AI CONFINI TRA PAROLE E IMMAGINI: LA POESIA DAVANTI AL RITRATTO

LINA BOLZONI
Scuola Normale Superiore, Pisa

SULLE ORIGINI DEL ritratto Plinio (*Naturalis historia,* XXXV, 151) ci racconta una storia affascinante, che prende le mosse da Butade, colui che inventa la scultura in creta. Sua figlia è triste perchè il suo innamorato sta per partire lontano. Per consolarsi, la fanciulla traccia sulla parete il suo profilo, seguendo l'ombra proiettata dalla lanterna. Di qui poi il padre prende il modello per fare un ritratto in creta.

Troviamo in questa storia gli ingredienti di base del mito del ritratto. Fin dalle origini esso si colloca su di una soglia: consola di un'assenza e insieme segna inesorabilmente un'assenza; conserva la memoria al di là della morte ma è incapace di restituire la vita. La natura profonda del ritratto sembra essere legata proprio a questo: al suo collocarsi su di un confine che il mito ama attraversare: esemplare è il caso di Pigmalione, che può amare la statua che ha preso vita grazie all'intervento di Afrodite. Ne *Il ritratto dell'amante* Maurizio Bettini ha mostrato che il ritratto conserva una parte dell'identità della persona: il ritratto non è pura icona, è «segno macchiato di realtà» (Bettini, 1992: 57). Ci possiamo chiedere se anche i testi poetici che parlano di un ritratto non interpretino a modo loro questo carattere di 'soglia', se cioè la parola poetica, oltre a muoversi nell'interno del proprio codice, non provi anche a protendersi verso l'immagine, e anche verso la materialità dell'oggetto[1]. Noi cercheremo di vedere qualche esempio di come il rapporto tra poesia e ritratto, specie fra Quattro e Cinquecento, sia segnato da un lato da forti confini, dall'altro da negoziazioni e attraversamenti. I confini venivano dalla tradizione classica e tendevano a celebrare la superiorità della parola sull'immagine. Due i punti centrali: la possibilità di penetrare nell'interno del cuore, di raffigurare il mondo interiore, e dall'altro la capacità di sfidare il tempo, di durare al di là delle rovine cui le opere d'arte sono condannate,

1. Per una più ampia trattazione dell'argomento e per ulteriori indicazioni bibliografiche rinvio a Bolzoni-Pich, 2008; Bolzoni, 2010; Pich, 2010.

la capacità insomma di garantire la memoria, di costruire la fama. Potremmo schematizzare così i confini tradizionali fra parola e immagine:

Parola	Immagine
Interiorità, anima	Esteriorità, corpo
Vita	Vita apparente, morte
Fama	Memoria precaria, oblio

Nello stesso tempo, fra 400 e 500, il ritratto si protende verso la parola, nel senso che spesso la incorpora, come quando contiene emblemi, motti, iscrizioni, oppure quando ci presenta dei libri, chiusi o aperti, riconoscibili o no dal formato o dal titolo. E anche, in senso più generale, come ha finemente mostrato Shearman, soprattutto fra 1490 e 1530, quando ci sono quadri e sculture che includono lo spettatore nella loro struttura narrativa e nel loro funzionamento estetico (Shearman, 1992) secondo modalità che i testi letterari contribuiscono a plasmare, e insieme ci aiutano a capire. In questo processo i ritratti occupano un ruolo di primo piano e con loro le poesie sul ritratto, strumenti fragili e difficili da usare, ma essenziali nel tentativo di recuperare quello che Baxandall ha chiamato «l'occhio dell'età» (Baxandall, 1972). *Only connect* aveva intitolato il suo libro Shearman, con una sprezzatura che nasconde in sé il veleno. Il motto deriva infatti da *Casa Howard* di Edward Forster, un romanzo in cui la *semplice* connessione fra ceti sociali diversi risulta quanto mai difficile, o impraticabile. Ma insieme indica una sfida che vale la pena di cogliere.

1. «Ma certo il mio Simon fu in paradiso»: Petrarca e il ritratto di Laura

Punto di partenza, per la moderna poesia in volgare, è naturalmente Petrarca, con il dittico (*Canzoniere,* LXXVII-LXXVIII) dedicato al ritratto di Laura che Simone Martini avrebbe dipinto (Petrarca, 1996: 400-406; Petrarca, 2005: 394-399; Bolzoni-Pich, 2008: 75-81). Il ritratto di Simone evocato nei due sonetti petrarcheschi, custode dell'immagine della donna, rappresenta la sua presenza (nel cuore del poeta, nella ossessione del desiderio) e insieme denuncia la sua assenza. Del resto è proprio da qui, dalla solitudine del poeta, che nasce la possibilità della scrittura, e quindi della poesia. L'evocazione del ritratto aiuta a dar corpo al simulacro, a quell'immagine dall'incerta natura che nutre l'immaginazione, il sogno, la memoria. Ma anche il ritratto –che si dice fatto in Paradiso - sembra essere investito di una qualità fantasmatica. C'è chi ne ha messo in dubbio la reale esistenza, anche se di un ritratto di Laura parla con riprovazione sant'Agostino nel *Secretum* (Petrarca, 1955: 156) e d'altra parte i rapporti tra Petrarca e Simone Martini sono ben documentati. E' vero che in realtà noi non sappiamo nulla del ritratto dopo aver letto i due sonetti che apparentemente gli sono dedicati. Sappiamo solo che è fatto «in carte», cioè non su supporto ligneo, «una miniatura o forse un disegno acquarellato», come ha scritto Contini (Contini, 1980: 121). Ma proprio questa informazione, l'unica che ci viene data, avvicina l'opera del

pittore a quella del poeta, creando, anche a livello di strumenti, un terreno intermedio, uno spazio in qualche modo comune: «Quando giunse a Simon l'alto concetto \ ch'a mio nome gli pose in man lo *stile*», leggiamo all'inizio del secondo sonetto, dove *stile* è lo strumento con cui si disegna, ma dato il contesto porta con sé anche una suggestione letteraria, il ricordo di un altro significato possibile.

L'evocazione del ritratto serve a celebrare la bellezza divina della donna, intorno alla quale ruota il carattere straordinario della pittura di Simone, che certo è salito in Paradiso per poterla vedere e rappresentare:

> 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 (LXXVII, vv. 5-8).

L'elogio della donna trascina con sé l'elogio del pittore che ha saputo rappresentarla e implicitamente quello del poeta, che di quella bellezza è innamorato cantore. La complicità tra pittore e poeta è sottolineata da quel «mio Simon» che sembra spazzare via per un attimo la secolare tradizione che esalta la superiorità della poesia sulla pittura e che a sua volta farà scuola: troveremo in Bembo il «mio Bellin» (Bembo, 2008: 53-55) e il «mio Tizian» in Bernardino Tomitano (Bolzoni-Pich, 2008: 108-109). Tuttavia il modo stesso in cui l'elogio è formulato segna una irreparabile frattura, una incolmabile distanza fra il cielo e la terra, fra la dimensione in cui il vedere la bellezza perfetta e originaria produce quasi naturalmente la sua rappresentazione («ivi la *vide*, et la *ritrasse* in carte»), e il «qua giù», il «qui tra noi», «ove le membra fanno a l'alma velo» per cui la trasparenza della vista e della rappresentazione diventa impossibile.

Di questa tragica tensione è portatore il ritratto: la sua straordinaria bellezza è insieme segnale di testimonianza veritiera e presagio di inevitabile scacco, indizio di promesse che inevitabilmente non saranno mantenute. Per questo il sonetto che celebra Simone ha bisogno di una specie di controcanto: il dittico introduce una sorta di struttura narrativa e nello stesso tempo produce un cambiamento di prospettiva: al centro della rappresentazione non è più il ritratto di Simone ma la reazione del poeta di fronte ad esso: è qui che la dimensione dello scacco, della sofferenza inevitabile viene in primo piano. Quello stesso ritratto che sa mediare fra cielo e terra resta privo di vita: la sua testimonianza della bellezza vera della donna non sa tradursi in capacità di risposta alle domande, ai sospiri del poeta.

> 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 savesse a' detti miei (LXXVIII, vv. 7-11).

La forma più alta dell'elogio della pittura nasconde così in sé il veleno: il ritratto di Laura «*'n vista si mostra* humile», «*par* che m'ascolte», crea cioè un'illusione che funziona solo alla vista. Il mito di Pigmalione, esplicitamente evocato nella terzina finale, è già presente qui, come impossibile soluzione dell'*impasse* che si è generata tra il ritratto e l'amante che lo guarda. Nel secondo sonetto sul ritratto di Laura il mito di Pigmalione viene evocato con particolare forza: il suo nome compare all'inizio della terzina finale,

esaltato per contrasto, come protagonista di una possibilità infinita («mille volte») di godere dell'oggetto del suo desiderio:

> Pigmalïon, quanto lodar ti dêi
> de l'imagine tua, se mille volte
> n'avesti quel ch'i sol una vorrei (LXXVIII, vv. 12-14).

Se guardiamo al nostro dittico come a una struttura unitaria, possiamo vedere come l'invocazione a Pigmalione viene a corrispondere all'unico altro personaggio dell'antichità che è evocato nel primo verso del primo sonetto, così da chiudere la cornice:

> 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 (LXVII, vv. 1-4).

Qui Policleto, e con lui tutti gli altri grandi artisti antichi, viene ricordato in una ideale competizione con Simone, da cui risulta vincitrice la pittura moderna, che è capace di attingere al livello paradisiaco anche perché si fa interprete della moderna poesia, incarnata da Petrarca. Policleto e Pigmalione incorniciano così i due sonetti come *exempla*, in positivo e in negativo, della competizione dell'arte moderna con l'antica: i «mill'anni» con cui, all'inizio del primo sonetto, i grandi artisti dell'antichità avrebbero invano cercato di cogliere anche una piccola parte della bellezza di Laura, sembrano risuonare per contrasto nelle «mille volte» in cui Pigmalione avrebbe goduto dell'amata, della statua che aveva preso vita per soddisfare i suoi desideri.

Anche per questo suo dittico Petrarca è all'origine di una lunga storia. Il modello petrarchesco sarà ripreso, variato, tradito per secoli. Colpisce innanzi tutto la dimensione del fenomeno: i testi poetici dedicati al ritratto, fra Petrarca e Marino, sono davvero molti, centinaia e centinaia, e comprendono autori grandi e minori e minimi, a testimonianza della diffusione e della fortuna di questa pratica. Ma anche in questo si può vedere il tentativo di rispondere a una sfida socialmente e culturalmente nuova. Pommier ha parlato di «gloria del ritratto» (Pommier, 1998) per una stagione, quella fra Quattro e Cinquecento, in cui la lode letteraria fa i conti con una diffusione del ritratto che acquista caratteri diversi dal passato, per quantità e qualità. E cambia a poco a poco lo statuto sociale del pittore, pur con differenze significative nei vari centri della penisola. Per i letterati si apre una partita nuova, fatta di negazione dei nuovi rapporti di forza, ma anche di competizione, oltre che di legami personali di amicizia difficilmente immaginabili nel passato.

2. «Ben veggo io, Tiziano, in forme nove l'idolo mio»: il volto e il cuore

Vediamo ad esempio come, fra Quattro e Cinquecento, si ridisegnano i confini fra interiorità e esteriorità. Anche la presenza di artisti straordinari rende tali confini precari, li corrode dall'interno. Gli elogi che letterati e poeti riservano ai ritratti di Tiziano sono per noi molto significativi. Ad esempio il dittico che Giovanni Della Casa scrive (fra il 1545 e il '46) per il ritratto di Elisabetta Querini (Bolzoni-Pich, 2008: 92-98) contiene l'idea

tradizionale che riserva alla poesia la capacità di entrare nell'intimo del cuore; nello stesso tempo, tuttavia, la lode a Tiziano è fatta in termini tali che sembra segnare, se non un momento di crisi, almeno una tensione nel canone, e nella gerarchia che esso comporta.

> Ben veggo io, Tiziano, in forme nove
> l'idolo mio, che i begli occhi apre e gira
> in vostre vive carte, e parla e spira
> veracemente, e i dolci membri move (XXXIII, vv. 1-4).

Sembra rinnovarsi il miracolo di Pigmalione: questo ritratto in cui la donna si muove e parla e respira pare contraddire la delusione petrarchesca davanti al carattere muto del ritratto fatto da Simone Martini.

Dallo stretto sodalizio fra Tiziano e Pietro Aretino nascono gli esempi più interessanti di una apparente negazione dei confini, a volte di una subalternità della poesia che però produce l'effetto contrario. Spesso la poesia sul ritratto è inserita nella 'cornice' della lettera. Il gioco si fa così più complesso: abbiamo non più soltanto la poesia e il ritratto, ma anche la prosa, che racconta una storia, che costruisce un punto di vista su entrambi. Vediamo ad esempio i sonetti in cui Aretino celebra i ritratti che Tiziano ha dedicato, nel 1538, a Francesco Maria della Rovere e Eleonora Gonzaga (Bolzoni-Pich, 2008: 168-177) Il ritratto del duca è paragonato a quello di Alessandro Magno, dipinto da Apelle: in questo modo l'immagine del moderno principe è assimilata a quella del grande condottiero dell'antichità. Ma Tiziano risulta decisamente superiore nel paragone con l'antico proprio in nome della sua capacità di portar fuori l'invisibile, di dare forma alle qualità interiori:

> Se 'l chiaro Apelle con la man de l'arte
> rassemplò d'Alessandro il volto e 'l petto,
> non finse già di pellegrin subietto
> l'alto vigor che l'anima comparte.
> *Ma* Tizian, che dal cielo ha maggior parte,
> fuor mostra ogni invisibile concetto;
> però 'l gran Duca nel dipinto aspetto
> scopre le palme entro al suo core sparte (vv. 1-8).

Aretino celebra Tiziano, e le proprie poesie ispirate ai suoi ritratti, così da realizzare una specie di cerchio magico, in cui la grandezza del pittore, del poeta, del soggetto rappresentato si riflettono e si rafforzano a vicenda. La sua campagna di autocelebrazione doveva essere stata molto efficace, anche per la sua capacità di cogliere umori e problemi diffusi. Molto significative sono in questo senso le parole che nel *Dialogo d'amore* lo Speroni mette in bocca a Tullia d'Aragona:

> Lo Aretino non ritragge le cose men bene in parole che Tiziano in colori... certo ambidui insieme, cioè il sonetto e il ritratto, sono cosa perfetta: questo dà voce al ritratto, quello all'incontro di carne e d'ossa veste il sonetto (Trattatisti del Cinquecento, 1978: 547-548).

Comprendiamo così che, al di là della celebrazione del principe, la partita si giocava nel nuovo, inedito rapporto che si era instaurato fra Tiziano e l'Aretino. Di qui nasceva la capacità alchimistica di unire i contrari, di dare la parola all'immagine e carne e sangue alla parola, superando le barriere create attraverso i millenni, a partire almeno dall'idea

della pittura come poesia muta che Plutarco (*Moralia. De gloria Atheniensium*, 347a) attribuisce a Simonide.

3. «Tu m'hai vivo in catena e pinto in cassa»: la materia del ritratto

La materia di cui è fatto il ritratto —la carta, o il legno, o la pietra— si possono a loro volta prestare all'invenzione poetica. Ad esempio il legno può ardere: la metafora dell'ardore amoroso viene presa alla lettera così da interagire con l'oggetto, con la sua qualità materica. O ancora: per una specie di contagio magico il ritratto si impregna dei poteri della donna, diventando un pericoloso doppio. Ne abbiamo un esempio in Serafino Aquilano (1466-1500), là dove consiglia al Pinturicchio di dipingere la donna a occhi chiusi, per controllare il suo temibile potere (Aquilano, 2005: 16; Bolzoni-Pich, 2008: 125-126):

Ma come la torrai che tu non ardi
al far degli occhi, e lei quelli volgendo?
Ché tucti i sguardi soi son foco e dardi!
    Sola una via per tuo scampo comprendo:
pinger serrati i perigliosi sguardi,
ritrare el resto e dire ch'era dormendo (vv. 9-14).

C'è uno splendido sonetto di Berardino Rota (1508-1574) che è tutto costruito proprio sul gioco dei confini, sull'ambiguità fra interno e esterno, fra immagini, oggetto, parole, così da creare un effetto visionario (Rota, 2000:XLV; Bolzoni-Pich, 2008: 109-112). L'inizio ce ne dà subito un'idea attraverso l'immagine di un liquido fatto di pianto e di sangue:

O per mano d'Amor dipinta imago
col licor del mio pianto e del mio sangue (vv.1-2)

leggiamo infatti, e subito veniamo depistati, poiché l'immagine dipinta da Amore è tradizionalmente quella interiore, nascosta nel cuore. Solo alla fine della prima terzina veniamo a sapere che si tratta di una tavola, di un ritratto su legno, il che permette di associarlo con la fiamma, con l'ardore amoroso che tormenta il poeta. Ma in realtà è proprio l'ambigua tensione fra interiorità e esteriorità, tra i fantasmi che abitano il cuore e la dimensione materiale, che percorre tutto il sonetto e che gli dà una forza particolare. E' in questo contesto che il ritratto della donna si insinua pericolosamente nell'intimità del poeta, prende vita come una serpe velenosa: chiamato a sostituire la presenza della donna nella ricerca di un conforto, recupera tutto il potere dell'assente, porta dentro la cittadella del cuore tutto il suo potere distruttivo:

quanto mal fui del mio dolor presago
quel dì che come in sen venenoso angue
ten portai meco, il cor che brama e langue
sperando in te render tranquillo e pago;
    ché tanta non uscì fiamma del lato
del mentito destriero onde Troia arse,
quanta del legno in cui formata sei;

né fu da l'onde poi tanto bagnato
il suo navilio e le reliquie sparse
quanto se' tu dal mar de gli occhi miei (vv. 5-14).

Con uno splendido sviluppo concettistico, il tema del legno che arde viene qui associato al fuoco e alla distruzione che uscirono dal cavallo di Troia; questo permette di usare le storie di Troia per associare la navigazione dei superstiti con il mare delle lacrime di cui il poeta bagna il ritratto della donna.

Anche il contenitore in cui il ritratto è conservato, la struttura in cui è inserito possono essere 'catturati' dalla poesia, entrare a far parte del suo ambiguo gioco di specchi. Sembra essere questo il caso di un sonetto di Panfilo Sasso (1455 ca.-1527), in cui la donna tirannica e violenta si impadronisce del ritratto con astuzia (Sasso, 1996: 56; Bolzoni-Pich, 2008: 128-130):

Parendo a te ch'avesse el mio ritracto
proprio la forma mia dolente e lassa,
come el tyran che piglia ogni hom che passa
apresso la soa rocca, e teme ogni atto,
tu me 'l tolesti cum sí sutil tracto
che da me libertade in tutto è cassa:
tu m'hai vivo in catena e pinto in cassa,
tanto che quasi in ogni modo ho tracto (vv. 1-8).

C'è un'ambiguità fra il momento in cui il ritratto arriva presso la donna e il momento in cui iniziano, per il poeta, la prigionia e i tormenti d'amore, come avverrà in Berardino Rota. Ma mentre in Rota il ritratto della donna si anima pericolosamente, come una serpe velenosa, qui il gioco metaforico si sviluppa intorno alla materialità del ritratto, al suo essere «pinto in cassa», cioè, con ogni probabilità, racchiuso entro un contenitore. Questo serve a rilanciare, con una forte concretezza, il tema claustrofobico della prigione, della «rocca» in cui la donna tiranno racchiude le sue vittime. Sappiamo che effettivamente i ritratti più privati potevano essere conservati (e nascosti) entro custodie di legno o di altro materiale, alcune delle quali, in genere di area nordica, sono giunte fino a noi e ci permettono di farci un'idea precisa dei modi in cui i ritratti venivano riposti e utilizzati [Fig. 1].

4. I 'sonetti dello specchio' di Castiglione

Il caso più straordinario di incontro fra invenzione poetica, ritratto, e un contenitore che nasconde un segreto ci viene offerto dal Castiglione, dai suoi «sonetti dello specchio». Per capire meglio la straordinaria storia di questi sonetti bisogna ripercorrere alcune pagine del *Cortegiano* e tener conto delle relazioni molto ricche e complesse che Castiglione ha con il ritratto. Iniziamo dalla lettera di dedica del *Cortegiano*, che il Castiglione scrive nel 1528, per accompagnare la pubblicazione che veniva a molti anni di distanza dalla stesura del testo: «mandovi questo libro come un ritratto di pittura della corte d'Urbino, non di mano di Rafaello o Michel Angelo, ma di pittor ignobile e che solamente

Fig. 1. Albrecht Dürer, Ritratto di Hieronymus Holzschuher, 1526, Berlino, Staaliche Museum, Gemäldegalerie.

sappia tirare le linee principali, senza adornar la verità de vaghi colori o far parer per arte di prospettiva quello che non è» (Castiglione, 1991: 6).

Il libro\ritratto ha il compito di conservare la memoria di chi non è più, di popolare di presenze la solitudine che la morte ha creato: «l'animo mio si turba per la perdita di tanti amici e signori miei, che m'hanno lasciato in questa vita come in una solitudine piena d'affanni» (Castiglione, 1991: 5). Ma il modo in cui il libro\ritratto è costruito ci induce a guardare con diffidenza le negazioni di cui si circonda: «non di mano di ...senza adornar..o far parer...». Castiglione associa la propria pretesa ignoranza dell'«arte di prospettiva» con l'incapacità di «adornar la verità de vaghi colori»: lo scrittore\ pittore esibisce la propria imperizia come garanzia della verità del suo libro\ritratto; a questo scopo, associa l'immagine dei «colori» retorici (che già nella terminologia tradizionale rimanda all'esperienza visiva) con quella modernissima dell'«arte di prospettiva», che viene qui ricordata per la sua capacità di simulazione e di inganno: «far parer…quello che non è». In realtà il testo costruisce nel suo interno dei complicati meccanismi ottici, narra la propria origine

come un gioco che nasce da un altro gioco. In altri termini il *Cortegiano* dimostra di saper ben maneggiare la nuova arte della prospettiva, nel senso che costruisce, per il lettore, una complessa cornice e diversi punti di vista attraverso cui guardare al testo.

Ma veniamo ora al punto che più ci interessa da vicino, e cioè il misterioso gioiello a forma di S che orna la fronte della duchessa. Esso viene evocato proprio nel cuore della complessa cornice che introduce il testo. Inizia infatti il gioco di proporre un tema per il gioco della serata. Interviene fra Serafino, il buffone di corte, che propone un gioco dai risvolti osceni («onde è che le donne quasi tutte hanno in odio i ratti ed aman le serpi») (Castiglione, 1991: 30) e viene subito zittito da Emilia, la quale invita a parlare l'Unico Aretino, ovvero Bernardo Accolti, poeta cortigiano, noto per le sue capacità di improvvisatore. Il suo è un discorso quanto mai artificioso, che ci consegna un ritratto un po' caricaturale del vecchio galateo della corte: «Però, poi che non m'è licito, com'io vorrei, usar le catene, la fune o 'l foco per saper una verità, desidero saperla con un gioco, il quale è questo: che ognun dica ciò che crede che significhi quella lettera S che la signora duchessa porta in fronte… E trovarassi che la fortuna, pietosa riguardatrice dei martìri degli omini, l'ha indutta con questo piccol segno a scoprire, non volendo, l'intimo desiderio suo, di uccidere e sepellir vivo in calamità chi la mira o la serve» (Castiglione, 1991: 30-31).

Il gioco interpretativo che l'Unico propone ha uno scopo preciso: paradossalmente la S rivela quel che la donna accuratamente nasconde, e cioè il suo desiderio di torturare, di far morire chi si è incautamente messo al suo servizio. La provocazione raggiunge il suo scopo: la Duchessa ride e sembra voler prendere le proprie difese, ma l'Unico invoca le regole del gioco (non tocca a lei parlare) per ridurla al silenzio. Interviene allora Emilia che riconsegna il testimone al poeta: nessuno, dice, potrebbero competere con lui in questo gioco, perché grazie al suo ingegno divino meglio conosce e ama l'animo della duchessa; a lui dunque toccherà trattare il tema che ha annunciato. L'Unico, dopo un attimo di silenzio, obbedisce «e in ultimo disse un sonetto sopra la materia predetta, dechiarando ciò che significava quella lettera S; che da molti fu estimato fatto all'improviso, ma, per esser ingenioso e culto più che non parve che comportasse la brevità del tempo, si pensò pur che fosse pensato» (Castiglione, 1991: 31).

Il commento del Castiglione ci dice che non solo la proposta dell'Unico mascherava il desiderio di una propria esibizione, ma anche che il sonetto a sua volta è in maschera: appare come frutto di una improvvisazione, ma le sue stesse qualità, il suo «esser ingenioso e culto più che non parve che comportasse la brevità del tempo», rivelano una lunga gestazione, sono il segno di una preparazione precedente.

Il senso misterioso del gioiello che la Duchessa porta in fronte rimane così fra le quinte del dialogo: un gioco da non giocare, un segreto che ci resta precluso. Sappiamo solo che l'Unico dà una sua interpretazione con un sonetto, ma non ci viene detto quale sia questa interpretazione e data la cornice in cui la menzione del sonetto è inserita non sappiamo neppure quanto l'interprete fosse attendibile.

Nel corso dei secoli il mistero ha naturalmente appassionato i lettori del *Cortegiano*. Luzio e Renier hanno avanzato un'ipotesi affascinante, che ha goduto di lunga fortuna (Luzio-Renier, 1893: 260): la S rinvierebbe allo scorpione che orna la fronte del ritratto conservato agli Uffizi, attribuito a Raffaello, in cui si è riconosciuta Elisabetta [Fig. 2].

Fig. 2. Raffaello (attribuito a), Ritratto di Elisabetta Gonzaga (?), 1504 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi.

Come vedremo il misterioso ritratto entra in gioco anche nella vicenda romanzesca dei «sonetti dello specchio», su cui ci fermeremo tra poco.

Sempre a proposito del passo del *Cortegiano* da cui abbiamo preso le mosse, a fine anni '60 Cecil Clough (Clough, 1967: 217) ha formulato un'ipotesi che, a lungo trascurata, è stata ripresa di recente dagli studiosi (Connell, 1999: 473-481). Nel 1504 il re inglese Enrico VII concede l'Ordine della Giarretttiera al duca Guidubaldo da Montefeltro. Nell'autunno del 1506 il duca invia il Castiglione a Londra: come suo rappresentante egli partecipa alla cerimonia che doveva sancire l'accoglienza del duca fra i cavalieri di pari grado. Il Castiglione è ben accolto a corte: oltre alle ragioni politiche (si vogliono rafforzare i legami, attraverso Urbino, con la Chiesa) ci sono anche ragioni di carattere culturale: si sta rafforzando in Inghilterra l'interesse per la cultura italiana, che si svilupperà, nel corso del secolo, in un crescendo di fascino e di ripulsione (Wyatt, 2005). Enrico VII è generoso di doni con il Castiglione: gli regala un cavallo purosangue, dei cani di razza e una collana d'oro con le maglie fatte a S del tutto simile a quella che possiamo ancora ammirare nel ritratto di Thomas More dipinto da Hans Holbein nel 1527 [Fig. 3].

E' dono prestigioso e di grande valore e Castiglione dimostra di tenerlo in grande considerazione. Risulta dalle lettere che la collana gli fu utile anche per affrontare momenti di difficoltà economica: nel 1514 la dà in pegno, e riesce poi a riscattarla; sappiamo che nel marzo del 1521 l'aveva smembrata e la raccomanda alla madre (Castiglione, 1978: 737).

Proprio qui, secondo Cecil Clough, sta nascosto il mistero della S: il gioiello che la duchessa di Urbino portava sulla fronte sarebbe stato un dono del Castiglione, una maglia appunto della collana d'oro che aveva portato dall'Inghilterra. Il gioco che non si può giocare proposto dall'Unico richiamerebbe allora l'attenzione sul legame che univa l'autore con la duchessa, su di omaggio amoroso che si poteva esibire solo a patto che origine e significato restassero nascosti. Sarebbe certo una storia affascinante, anche in relazione con quella dei cosiddetti 'sonetti dello specchio' su cui ci fermeremo più avanti. Restano tuttavia alcune difficoltà: è solo un'ipotesi che Castiglione abbia tolto dalla sua collana una maglia non per necessità finanziarie, come avrebbe fatto più tardi, ma per fare un omaggio alla duchessa. Per di più l'avrebbe fatto subito, appena tornato dal viaggio: arriva infatti a Urbino il 28 febbraio 1507 e i ragionamenti sul cortegiano si svolgono, egli ci dice, fra il 5 e l'8 marzo. William Connell, che ha abbracciato con entusiasmo l'ipotesi di Clough, fa notare che Castiglione mente quando dice di non essere presente alle serate che racconta perché si trovava ancora in missione in Inghilterra. Proprio il riferimento alla S sarebbe secondo Connell un indizio dello scarto fra realtà e finzione narrativa (Connell, 1991: 481).

Ci si può chiedere però a chi era indirizzato l'indizio nascosto legato alla collana: come lettori non abbiamo alcuno strumento per coglierlo e decifrarlo, non c'è nulla che ci avverta del fatto che siamo in presenza di una specie di distorsione nel tempo e nello spazio. Sembrerebbe perciò destinato solo alla ristretta cerchia di chi era presente a Urbino e degli amici più vicini. Il mistero della S resta dunque irrisolto, e anche due sonetti dell'Unico dedicati a questo tema (Motta, 2007: 739-741) non ci danno alcuna utile indicazione. La duchessa di Urbino, il suo ritratto, l'amore segreto che la avrebbe unita al Castiglione tornano in gioco nella complessa storia dei 'sonetti dello specchio' (Bolzoni-Pich, 2008: 221-226). I due sonetti erano noti da tempo: erano comparsi in una raccolta di rime

Fig. 3. Hans Holbein, Ritratto di Thomas More, 1527, New York, Frick Collection.

pubblicata nel 1560 ma sono apparsi in una luce del tutto nuova grazie alla scoperta di Vittorio Cian: ammesso a consultare le carte dell'archivio della famiglia Castiglione, ne ritrova una copia in cui sono trascritti con le date del 1513 e 1519, «aggiungendo –come egli scrive -in carattere vistoso una intitolazione che ai futuri lettori doveva riuscire sibillina:

Sonetti dello specchio» (Cian, 1952: 53). E a questo punto un vecchio testo dimenticato ha fornito, per così dire, la chiave dello specchio, e nello stesso tempo ha collocato i nostri sonetti nel cuore di una vicenda romanzesca. In un'opera pubblicata nel 1606 Antonio Beffa Negrini, un biografo della famiglia Castiglione, aveva infatti citato uno dei sonetti più famosi del nostro autore, ispirato alle rovine di Roma, «Superbi colli, e voi sacre ruine» per accostarlo ai nostri sonetti e raccontarcene la singolare vicenda:

> Altra volta altri due sonetti fece il Conte coi medesimi spiriti del primo e per aventura per la medesima cagione di un amor troppo alto e troppo sublime; i quali con un ritratto di bellissima e principalissima Signora, di mano di Rafael Sanzio da Urbino, pose dietro ad un grande e bellissimo specchio, che si poteva aprire e chiudere da chi sapeva l'artificio; dove scritti di sua mano dell'anno 1517, furono ritrovati nel 1560 dalla contessa Caterina Mandella, che fu poi sua nuora, nel far rinovar la logora cassa dello specchio e tergere la luce di quello (Beffa Negrini, 1606: 411).

Non sappiamo naturalmente se la storia sia vera; non è da escludere, tuttavia, che una nuora solerte abbia riportato alla luce per caso, nella sua attività di restauro dei vecchi mobili di casa, uno di quei dispositivi segreti in cui il ritratto poteva essere inserito e che erano abbastanza diffusi al di qua e al di là dalle Alpi. Nella recente mostra tenutasi al Metropolitan Museum di New York su «Art and love in Renaissance Italy» è stato esposto un esemplare di specchio con cornice che si poteva chiudere (*Art and Love*, 2009: 225-226) [Fig. 4].

Associato da sempre con la bellezza femminile, lo specchio poteva essere inserito in un contenitore in cui si nascondeva l'immagine segreta dell'amata.

Nel caso del Castiglione il ritratto, nascosto dietro lo specchio, negato agli occhi dei più, aveva una presenza segreta, tanto più forte per chi l'aveva voluto proprio così, assente e pur accessibile a chi conosceva la chiave per raggiungerlo. Si è avanzata l'ipotesi che il ritratto fosse quello attribuito a Raffaello che abbiamo già ricordato. Quel che noi possiamo fare è usare questo ritratto per ricostruire idealmente la struttura con lo specchio che Castiglione esibiva e nello stesso tempo nascondeva nella sua dimora. Vediamo che si veniva a creare un ritratto doppio, simile ai ritratti con rovescio o con coperchio che ebbero una notevole fortuna fra Quattro e Cinquecento, ma con due differenze significative: il ritratto che compariva nello specchio non era dipinto, ma per così dire naturale e effimero; tra le varie immagini che lo specchio poteva riflettere, una sola poteva creare il 'ritratto doppio', e cioè quella che si produceva quando a specchiarsi era Castiglione, colui che amava la donna il cui ritratto stava nascosto sotto lo specchio. Solo in questo caso, infatti, le due immagini venivano collegate tra loro da un legame segreto e profondo, da un nesso di significazione che era noto solo a Castiglione, e ai pochi intimi cui intendeva rivelarlo. Lo specchio aveva infatti una presenza significativa nella tradizione filosofica e letteraria sull'amore. Già Platone nel *Fedro* l'aveva usato per rappresentare il rapporto che si crea fra due persone quando si incontrano e si innamorano: il flusso dell'amore, egli dice, come un'eco, rimbalza attraverso gli occhi e penetra negli occhi dell'amato, arrivando all'anima: egli ama, ma non sa che cosa: «ma come chi ha preso da un altro una malattia agli occhi non è in grado di spiegarne la causa, così egli vede se medesimo nell'innamorato come in uno *specchio* ma non lo sa» (*Fedro*, 255d). La rielaborazione che Marsilio Ficino fa di questa immagine contribuisce a garantirne la fortuna

Fig. 4. Cornice con speccio e chiusure scorrevoli, Firenze, metà del XVI secolo, New York, Metropolitan Museum, Lehman Collection, 197.1.2090.

letteraria perché la lega a quella del ritratto della persona amata dipinto o scolpito nel cuore: l'amore, scrive Ficino, nasce da similitudine:

> aggiugnesi che l'amante scolpisce la figura dello amato nel suo animo. Diventa adunque l'animo dell'amante uno certo *specchio* nel qual riluce la imagine dell'amato, il perché l'amato quando riconosce sé nello amante, è constrecto ad lui amare (Ficino, 1987: 43).

La storia che il biografo di Castiglione ci racconta risulta dunque romanzesca ma verisimile, o almeno del tutto attendibile se la riconduciamo al codice simbolico, alle procedure retoriche diffuse, per cui una metafora poteva essere presa alla lettera e per così dire reificata in un oggetto. Ma la rete di rinvii non finiva qui, perché, oltre al ritratto segreto e allo specchio, entrano in scena anche i nostri due sonetti, che Castiglione avrebbe appunto nascosto entro questa specie di scrigno, di altarino del tutto privato. Possiamo leggerli in

modo autonomo, come si è fatto per secoli, o anche provare a farli interagire con il complesso artificio visivo entro cui, secondo la tradizione, erano collocati.

Il primo sonetto riformula, con modalità diverse, alcuni dei *topoi* della contemplazione del ritratto dell'amata:

> Ecco la bella fronte, e 'l dolce nodo,
> gli occhi, i labri formati in Paradiso,
> e 'l mento dolcemente in sé diviso
> per man d'Amor composto, e in dolce modo (vv.1-4) (Bolzoni-Pich, 2008: 222-223).

Lo sguardo ripercorre i luoghi del viso; l'ammirazione per la bellezza straordinaria della donna si nutre di una dolcezza intensa, struggente, come suggerisce la disseminazione quasi ossessiva, di «dolce», «dolci», «dolcemente» e «soavi» nelle prime tre strofe. Il tema petrarchesco del ritratto che si offre allo sguardo ma non alla conversazione, del bel viso che non parla e non risponde, occupa la seconda quartina:

> O vivo mio bel sol, perché non odo
> le soavi parole, e'l dolce riso
> sì come chiaro veggio il sacro viso,
> per cui sempre pur piango, e mai non godo? (vv. 5-8).

Nelle terzine i temi tradizionali vengono declinati in una ottica particolare, che li lega a una vicenda biografica:

> E voi cari, beati, et dolci lumi
> per far gli oscuri miei giorni più chiari
> passato havete tanti monti, e fiumi.
> Hor qui nel duro essiglio in pianti amari,
> sostinete, ch'ardendo, i' me consumi,
> ver' di me più che mai scarsi et avari (vv. 9-14).

Gli occhi, e per metonimia il ritratto, hanno seguito il poeta in un lungo viaggio, gli sono vicini nell'esilio doloroso, ma continuano a non rispondere al suo ardore e ai suoi pianti. Il motivo del viaggio, della lontananza, dell'esilio, interagisce qui con forza con quello tradizionale della lontananza della donna, della divaricazione dolorosa che si crea fra l'illusione della sua presenza evocata dal ritratto e la sua irrimediabile assenza. Significativa è la ricca presenza della canzone XXXVII di Petrarca, tutta giocata sul tema della lontananza, che viene richiamata con insistenza alla memoria del lettore: a cominciare dal «duro exilio» (v. 37), fino a

> Quante montagne et acque,
> quanto mar, quanti fiumi
> m'ascondon que' duo lumi,
> che quasi un bel sereno a mezzo 'l die
> fer le tenebre mie (vv.41-45) (Santagata, 1996: 198).

Ma già in Petrarca «exilio» indica una componente della vicenda amorosa, oltre che un momento della biografia. Sembra dunque che l'effetto di memoria petrarchesca che il sonetto di Castiglione crea accentui il carattere emblematico della lontananza, dell'«exilio» di cui ci si lamenta. Nello stesso tempo sembra riferirsi a un preciso dato biografico. La

tradizione critica ha in genere pensato alla missione in Inghilterra, ipotesi che rafforzerebbe i nessi con il *Cortegiano.*

Se proviamo ora a immergere il nostro sonetto nella 'macchina' dello specchio, possiamo vedere come ben si presti a dar forma a una evocazione in cui il piacere di ripercorrere i lineamenti dell'amata si nutre del rimpianto della sua assenza e la possibilità di rispecchiarsi nel viso della donna viene conquistata nel segreto, nel breve spazio di una intimità rubata agli occhi di coloro che abitano la casa, e usando l'«artificio» che, come ci dice l'antico biografo, permette di aprire e di chiudere quello spazio 'altro'.

Il secondo sonetto, tutto rivolto al futuro, celebra la capacità della parola poetica di superare le barriere del tempo, di consegnare ai posteri la testimonianza della bellezza della donna anche quando le opere d'arte a lei ispirate sono state distrutte. E' un antico topos, che qui interagisce con la memoria dei due sonetti petrarcheschi (CCCVIII e CCCIX) sul tentativo di pinger cantando «al secol che verrà l'alte bellezze» (CCCVIII, v.7 e v.6) di Laura. C'è qualcosa tuttavia che dà al sonetto di Castiglione un sapore inconfondibile, e cioè la rievocazione delle rovine di Roma e l'idea di un pellegrinaggio che nel futuro lontano guiderà alla contemplazione della bellezza della donna da lui amata:

> Quando il tempo che 'l ciel con gli anni gira,
> havrà distrutto questo fragil legno,
> com'hor qualche marmoreo antico segno,
> Roma fra tue roine ogn'huom ammira;
> verran quei, dove ancor vita non spira,
> a contemplar l'espressa in bel dissegno
> beltà divina da l'humano ingegno,
> onde alcun havrà invidia a c'hor sospira (vv. 1-8) (Bolzoni-Pic, 2008: 225).

La riflessione sul ritratto interagisce qui con quel clima di fascinazione per le rovine romane che tanta parte ha nel gusto e nei progetti culturali della Roma di Leone X. Il senso di nostalgia per un mondo di bellezza che non è più, e che il classicismo cerca di far rivivere, fa sì che il paragone con le rovine dia una particolare intensità al tema tradizionale dell'invidia che la bellezza della donna, e l'amore che essa suscita, può provocare («onde alcun havrà invidia a c'hor sospira»). La proiezione nel futuro che caratterizza l'avvio del sonetto presuppone la distruzione di «*questo* fragile legno». A cosa si riferisce esattamente? La prima interpretazione che viene in mente è che si tratti del supporto ligneo su cui è dipinto il ritratto che il poeta tiene fra le mani, o sta guardando, come avverte il deittico; il «bel dissegno» che esprime la bellezza della donna sembrerebbe essere dunque quello realizzato dalle parole del poeta. Ma come conciliare questo con il tema del viaggio, di quella specie di pellegrinaggio che porterà i posteri a venire a contemplare la bellezza della donna? E con la possibilità che alcuni avranno, come si dice nelle terzine, di riconoscere il volto della donna, di darle un nome? Possiamo pensare che il legno del ritratto venga corroso, per cui quanto rimane può essere accostato a «qualche marmoreo antico segno», a quei resti smangiati dal tempo che ancora sono oggetto di ammirazione tra le rovine di Roma. Ma la perentorietà del verbo usato («distrutto») rende fragile anche questa lettura. Certo tutto diventa più semplice se inseriamo il sonetto entro la macchina ottica che lo conserva e lo nasconde: in questo caso «questo fragil legno» sarebbe riferito solo alla «cassa dello specchio»: questo avrebbe il vantaggio di spiegare come sopravviva al logorio del tempo il ritratto

che i posteri verranno a contemplare, ma manda in crisi il nostro tentativo di leggere i testi anche in modo autonomo, così come si sono offerti per secoli all'occhio del lettore. Possiamo solo dire con certezza che se colleghiamo il secondo al primo sonetto, il pellegrinaggio del futuro viene a corrispondere al viaggio in cui il ritratto ha accompagnato il poeta: ne è una specie di risarcimento. E insieme segna il passaggio da una dimensione tutta privata di contemplazione e di dialogo con il ritratto a una sua ostensione al pubblico. Eppure anche in questa circostanza il pubblico appare diviso fra chi sa e chi non sa: le terzine infatti selezionano per così dire il pubblico, isolandovi coloro che saranno a conoscenza dei lineamenti della donna e delle poesie che Castiglione le ha dedicato:

> Altri, a cui nota sia vostra sembianza,
> e di mia mano insieme in altro loco
> vostro valore e 'l mio martir depinto;
> questo è certo diran quel chiaro fuoco,
> ch'acceso da desio più che speranza,
> nel cuor del Castiglion mai non fia estinto (vv. 9-14) (Bolzoni-Pich, 2008; 226).

Il nome del poeta sigilla, firma il sonetto, ne rievoca la presenza, e il volto, mentre l'ambiguità dei termini ripropone la corrispondenza fra parola e immagine («in altro *loco*\ vostro valore e'l mio martir *depinto*»).

Se ora proviamo a immaginare anche questo sonetto entro il meccanismo dello specchio, possiamo pensare che da un lato serve da conforto, dall'altro proietta sul volto della donna quello del poeta, che in quel volto si è rispecchiato, che quel volto ha trasmesso al futuro anche grazie alla forza dei suoi versi. Garantendone appunto la rinascita. Ma il tempo logora anche il rispecchiamento amoroso: il ritratto di lei resta giovane e bello, mentre l'amante che vi si rispecchia viene via via segnato dall'età: una specie di versione rinascimentale, rovesciata, del ritratto di Dorian Gray.

La fascinazione di Castiglione per il ritratto si rivela davvero molto forte e produttiva: si nutre della personale amicizia e frequentazione di Raffaello e di quel singolare culto delle rovine che caratterizza la Roma di Leone X, e nello stesso tempo penetra nel profondo della sua pratica di scrittore, fino a rimodellare di sé, come abbiamo visto nel *Cortegiano*, la cornice dell'opera ma anche la sua dimensione segreta, corrosa da una precisa consapevolezza degli effetti illusionistici della prospettiva. E' una fascinazione che dura nel tempo, prendendo forme diverse: ad esempio nel 1519 Castiglione finge che la giovane moglie Ippolita Torelli gli mandi una elegia in cui si lamenta per la sua assenza (lui è a Roma, in preda a tutte le delizie e le tentazioni dell'urbe, rinata grazie a Leone X) e cerca conforto nel ritratto che Raffaello gli ha fatto (Bolzoni-Pic, 2008: 134-138).

La complicata storia dei «sonetti dello specchio» va situata in questo contesto. E viene così ad acquistare un senso, e una forza particolare. Ripensiamo infatti a quello che ci racconta il biografo, a quello specchio inserito in un marchingegno che nascondeva in sé il ritratto di Elisabetta e i due sonetti. Capiamo allora che lo specchio, la cassa che contiene e nasconde il ritratto e le poesie, sono metafore reificate, immagini poetiche e filosofiche che prendono vita davanti agli occhi di sa decifrarle. Anche quegli oggetti sono parte di un rituale, che si mette in atto, con le diverse componenti, quando viene attivato da chi ha la chiave per farlo. E possiamo anche farci un'idea di come la poesia penetrasse nella vita, anche nei suoi rituali più segreti e più importanti.

Bibliografia

Aquilano, Serafino, *Sonetti e altre rime,* ed. A. Rossi, Bulzoni, Roma, 2005.

Art and Love in Renaissance Italy, ed. A. Bayer, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2009.

Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style,* Oxford University Press, Oxford, 1972.

Beffa Negrini, Antonio, *Elogi historici di alcuni personaggi della famiglia Castigliona,* Osanna, Mantova, 1606.

Bembo, Pietro, *Le rime,* ed. di A. Donnini, Salerno, Roma, 2008.

Bettini, Maurizio, *Il ritratto dell'amante,* Einaudi, Torino, 1992.

Bolzoni, Lina, *Poesia e ritratto nel Rinascimento,* testi a c. di Federica Pich, Laterza, Bari, 2008.

——, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Einaudi, Torino, 2010.

Castiglione, Baldassarre, *Il libro del Cortegiano,* ed. A. Quondam, N. Longo, Garzanti, Milano, 1991.

Cian, Vittorio, «Un trionfo illustre dell'amore platonico in pieno Rinascimento», *Convivium*, XXI (1952), pp. 52-66.

Contini, Gianfranco, «Petrarca e le arti figurative», in *Francesco Petrarca Citizen of the World,* ed. A.S. Bernardo, Antenore-State University of New York, Padova-Albany, 1980, pp. 115-131.

Ficino, Marsilio, *El libro dell'amore,* ed. S. Niccoli, Olschki, Firenze, 1987.

Luzio, Alessandro e Rodolfo Renier, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche,* L. Roux, Torino-Roma, 1893.

Petrarca, Francesco, *Secretum,* in *Prose,* ed. G. Martellotti, P.G.Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Ricciardi, Milano-Napoli, 1955, p. 156.

——, *Canzoniere,* ed. M. Santagata, Mondadori, Milano, 1996.

——, *Canzoniere,* ed. R. Bettarini, Einaudi, Torino, 2005.

Pich, Federica, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Pacini Fazzi, Lucca, 2010.

Pommier, Édouard, *Théorie du portrait. De la Renaissance aux Lumières,* Gallimard, Paris, 1998.

Sasso, Panfilo, *Sonetti 1-250,* ed. M. Malinverni, Croci, Pavia, 1996.

Shearman, John, *Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance,* The National Gallery of Art, Washington, 1992.

Trattatisti del Cinquecento, ed. M. Pozzi, Riccardi, Milano-Napoli, 1978.