

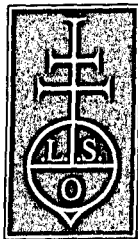
LA PAROLA E L'IMMAGINE

STUDI IN ONORE DI GIANNI VENTURI

I

a cura di

MARCO ARIANI, ARNALDO BRUNI
ANNA DOLFI, ANDREA GAREFFI



LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMXI

LINA BOLZONI

IL FASCINO DELLE ROVINE E IL FANTASMA DI BEATRICE

Queste brevi note in onore di Gianni prendono le mosse da un sonetto di Castiglione, il secondo dei cosiddetti 'sonetti dello specchio' che qui trascrivo per comodità del lettore.

Ecco la bella fronte, e 'l dolce nodo,
gli occhi, i labri formati in Paradiso,
e 'l mento dolcemente in sé diviso
per mano d'Amor composto, e in dolce modo.

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?

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.

Quando il tempo che 'l ciel con gli anni gira,
havrà distrutto questo fragil legno
com'hor qualche marmoreo antico segno,
Roma, tra tue roine ogn'huom ammira,
verran quei, dove ancor qui vita non spira,
a contemplar l'espressa in bel disegno
beltà divina da l'humano ingegno,
onde alcun havrà invidia a c'hor sospira.

Altri, a cui nota sia vostra sembianza,
e di mia mano insieme in altro loco
vostro valore, e'l mio martir depinto,
quest'è certo diran quel chiaro fuoco,

ch'acceso da desio più che speranza,
nel cuor del Castiglion mai non fia estinto.¹

Secondo la testimonianza di Antonio Beffa Negrini, un antico biografo, i due sonetti si inseriscono in una vicenda romanzesca. Castiglione li aveva scritti ispirandosi a «un amor troppo alto e troppo sublime», e li aveva poi nascosti

con un ritratto di bellissima e principalissima Signora, di mano di Rafael Sanzio da Urbino... 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 del 1560 dalla contessa Caterina Mandella, che fu poi sua nuora, nel far rinovar la logora cassa dello specchio e tergere la luce di quello.²

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.³ 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 di Elisabetta Gonzaga, duchessa di Urbino, dipinto da Raffaello.⁴ Il Castiglione lo avrebbe portato con sé nella missione diplomatica che lo vede impegnato alla corte inglese e lo avrebbe poi nascosto dietro lo specchio nella sua dimora. Non intendo qui fermarmi su di una vicenda che è di grande interesse, ma anche tuttora molto oscura, e si intreccia con la scrittura del *Cortegiano*. Si pensa infatti che l'«essiglio» in cui il ritratto lo avrebbe accompagnato sia da identificare con la missione diplomatica a Londra del 1506.⁵

¹ Per i testi e relativo commento rinvio a LINA BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Testi a cura di F. Pich, Bari, Laterza, 2008, pp. 58-62, 221-226. Cfr. la ricostruzione della storia editoriale dei due sonetti in MICHELA FANTATO, *Introduzione* a BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Rime e giochi di carte*, Canneto sull'Oglio, Eurograf, 2004, pp. XIII-XLIX (cfr. pp. XVI, XXXVII-XLV). Furono inizialmente pubblicati nelle *Rime di diversi autori eccellentissimi. Libro nono*, Cremona, 1560, p. 32.

² ANTONIO BEFFA NEGRINI, *Elogi storici di alcuni personaggi della famiglia Castigliona*, Mantova, 1606, p. 411.

³ Alcuni esempi sono in ANGELICA DÜLBERG, *Privatporträts: Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, Mann, 1990.

⁴ Sul ritratto cfr. il catalogo della mostra *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, Firenze, 1984, in particolare MAURIZIO ZUCCHINI, scheda n. 2, pp. 58-63.

⁵ Come spesso accade, tuttavia, indicazioni testuali che sembrano rinviare a vicende biografiche sono cariche di una memoria poetica che rende complessa l'interpretazione: nel primo sonetto di Ca-

Vorrei invece commentare una componente del secondo sonetto: tutto rivolto al futuro, esso 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. È un antico topos, ma quel che caratterizza il sonetto di Castiglione è 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.

La riflessione sul ritratto – che si nutre dei temi tradizionali del desiderio e dell'assenza – 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.⁶ Non lontana nel tempo dalla composizione del sonetto è la lettera del Bembo al Bibbiena, del 3 aprile 1516, in cui preannuncia una gita alle rovine di Tivoli: «Io, col Navagiero e col Beazzano e con M. Baldassar Castiglione e con Raffaello, domani anderò a riveder Tivoli, che io vidi già un'altra volta XXVII anni sono. Vederemo il vecchio e il nuovo, e ciò che di bello fia in quella contrada».⁷ Castiglione e Raffaello sono dunque insieme, a guardare e studiare le rovine. Per conto dell'amico pittore, pare nel 1519, Castiglione scrive il testo della famosa lettera di Raffaello a Leone X, in cui fra l'altro leggiamo:

stiglione è fortemente presente la canzone 37 di Petrarca: cfr. UBERTO MOTTA, *Introduzione a BALDASSARRE CASTIGLIONE, Vita di Guidubaldo Duca di Urbino*, a cura di U. Motta, Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. XIII-LXXIV (p. XIX).

⁶ Sempre utile il vecchio libro di DOMENICO GNOLI, *La Roma di Leone X*, Milano, Hoepli, 1938. Sull'importanza delle rovine antiche e sui diversi modi della loro lettura, cfr. i tre volumi *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1984-1986, in particolare M. MIGLIO, *Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico*, I, pp. 77-III; M. GREENHALGH, «*Ipsa ruina docet*»: l'uso dell'antico nel Medioevo, I, pp. 15-167; C. FRANZONI, «*Rimembranze d'infinito cose*». *Le collezioni rinascimentali di antichità*, I, pp. 304-360; S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, III, pp. 375-486. Cfr. inoltre *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985; *Poesia e poetica delle rovine di Roma*, a cura di V. De Caprio, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1987; A. MAZZOCCO, *The Motif of the Ruins of Roma in Hildebert de Lavardin, Petrarch, and Vitalis*, in *Essays in Honor of Nicolas J. Perella*, «Italiana», VI (1994), pp. 47-64; *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, Electa, 1988; *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento, 1420-1530*, a cura di A. Esch, Ch.L. Frommel, Torino, Einaudi, 1995; SABINE FORERO MENDOZA, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002; *Senso delle rovine e riuso dell'antico*, a cura di W. Cupperi, «Quaderni degli Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», n. 14, 2002; *Das alte Rom und die neue Zeit. La Roma antica e la prima età moderna. Varianten des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock. Varietà del culto di Roma tra Petrarca e il barocco*, a cura di M. Disselkamp, P. Ihring, F. Wolfzettel, Tübingen, Narr, 2006.

⁷ PIETRO BEMBO, *Lettere*, II, edizione critica a cura di E. Travi, Bologna, 1990, p. 114. Sui rapporti di Raffaello con i letterati cfr. JOHN SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, New Haven, Yale University Press, 2003.

considerando dalle reliquie che anchor si veggono delle ruine di Roma la *divinitate* de quelli animi antichi, non estimo for di raggione credere che molte cose a noi paiono impossibili che ad essi erano facilissime.⁸

Così, nel secondo sonetto sullo specchio, il tema della visita ammirata alle rovine di Roma si lega a quello dei posteri che verranno «a contemplar l'espressa in bel disegno / beltà divina da l'humano ingegno». E 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»).

C'è un altro testo che ci aiuta a capire questa singolare associazione tra il fantasma della donna amata e le rovine romane, ed è il proemio al III libro delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo. Sulla soglia del libro in cui propone la grammatica della 'nuova' lingua letteraria volgare, Bembo pone la rievocazione della Roma di Leone X, in cui lo studio dell'antico ha garantito la rinascita delle arti, rappresentata esemplarmente da Michelangelo e Raffaello:

Questa città; la quale per le sue molte et *reverende reliquie* infino a questo dì da noi dalla ingiuria delle nimiche nationi et del tempo non legger nimico lasciate, più che per li sette colli, sopra i quali anchor siede, *se Roma essere subitamente dimostra a chi la mira*; vede tutto il giorno a se venire molti artefici di vicine et di lontane parti.⁹

Roma è «questa città»: dobbiamo dimenticare il luogo e l'anno della stampa (Venezia, 1525) per proiettarci in un'altra dimensione del tempo e dello spazio: il deittico ci invita a 'vedere' Roma, a farci prendere dal suo fascino e dal suo potere. Le rovine sono «reverende reliquie»: sono investite di un carattere quasi sacrale, per cui l'accorrere di tanti artisti da tutte le parti del mondo diventa una specie di pellegrinaggio. Nello stesso tempo quella città che «se Ro-

⁸ FRANCESCO PAOLO DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna, 1994 (il testo della lettera, nella versione conservata nell'Archivio Privato Castiglioni, è alle pp. 63-85): cfr. p. 63.

⁹ PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua. L'«editio princeps» del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210, edizione critica a cura di C. Vela*, Bologna, 2001, p. 109. Parte del proemio è pubblicata e commentata in *Scritti d'arte del Cinquecento*, II, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 1535-1536. Sul Proemio del III libro, cfr. EUGENIO BATTISTI, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento italiano*, in *Rinascimento e barocco*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 175-215; CHRYSA DAMIANAKI, *Liceità e pratica dell'imitazione nelle «Prose»*. Bembo e il recupero dell'antico nel primo Cinquecento (*letteratura e arte*), «Prose della volgar lingua» di Pietro Bembo, a cura di S. Morgana, M. Piotti, M. Prada, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 617-654; LINA BOLZONI, *La Roma di Pietro Bembo e di Tommaso Campanella*, in *Das alte Rom und die neue Zeit. La Roma antica e la prima età moderna. Variantem des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock. Varietà del culto di Roma tra Petrarca e il barocco*, cit., pp. 233-252.

ma essere subitamente dimostra a chi la mira» fa venire alla mente la Beatrice del sonetto forse più famoso della *Vita nova*, «Tanto gentile e tanto onesta pare»: una allusione così evidente da passare inosservata alla critica, una memoria così «potente» e vischiosa che, una volta riconosciuta, ci impone di guardare con uno sguardo nuovo all'evocazione delle rovine di Roma, sul cui sfondo, e nel cui cuore, sta l'immagine di Beatrice.

E par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.
Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per gli occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no.lla può chi no.lla prova.¹⁰

La capacità di «mirare», la qualità dello sguardo, è essenziale perché il miracolo si compia, e il cielo e la terra possano comunicare.¹¹ Così le rovine di Roma sono «reliquie», parti di un tutto che non c'è più ma frammenti da cui si possono risprigionare la forza e la bellezza antica, tracce che indicano una irrimediabile assenza ma che si possono ripercorrere, interpretare, far rivivere in forme nuove. Il fantasma di Beatrice sta lì, nascosto tra le rovine di Roma, nel cuore del testo che vuole indicare la strada da percorrere per far rinascere la poesia volgare.

Il mito del corpo lacerato ha una sotterranea presenza nei testi umanistici che rimpiangono l'esilio dal mondo classico e ne sognano la rinascita. Giamatti, in un saggio trascurato dalla critica italiana, lo ha mostrato come molta finezza.¹² I codici che conservano i grandi testi antichi sono corpi dilaniati, che saranno ricomposti grazie al lavoro filologico, e rivivranno in forme nuove nella scrittura di chi li imita e li emula. Proprio come avviene nel mito di Ippolito, che Virgilio evoca in *Aen.*, VII, 765-773: il corpo del giovane eroe, fatto a pezzi dai cavalli imbizzarriti, viene ricomposto da Esculapio e conosce una nuova vita. Proprio in questa prospettiva possiamo accostare al brano di Bembo sulle rovine di Roma (in cui compare in filigrana il fantasma di Beatrice) alcune splendide immagini che troviamo in un'operetta filologica del Bembo, *De Vergilii Culice et Terentii fabulis liber*, o meglio nella cornice del dialogo che in-

¹⁰ DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1964, pp. 159-160.

¹¹ Cfr. la nota di Gorni, «Non casuale, in un contesto di più riprese, l'*adnominatio* con *miracolo*» (*ibid.*).

¹² ANTONIO BARTLETT GIAMATTI, *Hippolytus among the Exiles: the Romance of Early Humanism*, in *Exile and Change in Renaissance Literature*, New Haven-London, Yale University Press, 1984, pp. 12-32.

troduce la parte più propriamente filologica.¹³ L'occasione è il viaggio a Roma che Pietro compie nel 1502 in compagnia di Vincenzo Querini, ma la collocazione ideale è più lontana nel tempo: Fedra (il nome classicheggiante di Tommaso Inghirami) rievoca infatti le conversazioni che, probabilmente fra il 1490 e il '93, si tenevano fra Pomponio Leto e Ermolao Barbaro, prima ambasciatore di Venezia e poi, dal 1491, patriarca di Aquileia. I due amici osservano con malinconia un busto decapitato, che giace in mezzo all'erba e denunciano il degrado che ha colpito le rovine antiche non solo per l'azione del tempo ma anche per l'incuria dei contemporanei. Il busto che giace ai loro piedi era forse la statua di un grande personaggio, che desiderava trasmettere ai posteri la sua memoria e se si vedesse ridotto in quelle condizioni gemerebbe e chiederebbe di essere restaurato. Ma questo è impossibile, nota Pomponio: l'antica Roma era piena di statue di uomini illustri, una popolazione di pietra, quasi un doppio di quella vivente («ut esse Romae quasi alter populus lapideus videretur»):¹⁴ una immagine quasi surreale, questa della doppia popolazione, del popolo di statue, che doveva essere abbastanza diffusa: Bembo la riprende qui dall'Alberti, ma serpeggia anche nelle poesie di Tebaldeo e la troviamo in Pomponio Gaurico.¹⁵ Ma non solo è impossibile ricomporre le statue e i 'cadaveri' deturpati degli antichi edifici, continua il dialogo del Bembo:¹⁶ c'è un compito ancor più urgente e difficile, che è quello di ridar vita ai testi, così che gli antichi autori possano farci ascoltare la loro voce. Non solo infatti molti testi sono andati perduti, ma molti ci sono giunti «mutilati decurtatique» sia nei manoscritti che nelle disinvolute edizioni a stampa.¹⁷ Se Terenzio, Orazio, Virgilio, potessero risuscitare, chiede Pomponio, credi che «malle me illorum frontem aspicerere, quam verba sermonesque udire?».¹⁸ Ancora una volta, possiamo osservare, la parola riafferma la sua superiorità, e il vero ritrat-

¹³ Desidero ringraziare Sandro La Barbera, che in un seminario alla Scuola Normale ha richiamato la mia attenzione su questa opera. Cfr. PIETRO BEMBO, *Ad Herculem Strotium de Vergilii Culice et Terentii fabulis liber*, Venezia, Giovan Antonio Nicolini da Sabbio, 1530. Ho consultato l'esemplare conservato alla Biblioteca Universitaria di Pisa, Misc. 467.4. Cfr. MAURIZIO CAMPANELLI, *Pietro Bembo, Roma e la filologia del tardo Quattrocento*, «Rinascimento», II s., XXXVII (1997), pp. 283-319.

¹⁴ P. BEMBO, *De Vergilii culice*, cit., c. a IVr.

¹⁵ CAMPANELLI (art. cit., p. 293, nota 19 cita LEON BATTISTA ALBERTI, *De re aedificatoria* (7, 16), a cura di G. Orlandi, intr. e note di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, II, p. 655: «Romae tantam affuisse copiam statuarum ferunt ut alter adesse populus lapideus deceretur»; POMPONIO GAURICO, *De sculptura*, a cura di A. Chastel e R. Klein, Genève, Droz, 1971, p. 53. Cfr., anche per la presenza dell'immagine nel Tebaldeo, L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit., p. 52.

¹⁶ «Tot sepulchrorum, tot theatrorum cadavera prostrata et diruta ante oculos iacent» (BEMBO, *De Vergilii culice*, cit., c. a IVr).

¹⁷ *Ivi*, c. a Vr.

¹⁸ *Ivi*, c. a IVv.

to è affidato all'opera dell'autore, più che alla sua statua. Ma nello stesso tempo è affascinante vedere come alcune metafore attraversino, e leghino fra loro, le questioni del restauro delle rovine antiche, del recupero del vero volto dei testi, della produzione di nuove opere. E sono metafore in cui è forte la carica del desiderio che il frammento riprenda vita, che si compia, come ha scritto Thomas Greene, un'opera negromantica.¹⁹

«Altra volta altri due sonetti fece il Conte, coi medesimi spiriti del primo e per avventura per la medesima cagione di un amor troppo alto e troppo sublime»: in questo passo il biografo Beffa Negrini associava i nostri due sonetti a quello più famoso del Castiglione, un sonetto destinato a fama europea, a essere tradotto, imitato, parodiato in molte lingue, e a ispirare grandi musicisti:²⁰

Superbi colli, e voi sacre ruine,
 che'l nome sol di Roma ancor tenete,
 ahi, che reliquie miserande avete
 di tant'anime eccelse e pellegrine!
 Colossi, archi, teatri, opre divine,
 trionfal pompe gloriose e liete,
 in poco cener pur converse siete
 e fatte al vulgo vil favola al fine.
 Così, se ben un tempo al tempo guerra
 fanno l'opre famose, a passo lento
 e l'opre e i nomi il tempo invido atterra.
 Vivrò dunque fra' miei martir contento;
 ché se'l tempo dà fine a ciò ch'è in terra,
 darà forse ancor fine al mio tormento.²¹

Qui lo sguardo che indugia sulle rovine romane si nutre soprattutto della consapevolezza del trionfo del tempo, della fine inesorabile delle umane cose, fino a ispirare una qualche forma di conforto alle pene amorose: anch'esse, forse, sono destinate a trovare una fine. Questo sonetto, così celebre, ha avuto presso i moderni scarsa fortuna critica. Il confronto fra il tema dell' *ubi sunt*, della inesorabile consunzione di tutto ciò che è terreno, ispirato a un esempio straordinario come quello di Roma antica, con le pene amorose del Castiglio-

¹⁹ THOMAS M. GREENE, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven-London, Yale University Press, 1982, p. 32.

²⁰ Cfr. ALISIO MOREL FATIO, *Histoire d'un sonnet*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», I (1894), pp. 97-102.

²¹ Cfr. BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il Cortegiano con una scelta delle opere minori*, a cura di B. Maier, Torino, Utet, 1955, pp. 589-590.

ne è apparso del tutto sproporzionato.²² Ma non si trattava di una novità: c'erano precedenti nel Boiardo e nell'Unico Aretino, come ha mostrato Stefano Prandi.²³ Per noi è interessante seguire l'indicazione dell'antico biografo e collocare il sonetto accanto ai due sonetti dello specchio. Risulterà così meglio il senso del tema che li accomuna, e cioè il parallelo fra le rovine di Roma e il fantasma amoroso (richiamato subito da una vistosa citazione: la grandezza di Roma è diventata «favola» al volgo (v. 8), come il poeta innamorato nel sonetto proemiale del *Canzoniere* petrarchesco);²⁴ nello stesso si vedrà come siamo di fronte a una variazione su tema: in «Superbi colli, e voi sacre ruine», la coscienza della inevitabile fine del tutto, testimoniata dalle rovine, alimenta la speranza che anche la sofferenza amorosa possa trovare pace; nel secondo sonetto «de lo specchio», il fascino delle rovine contribuisce a rafforzare il sogno che l'immagine della donna, affidata alla poesia e alla pittura, possa attraversare le frontiere del tempo, portando con sé almeno una testimonianza della bellezza e della passione. Le rovine diventano così il segno di una possibile rinascita.

²² Mi limito a citare il giudizio di Benedetto Croce, che diceva di non scorgervi «una sola pennellata veramente calda e sentita» e di trovare la chiusa «insieme artificiosa e meschina» (BENEDETTO CROCE, *La lirica cinquecentesca*, in *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1957 (IV^a edizione), pp. 341-441).

²³ Il sonetto è commentato da Stefano Prandi in *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, *Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 201, che rinvia al sonetto 169 del BOIARDO, *In prospectu Romae*, e alla stanza *Persa è via Sacra* dell'Unico Aretino (in *Libro terzo de le rime di diversi nobilissimi ed eccellentissimi autori*, Cesano, Venezia, 1550, p. 14).

²⁴ «Ma ben veggio or sì come al popol tutto / favola fui gran tempo» (I, 9-10).