinari hanno valore solo pratico-empirico, e dunque ogni metodo è buono, ma solo *quando è buono*. Ed ella stessa, proprio come le grandi figure di questa sua genealogia intellettuale, non ha smesso di avventurarsi nelle zone interdisciplinari ancora «non bene cintate». Per ricordare solo le più recenti: il nuovo umanesimo al tempo del digitale[5]; il concetto di *Paesaggio* tra esperienza estetica, forma archetipica e genere artistico-letterario[6]; il presente e il futuro dell'oggetto-libro.

Il mio contributo prende le mosse da un saggio "di frontiera" incluso nella seconda edizione ampliata de *Il romanzo di Napoli*, che si intitola *Il pensatore che cammina* ed è dedicato alle *Topografie napoletane nell'opera di Croce*. Mi è accaduto spesso, nel corso degli anni, di intendere meglio autori, testi o snodi concettuali del Rinascimento riflettendo sulle categorie teorico-critiche, di lunga gittata, proposte da Emma Giammattei: per portare un solo esempio, senza gli studi fondativi sull'«insieme di figure e argomentazioni» della «lingua laica» non avrei ri-conosciuto appieno il ruolo e il peso, in questa "tradizione italiana", di un poligrafo inquieto, di un classicista alternativo come Anton Francesco Doni[7].

[4] F. Hölderlin, *Alle Parche*, in *Alcune poesie di Hölderlin tradotte da Gianfranco Contini*, Parenti, Firenze 1941, poi Einaudi, Torino 1987.

[5] Si veda almeno la voce *Umanesimo, nuovo*, in *Enciclopedia italiana. Decima appendice. Parole del XXI secolo*, Treccani, Roma 2020, pp. 673-678.

[6] *Paesaggi. Una storia contemporanea*, a cura di E. Giammattei, con una nota tecnica di A. D'Auria, Treccani, Roma 2019.

[7] Cfr., ad esempio, G. Genovese, *Parlo per ver dire. Generi d'invenzione morale nei Marmi*, in *I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, a cura di G. Rizzarelli, Olschki, Firenze 2012, pp. 151-167.

E anche la ricerca di cui qui si presentano gli esiti compiuti[8], nata da una vecchia scheda su un passaggio delle *Lettere* aretiniane che durante gli studi sull'epistolografia cinquecentesca aveva acceso la mia curiosità, ha preso – come si vedrà – sostanza e forma attraverso il contatto, come con un reagente, con una formula illuminante adoperata ne *Il pensatore che cammina*: «La città come testo».

1.

I libri delle *Lettere* di Pietro Aretino, pubblicati a Venezia con cadenza regolare lungo l'arco di un ventennio (1538-1557), si prestano a molteplici modalità di lettura e di inquadramento storico-critico; da tempo è stato loro riconosciuto anche un ruolo fondativo per la critica d'arte militante[9]. Le *Lettere sull'arte*[10] hanno infatti, come è noto, contribuito alla mediazione del manierismo toscano a Venezia prima, della pittura veneta in Europa poi; e sono state attraversate dagli studiosi per i giudizi e i *concetti* con i quali Aretino riuscì a ergersi ad arbitro della scena artistica contemporanea, entrando in dialogo, anche polemico, con i grandi maestri (Michelangelo) o ampliando la rete delle loro committenze (Tiziano), antivedendo la fama dei *belli intelletti* meno noti o emarginati (Lorenzo Lotto, Giovanni Girolamo Savoldo), promuovendo giovani talentuosi come il Tintoretto[11]. La fitta rete epistolare tessuta da Aretino consente tuttavia di ricostruire una mappa non soltanto di artisti e di scuole, ma anche di quei luoghi fisici che, accanto o in aggiunta alle corti, si costituirono come epicentri – anche simbo-

[8] Ho esposto i primi risultati di questa ricerca nel convegno internazionale di studi *Rinascimento visto da Sud. Storia, arte, letteratura*, a cura di G. Genovese, P. Leone de Castris, M. Ragozzino, Napoli-Matera, 4-5 luglio 2019, e nel saggio *Un centro del Rinascimento meridionale. Il palazzo napoletano di Tommaso Cambi*, in «Filologia e Critica», XLIV (2019), 2, pp. 236-251.

[9] Cfr. il lavoro pionieristico di S. Ortolani, *Le origini della critica d'arte a Venezia*, in «L'Arte», XXVI (1923), 1, pp. 1-17.

[10] Il riferimento è alla cospicua e organica raccolta, estratta dai libri delle *Lettere*, di P. Aretino, *Lettere sull'arte*, a cura di F. Pertile e A. Camesasca, 3 voll., Milione, Milano 1957-1960.

[11] Cfr. G. Genovese, *Pietro Aretino e il sistema delle arti*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese e A. Torre, Carocci, Roma 2019, pp. 211-234.

lici – della cultura letteraria e figurativa rinascimentale, primo tra tutti il *palazzo*[12]. Si tratta di punti di snodo nevralgici, e lo storico della cultura dovrà sostarvi se vorrà restituire appieno quello che fu, secondo la memorabile definizione di Dionisotti, «il momento espansivo, euforico»[13] della produzione culturale italiana prima dello spartiacque tridentino.

Non possono mancare, naturalmente, i grandi palazzi della Serenissima, patria di adozione di Pietro: il Palazzo Ducale, fuoco prospettico della piazza San Marco riprogettata con «somma di maraviglie» da Jacopo Sansovino, capace di suscitare «stupore» e «smarrimento»[14] (si noti, per inciso, che non soltanto negli scritti religiosi ma anche nelle lettere ecfrastiche deve riconoscersi lo scarto della prosa aretiniana dal registro manierista verso quello che sarà proprio del barocco)[15]; e il Palazzo dei Camerlenghi, luogo di «delizie visive» le cui decorazioni, opera di Bonifacio Veronese e della sua bottega, procurano godimento a chi le contempla[16]. C'è, ancora, il «palazzo eccelso» costruito da Agostino Brenzone «ne le alme contrade di San Vigilio», frequentato tra gli altri dal duca di

[12] Aperture metodologiche sollecitanti per questo aspetto di grande rilievo per la storia della cultura sono quelle di B. de Divitiis, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Marsilio, Venezia 2007. E si deve ricordare almeno il saggio fondativo di B. Capasso, *Il palazzo di Fabrizio Colonna a Mezzocannone*, in «Napoli nobilissima», III (1894), pp. 1-6, 33-39, 51-56, 67-70, 86-89, 100-103, 117-121, 138-141, 152-156, 167-172.

[13] Cfr. C. Dionisotti, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, pp. 183-204, a p. 196.

[14] «Chi non lauda i ripari perpetui per cui sostiensi la Chiesa di San Marco? Chi non si stupisce ne la Corinta machina de la Misericordia? Chi non rimane astratto ne la fabrica Rustica e Dorica de la Zecca? Chi non si smarrisce vedendo l'opra di Dorico intagliato, che ha sopra il componimento Ionico con gli ornamenti dovuti, cominciata a l'incontro al Palazzo de la Signoria?» (P. Aretino, *Lettere. Libro I*, a cura di P. Procaccioli, Salerno Editrice, Roma 1997, pp. 333-334).

[15] Cfr. G. Weise, *Manieristische und frühbarocke Elemente in den religiösen Schriften des Pietro Aretino*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XIX (1957), pp. 170-207, poi con il titolo *Elementi manieristici e prebarocchi negli scritti religiosi di Pietro Aretino*, in *Problemi del Manierismo*, a cura di A. Quondam, Guida, Napoli 1975, pp. 295-312.

[16] «Andrommene in palazzo godendomi del contemplare le vivacità de le cose che ne i bei vostri fregi si veggono», scrive Pietro nel maggio del 1548 a «messer Bonifatio, pittore» (P. Aretino, *Lettere. Libro IV*, a cura di P. Procaccioli, Salerno Editrice, Roma 2000, p. 385). Sulle decorazioni di questo palazzo, cfr. P. Cottrell, *Corporate Colors: Bonifacio and Tintoretto at the Palazzo dei Camerlenghi in Venice*, in «The Art Bulletin», lxxxii (2000), 4, pp. 658-678.

Urbino Guidubaldo Della Rovere, una «gemma» incastonata nel preziosissimo «anello» del lago di Garda: «Or nel contemplare con il giudicio de la considerazione, simiglio il gran cerchio de la giuridizzion di Garda a uno anello atto a essere tenuto in dito de la mano destra del mondo; e il palazzo eccelso fabricato da la generosa bellezza del vostro animo, a la gemma a lui conveniente»[17].

Anche di Firenze e di Roma si segnalano nelle *Lettere* i prototipi dell'architettura civile rinascimentale: il Palazzo Medici-Riccardi, realizzato da Michelozzo per Cosimo il Vecchio e definito da Aretino il «più degno luogo de la città»[18], e il «palazzo Chisio», ossia la Villa Farnesina commissionata da Agostino Chigi a Baldassarre Peruzzi[19]. Nella linea che conduce dalle *Lettere* di Aretino alle *Vite* del Vasari, ossia dei testi archetipici per la *querelle* tra i sostenitori del disegno tosco-romano e quelli del colore veneziano, vi è – fatalmente – poco posto per il Meridione: si sa che proprio «la totale esclusione delle glorie meridionali, se si eccettuano Giovanni da Nola e il Santacroce» avrebbe alimentato la persistente *verve* polemica antivasariana dei propugnatori di «una visione storiografica alternativa»[20], come quella tracciata nelle settecentesche *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* di Bernardo De Dominici.

[17] P. Aretino, *Lettere. Libro III*, a cura di P. Procaccioli, Salerno Editrice, Roma 1999, p. 22. L'affermato oratore e avvocato umanista aveva apprezzato questa similitudine e l'intera lettera, tanto da segnalarla all'amico Silvan Cattaneo nel suggerirgli «argomenti» efficaci per assegnare alla sua San Vigilio la palma di «più bel luogo di questo mondo»: «In tutto il mondo vi sono tre parti, l'Africa, l'Asia e l'Europa, e che l'Europa è la più bella parte, e dell'Europa l'Italia, e dell'Italia la Lombardia, e della Lombardia il lago di Garda, e del lago di Garda S. Vilio, ergo S. Vilio è il più bello di tutto il mondo» (*Lettera di Agostino Brenzon Gentiluomo Veronese, ed Avvocato in Venezia, al Cattaneo a Manerbe per la descrizione del suo lago a S. Vigilio sul lago di Benaco, in Salò e sua riviera, descritta da Silvan Cattaneo e Bongianni Grattarolo* [...], *Tomo primo in cui si contengono le Dodici giornate di Silvan Cattaneo e la carta topografica di tutta la Riviera*, Venezia, Tommasini, 1745, pp. xxxix-xlii, alle pp. xli-xlii). Per le scarne notizie biografiche sul Cattaneo, cfr. *Silvan Cattaneo*, in *Novelle italiane. Il Cinquecento*, a cura di M. Ciccuto, Garzanti, Milano 1982, pp. 491-492.

[18] P. Aretino, *Lettere. Libro I*, cit., p. 432.

[19] *Ivi*, p. 425.

[20] E. Acanfora, *La scultura lignea: Vasari e posizioni antivasariane tra Italia meridionale e Spagna*, in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*. Atti delle Giornate di studio di Firenze e Roma, 30 novembre 2010 e 5 dicembre 2011, a cura di A. Masi, Aracne, Roma 2013, pp. 75-96, alle pp. 84-85.

In un contesto segnato dalle ragioni pratiche e ideologiche che fissano questa geografia selettiva, spicca allora con rilievo ancora maggiore la presenza di una stazione napoletana nell'itinerario dei palazzi celebrati nelle *Lettere sull'arte*. Scrivendo al «magnifico messer Tommaso Cambi», Aretino si serve di un espediente da lui spesso adoperato nella retorica epidittica in lode, creando corrispondenze reciproche e rispecchiamenti tra l'animo generoso del corrispondente e la sua «real magione»: «piacemi dirvi che la reale di voi magione in Napoli tolse il modello dal grande animo che vi risiede nel petto; e le statue, che fanno al bel palazzo ornamento, appresentano le generosità di che il cor suo si nutrisce»[21]. L'epistola si apriva con un rinvio intertestuale ad altra opera in cui le «cose degne di maraviglia» del Cambi e del suo palazzo napoletano erano state elogiate: «io l'ho detto nel Dialogo de le carte, voglio replicarlo nel terzo de le mie Lettere». Il rimando è alle *Carte parlanti*, il trattato in forma di dialogo del 1543 nel quale le carte da giuoco prendono la parola per difendersi dall'accusa di essere diabolico strumento di dissolutezza, offrendo nel contempo un ritratto variegato della società del tempo, per loro particolarmente agevole poiché passavano di mano in mano nei contesti più svariati, dai bordelli alle case nobiliari, dalle osterie alle corti[22]. Uno degli scenari evocati nella conversazione intrattenuta tra le carte e il loro disegnatore, il miniatore Domenico detto il Padovano[23], è proprio il palazzo «di Tommaso Cambi in Napoli»:

> *Car*. Chi lo mira in giuoco, vede il suo animo tutto simile al palazzo di lui, e la vaghezza de le Carte, che gliene trastullano, non varia da la bellezza de le statue, che gli adornano la magione.

[21] P. Aretino, *Lettere. Libro III*, cit., p. 446.

[22] Cfr. M. Cottino Jones, *Gioco e discorso: le 'Carte parlanti' di Aretino*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*. Atti del convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, Salerno Editrice, Roma 1993, pp. 679-690; L. Bolzoni, *Il letterato come giocatore e la serietà del gioco nelle 'Carte parlanti' di Aretino*, in *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Guida, Napoli 2012, pp. 217-233.

[23] La più articolata ricerca sull'identità di questo miniatore è di G. Crimi, *Il Padovano cartaio: altre notizie su un personaggio semi-oscuro*, in «Filologia e Critica», xxxvi (2011), pp. 139-158.

> *Pad*. Dice il Tribolo scultore rarissimo, che le figure che egli tiene son de le stimate del mondo: onde la grandezza de la sua real natura si dimostra ne lo spettacolo di sì antica e pretiosa scultura[24].

Il palazzo di Tommaso Cambi fu – lo aveva intuito Ferdinando Bologna auspicando studi su «costui», del quale «nessuno si è mai occupato» – un crocevia degli ambienti artistici «più eterodossi e intellettualizzati della città», «punto d'incontro della tradizione colta della Firenze medicea con l'archeologismo acculturato degli antiquari romani e meridionali della prima metà del secolo»[25]. Nel sito tanto ammirato da Aretino e dai contemporanei, prospiciente il largo di San Giovanni Maggiore con vista sull'antica Basilica[26], campeggiano ora anonimi spazi residenziali con l'immancabile *bed and breakfast*: il luogo ideale dunque per ricostruire, muovendo dall'abitatore del palazzo (che ne era stato anche l'ideatore), una di quelle che Aby Warburg chiamava «storie di fantasmi per adulti»[27].

2.

Figura cruciale per la cultura napoletana della prima metà del Cinquecento, Tommaso Cambi ha visto però la propria biografia schiacciata nell'interesse degli studiosi – anche dei compilatori del *Dizionario biografico degli italiani*, che lo hanno ignorato – tra la

[24] P. Aretino, *Le carte parlanti*, a cura di G. Casalegno e G. Giaccone, Sellerio, Palermo 1992, p. 318.

[25] F. Bologna, *Il soggiorno napoletano di Girolamo da Cotignola con altre considerazioni sulla pittura emiliana del Cinquecento*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Libreria Scientifica, Napoli 1971, pp. 147-165, a p. 158.

[26] I lavori del Cambi inclusero anche l'apertura di un nuovo ingresso del palazzo verso la piazza: cfr. G. Borrelli, *La Basilica di S. Giovanni Maggiore*, Tip. Editrice Glaux, Napoli 1967, p. 103. Ma l'edificio presenta ora «l'aspetto assunto con i lavori realizzati nel XIX secolo», che comportarono «la radicale ristrutturazione degli antichi ambienti»: cfr. F. Divenuto, *L'avventura napoletana di Giorgio Vasari nel racconto del protagonista*, in «Studi rinascimentali», III (2005), pp. 87-96, a p. 89.

[27] Come si sa, Warburg definì con questa frase («Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene») il suo progetto di atlante figurativo dell'espressione visiva nell'area del Mediterraneo, *Mnemosyne* (A. Warburg, *Mnemosyne. Grundbegriffe II*, London, The Warburg Institute Archive, 1928-1929, p. 3, annotazione del 2 luglio 1929): sul tema si veda «*Storie di fantasmi per adulti*». *Il* pathos *delle immagini nelle ricerche di Aby Warburg sulla rinascita del paganesimo antico*, num. monografico di «aut aut», n. 199-200 (1984).

figura del padre Giovanni, autore delle preziose *Istorie fiorentine*, e quella del figlio Alfonso, letterato ed esegeta del Petrarca, dedicatario dei *Ragionamenti sopra l'Etica di Aristotile* di Galeazzo Florimonte e protagonista de *Il Rota, ovvero Dialogo delle imprese* di Scipione Ammirato[28]. Un ritratto di Tommaso è offerto proprio dallo storico leccese formatosi a Napoli, nell'ampia opera genealogica *Delle famiglie fiorentine*, pubblicata postuma nel 1615. Si noti anche qui, come in Aretino, l'inscindibilità metonimica, si direbbe quasi una percepita consustanzialità, tra la figura di Tommaso e la sua dimora napoletana:

> Tommaso per la molta vivacità mandato nella sua giovinezza dal padre a Roma, per havervi ucciso uno, che l'havea giocando alla palla dato una ceffata, tornò in Firenze ove non hebbe più quieta stanza, havendo affogato in Arno un giovane: il quale lui, che aiuto gli porgeva perché non annegasse, tirandolo sotto col peso del corpo era per far affogare. Il che fu cagione ch'egli sen'andasse a Napoli, ove menò e finì il resto della sua vita lietissimamente, percioché havendovi, secondo l'uso de' nobili della sua patria, aperto ragione, è difficil cosa a dire con quanta magnificenza havesse quella honorata industria esercitato; percioché non solo compiaceva de' suoi denari la nobiltà Napoletana, ma spesso n'adagiava la corte, sì come fu ne' tempi de' romori, provedendo largamente all'occorrenze del Vicerè Don Pietro di Tolledo, a cui fu poscia molto caro. Et havendo egli in quella città murato una bellissima casa, fu cosa degna veramente di grandissima lode il vedere quanto ella fusse stata aperta sempre et apparecchiata a' commodi e servigi de' forestieri, onde non senza cagione alla Leonza che stava sulla porta accomodò il Giovio suo amicissimo, e perpetuo hospite quando veniva a Napoli, quelle due belle parole, Iovi Xenio; quasi al Dio dell'hospita-

[28] Per le notizie biobibliografiche su Giovanni e Alfonso si rimanda alle voci compilate rispettivamente da P. Orvieto e da C. Mutini nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVII, 1974, pp. 99-101 e pp. 91-92. Su Alfonso è ancora utile la ricerca di A. Borzelli, *Un letterato minore del Cinquecento in Napoli. Alfonso Cambi Importuni*, Ruggieri, Napoli 1939.

> lità. La qual casa in guisa adornò di dipinture per mano di Giorgio Vasari dipintore eccellentissimo, e di statue antiche di marmo, e de i mestieri opportuni a ricever gli amici suoi, che tra per la bellezza et hospitalità divenne ella molto chiara e famosa[29].

Ammirato dà poi risalto alla familiarità di Tommaso con alcuni tra i maggiori protagonisti della vita italiana del tempo, da Alfonso d'Avalos alla famiglia Colonna, e annota un episodio che avrebbe ancora colpito, a distanza di secoli, Francesco Domenico Guerrazzi, il quale lo ricordava nel suo romanzo storico più noto, *L'assedio di Firenze* (1836): la «liberalità» usata nel pagare il riscatto del celebre condottiero Francesco Ferruccio, preso prigioniero a Napoli nel 1528 dopo la sconfitta dei francesi guidati dal visconte di Lautrec[30]. Ammirato offre infine un ritratto della persona e del portamento di Tommaso («bello d'aspetto», «di comunale statura ma grazioso e di buona aria in ogni suo fatto», capace di parlare e di scrivere «leggiadramente» e con «eleganza») e registra con precisione gli estremi cronologici della sua vita: «Visse intorno a 58 anni, percioché nato a' 15 di luglio del 1491, morì a' 13 di gennaio del 1549. Fu seppellito con ogni sorte d'honore a S. Giovanni Maggiore, nella cui sepoltura non so se Alfonso suo figliuolo fu a tempo a por certe parole del Giovio, che gli havea disegnato»[31].

3.

L'attenzione del lettore moderno di questa scheda biografica è tuttavia calamitata dai nomi di due celebri amici e ospiti del Cambi. Accadde del resto già al curatore settecentesco delle *Istorie fiorentine* di Giovanni, Ildefonso di san Luigi, nelle indagini gene-

[29] S. Ammirato, *Delle famiglie nobili fiorentine, parte prima, le quali per levare ogni gara di precedenza sono state poste in confuso*, Giunti, Firenze 1615, p. 76.

[30] Il profilo biografico di riferimento del condottiero morto a Gavinana resta quello di F. Sassetti, *Vita di Francesco Ferrucci*, a cura di C. Monzani, in «Archivio storico italiano», IV (1853), pp. 467-535. Per il ricordo guerrazziano, cfr. F.D. Guerrazzi, *L'assedio di Firenze*, Casimir, Parigi 1836, vol. III, p. 128.

[31] S. Ammirato, *Delle famiglie nobili fiorentine*, cit., p. 77.

alogiche sulla famiglia Cambi poste a corredo della propria edizione: dall'ampio ritratto dell'Ammirato l'erudito cruscante prelevò infatti quale notizia di rilievo il rapporto privilegiato di Tommaso con Giorgio Vasari e con Paolo Giovio[32]. Prima di illustrare il cospicuo apporto di entrambi alla «deliziosissima casa» napoletana dell'amico, vale la pena di soffermarsi sulla storia, curiosa e per certi versi rivelatrice, del motto *Iovi Xenio*. La sua concezione, e il rapporto in apparenza indecifrabile con la scultura alla quale si accoppiava, sono chiariti dallo stesso Ammirato nel *Dialogo delle imprese* per bocca di Alfonso Cambi, sollecitato dalla curiosità del vescovo di Potenza Nino Nini:

> *Ves*. Poi che siamo in su i fatti vostri sig. Alfonso, diteci un poco: quella Tigre, o Leonza, che sta su la porta della casa vostra con quelle parole *Iovi Xenio*, che dinota ella? par che non molto ben si confaccia l'hospitalità con la Tigre.
>
> *Cam*. Vero è, ma la cosa va Mons. di questo modo. Mio padre si dilettò sommamente d'antichità, e come havete potuto vedere ne ornò la facciata, il cortiglio e molti altri luoghi di quella casa. Tra l'altre gli capitò in mano l'Animale di cui si ragiona, e cercando ove riporlo gli parve ben adattarlo sopra la porta; quando cominciò da molti esser ripreso, che essendo egli huomo che volontieri in sua casa albergava forastieri, pareva con quella fiera che gli minacciasse e cacciasse dalla sua compagnia. La onde egli, che non volea punto dar di sé questo odore pure per pensamento a gli amici, scrisse al Giovio, che era molto suo amico et un degli hospiti suoi, che vedesse di rimediar questa cosa in alcun modo, sì che né l'Animale havesse a cangiar luogo, né egli havesse a passar per inhospitale, il quale il consigliò a mettervi il motto che si è detto, *Iovi Xenio*, ch'era il Dio dell'hospitalità, come accennò Vergilio, *Iuppiter (hospitibus nam te dare iura loquuntur)*[33].

[32] Ildefonso di San Luigi, *Discorso di ciò che contengono questi quattro volumi, e de' loro autori*, premesso a G. Cambi, *Istorie fiorentine*, in *Delizie degli eruditi toscani*, Cambiagi, vol. xxiii, Firenze 1786, pp. i-xxiv, alle pp. viii-ix.

[33] S. Ammirato, *Il Rota overo Dell'imprese, dialogo nel qual si ragiona di molte imprese*, Scotto, Napoli 1562, pp. 148-149. Sulla tradizione latina entro cui va contestualizzato

Ammirato dava alle stampe *Il Rota*, trattato tra i più importanti sul genere umanistico-rinascimentale dell'impresa [34], nel 1562, quando Alfonso Cambi era ancora vivo e in «saldi rapporti con i maggiori ambienti letterari» napoletani [35]; il giovane poeta e cultore di Petrarca sarebbe andato incontro a morte prematura qualche anno dopo, nel 1570, nel viaggio che doveva condurlo, con Marcantonio Colonna, a difendere l'isola di Cipro dai Turchi. Dal discorso svolto al presente si può dedurre che il palazzo Cambi non era stato ancora privato di tutta la sua ricca collezione statuaria, poi interamente perduta nelle circostanze ricordate da Carlo Celano nelle *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*:

> Questa tavola con altre statue di questa casa [...] pervennero, o vendute o donate, in potere di D. Parafan di Rivera Duca d'Alcalà; et inviandole con una nave per adornare il suo palazzo in Spagna, la nave mentre passava per lo golfo di Leone fu incontrata da 18 legni d'Algieri e da questi combattuta e presa; il Caraggiali, Capitano di quell'armata, ordinò che tutte quelle statue fussero buttate in quel pelago, e così si perdé questo sì gran tesoro [36].

Una parte cospicua del tesoro artistico accumulato da Tommaso venne dunque affondata nel Mediterraneo nord-occidentale in un momento che è circoscrivibile tra il 1562 e il 1571, anno della morte del viceré Pedro Afan De Ribera. Celano ricorda un'opera di particolare pregio tra quelle abbandonate in mare:

il verso virgiliano, si veda D. Dopico Caínzos, «*Iuppiter, hospitibus nam te dare iura loquuntur» (Virg., 'Aen.', i, 727). Los fundamentos del hospitium romano*, in «Les Études Classiques», 84 (2016), 3, pp. 181-208.

[34] Su questo genere che combina parola e immagine cfr. almeno «*Con parola brieve e con figura». Emblemi e imprese fra antico e moderno*. Atti del Convegno di Pisa, 9-11 dicembre 2004, a cura di L. Bolzoni e S. Volterrani, Edizioni della Normale, Pisa 2008. In particolare, sul dialogo rotiano, cfr. M. Favaro, *Sulla concezione dell'impresa in Scipione Ammirato*, in «Italianistica», xxxviii (2009), 2, pp. 285-298.

[35] C. Mutini, *Cambi, Alfonso*, cit., p. 92.

[36] C. Celano, *Delle notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli. Giornata quarta*, Raillard, Napoli 1692, p. 39.

> Fra l'altre sopra la porta [...] vi era una tavola alta palmi cinque e lata sette, nella quale stava scolpita a mezzo rilievo la lupa che lattava Romolo e Remo: opera che non aveva pari neanche in Roma e molto rinomata dai nostri scrittori delle cose di Napoli, perché con questa provavano molto per l'onore ed antichità della Patria.

La gran parte degli «scrittori delle cose di Napoli» qui evocati opera tuttavia una crasi tra l'immagine della lupa e il motto scovato da Giovio. Il responsabile di questa tradizione spuria è Giulio Cesare Capaccio. Tra i «più ragguardevoli luoghi» di Napoli illustrati dal «cittadino» al «forastiero» nel suo dialogo più noto (*Il Forastiero*, 1630) vi è anche la casa dei Cambi:

> Qui appresso è la casa che fu di Alfonso Cambi fiorentino che si dilettò mirabilmente dell'antichità. Era sopra la porta una Lupa di marmo vaga quanto fusse potuta vedersi nelle cose antiche, con l'inscrittione, *Iovi Xenio*, quasi imitando Ovidio, *Ante fores horum stabat Iovis Hospitis Ara*[37].

Il cursorio ricordo del «cittadino» è inquinato da tre fraintendimenti: la sovrapposizione della figura di Alfonso a quella di Tommaso (era il padre a «dilettarsi» dell'antichità e ad aver costruito la collezione, non il figlio, interessato alla poesia volgare); la confusione dell'immagine della tigre con quella della lupa; la fonte del motto, rinvenuta in Ovidio (*Met*. X, 224) invece che in Virgilio (*Aen*. I, 731). Quarant'anni prima, nel trattato *Delle imprese*, Capaccio si era spinto anche oltre, fornendo la propria interpretazione del connubio simbolico tra parola e immagine, sotto la rubrica «Quali imprese nascano dal Lupo»:

> Si vidde in Napoli sopra la porta della Casa de' Cambi, che delle cose antiche hebbe molti amatori, una Lupa cui sostenea questa

[37] G.C. Capaccio, *Il forastiero*, Roncagliolo, Napoli 1634 [ma 1630], giornata IX, p. 856.

> inscrittione, *Iovi Xenio*, a Giove Hospitale; o per che dell'antica hospitalità fatta a quei due fanciulli gli fusse rimasta la significatione del Simbolo; o per che in alcun Tempio di Giove si facea quest'officio di hospitalità; e dal proprio luogo la tolse D. Perafan di Rivera, un de i più savij accorti e giusti Principi c'hanno di questo Regno avuto il governo[38].

Questa lettura godrà di notevole fortuna, valicando i confini dell'erudizione locale: in un recente studio sull'emblematica ungherese il motto «Sua alienaque pignora nutrit», scelto da Giovanni I per la propria impresa raffigurante una «lupa con le mamme piene», è come in Capaccio – citato quale fonte – correlato alla medesima «hospital pietà» che si ritiene fosse illustrata sul portale del palazzo napoletano[39]. Poiché Scipione Ammirato è da considerarsi la fonte autorevole (sia perché intimo di Alfonso, sia perché scrive quando il palazzo era ancora integro), la misinterpretazione capacciana divenuta poi *vulgata* assume dunque un rilievo esemplare anche sotto il profilo metodologico, come monito alla cautela nell'esegesi della messe di invenzioni, non di rado enigmatiche, che nel Rinascimento legano organicamente codice visivo e codice verbale in generi molteplici, dalle imprese e gli emblemi ai geroglifici, dai rovesci delle monete e delle medaglie ai frontespizi istoriati[40].

D'altra parte, proprio Giovio nel suo ragionamento sulle *Imprese* aveva messo in guardia contro la tentazione dell'interpretazione acuta e brillante, ma infondata, con un aneddoto che avrebbe deliziato Benedetto Croce, il quale lo citava integralmente nel saggio sui *Trattati delle imprese* raccolto nel primo volume di *Poeti e scrittori*

[38] G.C. Capaccio, *Delle imprese. Trattato*, Carlino e Pace, Napoli 1592, libro II, p. 81.

[39] Cfr. G. Éva, *Hunyadi Mátyás emblémái a 16–17 századi emblémáskönyvekben*, in «Publicationes Universitatis Miskolcinensis. Sectio Philosophica», XIV (2009), 2, pp. 41-114, a p. 48.

[40] Per un aggiornato panorama bibliografico su questi generi, si vedano S. Maffei, *L'enciclopedismo iconologico come fonte poetica e artistica*, e A. Benassi, *La teoria e la prassi dell'emblema e dell'impresa*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, cit., rispettivamente alle pp. 85-111 e 113-146.

del pieno e del tardo Rinascimento[41]. Il contestabile di Borbone portava in battaglia per impresa un cervo con le ali, «bel suggetto ma senza motto», per significare, dice Giovio, «che, non bastando il correr suo velocissimo, sarebbe volato in ogni difficile e grave pericolo senza freno». Dopo il suo passaggio dalle fila del Re di Francia Francesco I a quelle dell'imperatore Carlo V, e la battaglia di Pavia in cui cadde prigioniero il re transalpino, un gentiluomo francese così commentava la sua perfidia con Papa Clemente: «Borbone, ancora che paia essere stato traditore del suo re e della sua patria, merita qualche scusa per aver detto molto avanti quel ch'ei pensava di fare, perché portava nella sopraveste il cervo con l'ali, volendo chiaramente dire che aveva animo di fuggire in Borgogna, al che fare non gli basterebbero le gambe se non avesse avuto anco l'ali»[42].

4.

Ciò che comunque conta rilevare dell'impresa inscritta sul portale del palazzo Cambi è che viene concepita e letta, sia pure con questi scarti esegetici, nella prospettiva del rapporto simbiotico tra Tommaso e la sua dimora, insistendo sul concetto – anch'esso estensibile dal padrone di casa alle accoglienti mura della «real magione» – di un'*ospitalità* proverbiale[43]: prendendo le mosse dall'accoglienza nella «casa in Napoli» del gentiluomo fiorentino Tommaso Baroncelli, Giovan Battista Gelli scriverà nel 1548 una lettera-trattato sulla natura e la fisiologia delle «rare e grandi amicizie, che si veggono alle volte infra gli uomini», indirizzata al Cambi e raccolta da Paolo Manuzio nell'antologia delle *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini*[44]. Non è dunque mera ripre-

[41] B. Croce, *Imprese e trattati delle imprese*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. I, Laterza, Bari 1945, pp. 352-364, a p. 356.

[42] P. Giovio, *Dialogo delle imprese militari et amorose*, Roviglio, Lione 1559, pp. 11-12.

[43] Sui *tópoi* letterari legati all'idea e all'immaginario dell'ospitalità, cfr. *L'ospite del libro. Sguardi sull'ospitalità*, a cura di N. Catelli e G. Rizzarelli, Pacini Fazzi, Lucca 2015.

[44] Raccolta dapprima nella silloge di *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini et eccellentissimi ingegni* [...], s.e. [ma P. Manuzio], Venezia 1564, III, cc. 194v-196v, l'epistola-trattato può leggersi anche in G.B. Gelli, *Lettere*, in *Opere scelte*, Tasso, Venezia 1843, pp. 163-167 (il passaggio citato è a p. 163).

sa di una virtù topica della ritrattistica morale, ma un elemento di rilievo per la storia della cultura meridionale: nella dialettica feconda tra "forastieri" e "regnicoli" che segna lo sviluppo delle arti a Napoli nella prima metà del Cinquecento[45], l'ospitalità del palazzo Cambi, celebrata nell'intera penisola, il suo essere «sempre aperto» a «qualchesifosse personaggio», gioca infatti un ruolo determinante. È Tommaso a offrire una concreta occasione di rilancio per la carriera di Giovan Francesco Penni, noto come il Fattore, erede con Giulio Romano della bottega di Raffaello, ma che dopo il Sacco di Roma non aveva trovato nell'antico compagno, a Mantova, disponibilità nel «ricostruire il sodalizio»[46]. Sebbene breve (morì precocemente nella capitale del Viceregno nel 1528), la permanenza del Fattore a Napoli è stata riconosciuta «di discreta importanza per gli artisti locali»[47]. È ancora Tommaso, come ricorda Vasari nella *Vita di Bartolomeo da Bagnacavallo e altri pittori romagnuoli*, ad «accomodare di tutto quello che ebbe di bisogno» Girolamo Marchesi da Cotignola[48], che si rivelerà figura di snodo per il percorso figurativo di uno tra i maggiori pittori meridionali coevi, Andrea da Salerno[49]. Ed è – soprattutto – Tommaso ad essere figura di spicco, non solo come ospite ma come committente, in un biennio decisivo per la cultura artistica meridionale, alla metà degli anni Quaranta, quando a Napoli giunse il suo «amicissimo» Giorgio Vasari. Insieme con gli affreschi, giustamente celebri, della volta del refettorio di Santa Maria di Monteoliveto, sarà infatti proprio il palazzo Cambi a testimoniare in città il linguaggio figurativo della maniera moderna, lavoro tra i maggiori ai quali il Vasari storiografo attribuisce valore periodizzante, presentandosi (certo con troppo roboante autocompiacimento e

[45] Cfr. P. Giusti – P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, vol. I, *1510-1540. Forastieri e regnicoli*, Electa, Napoli 1988.

[46] Così A. Bisceglia, nella voce dedicata a *Penni, Giovan Francesco, detto il Fattore*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. lxxxii, 2015, pp. 226-231, cit. a p. 230.

[47] P. Giusti – P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, vol. I, 1510-1540, cit., p. 66.

[48] Cfr. F. Bologna, *Il soggiorno napoletano di Girolamo da Cotignola*, cit., pp. 157-159.

[49] P. Giusti – P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 70.

con la programmatica svalutazione di un contesto invece assai più articolato)[50] quale novello Giotto:

> Ma è gran cosa che, dopo Giotto, non era stato insino allora in sì nobile e gran città maestri che in pittura avessino fatto alcuna cosa d'importanza, se ben vi era stato condotto alcuna cosa di fuori di mano del Perugino e di Raffaello; per lo che m'ingegnai fare di maniera, per quanto si estendeva il mio poco sapere, che si avessero a svegliare gl'ingegni di quel paese a cose grandi e onorevoli operare. E questo [...] da quel tempo in qua vi sono state fatte di stucchi e pitture molte bellissime opere[51].

Il lavoro del Vasari nel palazzo Cambi, perduto ma visibile in buone condizioni, «quantunque oscurato», almeno sino agli inizi dell'Ottocento, come attesta la guida alla *Napoli antica e moderna* dell'abate Domenico Romanelli[52], non era affatto residuale o di poco conto rispetto agli altri suoi impegni. Era stato infatti da lui affrescato un intero salone, del quale nel *Libro delle Ricordanze* si registra anche la ragguardevole misura degli spazi: «Messer Tommaso Cambi cittadino fiorentino in Napoli mi allogò una sala di braccia 15 per ogni verso da farsi in fresco ornamenti e fregi e quatro figure in certe nicchie grande quanto il vivo: un Vertumno, una Pomona, una Cerere et una Proserpina. Et altre cose appartenenti a ornarla di colonne e cornicioni e teste sopra le porte colo-

[50] Cfr., per questo aspetto, A. Zezza, *Per Vasari e Napoli*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle 'VitÈ del 1550*, Atti del Convegno di Firenze, 26-28 aprile 2012, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Marsilio, Venezia 2013, pp. 147-165.

[51] G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini, commento di P. Barocchi, Sansoni-Spes, vol. VI, Firenze 1987, p. 385. Su questo passaggio si vedano anche G. Stimato, *Dai ricordi alla vita: Giorgio Vasari biografo di se stesso*, in «Letteratura & Arte», III (2005), pp. 93-101, e V. Caputo, *Giorgio Vasari «novello Giotto»: dall'autobiografia alla biografia inedita di Marcantonio Vasari*, in *«Ritrarre i lineamenti e i colori dell'animo». Biografie cinquecentesche tra paratesto e novellistica*, Franco Angeli, Milano 2012, pp. 112-120.

[52] Su questa notizia proveniente dalla guida del Romanelli si sofferma G. Cautela, *Dagli Orsini ai Casamassima: vicende di un palazzo napoletano tra il XVI e il XVIII secolo*, in *Restauro tra metamorfosi e teorie*, a cura di S. Casiello, Electa, Napoli 1992, pp. 115-130, a p. 116.

rite»[53]. Si trattava dunque di un ciclo allegorico sul trascorrere e il trapassare dei tempi e delle stagioni che occupava quattro grandi facciate, come l'autore ricorda anche nelle *Vite*: «dipinsi a Messer Tommaso Cambi, mercante fiorentino e mio amicissimo, nella sala d'una sua casa, in quattro facciate i tempi e le stagioni dell'anno: il Sogno, il Sonno sopra un terrazzo, dove fece una fontana»[54]. Un frammento di questa decorazione, per il resto interamente perduta, è stato riconosciuto da Pierluigi Leone de Castris in una «elegante sovraporta a fresco con alcune figure di musicanti esposta nelle sale dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston»[55].

Il palazzo Cambi deve pertanto essere annoverato tra i luoghi principali nei quali venne sperimentata, negli anni Quaranta, la possibilità di esportare la maniera tosco-romana. Si faccia caso alle date, del resto ben note agli specialisti: nel 1542 Vasari affresca a Venezia il soffitto del Palazzo Corner-Spinelli, di recente ricomposto e rivalutato in tutta la sua importanza per la pittura lagunare, specie quale precursore dei grandiosi cicli mitologico-allegorici realizzati nella seconda metà del secolo da Tintoretto, Veronese, Palma il Giovane, Tiepolo, nel Palazzo Ducale[56]. Tornato ad Arezzo, prende subito ad affrescare la casa acquistata l'anno prima, a tutt'oggi uno dei più straordinari esempi di "dimora d'artista", cominciando dalla Camera della Fama e delle Arti, incentrata anch'essa su sofisticate allegorie che assurgono ormai a tratto distintivo della maniera vasariana. Del 1543 è l'*Allegoria della Giustizia* per il palazzo della Cancelleria a Roma (ora conservata a Capodimonte), la cui articolata iconografia simbolica era stata elaborata da Paolo Giovio. Del 1546 è la Sala dei Cento giorni nel Palazzo della Cancelleria, dove numerose sono le allegorie e

[53] *Il libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di A. Del Vita, Casa Vasari, Arezzo 1927, pp. 106-107.

[54] G. Vasari, *Vite*, cit., vol. VI, p. 386.

[55] P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*. II. *1540-1573. Fasto e devozione*, Electa, Napoli 1996, p. 108.

[56] Cfr. G. Manieri Elia, *La Fede di Giorgio Vasari e il soffitto della "Camera Nova" in palazzo Corner Spinelli*, in «Ricche minere», I (2014), pp. 71-79.

la cui "invenzione" si deve ancora a Paolo Giovio. Entro questa fitta cronologia tematica gli studiosi hanno collocato anche gli affreschi con le allegorie della Fede, della Religione, dell'Eternità di Monteoliveto, «nuovi senz'altro nella loro complessità per l'ambiente napoletano»[57]; ma altrettanto importante dovette rivelarsi il vasto *pendant* profano di casa Cambi, ossia la stazione meridionale di un itinerario manieristico che, come si è visto, da Venezia ad Arezzo a Roma si dispiegava entro palazzi e dimore pubbliche e private. E la stessa produzione vasariana successiva sarebbe stata segnata dalle allegorie dei mesi e delle stagioni, riproposte nel completamento della propria casa di Arezzo, nel Palazzo di Bindo Altoviti a Roma (1553), nella sala di Opi in Palazzo Vecchio a Firenze (1555-1557).

Basterebbe dunque questa datazione alta, successiva soltanto allo spartiacque rappresentato dal soffitto del Palazzo Corner-Spinelli, per attirare l'attenzione sul palazzo Cambi quale significativo centro del Rinascimento, a questo punto non "meridionale" ma *tout court*. C'è tuttavia di più. Con riferimento alla Sala romana dei Cento giorni si è a buon diritto rinvenuto nel lavoro congiunto di Giovio e Vasari l'elaborazione di un «discorso culturale innovatore»[58]. Ma già due anni prima la medesima coppia di artefici e storiografi del proprio tempo era coinvolta nel complesso programma che Tommaso Cambi, «mercante che spende da re» (la definizione è di Aretino nelle *Carte parlanti*)[59], aveva commissionato per il proprio palazzo. Il progetto riguardava infatti anche la facciata, la cui «invenzione» era stata demandata al Giovio, e che vide tra gli autori dei disegni preparatorî anche il Bronzino. Si tratta di una «invenzione» su cui si sono soffermati gli studiosi del vescovo di Nocera, sia perché è l'unica ad esserci pervenuta nella sua *explanatio* te-

[57] P. Leone de Castris, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, in «Bollettino d'arte», LXVII (1981), 12, pp. 59-88, a p. 69.

[58] E. Travi, *Paolo Giovio nel suo tempo*, in *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la Memoria*. Atti del Convegno di Como, 3-5 giugno 1983, Como, Presso la Società a Villa Gallia, 1985, pp. 313-330, a p. 320.

[59] P. Aretino, *Le carte parlanti*, cit., p. 318.

stuale, sia perché testimonia meglio di qualunque altro documento il rapporto tra parola e immagine nella declinazione gioviana dell'*ut pictura poesis*: per questa peculiare commistione di «storia ed *exempla*»[60] Giovio sostiene infatti che sia necessario «vivificare» le immagini con «inscrittioni, qual habbino poche et buone parolle»[61]. La facciata doveva illustrare, attraverso vicende esemplari accompagnate da «pregnante parole», «le quattro singulare virtù di Sua Maiestà» l'imperatore Carlo V: il dono del ducato di Milano a Francesco Sforza era segno di «singularis clementia cum insigni liberalitate»; il respingimento dei Turchi a Vienna di «praeclara animi constantia cum consilii felicitate»; l'incoronazione di Bologna certificava «summa potentia cum illustri pietate»; la presa di Tunisi rivelava «eximia animi magnitudo cum bellica laude».

5.

Sul rapporto tra questa invenzione e l'emblematica, e più in generale sul suo ruolo entro la teoria e la prassi di Giovio, si rimanda agli studi di Julian Kliemann e Sonia Maffei[62]. Si può tuttavia aggiungere qualche tessera utile per scorgere il rilievo, entro il proprio tempo, della figura di Tommaso Cambi, nell'auspicio di ricerche, specie d'archivio, che finalmente ne delineino meglio il profilo. Pare ad esempio significativa la lettera con la quale Vincenzo Martelli, dal 1538 al 1549 segretario e maestro di casa di Ferrante Sanseverino[63], attesta la fama del palazzo di san Giovanni Maggiore quale luogo di attrazione per i giovani volenterosi di mettersi in luce. Scrivendo al «molto magnifico Sig.» Cambi, il rimatore e segretario fiorentino gli raccomandava infatti con calore il fratello

[60] Cfr. S. Maffei, *Le invenzioni gioviane e l'emblematica: il concettismo e le invenzioni tra storia ed* exemplum, in P. Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfrasi*, a cura di S. Maffei, Scuola Normale Superiore, Pisa 1999, pp. 285-308.

[61] P. Giovio, *Per la facciata di palazzo Cambi*, in *Scritti d'arte*, cit., pp. 283-284.

[62] J. Kliemann, *Il pensiero di Paolo Giovio nelle pitture eseguite sulle sue "invenzioni"*, in *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la Memoria*, cit., pp. 197-223, e S. Maffei, *Le invenzioni gioviane*, cit.

[63] Per un ritratto biografico si rimanda a E. Stumpo, *Martelli, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXI, 2008, pp. 67-69.

di un vassallo del Principe di Salerno, «nato di padre assai nobile», il quale nutriva quale massima aspirazione mettersi al suo servizio: «poi che ha giudicato voi degno d'esser servito da lui, più che nessun altro»[64]. Si comprende dunque quanto siano cospicue le potenzialità dei progetti che rientrano nell'alveo del "Rinascimento digitale"[65] – come Archilet, l'*Archivio delle corrispondenze letterarie di età moderna*[66] – per ridisegnare la storia culturale del Rinascimento attraverso la possibilità di accedere al vastissimo patrimonio epistolare edito e inedito, e di interrogarlo a livelli multipli, con le ricerche avanzate consentite dalla digitalizzazione. Ebbene, in questa prospettiva si deve notare che l'invenzione di Giovio è contenuta in una lettera al Cambi, e che questa lettera è una responsiva. Non conosciamo – almeno non ancora – il resto dello scambio epistolare, ma appare evidente il ruolo culturalmente attivo di Cambi, il quale non è committente inerte, ma chiede un parere e un aiuto su un progetto già articolato e che si colloca entro un preciso orizzonte culturale e politico[67]. È ragionevole supporre che il modello concettuale, forse anche agonistico, fosse il palazzo di Diomede Carafa, fondato un secolo addietro, «caso esemplare di come un committente sia riuscito a costruire la propria identità sociale, coniugando, attraverso una dimora all'antica e una collezione sapientemente allestita, memoria genealogica, identità cittadina e rapporto di fedeltà con il sovrano»[68]. Questo punto nodale è ben

[64] La lettera è pubblicata in *Rime di M. Vincentio Martelli. Lettere del medesimo*, Giunti, Firenze 1563, p. 3.

[65] Cfr. ad esempio D. Shemek, *Digital Renaissance*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 22 (2019), 2, pp. 383-391. E si veda ora *Rinascimento digitale. Percorsi, progetti, esperimenti*, a cura di G. Genovese e E. Russo, Treccani, Roma 2021.

[66] Cfr. *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*. Atti del Seminario Internazionale di Bergamo, 11-12 dicembre 2014, a cura di C. Carminati, P. Procaccioli, E. Russo, C. Viola, QuiEdit, Verona 2016.

[67] Con riferimento agli anni in cui si colloca l'effervescente progettualità del palazzo di S. Giovanni Maggiore, Leone de Castris ha evidenziato la «ben congegnata politica d'immagine volta ad esaltare il buongoverno e la munificenza dell'Impero e del suo maggior rappresentante in Italia» (nel cap. *Fasto e devozione. Il mercato dell'arte a Napoli sulla soglia di metà secolo*, in *Pittura del Cinquecento a Napoli*, II. *1540-1573*, cit., pp. 9-24, a p. 9).

[68] B. de Divitiis, *Memoria storica, cultura antiquaria, committenza artistica: identità sociali nei centri della Campania tra medioevo e prima età moderna*, in *Architettura e identità locali*, a cura di L. Corrain e F.P. Di Teodoro, Olschki, Firenze 2013, vol. I, pp. 201-217, a p. 201.

inteso da Giovio, il quale comincia la propria lettera in *medias res*: «Voi havete fatto una faccia di frontespicio proportionata all'animo del invitto signor Marte nostro et secondo la facultà del signor duca di Montalto». Oltre all'imperatore, dedicatario principale del programma iconografico, Cambi intende dunque magnificare anche alcuni anelli intermedi a sé molto vicini: Alfonso d'Avalos, di cui era banchiere, il «Marte» comandante dell'esercito imperiale in Italia, e il suocero di Alfonso, Ferdinando d'Aragona duca di Montalto, luogotenente generale del Regno di Napoli. Giovio interviene dunque su un piano già concepito per ampliare l'*inventio* e lavorare sulla *elocutio* (le «buone parolle» delle iscrizioni). Scrive infatti: «Mi piace sommamente il tutto, et quello che per una ragione vi agiungerei o mutarei a buona emendatione, io la dirò». Cambi era banchiere anche di don Pedro da Toledo, a cui, ricorda Scipione Ammirato, «fu molto caro», «provedendo largamente» alle sue «occorrenze»[69].

Si può pertanto collocare in questo contesto socioculturale il rilievo attribuito, nelle storie dell'imperatore, alle vittorie riportate contro i Turchi a Vienna e a Tunisi, quest'ultima una delle maggiori imprese militari di Alfonso d'Avalos. Il Viceregno di Pedro da Toledo fu infatti, come si sa, marcato da un'imponente attività fortificatoria[70], e proprio in quegli anni la minaccia turca era pressantemente avvertita; di lì a poco, nel 1544, vi sarebbe stata la vittoria di Baia contro Barbarossa che aveva messo Ischia e Procida a ferro e fuoco. Era questo dunque un tema al quale Cambi non poteva che mostrarsi attento e sensibile, tanto da essere stato egli stesso qualche anno addietro – invertendo il rapporto consueto tra committente e artista – a suggerire al Giovio di trasformare in materia di storia e di invenzione iconografica l'episodio della presa di Tunisi. D'altra parte Alfonso Cambi, facendo riferimento alle «infinite let-

[69] S. Ammirato, *Delle famiglie nobili fiorentine*, cit., p. 76.

[70] Cfr. O. Brunetti, *Tra Pallade e Minerva: le fortificazioni nel Viceregno di Pedro de Toledo*, in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, diretto da E. Sánchez García, Pironti, Napoli 2016, pp. 733-770.

tere» che componevano il carteggio tra Giovio e suo padre, avrebbe scritto a Paolo Manuzio che «da esse cavar si può le cose che a quel tempo pel mondo correvano»[71]. Nel narrare a Giovio i dettagli della vittoria imperiale come gli erano stati riferiti in presa diretta da Fabrizio Maramaldo, maestro di campo generale a Tunisi, Tommaso chiudeva la propria lettera datata 6 agosto 1535 esortando l'amico a far lavorare la «finissima penna d'oro» su un episodio tanto importante non soltanto per i contemporanei: «Questa, Monsignor mio, è una ottima e felice novella per la Christianità, e ben degna d'essere scritta et illustrata e raccommandata a i posteri dalla finissima penna d'oro di Vostra Signoria Reverenda, sì che mettasi pur in ordine, e me tra tanto tenga nella sua buona grazia»[72].

Sarà la facciata del palazzo di San Giovanni Maggiore (insieme struttura e forma, contenitore di opere e di relazioni, nonché esso stesso espressione riconoscibile della figura, e del nome, del proprietario) a farsi dunque frontespizio illustrato di una storia articolata che non solo marca un'appartenenza sociale e culturale nel presente, ma intende tramandarne il senso ai posteri. Si tratta dunque di un'importante pagina cinquecentesca del *Romanzo di Napoli*, di un incremento alle preziose topografie letterarie restituiteci da Emma Giammattei, nella prospettiva – innovativa e interdisciplinare – della coincidenza tra modelli spaziali e modelli culturali, che consente di leggere la città stessa come «testo, tessuto dalla trama fitta di luoghi reali e di *loci* della pagina»[73].

[71] La lettera, che porta la data «Napoli, 3 ottobre 1562», stampata per la prima volta nella raccolta di *Lettere di scrittori italiani del secolo XVI* (Bologna, Romagnoli) allestita dal marchese Giuseppe Campori nel 1877 (pp. 71-75, la cit. a p. 72), è commentata da L. Braida, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 219-220.

[72] *Lettere di Principi, le quali o si scrivono dai Principi, o a' Principi, o ragionan di Principi*, Libro Primo, nuovamente mandato in luce da Girolamo Ruscelli, Ziletti, Venezia 1562, c. 123 r-v.

[73] E. Giammattei, *Il pensatore che cammina. Topografie napoletane nell'opera di Croce*, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli 2016, poi incluso in *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, 2ª ed. accresciuta, Guida, Napoli 2017, pp. 427-449. Si veda ora anche E. Giammattei, *Le topografie letterarie e la realtà dell'immaginario. Mezzogiorno, Napoli*, in «Treccani Magazine. Atlante», 23 agosto 2020.