

**Horti Hesperidum**  
**Studi di storia del collezionismo**  
**e della storiografia artistica**

Rivista telematica semestrale

LE IMMAGINI VIVE  
coordinamento scientifico di Carmelo Occhipinti

*L'età moderna*  
a cura di Carmelo Occhipinti

Roma 2015, fascicolo II, tomo I

*UniversItalia*

Il presente volume riproduce il fascicolo I (tomo I) del 2015 della rivista telematica semestrale *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*.

Cura redazionale: Ilaria Sforza

*Direttore responsabile:* Carmelo Occhipinti

*Comitato scientifico:* Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia, Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Ilaria Sforza

Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010

Sito internet: [www.horti-hesperidum.com/](http://www.horti-hesperidum.com/)

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



*Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"*

**Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte**

**Serie monografica: ISSN 2239-4133**

**Rivista Telematica: ISSN 2239-4141**

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2015 - UniversItalia – Roma

**ISBN 978-88-6507-793-1**

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

## INDICE

### TOMO I

BRAM DE KLERCK, <i>Inside and out. Curtains and the privileged beholder in Italian Renaissance painting</i> .....	5
VALERIA E. GENOVESE, <i>Statue vie: lavori in corso</i> .....	29
DANIELA CARACCIOLO, « <i>Qualche immagine devota da riguardare</i> »: <i>la questione delle immagini nella letteratura sacra del XVI secolo</i> .....	51
CRISTINA ACUCELLA, <i>Un'ekphrasis contro la morte. Le Rime di Torquato Tasso sul ritratto di Irene di Spilimbergo</i> .....	89
MARIA DO CARMO R. MENDES, <i>Image, devotion and pararepresentation: approaching baroque painting to neuroscience, or a way to believe</i> .....	127
NINA NIEDERMEIER, <i>The Artist's Memory: How to make the Image of the Dead Saint similar to the Living. The vera effigies of Ignatius of Loyola</i> .....	157
ALENA ROBIN, <i>A Nazarene in the nude. Questions of representation in devotional images of New Spain</i> .....	201
PAOLO SANVITO, <i>Arte e architettura «dotata di anima» in Bernini: le reazioni emotive nelle fonti coeve</i> .....	239
TONINO GRIFFERO, <i>Vive, attive e contagiose. Il potere transitivo delle immagini</i> .....	277
ABSTRACTS.....	307

TOMO II

PIETRO CONTE, «Non più uomini di cera, ma vivissimi». <i>Per una fenomenologia dell'iperrealismo</i> .....	7
ARIANA DE LUCA, <i>Dall'ekphrasis rinascimentale alla moderna scrittura critica: il contributo di Michael Baxandall</i> .....	27
A. MANODORI SAGREDO, <i>La fotografia 'ruba' l'anima: da Daguerre al selfie</i> .....	77
FILIPPO KULBERG TAUB, « <i>They Live!</i> » <i>Oltre il lato oscuro del reale</i> .....	91
ALESSIA DE PALMA, <i>L'artista Post-Human nel rapporto tra uomo e macchina</i> .....	105
ABSTRACTS.....	115

## EDITORIALE

CARMELO OCCHIPINTI

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse: «Chi sei?»

G. LEOPARDI, *Dialogo della natura e di un islandese*

Poco prima che si chiudesse l'anno 2013, nel sito internet di «Horti Hesperidum» veniva pubblicato il *call for papers* sul tema delle «Immagini vive».

Nonostante la giovane età della rivista – giravano, ancora, i fascicoli delle sole prime due annate –, sorprendentemente vasta fu, da subito, la risposta degli studiosi di più varia formazione: archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti. In poche settimane, infatti, il nostro *call for papers* si trovò a essere rilanciato, attraverso i siti internet di diverse università e istituti di ricerca, in tutto il mondo. Risonanza di gran lunga inferiore, nonostante l'utilizzo degli stessi canali, riuscivano invece a ottenere le analoghe iniziative di lì a poco condotte da «Horti Hesperidum» su argomenti specialisticamente meglio definiti come quello della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) di Lodovico Guicciardini (a proposito dei rapporti artistici tra Italia e Paesi nordici nel XVI secolo), e del *Microcosmo della pittura* (1667) di

Francesco Scannelli (a proposito del collezionismo estense nel XVIII secolo).

Evidentemente era il tema in sé, quello appunto delle «Immagine vive», a destare una così inaspettata risonanza. Tanta risonanza si dovrebbe spiegare – mi sembra – in ragione di una nuova e sempre più diffusa esigenza, molto sentita ormai da parte degli studiosi di storia artistica (sollecitati, più o meno consapevolmente, dagli accadimenti del mondo contemporaneo): l'esigenza, cioè, di indagare certa qualità 'attiva' che le immagini avrebbero posseduto nel corso della storia, nelle epoche, nei luoghi e nei contesti sociali e religiosi più diversi prima che esse diventassero, per così dire, gli 'oggetti' – in un certo senso 'passivi' – della moderna disciplina storico-artistica, prima cioè che le stesse immagini si 'trasformassero' in 'reperti', diventando, così, non necessariamente qualcosa di 'morto' (rispetto a una precedente 'vita' perduta), bensì diventando, in ogni caso, qualcosa di 'diverso' da ciò che originariamente esse erano state. Già per il solo fatto di essere 'guardate' sotto una prospettiva disciplinare come quella della storia dell'arte, che è vincolata a proprie istanze di astrazione e di scientificità (in funzione, per esempio, delle classificazioni o delle periodizzazioni), le immagini non hanno fatto altro che 'trasformarsi': ma è vero che, per loro stessa natura, le immagini si trasformano sempre, per effetto della storia e degli uomini che le guardano, e dei luoghi che cambiano; tanto più, oggi, le immagini continuano a trasformarsi per effetto dei nuovi *media* i quali, sottraendole a qualsivoglia prospettiva disciplinare, ce le avvicinano nella loro più imprevedibile, multiforme, moderna 'vitalità'.

Il fatto è che, immersi come siamo nella civiltà nuova del digitale – la civiltà delle immagini virtuali, de-materializzate, de-contestualizzate che a ogni momento vengono spinte fin dentro alla nostra più personale esistenza quotidiana per ricombinarsi imprevedibilmente, dentro di noi, con i nostri stessi ricordi, così da sostanziare profondamente la nostra stessa identità – ci siamo alla fine ridotti a non poter più fare a meno di questo flusso magmatico che si muove sul *web* e da cui veniamo visceralmente nutriti, e senza il quale non riusciremmo proprio a decidere alcunché, né a pensare, né a scrivere, né a comunicare, né a fare

ricerca. In questo modo, però, le immagini che per via digitale, incessantemente, entrano per così dire dentro di noi sono immagini del tutto prive della loro materia, del loro stesso corpo, perché internet, avvicinandocene, ce le impoverisce, ce le trasforma, ce le riduce a immateriali parvenze. Ma così diventa addirittura possibile – ed è questo per molti di noi, come lo è per molti dei nostri studenti, un paradosso davvero mostruoso – diventa possibile, dicevo, studiare la storia dell'arte senza quasi che sentiamo più il bisogno di andare a vedere le opere d'arte, quelle vere, senza cioè riconsiderarle concretamente in rapporto, per esempio, all'esperienza nostra del 'paesaggio' di cui esse sono state e continuano a essere parte: non può che venirci fuori, ormai, una storia dell'arte fatta di opere ridotte alla parvenza immateriale la quale, distaccatasi dalle opere d'arte 'vere', non conserva di esse alcuna idea di fisicità, né possiede la benché minima capacità di coinvolgimento emotivo che derivava anticamente dalla 'presenza', dalla 'corporeità', dal rapporto col 'paesaggio' e col 'contesto', nonché dalle tradizioni e dai ricordi che, dentro quel 'paesaggio', dentro quel 'contesto', rivivevano attraverso le immagini, vivevano nelle immagini. La storia dell'arte ha finito per ridursi, insomma, a una storia di immagini 'morte', staccate cioè dai contesti culturali, religiosi, rituali da cui esse provenivano: in fondo, è proprio questo tipo di storia dell'arte, scientificamente distaccata dalla 'vita', a rispecchiare bene, nel panorama multimediale e globalizzato che stiamo vivendo, il nostro attuale impoverimento culturale.

In considerazione di quanto detto, questa miscellanea sulle «Immagini vive» è stata pensata anzitutto come raccolta di testimonianze sugli orientamenti odierni della disciplina storico-artistica la quale – oggi come non mai afflitta, per di più, dall'arido specialismo accademico che l'ha ridotta alla più mortificante inutilità sociale –, ambisce, vorrebbe o dovrebbe ambire, alla riconquista dei più vasti orizzonti della storia umana, nonché alla ricerca dei legami profondi che uniscono il passato al presente e, dunque, l'uomo alla società e le civiltà, seppure lontane nello spazio o nel tempo, l'una all'altra.

Ebbene questi due fascicoli della V annata (2015) di «Horti Hesperidum», ciascuno diviso nei due tomi che ora finalmente presentiamo, raccolgono i contributi di quanti, archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti, abbiano voluto rispondere al nostro *call for papers* intervenendo su argomenti sì molto diversi, però tutti collegati a un'idea medesima: quella di verificare, nel passato come nel presente, una certa qualità 'attiva' che sia storicamente appartenuta, o appartenga, alle immagini.

Esattamente come lo enunciavamo nel sito internet di «Horti Hesperidum», alla fine del 2013, era questo il contenuto del nostro *call for papers*:

La rivista semestrale «Horti Hesperidum» intende dedicare il primo fascicolo monografico del 2015 al tema delle “Immagini vive”. Testimonianze letterarie di varie epoche, dall'antichità pagana all'età cristiana medievale e moderna, permettono di indagare il fenomeno antropologico dell'immagine percepita come presenza “viva”, capace di muoversi, parlare, interagire con gli uomini.

Saranno prese in particolare considerazione le seguenti prospettive di indagine:

1. Il rapporto tra il fedele e l'immagine devozionale
2. L'immagine elogiata come viva, vera, parlante, nell'*ekphrasis* letteraria
3. L'iconoclastia, ovvero l'“uccisione” dell'immagine nelle rispettive epoche

Ora, una siffatta formulazione – cui ha partecipato Ilaria Sforza, antichista e grecista – presupponeva, nelle nostre intenzioni, le proposte di metodo già da noi avanzate nell'*Editoriale* al primo numero di «Horti Hesperidum» (2011), dove avevamo cercato di insistere sulla necessità di guardare alle opere d'arte secondo un'ottica diversa da quella più tradizionalmente disciplinare che, in sostanza, si era definita, pure nella molteplicità degli indirizzi metodologici, tra Otto e Novecento. Allora, infatti, ci chiedevamo:

Ma sono pienamente condivisibili, oggi, intenzioni di metodo come le seguenti, che invece meritano la più rispettosa storicizzazione? Ri-



muovere ogni «ingombro leggendario», auspicava Longhi, che si frapponesse tra lo storico e le opere. Considerare queste ultime con il dovuto distacco scientifico. Guardarle «in rapporto con altre opere»: evitare cioè di accostarsi all'opera d'arte – come però sempre accadeva nelle epoche passate – «con reverenza, o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo». Negare, in definitiva, «il mito degli artisti divini, e divinissimi, invece che semplicemente umani». Queste affermazioni, rilette oggi alla luce di nuove esigenze del nostro contemporaneo, finiscono per suonare come la negazione delle storie dell'arte in nome della storia dell'arte. Come la negazione degli uomini in nome dello storico dell'arte. Come la negazione dei modi di vedere in nome della *connoisseurship*. Come la negazione, in definitiva, della stessa 'storia' dell'arte. Infatti la storia ha davvero conosciuto miracoli e prodigi, maghi e stregoni, opere orribilmente belle, sovrumane, inspiegabili, e artisti terribili e divini. Lo storico di oggi ha il dovere di rispettare e comprendere ogni «ingombro leggendario», senza rimuoverlo; dovrebbe avere cioè il dovere di sorprendersi di fronte alle ragioni per cui, anticamente, a destar «meraviglia», «paura», «terrore» erano i monumenti artistici del più lontano passato come anche le opere migliori degli artisti di ogni presente. Quell'auspicato e antiletterario distacco scientifico ha finito in certi casi per rendere, a lungo andare, la disciplina della storia dell'arte, guardando soprattutto a come essa si è venuta trasformando nel panorama universitario degli ultimi decenni, una disciplina asfittica, non umanistica perché programmaticamente tecnica, di uno specialismo staccato dalla cultura, dalla società, dal costume, dalla politica, dalla religione».

In effetti, dalla cultura figurativa contemporanea provengono segnali ineludibili – gli odierni storici dell'arte non possono non tenerne conto – che ci inducono a muoverci in ben altra direzione rispetto alle indicazioni enunciate da Roberto Longhi nelle sue ormai lontane *Proposte per una critica d'arte* (1950) alle quali ci riferivamo nell'appena citato *Editoriale* di «Horti Hesperidum» del 2011. Pensiamo, per esempio, a quanto si verificava in seno alla 55<sup>a</sup> Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2013), quando artisti e critici dovettero condividere il bisogno di ritrovare la fede – quella fede che, anticamente, era così sconfinata – nel 'potere' delle immagini, e di ritrovare, tentando di recuperarla dal nostro passato, «l'idea che l'immagine

sia un'entità viva, pulsante, dotata di poteri magici e capace di influenzare, trasformare, persino guarire l'individuo e l'intero universo»: d'altronde una tale idea non la si poteva affatto ritenere estranea alla tradizione culturale da cui noi stessi proveniamo nonostante che la modernità 'illuministica' abbia tentato di cancellarla, respingendola come vecchia, come appartenente a una «concezione datata, offuscata da superstizioni arcaiche».

Così, persino sulle pagine del catalogo della stessa Biennale del '13 (come pure su quelle dell'11, dove era fatta oggetto di rimpianto addirittura la potenza mistica di cui in età medievale era capace la 'luce', contro il buio introdotto da una deprecata età dei 'lumi'), l'urgenza di un rinnovato sguardo sul passato e sulla storia era già di per sé un fatto sorprendente e audace: tanto più se, per contrasto, ripensiamo all'altrettanto audace rifiuto del passato che lungo il XX secolo fu provocatoriamente mosso, in nome della modernità, da parte delle avanguardie e delle neo-avanguardie.

Del resto, «la parola 'immagine' contiene nel suo DNA, nella sua etimologia, una prossimità profonda con il corpo e con la morte: in latino l'*imago* era la maschera di cera che i romani creavano come calco per preservare il volto dei defunti»: ma visto che gli uomini del nostro tempo se ne sono dimenticati, serviva ricordare ai visitatori della Esposizione Internazionale che il mistero primigenio della scultura funeraria era, ed è, quello «di opporre alla morte, all'orizzontalità informe, la verticalità e la rigidità della pietra»<sup>3</sup>.

Di fronte a questa nuova disponibilità dei 'contemporaneisti' nei confronti della 'storia', gli storici dovrebbero, da parte loro, tornare a cercare nel contemporaneo le motivazioni della loro stessa ricerca. Sottratte alle rispettive dimensioni rituali, magiche, funerarie, devozionali e religiose – quelle dimensioni che la civiltà moderna, multimediale e globalizzata ha tentato di annul-

<sup>1</sup> *La Biennale di Venezia. 55ª Esposizione d'arte. Il palazzo enciclopedico*, a cura di M. Gioni, Venezia, Marsilio, 2013, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 26.

lare definitivamente – le immagini sono diventate vuoti simulacri, come paiono esserlo quando le si vedono esposte, scientificamente classificate, dietro le vetrine o dentro le sale dei musei al cui interno esse hanno finito per arricchirsi di significati nuovi, certo, ma diversi da quelli che molte di esse possedevano al tempo in cui – citiamo sempre dal catalogo dell'esposizione del '13 – «magia, miti, tradizioni e credenze religiose contavano quanto l'osservazione diretta della realtà»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 28.



UN'EKPHRASIS CONTRO LA MORTE.  
LE RIME DI TORQUATO TASSO  
SUL RITRATTO DI IRENE DI SPILIMBERGO

CRISTINA ACUCELLA

Il Pittore è intento a imitar per via di linee e di colori [...] tutto quello che si mostra all'occhio; et il Poeta col mezzo delle parole va imitando non solo ciò che si mostra all'occhio, ma che ancora si rappresenta all'intelletto. La onde essi in questo sono differenti, ma simili in tante altre parti, che si possono dir quasi fratelli.

LUDOVICO DOLCE, *Dialogo della Pittura intitolato l'Areino* (1557)

Nella novantesima ottava del canto XII della sua prima opera completa a stampa, il *Rinaldo*, uscito dai torchi veneziani del Senese nel 1562, Torquato, ancora diciottenne, evidenziava il dissidio tra il dovere degli «ingrati studi» di giurisprudenza, verso i quali lo aveva spinto il padre, deluso da un sistema cortese ormai non più in grado di assicurare protezione e stabilità finanziaria ai letterati, e l'ineluttabilità della sua inclinazione alla scrittura, come del resto aveva già avuto modo di affermare nella *Prefazione* al testo<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> «Nulla di meno, spinto dal mio genio, il quale a la poesia sovra ad ogn'altra cosa m'inchina [...], osai di pormi a quest'impresa, ancorché sapessi che ciò non sarebbe per piacere a mio padre, il quale e per la lunga età, e per li molti e vari negozi che per le mani passati gli sono, conoscendo l'instabilità de la fortuna e la varietà de'

Così scherzando io risonar già fêa  
 di Rinaldo gli ardori e i dolci affanni,  
 allor ch'ad *altri studi* il dì togliea  
 nel quarto lustro ancor de' miei verd'anni;  
 ad *altri studi*, onde poi speme avea  
 di ristorar d'avversa sorte i danni;  
*ingrati studi*, dal cui pondo oppresso  
 giaccio ignoto ad altrui, grave a me stesso<sup>2</sup>.

Il debutto ufficiale del giovane poeta, però, precede di un anno il *Rinaldo*. Nel 1561, dopo la fine del primo anno accademico padovano, raggiunto il padre a Venezia per le vacanze estive<sup>3</sup>, Torquato ricevette, insieme allo stesso Bernardo, l'invito a partecipare a una silloge encomiastica in onore della nobildonna friulana Irene di Spilimbergo, prematuramente scomparsa nel 1559, a soli ventun anni<sup>4</sup>. Il progetto era stato promosso da Giorgio Gradenigo con la collaborazione di Dionigi Atanagi<sup>5</sup>, e sarebbe andato in stampa proprio quell'anno a Venezia, presso Guerra<sup>6</sup>. Al suo interno, tre sonetti sancivano l'esordio a stampa del giovane Torquato<sup>7</sup>. Molteplici erano le ragioni e le vicissitudini che legavano a doppio filo i due ideatori della raccolta da un lato ai Tasso e dall'altro alla giovane

tempi presenti, avrebbe desiderato che a più saldi studi mi fossi attenuto» (TASSO 1936, p. 3). Utile, a tal proposito, è anche il rimando a SOLERTI, 1895, I, pp. 53, ss.

<sup>2</sup> TASSO 1936, p. 253. Il corsivo è aggiunto.

<sup>3</sup> Sull'operato veneziano di Torquato e Bernardo Tasso cfr. DIONISOTTI 1995.

<sup>4</sup> Le fonti sulla vita di Irene (SUTTINA 1914; ZOTTI 1914) fanno risalire la sua nascita al 1540, ma in realtà, come ha dimostrato Muraro, il *Memoriale* del nonno della giovane nobildonna riporta la sua nascita al 17 ottobre 1538, e indica, invece, l'8 febbraio 1540 come giorno del suo battesimo (MURARO 1949, pp. 82-83).

<sup>5</sup> Per la figura dell'Atanagi rimando a MUTINI 1962; TARDUCCI 1904; MEYRAT 1978.

<sup>6</sup> RIME 1561.

<sup>7</sup> È evidente che, pur costituendo la prima opera a stampa tassiana di cui si abbia notizia, il trittico di sonetti in questione fu preceduto da altre prove poetiche ascrivibili alla corte urbinata, senza contare le ipotesi romanzesche di un Torquato *enfant-prodige* che, già decenne, scriveva un sonetto alla madre al momento della sua partenza da Napoli con il padre (MANSO 1621, p. 24).

nobildonna destinataria dei testi in questione<sup>8</sup>. L'Atanagi aveva infatti conosciuto Bernardo già ad Urbino, condividendo con il poeta l'esperienza cortigiana all'interno del rigoglioso *milieu* intellettuale del ducato roveresco, a cavallo della seconda metà degli anni Cinquanta<sup>9</sup>. Quanto all'esperienza di operatore culturale per la silloge in questione, il letterato di Cagli poteva contare su una serie pregressa di sperimentazioni analoghe: nel 1555, a Roma, insieme al Della Casa, al Caro, al Molza, al Porcini e, tra gli altri, allo stesso Bernardo Tasso, appariva con un proprio sonetto tra i poeti tributari della raccolta encomiastica dedicata alla romana Livia Colonna<sup>10</sup>; intanto a Venezia, nel 1554, per le cure di Girolamo Ruscelli, era stata pubblicata una raccolta antologica interamente dedicata a Giovanna d'Aragona, e recante il titolo di *Tempio*<sup>11</sup>, nome destinato a designare una sorta di microgenere nell'ambito dei florilegi della seconda metà del Cinquecento<sup>12</sup>. Per la silloge dedicata a Irene di Spilimbergo, però, come ha fatto notare Antonio Corsaro, l'Atanagi ebbe verosimilmente un ruolo di comprimario e di

<sup>8</sup> Solerti sosteneva che i Tasso fossero parenti degli Spilimbergo (SOLERTI 1895, p. 57). La notizia è stata però successivamente smentita dal Carreri, il quale ha fatto risalire la famiglia dei Tasso a un ramo diverso da quello della casata da cui proveniva Irene da Spilimbergo (CARRERI 1895).

<sup>9</sup> Sappiamo infatti che nel 1557 Bernardo e Torquato Tasso erano ospiti della corte Urbinate e che nello stesso anno vi giunse anche l'Atanagi, originario di Cagli, ma al tempo proveniente da Roma, dove aveva vissuto al servizio di Giovanni Guidiccioni. Sappiamo inoltre che era stato proprio Bernardo a scrivere all'Atanagi affinché revisionasse il suo *Amadigi*, in una lettera del 20 novembre 1557 (in TASSO 1733, II, pp. 336-337) e che pochi giorni dopo Guidubaldo II in persona lo aveva invitato a Pesaro per le stesse ragioni. L'Atanagi avrebbe accettato in una lettera datata 26 dicembre 1557 (ora in TARDUCCI 1904, pp. 87-88). Per approfondimenti sul periodo urbinato del letterato, e i suoi contatti con i Tasso, rimando a STURBA 2002, III, pp. 38, ss.

<sup>10</sup> RIME 1555.

<sup>11</sup> DEL TEMPIO ALLA DIVINA SIGNORA DONNA GIOVANNA D'ARAGONA 1554.

<sup>12</sup> Ristampata l'anno seguente per gli stessi tipi, e nel 1565 dal veneziano Rocca, la silloge sarebbe stata seguita, nel 1568, da un testo dal titolo analogo, DEL TEMPIO DELLA DIVINA SIGNORA DONNA GERONIMA COLONNA D'ARAGONA 1568. Allo stesso genere sono ascrivibili il TEMPIO DELLA FAMA 1548, le RIME DI DIVERSI 1563, le RIME DI DIVERSI 1564 e le RIME DI DIVERSI 1596. Uno studio su questo genere di raccolte è in BIANCO-STRADA 2001.

semplice operatore ‘tecnico’<sup>13</sup>, se si considera che una serie di testimonianze coeve e successive mostrano che il principale animatore di questa operazione culturale era stato proprio Giorgio di Andrea di Taddeo Gradenigo, patrizio di famiglia udinese e senatore della Repubblica veneta<sup>14</sup>, legato, secondo alcuni, alla stessa Irene, mentre, secondo altri, alla madre di questa, Giulia da Ponte, figlia del patrizio veneziano Giampaolo da Ponte<sup>15</sup>. Al di là di tale questione controversa, è il caso di rimarcare come il ruolo svolto dal patrizio si risolse in un lavoro di raccordo tanto vasto e impegnativo, che giunse a raccogliere contributi provenienti da una vastissima geografia letteraria<sup>16</sup>, che andava ben oltre l’Accademia della Fama e il suo *entourage*<sup>17</sup>; il testo ripercorre l’infanzia di Irene, di cui si esalta

<sup>13</sup> Il lavoro dell’Atanagi era perlopiù animato da preoccupazioni di ordine linguistico, volte a offrire testi dotati di un elevato grado di rappresentatività ed esemplarità (MEYRAT 1978). Nello stesso anno in cui usciva a stampa la raccolta dedicata a Irene, in una lettera a Bernardino Pino, il curatore scriveva: «sono rime e versi latini, se tra loro troverete delle cose per avventura meno perfette, non ve ne meravigliate, perciò che non s’è potuto fare altrimenti, avendo così voluto i gentiluomini che gli hanno fatto stampare, parte per accrescere il libro, parte per non fare ingiuria agli autori, che, richiesti, l’hanno composto» (CERRUTI 1867, p. 70). Nella *Dedica* a Claudia Rangona di Correggio, posta in apertura alla stessa raccolta, il curatore affermava che il suo lavoro era «a sodisfacimento di gentiluomo, che può in me ciò che vuole», con riferimento al Gradenigo.

<sup>14</sup> Per approfondimenti sulla figura di Gradenigo rimando a SIEKIERA 2002 e alla bibliografia ivi indicata. Corsaro riporta una serie di testimonianze di testi coevi, tra cui l’*Amadigi* di Bernardo Tasso, l’edizione delle *Metamorfosi* ovidiane curata da Ludovico Dolce e il commento di Antonio Borghesi alle *Rime* di Luca Contile, in cui il Gradenigo è ricordato come sofferente per la perdita di Irene e promotore della raccolta in questione (CORSARO 1998, pp. 44-45).

<sup>15</sup> Cfr. SCHUTTE 1991, p. 46; CORSARO 1998, p. 44.

<sup>16</sup> La raccolta consta di 279 componimenti in volgare e 102 in latino. Non contando i componimenti anonimi, gli autori che vi parteciparono furono 143, tra i quali si annoverano, oltre a quelli del gruppo urbinato-pesarese, e quelli riconducibili all’ambiente veneziano, anche poeti meridionali, come Rota, Tansillo e Di Costanzo, fiorentini, tra cui Varchi, Scipione Ammirato, Laura Battiferri, di area romana, come Giovio e Contile, e ferraresi, quali Pigna e Giraldi. Caso degno di nota è quello di Giacomo Zane, che contribuì alla raccolta con un ‘micro-canzoniere’ composto da quindici sonetti e tre canzoni.

<sup>17</sup> Sull’incontro di Torquato e Bernardo Tasso con Domenico Venier nello stesso torno di anni della raccolta per Irene, così come per il collegamento tra la silloge commemorativa e l’Accademia della fama, cf. BENZONI 1995, p. 51. Favretti non



no la ritrosia, la castità<sup>18</sup> e l'impegno precoce in occupazioni consone al suo *status* di gentildonna, come il ricamo e il cucito. Ma la giovane, definita spesso come «nemica dell'ozio», sembra rivelare fin da subito il bisogno di andare oltre le tipiche attività femminili, dedicandosi con assiduità alla lettura e allo studio<sup>19</sup>. Un particolare ossimoro, quello della «virtuosa invidia»<sup>20</sup>, sembra animare l'ambizione della ragazza a prevalere in qualunque campo, e non solo in quello più usuale della musica, alla quale era stata avviata dal nonno materno, suo tutore a Venezia, ma anche in quello del disegno e della pittura, le arti in cui avrebbe presto eccelso:

Et dando poco indugio al pensiero si pose al disegno [...] prendendo esempio solo dalle cose più perfette, come del Signor Titiano; [...] essendole fatto vedere un ritratto di Sofonisba Anguisciola, fatto di sua mano et rappresentato al Re Filippo, et sentendo meravigliose lodi di lei nell'arte della pittura, mossa da generosa emulazione, s'accese tutta d'un caldo desiderio di pareggiar quella nobile et valorosa donzella. Laonde, con l'indirizzo del Sig. Titiano, si pose al colorito et qui fu cosa veramente da non poter comprendere col pensiero non che isprimere con la lingua<sup>21</sup>.

escludeva la possibilità che l'autore della biografia fosse proprio il Gradenigo (FAVRETTI 1981, p. 547), mentre Sturba, più di recente, ha evidenziato una serie di elementi che legherebbero invece in maniera non equivocabile la paternità della vita all'Atanagi (STURBA 2002, p. 42, ss.).

<sup>18</sup> «Avendole un giorno un gentil uomo di casa sua fatto segno di voler darle un bacio, essendo ella ancor in età molto puerile, fece di ciò risentimento grande, tenendosi a biasimo che le fosse fatto un atto tale», ATANAGI 1561, pagine non numerate. Il testo della *Vita* è presentato secondo criteri di cauta normalizzazione grafica, tra cui lo scioglimento degli 'et', l'abolizione delle 'h' etimologiche e l'adeguamento della punteggiatura all'uso moderno.

<sup>19</sup> «Nel qual tempo parendo a lei picciolo acquisto l'arte del ricamare [...] leggeva molti libri tradotti dal Latino e dal Greco in volgare [...]. Aveva etiandio molte altre opere per le mani, come sono le operette di Plutarco, l'*Istituzione* di Piccolomini, Il *Cortigiano*, gli *Asolani* del Bembo, il Petrarca e cotai libri», *ivi*.

<sup>20</sup> «Teneva similmente fisso il pensiero ad esser tale che nelle cose che ella prendeva per impresa non le fosse alcuna donna superiore. La onde con *virtuosa invidia* sentiva le lodi altrui», *ivi*. Il corsivo è aggiunto.

<sup>21</sup> *Ivi*.

La bravura tecnica della giovane allieva del Vecellio è vantata fino nei minimi particolari tecnici:

Percioché in ispatio d'un mese e mezzo, trasse copia d'alcune pitture del detto Titiano con tanti particolari avvertimenti alle misure, a' lumi, alle ombre e così a gli scorci, a' nervi, alle ossature, alla tenerezza et dolcezza delle carni et non meno alle pieghe de' panni che non solamente fece stupir coloro che questa sopranatural forza videro, ma vi furon molti consideratori delle cose naturali maggior de gli altri i quali vedendo in lei questo così grande et eccessivo sforzo di natura, con un pungentissimo timore le augurarono la morte vicina<sup>22</sup>.

L'augurio funesto degli invidiosi, come narra l'autore, presto si sarebbe avverato, tanto che di lì a poco i ritmi forsennati del lavoro pittorico, le scarse ore di sonno e i passaggi repentini dal caldo della stanza al freddo dello studio, causarono ad Irene gravi febbri ed emicranie che in breve la condussero alla morte. All'esaltazione delle sue virtù terrene non manca così di affiancarsi anche la forte componente spirituale e religiosa che aveva caratterizzato la sua esistenza, non solo in riferimento al 'presentimento' della sua morte precoce, ma anche a una fermezza di fede che l'avrebbe indotta a non temere la morte stessa<sup>23</sup>.

In questo quadro biografico vengono così armonizzate istanze opposte: da una parte l'esaltazione del «decoro» e della rettitudine morale della nobildonna, dall'altra un elenco di doti eccezionali ed essenzialmente orientate alla gloria terrena. Il riferimento iniziale alla castità e quello finale alla morte serena e al presentimento della stessa sono gli unici elementi in grado di rimandare a una biografia 'agiografica' e in definitiva restano

<sup>22</sup> Ivi.

<sup>23</sup> «Non così tosto si mise in letto per la infermità, della qual parliamo [...]. Rivolse l'animo a due cose, degne di somma lode: l'una di morir cristianamente, et quanto più poteva in gratia del Signor Dio: l'altra di mostrare a quelli, che l'erano intorno per occasion di governo, et di visita; che non curava, né temeva la morte: et che questo accidente non scemava in alcuna parte la grandezza dell'animo suo», ivi.

poco incisivi, in quanto l'impressione è che l'autore della *Vita* sia più intenzionato, invece, ad esaltare le straordinarie doti di versatilità e abilità artistica della protagonista<sup>24</sup>. Alla chiusura del testo è affidata l'esortazione a una commemorazione 'in assenza', non solo dovuta alla morte della nobildonna ma anche al fatto che molti dei poeti coinvolti non avevano mai conosciuto Irene,

In somma fu la S. Irene così bella d'animo, et di corpo, che degnamente fu amata et ammirata da molti nobili spiriti che la conobbero in vita et è stata celebrata in morte da tutti i più chiari intelletti d'Italia et etiandio da quelli che [...] non la conobber mai<sup>25</sup>.

Per tali ragioni il *tombeau* si svilupperà essenzialmente a partire da un repertorio di *topoi* convenzionali della tradizione lirica sul tema: dai consueti riferimenti al mito (e in particolare alle Parche e, per la precoce eccellenza di Irene nel canto, nella pittura, nella musica e nel ricamo, ma anche alle Muse, ad Apelle, a Minerva e ad Aracne), alle apostrofi ad Adria per la perdita della 'figlia'<sup>26</sup>, fino all'*ascensus* neoplatonico dell'anima

<sup>24</sup> Come afferma Schutte, l'ideale che anima la biografia di Irene è improntato al ritratto della gentildonna proprio di una visione laica, ascrivibile più al *Cortegiano* che al genere agiografico e risulta forse spiegabile alla luce del contesto di maggiore 'secolarità' della Repubblica Veneziana, la quale si poneva in ciò in antitesi alla Roma papale e controriformistica (SCHUTTE 1991, pp. 51-56). Interessante è a tal proposito la notazione di STURBA 2002, p. 44, secondo il quale i riferimenti espliciti e impliciti al *Cortegiano* rimanderebbero a un legame particolare con la corte feltrina e roveresca costituendo quindi un'ulteriore prova per avvalorare l'attribuzione della paternità della *Vita* all'Atanagi.

<sup>25</sup> ATANAGI 1561.

<sup>26</sup> Sintetizza la maggior parte dei motivi elencati il sonetto del Varchi, «Ogni più alta, e viva e certa spene / ogni bel pregio, ogni gioia, ogni pace / c'avesse l'Adria in un sotterra giace [...] Minerva l'opre sue mesta abbandona / Giunon de gli onor suoi privata rugge: / non san le Gratie al duol termine porre» (RIME 1561, p. 7) e i primi versi di una canzone dell'Atanagi, «Dunque la bella et valorosa Irene / c'adorna sì la Donna d'Adria fea / in cui giunte eran Cintia et Citerea / et Calliope et lei che cole Atene. // È spenta et morta et nel fiorir la spene / tronca d'ogni eccellentia? Ahi Parca rea / qual dal ciel verrà mai novella Dea / che tanto danno et duol paghi et affrene?» (ivi, p. 29). Molti componimenti si soffermano sulle doti artistiche e domestiche esaltate nella biografia di Irene, tra cui tra cui i seguenti di Cesare Malvasia: «Piangete qui voi Muse, et non vi caglia / di pianger sempre, et

della defunta presso la sua sede prima<sup>27</sup>. Anche i testi latini posti in appendice alla raccolta non differiscono essenzialmente, per i temi, da quelli in volgare, se non per più specifiche riprese dai classici, in particolare Virgilio e Ovidio, oltre che Catullo, Tibullo e Propertio<sup>28</sup>. Una piccola parte dei componimenti in questione, però, tra cui rientrano anche quelli del giovane Tasso, si distingue dal resto della raccolta per una peculiare caratteristica, ovvero quella di porsi ‘al crocevia’ tra la celebrazione poetica e il ritratto. Va ricordato, infatti, che Irene, insieme alla sorella Emilia, era stata dipinta da uno dei più misteriosi allievi di Tiziano, Gian Paolo Pace (Zuan Paolo de Paise), quando era ancora in vita<sup>29</sup>. Una serie di studi relativi ai due dipinti *in pendant*, ora conservati alla National Gallery of Art di Washington (figg. 1 e 2)<sup>30</sup>, hanno avanzato l’ipotesi che i ritratti possano aver avuto una paternità diversa, dal momento che si riteneva quello di Irene, abbozzato due anni prima della sua morte, fosse stato ritoccato, in seguito alla sua scomparsa, proprio da Tiziano, come dava ad intendere la trascrizione

nel gran pianto vostro / risonar s’oda Irene in ogni parte / et con voi pianga la Natura et l’Arte / che non fia più chi ’n tanto pregio taglia / col pennello, con l’ago et con l’inchiostro» (ivi, p. 25) e Ferrante Carafa: «Cantò la bella Irene, io piango et moro / pinse, et io pingo in me l’orror di morte / scrisse, et io scrivo, ah! lasso, or l’empia sorte» (ivi, p. 36). Completa il quadro tipologico dei testi del *tombeau* la frequentissima lode a Irene pittrice, come si legge, ad esempio, in Angelo di Costanzo «Ma qui ti piange il mondo, a cui gran torto / festi, non ti lasciando a lui dipinta / dal tuo stil proprio a meraviglia scorto» (ivi, p. 4).

<sup>27</sup> Per la prospettiva neoplatonica, diffusissima, si può trarre un esempio da un sonetto di Francesco Patrizi: «La diva Irene che di ciel discese / in compagnia di mille gratie eterne / d’Angeli mille et mille sempiterno / idee, ch’ella con propria man si prese / venne questo mortal empio paese / a Paradiso far e le sue interne / parte avivar et adornar l’eterne: / e ’l poteo far, che sola tutto intese. / Privo ’l ciel di sue prime immortal doti, / restò di pace privo e i be’ suoi giri / in contrario senza ordine rivolse / ond’ella per tornar ne’ divin moti, / il più bel mondo, a lui ratta si volse», ivi, p. 39.

<sup>28</sup> Per riscontri puntuali con i testi classici e uno studio generale sui componimenti dell’appendice latina alla raccolta si veda FAVRETTI 1981, pp. 560, ss.

<sup>29</sup> Sull’artista di veda BIFFIS 2012 e, più in generale, *LE BOTTEGHE DI TIZIANO* 2009.

<sup>30</sup> Il ritratto di Irene di Spilimbergo (ca. 1560, olio su tela, 122 x 106.5 cm) è catalogato Widener Collection 1942.9.83, quello di Emilia di Spilimbergo (ca. 1560, olio su tela, 122 x 106.5 cm) è catalogato Widener Collection 1942.9.82.

zione del Carreri<sup>31</sup> di un passo dello zibaldone di Zuan Paolo da Ponte, nonno e tutore della giovane, datato al 28 giugno del 1560 e recante la nota di un pagamento a «Messer Tutian» per alcune non meglio specificate migliorie apportate al ritratto della nipote Irene:

abozata assai malamente da Ser Zuan Paolo de Pase et lassata imperfetta per dui anni si che rimase ben che la poverina andò a miglior vita. Ma Messer Tutian per sua gratia si tolse il cargo di volerlo finir et conzata talmente che si può dir per certo che se fusse sta presente meglio si poteva desiderare. Gli mandai ducati 6 viniciani et per sua cortesia se a contenta che merita assai più<sup>32</sup>

La questione, tuttavia, risulta più complessa di quanto tale testimonianza lasci immaginare, in quanto il fascicolo del *Memoriale* siglato 'F, da cui Carreri affermava di aver tratto la citazione, risulta slegato e mancante di ottanta pagine, tra le quali proprio quelle recanti la nota della commissione del ritratto di Irene a Tiziano. La menzione del pittore cadorino non figura inoltre nell'indice del testo, laddove, in corrispondenza delle pagine citate, è invece menzionato soltanto il De Pase<sup>33</sup>. La questione attributiva ha quindi generato un lungo dibattito che, a detta di Ulm, aveva «fatto adoperare più inchiostro ai giornalisti che non colori al pittore»<sup>34</sup>, e che ritroviamo dettagliatamente sintetizzato nel catalogo della National Gallery curato da Shapeley<sup>35</sup>. La più antica attribuzione di entrambi i di-

<sup>31</sup> CARRERI 1911.

<sup>32</sup> Cito il *Memoriale* del da Ponte dal testo della trascrizione fattane da Muraro (MURARO 1949, p. 83).

<sup>33</sup> Questa alterazione della composizione del fascicolo del testo siglato 'F, slegato e mancante appunto di ottanta pagine, tra cui quelle citate dal Carreri, ha fatto avanzare l'ipotesi di una manipolazione testuale finalizzata a confermare la paternità tizianesca del dipinto fatta nell'interesse dei venditori (MURARO 1949, p. 83), probabilmente in seguito a una non molto trasparente operazione di vendita (TIETZE-TIETZE CONRAT 1953, pp. 102-103).

<sup>34</sup> ULM 1910, p. 126.

<sup>35</sup> SHAPELEY 1979, I, pp. 500-503.

pinti a Tiziano risaliva al conte di Maniago<sup>36</sup>, e trovava l'accordo di gran parte della critica successiva<sup>37</sup>. Un diverso filone critico, risalente a Venturi, il quale aveva fatto notare che il passo del *Memoriale* citato da Carreri indicava che Tiziano aveva soltanto migliorato e corretto il dipinto di Irene, rilevava sì la presenza della mano di Tiziano, ma non attribuiva al maestro la paternità del dipinto<sup>38</sup>. In un terzo filone interpretativo si colloca, tra gli altri, la posizione dei Tietze, i quali, dopo una lunga e approfondita analisi della questione, sono giunti alla conclusione che, sebbene il ritratto di Irene riveli la presenza di una mano «più capace e ispirata»<sup>39</sup>, un tocco più raffinato sui tessuti e un paesaggio più vibrante, tali da far pensare alla mano di Tiziano, l'ipotesi di un diretto coinvolgimento del pittore rimane in definitiva molto improbabile<sup>40</sup>. Ad ogni modo, se varie ragioni inducono a dubitare della partecipazione di Ti-

<sup>36</sup> MANIAGO 1819, pp. 89-90.

<sup>37</sup> CROWE-CAVALCASELLE 1877, II, pp. 300, ss; BERENSON 1906, p. 143; BERENSON 1957, I, p. 192; FISCHEL 1907, p. 240.

<sup>38</sup> VENTURI, 1928, IX, p. 167. D'accordo con questa ipotesi si mostrò Ricci (RICCI 1929, p. 260, ss.), il quale concordava con l'idea di un ritocco di Tiziano al solo ritratto di Irene tale, però, da non migliorarne a pieno la fattura e ne riconduceva il motivo all'età del pittore, ormai ottantenne al momento in cui, dopo la morte della giovane, era stato interpellato per sistemare il dipinto. Questo, a dire del critico, spiegava la menzione del ritratto di Irene come opera di Tiziano nelle *Vite* del Vasari ma non quello di Emilia, a cui andava ricollegata la sola mano del Pase.

<sup>39</sup> TIETZE-TIETZE-CONRAT 1953, p. 103.

<sup>40</sup> La conclusione dei Tietze (ivi) è appunto quella di una attribuzione al Pase, il quale potrebbe aver al massimo tratto ispirazione dal presunto ritratto di Giulia da Ponte (Coll. L. D. Peterkin, Andover, Mass.), il quale rivela una serie di somiglianze con quelli *in pendant* delle sorelle di Spilimbergo. La qualità superiore del primo piano del presunto ritratto della madre di Irene e la somiglianza dei tratti dei due volti sono state confermate, successivamente, anche da Shapley (SHAPLEY 1979, I, p. 502), la quale ha inoltre evidenziato la notevole differenza stilistica tra i ritratti delle due sorelle, «a touch nowhere evident in the more mechanical presentation of her sister. The landscape, especially, in No. 679 [il ritratto di Irene] seems worthy of Titian», ivi, p. 501. Anche Furlan, più di recente, ha messo in rilievo la particolare espressività del paesaggio, dando però per certa l'autenticità del controverso passo del *Memoriale* citato dal Carreri e quindi la presenza della mano del maestro: «il carattere tizianesco del paesaggio induce, tuttavia, a domandarsi se l'artista, a dispetto del modesto compenso ricevuto, non abbia saputo trattenersi dal "rivitalizzare" il paesaggio con qualche guizzante tocco di pennello» (FURLAN 2010, p. 26).

ziano al ritratto di Irene, è invece fuori dubbio che il pittore ufficiale della Serenissima fosse in stretto contatto con la famiglia materna della giovane donna, come mostra un'altra annotazione dello stesso *Memoriale* in cui il da Ponte registrava la commissione del proprio ritratto e di quello della figlia Giulia, madre di Irene ed Emilia, direttamente al Vecellio<sup>41</sup>. A sette anni di distanza, infatti, lo stesso Vasari avrebbe dato notizia non solo del ritratto in questione, attribuendolo, forse erroneamente, a Tiziano, ma anche di quelli del nonno e della madre di Irene, effettivamente eseguiti dal Vecellio:

Si veggiono anco ritratti di naturale da Tiziano un cittadino viniziano suo amicissimo chiamato il Sinistri, et un altro nominato Messer Paulo da Ponte, del quale ritrasse anco una figliuola, che allora aveva, bellissima giovane, chiamata la signora Giulia da Ponte, comare di esso Tiziano, e similmente la signora Irene, vergine bellissima, letterata, musica et incaminata nel disegno, la quale morendo circa sette anni sono, fu celebrata quasi da tutte le penne degli scrittori d'Italia<sup>42</sup>

Il ritratto di Irene è dunque da Vasari affiancato al suo *analogon* letterario, ovvero la silloge curata dall'Atanagi. Il dipinto-oggetto si confronta così con la celebrazione poetica affidata all'antologia commemorativa, la quale deve aver avuto una certa risonanza al tempo, anche in considerazione del composito e cospicuo *milieu* intellettuale e letterario che vi aveva partecipato. Sebbene molti dei testi commemorativi del *tombeau* per Irene siano incentrati sulla sua attività di abile ed esperta

<sup>41</sup> «Tucian de Cadore piettor die dar adi 8 marzo per contratto a lui a bon conto de dui retrati me die far uno quello de Julia mia fia el qual die venir a farlo qui a casa et sono rimasto d'accordo in ducati 20 da L. 6 D. 4 per ducato et li debbo pagar lo azuro oltramarin che anderà neli pani laltro retratto e el mio che lo die far a casa sua dello qual li beddo dar ducati 10 da L. 6 D. 4 per ducato che son in tutto 30 ducati et a promesso di servirmi bene [...]», MURARO 1949, p. 88.

<sup>42</sup> VASARI 1966-67, VI, pp. 167-168.

ricamatrice, musicista e, soprattutto, pittrice<sup>43</sup>, ricalcando essenzialmente gli aspetti esaltati nella biografia, vi è una piccolissima parte di componimenti in cui, al contrario, il rapporto tra Irene e la pittura è esaltato da un punto di vista speculare, ossia relativamente al ritratto che la raffigurava. In questo senso risulta esemplare il trittico di sonetti che occupano le pagine 163 e 164 con cui Torquato Tasso partecipò alla raccolta. Nel primo (successivamente intitolato *Al signor [Giorgio] Gradenigo per la morte de la sua donna Irene da Spilimbergo*) il poeta invoca direttamente l'ideatore della raccolta commemorativa, pregandolo di fornirgli un'immagine adeguata di Irene, dal momento che non ha potuto conoscerla mentre era in vita.

Deh perché, lasso!, del tuo sol lucente  
ne la divina parte io non apersi  
quest'occhi, anzi che morte empia sommersi  
avesse i suoi be' rai ne l'occidente?

Ch'arsa dal foco suo dolce e cocente,  
ond'effetti d'Amor nascean diversi,  
securi vanni avrebbe or da potersi  
levare al sommo Ben la bassa mente.

Ma poi ch'è vano il mio desir, né spero  
Ch'un dì s'adempia e troppo in lui m'attempo,  
tu che sei, Gradenico, a Febo caro,

pingilo a me con stil leggiadro e raro  
sì che somigli in ogni parte al vero,  
ond'io mirando in lui m'involi al tempo<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Irene è elogiata come pittrice, tanto che alla sua lode si associa spesso quella a Tiziano. A questa tipologia encomiastica nel *tombeau* fa cenno GROSSO 2010, pp. 117-119.

<sup>44</sup> Per facilitarne la lettura, cito i testi tassiani attenendomi alla veste grafica dell'edizione moderna (TASSO 1994, I, p. 451).



Il *planctus* per la donna defunta, raffigurata nella metafora solare, non può che risolversi in un'amara constatazione dell'irrimediabilità di un'assenza eterna, così come «vano» (v. 9) è il desiderio di rivederla (aggettivo per cui significativa è l'assonanza con «vanni» del v. 7). L'unica possibilità che rimane è quindi quella di una raffigurazione il più possibile mimetica, che prenda il posto della donna vera, idealmente commissionata al più attendibile *medium* tra il poeta e Irene, il Gradenigo, appunto. Pur nella convenzionalità del tema del sonetto, facente capo alla consueta metafora della pittura come forma di rappresentazione, propria del Rinascimento, è però interessante notare come in effetti i due sonetti successivi del trittico tassiano sviluppino il tema qui anticipato nell'ultima terzina, quasi a simulare una simbolica 'consegna' dell'immagine al poeta, che in tal modo potrà offrirne un ritratto poetico che trascenda il tempo inclemente e colpevole di una morte tanto precoce. Non sappiamo se Tasso abbia potuto vedere direttamente il ritratto di Irene, certamente esistente al momento della redazione della raccolta, e sicuramente non sarebbe improbabile pensare a un'effettiva visione del dipinto o almeno alla notizia della sua esistenza<sup>45</sup>. Resta il fatto che un'immagine pittorica di Irene, nella *factio* poetica richiesta al Gradenigo, diviene, nel secondo sonetto (successivamente intitolato *Sul ritratto di donna Irene da Spilimbergo, dopo la sua morte*) il cardine sul quale il poeta potrà erigere il proprio 'monumento' commemorativo:

<sup>45</sup> È utile in tal senso menzionare una lettera del Tasso al Costantini (il quale gli aveva precedentemente commissionato un sonetto encomiastico per una gentildonna) in cui l'autore mostrava quanto fosse importante per lui avere dei dettagli circostanziali e precisi sulla persona da elogiare e quindi un appiglio reale su cui fondare la lode: «Vostra Signoria non si maravigli se non mando l'altro sonetto promesso, perché non ho voluto farlo così a la cieca, per non dare in qualche sproposito. È però necessario, per non inciampare, ch'io sia guidato da un'ampia informazione de le qualità de la dama da lodarsi; e particolarmente Vostra Signoria mi dica se sia bella o brutta, giovane o vecchia, in Italia o fuori: perché, insomma, non sapendo né di che lodarla né come, non veggio di poter far cosa buona», per il testo della lettera rimando a *LE LETTERE DI TORQUATO TASSO* 1854, IV, p. 308.

Com'esser può che da semblante finto  
da mortal mano a noi traluca fuore  
sì leggiadro sì chiaro almo splendore  
ch'ogni gran lume altrui ne resti vinto?

Certo, poscia che morte invida estinto  
ebbe il più caro, il più pregiato fiore  
di beltà vera, e, mal tuo grado, Amore,  
te dal bel seggio tuo scacciato e spinto;

tu, qualunque altro albergo avendo a vile,  
ne l'immagin di lei che sì ti piacque  
t'annidi e siedì oltr'ogni usato stile;

e quinci avvien ch'ella rischiara ed orna,  
dal tuo bel foco accesa, e l'aria e l'acque,  
qual dai raggi del sol Diana adorna<sup>46</sup>.

L'interrogativa retorica che apre il sonetto, occupandone tutta la prima quartina, incentra il discorso encomiastico proprio sull'effetto abbagliante del ritratto, in grado di «vincere» ogni altro «lume»<sup>47</sup>. Il poeta elogia la stupefacente bellezza del dipinto che, seppure fatto da «mortal mano», «finto» ovvero «ri-prodotto», emana un'incredibile luminosità («traluca», «chiaro», «splendore»)<sup>48</sup>. Nel primo dei sonetti del celeberrimo ditico petrarchesco sul ritratto di Laura (*RVF* LXXVII-LXXVIII), modello imprescindibile per questo sottogenere tra Quattro e Cinquecento<sup>49</sup>, l'eccellenza del dipinto era motivata, neoplaton-

<sup>46</sup> TASSO 1994, I, p. 452

<sup>47</sup> In questo senso il termine potrebbe essere riferito tanto ai «lumi» intesi come 'occhi', dunque il ritratto vincerebbe, per luminosità, qualunque altro occhio si trovi a guardarlo, quanto ai lumi intesi come pianeti (cui farebbe propendere l'aggettivo «gran» nonché il contesto encomiastico, per cui spesso la lirica chiama in causa gli astri).

<sup>48</sup> La perifrasi è molto diffusa, in sede incipitaria, per introdurre l'*interrogatio* e in questo caso, anche con il lontano sfondo della memoria dantesca (*Inf.* XXVIII, 126 «com'esser può, quei sa che sì governa»), l'*incipit* rafforza l'idea dell'«inammissibilità ontologica» della visione che si dispiega dinanzi al poeta.

<sup>49</sup> Cfr. BAGGIO 1979; BOLZONI 2008; PICH 2010.

nicamente, come diretta conseguenza del viaggio in Paradiso del pittore di Laura, Simone Martini, tanto che l'elogio della bellezza della donna ritratta non poteva non trascinare con sé quello del pittore. Per il sonetto in questione, invece, pur tenendo ben presente il dittico petrarchesco, Tasso aggira la prospettiva dell'elogio del pittore e costruisce il resto del sonetto su una digressione, espediente retorico frequente nei testi encomiastici, in cui risponde alla domanda d'apertura: Amore, scacciato dal suo seggio dopo la morte della donna, è trasmigrato nella sua immagine, 'oltre ogni usuale comportamento'<sup>50</sup>, trovandovi la propria sede sostitutiva. Grazie all'afflato 'vitale', al «fuoco» conferitole dall'insediamento di Amore, raffigurato mediante prosopopea, l'immagine può dunque prendere vita e riflettere la propria luminosità e la sua bellezza («rischiara ed orna»), sul paesaggio circostante, al pari di Diana, la Luna. Il reinsediamento di Amore nell'immagine dipinta consente quindi di smentire il senso di un'assenza definitiva e irrimediabile dichiarato nel sonetto precedente, in cui il poeta rimpiangeva la perdita della donna intesa appunto come 'sede' di Amore (vv. 5-6: «Ch'arsa dal foco suo dolce e cocente, / ond'effetti d'Amor nascean diversi»), l'unica forza per i «vanni», ossia le 'ali', della sua mente, simbolo neoplatonico dell'elevazione al Sommo Bene. A questo sonetto si lega il successivo (in seguito intitolato *In morte di Irene di Spilimbergo, sul di lei ritratto*):

Onde vien luce tale? onde sì chiara  
 fiamma ch'arder potrebbe Apollo e Giove?  
 onde tanta dolcezza e grazia piove  
 e sì vero piacer, gioia sì cara?

<sup>50</sup> Cfr. RVF CCXXIX, 9-10 «Tengan dunque ver' me l'usato stile / Amor, madonna, il mondo et mia fortuna» (PETRARCA 1996, p. 958). Il riferimento all'immagine dipinta come sede di Amore è ricorrente nella lirica rinascimentale (su questa parte del sonetto tassiano cfr. PICH 2010, pp. 170-171). Esempio, in tal senso, un verso del sonetto XXI delle rime bembiane, ispirato a un ritratto: «parmi veder ne la tua fronte Amore», BEMBO 2008 e pp. 56-57.

Quando beltà così pregiata e rara  
e degna di stupor fu vista altrove?  
quando eccellenze sì divine e nove  
in cui d'alzarsi al ciel la via s'impara?

Quai leggiadri pensier, quai sante voglie  
devea viva destar ne l'altrui menti  
questa del gran Motor gradita figlia,

poi ch'or dipinta, o nobil meraviglia,  
e di cure d'onor calde ed ardenti  
e d'onesto desir par che n'invoglie?<sup>51</sup>

In questo secondo sonetto lo stupore per l'eccezionale bellezza dell'immagine («stupor», «beltà pregiata e rara», «eccellenze sì divine e nove», «nobil meraviglia») cifra caratteristica dell'encomio, già presente in apertura del testo precedente, è espresso in termini ancora più espliciti e iperbolici. Il fuoco di Amore diviene ora, per *adynaton*, una «fiamma» in grado di vincere perfino rispetto alle due massime divinità del sole e dei fulmini. Le anafore interrogative «onde [...] onde», «quando [...] quando», «e [...] e», rispettivamente nella prima e nella seconda quartina, e nell'ultima terzina, sottolineano l'effetto di sorpresa generato dalla bellezza e dalla luminosità dell'immagine e scandiscono i termini della sua eccezionale e dirompente vitalità, chiamando in causa la figura dell'evidenza o ipotiposi (dal greco *hypotyposis*, 'abbozzo', 'schizzo'), ossia il particolare procedimento retorico finalizzato a 'mostrare', a dare vita a un 'effetto di presenza', facendo appello all'immaginazione del lettore<sup>52</sup>. Oggetto dell'elogio, ancora una volta, è la capacità che l'immagine possiede di entrare in contatto con la realtà, tanto da indurre un «vero piacer», «cure d'onor calde ed ardenti» e un «onesto desir». Alle doti puramente esteriori l'autore non manca di affiancare la prospettiva

<sup>51</sup> TASSO 1994, I, p. 453.

<sup>52</sup> MORTARA GARAVELLI 1989, p. 240.

neoplatonica dell'affinamento spirituale che la bellezza induce («in cui d'alzarsi al ciel la via s'impara»)<sup>53</sup>. La lunga interrogativa, la quale si prolunga sulle due terzine, è costruita in forma argomentativa: il poeta non riesce a immaginare quali «leggieri pensieri» e quali «sante voglie» destasse la donna quando era in vita, dal momento che nella 'limitatezza' della sua versione pittorica è ancora in grado di invogliare a «onesto desir», fungendo, così, da sprone morale per lo spettatore<sup>54</sup> e stando inoltre «meraviglia», aspetto essenziale della successiva produzione tassiana incentrata sulla lode<sup>55</sup>. Infatti, sebbene il codice encomiastico risulti a questa altezza ancora *in fieri* nel giovane Tasso, trovando infatti, solo pochi anni dopo, nelle *Rime Eteree* (1567)<sup>56</sup>, un suo più articolato sviluppo, entrambi i sonetti appena visti rivelano già *in nuce* degli elementi che ricorreranno in maniera frequente negli elogi lirici del Tasso più maturo<sup>57</sup>: il destinatario è infatti divinizzato, come nel caso di Irene, ed elogiato alla stregua di un corpo 'celeste', capace di infondere influssi positivi sulla terra («ch'ella rischiarà e orna [...] l'aria e l'acque» ai vv. 12-13 del secondo sonetto del trittico), o sottoposto a una «divinizzazione» che spesso lo pone a gara col mito stesso, nella prospettiva del paragone, come ac-

<sup>53</sup> Gli studi di Corsaro sulla silloge hanno ravvisato nei tre sonetti tassiani le prime prove di applicazione di concetti neoplatonici al verso amoroso riconducibili al clima aperto e fecondo dell'Accademia veneziana, cfr. CORSARO 1999, pp. 53, ss.

<sup>54</sup> Sebbene in questo caso il *topos* neoplatonico della donna che sprona alla virtù il poeta rimane essenziale, è interessante notare come al tempo venisse effettivamente riconosciuto un potere 'psicagogico' alle immagini, ritenute in grado di plasmare lo spettatore. Una trattazione del tema, probabilmente riconducibile all'ambito controriformistico (BERNABEI 1978, p. 327, ss.), caratterizza anche il *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino* del Dolce (1557), di poco antecedente alla silloge in questione: «Meritamente furono sempre stimati i pittori, perché e' pare che essi d'ingegno e di animo avanzino gli altri uomini, poi che le cose, che Dio fatte ha, ardiscono con l'arte loro d'imitare e le ci rappresentano in modo che paiono vere [...] le immagini non pur sono, come si dice, libri degl'ignoranti, ma, quasi piacevolissimi svegliato [...] Le immagini adunque de' buoni e de' virtuosi infiammano gli uomini, come io dico, alla virtù e alle opere buone», DOLCE 1960, I, p. 162.

<sup>55</sup> RESIDORI 2011, p. 46.

<sup>56</sup> RIME DE GLI ACCADEMICI ETEREI 1995.

<sup>57</sup> RESIDORI 2011, p. 46.

cade nell'accostamento a Diana nel primo sonetto, o del vero e proprio superamento, improntato al rincaro, o *Überbietung*<sup>58</sup>, nell'*incipit* del successivo (vv. 1-2: «[...] sì chiara / fiamma ch'arder potrebbe Apollo e Giove»). Quest'ultimo aspetto sarà frequentissimo nel Tasso più maturo, il quale, nelle sue *Esposizioni* alla seconda parte delle *Rime* (1593) da lui curata, menzionerà proprio il passo della *Retorica* in cui Aristotele «insegna di lodare facendo le comparationi e gli accrescimenti»<sup>59</sup>. Tra i vari espedienti propri dell'oratoria epidittica già in ambito greco-latino, quali l'apostrofe, la comparazione, la prosopopea e l'iperbole, per citare i più ricorrenti<sup>60</sup>, cui Tasso attinse attraverso la trattatistica coeva, dalla *Retorica* Aristotelica al *De Elocutione* dello Pseudo-Demetrio<sup>61</sup>, è il caso di insistere proprio sull'interrogazione retorica, tradizionalmente legata al discorso sulle immagini. In forma interrogativa, infatti, sono le paradigmatiche apostrofi di Marziale, in due suoi celebri epigrammi dedicati alle raffigurazioni di Giulia (libro VI, XIII) e Marco Antonio Primo (libro X, XXXII) che grande fortuna avrebbero avuto nella letteratura ecfastica del tardo Umanesimo<sup>62</sup>:

Quis te Phidiaco formatam, Iulia, caelo,  
vel quis Palladiae non pudet artis opus?<sup>63</sup>

Haes mihi quae colitur violis pictura rosisque [...]?<sup>64</sup>

Le interrogative retoriche sono convenzionalmente legate a un *topos* antico, molto praticato anche nella lirica rinascimentale

<sup>58</sup> Cfr. CURTIUS 1992, pp. 185-186.

<sup>59</sup> TASSO 1593, p. 95.

<sup>60</sup> PERNOT 1993, I, pp. 395-421.

<sup>61</sup> Cfr. FERRETTI 2006 e RESIDORI 2011.

<sup>62</sup> Cfr. DAMIANAKI ROMANO 1998, pp. 349-350.

<sup>63</sup> 'Chi non ti crederebbe, Giulia, scolpita dal cesello di Fidia o creata dall'arte di Pallade?'. Traggio il testo in latino e la relativa traduzione da MARZIALE 1996, I, pp. 502-503.

<sup>64</sup> 'Di chi è il ritratto che adorno di rose e viole?', *ivi*, II, pp. 824-825.

sul ritratto, il quale consisteva nel descrivere le opere d'arte lodandole in considerazione della loro verosimiglianza, la quale le faceva sembrare 'vive'<sup>65</sup>. Nella lirica volgare, è Petrarca il primo a usare l'apostrofe interrogativa, congiungendo l'intento encomiastico a quello lirico-amoroso. In particolare, nella canzone CCCLIX dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, Francesco elenca i luoghi tòpici con cui aveva cantato le 'bellezze' di Laura viva, ora apparsa in sogno nelle sue spoglie mortali

Son questi i capei biondi, et l'aureo nodo  
- dich'io – ch'ancor mi stringe, et quei belli occhi  
che fur mio sol?<sup>66</sup>

La presenza inattesa, sorprendente, dà origine all'*interrogatio*, la quale, per la significativa presenza di deittici, funge anche da figura dell'*evidentia*, la cui cifra essenziale è proprio quella di configurare un 'effetto di presenza'<sup>67</sup>, in grado di collocare l'oggetto descritto nell'*hic et nunc* dello sguardo del poeta e di quello del lettore. Sannazaro riprenderà lo stesso schema in un contesto analogo, ovvero in un sonetto incentrato sull'apparizione in sogno dell'amata<sup>68</sup> e Bembo, che insieme al poeta partenopeo fu il principale modello del petrarchismo cinquecentesco, e insieme imprescindibile punto di riferimento della prima lirica tassiana, articolerà questa tipologia elenicatoria di interrogative deittiche nel secondo sonetto di un ditti-

<sup>65</sup> Esemplari, a tal proposito, due passi del terzo libro degli epigrammi di Marziale: «*Artis Phidiacae toreuma clarum / pisces aspicias: adda aquam, natabunt*» ('Vedi un capolavoro d'arte fidiaca, dei pesci finemente cesellati. Metti acqua: nuoteranno'); «*Inserta phialae Mentoris manu ducta / lacerta vivit et timetur argentum*» ('Riportata col cesello su una coppa per mano di Mentore, una lucertola vive e si ha paura di toccare l'argento'). Cfr. *ivi*, I, pp. 312-313 e 316-317.

<sup>66</sup> PETRARCA 1996, p. 1354.

<sup>67</sup> ELLERO 1997, p. 322.

<sup>68</sup> «Son questi i bei crin d'oro onde m'avinse / Amor, che nel mio mal non fu mai tardo? / Son questi gli occhi, ond'uscì 'l caro sguardo / ch'entro 'l mio petto ogni vil voglia estinse? / È questo il bianco avorio, che sospinse / la mente inferma al foco ove tutt'ardo?», SANNAZARO 1961, p. 180. Su questo tipo di procedimento retorico e i suoi collegamenti con la rappresentazione lirica dell'immagine dell'amata apparsa in sogno al poeta, mi permetto di rimandare a ACUCELLA 2013.

co dedicato al ritratto di Maria Savorgnan, opera di Giovanni Bellini<sup>69</sup>.

Dai molteplici antecedenti lirici si comprende come queste primissime prove tassiane si collochino a un particolare crocevia tra i percorsi della lirica amorosa e quelli della retorica epidittica<sup>70</sup>. Del resto i due linguaggi avevano molto in comune, come avrebbe più tardi riconosciuto Angelo Segni nel suo celebre trattato di poetica, in cui la poesia di Petrarca sarebbe stata presentata e riletta come moderna erede dell'encomio greco, in quanto prevalentemente dedicata alla 'lode' della donna amata<sup>71</sup>. Nel trittico del giovane Tasso, la scomparsa precoce di Irene, sottotesto dell'intera raccolta, viene quindi colmata su due livelli: uno è quello della richiesta dell'immagine 'sostitutiva' al Gradenigo (nel primo sonetto), l'altro è quello della 'vivificazione' del dipinto stesso (nei due successivi), il quale costituisce in tal senso solo un pretesto, un punto di rifrangenza di cui il poeta si serve per richiamare alla memoria i *loci* pertinenti alla lode poetica e tradurli in parola<sup>72</sup>. Il risultato sarà ovviamente quello di una figura 'altra', una *pièce fantasmatica*<sup>73</sup>, di certo non sovrapponibile al dipinto-oggetto cui il testo è ispirato. Si potrebbe dire, rovesciando i termini della questione, che è proprio il potere della parola, rafforzato

<sup>69</sup> «Son questi quei begli occhi, in cui mirando / senza difesa far perdei me stesso? / È questo quel bel ciglio, a cui sí spesso / in van del mio languir mercé dimando? // Son queste quelle chiome, che legando / vanno il mio cor, sí ch'ei ne more espresso?», BEMBO 2008, pp. 56-57; significativa è, a tal proposito, la ripresa di Giovanni Della Casa: «Son queste, Amor, le vaghe trecce bionde, / tra fresche rose e puro latte sparte [...] / È questo quel bel ciglio in cui s'asconde / chi le mie voglie, com'ei vuol, comparte?», DELLA CASA 2001, pp. 89-90. Sul tema, in generale, cfr. BOLZONI 2008, pp. 85-98.

<sup>70</sup> Di questo aspetto è considerato 'fondatore' il già citato dittico petrarchesco sul ritratto di Laura, cfr. *ivi*, p. 14.

<sup>71</sup> SEGNI 1972, III, p. 95.

<sup>72</sup> Cfr. BOLZONI 1995, p. 149; CIAVOLELLA 1992, p. 327.

<sup>73</sup> «Se la natura imita l'arte – se la scrittura imita il dipinto – non ne consegue la mimesi, ma la fantasmagoria. I "dipinti" che noi fingiamo per via di scrittura sono [...] *pièces* fantasmatiche; il riflesso speculare che noi ci fingiamo per via di scrittura non è che deformazione, finzione, allusione», ULIVI 1994, p. 16.



dagli espedienti della retorica epidittica (tra cui, come si è visto, i riferimenti al mito, la prosopopea, le digressioni, le interrogative retoriche) a porre progressivamente ‘dinanzi agli occhi’ del lettore un’immagine totalmente idealizzata, priva di una pregnante fisicità e di fatto trasfigurata dall’intento encomiastico: come accadrà nel Tasso epico, il poeta rende ‘vivida’ la figura lodata senza ricostruirla nella sua interezza, ma soltanto facendo appello a dei particolari considerati essenziali<sup>74</sup> (in questo caso l’attributo della luminosità, nel primo dei sonetti sul ritratto, e la lode delle ‘bellezze’ e delle doti dell’anima nel successivo). La traduzione «dallo sguardo allo sguardo»<sup>75</sup>, propria del procedimento efrastico-descrittivo, è così subordinata alla necessità di un’elogio ‘in morte’ che, più che descrivere l’immagine in dettaglio, ha invece come obiettivo quello di attribuirle un *surplus* ‘vitale’, di rivestirla di un’energia luminosa. È in quest’ottica che il poeta giunge a negare lo statuto fittizio dell’immagine dipinta, il suo essere un «sembiante finto», così come appare fin dall’*incipit* del primo sonetto sul ritratto («Com’esser può che da sembiante finto / da mortal mano a noi traluca fuore / sì leggiadro sì chiaro almo splendore [...]?»). Riguardo a quest’ultimo aspetto, i sonetti tassiani trovano delle corrispondenze con il testo che Ludovico Dolce scrisse per la stessa raccolta, e per il quale, seppur con un’impostazione diversa, e in assenza di un vero e proprio ritratto, l’autore ricorre al medesimo espediente encomiastico dell’immagine ritratta come ‘viva’:

Pon Titian ogni maggior tua cura,  
et unisci i color, l’arte e l’ingegno,  
per ritrar viva, in vivo almo disegno,  
lei che ne tolse morte acerba e dura:

Che come non formò giamai natura  
cosa più bella in questo basso regno;

<sup>74</sup> Su questo aspetto dell’ecfrasi tassiana si veda CARERI 2004, II, p. 16.

<sup>75</sup> Cfr. BIAGINI 2004, p. 407.

così 'l soggetto è solamente degno  
de la tua man, ch'i più famosi oscura.

Rappresenta il divin celeste aspetto,  
l'oro, le rose e 'l terso avorio bianco:  
e splendan gli occhi suoi veri, e non finti.

Che pur non vincerai quei ch'hai qui vinti;  
ma di quanti lavor facesti unquanco,  
questo sarà 'l più raro e più perfetto<sup>76</sup>.

Il testo si inserisce in un sottogenere della lirica sul ritratto diffuso nel Cinquecento, quello in cui il poeta finge di 'collaborare' con il pittore dandogli dei consigli su come ritrarre l'immagine della destinataria o del destinatario dell'encomio. In genere, in questo tipo di testi, la lode del soggetto da dipingere si accompagna a quella del pittore, come accade anche nel caso specifico<sup>77</sup>. I riferimenti a un'immagine densa di energia vitale, impliciti nei sonetti tassiani, divengono ora espliciti e insistiti. Lì si ritrova enfaticamente dall'artificio della ripetizione, al v. 3 («Per ritrar *viva* in *vivo* almo disegno») e dall'ulteriore ridondanza semantica creata dalla litote del v. 14 («E splendan gli occhi suoi veri, e *non finti*»). Alla morte, come si è visto in Tasso, anche il Dolce oppone, seppure ancora nella sua forma potenziale, un ritratto intriso di verità, aspetto ulteriormente marcato dall'antitesi che si sviluppa ai vv. 3-4 («ritrar *viva*» *vs* «tolse *morte*»). Il 'ritratto' – termine la cui radice verbale latina, *retraho*, rimandava espressamente all'idea del 'trattenere' un'immagine<sup>78</sup> – è quindi in grado di recuperare l'essenza di ciò che invece la morte ha 'tolto', ovvero sottratto, al mondo. Il poeta ufficiale della Serenissima, il ritrattista per eccellenza<sup>79</sup>,

<sup>76</sup> RIME 1561, p. 121. Riporto il testo originale con alcune modifiche improntate a un criterio di cauta normalizzazione grafica e di punteggiatura.

<sup>77</sup> BOLZONI 2008, pp. 66-67.

<sup>78</sup> MACOLA 2007, p. 22.

<sup>79</sup> MURARO 1977, e, in generale, tutti i contributi del volume in cui è inserito il contributo, essenzialmente incentrati sul tema.

è ora chiamato in causa non solo per gli evidenti rapporti con la famiglia materna della dedicataria, i da Ponte, e in quanto maestro di Irene-pittrice, ma anche perché rapporti più antichi legavano il Dolce al Vecellio in relazione all'idea delle 'immagini vive'. Infatti, già nella lettera di dedica al pittore anteposta alla *Paraphrasi della sesta satira di Giovenale*, l'autore aveva discusso propriamente con Tiziano il diverso rapporto che il ritratto pittorico e quello letterario intrattenevano con le categorie del «vero» e del «vivo»:

Se i ritratti, i quali escono dalla perfettion dell'arte, il che è solo proprio di voi [Tiziano], s'appressano tanto al vero che aggiunto a quello spirito la Natura se ne potrebbe stare in danno, pure vi manca il vivo. Ma nel ritratto [tracciato da Giovenale, n.d.r.] ch'io dico si vede non solamente la similitudine di quel vero et di quel vivo, ma esso vero e esso vivo medesimo<sup>80</sup>.

Nel caso specifico, quello di un contesto 'in morte', il sonetto demanda dunque al pittore il compito di un particolare sforzo utile a dotare l'immagine pittorica di uno «spirito» vitale, per mutuare le parole usate dal Dolce nel passo in prosa della dedica. Del resto, come ha constatato Padoan, la dedica al Vecellio non è altro che la manifestazione velata di un atteggiamento ormai «difensivo» e volto ad arginare il ruolo sempre più predominante della pittura a scapito della poesia, la quale stava di fatto acquisendo un ruolo sempre più ancillare e descrittivo rispetto all'arte figurativa<sup>81</sup>. Lo dimostra un'opinione diffusa al tempo, la quale riconosceva proprio a Tiziano un'efficacia

<sup>80</sup> DOLCE 1538, *Dedica*. Sul tema si vedano PADOAN 1978, pp. 354-356; GINZBURG 1980, p. 130; GENTILI 1988<sup>2</sup>, pp. 256, ss.

<sup>81</sup> «L'equiparazione delle due arti, negata a parole dai letterati i quali infine si pronunciano per la superiorità della letteratura, cela nei fatti il reale predominio della produzione figurativa [...] è forse emblematico che, mentre una delle sentenze più trite soleva celebrare la fortuna di Achille e di Ettore cui era toccato d'essere eternati per i versi di Omero, nel primo Cinquecento si faccia spazio piuttosto all'aneddoto di Alessandro il quale aveva preteso d'essere raffigurato dal padre Apelle (ed è in implicita allusione ad esso che Carlo V volle per sé Tiziano: più patente dichiarazione dell'affermazione perentoria dell'arte figurativa non si desidererebbe)», PADOAN 1978 1978 p. 355.

espressiva in grado di offrire immagini che gareggiavano, per «vivacità»<sup>82</sup>, con i soggetti reali, così come ammetteva Pietro Aretino in una lettera al Valdaura: «io mi sforzo di ritrare le nature altrui con la *vivacità* con che il mirabile Tiziano ritrae questo e quel volto»<sup>83</sup>.

Il ritratto pittorico della destinataria, reale o auspicato, trova dunque uno spazio preciso anche all'interno di un *tombeau* essenzialmente concepito per la celebrazione letteraria. Non sappiamo se Tasso poté prendere visione del dipinto cui allude nei suoi versi, così come non sappiamo quale collegamento con la 'realtà' debba essere attribuito al sonetto dolciano, eletto a prova inconfutabile per escludere definitivamente la paternità tizianesca del dipinto conservato a Washington<sup>84</sup>. È però possibile constatare che in entrambi gli autori mancano delle descrizioni dettagliate e precise del dipinto, i cui parametri descrittivi vengono mediati da una serie di espedienti convenzionali propri del repertorio lirico, come è consueto nella lirica

<sup>82</sup> La figura dell'Aretino entra a pieno titolo nel dibattito: grande estimatore e committente di Tiziano, era stato inserito dal Dolce tra gli interlocutori del *Dialogo sulla Pittura intitolato l'Aretino*, del 1554.

<sup>83</sup> Lettera al Valdaura, s.d., in ARETINO 1960, p. 393, il corsivo è aggiunto. Sui rapporti tra l'Aretino e Tiziano, uno dei più noti e prolungati che si siano verificati tra un pittore e uno scrittore nella storia letteraria italiana, si veda almeno GREGORI 1978. Riguardo a questo aspetto è interessante anche la lode rivolta a Tiziano da Giovanni Della Casa in un sonetto del suo dittico sul ritratto: qui la parvenza di un'immagine viva evoca implicitamente il 'miracolo' di Pigmalione: «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» (DELLA CASA 2001, pp. 85-86). Il fatto che la verosimiglianza dell'immagine dipinta fosse di per sé una forma di lode del ritratto è dimostrato anche dal *tombeau* di Irene, in cui le sue doti pittoriche vengono esaltate al pari di quelle che in genere i poeti del tempo tributavano a Tiziano. Un esempio significativo viene da un sonetto del micro-canzoniere con cui lo Zane partecipò alla raccolta: «Questa, che 'n tela par che spiri e viva, / dipinta imago sì leggiadra e bella, / opra è de le tue mani, Irene, ed ella / si sta con noi, tu sorda fuggi e schiva. / Piagni, pittura, se di senso priva / non sei, che già nol mostri: è spenta quella / che tal ti fece. Ah cruda, ah fera stella, / chi di tanto valor oggi ne priva?», ZANE 1997, p. 219.

<sup>84</sup> ULM 1910, p. 129; TIETZE-TIETZE-CONRAT 1953, p. 100.

del tempo<sup>85</sup>; lo si è visto nelle interrogative retoriche chiamanti in causa Petrarca, Bembo, Sannazaro e Della Casa, nei riferimenti al mito e negli espedienti propri dell'oratoria epidittica, nel caso di Tasso, così come lo si può riscontrare nel sonetto del Dolce dove le 'bellezze' di Irene che Tiziano dovrà dipingere («l'oro, le rose, e 'l terso avorio bianco», v. 10) rispondono a una *tòpica* di pertinenza lirica più che figurativa in senso stretto<sup>86</sup>. Nei sonetti tassiani, in particolare, aventi quasi certamente come fonte di ispirazione il dipinto del Pace, il procedimento ecfrastrico, come si è potuto notare, è ridotto a sottili allusioni, a icastici riferimenti alla luminosità e a una prospettiva fortemente idealizzante<sup>87</sup>. È il potere evocativo della parola

<sup>85</sup> «Si tratta di una produzione poetica che, sulla linea del resto del modello petrarchesco, per lo più parla dell'immagine pittorica cancellandola alla nostra vista, e usa spesso il tema del ritratto per variare e celebrare il lavoro della scrittura letteraria, per trarne materiale che permette di declinare in modo nuovo i *topoi* tradizionali del linguaggio amoroso. [...] Del ritratto vero e proprio i nostri testi [...] non ci dicono in genere quasi nulla», BOLZONI 2008, pp. 14-26.

<sup>86</sup> Cfr. POZZI 1979 e POZZI 1984. Sull'intraducibilità, in ambito pittorico, dei *tòpoi* lirici delle bellezze muliebri si sofferma anche PADOAN 1978, pp. 347-349.

<sup>87</sup> Sull'idealizzazione e il suo rapporto con le teorie dell'imitazione nell'arte e nella pittura sviluppatasi nel Cinquecento alla luce del celeberrimo precetto oraziano dell'*ut pictura poësis*, rimando a LEE 1974, pp. 13-27. L'idealizzazione della figura di Irene è ben esemplata anche dal 'ritratto' che ne fa l'Atanagi nella sua elegante prosa, molto apprezzata dal Croce (CROCE 1945, pp. 369 ss.), improntato ai canoni della misura e del *decorum*, nonché, per il riferimento agli occhi, alla teoria neoplatonica dell'amore: «oltre a tante e così egregie bellezze d'animo di sopra accennate, era anco bella di corpo et tanto amabile et gratiosa in volto et in tutti i movimenti della persona; [...] era di statura mediocre: ma per quello che mostravano le parti soggette all'occhio, formatissima di tutto il corpo. Aveva il volto ben misurato, pieno d'una certa venustà et d'un sangue così dolce, e benigno, che era soavissimo a contemplare. Gli occhi poi, parte più nobile e più bella del corpo suo, erano per grandezza, per colore, per vivacità, per dolcezza di spiriti, per incassamento et così per ombra procedente dalla lunghezza delle palpebre, tanto ben elementari et posti che da loro nasceva meraviglioso diletto; da' quali mandando quasi accesa luce alcuni raggi amorosi ne' cuori dei riguardanti, moveva loro il sangue et gli rendeva disposti a ricevere et conservar per lungo tempo l'immagine del volto suo. Onde spesso l'era detto che ella aveva gli occhi maghi. Questa forza dei suoi occhi era molto conosciuta da lei, perché quasi sempre li teneva ben aperti et accompagnandoli con un certo suo dolce riso, procedente da bellissima bocca, li reggeva con maestà insieme onesta et soave, usando la libertà del volgerli verso ciascuno, con portamento della persona grave et con abito onesto», ATANAGI 1561.

a fare propria la funzione ‘ostensiva’ dell’immagine pittorica<sup>88</sup>, chiamando implicitamente in causa il mito di Pigmalione<sup>89</sup>, uno dei più ricorrenti nella lirica sul ritratto, il quale sembra funzionare anche specularmente, dal momento che l’immagine è elogiata proprio per il suo potere di plasmare l’osservatore, agendo da modello e influenzandolo positivamente<sup>90</sup>.

Il dipinto-oggetto è senz’altro in grado di prolungare nel tempo la memoria della defunta, così come evidenziava l’Alberti in un celebre passo del suo *Trattato della pittura*<sup>91</sup>, ma la lode tassiana non si sofferma a descriverne i tratti: negando l’irreversibilità della morte il discorso poetico illumina quella ‘macchia di realtà’ che il ritratto di Irene, come ogni ritratto, fantasmaticamente possiede<sup>92</sup>. Poesia e pittura, all’interno

<sup>88</sup> BERNABEI 1978, p. 327.

<sup>89</sup> Risultava paradigmatico, in questo senso, il riferimento fatto da Petrarca nel secondo sonetto del celebre dittico sul ritratto (R/V LXXVII-LXXVIII), «Pigmalion, quanto lodar ti dêi / de l’immagine tua, se mille volte / n’avesti quel ch’i sol una vorrei», PETRARCA 1996, p. 406.

<sup>90</sup> In questa declinazione, l’elogio dell’immagine defunta, capace di influenzare lo spettatore, ricorre anche in un altro sonetto delle *Rime sacre* tassiane intitolato *Sopra il ritratto di san Giovanni Battista*: «Eccovi il don de l’onorata testa / di lagrime sì degno e di sospiri, / ecco la faccia scolorita e mesta, / in cui viva è la morte e par che spiri. / Ecco per bene oprar gli aspri martiri: / muta è la bocca già sonora, e ‘n questa / vita mortale anco richiama e desta / l’alta sua voce a gli stellanti giri», TASSO 1994, II, pp. 1901-1902. L’ossimoro della ‘viva morte’, in questo caso, traduce espressionisticamente l’istante immediatamente successivo alla brutale esecuzione: la testa del Battista sembra ancora ‘spirare’. In questo caso l’artificio dell’*evidentia* è ottenuto dalla ripetizione anaforica dell’avverbio «ecco» e, come nel ritratto di Irene, l’immagine suggerisce ancora l’idea di una voce che «richiama e desta». Marino avrebbe ripreso questa modalità descrittiva e al contempo ‘sospensiva’ nel madrigale ecfrastrico sul San Sebastiano di Tiziano: il riferimento al dipinto, in cui il momento del martirio pare affidato a una sospensione eterna, ha il suo culmine nel verso «ti fa sempre morir né morir puoi», cfr. sul tema OTT 2009, pp. 347-350.

<sup>91</sup> «Tiene in sè la pictura forza divina non solo quanto si dice dell’amicitia, quale fa gli huomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi [...] Et così certo il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita», ALBERTI 1934, pp. 43-44.

<sup>92</sup> BETTINI 1992, p. 57: «Il ritratto – in certo modo oscuro, ambiguo, forse magico – fa parte della persona [...] come nel caso dell’*eidolon*, non si tratta solo di una riproduzione più o meno fedele – quel ritratto è l’altro stesso, indebolito e muto,

dell'antologia curata dall'Atanagi, si legano quindi in maniera particolare, nel segno di una complementarità memoriale e celebrativa. In questo senso risulta particolarmente indicativo un aspetto della biografia anteposta al *tombeau*:

Fin da suoi primi e più teneri anni, fu presaga d'avere a morir giovane: et soleva dir spesse volte di saper fermamente che ella non passerebbe i venti anni della sua età [...] e spesso diceva parole, che dinotavano questa ferma risoluzione dell'animo suo. Onde aveva posto per insegna alla porta della camera delle pitture queste parole: *Quel che destina il ciel non può fallire*

L'idea di una Irene già conscia del proprio destino, che fatalmente si sarebbe compiuto di lì a poco, ha tutto il sapore di una ricostruzione *a posteriori*: a partire dal dato di 'realtà' della morte prematura, il biografo non perde occasione per includere un aspetto senz'altro funzionale alla creazione del 'mito' della giovane. Analogamente, nella colonna in basso a destra del ritratto di Irene (fig. 1), figurava, e figura tutt'oggi, l'iscrizione SI / FATA / TULISSENT ('Se i fati lo avessero concesso')<sup>93</sup>; l'ipotetica sospesa allude alla gloria che la donna avrebbe potuto ottenere se solo il suo destino non si fosse tragicamente compiuto con così tanto anticipo. Così, la continuità voluta dalla stessa Irene tra quello che si potrebbe dire un 'motto' («*Quel che destina il ciel non può fallire*») e il suo studio di pittura, il luogo delle fatiche artistiche che l'avrebbero presto condotta alla morte, trova un suo *analogon* concettuale nel dipinto, in cui l'iscrizione latina è posta in corrispondenza della corona che Irene racchiude nella sua mano sinistra, simbolo

come la sua ombra: però è lui, in qualche modo *c'è*. Si veda a proposito anche MANIERI 1995.

<sup>93</sup> Se il ritratto risale a quando Irene era in vita, è ragionevole pensare che l'iscrizione sia un'aggiunta di poco successiva alla morte della giovane. Anche l'unicorno, sullo sfondo, se fosse corretta l'intuizione dei Tietze, secondo la quale il paesaggio, per la maggiore espressività, farebbe pensare a una mano diversa e successiva a quella del Pace (TIETZE-TIETZE-CONRAT 1953, pp. 103, ss.), potrebbe essere, così come i rami di palma alle spalle di Irene (FURLAN 2003, p. 26), un'allusione *post mortem* alla castità della donna (cfr. anche SHAPLEY 1979, p. 501), aspetto ripetutamente elogiato nella *Vita*.

di una gloria fatalmente interrotta (fig. 1)<sup>94</sup>. La connessione tra la vita e l'arte, tra la biografia della donna-artista, aspirante alla gloria, e il dipinto che la raffigura, giocano dunque un ruolo importante nel macrotesto concepito dal Gradenigo con la collaborazione dell'Atanagi e sono un sintomo evidente del legame che sempre più indissolubilmente andava istituendosi nella Venezia del tempo tra la committenza letteraria a quella artistica<sup>95</sup>. Il giovane Tasso, seppur alle sue prime prove con l'encomio lirico, riesce a cogliere l'importanza di questa complementarità, eleggendo a fonte di ispirazione proprio il ritratto della giovane nobildonna. Il suo trittico diviene così una *mi-*

<sup>94</sup> In questo senso risulta particolarmente interessante uno dei testi facenti parte dell'appendice latina, che, insieme ad altri due, figura sotto il nome di Titianus Vellius, identificato da Comelli con il maestro (COMELLI 1984, pp. 234-236). In assenza di notizie su Tiziano conoscitore del latino e versificatore, tuttavia non del tutto escludibili (su questo punto avanzano ipotesi contrarie, rispettivamente, GINZBURG 1980, pp. 130, ss. e GENTILI 1988, pp. 256-258), risulta interessante la più recente proposta identificativa di Grosso, il quale attribuisce i carmi a un parente omonimo di Tiziano, insigne giurista cadorino vissuto tra il 1538 e il 1612 e definito «oratore» per il suo ruolo di ambasciatore a Venezia (GROSSO 2010, pp. 118-119 e, in generale, DE LORENZO 2002). Quest'ultima ipotesi attributiva avrebbe a proprio favore il 'tu' con cui la voce poetica si rivolge al maestro, la quale rende difficile pensare che Tiziano pittore potesse rivolgersi a se stesso, ma anche un linguaggio encomiastico dai toni elevati che induce, per le stesse ragioni, ad escludere un'auto-esaltazione in versi del pittore stesso. Tenendo da parte il problema della paternità del testo, risulta interessante, per la nostra analisi, il carme che troviamo a p. 56 della raccolta: «Egredia poteris spirantes fingere vultus / Pictura, et quod deest addere sola decus, / Ante diem tibi ni Irene vitalia nentes / Stamina soluisent tenuia fila Deae» - / Dixerat illacrymans prisco Titianus Apelle [...]: / «Cum mors caelum, inquit, pictura ornaret huius / Dignum est: orbi unus tu Titiane sat es», *RIME* 1561, p. 56 («O Irene, tu sola avresti potuto raffigurare volti vividi, con la tua egregia pittura, a aggiungere il decoro che manca, prima del giorno in cui a te i tenui fili della dea non sciolsero gli orditi intessuti di vita - Disse piangendo Tiziano al vetusto Apelle [...]: / - quando la morte, disse, fa adornare il cielo della sua pittura / è cosa giusta: al mondo basti tu, Tiziano»). Nell'invocazione a Irene sembra escludersi la possibilità che il maestro riesca in un'impresa alla quale solo la giovane pittrice avrebbe potuto dar compimento, ovvero quella di raffigurare volti 'pieni di vita'. Pur tenendo ben presente il grado di convenzionalità dell'appello al pittore della Serenisima, e la pura letterarietà del passo, la scissione finale tra un'immagine di Irene che, per via della morte, adorna il cielo e una 'pittura terrena', affidata a Tiziano, inducono ad avanzare la cauta ipotesi di un'effettiva partecipazione del pittore di Cadore al dipinto in morte di Irene.

<sup>95</sup> PADOAN 1978; DIONISOTTI 1976.



*se en abyme* dell'intento che anima l'intera raccolta, in cui, per via del percorso artistico della dedicataria, il dialogo con il linguaggio pittorico è costante<sup>96</sup>. Nel difficile compromesso tra il discorso lirico-encomiastico e le ragioni dell'ecfrasi, i sonetti tassiani, così come l'intera raccolta, si pongono quindi come fine quello di dare vita a un monumento, a un'immagine artificiosamente idealizzata di Irene e di consegnarla, in questa 'nuova vita', all'eternità.

<sup>96</sup> Basti ricordare la precisione terminologica con cui, nella biografia di Irene, in apertura del testo, si fa riferimento alla sua eccellenza nel «disegno» e nel «colorito», due concetti-cardine del dibattito artistico-letterario nella Venezia del tempo sui quali risultano significative le riflessioni dell'Aretino (cf. LAND 1986 e, più in generale, ROSAND 1927; ROSAND 1970).

*Bibliografia*

- ACUCELLA 2013 = C. ACUCELLA, *L'immagine onirica come 'feticcio' dell'Eros. Uno sguardo sulla lirica del Rinascimento, tra Italia e Spagna*, in «Between», III, 5, 2013, pp. 1-25.
- ALBERTI 1934 = L. B. ALBERTI, *Il trattato della pittura, e i cinque ordini architettonici*, Lanciano 1934.
- ARETINO 1960 = P. ARETINO, *Lettere. Il primo e il secondo libro*, a cura di F. Flora, Milano 1960.
- ATANAGI 1561 = D. ATANAGI, *Vita della Signora Irene*, in *Rime di diuersi nobilissimi, et eccellentissimi autori, in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo. Alle quali si sono aggiunti versi latini di diuersi egregij poeti, in morte della medesima signora*, Venezia 1561.
- BAGGIO 1979 = S. BAGGIO, *L'immagine di Laura*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVI, 1979, pp. 321-334.
- BEMBO 2008 = P. BEMBO, *Rime*, a cura di A. Donnini, Roma 2008.
- BENZONI 1995 = G. BENZONI, *Tra Padova e Venezia: le Accademie*, in *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, a cura di G. Da Pozzo, Venezia 1995, pp. 49-56.
- BERNABEI 1978 = F. BERNABEI, *Tiziano e Ludovico Dolce*, in *Tiziano e il Manierismo europeo*, Firenze 1978.
- BETTINI 1992 = M. BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1994.
- BERENSON 1906 = B. BERENSON, *The Venetian painters of the Renaissance*, New York 1906.
- BERENSON 1957 = B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance*, 2 voll., London 1957, vol. I.
- BIAGINI 2004 = E. BIAGINI, *Ecfrasi, dipintura. Sguardo sulle teorie della descrizione nei trattati del Cinquecento*, in *Ecfrasi. Modelli e esempi tra Medioevo e Rinascimento*, 2 voll., Roma 2004, vol. II, pp. 405-419.
- BIANCO-STRADA 2001 = M. BIANCO e E. STRADA, *I più vaghi e i più soavi fiori: studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, Alessandria 2001.
- BIFFIS 2012 = M. BIFFIS, *Di Zuan Paolo Pace, chierico e laico. Documenti e proposte*, in «Studi tizianeschi», VIII, 2012, pp. 48-67.
- BOLZONI 1995 = L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995.
- BOLZONI 2008 = L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. Pich, Bari 2008.
- LE BOTTEGHE DI TIZIANO 2009 = G. TAGLIAFERRO, B. AKEIMA, con M. MANCINI, A. J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009.

- CARERI 2004 = G. CARERI, *L'ecfrasi tra parola e pittura*, in *Ecfrasi. Modelli e esempi tra Medioevo e Rinascimento*, 2 voll., Roma 2004, vol. II, pp. 391-404.
- CARRERI 1895 = F. C. CARRERI, *La parentela fra Torquato Tasso e Irene di Spilimbergo è forse una saga letteraria*, in «Giornale araldico-genealogico-diplomatico», 23, 1895, pp. 118-120.
- CARRERI 1911 = F. C. CARRERI, «La difesa», 17-18 agosto 1911.
- CERRUTI 1867 = A. CERRUTI, *Lettere inedite di dotti italiani del secolo XVI*, Milano 1867.
- CIAVOLELLA 1992 = M. CIAVOLELLA, *Eros and the Phantasms of Hereos*, in *Eros and Anteros. The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, edited by D. A. Beecher - M. Ciavolella, Montréal 1992.
- COMELLI 1984 = G. COMELLI, *Irene di Spilimbergo in una prestigiosa edizione del Cinquecento con un carme latino di Tiziano*, Udine 1984.
- CORSARO 1998 = A. CORSARO, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. (Intorno alla formazione del giovane Tasso)*, in «Italice», 75, n. 1, 1998, pp. 41-61.
- CROCE 1945 = B. CROCE, *Irene di Spilimbergo*, in *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, 3 voll., Bari 1945, vol. I, pp. 365-375.
- CROWE-CAVALCASELLE 1877 = J. A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *Titian: his life and times. With some account of his family, chiefly from new and unpublished records [...] With portrait and illustrations*, 2 voll., London 1877.
- CURTIUS 1992 = E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze 1992.
- DAMIANAKI ROMANO = C. DAMIANAKI ROMANO, «Come se fussi viva e pura». *Ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LX, n. 2, 1998, pp. 349-394.
- DELLA CASA 2001 = G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di G. Tanturli, Parma 2001.
- DIONISOTTI 1976 = C. DIONISOTTI, *Tiziano e la letteratura*, in «Lettere italiane», XXVIII, n. 4, 1976, pp. 401-409.
- DIONISOTTI 1995 = C. DIONISOTTI, *Amadigi e Rinaldo a Venezia*, in *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, a cura di G. Da Pozzo, Venezia 1995, pp. 13-25.
- DOLCE 1538 = L. DOLCE, *Paraphrasi della sesta satira di Giuvenale*, Venezia 1538.

- DOLCE 1960 = L. DOLCE, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Bari 1960, vol. I, pp. 141-206.
- ELLERO 1997 = M. ELLERO, *Introduzione alla retorica*, Firenze 1997.
- FAVRETTI 1981 = E. FAVRETTI, *Una raccolta di rime del Cinquecento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 158, 1981, pp. 543-572.
- FERRETTI 2006 = F. FERRETTI, *L'elmo di Clorinda. L'«energia» tra «Discorsi dell'arte poetica» e «Gerusalemme liberata»*, in «Studi tassiani», 54, 2006, pp. 15-44.
- FISCHEL 1907 = O. FISCHER, *Tizian, des Meisters Gemälde [...] mit einer biographischen Einleitung*, Stuttgart un Leipzig 1907.
- FURLAN 2003 = C. FURLAN, *Per una storia del ritratto pittorico in Friuli Venezia Giulia*, in *Più vivo del vero. Ritratti d'autore del Friuli Venezia Giulia dal Cinquecento all'Ottocento*, a cura di G. Bergamini, C. Furlan, P. Goi, Pordenone-Milano 2003, pp. 13-35.
- GENTILI 1988 = A. GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1988<sup>2</sup>.
- GINZBURG 1980 = *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500*, in *Tiziano e Venezia*, Convegno internazionale di studi (Venezia, 1976), Vicenza 1980, pp. 125-135.
- GREGORI 1978 = M. GREGORI, *Tiziano e l'Aretino*, in *Tiziano e il Manierismo europeo*, a cura di R. Pallucchini, Firenze 1978, pp. 271-306.
- GROSSO 2010 = M. GROSSO, *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica dell'Italia spagnola. Da Milano al viceregno*, Udine 2010.
- LAND 1986 = N. E. LAND, *Ekephrasis and Imagination: Some Observations on Pietro Aretino's Art Criticism*, in «The Art Bulletin», 68, n. 2, 1986, pp. 207-217.
- LEE 1974 = R. W. LEE, *Ut pictura poesis. A Humanistic Theory of Painting*, New York 1967, trad. it. *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze 1974.
- LE LETTERE DI TORQUATO TASSO 1854 = *Le lettere di Torquato Tasso*, disposte per ordine di tempo ed illustrate da C. Guasti, Firenze 1854.
- MACOLA 2007 = N. MACOLA, *Sguardi e scritture: figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia 2007.
- MANIAGO 1819 = F. MANIAGO, *Storia delle belle arti friulane*, Venezia 1819.

- MANIERI 2005 = A. MANIERI, *Alcune riflessioni sul rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 5, 1995, pp. 133-140.
- MANSO 1621 = G. B. MANSO, *Vita di Torquato Tasso scritta da Gio. Battista Manso napolitano sig. della città di Bisaccio, e di Pianca*, Venezia 1621.
- MARZIALE 1996 = M. V. MARZIALE, *Epigrammi*, traduzione di M. Scàndola, note di E. Merli, Milano 1996.
- MEYRAT 1978 = G. MEYRAT, *Dionigi Atanagi e un esempio di petrarchismo nel Cinquecento*, in «Aevum», a. 52, fasc. 3, 1978, pp. 450-458.
- MORTARA GARAVELLI 1989 = B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano 1989.
- MURARO 1949 = M. MURARO, *Il memoriale di Zuan Paolo da Ponte*, in «Archivio Veneto», 44-45, 1949, pp. 77-88.
- MURARO 1977 = M. MURARO, *Tiziano pittore ufficiale della Serenissima*, in *Tiziano, nel quarto centenario della sua morte, 1576-1976*, Venezia 1977, pp. 83-100.
- MUTINI 1962 = C. MUTINI, ad vocem *Atanagi, Dionigi* in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1962, vol. IV.
- OTT 2009 = C. OTT, *Frecce senza bersaglio? Parole, cose e immagini in Giovan Battista Marino*, in *Gli dei a corte: letteratura e immagini nella Ferrara estense*, a cura di G. Venturi e F. Cappelletti, Firenze 2009, pp. 341-360.
- PADOAN 1978 = G. PADOAN, *Ut pictura poesis: le «pitture» di Ariosto, le «poesie» di Tiziano*, in *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova 1978, pp. 347-369.
- PERNOT 1993 = L. PERNOT, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris 1993.
- PETRARCA 1996 = F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano 1996.
- PICH 2010 = F. PICH, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca 2010.
- POZZI 1979 = G. POZZI, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere italiane», XXXI, 1, 1979, pp. 3-30.
- POZZI, 1984 = G. POZZI, *Temi, τόποι, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, III, I, *Teoria e poesia*, Torino 1984, pp. 391-436.

- RESIDORI 2011 = M. RESIDORI, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. Boillet e L. Grassi, Lucca 2011, pp. 19-49.
- RICCI 1939 = C. RICCI 1929, «Ritratti tizianeschi» di G. Paolo Pace, in «Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte di Roma», I, 1929, pp. 249-274.
- RIME 1555 = *Rime di diversi ecc. Autori, in vita, e in morte dell'Ill. S. Livia Col[onna]*, Roma 1555.
- RIME 1561 = *Rime di diversi nobilissimi, et eccellentissimi autori, in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo. Alle quali si sono aggiunti versi latini di diversi egregij poeti, in morte della medesima signora*, Venezia 1561.
- RIME DE GLI ACCADEMICI ETEREI 1995 = *Rime de gli Accademici eteri*, a cura di G. Auzzas e M. Pastore Stocchi, introduzione di A. Daniele, Padova 1995.
- RIME DI DIVERSI 1563 = *Rime di diversi eccellentissimi autori fatte nella morte dell'illustriss. & excell. Duchessa di Fiorenza & Siena & de gli illustriss. signori suoi figlioli*, a cura di P. Valente, Ferrara 1563.
- RIME DI DIVERSI 1564 = *Rime di diversi autori in onore della sig. Hippolita Gonzaga*, a cura di A. Sicuro, Napoli 1564.
- RIME DI DIVERSI 1596 = *Rime di diversi in lode dell'illustriss.ma sig.ra Chiara Cornara degnissima capitana di Verona, con una orazione della sig. Ersilia Spolverina*, a cura di P. Policarpo, Verona 1596.
- ROSAND 1970 = D. ROSAND, *The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition*, in «L'Arte», 11-12, 1970, pp. 5-53.
- ROSAND 1972 = D. ROSAND, *Meaning in Titian's Poesie*, in «New Literary History», 3, n. 3, 1972, pp. 527-546.
- SANNAZARO 1961 = I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari 1961.
- SCHUTTE 1991 = A. JACOBSON SCHUTTE, *Irene di Spilimbergo: The Image of a Creative Woman in Late Renaissance Italy*, in «Renaissance Quarterly», 44, n. 1, 1991, pp. 42-61.
- SEGNI 1972 = A. SEGNI, *Lezioni intorno alla poesia*, in *Trattati di Retorica nel Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, 4 voll., Bari 1972, vol. III, pp. 5-100.
- SHAPLEY 1979 = F. R. SHAPLEY, *Catalogue of Italian paintings*, National Gallery of Art, 2 voll., Washington 1979, vol. I.
- SIEKIERA 2002 = ad vocem *Gradenigo, Giorgio* a cura di A. SIEKIERA, *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, vol. LVIII.
- SOLERTI 1895 = A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino 1895.

- STURBA 2002 = G. STURBA, *Dionigi Atanagi redattore della "Vita di Irene da Spilimbergo"*, in *I della Rovere nell'Italia delle corti*, 4 voll., Urbino, 2002, vol. III, *Cultura e letteratura*, a cura di B. Cleri e S. Eiche, pp. 37-50.
- SUTTINA 1914 = L. SUTTINA, *Appunti per servire alla biografia di Irene di Spilimbergo*, in «Atti dell'Accademia di Udine», s. 4, 4, 1914, pp. 143-153.
- TARDUCCI 1904 = D. A. TARDUCCI, *L'Atanagi da Cagli*, Milano 1904.
- TASSO 1593 = *Rime del sig. Torquato Tasso. Di nuouo datte in luce, con gli argomenti & espositioni dell'istesso autore. Onde potranno i giudiciosi lettori ageuolmente conoscere quanto queste da quelle pe l'adietro stampate sien differenti*, Brescia 1593.
- TASSO 1733 = *Delle lettere di Bernardo Tasso*, a cura di A. F. Seghezzi, Padova 1733.
- TASSO 1936 = T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di L. Bonfigli, Bari 1936.
- TASSO 1994 = T. TASSO, *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma 1994.
- TASSO 1593 = *Delle rime del Sig. Torquato Tasso. Parte seconda. Di nuouo date in luce, con gli Argomenti et le Espositioni dello stesso Autore*, Brescia 1593.
- DEL TEMPIO DEL DELLA DIVINA SIGNORA DONNA GERONIMA COLONNA D'ARAGONA 1568 = *Del tempio della divina signora donna Geronima Colonna d'Aragona*, a cura di O. Sammarco, Padova 1568.
- DEL TEMPIO ALLA DIVINA SIGNORA DONNA GIOVANNA D'ARAGONA 1554 = *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona fabricato da tutti i più gentili spiriti, et in tutte le lingue principali del mondo*. Prima parte, Venezia 1554.
- IL TEMPIO DELLA FAMA 1548 = *Il Tempio della fama in lode d'alcune gentil donne veneziane*, a cura di G. Parabosco, Venezia 1548.
- SHAPELEY 1979 = F. R. SHAPLEY, *Catalogue of the Italian paintings. National gallery of art, Washington*, Washington 1979.
- TIETZE - TIETZE-CONRAT 1953 = H. TIETZE, E. TIETZE-CONRAT, *I ritratti Spilimbergo a Washington*, in «Emporium», 59, 1953, pp. 99-107.
- ULIVI 1994 = F. ULIVI, «*Arti sorelle*» e autonomia poetica, in *La parola e l'immagine*, a cura di D. Musciò, in «La Collina», III serie, IX-XI, 19-23, luglio 1992/dicembre 1994.
- ULM 1910 = O. ULM, *I ritratti d'Irene ed Emilia di Spilimbergo erroneamente attribuiti a Tiziano*, in «Emporium», 31, 1910, pp. 126-135.

- VASARI 1966-67 = G. VASARI, *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini; commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-67.
- VENTURI 1901-1940 = A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 25 voll., Milano 1901-1940, vol. IX, *La pittura del Cinquecento*.
- ZANE 1997 = G. ZANE, *Rime*, edizione critica a cura e con introduzione di G. Rabitti, Padova 1997.
- ZOTTI 1914 = R. ZOTTI, *Irene di Spilimbergo*, Udine 1914.

*Didascalie*

1. Anonimo, allievo di Tiziano, *Irene di Spilimbergo*, National Gallery of Art, Washington (Widener Collection 1942.9.83).
2. Anonimo, allievo di Tiziano, *Emilia di Spilimbergo*, National Gallery of Art, Washington (Widener Collection 1942.9.82).





1



2