



UNIVERSITY OF LEEDS

This is a repository copy of *La poesia nello specchio del ritratto*'.

White Rose Research Online URL for this paper:

<https://eprints.whiterose.ac.uk/160388/>

Version: Accepted Version

Proceedings Paper:

Pich, F (2021) *La poesia nello specchio del ritratto*'. In: *The literary portrait in the modern age. Il ritratto letterario in età moderna / The literary portrait in the modern age*, 04-05 Apr 2019, Rome, Italy. Proceedings of the Lincei Conferences, 338 . National Academy of Lincei ISBN 9788821812033

This item is protected by copyright, all rights reserved.

Reuse

Items deposited in White Rose Research Online are protected by copyright, with all rights reserved unless indicated otherwise. They may be downloaded and/or printed for private study, or other acts as permitted by national copyright laws. The publisher or other rights holders may allow further reproduction and re-use of the full text version. This is indicated by the licence information on the White Rose Research Online record for the item.

Takedown

If you consider content in White Rose Research Online to be in breach of UK law, please notify us by emailing eprints@whiterose.ac.uk including the URL of the record and the reason for the withdrawal request.



eprints@whiterose.ac.uk
<https://eprints.whiterose.ac.uk/>

La poesia nello specchio del ritratto

Con il titolo di questo intervento, che vuole essere anche un piccolo omaggio a quello del saggio di Lina Bolzoni che apre l'antologia che abbiamo curato insieme¹, intendo mettere in evidenza un dato storico e insieme una questione di metodo. Da un lato, il ritratto è un tema in cui la poesia, e in particolare la poesia lirica, si è sempre rispecchiata, più spesso e più intensamente di altri generi letterari; dall'altro, lo studio ravvicinato e circostanziato di testi poetici sul ritratto può offrire un modo di guardare alla tradizione lirica forse ancora poco esplorato. Se è soprattutto sul primo aspetto che ho già avuto modo di soffermarmi, in questa occasione vorrei prestare più attenzione al secondo, in una direzione affine a quella in cui stanno muovendo le mie ricerche attuali². All'interno della vasta tradizione del ritratto letterario, mi concentrerò su un sottogenere specifico definito dal punto di vista del genere (la poesia lirica), del tema (il ritratto individuale, molto spesso dell'amata) e della cronologia (dalla poesia cortigiana alla fine del sedicesimo secolo, in coincidenza con gli esiti più alti della ritrattistica rinascimentale). Il contesto lirico di per sé colloca il motivo del ritratto all'interno di un macro-tema fondativo, quello dell'immagine dell'amata *in absentia*, in tutte le sue forme: incisa nel cuore, dipinta o scolpita dall'artista oppure descritta in parole. Ciascuna delle tre aree del macro-tema raccoglie l'eredità di altrettante tradizioni: quella romanza della figura nel cuore, cui si aggiungono, con Dante, le apparizioni dell'amata in forma di visione e, con Petrarca, di allucinazione evocata dagli elementi naturali o di sogno vero e proprio; quella antica dell'ecfrasi, con il suo consolidato repertorio di *topoi*; infine, quella della cosiddetta *descriptio puellae*, il canone descrittivo delle bellezze³. I legami tra i tre ambiti sono forti e stabili e si alimentano della circolazione di formule e figure, che migrano dall'uno all'altro, scivolando continuamente dal piano letterale a quello metaforico e viceversa. Al tempo stesso, le caratteristiche di inesorabile perfezione e stabilità attribuite al simulacro interiore, presenza ossessiva e incancellabile, contrastano con la misura di imperfezione e di impossibilità che minaccia costantemente la rappresentazione artistica e poetica, spesso postulando il ritratto solo in negativo, come risultato inaccessibile agli strumenti dell'arte e alla parola.

Non mi soffermo sui precedenti provenzali, siciliani e poi toscani del tema, perché il punto di svolta nella tradizione è più tardo e coincide con il dittico di sonetti che Petrarca dedica al ritratto di Laura (*Rerum vulgarium fragmenta*, 77-78), celebrando il pittore Simone Martini come suo esecutore:

Per mirar Policleto a prova fiso
con gli altri ch'ebber fama di quell'arte
mill'anni, non vedrian la minor parte
de la beltà che m'ave il cor conquiso.
Ma certo il mio Simon fu in paradiso
(onde questa gentil donna si parte),
ivi la vide, et la ritrasse in carte
per far fede qua giù del suo bel viso.
L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si ponno imaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo.
Cortesia fe'; né la potea far poi

¹ Bolzoni 2008.

² Mi riferisco rispettivamente a Pich 2010 e al progetto *Framing the Lyric Subject Matter: Prose Headings in Italian Books of Poetry (c.1450-c.1650)*, finanziato dalla Alexander von Humboldt Stiftung con un Forschungsstipendium für erfahrene Wissenschaftler (2019-2021).

³ Cfr. Mancini 1988; Venturi, Farnetti 2004 e Torre 2019; Pozzi 1993.

che fu disceso a provar caldo et gielo,
et del mortal sentiron gli occhi suoi.

Quando giunse a Simon l'alto concetto
ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opera gentile
colla figura voce ed intellecto,
di sospir' molti mi sgombrava il petto,
che ciò ch'altri à più caro, a me fan vile:
però che 'n vista ella si mostra humile
promettendomi pace ne l'aspetto.
Ma poi ch'i' vengo a ragionar co llei,
benignamente assai par che m'ascolte,
se risponder sapesse a' detti miei.
Pigmalion, quanto lodar ti dêi
de l'immagine tua, se mille volte
n'avesti quel ch'i' sol una vorrei⁴.

Indipendentemente dalla questione dell'esistenza storica dell'effigie, tre sono i dati decisivi per il destino poetico del tema e per l'evoluzione del sottogenere lirico cui dà vita: che si parli di un ritratto materiale, non metaforico o mentale (1); che lo si attribuisca a un artista contemporaneo (2); che si adotti una doppia prospettiva nel discorso poetico sul ritratto – quella 'oggettiva' della celebrazione e della riflessione sull'opera d'arte (Rvf 77) e quella 'soggettiva' della relazione tra il poeta-amante e l'immagine (Rvf 78), cui corrispondono rispettivamente una narrazione singolativa, al passato, e una iterativa, al presente (3), accompagnate da riflessioni che si articolano nello spazio dell'ipotesi e della comparazione. Le prime due condizioni (1, 2), cioè che l'opera e il suo esecutore siano postulati e formulati *come* referenti reali e contingenti, a prescindere dalla loro rispondenza a una realtà concreta, definiscono un nucleo occasionale minimo, che sarà ripreso e riproposto dai poeti per più di due secoli, restando al fondo riconoscibile dietro innumerevoli variazioni. La terza (3) offre la base per lo sviluppo di un più ampio spettro di situazioni enunciative, lungo le due direttrici fondamentali del discorso lirico, una retrospettivo-narrativa e una performativa, la seconda di volta in volta dominata da aspetti emotivi o conativi.

Proprio la fortuna e la stabilità del modello così definito ne fanno uno *specchio* utile per osservare da vicino il rapporto tra lirica ed esperienza in età rinascimentale, come vorrei illustrare attraverso il confronto tra due esempi di fine Quattrocento, cui accosterò alcune osservazioni su due testi più tardi, facendo emergere diversi aspetti della questione: l'equilibrio tra la resistenza delle convenzioni, specie in un genere iper-codificato come la lirica, e la dimensione di novità e singolarità legata alle specifiche circostanze di composizione; ciò che tale equilibrio suggerisce in merito all'uso di questi testi da parte di chi li scriveva e di chi li leggeva o ascoltava; la permeabilità dei confini tra forme liriche e forme di narrazione in prosa.

Ferrara-Milano, intorno al 1493

Nelle *Rime* del ferrarese Antonio Tebaldeo (1463-1537), stampate a Modena da Domenico Rocciola nel 1498, si leggono sette sonetti dedicati a un busto scolpito, originariamente composti intorno al 1493, lo stesso anno in cui, a Milano presso Antonio Zarotto e per le cure di Francesco Tanzi, uscivano i *Rithimi* di Gaspare Ambrogio Visconti (1461-1499), che a loro volta comprendono cinque sonetti su ritratto, identificati da altrettante didascalie in prosa. I due casi condividono alcune caratteristiche tipiche dei componimenti su ritratto a questa altezza, in particolare la tendenza a formare serie e variazioni, l'apertura a una 'polifonia' enunciativa, ovvero

⁴ Petrarca 2005 [Rvf].

alla possibilità di far parlare diverse figure legate alla situazione visiva e celebrativa di cui l'effigie fa parte, e il frequente passaggio dallo statuto di testi d'occasione a quello di microtesti inseriti in una raccolta con i tratti di un canzoniere. Certamente per Tebaldeo ma molto verosimilmente anche per Visconti, abbiamo a che fare con testi in origine spicciolati, composti per altri e per una specifica occasione, e poi accolti in un macrotesto costruito a posteriori. Alcune differenze, tuttavia, si impongono subito. La piccola silloge del Tebaldeo ruota intorno a un unico ritratto, un busto di Beatrice de' Notari, scolpito da Tommaso Malvito e oggi perduto o comunque non identificato con certezza, e risponde a una commissione cui furono chiamati anche altri poeti, per iniziativa del medico e umanista nolano Ambrogio Leone⁵; secondo una prassi editoriale del tutto consueta, i testi raccolti, in volgare e in latino, dovevano confluire in un'antologia a celebrazione del busto e della donna, il *Beatricium*, che però non fu mai portato a compimento. La sequenza di Visconti appare invece assemblata a posteriori, a partire da testi originariamente composti per occasioni diverse ma tenuti insieme dal tema del ritratto. Già Antonio Rossi nella sua monografia su Serafino Aquilano aveva elencato il ritratto tra i motivi che tendono a fare serie nella rimeria cortigiana, come il libretto, lo specchio, il ventaglio o il guanto⁶.

I sette componimenti di Tebaldeo, numerati 223-229 nell'edizione critica delle cosiddette *Rime della vulgata*, formano una sorta di raccolta nella raccolta, che si regge su una serie di corrispondenze lessicali e metaforiche, tra continuità e variazione, e su una sequenza di cambi di voce, per cui la parola viene data ora al busto (223), ora al committente (224, 225, 227) e ora al poeta (226, 228, 229). Nel primo sonetto, il ritratto si rivolge allo spettatore-viandante, di cui registra e interroga lo stupore («Che guardi e pensi?»), motivato dal dubbio sulla sua natura di statua o di donna in carne e ossa, all'insegna di un'incertezza che lo spettatore condivide con la Natura stessa, con Amore e perfino con gli dèi:

Che guardi e pensi? Io son di spirto priva,
 son pietra che Beatrice representa;
 Leon che l'ama, e per amarla stenta,
 vedendo me gli affanni in parte schiva.
 Natura, e non tu sol, crede ch'io viva
 e qual sia l'opra sua dubia diventa;
 e spesso a gli occhi Amor se me apresenta,
 che ha il nido in quei de Bëatrice viva.
 Ma poi che me ritrova un duro sasso,
 scornato ride, e va cercando lei
 col viso di vergogna tinto e basso;
 e certo infusa m'arian l'alma i dèi
 per far contento questo amante lasso,
 ma stiman che sian vivi i membri mei⁷.

L'allocuzione all'osservatore meravigliato continua nel secondo sonetto, in cui il committente lo invita a considerare quanto maggiore sarebbe la sua meraviglia se la statua avesse un'anima, potesse parlare e muoversi:

Tu che mirando stupefacto resti
 se te inamora questa imagin bella,
 pensa se come ha il corpo la favella
 avesse, e i bei costumi e i modi e i gesti.
 Scio che tutto infiammato alhor diresti:
 "Io te scuso, Leon, se ardi per quella!"

⁵ Su cui cfr. de Divitiis *et al.* 2018; per il *Beatricium*, pp. 103-110.

⁶ Rossi 1980.

⁷ Tebaldeo 1989-1992, II/1, 223. Per un commento dettagliato a questo e ad altri testi della serie mi permetto di rinviare alle mie osservazioni in Bolzoni 2008, pp. 157-167.

Tolse il sculptor la minor parte de ella,
abagliato da gli occhi ardenti e honesti.
Ben potria il cielo, e serebbe acto pio,
mandare al marmo una alma per mia pace:
ebbe Pigmaliōn quel che chieggio io;
o, se una de lasù dar non gli piace,
tòrre a Beatrice, che ha il suo spirito e il mio,
uno e locarlo in questa altra che tace⁸.

Nelle terzine, l'amante si augura che gli sia riservato lo stesso privilegio concesso a Pigmalione, se necessario ricorrendo a uno dei due «spiriti» che Beatrice possiede, il suo e quello di colui che la ama. Come accade spesso in questa tradizione, il motivo dell'animazione (o meglio della mancata animazione) del ritratto si riflette in quello dell'innamorato che ha perduto la propria anima, che risiede con l'amata. Quasi sull'onda dello stesso ragionamento, Leone continua a parlare nel sonetto seguente, rivolto direttamente al busto:

Che non pò l'arte? Io scio che sei lavoro
de pietra e, quando ho ben tue membra scorte,
me inganno e corro ad abbracciarte forte,
poi di vergogna in viso me scoloro.
Felice l'huom, se i corpi che pria foro
al mondo fusser stati de tal sorte!
Ché ingannata seria corsa la Morte,
tirando l'arco invan contra di loro.
Se poi mostrati avesse i soi Natura,
pensando la crudel che fusser tali,
non aria posta a occiderli più cura.
Deh non, meglio è per me che siàn mortali,
ch'io ardo sì, che sol in sepultura
riposar spero e uscir de tanti mali⁹.

Due gruppi di versi dominati dalla frustrazione dell'amante (prima quartina e seconda terzina) sono collegati logicamente attraverso una sezione intermedia in cui il discorso si apre a una riflessione universale: se i primi corpi al mondo fossero stati inanimati come la statua di Beatrice, avrebbero potuto ingannare la Morte, proteggendo i corpi vivi in virtù della indistinguibilità esteriore tra carne e pietra. La continuità con il sonetto seguente è data dalla direzione del discorso, ancora rivolto al ritratto, anche se ora a parlare è il poeta, e dal tema dei primi corpi, qui declinato secondo il mito di Deucalione e Pirra:

Pietra a chi il ciel representar die' in sorte
chi è fra le donne quel ch'è 'l sol fra stelle,
di te non fur più fortunate quelle
che Pyrrha dispensò col suo consorte
quando tutte le gente eran già morte;
ché, se ebber spirito, non ebber sì belle
membra, e suggette a le mortal' quadrelle
furo: tu vivi, e in te non pò la Morte.
Poi che serà Beatrice al ciel salita,
starai qua in terra, e intorno a te suspese
fien le spoglie de quei che vinse in vita;
e fra tanti tropei e belle imprese
se vederà, de pelo aureo vestita,
la scorza de un Leon che a lei se rese¹⁰.

⁸ Tebaldeo 1989-1992, II/1, 224.

⁹ *Ib.*, 225.

¹⁰ *Ib.*, 226.

Il marmo in cui Beatrice è scolpita è più fortunato delle pietre scagliate dai progenitori, nonostante la rigenerazione dell'umanità attuata attraverso la loro animazione, perché la statua è più bella ed è immortale. Nelle terzine lo sguardo si inoltra nel futuro, dopo la morte di Beatrice, quando la sua statua sopravviverà e sarà circondata di trofei, compreso quello della vittoria sull'amante Leone. Ancora l'apostrofe al ritratto media il passaggio al testo successivo, che fa un po' parte a sé nella sequenza per la sua forte teatralità e per l'aspetto dinamico che imprime al rapporto tra lo spettatore e l'immagine:

Se da caldo et humore il viver viene,
spero de farte viva a poco a poco,
ché tanta aqua ho ne gli occhi e nel cor foco,
che non più il Thebro o Mongibel ne tiene.
Cussì quel che è a me male a te fia bene;
ma guarda che poi viva in altro loco
non ti 'n fuggi da me, prendendo a gioco,
come quella altra, le mie grave pene,
ché a te seria più infamia: ché soggetto
il star molti anni ad una è gran fatica,
ma più il dar vita ad un marmoreo petto.
Sia quel che voglia! Sper, se una nemica
me fia, che l'altra me ami per dispetto,
ché mai a bella non fu bella amica¹¹.

L'amante si accende al pensiero che la statua, miracolosamente animata dalle sue lacrime e dal fuoco della sua passione, possa poi fuggire, non meno ingrata della donna in carne e ossa, ma confida che a quel punto la vera Beatrice possa amarlo almeno per fare «dispetto» al proprio doppio. Il sonetto seguente prepara la conclusione della serie, rivolgendo nuovamente il discorso allo spettatore, che era già stato interpellato dalla statua e da Leone:

Costei che viva in bianco sasso miri
sculpir fece Leone: e a ciò fu spinto
perché, quando sotterra il corpo extinto
sia de Beatrice, anchor Beatrice spiri;
e perché sian scusati i soi desiri,
ché chi in pietra vedrà tal volto finto
dirà: "Non è mirabil se fu vinto
Leon, se visse in lacrime e in sospiri!".
Hor pensa, spectator, se l'amò forte,
quando pose ogni studio, ogni valore,
in dar la vita a chi gli die' la morte!
Una ha in marmo, una in carte et una in core;
restaranne una, se fien l'altre morte:
lui una, una Malvico, una fe' Amore¹².

In un testo che combina e riprende dall'esterno motivi comparsi 'in soggettiva' nei testi precedenti e là affidati ad altre voci, il poeta afferma che l'amante ha voluto far scolpire il busto per preservare la memoria di Beatrice e per la stessa ragione l'ha fatta celebrare in versi («in carte»), come chiarisce il sonetto conclusivo, rivolto dal poeta al committente:

Ben fusti acorto acompagnare il verso
al marmo in cui tua donna expressa spira,
ché ogni mortal lavoro il tempo tira

¹¹ *Ib.*, 227.

¹² *Ib.*, 228.

al fin, né esser li val legiadro e terso.
De Giove Olympio il simulachro è perso
e l'Hercul de Lisippo, né più mira
Rhodi la statua de colui che gira
col suo carro illustrando l'universo;
ma benché rotti sian, saldi e constanti
trovansi in carte, tanto la scriptura
pò contra il tempo ingordo che va inanti!
Come han dal cielo i corpi de natura
l'alma, cussi da gli poeti santi
quei de metal, di marmo e de pictura¹³.

Non sono, dunque, gli dèi o le lacrime dell'amante a dare infine l'anima alla statua, ma la poesia. I numerosi rimandi interni che ho messo in evidenza mostrano che la sequenza di sonetti funziona come un piccolo macrotesto a più voci, fittizie ma in questo caso legate a identità storiche; nella struttura così delineata, è fondamentale individuare di volta in volta il locutore e il destinatario interno, riconoscendo la centralità di una modalità conativa e dialogica che è relativamente minoritaria nel modello petrarchesco e che qui emerge probabilmente in risposta sia al contesto celebrativo sia alla natura dell'oggetto occasionale, un busto marmoreo, che strutturalmente abita lo spazio e in esso entra in una relazione più diretta con chi lo osserva.

Nello stesso anno in cui Ambrogio Leone inaugurava il cantiere poetico del *Beatricium*, a Milano si stampavano i *Rithimi* di Gaspare Ambrogio Visconti¹⁴. Dal punto di vista del macrotesto, i *Rithimi* si possono descrivere con buona approssimazione come un canzoniere di materia prevalentemente amorosa, in cui coesistono un labile sviluppo narrativo (dal tormento amoroso al pentimento) e la tendenza, del resto già petrarchesca, a formare serie su base tematica. Qui il ritratto offre la tela di fondo per una sequenza di componimenti che è ragionevole immaginare non siano stati composti per la stessa occasione o per lo stesso committente, ma accostati e organizzati in serie solo più tardi, al momento di allestire la raccolta. Lo suggeriscono le didascalie in prosa che li accompagnano, verosimilmente rinviando alle destinazioni originarie dei testi e alle relative circostanze di composizione. La presenza di queste indicazioni aggiuntive appare ancora più rilevante se si considera che nei *Rithimi* solo una minoranza di testi ne sono corredati, diversamente che nel successivo canzoniere per Beatrice d'Este. Andando con ordine, troviamo innanzitutto un dittico di sonetti dichiaratamente composti su commissione («Questo et il sequente sonetto furono composti in nome d'un zentil signore al qual la innamorata sua havea mandato di lontan paese una tavoletta dove epsa era molto maestrevolmente ritracta al naturale»), il secondo dei quali è dialogato («Dialogo»); sulla pagina a fronte, seguono due sonetti accomunati dal motivo del ritratto eseguito in cammeo, ma rispettivamente di un amante e di un'amata («Sonetto facto in persona d'un giovine che la sua medesma effigie havea facta sculpire in camaino»; «In persona d'uno amante che havea la effigie de la amata sculpta in camaino»); infine, chiude la serie un altro sonetto scritto su commissione e legato al dono di un cammeo («Soneto mandato con uno ritracto in camaino donato ad un zentil signore»)¹⁵. Oltre al tema, i cinque sonetti condividono dunque lo statuto di testi composti su richiesta di qualcuno e, sul piano retorico e con la sola eccezione dell'ultimo, *in voce di* qualcuno. L'esistenza di componimenti che il paratesto identifica come scritti «in nome» o «in persona di» ci ricorda non solo la componente fortemente occasionale del ritratto come motivo,

¹³ *Ib.*, 229.

¹⁴ Il tema del ritratto compare anche nella sua seconda raccolta lirica di Visconti, il canzoniere per Beatrice d'Este, poi rivisto e dedicato a Bianca Maria Sforza, ma non vi si presenta in serie. Cfr. Pich 2010, p. 129. Sui *Rithimi* cfr. Bongrani 1986, Carnazzi 1988 e Giachino 2017.

¹⁵ Visconti 1493, cc. d iii v-d iii v; la numerazione dei testi (99-103), che introduco per comodità del lettore, non è presente nell'originale. Nel trascrivere da incunaboli e cinquecentine mi sono attenuta a criteri moderatamente conservativi, limitandomi a separare *u* da *v*, a sciogliere le abbreviazioni e ad adeguare le maiuscole, la punteggiatura e i segni diacritici all'uso moderno.

legato a un uso pratico e sociale della poesia per noi spesso difficile da immaginare, ma anche la natura composita di molti canzonieri quattrocenteschi, in cui le vicissitudini di una vicenda amorosa possono essere interrotte da digressioni o episodi estranei, in cui si dà voce ad altre persone liriche e ad altre esperienze – quasi fossero altrettanti racconti secondi dentro un romanzo, con i quali la storia principale mantiene legami più o meno evidenti, o paradigmatici capitoli di un'*ars amandi* lirica.

Nei cinque sonetti di Visconti tutti i ritratti evocati tranne uno (101) raffigurano una donna amata e le parole che vi si ascoltano sono attribuite di volta in volta a giovani amanti, ad Amore e al poeta. Non è un fatto secondario che, se eliminassimo le didascalie in prosa, l'alternarsi delle voci sarebbe molto più difficile da avvertire, mentre nel caso di Tebaldeo è la chiara distinzione tra il poeta e l'innamorato-committente a garantirne la percezione. I primi due testi sono riferiti a una «tavoletta», ovvero a un ritratto su legno, mentre gli altri a effigi in cammei, ma la dimensione plastica è presente da subito attraverso la trama delle metafore; in particolare per mezzo dell'immagine interiore «sculpta in un diamante», che compare in apertura del sonetto 99, rivolto direttamente all'amata, in un contesto di lontananza:

Nutrisco l'alma dove sei viva viva
per man d'amor sculpta in un diamante
col rimembrar de le tue luce sancte
da le qual sole ogni mio ben deriva;
e pasco i sensi in contemplar la diva
effigie picta del tuo bel semblante
la qual tanto poco è dal ver distante
quanto è de voce e d'intellecto priva.
Talhor mi assalse un dubio in mezo al core
se l'opra fu celeste o pur de humano,
ch'Amor fidel da poi fuora l'excluse,
dicendo che 'l tuo sacro alto splendore
agionto al bon volere in bassa mano
d'huomo terren sì bella gratia infuse¹⁶.

L'amante nutre l'anima con il ricordo, i sensi con la vista, e le due operazioni si realizzano attraverso due simulacri, uno scolpito da Amore («sculpta»), uno dipinto da mano terrena («picta»): come accade in molti testi di questa tradizione, alla scultura si associano la memoria e la persistenza di un sentimento, alla pittura la capacità di produrre l'illusione della vita. Pur senza ragionare meccanicamente in termini di causa ed effetto, si può ricordare che negli stessi anni Leonardo è a Milano – Leonardo che nei suoi scritti sull'arte riconosce un potere eccezionale alle bellezze ricreate in un ritratto dipinto rispetto a quelle descritte in un sonetto e si sofferma sugli effetti che tale ritratto può avere sullo spettatore innamorato proprio attraverso gli occhi¹⁷. Al forte ricordo petrarchesco del v. 8 non corrisponde una rievocazione altrettanto complessa dell'esperienza dell'artista, in quanto il dubbio in merito all'origine divina o umana del ritratto viene risolto da Amore con l'affermazione che la bellezza dell'oggetto è tale in virtù della sinergia tra lo «splendore» del modello e il «bon volere» dell'artefice (vv. 12-14). Nel successivo dialogo (100) l'amante e Amore dapprima si alternano nell'interrogare e rispondere, in coppie di versi, secondo una logica deduttiva che muove dall'individuazione di un artefice terreno (e non divino) alla conclusione che solo l'eccezionale bellezza di lei, e in particolare il suo sguardo «splendente», abbia potuto generare l'«arte» e l'«ingegno» del mortale che ha eseguito l'opera:

Amor chi fece il *natural* disegno
de quella che non trova al mondo equale?

¹⁶ *Ib.*, c. d iii v.

¹⁷ Leonardo da Vinci 1995, p. 13 e 18.

Rozza terrena *man*, caduca e frale,
 non come pensi del celeste regno.
 Donde nasce tanta *arte* e tanto *ingegno*
 non visto per adietro in huom mortale?
 Da il dolce peregrino aspecto il quale
 lodar non gionge lingua humana al segno.
 Questo è doncha dal *mastro* poco honore
 anzi è tutto del suo splendente sguardo
 dal quale discende in altri tal valore,
 et più tale che di dolce sdegno ne ardo.
 Spesso ella ha sopra me tanto vigore
 che per forza mi roba l'arco e il dardo¹⁸.

Nelle terzine Amore continua a parlare, ribadendo il concetto già espresso e sigillando l'elogio con una *pointe* epigrammatica in cui dichiara la propria ripetuta sconfitta ad opera della donna, che «spesso» si è impadronita delle sue armi (arco e frecce). Nonostante il contesto quanto mai convenzionale del sonetto dialogato, già medievale, e la presenza di Amore personificato, il testo trattiene tracce («natural disegno»; «mastro») delle circostanze alluse nella didascalia in prosa («una tavoletta dove epsa era molto *maestrevolmente* ritracta al *naturale*»), tracce che a loro volta rinviano a formule comunemente impiegate a proposito dei ritratti.

Nel sonetto seguente il ritratto è invece quello di un «giovene» innamorato, che ha fatto incidere la propria effigie in un cammeo; se il suo ingresso sulla scena è in parte preparato dal dialogo precedente, rimane forte lo scarto enunciativo che ci catapulta da un contesto conativo e dialogico a uno pienamente introspettivo-narrativo, che isola il testo dal resto della serie¹⁹:

Non circonspecto un di movendo il passo
 come huom carcho di affanno talhora usa
 volsi per caso gli ochi a una Medusa
 che subito mi fè rigido sasso.
 Phydia vedendo in me quel vigor casso
 che hebbe il mio corpo havendo l'alma inclusa
 sculpsese in questa pietra aciò che infusa
 ne fusse rimembranza al vulgo basso.
 Ma per che 'l sguardo de la donna mia
 ha tal virtù che nel secondo assalto
 ritorna l'huom sensibil qual di pria,
 son vivo ancor; ma poco me ne exalto,
 però che vita provo tanto ria
 ch'era meglio esser de insensibil smalto²⁰.

Le quartine accolgono la narrazione singolativa («un dì») di una pietrificazione causata dalla donna-Medusa e seguita dall'intervento di uno scultore – classicamente e genericamente «Phydia» – che pensò di modellare in scultura l'amante-sasso, privo dello spirito vitale, a futura memoria e forse a monito contro le insidie della passione. L'avversativa che apre le terzine annuncia un colpo di scena dovuto al potere magico dello sguardo della donna, che pietrifica e poi ridona i sensi, seguito da un nuovo e più fiacco rovesciamento: l'asprezza della vita restituita dal secondo sguardo rende invidiabile la condizione dello «smalto», immune dalla sofferenza. La distanza del testo dall'eventuale contesto reale di commissione non potrebbe essere più chiara: il sonetto gioca ingegnosamente sul passaggio da vita a morte e da morte a vita causato dall'amata e sulla doppia pietrificazione dell'amante, per opera dello sguardo e dello scultore, collocando innumerevoli tessere petrarchesche sull'impianto del sonetto 39 dei *Rvf* (*Io temo sì de' begli occhi l'assalto*, dove

¹⁸ Visconti 1493, c. d iii v.

¹⁹ Adotto la categoria di «introspettivo-narrativo» nell'accezione di Giunta 2002, p. 415.

²⁰ Visconti 1493, c. d iiii r.

ricorre il sintagma «freddo smalto»), dalla trasformazione in pietra (*Rvf* 23, 366) al riferimento a Medusa (*Rvf* 179, 197, 366).

Il sonetto successivo (102), scritto «In persona d'uno amante che havea la effigie de la amata sculpta in camaino» si pone in continuità con il precedente ma ancor più rinvia al sonetto iniziale della serie, pur riferito a un ritratto su tavola, per via dell'allocuzione diretta alla donna e della contrapposizione tra effigie materiale e immagine interiore scolpita da Amore:

Ben che t'habbia sculpta in questa pietra
cun punte de diamanti in tal lavore
che Phydia e Prasitel perdon l'honore
e chiascun d'essi al parangon si aretra,
pur col più nobil stral de sua pharetra
cun la sua propria mano il mio signore
t'ha sculpta così viva entro il mio core
che da se stesso il ver più non impetra.
L'uno è per dare a gli ochi mei ristoro,
quai per sfogare il duol che l'alma sente
verson tante onde ch'io mi sfaccio e moro;
l'altro è per refrigerio de mia mente,
che fora senza te, qual sola adoro,
come chi morte ha sempre a sé presente²¹.

Il confronto tra ritratto materiale e ritratto interiore determina la struttura stessa del componimento, costruito su una perfetta corrispondenza tra divisioni logico-sintattiche e partizioni strofiche. La struttura argomentativa seguita nel sonetto 99 viene qui ripresa e rovesciata, antepoendo l'origine e la collocazione delle due immagini alla descrizione del conforto che procurano rispettivamente agli occhi e alla mente. L'ultimo testo della serie (103) si presenta come sonetto-lettera, inviato insieme al dono di un cammeo-ritratto, che raffigura la donna amata dal destinatario, non dal poeta:

Puotessi'io sì mandarti viva viva
la bella donna che 'l tuo core ha morto
come in un sasso pallidetto e smorto
ti mando sculpta la sua effigie diva
che i mei penser non mancho amena riva
harien de toi, né men suave porto,
ché tra gli amici il duolo et il conforto
sempre mutüamente se deriva.
Ma pregha pur Cupido e la dea Venere
come Pygmalëon caldo e devoto
che 'l sasso muterà durezza et genere,
o poi che 'l tuo servir li serà noto
farà pietose le sue voglie tenere,
facendoti goder tuo dolce voto²².

Non potendogli offrire se non la consolazione imperfetta di un'immagine di colei che ama, il poeta consiglia all'amico di votarsi a Venere, come Pigmalione, per vederla animata. La ripetizione iniziale di «viva», che era già nel sonetto 99, chiude il cerchio della serie, sovrappoendo quel «zentil signore» a questo, davanti ai ritratti senza vita delle rispettive amate; contemporaneamente, il poeta riprende la parola dopo averla ceduta per quattro testi consecutivi, che formano così una sorta di digressione 'in persona di' a margine della vicenda principale. Nello spazio tra la realtà e la finzione disegnato dalle didascalie, la sua *persona* è soprattutto quella di un intermediario sulla scena amorosa. Coerentemente, il tema della sopravvivenza dell'effigie nel tempo e la sua

²¹ Visconti 1493, c. d iiiii r.

²² *Ib.*, c. d iiiii v.

celebrazione, centrali in Tebaldeo, rimangono qui del tutto irrilevanti rispetto alla declinazione puramente erotica del motivo, che, di contro alla compattezza autosufficiente della piccola raccolta per il busto di Beatrice, stabilisce legami con altri luoghi dei *Rithimi*. Non solo il canzoniere di Visconti è dominato dal motivo della donna amata come idolo, sull'altare del quale il poeta ha offerto «spirto», «ingegno» e «sensi» (4, v. 10) e ha bruciato il proprio cuore «per victima» (v. 11; cfr. anche 145 e 166), ma il tema del ritratto vi è preannunciato, in modo indiretto e a distanza di soli cinque testi, nel sonetto 93, più precisamente nella lunga didascalia che lo accompagna.

Lo specchio come vero ritratto, tra versi e prosa

Essendo nel tempo del carnevale un certo giovane a la presentia de alcune damigelle tra le quale era la amata sua, et essendo pregato da esse che gli dicesse qual era la sua innamorata, esso disse che per alcun modo non li nominaria mai quel nome suavissimo, qual esso era indegno de nominare, ma quando pur gli piacesse gliela mostraria retracta in camaino. Et datto ordine a questo, tornato da loro li portò uno camaino che a caso havea comprato, dove era una testa non conosciuta; et mostrandola a tutte separatamente poco in discosto da l'altre, quando fu ad quella qual era l'unico cor suo, volse il giovane il camaino et mostrolli il reverso, dove era uno piccolo specchio nel quale essa attentamente mirando vidde se stessa et erubuit dolcemente. Trovandosi il predicto giovane da li ad alquanto tempo solo in camera et guardando quello specchio fa questo sonetto parlando al predicto specchio²³.

Nella sua intricata commistione di pratiche reali e di *topoi* lirici e narrativi di lunga durata, questa pagina dei *Rithimi* è innanzitutto esemplare di un modo di intendere, praticare e leggere la poesia che spesso è stato cancellato dal nostro sguardo di moderni e dalla nostra tendenza a contrapporre rigidamente esperienza e convenzione. In secondo luogo, essa offre motivi di riflessione sia per chi si interessi all'evoluzione dei canzonieri a stampa, e in particolare alla funzione in essi svolta dai paratesti, sia per chi si interroghi sugli usi della ritrattistica. Dal punto di vista del paratesto lirico, siamo qui al limite tra la didascalia-argomento, che enuncia brevemente il contenuto o l'occasione di un testo, e quella che chiamerei didascalia-racconto o didascalia-novella, una vera e propria prosa narrativa, riconducibile alla stessa funzione integrativa ed esplicativa dell'argomento ma non esauribile in essa, non lontano da quella che Dante chiamava «ragione». Le due componenti, prosa e versi, appaiono inseparabili ai fini della comprensione del testo e del suo funzionamento e, nella finzione in terza persona, un *agens* diverso dal poeta diventa anche *auctor* del sonetto che leggiamo (*Specchio nel qual la mia diva mirando*).

Dal punto di vista del ritratto come motivo poetico, qui il ruolo dell'effigie materiale è estraneo a quelli più consueti della sostituzione e della consolazione: il cammeo ha una funzione puramente strumentale, cioè quella di mediare la rivelazione amorosa, nascondendo l'identità dell'amata alle altre donne e svelandola solo a lei. In un certo senso, il cammeo è qui un ritratto falso, cui viene attribuita un'identità che di per sé non possiederebbe («una testa non conosciuta») per soddisfare la curiosità delle interlocutrici e insieme per depistarle, evitando così di compromettere l'amata. Il ritratto autentico è invece quello effimero che si produce sul suo *verso*, in cui la donna si specchia e si riconosce inaspettatamente come oggetto dell'amore, ed è proprio la natura non permanente di questa immagine che ispira il sonetto rivolto allo specchio. L'episodio si iscrive nella linea di un *topos* già dotato di una lunga storia, cioè quello medievale e, prima, della tradizione bucolica, dello svelamento del proprio amore all'essere amato attraverso uno stratagemma che permetta di non nominarlo. Una possibile fonte cronologicamente vicina a Visconti e a lui verosimilmente nota si potrebbe identificare nel capitolo VIII dell'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro, dove viene narrata una scena di rivelazione amorosa che, se si prescinde dal contesto e dai dettagli più specifici, è analoga a quella dei *Rithimi*:

²³ *Ib.*, c. d ii v.

E non una volta ma mille con istanza grandissima pregandomi che 'l chiuso core gli palesasse, e 'l nome di colei che di ciò mi era cagione gli facesse chiaro, io, che del non potermi scoprire intollerabile noia portava ne l'animo, quasi con le lacrime in su gli occhi gli rispondea a la mia lingua non essere licito di nominare colei, cui io per mia celeste deità adorava, ma che dipinta la sua bellissima e divina imagine (quando commodo stato mi fusse) gli avrei dimostrata.

Et avendola con cotali parole molti e molti giorni tenuta, advenne una volta che [...] ne ponemmo ambiduo a sedere a la margine d'un fresco e limpidissimo fonte che in quella sorgea. [...] Ove poi che alquanto avemmo refrigerato il caldo, lei con novi preghi mi ricominciò da capo a stringere e scongiurare per lo amore che io gli portava, che la promessa effigie gli mostrasse, aggiungendo a questo col testimonio degli dii mille giuramenti, che mai ad alcuno (se non quanto a me piacesse) nol ridirebbe. A la quale io da abundantissime lacrime sovraggiunto, non già con la solita voce, ma tremante e sommessa, rispuisi che ne la bella fontana la vedrebbe. La quale (sì come quella che desiderava molto di vederla) semplicemente senza più avante pensare, bassando gli occhi ne le quiete acque, vide se stessa in quelle dipinta. Per la qual cosa (se io mal non mi ricordo) ella si smarri subito, e scolorisse nel viso per maniera che quasi a cader tramortita fu vicina; e senza cosa alcuna dire o fare con turbato viso da me si parti²⁴.

Il racconto fa parte della novella di Carino, personaggio dietro il quale con tutta probabilità si cela un altro poeta, il Cariteo, che a sua volta aveva fatto ricorso al motivo dello specchio come mediatore nella prima canzone dell'*Endimione*²⁵:

Talhor quand'io cantava
In più soavi accenti
Col cor pien d'ardentissima dolcezza,
Intenta ella ascoltava
Il suon di miei lamenti,
Odendo ragionar di sua bellezza,
Et con dolce vaghezza
Mi disse un dì ridendo:
– Né donna, né donzella
Fu vista mai sì bella,
Com'hor tu canti. – Ond'io risposi ardendo:
– *Quel che non trova pare*
*Il vostro specchio sol vi può mostrare*²⁶.

Per comprendere l'operazione compiuta da Visconti, gli scarti rispetto a questi possibili precedenti contano quanto e forse più delle continuità. A fronte di un nucleo narrativo comune, definito dal contrasto tra la determinazione a tenere nascosto il nome dell'amata e il suo svelamento per via di immagine, la didascalia sostituisce al contesto solitario e pastorale dell'*Arcadia* uno scenario sociale, cortigiano o cittadino, in cui non è l'amata a interrogare l'amante e le reazioni dei due protagonisti sono più controllate; la donna si limita ad arrossire «dolcemente» e il «giovane», a distanza di tempo e in solitudine, si rivolge allo specchio in un sonetto, che nella finzione lirica coincide con il componimento seguente:

Specchio nel qual la mia diva mirando
conobbe la cagion che 'l cor mi opprime
et vide il dolce sguardo che me imprime
la voglia dove ognior mi strugo amando;
specchio che scopriste alhora quando
mi fu men duro l'idol mio sublime
cun nova argutia l'amorose lime
che l'alma mi consuman desiando,
per che non retenesti in te la effigie
che sola è sol splendente a gli ochi mei

²⁴ Sannazaro 2013, VIII [28]-[33] (pp. 177-179). La *princeps* dell'*Arcadia* è del 1504, ma estese sezioni manoscritte dell'opera circolavano almeno dal decennio precedente.

²⁵ L'identificazione di Carino con Cariteo è stata proposta da Becherucci 2012.

²⁶ Cariteo 1892, canzone I, vv. 53-65. Sul Cariteo (Benet Garret) cfr. almeno Santagata 1979, pp. 296-341 e Parenti 1993.

O de le luce sue qualche vestigie?
Che col penser c'hor iace in mille omei
et se ritrova in le più basse stigie
Bëatissimo in cel mi troverei²⁷.

In forma di duplice apostrofe allo specchio, le quartine rievocano l'episodio narrato nella didascalia, mentre le terzine lamentano la fuggevolezza dell'immagine riflessa, rimpiangendo la beatitudine che la sua permanenza avrebbe potuto concedere. Nell'interazione tra didascalia e versi, il generico «vostro specchio» di Cariteo lascia qui il posto a uno specchio *sui generis*, montato sul verso di un'effigie senza nome, a comporre un oggetto che appartiene alla sfera dell'amante (e non dell'amata) e ad essa ritorna, risignificato dal ricordo e dalla mediazione che ha permesso, e insieme già depotenziato, restituito alla propria inerzia e genericità iniziale.

La misura di invenzione e di novità che Visconti conferisce al motivo è resa possibile dal supporto della prosa e dal riferimento a situazioni e oggetti effettivamente attestati nel tempo e nel luogo in cui il poeta scrive. Rileggendo la didascalia-novella dal punto di vista degli usi del ritratto, si può osservare che: la pratica di possedere il ritratto dell'amata viene rappresentata come assolutamente consueta (le donne non si stupiscono, ma accettano senza esitare la proposta del protagonista); si fa cenno alla possibilità di acquistare cammei con figure non identificate («un camaino che a caso havea comprato»), suggerendo un mercato delle immagini non lontano da quello che è stato ipotizzato per le cosiddette *belle*, anonime figure femminili diffuse in pittura ma anche su maioliche²⁸; infine, si racconta di un oggetto composito, formato da un cammeo sul cui *recto* è scolpito un ritratto e sul cui *verso* è stato collocato o ricavato un piccolo specchio. Sappiamo da Vasari e da altre fonti che la moda dei cammei si afferma proprio in questi anni, sulla spinta del collezionismo di gemme e cammei antichi, e che a Milano intorno al 1500 era attivo l'incisore noto come «Domenico de' Cammei», forse da identificare con un Domenico de' Rossi, cui è attribuita ad esempio un'effigie di Ludovico il Moro (1495-97 ca., Kunsthistorisches Museum Wien; <https://www.khm.at/objektdb/detail/74372/>)²⁹. Esistono, inoltre, oggetti 'doppi' variamente paragonabili a quello descritto nei *Rithimi*, ad esempio cammei il cui verso è liscio, oppure doppi cammei, con profili raffigurati sia sul *recto* che sul *verso*, o ancora medaglie, il cui modello formale è storicamente imprescindibile per il ritratto doppio.

Ho già avuto occasione di riflettere sull'affinità strutturale e funzionale tra il cammeo-specchio di Visconti e una medaglia di bronzo, di ambiente romano e riconducibile più o meno al decennio precedente, che viene attribuita all'incisore noto come Lysippus (Lysippus, attr., *Autoritratto* (?), 1471-84 circa, British Museum, Londra; https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=943856&partId=1&searchText=mirror&from=ad&fromDate=900&to=ad&toDate=1500&page=7)³⁰. Diversamente da quanto accade nei *Rithimi*, qui il ritratto sul *recto* raffigura il soggetto e non l'oggetto dell'amore, come suggerisce l'iscrizione sul bordo della medaglia («DI LA IL BEL VISO – «E QVI IL TVO SERVO MIRA»): le parole identificano i due volti attraverso l'asimmetria della relazione che li unisce, contrapponendo la bellezza di colei (o di colui) che si riflette al profilo dell'innamorato, verosimilmente non una «testa non conosciuta», ma un autoritratto dell'artista o l'effigie di uno dei suoi committenti. Esistono esempi di doppi ritratti in cui sia l'amata che l'amante sono presenti, in alcuni casi anche insieme allo specchio (Tiziano, *Donna allo specchio*, 1512-1515, Parigi, Louvre; <https://www.louvre.fr/en/mediaimages/la-femme-au-miroir-0>) oppure a una terza figura (Paris Bordon, *Gli amanti*, 1525-1530, Pinacoteca di Brera, Milano;

²⁷ Visconti 1493, c. d ii r.

²⁸ I termini della questione sono stati esposti efficacemente in Syson 2008.

²⁹ Cfr. Bayer 2011; Venturelli 1996 e 2007, pp. 262-263.

³⁰ Cfr. Pich 2008, p. 98 e Pich 2010, p. 140. A proporre lo stesso confronto è giunto, da un'altra prospettiva e in modo del tutto indipendente, uno storico dell'arte tedesco, Ulrich Pfisterer, autore di una monografia sulla cerchia di Lysippus (cfr. Pfisterer 2009, pp. 339-340 e 373).

<https://pinacotecabrera.org/collezione-online/opere/gli-amanti/>), che a volte è stata interpretata come il testimone della promessa di nozze. Precisamente a questo tipo di immagini si è proposto di associare un singolare episodio narrato nella sesta delle *Selvette* (1513) del friulano Niccolò Liburnio (1470 ca.-1557), in cui un dipinto che ritrae due amanti in atteggiamento lascivo viene usato come prova nel processo contro un'adultera, insieme a una serie di lettere e di poesie d'amore³¹. Durante la requisitoria, l'accusatore Philonico invita i giudici a osservare attentamente la «tavoletta» che, a suo dire, la donna «sceleratissima» avrebbe commissionato a Giovanni Bellini per non dovere mai rinunciare al piacere procuratole dalla presenza dell'amante:

Deh giudici, *specchiatevi* per l'immortal iddio nel vivace amore di costei, da libidine arrabiosita; la quale veggendo non potere et notte et die godere tra gli cari abbracciamenti del solazzoso amante, in questa tavoletta con esso di lui fecesi formalmente dipingere. *Rimirate* la pulitezza del vivo colore, dove giudicarete niuno penello haversi quive adoperato se non quel naturalissimo del Bellino messer Giovanni. [...] O Cleopatra sceleratissima, quale delle tre furie diedeti audacia cotanta che tu madre di figliuoli, d'età provetta, di gran casato, n'habbi havuta arditanza di corrompere il matrimonio et ordinare all'erudito pintore, acciò ch'in forma così fatta s'affaticasse avivarti? Hora poi che una nobile adoltera ci dà materia che diventiamo d'arte apellea giudici, *aguzzate la vista*, vi prego, et in prima *contempliamo* la vaghezza et humile maniera del volto di costei, la quale verso l'amico bello pare che appalesi certo cenno lascivio et tanto gaiamente compassionevole quanto etiandio di mercede opimo. *Raffigurate* le due lucide stelle, ne quai l'ardenti d'amor faville s'acquietono folgorando. *Lasciamo* gli capelli col terso penello al vento leggiadramente sparsi et in oro avolti; *lasciamo* la serenità della fronte altiera, l'avorio del collo; *lasciamo* dico di giudicare le labra purpuree et le bianche nevi nasciute nel rossore delle guance bellissime et solamente *adocchiate* ambe due queste pinture, come quelle le quali per hora sienvi ispresse et vive messaggere del sozzo adolterio di Cleopatra. Hoggimai *risguardiamo* finalmente con che lusingha et lascivezza la stanca mano dell'insigne amante a suo piacere maneggia la destra mammella della gagliarda adoltera, cui non fu bastevole in secreto adovrare gli avidissimi diletamenti del corpo, ma per suo maggiore contento volse con vario colore apertamente scoprirgli. [...] Inalziate giudici (se non v'incresce) le ciglia et *specchiatevi* nel viso vero et naturale di costei, la quale et nel petto et nelle gote non dimostreravi ferite per la patria ricevute, ma dolci morsicature da fervidi e caldi basci lividete; le quai sanz'altro testimone ci mostrono vestigi apertissimi dell'angoscioso gioco di Venere.³²

Se, dal punto di vista narrativo, l'insistito invito a contemplare il dipinto serve a comprovare la colpevolezza di Cleopatra, al tempo stesso ne traccia un accurato e compiaciuto ritratto verbale, dal volto alle guance, passando dagli occhi e, per via di preterizione in anafora, da capelli, fronte, collo e labbra. Di fronte ai giudici-spettatori Philonico compone così un perfetto esempio di *descriptio puellae* secondo il «canone breve», di ascendenza petrarchesca e tipicamente lirico, cui affianca però, con violento contrasto, allusioni inequivocabili alla condotta immorale della bella adultera: non solo, nel dipinto, il volto di Cleopatra esprime una compassione allettante e piena di promesse lascive nei confronti dell'amante, al cui diletto il seno viene offerto senza remore, ma, nella realtà, il suo «viso vero», il «petto» e le «gote» recano segni evidenti di battaglie amorose³³. L'episodio ci interessa non solo perché in esso ritratto dipinto e ritratto letterario si intrecciano, ma perché l'effigie viene usata come prova alla stessa stregua di lettere e versi d'amore, suggerendo che simili oggetti e testi dovevano avere un ruolo concreto nelle schermaglie amorose; da questo punto di vista, non conta che siano 'falsi' fabbricati da Philonico per ottenere più facilmente una condanna³⁴, in quanto ad essi corrispondono le poesie e le lettere che l'innamorato, Thiliphilo, ha effettivamente scritto a Cleopatra, e che egli stesso recita agli amici nella prima parte della «selvetta».

³¹ Liburnio 1513, cc. 63v-89r. La proposta è stata avanzata in Roman d'Elia 2006.

³² Liburnio 1513 cc. 69v-70r. Cfr. *ib.*, c. 69r: «costei havendo l'animo amorosamente nell'adolterio corrottissimo, lanciò gli occhi cupidi verso la forma reale d'un bellissimo giovane, lo quale (perciò che altrimenti non posso) in viva pintura con esso di lei qui a voi sarà da me dimostrato». Cfr. Dionisotti 1962 e Berra 1998.

³³ Segni che il difensore di Cleopatra, Lisia, spiegherà invece come causati dalla «mestitia et dolore di sua mente appassionata et di colpa priva» (Liburnio 1513 c. 85v).

³⁴ «[...] mentre [Philonico] va preparando di mostrare a gli giudici alcune finte lettere con mescolanza de versi intr'ambi amorosamente mandati. Il malvagio Philonico finge etiandio nella notte che io fuggii havere trovata una tavola, la quale in campo bianco tiene Cleopatra con un bellissimo giovane naturalmente dipinta. Falsitadi per tanto cotai saranno come indicii di persuadere al giudicio essa madonna essere istata apertissima adoltera» (Liburnio 1513 c. 65r).

La vicenda messa in scena da Liburnio ci parla anche dello statuto incerto del ritratto, tra identità e anonimato, tra somiglianza e idealizzazione, e specie del doppio ritratto di amanti, sospeso anche tra la manifestazione di uno stato e la rappresentazione di un'azione. Una simile ambiguità è condivisa dall'interazione tra versi e prosa, sia che si verifichi in un contesto propriamente prosimetrico, come in Liburnio, sia che si produca in un canzoniere corredato di didascalie in prosa, come per Visconti. In entrambi i casi, la prosa narra o fa procedere la storia, mentre i versi illustrano una condizione e producono una pausa nella forma di un indugio emotivo o riflessivo. Nel trasporre il ritratto lirico in prosa, Philonico ne forza i limiti, 'animando' l'immagine della donna e facendola interagire con l'amante, sfumando così il confine tra *descriptio* e narrazione. La «tavoletta» descritta da Liburnio, così come il citato dipinto di Paris Bordon, manifestano un approccio 'narrativo' al tema amoroso, dominato dall'azione, mentre il sonetto dei *Rithimi* e la medaglia di Lysippus sono emblematici di un'attitudine 'lirica', incentrata su uno stato e sull'apostrofe. Più precisamente, nel primo caso l'interazione tra gli amanti viene rappresentata; nel secondo essa è solo potenziale: per compiersi richiede l'intervento diretto dell'oggetto d'amore, che deve osservare il ritratto, rovesciarlo e riflettervi la propria immagine. Una simile performance visiva, che la didascalia dei *Rithimi* situa in un contesto occasionale, viene descritta con maggiore ricchezza di dettagli in un altro testo, più tardo, che sembra presupporre una conoscenza del sonetto di Visconti. Nei *Ricordi* (1546, 1549 e poi *Ricordi ovvero ammaestramenti*, 1554) di Sabba da Castiglione (1480-1554), nella lunga sezione dedicata agli «ornamenti della casa» (*Ricordo* 109) si narra un episodio riferito alla giovinezza di Gian Galeazzo Visconti (1351-1402):

Essendo il povero Signore [Gian Galeazzo] in queste fiamme acceso, le quali male si ponno celare, più volte *da alcune gran gentildonne lombarde*, con le quali haveva molta domestichezza, gli fu detto: "Signore sì come noi semo certe che voi sete innamorato, così vi pregamo per cortesia siate contento farci intendere di chi [...]. Onde l'afflitto Principe per liberarsi di una sì noiosa et continua battaglia, se risolse come savio a contentarle; et ordinato un lauto et splendido convito, come era il suo solito, fece invitare tutte quelle gran gentildonne, et specialmente la Correggia, la quale ancora essa insieme con le altre instava di saper quello che essa meglio che 'l Duca sapeva. Finito il solenne et magnifico convito, levate et ricolte le tovaglie, data l'acqua alle mani, et dati gli stecchi di odorifero lentisco per li denti, il buon Principe di sua mano donò a ciascuna di quelle donne (come alcuno dice) una collanetta d'oro di ducati cinquanta, et alcun altro dice che fu un diamante de medesimo valore, poi fece portare in su la tavola una bussola d'avolio, ornata d'oro et di alcune gioie, nella quale in una parte era *una medaglia ovvero ritratto di naturale di una bellissima giovane, dall'altra banda, per reverso di quella era un lividissimo* [successive edizioni, ad esempio quella stampata a Venezia da Paolo Gherardo nel 1560, leggono *lucidissimo*] *specchio*, et con allegro viso, contra il costume de gli innamorati, gli disse: "donne mie care [...] lo amore ch'io porto a tutte voi et le continoe et ardenti preghiere vostre mi costringono a contentarvi, et però ho deliberato (poi che da voi è tanto desiderato) mostrarvi la donna la quale sola al mondo io amo sopra ogn'altra cosa et adoro come idolo"; et *aperta la bussola, ove era il ritratto della bella donna, esso stesso volle mostrar quello, ad una ad una, a ciascuna di esse. Ma quando fu all'amata Correggia*, la qual fu l'ultima (ché così era ordinato), *con destrezza coperchiando il ritratto, scoperse lo specchio et disseli*, "*questa è la viva, vera et naturale effigie di quella donna, la quale più che l'anima mia amo*"; ma la incauta giovane, la quale voleva sopra sapere, vedendosi presa ove non pensava che 'l lacciul fosse, nel viso et nel petto *divenne in un tratto come una accesa braglia di ardenti carboni*, perché la generosità dell'animo della nobil donna all'improvviso accolta [colta nella citata edizione del 1560] non potea fuggire lo affetto della natura, il quale è soccorrere all'honore, ove quello in qualche parte assalito od offeso veda. Ma le altre donne, le quali tra loro erano in contentione di chi fosse il ritratto, non si accorsero dell'arrossire della nobil Correggia, perché quello solo bastava a farle chiare d'ogni dubbio³⁵.

Al di là degli innumerevoli dettagli che combaciano con la vicenda narrata nella didascalia di Visconti, l'oggetto al centro dello stratagemma viene identificato come «una medaglia ovvero ritratto di naturale di una bellissima giovane», sul cui verso è uno specchio: scoprendolo davanti all'amata, il duca pronuncia parole che accompagnano l'immagine riflessa («questa è la viva, vera et naturale effigie di quella donna, la quale più che l'anima mia amo»), così come l'iscrizione correda e 'attiva'

³⁵ Sabba da Castiglione 1554, c. 54 (corsivi miei). Dopo le stampe bolognesi del 1546 e 1549, presso Bernardo Bonardo, l'opera venne riedita in forma ampliata, con aggiunte e modifiche, nel 1554 e poi ristampata più volte nel corso del secolo.

la medaglia di Lysippus («DI LA IL BEL VISO – «E QVI IL TVO SERVO MIRA»). Nel contesto dei *Ricordi*, l'episodio costituisce un caso di abuso dello specchio, moralmente dubbio nonostante l'onestà preservata tanto dall'innamorato quanto dalla donna; *exemplum* negativo, dunque, in quanto legato al desiderio e alla seduzione, ma di fatto rievocato da Sabba con una buona misura di divertimento e non senza parole di elogio per Gian Galeazzo, che compensano le esplicite riserve su una condotta poco conveniente alla gravità di un duca.

Se la fonte letteraria da riconoscere alla base della didascalìa di Visconti rimane verosimilmente il binomio Sannazaro-Cariteo, la presenza del gruppo di donne e il particolare dell'arrossire rendono ancora più significativo il legame tra la didascalìa di Visconti e il ricordo di Sabba, per spiegare il quale si può ipotizzare non solo una genealogia dal primo al secondo, ma anche la derivazione da una possibile fonte comune. In particolare, i molti passi dei *Ricordi* che tornano alla giovinezza dell'autore, nella Milano degli ultimi decenni del Quattrocento, e risalgono anche molto più indietro, soprattutto alla figura di Gian Galeazzo Visconti³⁶, insieme ai cenni a versioni diverse della vicenda («come alcuno dice»; «alcun altro dice») permetterebbero di ipotizzare l'esistenza e la circolazione di un possibile aneddoto che già negli anni Ottanta del Quattrocento veniva associato a Gian Galeazzo e dal quale potrebbero dipendere le versioni offerte rispettivamente da Visconti e da Sabba. Il confronto tra questi testi suggerisce un rapporto tutt'altro che lineare ma non per questo meno vivo tra occasioni e poesia: da una parte, un dato evento avrebbe potuto ispirare la commissione e la composizione di un testo, che a sua volta, nel mettere in scena quell'avvenimento, lo avrebbe trasformato attingendo a *topoi* della tradizione lirica e novellistica; dall'altra, proprio la familiarità con un determinato *topos* o la fortuna di un motivo avrebbero potuto incoraggiare la scelta di rievocare o celebrare in versi una data situazione reale e non un'altra.

Il ritratto come tema e come oggetto è uno specchio per questa poesia in quanto ci mostra un mondo in cui la lirica, per noi il genere più soggettivo, individuale e distante dalla realtà, è in continuo dialogo con figure e occasioni, che rimodella secondo un codice ma che in molti casi dovevano essere riconoscibili per i contemporanei. Le tracce di questa negoziazione sono spesso labili e tendono a restare ai margini del testo lirico, concentrandosi in glosse, didascalie e argomenti in prosa – materiali a lungo sacrificati dagli editori come spuri o irrilevanti rispetto allo studio di fatti stilistici e metrici interni ai versi. È come se un modo sublime e spesso raggelato di concepire e di studiare la lirica avesse sottratto allo sguardo i segni di un'altra esperienza della poesia, più ibrida e impura, fatta di corrispondenze, di conversazioni e di letture collettive, di arguzie e di ricordi condivisi.

Bibliografia

BAYER 2011 = A. BAYER, *Ludovico Maria Sforza*, in K. Christiansen and S. Weppelman (ed. by), *The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini*, Exhibition Catalog (Berlin, 25 August-20 November 2011; New York, 21 December 2011-18 March 2012), New York-New Haven-London, pp. 257-258.

BECHERUCCI 2012 = I. BECHERUCCI, *Le novelle di Sincero e di Carino (Arcadia VII-VIII)*, «Per leggere», 23 (2012), pp. 49-78.

BERRA 1998 = C. BERRA, *Le Servette di Niccolò Liburnio*, «ACME: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano», 51 (1998), n. 3, pp. 73-96.

BOLZONI 2008 = L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*. Testi a cura di F. Pich, Roma-Bari 2008.

CARITEO 1892 = *Le rime del Chariteo*, a cura di E. Percopo, Napoli 1892.

³⁶ Cfr. Romano 2004, p. 274.

- DIONISOTTI 1962 = C. DIONISOTTI, *Niccolò Liburnio e la letteratura cortigiana*, «Lettere italiane», XIV (1962), pp. 33-58.
- MANCINI 1988 = F. MANCINI, *La figura nel cuore tra cortesia e mistica*, Napoli 1988.
- BONGRANI = P. BONGRANI, *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca. Una raccolta di studi*, Parma 1986.
- CARNAZZI 1988 = G. CARNAZZI, *Il primo canzoniere di Gasparo Visconti e il suo rapporto con il modello petrarchesco*, in *Ricerche di lingua e letteratura italiana*, Milano 1988, pp. 7-33.
- CASTIGLIONE 1554 = SABBA DA CASTIGLIONE, *Ricordi ovvero ammaestramenti*, Venezia, Paolo Gherardo, 1554.
- DE DIVITIIS, ET AL. 2018 = B. de Divitiis, F. Lenzo and L. Miletto (ed. by), *Ambrogio Leone's De Nola, Venice 1514. Humanism and Antiquarian Culture in Renaissance Southern Italy*, Leiden-Boston 2018.
- GIACHINO 2017 = L. GIACHINO, *Rithimi*, in A. Comboni e T. Zanato (a cura di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze 2017, pp. 600-605.
- GIUNTA 2002 = C. GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna 2002.
- LEONARDO DA VINCI 1995 = LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, a cura di E. Camesasca, Milano 1995.
- LIBURNIO 1513 = N. LIBURNIO, *Selvette [Le Selvette di Messer Nicolao Lyburnio]*, Venezia, Iacopo de Penci [Giacomo Penzio], 1513.
- PARENTI 1993 = G. PARENTI, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, Firenze 1993.
- PETRARCA 2005 = F. PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino 2005.
- PFISTERER 2009 = U. PFISTERER, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance - oder Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2009.
- PICH 2008 = F. PICH, *Specchi, ritratti, sonetti: ellissi dell'immagine e memoria degli oggetti nella lirica del Cinquecento*, in F. Cattani e D. Meneghelli (a cura di), *La rappresentazione allo specchio. Testo letterario e testo pittorico*, Roma 2008, pp. 87-103.
- PICH 2010 = F. PICH, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca 2010.
- POZZI 1993 = G. POZZI, *Nota additiva alla "descriptio puellae"*, in ID., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993, pp. 173-184.
- ROMAN D'ELIA 2006 = U. ROMAN D'ELIA, *Niccolò Liburnio on the Boundaries of Portraiture in the Early Cinquecento*, «The Sixteenth Century Journal», 37 (2006), 2, pp. 323-350.
- ROMANO 2004 = G. ROMANO, *I "Ricordi" sulle arti di Fra Sabba: note per una cronologia relativa*, in A. R. Gentilini (a cura di), *Sabba da Castiglione (1480-1554): dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza*, Atti del convegno, Faenza, 19-20 maggio 2000, Firenze 2004, pp. 273-296.
- ROSSI 1980 = A. ROSSI, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia 1980.
- SANNAZARO 2013 = I. SANNAZARO, *Arcadia*, introduzione e commento di C. Vecce, Roma 2013.
- SANTAGATA 1979 = M. SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova 1979.
- SYSON 2008 = L. SYSON, *"Belle": Picturing Beautiful Women*, in A. Bayer (ed.), *Art and love in Renaissance Italy*, Exhibition Catalogue (New York-Fort Worth, 2008-09), The Metropolitan Museum of Art, New York-New Haven-London 2008, pp. 246-254.
- TEBALDEO 1989-1992 = A. TEBALDEO, *Rime*, a cura di T. Basile e J.-J. Marchand, Modena 1989-1992.
- TORRE 2019 = A. TORRE (a cura di), *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, Lucca 2019.
- VENTURELLI 1996 = P. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri Milanesi: Storia, arte, moda (1450-1630)*,

Milano 1996.

VENTURELLI 2007 = P. VENTURELLI, *La lavorazione di pietre dure e cristalli*, in P. Braunstein e L. Molà (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, Vol. 3, *Produzioni e tecniche*, Treviso 2007, pp. 261-282.

VENTURI, FARNETTI 2004 = G. VENTURI e M. FARNETTI (a cura di), *Ecfrasi: modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, Roma 2004.

VISCONTI 1493 = GASPARO VISCONTI, *Rithimi [Rithimi del magnifico mesere Gaspar Vesconte]*, Milano, [Antonio Zarotto], 1493.