

VERONICA PESCE

## IL NOME DELLA «FORMA VERA»

*Abstract:* Rvf 77-78 are examined in relation with Rvf 16, where on the basis of an onomastic pseudo-etymology (Veronica < *vera icon* < «forma vera») Petrarch creates a new concept essential for future poetry, especially linked to the figurative portrait, during the Petrarchism of the sixteenth century. An *intepretatio nominis* is therefore the basis for a successful verb phrase (with all its variations: «imagine vera», «imagine viva» etc.) that paradoxically survives the loss of the name referent itself, whilst maintaining associations with Petrarch's deep theoretical discourse, further enriched by additional meanings through Neoplatonism to the poetry of Michelangelo.

*Keywords:* Veronica, Petrarchism, *intepretatio nominis*, Neoplatonism

Come ormai dimostrato da molteplici studi,<sup>1</sup> nell'epoca del petrarchismo del Cinquecento la lirica legata al ritratto figurativo si costituisce in un autonomo 'genere' o 'sottogenere' di importanza decisiva nella comprensione del petrarchismo medesimo, pur nella sua varietà e complessità intrinseca. Il modello definito da Petrarca con il celebre dittico (*Rvf* 77, 78) dedicato al perduto ritratto di Laura eseguito da Simone Martini è di volta in volta pedissequamente imitato o variato ma resta sempre presente nella memoria poetica dei petrarchisti, da Pietro Bembo a Giovanni Della Casa, da Vittoria Colonna a Gaspara Stampa, per limitarci a pochi nomi fondamentali. Un esame strettamente intertestuale di questi e altri autori (v. *infra*) rivela tuttavia, oltre all'emulazione più o meno ravvicinata di questo modello, la persistenza di un sintagma (e un concetto) nodale, proprio della poesia legata al ritratto figurativo: la questione a un tempo terminologica e teorica della «forma vera» (con tutte le sue varianti: «imagine», «forma», «sembiante», «figura», «aspetto», insieme con gli aggettivi «vera», «viva», «sacra» ecc.)

<sup>1</sup> Su tutti gli studi fondamentali di Lina Bolzoni e della scuola pisana, cui si ascrive il maggior contributo di ricerca sul connubio tra poesia e ritratto: LINA BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a c. di Federica Pich, Bari, Laterza 2008; EAD., *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi 2010; FEDERICA PICH, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi 2005. Ma andranno pure ricordati almeno: GIOVANNI POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi 1993; CHRYSA DAMIANAKI ROMANO, «Come se fussi viva e pura». *Ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LX (1998), 2, pp. 349-394.

che ricorre con frequenza sorprendente in tutta la lirica petrarchista che loda l'opera di un artista o chiama in causa l'effigie, il simulacro (reale o mentale) della donna, luogo eletto pure per una contesa tutt'altro che marginale fra poesia e pittura. Non c'è dubbio che il dittico per Maestro Simone getti le basi per una vera e propria teoria del ritratto:<sup>2</sup> secondo Édouard Pommier<sup>3</sup> si tratta della prima teoria del ritratto della cultura occidentale, la prima moderna riflessione sull'arte e sulla possibilità di rappresentare l'essere umano. Tuttavia la teoria del ritratto petrarchesca non può prescindere dalla fondante questione contemporaneamente teologica, filosofica e poetica che trova la sua teorizzazione in *Rvf* 16, come spiegano molti studi recenti<sup>4</sup> che si sono occupati attentamente del dittico e di questo celebre sonetto:

Movesi il vecchierel canuto et biancho  
 del dolce loco ov' à sua età fornita  
 et da la famigliuola sbigottita  
 che vede il caro padre venir manco;  
   indi trahendo poi l'antiquo fianco  
 per l'extreme giornate di sua vita,  
 quanto più pò, col buon voler s'aita,  
 rotto dagli anni, et dal cammino stanco;  
   et viene a Roma, seguendo 'l desio,  
 per mirar la sembianza di Colui  
 ch' ancor lassù nel ciel vedere spera:  
   così, lasso, talor vo cerchand'io,  
 donna, quanto è possibile, in altrui  
 la disiata vostra forma vera.

Qui il poeta si paragona al vecchio romeo che alla fine della sua vita si allontana dai suoi cari e va pellegrino a Roma per vedere la Veronica, o me-

<sup>2</sup> «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» (*Rvf* 77, 1-8). Si cita (qui e in seguito) da: FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori 1996.

<sup>3</sup> Nell'*incipit* del suo più recente saggio, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, lo studioso francese riconosce, non senza enfasi, il ruolo fondativo dei letterati in fatto di riconoscimento artistico: «Prima che alcuni storici o teorici dell'arte inseriscano l'arte nelle loro trattazioni; prima che gli artisti inventino immagini o monumenti per parlare dell'arte; prima che il potere politico crei delle istituzioni per garantire l'eternità e il progresso dell'arte, sono i poeti a prendere la parola per commentare lo spazio e la missione degli artisti nell'organizzazione sociale e culturale della città». EDOUARD POMMIER, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Torino, Einaudi 2007, p. 5.

<sup>4</sup> MARCELLO CICCUTO, *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Napoli, Federico & Ardia 1991; ENRICO FENZI, *Note petrarchesche: Rvf 16, Movesi il vecchierel*, in *Saggi petrarcheschi*, Firenze, Cadmo 2003, pp. 15-40; MARIA CECILIA BERTOLANI, *Petrarca e la visione dell'eterno*, Bologna, il Mulino 2005; GIORGIO BERTONE, *Il volto di Dio, il volto di Laura. La questione del ritratto. Petrarca: Rvf XVI, LXXVII, LXXVIII*, Genova, il Nuovo Melangolo 2008.

glio, per vedere nella Veronica «la sembianza di Colui / ch' ancor lassù nel ciel vedere spera», cioè per venerare il volto di Cristo che spera di rivedere presto in Paradiso. Analogamente il poeta, lontano dalla donna amata e desiderata, cerca «in altrui / la disiata vostra forma vera», ossia l'«immagine ideale» o direttamente l'«idea» di Laura:<sup>5</sup> come lì non si venera una rappresentazione ma Dio stesso, così qui non si ricerca una somiglianza generica ma, con le parole di Enrico Fenzi, la vera e propria «essenza platonica».<sup>6</sup>

Prima di legare *Rvf* 16 al dittico (*Rvf* 77, 78) sulla scorta degli studi esistenti, occorrerà precisare il riferimento alla Veronica e il valore fondante della tessera testuale «forma vera» che nell'*interpretatio nominis* trova origine e duratura fortuna. La pseudo etimologia ricondurrebbe infatti il nome alla base *vera icona*, mentre «in realtà il personale rimanda al greco *Berenike/ Pherenike* 'portatrice di vittoria' (da *phérein* 'portare' e *nike* 'vittoria') ed è quindi allotropo di Berenice».<sup>7</sup> Prima che nome di persona la veronica (o Veronica) designa in ogni caso l'oggetto, come attesta il *Grande Dizionario* di Salvatore Battaglia:

Tela di lino con cui la Veronica asciugò il volto di Gesù Cristo durante la salita al Calvario su cui sarebbe rimasta impressa l'immagine del suo viso; l'immagine stessa. – Anche: icona bizantina del volto di Cristo venerata in San Pietro a Roma fin dall'alto Medioevo.<sup>8</sup>

Come nasce dunque l'incontro fra la reliquia acheropita e il nome?  
Una tradizione leggendaria latina attestata nella *Cura Sanitatis Tiberii*, da-

<sup>5</sup> BERTONE, *Il volto di Dio, il volto di Laura...*, cit., p. 21.

<sup>6</sup> FENZI, *Note petrarchesche...*, cit., p. 21. In diversa chiave l'idea della «quête platonica» è sottolineata anche da GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Il vecchio Romeo: Petrarca, 16*, «Critica Letteraria», XXII (1994), 82, pp. 48 e sgg.

<sup>7</sup> ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico etimologico*, vol. II, Torino, Utet 2005, p. 1286.

<sup>8</sup> SALVATORE BATTAGLIA, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. XXI, Torino, Utet 2002, p. 793. Le prime attestazioni qui segnalate sono quella dantesca (*Par.* XXXI, 104) e, sempre riferita a questo passo della *Commedia*, quella del suo commentatore Francesco da Buti contenuta nel *Commento sopra la Divina Commedia*. Potrà essere significativo verificare che nel *Vocabolario della Crusca* il nome Veronica ricorre solo all'interno della voce «sudario» dove è riportata la seguente attestazione da Giovanni Villani: «si mostrava in San Pietro la Santa Veronica del sudario di Cristo». *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Riproduzione anastatica della prima edizione Venezia 1612, Firenze, Varese 2008, p. 863. L'interrogazione delle Banche Dati dell'Opera del Vocabolario Italiano, con particolare riferimento rispettivamente ai *corpora* OVI [Opera del Vocabolario Italiano] dell'Italiano antico e TLIO [Tesoro della Lingua Italiana delle Origini], conferma quale attestazione più antica il già citato *Par.* XXXI, seguita cronologicamente da una serie di occorrenze, spesso, ma non solo, legate all'esegesi dantesca: *Storia di San Gradale* (anonimo volgarizzamento toscano dell'*Estoire del Saint Graal*), *Chiose alla Commedia di Dante Alighieri* di Jacopo della Lana, *Ottimo Commento della Commedia*, *Cronica* di Giovanni Villani, *Cronica domestica* di Donato Velluti, *Sposizioni di Vangeli* di Franco Sacchetti, *Commento al Paradiso* di Francesco da Buti, *Leggenda Aurea*, *Leggende sacre del Codice Magliabechiano* XXXVIII.110.

tabile all'VIII secolo,<sup>9</sup> racconta della miracolosa guarigione dell'imperatore Tiberio affetto dalla lebbra, dopo che Volusiano poté mostrargli un'immagine del Cristo<sup>10</sup> portata appositamente dalla Terra Santa. Il Sacro Volto era in possesso di una donna di nome Veronica, a sua volta guarita da Gesù stesso dai flussi di sangue di cui soffriva. La donna cui qui si allude proviene senza dubbio dalla tradizione evangelica dell'Emorroissa,<sup>11</sup> originariamente senza nome, guarita dal suo male attraverso il contatto con il Cristo. Sono i vangeli apocrifi, in particolare gli *Atti di Pilato*, altrimenti noti come *Vangelo di Nicodemo*, ad attribuire a questa figura femminile il cui nome oscilla fra le forme Bernice e Berenice nelle versioni in lingua greca, mutando in Veronica nelle versioni latina e copta: «E una donna di nome Bernice gridò da lontano: 'Io pativo flusso di sangue, ma toccai la fimbria del suo mantello e l'emorragia, che durava da dodici anni, cessò'». <sup>12</sup> Due tradizioni, quindi, l'Emorroissa e l'immagine acheropita del Cristo in tutte le sue molteplici attestazioni, si sono fuse in un unico nome, sapientemente rietimologizzato («vera icona, id est, imago vera»)<sup>13</sup> e destinato a lunghissima fortuna. Se è

<sup>9</sup> Per i problemi relativi alla datazione del testo e i suoi legami con la *Vindicta Salvatoris*, cfr. REMI GOUNELLE, *Les origines littéraires de la légende de Véronique et de la Sainte Face. La Cura sanitatis Tiberii et la Vindicta Salvatoris*, in *Sacre impronte e oggetti «non fatti da mano d'uomo» nelle religioni*, Atti del convegno internazionale, Torino 18-20 maggio 2010, a c. di Adele Monaci Castagno, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2011, pp. 231-251.

<sup>10</sup> Siamo tutt'altro che lontani dalla leggenda di re Abgar di Edessa che riceve dal messaggero Anania non il ritratto di Cristo (impossibile a dipingersi) ma l'immagine miracolosa lasciata dal Salvatore su di un panno, il *mandylion*, che immancabilmente guarisce il re affetto dalla lebbra. Cfr. HERBERT L. KESSLER, *Il mandylion*, in *Il volto di Cristo*, a c. di Giovanni Morello, Gerhard Wolf, Milano, Electa 2000, pp. 67 e sgg. Si veda inoltre lo studio fondamentale di Colette Bozzo Dufour: AA.VV., *Mandylion. Intorno al sacro volto da Bisanzio a Genova* (Genova, 18 aprile-18 luglio 2004), Catalogo della mostra a c. di Gerhard Wolf, Colette Bozzo Dufour, Anna Rosa Masetti Calderoni, Milano, Skira 2004.

<sup>11</sup> «E una donna che da dodici anni soffriva di continue perdite di sangue, e che nessuno era riuscito a guarire, gli si avvicinò, toccò la frangia del suo mantello e subito il flusso di sangue si arrestò. Gesù disse: 'Chi mi ha toccato?' [...] 'Qualcuno mi ha toccato. Ho sentito che una potenza è uscita da me'. La donna, allora, rendendosi conto che non poteva rimanere nascosta, si fece avanti tremante, si gettò ai suoi piedi e dichiarò davanti a tutto il popolo per qual motivo l'aveva toccato e come era stata guarita. Egli le disse: 'Figlia, la tua fede ti ha salvata. Va' in pace!'» (*Luca* 8, 43-48, cfr. inoltre *Matteo* 9, 20-22 e *Marco* 5, 25-34).

<sup>12</sup> Cfr. *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento*, a c. di Mario Erbetta, Casale Monferrato, Marietti 1981, p. 243 e nota.

<sup>13</sup> Per una conferma della rietimologizzazione del nome nell'intreccio delle due tradizioni, l'immagine acheropita miracolosa e il nome della donna che la ottiene, bisogna attendere il XIII secolo, con l'attestazione lasciata da Gervasio di Tilbury nei suoi *Otia Imperialia* dove, raccontando la vicenda della Veronica, si offre la prima spiegazione etimologica: «vera icona, id est, imago vera». Per un'attenta disamina delle fonti rimando ancora ad AA.VV., *Il volto di Cristo*, cit. Andrà segnalato e indagato con attenzione il primato (o la sincronia) di alcune testimonianze figurative su quelle letterarie: su tutte la *Chronica Majora* di Matteo di Parigi (monaco del collegio benedettino di St. Albans) dove è miniata anche una delle prime attestazioni figurative della Veronica, seconda forse

vero che si poteva parlare genericamente di «Veronica» o «veroniche», quasi indistintamente per le molte icone che raffigurano il sacro volto impresso sul telo,<sup>14</sup> il culto della nostrana Veronica di San Pietro<sup>15</sup> si diffuse a partire dal XII secolo e trovò formale legittimazione all'inizio del secolo successivo con l'istituzione, per volontà di Papa Innocenzo III, di una processione annuale con la Veronica, sorta di commemorazione delle Nozze di Cana da svolgersi nel corso delle festività dell'Epifania.

Questa la premessa, anche liturgica, rafforzata ulteriormente dalla prassi dei pellegrinaggi in epoca di Giubileo (1300), per la legittimazione letteraria dantesca. Come noto, nella *Commedia*,<sup>16</sup> Dante-personaggio davanti a Bernardo di Chiaravalle, guida ultima nel suo viaggio verso Dio, paragona se stesso al pellegrino che giunge da lontano fino a Roma per venerare la Veronica, l'icona appunto (*Par. XXXI*, 103-111):<sup>17</sup>

Qual è colui che forse di Croazia  
viene a veder la Veronica nostra,  
che per l'antica fame non sen sazia,  
ma dice nel pensier, fin che si mostra:  
'Signor mio Iesù Cristo, Dio verace,  
or fu sì fatta la sembianza vostra?';  
tal era io mirando la vivace  
carità di colui che 'n questo mondo,  
contemplando, gustò di quella pace.

Si dispiega qui la questione dell'immagine e della sembianza divina che in qualche modo si amplifica nel rispecchiamento che si crea tra la figura del ro-

solo al *Salterio Arundel*. Si vedano l'apparato iconografico e le relative schede curate da Gerhard Wolf, ivi, pp. 169-172.

<sup>14</sup> Fra gli altri il *Mandyllion* di Edessa (cfr. AA.VV., *Mandyllion...*, cit.). La stessa Enciclopedia dantesca offre questa definizione del lemma: «deformazione dell'appellativo 'vera icon' con cui nel medioevo si indicavano i ritratti di Cristo ritenuti autentici in quanto ricollegati alla leggenda di Abgaro di Edessa». Cfr. *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1979, p. 978.

<sup>15</sup> Un'icona bizantina ritenuta la vera immagine del volto di Gesù, rimasta impressa, secondo la leggenda cristiana, su di un velo con cui una donna, a sua volta di nome Veronica, avrebbe asciugato il viso di Cristo durante la salita al Calvario. Cfr. *Enciclopedia dantesca*, cit., p. 978.

<sup>16</sup> Alla *Commedia* si ascrive l'unica occorrenza del nome nell'opera di Dante, ma si ricorderà che la figura del pellegrino che va a vedere l'icona del vero volto di Cristo è anticipata nella *Vita nova* («in quel tempo che molta gente va per vedere quella imagine benedetta la quale Gesocristo lasciò a'nnoi per esemplo della Sua bellissima figura») dove gli si dedica il sonetto *Deb, peregrini, che pensosi andate*. Santagata chiosa: «È singolare che la menzione della Veronica, qui come là [nella *Commedia*] sia introdotta nel momento in cui Beatrice si allontana dalla vista». DANTE ALIGHIERI, *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, vol. I, Milano, Mondadori 2011, p. 1049.

<sup>17</sup> Qui e oltre si cita da: DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori 1994.

meo che va ad adorare il sacro volto e quella di Dante (anch'egli pellegrino) in contemplazione del volto di San Bernardo (a sua volta mistico contemplativo) che vale pure come prefigurazione della futura contemplazione di Cristo.<sup>18</sup> E il rispecchiamento potrebbe spingersi ancora oltre o forse riavvolgersi su se stesso se si osserva che l'effigie (di Cristo, ma pure «nostra») appare a Dante «pinta» (*Par.* XXXIII, 131) in uno dei tre cerchi della Trinità.

La Veronica, quindi, è divenuta la «sembianza vostra», vera immagine del Santo Volto di Cristo. La fondamentale questione teologica sottesa a questo nome e alla sua pseudo-etimologia riformula di fatto «il mistero dell'incarnazione», «indice della dialettica immanente in tutta la storia dell'immagine di Cristo».<sup>19</sup> Ma si può dunque rappresentare l'immagine di Cristo, fatto della stessa sostanza del Padre? E l'immagine dell'uomo che è fatto a immagine e somiglianza di Dio?

Il problema esce dai confini teologici con Petrarca e il sonetto 16 tanto più nei suoi strettissimi nessi con il dittico dedicato al ritratto di Laura. La datazione del dittico e di questo sonetto agli stessi anni è il solo legame diretto tra il ritratto lodato in *Rvf* 77, 78 e il poeta che come «il vecchierel» cerca in altre donne l'idea di Laura; quest'ultimo tuttavia può essere ascritto «nel preludio storico e nella problematica della nascita del ritratto moderno».<sup>20</sup> Tanto più, forse, se si considera pure *Rvf* 15,<sup>21</sup> sonetto di lontananza databile agli anni Trenta come il successivo, che «riprende, sì, il topos romanzo dell'anima o del cuore che si separano dall'amante per vivere presso l'amata, ma con una sostanziale modifica: lo 'spirito' da cui le membra sono separate è qui Laura stessa».<sup>22</sup>

<sup>18</sup> A questo proposito si legga l'intervento di Alessandro Vettori: «Dante's simile establishes a polymorphous specular dynamic. It associates the Croatian pilgrim's experience of adoration with Dante's own incredulous feeling. Dante stares at Bernard, the mystic about whom he has so often thought, just as the Croatian pilgrim stares at the Veronica. The poet stands in relation to Bernard's soul as the pilgrim stands in relation to Christ's image. Through this simile Dante emphasizes Bernard's symbolic significance as contemplation, as well as Bernard's ability to evoke the image of Christ. It is through contemplation that Bernard gained vicinity to God, and therefore he can now lead Dante along the same path». Cfr. ALESSANDRO VETTORI, *Veronica: Dante's Pilgrimage from Image to Vision*, «Dante Studies», CXXI (2003), p. 45.

<sup>19</sup> WOLF, «Or fu sì fatta la sembianza vostra?» *Sguardi alla «vera icona» e alle sue copie artistiche*, in *Il volto di Cristo*, cit., p. 103.

<sup>20</sup> BERTONE, *Il volto di Dio, il volto di Laura...*, cit., p. 39.

<sup>21</sup> LUIGI SURDICH, *Il ritratto e l'icona* [recensione a: BERTONE, *Il volto di Dio, il volto di Laura...*, cit.], «L'indice dei libri del mese», 11 (2008), p. 11. Cfr. inoltre CARLO CALCATERRA, «*Illam absentem absens audies et videbis*», in *Convegno petrarchesco*, Arezzo 11-13 ottobre 1931, Arezzo, Accademia Petrarca 1936, pp. 152-171.

<sup>22</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori 1996, p. 66. Santagata mette altresì in relazione l'ultima terzina «Ma rispondemi Amor: Non ti rimembra / che questo è privilegio degli amanti, / sciolti da tutte qualitate humane?» con due passi delle *Familiares* (VII 12, 5: «Amantum quidam illum notum et insigne privilegium apud poetam est, quod absentem

Cosa è accaduto quindi fra Dante e Petrarca, fra la Veronica (vera icona) e la «forma vera»? *Rvf* 77, 78 (sulla scorta di *Rvf* 16) non pongono solo la questione dell'immagine (del volto) dell'amata, della sua identità e della sua rappresentabilità, ma anche quella più ampia e complessa del rapporto tra figura umana e divina, dunque tra ritratto e icona. L'una (l'icona) è presupposto dell'altro (il ritratto moderno e laico): entrambi conducono a un'operazione intellettuale («intellettualizzazione della vista»), che nel primo caso consente il «contatto con il divino», nel secondo fa uscire dalla sfera del sacro l'icona e il problema della rappresentabilità, riservandogli una conversione laica e gettando le basi della «soggettività moderna»; esperienza conoscitiva ed estetica ad un medesimo tempo.<sup>23</sup>

Qui si colloca una svolta culturale di fondamentale importanza la cui eredità, attraversando i secoli, arriverà a cristallizzarsi nella poesia dedicata al ritratto (reale o ideale), destinata a grandissima fortuna in epoca rinascimentale. Della fonte petrarchesca<sup>24</sup> si può avere un'emulazione pedissequa o una rivisitazione profonda, ma quasi mai viene meno la puntuale ripresa della tessera testuale in esame. Il referente onomastico di partenza è presto perduto, tuttavia la «forma vera» continua a portare con sé il profondo discorso teorico iniziato da Petrarca, la questione della rappresentabilità, in una parola la teoria del ritratto.

Pietro Bembo, emulando pure la forma del dittico, dedica due sonetti a Giovanni Bellini per il ritratto, perduto, ma certamente di Maria Savorgnan:<sup>25</sup>

absens auditque videtque»; e XII 4, 8: «meque post Alpes ac maria plusquam linceis oculis, plusquam aprinis auribus insigni quondam et vulgato amantum privilegio absentem absens auditque videtque»; l'espressione si registra anche nel *Secretum*: «et, quod est amantum infame privilegium, illam absentem absens audies et videbis»; PETRARCA, *Secretum. Il mio segreto*, a c. di Enrico Fenzi, Milano, Mursia 1992, p. 236; cfr. inoltre PICH, *I poeti davanti al ritratto...*, cit., p. 37). Nei passi citati l'autore lega esplicitamente il «privilegio degli amanti» alla questione dell'immagine assente riprendendo letteralmente Virgilio e la sua descrizione dello stato di tormento di Didone (*Aen.* IV 83): «Illum absens absentem auditque videtque», cui andrebbe aggiunto anche il verso immediatamente seguente legato ancora, e a doppia mandata, con la questione dell'immagine (*Aen.* IV 84-85): «aut gremio Ascanium, genitoris imagine capta, detinet, infandum si fellere possit amorem».

<sup>23</sup> BERTONE, *Il volto di Dio, il volto di Laura...*, cit., pp. 71-73.

<sup>24</sup> Nelle sue *Lezioni petrarchesche* Giovanni Battista Gelli non manca di rimarcare la complessità del dittico: «[i testi] paiono più bassi e più piani degl'altri [...] e molti, non conoscendo la dottrina la quale è nascosta in loro, si credono perfettamente e con facilità grandissima intendere». E ancora: «si possono difficilissimamente intendere perfettamente, senza la cognizione della filosofia Platonica e Aristotelica». Il ritratto di Simone, infatti, secondo il commentatore, è lodato nel primo testo «secondo la via di Platone» e nel secondo in accordo con «la via e la dottrina di Aristotile». Cfr. GIOVAN BATTISTA GELLI, *Lezioni petrarchesche*, con una lettera di S. Carlo Borromeo e una di G. Carducci, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua 1969, pp. 238 e sgg.

<sup>25</sup> Si riprendono da Petrarca alcuni precisi aspetti tematici e strutturali: l'apostrofe al ritratto, il tema del confronto fra copia e originale, la mancanza della voce insieme con la mancanza di pietà per il poeta. La novità sta invece nel motivo del ritratto che, al contrario della donna, non

O imagine mia celeste et pura,  
 che splendi più che 'l sole agli occhi miei  
 et mi rassembri il volto di colei  
 che scolpita ho nel cor con maggior cura,  
 credo che 'l mio Bellin con la figura  
 t'abbia dato il costume ancho di lei,  
 che m'ardi, s'io ti miro, et per te sei  
 freddo smalto a cui giunse alta ventura.  
 Et come donna in vista dolce humile,  
 ben mostri tu pietà del mio tormento;  
 poi, se merce' ten' prego, non rispondi.  
 In questo hai tu di lei men fero stile,  
 né spargi sì le mie speranze al vento,  
 ch'al men, quand'io ti cerco, non t'ascondi.

Son questi quei begli occhi in cui mirando  
 senza difesa far perdei me stesso?  
 È questo quel bel ciglio a cui si spesso  
 in van del mio languir merce' dimando?  
 Son queste quelle chiome che legando  
 vanno il mio cor sì ch'ei ne more expresso?  
 O volto, che mi stai nell'alma impresso  
 perch'io viva di me mai sempre in bando,  
 parmi veder nella tua fronte Amore  
 tener suo maggior seggio et d'una parte  
 volar speme, piacer, tema et dolore;  
 da l'altra, quasi stelle in ciel consparte,  
 quinci et quindi apparir senno, valore,  
 bellezza, leggiadria, natura et arte.

Subito, fin dall'*incipit*, il primo sonetto apostrofa l'«imagine mia celeste e pura», ovvero una variante della «forma vera» che infatti raffigura («mi rassembri») il volto di Maria Savorgnan. Nel secondo testo è esplicitata la contemplazione del ritratto nelle sue parti («Son questi quei begli occhi», «Son queste quelle chiome» ecc.) ma il volto non è ammirato dipinto sulla tavola, bensì «ne l'alma impresso».

Giovanni della Casa guarda ancora al dittico petrarchesco e al precedente bembiano per lodare il ritratto, anch'esso perduto (ma questa volta se ne conserva una copia cinquecentesca alla Galleria Borghese), di Elisabetta Quirini per mano di Tiziano:<sup>26</sup>

Ben veggio 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;  
 e piacemi che 'l cor doppio ritrove  
 il suo conforto, ove talor sospira,  
 e, mentre che l'un volto e l'altro mira,  
 brama il vero trovar, né sa ben dove.  
 Ma io come potrò l'interna parte  
 formar già mai di questa altera imago,  
 oscuro fabro a sì chiara opra eletto?  
 Tu, Febo, poi ch'Amor men rende vago,  
 reggi il mio stil, che tanto alto subietto  
 fia somma gloria a la tua nobil arte.

Son queste, Amor, le vaghe trecce bionde,  
 tra fresche rose e puro latte sparte,  
 ch'i' prender bramo, e far vendetta in parte  
 de le piaghe ch'i' porto aspre e profonde?  
 È questo quel bel ciglio in cui s'asconde  
 chi le mie voglie, com'ei vuol, comparte?  
 Son questi gli occhi onde 'l tuo stral si parte?  
 (Né con tal forza uscir potrebbe altronde).  
 Deh chi 'l bel volto in breve carta ha chiuso?  
 (Cui lo mio stil ritrarre indarno prova,  
 né in ciò me sol, ma l'arte insieme, accuso).  
 Stiamo a veder la meraviglia nova  
 che 'n Adria il mar produce, e l'antico uso  
 di partorir celesti dee rinova.

può fuggire l'amante. Cfr. il commento di Andrea Donnini: PIETRO BEMBO, *Le rime*, a c. di Andrea Donnini, Roma, Salerno 2008, pp. 53-57.

<sup>26</sup> GIOVANNI DELLA CASA, *Rime*, a c. di Stefano Carrai, Torino, Einaudi 2003, pp. 97-104.



Alla ricerca di «un impossibile parallelo fra pittura e arte poetica»<sup>27</sup> si apre ancora il problema della forma vera («volto [...] vero») che non coincide né con l'originale né con il ritratto, ma è idea neoplatonica da cui si deve «formar»<sup>28</sup> l'«imago» ad un tempo esteriore (l'opera di Tiziano) ed interiore (l'opera del poeta).

Pure nel ritratto fittizio, solo immaginato dalla fantasia poetica, resta la necessità della forma ideale. Nel gioco di Gaspara Stampa, che immagina un doppio ritratto dove Collaltino di Collalto ha due cuori, il suo e quello della poetessa che invece ne è stata privata, schiere di artisti («Voi, che 'n marmi, in colori, in bronzo, in cera») sono chiamati ancora a «formare questa e quell'altra figura» somigliante «a la sua forma vera».<sup>29</sup> E quasi non c'è differenza fra l'immagine effettivamente ritratta su tela o solo incisa nel cuore.

La questione nodale è sempre quella del rapporto tra poesia e immagine e del potere illusorio che quest'ultima (reale o immaginata) porta con sé, purché risponda alla necessità di «forma vera», continuamente evocata con tutte le varianti possibili.<sup>30</sup> Addirittura l'immagine interiore può arrivare ad essere più vera del vero come in Vittoria Colonna che dedica alla memoria del marito la parte più cospicua del suo *corpus* poetico:

Per cagion d'un profondo alto pensiero  
scorgo il mio vago oggetto ognor presente;  
sculto il porto nel cor, vivo in la mente  
tal che l'occhio il vedea quasi men vero.<sup>31</sup>

Certo il referente onomastico è ormai inevitabilmente perduto, ma su quella premessa teorica, fra innumerevoli varianti, si origina un gioco combinatorio pressoché inesauribile. Andando oltre il ritratto, che è parte integrante della prassi sociale e molto spesso diventa 'maniera' o 'encomio', potranno essere ugualmente esaminati anche quei luoghi dove si avanzano importanti teorie estetiche, pure (almeno apparentemente) svincolate dalla trattazione

<sup>27</sup> Ivi, p. 197.

<sup>28</sup> Carrai sottolinea il «rapporto di *adnominatio* a distanza con 'forme' del v. 1», ivi, p. 101.

<sup>29</sup> GASPARA STAMPA, *Rime*, con introduzione di Maria Bellonci, note di Rodolfo Ceriello, Milano, Rizzoli 2002, pp. 114-115.

<sup>30</sup> «L'imagin del sembiante vostro vero / mi sta sempre nel cor fissa e scolpita» scrive ancora Gaspara Stampa, ivi, p. 184. E ancora: «Così gli riuscì che i fati rei, / ponendo inanzi a me tuo sacro aspetto, / posono in servitù gli spirti mei; / da indi in qua l'imagin tua nel petto / porto scolpita, talché dove sei / sempre è la mente mia con l'intelletto» scrive Veronica Gambara saldando inequivocabilmente e senza soluzione di continuità il motivo topico di Amore che riesce a soggiogare il cuore della poetessa mostrandole «il sacro aspetto» dell'amato, al motivo intrinsecamente connesso al primo dell'immagine scolpita nel cuore. Cfr. VERONICA GAMBARA, *Le rime*, a c. di Alan Bullock, Firenze, Olschki 1995, p. 5.

<sup>31</sup> VITTORIA COLONNA, *Rime*, a c. di Alan Bullock, Bari, Laterza 1982, p. 4.

esplicita del tema, dall'occorrenza del termine e, va da sé, dall'occasione. Nella poesia michelangiolesca la questione dell'immagine entra al livello più alto perché in essa converge il nodo concettuale neoplatonico che riguarda ugualmente parola e immagine. Lo ha rilevato già alcuni anni fa Roberto Fedi, individuando nel madrigale che apre il Canzoniere michelangiolesco (1546)<sup>32</sup> un calco puntuale della parte finale di *Rvf* 16 ed eleggendo subito a fulcro tematico della silloge la questione dell'«immagine vera»:

Il mio refugio e 'l mio ultimo scampo  
 qual più sicuro è, che non sia men forte  
 che 'l pianger e 'l pregar? e non m'aita.  
 Amore e crudeltà m'han posto il campo:  
 l'un s'arma di pietà, l'altro di morte;  
 questa n'ancide, e l'altra tien in vita.  
 Così l'alma impedita  
 del mio morir, che sol poria giovarne,  
 più volte per andarne  
 s'è mossa là dov'esser sempre spera,  
 dov'è beltà sol fuor di donna altiera;  
 ma l'immagine vera,  
 della qual vivo, allor risorge al core,  
 perché da morte non sia vinto amore.<sup>33</sup>

Oltre alle coincidenze sul piano intertestuale (la più rilevante: *spera: vera*),<sup>34</sup> Fedi sottolinea che «si stabilisce così subito una duplicità, oltre alle tante di cui è pieno questo canzoniere drammaticamente concepito, fra le complementari entità di una 'bellezza crudele' e 'altiera', e l'«immagine vera» della donna, profondamente immersa nella memoria poetica e sempre pronta a risorgere: 'vera immagine', 'vera icona', quindi Veronica evangelica e cristiana a cui si indirizza il percorso ideale pur sempre travagliato dalla

<sup>32</sup> La situazione editoriale delle *Rime* michelangiolesche è piuttosto complessa. Oltre all'edizione storica del Frey (1897), segnaliamo l'edizione critica MICHELANGIOLO BUONARROTI, *Rime*, a c. di Enzo Noè Girardi, Bari, Laterza 1960 che è sostanzialmente ripresa in tutte le più recenti edizioni tascabili, fra le quali la più diffusa BUONARROTI, *Rime*, a c. di Matteo Residori, Milano, Mondadori 1998, con la sola eccezione della più recente BUONARROTI, *Rime*, Introduzione, note e commento di Stella Fanelli, Prefazione di Cristina Montagnani, Milano, Garzanti 2006 «che non propone novità sostanziali dal punto di vista esegetico, ma per l'appunto nell'ordinamento dei testi» perché fa precedere il *Canzoniere* (1549) e fa seguire tutti gli altri testi ordinati per forma metrica. Cfr. inoltre OSCAR SCHIAVONE, «Non è forza d'arte»: *Rassegna di studi michelangioleschi* (2000-2006), «Humanistica», II (2007), 1-2, pp. 191-203 e MARIA CHIARA TARSI, *Su alcune varianti delle Rime di Michelangelo*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXI (2013), 1, pp. 47-65.

<sup>33</sup> BUONARROTI, *Rime*, a c. di S. Fanelli, cit., p. 5.

<sup>34</sup> Per tutti gli altri rilievi formali e stilistici si veda ROBERTO FEDI, «L'immagine vera»: *Vittoria Colonna, Michelangelo, e un'idea di canzoniere*, «Modern Language Notes», CVII (1992), 1, pp. 52-53.

colluttazione di pietà e dolore, di bellezza e morte: come nel petrarchesco *Movesi il vecchierel*, sulla cui parte finale il testo michelangiolesco è chiaramente modellato». <sup>35</sup> L'intero canzoniere insiste infatti sul concetto di immagine, con una serie di varianti lessicali: «immagine vera», «immagine viva», «buon concetto» cui l'artista arriva per prove ed errori solo in tarda età, al pari della natura che ha agito «di tempo in tempo, d'uno in altro volto / s'al sommo, errando, di bellezza è giunta / nel tuo divino». <sup>36</sup> La superiorità dell'Idea di bellezza su quella materiale propria della donna è sancita con forza. Il modello petrarchesco non è quindi riutilizzato con esito di 'maniera' o finalità encomiastica, ma rivitalizzato dalla libertà con cui Michelangelo si avvicina al modello per condurre un serrato ragionamento filosofico che coinvolge il suo essere artista e poeta.

Un'*interpretatio nominis* sta dunque alla base di una fortunatissima tessera testuale che, pur ormai distante dalle sue radici onomastiche, ricorre con frequenza eccezionale in tutta la lirica petrarchista del Cinquecento e ne costituisce uno dei più alti nodi speculativi. Va da sé: sono cambiati i presupposti storici e socio-culturali. È venuto meno il nome proprio, punto di giuntura fra sacro e profano; ma è rimasta più vitale che mai l'idea della «forma vera» in tutte le sue declinazioni o varianti. Se con Petrarca si fonda una vera e propria teoria del ritratto moderno, *mutatis mutandis* il concetto attraversa il neoplatonismo, si arricchisce di significati ulteriori fino a trovare pieno compimento nella lirica michelangiolesca, definendo l'asse fondamentale di un'epoca, per giunta capitale per le sorti della modernità.

*Biodata:* Veronica Pesce (1979) è ricercatrice a tempo determinato in Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Genova e coordinatrice di unità nell'ambito del progetto nazionale «Diffondere la cultura visiva» attivato nel programma «Futuro in Ricerca 2012» e facente capo alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Si è occupata di Pascoli, poeti liguri di primo Novecento (Novaro, Boine, Sbarbaro), Fenoglio, Calvino, onomastica e toponomastica letteraria. Particolare attenzione nei suoi studi è rivolta ai rapporti tra arte figurativa e letteratura, cinema e letteratura.

veronica.pesce@unige.it

<sup>35</sup> FEDI, «*L'immagine vera*»... , cit., p. 52.

<sup>36</sup> BUONARROTI, *Rime*, a c. di S. Fanelli, cit., pp. 51-52.

