

«Come un ritratto di pittura»: il Cortegiano.
Le tre redazioni del testo e due ritratti
di Baldassare Castiglione

di Amalia Federico*

«[...] mandovi questo libro come un ritratto di pittura della corte d'Urbino, non di mano di Raffaello o di Michel Angelo ma di pittor ignobile e che solamente sappia tirare le linee principali senza adornar la verità di vaghi colori o far parer per arte di prospettiva quello che non è»¹.

Queste parole scritte dal Castiglione al vescovo portoghese Don Michele da Silva nel 1527 nella Lettera Dedicatoria del *Cortegiano*, poco prima che l'edizione *princeps* del '28 vedesse la luce, dopo un lunghissimo travaglio redazionale², hanno tutto il sapore di una rivendicazione critica e quasi una guida alla lettura dell'opera.

La gestazione lenta e faticosa del *Cortegiano* ha una sua storia sulla quale sembra innestarsi un'altra storia, quella del rapporto strettissimo tra autore e libro; un rapporto così stretto che anche dopo quindici anni di elaborazione e ripensamenti sul testo, Castiglione sente l'esigenza di scrivere quasi di getto una lettera dedicatoria con cui congedare le sue fatiche e con la quale orientarne e veicolarne la ricezione, a partire dal destinatario dell'epistola che incarna il lettore ideale³.

* Università degli Studi di Bari.

¹ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Lettera “Al reverendo ed illustre signor Don Michele de Silva, vescovo di Viseo”, in E. Bonora (a cura di), Mursia, Milano 2002, I, p. 2.

² G. Ghinassi, *Fasi dell'elaborazione del “Cortegiano”*, in “Studi di filologia italiana”, XXV, 1967, pp. 155-96; A. Quondam, *Questo Povero Cortegiano. Castiglione, il libro, la storia*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 501-25; cfr. A. Quondam (a cura di), *Baldassare Castiglione. Il libro del Cortegiano*, 3 voll., Bulzoni, Roma 2016.

³ Cfr. M. Villa, *Ai margini del Cortegiano, la dedicatoria d'autore al Da Silva*, in M. A. Terzioli (a cura di), *Margini. Giornale della dedica e altro*, Saggi-5, 2011, pp. 3-23; G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, in C. M. Cederna (a cura di), Einaudi, Torino 1989.

dell'opera in grado di proiettare il libro in una dimensione europea. Non poteva essere diversamente, dal momento che il testo, nato nell'Italia delle corti regionali, si era dovuto confrontare con le tumultuose vicende storiche che ne avevano sconvolto totalmente l'assetto. Come evidenziato da Amedeo Quondam, nel libro del *Cortegiano* il coinvolgimento della storia contemporanea assume le proporzioni di un cortocircuito strutturale che investe tanto il testo quanto l'autore. La distanza tra la prima e l'ultima redazione sembra registrare correzione dopo correzione, ripensamento dopo ripensamento, sino alla riscrittura totale del terzo e quarto libro, la determinazione di Castiglione di trovare un'immagine per il suo testo appropriata e sintonizzata con i nuovi tempi⁴. Non si tratta solo di un meticoloso *labor limae*, ma della ricerca di una forma classicisticamente unitaria che potesse sostanziarsi negli esiti più alti e aggiornati della cultura del primo Cinquecento⁵.

Nella Lettera dedicatoria, quasi un cantuccio che Castiglione sembra aver riservato a se stesso, sceglie di presentare la sua opera come un libro in forma di ritratto.

Un libro, dunque, che fin dalle prime pagine ci invita a un confronto diretto con la coeva cultura artistica ed estetica. Il *Cortegiano* di Castiglione che si nutre di Platone, Cicerone, Livio, Plutarco sino a Boccaccio, si muove e vive negli ambienti sognati da Leon Battista Alberti e dipinti da Piero della Francesca, nelle architetture immaginate da Laurana e realizzate da Francesco di Giorgio Martini.

Castiglione vuole «*formar con parole*» un perfetto cortigiano così come Raffaello avrebbe ritratto una bella donna. Lo scambio epistolare tra i due, legati oltre che da una sincera amicizia da profonde affinità intellettuali, è illuminante. In una lettera del 1516 indirizzata dal pittore allo scrittore, Raffaello scrive: «*per dipingere una bella donna mi occorrerebbe di vedere parecchie belle donne – e anche questo a condizione che voi mi aiutaste nella scelta, ma essendo carestia di buoni giudicj e belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene in mente. Se questo ha in sé alcuna eccellenza d'arte io non so, ma ben m'affatico di averla*»⁶. Queste poche righe, oltre ad aprire una spassosa parentesi umana sul comune amore per le belle donne dei due amici, illustrano in modo esemplare la teoria estetica rinascimentale con cui Raffaello dipingeva i

⁴ Quondam, *Questo Povero Cortegiano*, cit., pp. 331-5.

⁵ *Ibid.*

⁶ La citazione è tratta da E. Panofsky, *Idea, contributo alla storia dell'estetica*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 36; riportato tra gli altri da J. D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, F. A. Brockhaus, Leipzig 1839, I, p. 533.

suoi ritratti e alla quale avrebbe guardato anche Baldassare per ritrarre con parole il suo cortigiano. Un'operazione squisitamente intellettuale di *imitatio*, *selectio* ed *electio* della realtà al fine di raggiungere il risultato finale, «una certa idea», non dunque una mera imitazione della natura, ma il superamento della stessa, non un'operazione di fantasia dal sapore tardo-gotico, ma un processo di selezione e sintesi del reale, eleggere tra la molteplicità degli oggetti di natura quanto vi sia di più bello, più che imitare la realtà, gli artisti la vogliono correggere.

Quando Castiglione parla di ritratto non si limita ad usare una metafora, ma utilizza questo termine in chiave pienamente classista, e con la piena consapevolezza di non voler solo parlare di una corte qualsiasi dell'Italia centrale e di un cortigiano qualsiasi, egli vuole trasformare una concreta esperienza storica politica, già chiaramente destinata a crollare su se stessa, in un modello da proporre ed esportare, attraverso la «*regula universalissima*» della grazia, alle nuove corti nazionali europee in ascesa. Questa operazione di allineamento del libro del *Cortegiano* alla realtà contemporanea impegnerà il conte per almeno quindici anni e sarà possibile solo trasformando la corte di Urbino in monumento, monumento classico e quindi in *exemplum* imitabile per sua stessa natura. Affinché il ritratto possa però pienamente tramutarsi in monumento devono poter operare due filtri, quello della memoria e quello della morte. L'autore, dichiarando di aver composto il *Cortegiano* «per pagare quello che debbo alla memoria» e presentando nella dedica i protagonisti del libro come quasi tutti morti, crea un distanziamento dalla realtà contingente che permette di esaltare e certificare l'assoluta esemplarità del gruppo di conversatori urbinati⁷. In linea con il postulato rinascimentale di Leon Battista Alberti per cui il ritratto è quell'arte in grado di rendere presenti gli assenti e di ridare vita ai morti, Castiglione troverà nell'oraziana formula dell'*ut pictura poësis* lo stratagemma per sintonizzare il suo lavoro con la storia, paradossalmente proprio sottraendolo al flusso del tempo. In questo gioco di metafore tra scrittura e pittura, lo storico dell'arte David Rosand ha suggestivamente interpretato la Lettera dedicatoria del *Cortegiano* come un equivalente testuale ai parapetti che compaiono con molta frequenza nei ritratti commemorativi dell'epoca⁸.

⁷ Quondam, *Questo Povero Cortegiano*, cit., pp. 336-75, 501-25.

⁸ P. Humfrey, *The Portrait in Fifteenth Century Venice*, in K. Christiansen, S. Weppelman (eds.), *The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini*, Metropolitan Museum of Art, New York 2011, pp. 48-64.

Si osservi per esempio il ritratto del doge Leonardo Loredan di Giovanni Bellini.

FIGURA 1

Giovanni Bellini, *Il doge Leonardo Loredan*, National Gallery, London (1501)



L'introduzione del parapetto in questi dipinti richiama esplicitamente l'arte funeraria romana, fungendo contemporaneamente da confine tra il defunto e lo spettatore e *trait d'unione* con la vita eterna garantita dall'arte⁹. Così Castiglione, dopo aver creato il suo personalissimo parapetto attraverso la Lettera dedicatoria, può tramite gli strumenti che gli offre il genere epidittico riportare in vita i suoi cortigiani e la sua corte, oramai pienamente trasformati in meta-cortigiani e meta-corte¹⁰. Emerge chiaramente quanto quello affrescato da Castiglione sia tutt'altro che una mera proiezione ideale di un mondo che non esiste più, quanto piuttosto un'appassionata «apologia del presente» per

⁹ D. Rosand, *The Portrait, the Courtier, and Death*, in R. W. Hanning, D. Rosand (eds.), *Castiglione. The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, Yale University Press, New Haven-London 1983, pp. 91-129.

¹⁰ Quondam, *Questo Povero Cortegiano*, cit., pp. 501-25.

dirla con Mazzacurati¹¹, resa ancora più urgente dalle drammatiche vicende belliche che avrebbero per sempre cancellato l'assetto politico istituzionale dell'Italia delle piccole corti regionali.

L'autore si pone dunque di fronte alla corte di Urbino, come i pittori del Rinascimento, il libro-ritratto consente a Castiglione di governare la materia narrativa del testo, attraverso una raffinatissima *ékphrasis*, come stesse descrivendo un'opera d'arte. Come un artista, che seleziona le immagini da ritrarre in una concentratissima epitome temporale, scegliendo «il momento fecondo» per dirla con Lessing, e congelandolo¹², offre al lettore-osservatore Urbino e la sua corte e attraverso questo espediente lo spazio diegetico del testo può prendere vita.

FIGURA 2

Ignoto, *La città ideale*, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino (1480-1490)



La città ideale degli umanisti, che nel Quattrocento era stata rappresentata come una silenziosa veduta architettonica, dove geometrie perfette di edifici misurano e scandiscono spazi rigorosi, nelle pagine del *Cortegiano* può diventare u-topia¹³, il non luogo, che può essere tutti i luoghi, e in cui i nuovi patrizi europei potranno immaginarsi ben più agevolmente che in città fortemente caratterizzate come Roma, Napoli o Firenze.

¹¹ G. Mazzacurati, *Baldassar Castiglione e l'apologia del presente*, in Id., *Misure sul classicismo rinascimentale*, Liguori, Napoli 1967, pp. 7-35.

¹² Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012, pp. 90-1.

¹³ Quondam, *Questo Povero Cortegiano*, cit. pp. 331-5; U. Motta, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del 'Cortegiano'*, Vita e Pensiero, Milano 2003, pp. 445-60; cfr. C. Ossola, A. Prosperi (a cura di), *Europa delle Corti. La Corte e il 'Cortegiano'*, vol. II, Bulzoni, Roma 1980.

La città «*che in forma di palazzo esser parea*» è il luogo ideale per formar con parole un perfetto cortigiano, qui personaggi oramai morti, e quindi pronti a diventare *exempla*, possono praticare la platonica arte del dialogo muovendosi con la stessa naturalità e disinvoltura con cui si muovono i filosofi della *Scuola di Atene* di Raffaello affrescata nelle stanze Vaticane, dipinto nel quale il pittore in un intrigante gioco di rimandi mascherò sotto le sembianze dei saggi e sapienti antichi l'*élite* politica e culturale del suo tempo, per cui non stupisce di ritrovarvi, tra gli altri, anche Francesco Maria della Rovere, Federico II Gonzaga e lo stesso Baldassare Castiglione nei panni di Zoroastro.

Decisamente più celebre è un altro ritratto di Castiglione dipinto da Raffaello, oggi conservato al Louvre. La tela risale al 1514-1515, proprio gli anni in cui stava prendendo vita la prima redazione del *Cortegiano*.

FIGURA 3

Raffaello Sanzio, *Ritratto di Baldassare Castiglione*, Museo del Louvre, Parigi (1514-1515)



L'opera di Raffaello non è il semplice ritratto di un nobiluomo del Cinquecento, ma è forse la più fedele rappresentazione iconografica del libro del conte allo stadio della sua prima redazione. Il *libro in forma di ritratto*, scritto da Castiglione, e il ritratto dipinto dal Sanzio vivono della stessa cultura, sono nutriti dei medesimi ideali estetici e percorsi probabilmente dalla stessa sottile inquietudine. La grazia e la

sprezzatura che indirizzano il comportamento dell'uomo di corte sono le stesse che guidano il pennello di Raffaello¹⁴.

Baldassare è ritratto di tre-quarti, su di un fondo neutro, quasi un'icona laica, non c'è ancora posto per il paesaggio naturale alle spalle, né per quei cieli carichi di tempesta che irromperanno prepotentemente nei dipinti del decennio successivo. Al centro della raffigurazione è ancora protagonista assoluto l'uomo, con la sua fisionomia, che lascia intravedere un'indole dolce e aristocratica, un'istantanea di verità e bellezza. Scompare dal dipinto ogni riferimento allo sfondo architettonico, che aveva caratterizzato tanta pittura quattrocentesca, quella razionale e perfetta che rendeva l'uomo *copula mundi*, su cui misurare la giusta proporzione e «*far parere per arte di prospettiva quello che non è*», prospettiva che è forma simbolica della cultura occidentale più che matematica¹⁵; al suo posto un complice gioco di sguardi, un senso di intimità e di colloquio a suggellare l'intima amicizia tra il pittore e lo scrittore. La preziosa gamma cromatica delle vesti è tutta giocata su tonalità fredde, e sembra intonarsi, così come i dettagli dell'abbigliamento, ai precetti relativi alla moda del perfetto uomo di corte che proprio in quel giro di anni Castiglione andava annotando¹⁶.

Nel quadro del Sanzio, realizzato ben dieci anni prima che Castiglione attraverso la redazione della lettera dedicataria creasse il necessario distanziamento dalla corte e dai suoi personaggi, il conte ci appare prossimo, il punto di vista ravvicinato consente di creare un intrigante dialogo di sguardi tra soggetto, pittore e osservatore che diventa parte integrante del dipinto.

Il gioco tra parola e immagine, tra Raffaello e Castiglione, diviene ancora più sofisticato alla luce dell'elegia latina con cui il conte, attraverso la voce della moglie Ippolita, si premura di fornire la prima interpretazione del dipinto che *sembra voglia parlare*¹⁷. Nel raffinato componimento poetico la giovane donna si lamenta delle prolungate assenze del marito, trovando come unico conforto il dialogo con il ritratto di Baldassare eseguito dal pittore urbinate. L'immagine dipinta pare alla triste Ippolita in

¹⁴ P. De Vecchi, *Il ritratto di Baldassare Castiglione*, in P. Nitti, M. Restellini, C. Strinati (a cura di), *Raffaello. Grazia e Bellezza*, Skira, Milano 2001, p. 106.

¹⁵ Cfr. E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Milano 1961 (ed. or. *Die perspektive als «symbolische Form»*, in Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25, Leipzig-Berlin 1927).

¹⁶ J. K. G. Shearman, *Only connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton University Press, Princeton 1992, p. 135.

¹⁷ Cfr. L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 42-6; B. Maier (a cura di), *Il Libro del Cortegiano con una scelta delle opere minori di Baldassar Castiglione*, UTET-Unione Tipografico Editrice Torinese, Torino 1981, pp. 608-14.

grado di rispondere ai suoi motti con la stessa voce del marito. L'elegia, che nella sua eleganza richiama precedenti illustri della tradizione erotica classica a partire dalle *Heroïdes* di Ovidio sino a Properzio, sugella il gioco di specchi tra la tela del Louvre e il libro del *Cortegiano*: parafrasando esclusivamente le parole di Castiglione ci troviamo infatti di fronte ad un ritratto con cui sembra possibile dialogare e un libro, basato sui dialoghi, che assume consapevolmente la forma di un ritratto¹⁸.

L'immagine dipinta da Raffaello godrà di una fortuna anche tipografica non paragonabile con quella di altri dipinti raffiguranti il conte Castiglione, eppure in questa sede la nostra attenzione è caduta su un altro ritratto del 1529, dipinto da Tiziano¹⁹.

FIGURA 4

Tiziano Vecellio, *Ritratto di Baldassare Castiglione*, National Gallery of Ireland, Dublin (1529 circa)



¹⁸ Cfr. R. W. Hanning, *Castiglione's Verbal Portrait: Structures and Strategies*, in Hanning, Rosand (eds.), *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, cit., p. 132.

¹⁹ M. Sapiro, N. Spinoza (a cura di), *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 25 marzo-4 giugno 2006), Electa, Napoli 2006.

Il quadro è pressappoco contemporaneo all'edizione *principes* del 1528 del *Cortegiano*. Sono passati più di 10 anni dalla prima redazione del libro e dal ritratto di Raffaello, in questi anni Castiglione ha montato, smontato, ri-assemblato il suo testo per adeguare il suo ritratto fatto di parole alla nuova realtà sociale che con le guerre d'Italia si era andata delineando e che aveva imposto una risintonizzazione del codice cortigiano, così come elaborato da Castiglione a partire dal 1513 sino alla redazione del 1518. Egli non è soddisfatto del risultato raggiunto neanche nel 1520-1521 quando è conclusa una seconda redazione, sente chiaramente che il testo non è pronto per circolare. La preoccupazione che possano essere diffuse copie non autorizzate è evidente nel risentimento del conte nei confronti di Vittoria Colonna. La marchesa, stando alla cronologia disponibile, aveva ricevuto in lettura il manoscritto con la seconda redazione del *Cortegiano*, Castiglione ne sollecita fortemente la restituzione, spaventato dalla possibilità che il testo, oramai superato, potesse essere dato alle stampe senza il suo consenso²⁰.

Nell'edizione del 1528 verranno espunti o profondamente ridimensionati quei passaggi dei dialoghi dal sapore ancora troppo cortese e cavalleresco radicati nella storia della cultura dell'Italia padana di fine Quattrocento. Che non ci fosse più spazio nel presente per trattare di principi, dame, amore, armi e cavalieri in chiave cortese se ne era probabilmente già accorto Boiardo e ne era altrettanto consapevole Ariosto che nella corte estense porterà Orlando alla follia svuotando di significato tutto un codice di comportamento oramai ampiamente superato dalla storia.

La consapevolezza della fine di un mondo si traduce nella volontà di Castiglione di ripensare all'esperienza del letterato e del cortigiano in termini diversi, guardando al corpo sociale della nobiltà nel contesto europeo dei grandi stati e delle loro corti²¹.

Tiziano in quello stesso giro di anni diventa il ritrattista più apprezzato da papi, sovrani, nobili e intellettuali di tutta Europa portando a compimento la trasformazione del ritratto di stato in senso moderno. La modernità del pittore consiste nell'aver compreso, come Castiglione, le dinamiche della trasformazione del potere in corso; si andava

²⁰ Quondam, *Questo Povero Cortegiano*, cit., pp. 67-73; V. Colonna, *Carteggio*, a cura di E. Ferrero e G. Muller, Loescher, Torino 1889, pp. 23-6.; B. Castiglione, *Lettere del Conte Baldessar Castiglione, ora per la prima volta date in luce, dall'abate Pierantonio Serassi*, voll. 2, Padova, Comino 1769-71, vol. 1, pp. 167-8.

²¹ Quondam, *Questo Povero Cortegiano*, cit., pp. 336-75.

infatti assistendo a un processo di accentramento e personalizzazione dell'autorità del principe. Le immagini vibranti di colore del pittore compiacevano quei sovrani e sembravano perfette per la loro politica propagandistica, per questo facevano a gara per farsi ritrarre, incapaci di cogliere anche la sottile ironia di quei dipinti in cui era sparita ogni forma di idealizzazione rinascimentale²².

Nell'Italia della crisi, a Tiziano e Castiglione i principi si svelano come essi sono nella realtà, e non come i sapienti che si muovono nella scuola di Atene di Raffaello. Piuttosto colossi posticci – dirà Castiglione nel IV libro del *Cortegiano* – che «si lassano traportare dalla persuasione di se stessi e divengon superbi col volto imperioso e costumi austeri, con veste pompose, oro e gemme...».

Il Vecellio si fa interprete di una nuova maniera di ritrarre, il colore si trasforma in densa e pastosa materia pittorica capace di disfare i contorni certi del disegno, egli indaga la psicologia dei suoi modelli, a volte in maniera feroce, allontanandosi dalle composte rappresentazioni classiche²³.

Mezzo secolo prima di Shakespeare e mentre Tasso componeva la sua *Gerusalemme Liberata*, il pittore nei suoi ritratti di principi e cardinali saprà mettere in scena il dramma del potere, la tragedia delle ambizioni e delle responsabilità personali.

Il mondo ritratto da Tiziano è un mondo reale che cerca nuovi mezzi espressivi, non si tratta di un mondo che sopravvive nella sua dimensione platonica e infatti il suo Baldassare Castiglione, a differenza di quello di Raffaello, non è più un ritratto in procinto di parlare, ma è muto, sembra realizzato attraverso il filtro intellettuale della memoria e quello emotivo della disillusione.

Il conte dà le spalle tanto all'osservatore quanto al pittore, l'abito scuro monotono costituisce una sorta di basamento per la testa, quasi una statua. Castiglione poggia con disinvolta un braccio su quello che potrebbe sembrare proprio un parapetto o un monumento antico, ma Tiziano guarda all'antichità con occhio nuovo, completamente diverso da come vi guardavano gli umanisti, lo fa con lo stesso spirito con cui noi moderni consideriamo i ruderi di un'età remota, cioè come rovine che fanno parte dell'ambiente in cui viviamo. Lo sguardo di

²² A. Gentili, *Tiziano*, 24 Ore Cultura, Milano 2012.

²³ Cfr. M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo*, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia 1998; cfr. T. Puttfarken, *Titian & Tragic Painting. Aristotle's Poetic and the Rise of the Modern Artist*, Yale University Press, New Haven-London 2005.

Castiglione è incredibilmente distante verso un indefinito punto fuori dal confine della tela. La pennellata veloce e sintetica dal sapore moderno e quasi espressionista di Tiziano vuole solo evocare e non certo descrivere la stanza che fa da sfondo al ritratto. Lo spazio in cui vive questa figura non è lo spazio astratto della moderna icona del Sanzio, non è lo spazio ordinato dell'intellettuale rinascimentale, ancor meno lo studiolo del duca di Urbino, ma una sobria camera dalle pareti scure su cui si apre una finestra che lascia intravedere un cielo carico di nubi all'orizzonte, una stanza che sembra isolare il Castiglione all'interno dei suoi pensieri e del suo meditare. La rinuncia del pittore al disegno di contorno, la forma che si abbandona all'uso libero della materia pittorica che si fa iridescente sono il segno tangibile del mutamento dei tempi.

Proprio nel momento del suo massimo splendore la cultura italiana svela dietro la facciata del Rinascimento un volto eroso da crepe profonde, crepe di cui era perfettamente consapevole il Castiglione e crepe assai simili a quelle che ci sembra di scorgere nel dipinto di Tiziano, ma paradossalmente è la scoperta di questa crisi che potrà aprire la strada a nuovi modelli della cultura della modernità²⁴. Tiziano vivrà a lungo e quelle crepe si trasformeranno in lacerazioni profonde.

Nel corso della sua lunga carriera traghetterà l'arte occidentale fuori dall'estetica del Rinascimento, e proprio nel ritratto di uno dei suoi massimi profeti, il Castiglione, già si possono cogliere in *nuance* quei germi che esploderanno nella grande e tormentata stagione del manierismo europeo, così come tra le righe, tra i sottointesi, tra le correzioni dell'ultimo *Cortegiano*, nella sua appassionata «apologia del presente»²⁵, si può leggere la consapevolezza della fine di un'epoca.

²⁴ Cfr. G. Scianatico, *La scoperta della crisi*, in Id., *Storia e follia nel Furioso*, Progedit, Bari 2014, p. viii.

²⁵ Mazzacurati, *Baldassar Castiglione e l'apologia del presente*, cit., pp. 7-35.

