

CRISTINA ACUCELLA

«Pure vi manca il vivo»: Ludovico Dolce, tra l'elogio a Tiziano e la difesa della poesia

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CRISTINA ACUCELLA

«Pure vi manca il vivo»: Ludovico Dolce, tra l'elogio a Tiziano e la difesa della poesia

Un caso esemplare della 'competizione' tra committenza letteraria e artistica a Venezia è la morte di Irene di Spilimbergo, nel 1559. Mentre l'Atanagi curava un vasto tombeau, il ritratto della donna veniva ritoccato post mortem da Tiziano. In uno dei sonetti con cui Dolce partecipa all'antologia, oggetto del presente studio, traspaiono in filigrana i temi essenziali del dibattito sul 'vero' in pittura e in poesia, già oggetto della dedica della Paraphrasi alla satira sesta di Giovenale e del Dialogo della Pittura.

Nel 1559, a soli diciannove anni, moriva la nobildonna friulana Irene di Spilimbergo.¹ Una vasta geografia letteraria² sarebbe stata mobilitata a partecipare al simbolico monumento commemorativo, sotto la guida Giorgio Gradenigo e la collaborazione esperta di Dionigi Atanagi,³ il quale poteva contare su una serie pregressa di sperimentazioni analoghe: nel 1555, a Roma, insieme al Della Casa, al Caro, al Molza, al Porrini e a Bernardo Tasso, appariva con un proprio sonetto tra i poeti tributari della raccolta encomiastica dedicata alla romana Livia Colonna;⁴ intanto a Venezia, nel 1554, per le cure di Girolamo Ruscelli, era stata pubblicata una raccolta antologica interamente dedicata a Giovanna d'Aragona,⁵ recante il titolo di 'tempio', nome destinato a indicare una sorta di 'microgenere' nell'ambito dei florilegi della seconda metà del Cinquecento.⁶ Per quest'ultima raccolta in onore della nobildonna friulana, come ha fatto notare Antonio Corsaro, l'Atanagi ebbe verosimilmente un ruolo di comprimario e di semplice operatore 'tecnico',⁷ 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.⁸ Alla luce di questa commemorazione 'in

¹ Per notizie più dettagliate sul personaggio si vedano almeno L. SUTTINA, *Appunti per servire alla biografia di Irene di Spilimbergo*, in «Atti dell'Accademia di Udine», s. 4, 4 (1914), 143-153 e R. ZOTTI, *Irene di Spilimbergo*, Udine, Del Bianco, 1914.

² 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, 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 Giraldis. Caso particolare è quello di Giacomo Zane, che contribuì alla raccolta con un piccolo canzoniere di quindici sonetti e tre canzoni.

³ Per la figura dell'Atanagi rimando a C. MUTINI, ad vocem *Atanagi, Dionigi* in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1962, vol. IV e D.A. TARDECCI, *L'Atanagi da Cagli*, Cagli, Balloni, 1904 e G. MEYRAT, *Dionigi Atanagi e un esempio di petrarchismo nel cinquecento*, in «Aevum», LII, (1978), 3, 450-458.

⁴ *Rime di diversi ecc. Autori, in vita, e in morte dell'Ill. S. Livia Colonna*, Roma, Barré, 1555.

⁵ *Del tempio della divina signora donna Geronima Colonna d'Aragona*, Padova, Sammarco, 1568.

⁶ Si veda, sul tema, M. BIANCO-E. STRADA, *I più vaghi e i più soavi fiori: studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

⁷ Cfr. A. CERRUTI, *Lettere inedite di dotti italiani del secolo XVI*, Milano, Boniardi-Polliani, 1867, 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.

⁸ Per approfondimenti sulla figura di Gradenigo rimando all'apposita voce curata da Gradenigo, *Giorgio* a A. SIEKIERA, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, vol. LVIII 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

assenza', non solo dovuta alla morte della nobildonna ma anche al fatto che molti dei poeti coinvolti non avevano mai conosciuto Irene, il *tombeau* si sarebbe sviluppato essenzialmente a partire da un repertorio attinto ai *topoi* convenzionali della tradizione lirica sul tema: dai consueti riferimenti al mito (e in particolare alle Parche ma anche, per l'eccellenza della precoce Irene nel canto, nella pittura, nella musica e nel ricamo, alle Muse, ad Apelle, a Minerva e ad Aracne), alle apostrofi ad Adria per la perdita della 'figlia',⁹ fino all'*ascensus* neoplatonico dell'anima della giovane defunta verso la sua sede prima.¹⁰ 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.¹¹ Una esigua parte dei componimenti in questione, però, si distingue dal resto della raccolta per una peculiare caratteristica, ovvero quella di porsi 'al crocevia' tra la celebrazione poetica e quella pittorica, in cui rientra sia l'immagine di Irene come pittrice, e allieva di Tiziano, sia quella della stessa quale 'soggetto' di un ritratto del maestro. Il primo versante celebrativo è già ravvisabile nella biografia che apre la raccolta, molto probabilmente di mano dello stesso Atanagi:¹² il testo ripercorre

rime di Luca Contile, in cui il Gradenigo è ricordato come sofferente per la perdita di Irene e promotore della raccolta in questione, cfr. A. CORSARO, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. (Intorno alla formazione del giovane Tasso)*, in «Italia», 75 (1998), 1, 41-61: 44-5. Sulla dibattuta opinione del legame amoroso del patrizio con Irene o con la madre, cfr. A. JACOBSON SCHUTTE, *Irene di Spilimbergo: The Image of a Creative Woman in Late Renaissance Italy*, in «Renaissance Quarterly», 44 (1991), 1, 42-61: 46 e CORSARO, *Dionigi Atanagi ...*, 44.

⁹ Sintetizzano 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 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, Guerra, 1561, 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 Citea / et Calliope et lei che cole Atene. // È spenta et morta et nel fiorir la spene / tronca d'ogni eccellenza? Ah! Parca rea / qual dal ciel verrà mai novella Dea / che tanto danno et duol paghi et affrene?» (ivi, 29). Molti componimenti si soffermano sulle le 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 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 saglia / col pennello, con l'ago et con l'inchiostro» (ivi, 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». Completa il quadro tipologico dei testi del *tombeau* la fequentissima 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, 4).

¹⁰ 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, 39).

¹¹ Per riscontri puntuali con i testi classici e uno studio sistematico sui componimenti dell'appendice in latino si veda E. FAVRETTI, *Una raccolta di rime del Cinquecento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 158 (1981), 543-572: 560, ssg.

¹² Favretti non escludeva la possibilità che l'autore della biografia fosse proprio il Gradenigo (ivi, 547). Sturba, più di recente, ha evidenziato una serie di elementi che legherebbero invece in maniera non equivocabile la paternità della vita all'Atanagi (G. STURBA, *Dionigi Atanagi redattore della "Vita di Irene da Spilimbergo"*, in *I della Rovere nell'Italia delle corti*, Urbino, Quattroventi, 2002, 4 voll., vol. III, *Cultura e letteratura*, a cura di B. Cleri e S. Eiche, 37-50: 42, ssg.).

l'infanzia di Irene, di cui si esaltano la ritrosia, la castità e l'impegno precoce in attività 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 l'interesse per attività non altrettanto frequenti per le donne del tempo, quali la lettura e lo studio.¹³ Un particolare ossimoro, quello della «virtuosa invidia»,¹⁴ sembra animare il caparbio impegno della ragazza a primeggiare in qualunque campo, e non solo in quello più usuale della musica, alla quale era stata avviata dal nonno materno, che, dopo la morte del padre, divenne suo tutore a Venezia, ma anche in quelli del disegno e della pittura, arti in cui era destinata ad eccellere in breve tempo

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 emulatione, 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 lingua¹⁵

L'abilità artistica è infatti evidenziata fin 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 eccesivo sforzo di natura, con un pungentissimo timore le augurarono la morte vicina¹⁶

L'augurio funesto degli invidiosi presto di sarebbe avverato, tanto che, da quanto si evince nell'ultima parte del racconto, di lì a poco i ritmi forsennati del lavoro, le scarse ore di sonno e i passaggi repentini dal caldo della stanza da letto al freddo dello studio di pittura causarono ad Irene gravi febbri ed emicranie che in breve l'avrebbero condotta alla morte. In questo quadro biografico vengono così armonizzate delle istanze opposte: da una parte l'esaltazione del «decoro» di nobildonna, e, dall'altra, un elenco di doti eccezionali essenzialmente orientate alla gloria terrena e a una forte ambizione. Il riferimento iniziale alla castità e quello finale alla morte serena e al presentimento della morte precoce sono infatti gli unici elementi in grado di rimandare a una biografia 'agiografica', in quanto il biografo della gentildonna friulana si mostra più intenzionato, invece, ad esaltarne le straordinarie doti di versatilità e abilità artistica, mirando quasi a tracciare un

¹³ «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'Istitutione di Piccolomini, Il Cortigiano, gli Asolani del Bembo, il Petrarca e cotai libri». D. ATANAGI, *Vita della signora Irene*, in *Rime di diuersi nobilissimi* ..., pagine non numerate, c. 3v. Il testo della *Vita* è presentato dalla versione a stampa originale 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.

¹⁴ «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», il corsivo è aggiunto.

¹⁵ D. ATANAGI, *Vita della signora Irene*, in *Rime di diuersi nobilissimi* ..., c. 6v.

¹⁶ Ivi, c. 7r.

quadro mitico della giovane e promettente pittrice morta troppo presto.¹⁷ Il *tombeau* crea dunque, a partire da tali premesse, un costante intreccio tra poesia e pittura, in cui Irene è esaltata non solo come artista di talento, ma anche come soggetto di un ritratto di Tiziano. Va ricordato, infatti, che insieme alla sorella Emilia, la nobildonna friulana era stata dipinta da uno dei più misteriosi allievi di Tiziano, Gian Paolo Pace (al tempo Zuan Paolo de Pase), quando era ancora in vita.¹⁸ Secondo un'opinione diffusa nel secolo scorso, i due dipinti in *pendant*, ora conservati alla National Gallery of Art di Washington (figg. 1 e 2),¹⁹ avrebbero avuto una sorte autoriale diversa, dal momento che si riteneva che quello di Irene, dopo la sua morte prematura, fosse stato ritoccato da Tiziano in persona, come dava ad intendere una trascrizione dallo 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, «abozato assai malamente da Ser Zuan Paolo de Pase et lassat[o] imperfetto per dui anni».²⁰ Al termine di un lungo dibattito, che a detta di Ulm aveva «fatto adoperare più inchiostro ai giornalisti che non colori al pittore»,²¹ i Tietze, dopo un'attenta analisi,²² giunsero alla conclusione che, sebbene il ritratto di Irene riveli la presenza di una mano «più capace e ispirata»,²³ un tocco più raffinato sui tessuti e un paesaggio più vibrante, tali da far pensare alla mano di Tiziano, l'ipotesi di un diretto

¹⁷ 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 *Cortigiano* 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, *Irene di Spilimbergo* ..., 51-56). Interessante è a tal proposito la notazione di STURBA (*Dionigi Atanagi* ..., 44), secondo il quale i riferimenti espliciti e impliciti al *Cortigiano* rimanderebbero a un legame particolare con la corte feltresca e roveresca costituendo quindi un'ulteriore prova per l'attribuzione della paternità della biografia della giovane all'Atanagi.

¹⁸ Sull'artista di veda M. BIFFIS, *Di Zuan Paolo Pace, chierico e laico. Documenti e proposte*, in «Studi tizianeschi», VIII (2012), 48-67 e, più in generale, G. TAGLIAFERRO, B. AKEIMA, con M. MANCINI, A. J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, Alinari, 2009.

¹⁹ 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.

²⁰ Ricci concordava con l'idea di un ritocco di Tiziano al solo ritratto di Irene, tale, però, da non migliorarne in 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 convocato dal nonno per un ritocco. Questo, a suo dire, 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. Cfr. C. RICCI, «Ritratti tizianeschi» di G. Paolo Pace, in «Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte di Roma», I (1929), 249-274: 260, ssg.

²¹ O. ULM, *I ritratti d'Irene ed Emilia di Spilimbergo erroneamente attribuiti a Tiziano*, in «Emporium», 31 (1910), 126-135: 126.

²² La registrazione in questione fu trascritta e pubblicata solo nel 1911; la pagina da cui sarebbe stato estrapolato il brano non è presente nello zibaldone del da Ponte, il cui indice, tra l'altro, riporta solo la voce 'Zuan Paolo de Pase depentor' (con l'indicazione della pagina 139, quella appunto mancante nel testo), ma non quello di Tiziano. L'ipotesi è quella di un'attribuzione fatta nell'interesse dei venditori, in seguito, forse, a una non molto trasparente operazione di vendita, cfr. H. TIETZE-E. TIETZE-CONRAT, *I ritratti Spilimbergo a Washington*, in «Emporium», 59 (1953), 99-107 e M. MURARO, *Il memoriale di Zuan Paolo da Ponte*, in «Archivio Veneto», 44-45 (1949), 77-88: 83.

²³ TIETZE-TIETZE-CONRAT, *I ritratti* ..., 103.

coinvolgimento del pittore rimaneva in definitiva molto improbabile.²⁴ Ad ogni modo, se varie ragioni inducono a dubitare della partecipazione di Tiziano al ritratto di Irene, è invece fuori dubbio che il pittore ufficiale della Serenissima fosse in stretto contatto con la famiglia materna della giovane, come mostra un'altra annotazione dello stesso zibaldone 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.²⁵ A sette anni di distanza, infatti, lo stesso Vasari, nell'opera che inaugurava il genere della letteratura d'arte, 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 pittore della Serenissima

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.²⁶

Quella che sarà forse da considerare un'approssimazione del Vasari sembra però trovare ulteriore e parallelo riscontro nell'antologia in questione, tanto da far dubitare che sia proprio il modo in cui Tiziano è chiamato in causa come autore, o futuro autore, di un ritratto della giovane, a costituire la fonte per il passo del Vasari. Ad ogni modo, la presenza del pittore sembra creare particolari echi e risonanze, nel testo, della disputa tra pittura e poesia, particolarmente sentita nel contesto veneziano del tempo. Torquato Tasso, che partecipa alla raccolta con i suoi primi tre sonetti a stampa di cui si abbia notizia,²⁷ costruisce il suo elogio su un ritratto simbolicamente chiesto al Gradenigo, al fine di conoscere meglio il soggetto

Deh perché, lassol, 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?

[...]

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

²⁴ 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 mostra effettivamente una serie di somiglianze con quelli *in pendant* delle sorelle di Spilimbergo.

²⁵ Il passo è riportato in TIETZE-TIETZE-CONRAT, *I ritratti* ..., 104.

²⁶ G. VASARI, *Le vite de' più 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, Sansoni, 1966-67, vol. VI, 167-168.

²⁷ Mi permetto di rinviare, sul tema, a C. ACUCELLA, *Un'ekphrasis contro la morte. Le Rime di Torquato Tasso sul ritratto di Irene di Spilimbergo*, in *Le immagini vive - L'età moderna*, a cura di Carmelo Occhipinti, «Horti Hesperidum», *Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*, V (2015), f. II, t. I, Roma, Universitalia, 89-126.

sì che somigli in ogni parte al vero,
ond'io mirando in lui m'involi al tempo.²⁸

Lo stesso dipinto è successivamente descritto come 'in presenza' del poeta, il quale sembra averne preso visione, tanto da dare vita a due successivi sonetti ecfrastici

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?²⁹

[...]

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?³⁰

L'elogio, costruito sul paradosso di un «semblante finto» sorprendentemente realistico e in grado di agire sullo spettatore, si ricollega, per l'immagine elogiata come 'viva' a uno dei testi con cui Ludovico Dolce partecipa alla stessa raccolta, in cui al centro si trova invece l'idea di un ritratto non ancora realizzato, ma encomiasticamente auspicato, per il quale è invocata la mano diretta di Tiziano

Pon Titiān 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;
così 'l soggetto è solamente degno
de la tua man, ch'ì 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.³¹

²⁸ I testi tassiani (nell'antologia alle pp. 164-164) sono citati da T. TASSO, *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994, t. I, 451.

²⁹ Ivi, 452, vv. 1-4.

³⁰ Ivi, 453, vv. 9-14.

³¹ *Rime di diversi nobilissimi ...*, 121. In assenza di edizioni moderne, si riporta, come nel caso della biografia di apertura, il testo originale con alcune modifiche improntate a un criterio di cauta normalizzazione grafica e di punteggiatura. Si corregge congetturalmente in «formò» l'originale «fermò» presente nella stampa.

I riferimenti a un'immagine densa di energia vitale, impliciti nei sonetti tassiani, divengono ora espliciti e insistiti. Lì si ritrova innanzitutto espressi nell'artificio della ripetizione, al verso 3 («Per ritrar *viva* in *vivo* almo disegno») e enfattizzati dalla ridondanza semantica creata dalla litote del verso 14 («E splendan gli occhi suoi veri, e *non finti*»). Alla morte, come 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, quindi – il cui verbo latino, *retrabo*, era espressamente legato all'idea del 'trattenere' un'immagine –³² è in grado di recuperare l'essenza di ciò che invece la morte ha 'tolto', ovvero sottratto, al mondo. Il testo si pone a conclusione sì di un manello di cinque sonetti (il primo dei quali corredato di risposta del Gradenigo)³³ tra i quali i primi quattro sono incentrati, invece, sull'esortazione alla scrittura eternatrice, che Dolce rivolge a più autori, di cui è esemplare la chiusura del secondo

Sacri cigni gentil del secol nostro,
Tasso, Veniero e Gradinigo saggio,
cui dolse più d'altrui la sua partita,

Ruscelli e gli altri, col purgato inchiostro,
fate riparo al tempo, a morte oltraggio,
e date al nome suo perpetua vita.³⁴

Alla mobilitazione 'poetica', il piccolo ciclo dolciano affianca, in una sorta di *climax*, un'apostrofe al pittore, inserendosi nel solco di un *cliché* usuale nella lirica sul ritratto in voga al tempo, ovvero quello in cui il poeta immagina di 'collaborare' con l'artista fornendogli dei consigli su come ritrarre la destinataria o il destinatario dell'encomio.³⁵ Il pittore ufficiale della Serenissima, il ritrattista per eccellenza,³⁶ 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, ma anche perché era opinione ormai diffusa quella che riconosceva *in primis* a Tiziano un'efficacia espressiva in grado di offrire immagini che gareggiavano, per «vivacità», con i soggetti reali.³⁷ Pietro Aretino, legato a Tiziano da uno dei

³² N. MACOLA, *Sguardi e scritture: figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007, 22.

³³ *Rime di diversi nobilissimi ...*, 119-121.

³⁴ *Ivi*, 120, vv. 9-14.

³⁵ L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. Pich, Bari, Laterza, 2008, 66-67.

³⁶ M. MURARO, *Tiziano pittore ufficiale della Serenissima, in Tiziano, nel quarto centenario della sua morte, 1576-1976*, Venezia, Edizioni dell'Ateneo Veneto, 1977, 83-100.

³⁷ Riguardo a questo aspetto è interessante notare la lode rivolta a Tiziano da Della Casa in un sonetto del suo dittico sul ritratto, in cui la parvenza di un'immagine viva evoca implicitamente il 'miracolo' di Pigmalione: «Ben veggio io, Tiziano, in forme nove / l'idolo mio, che i begli occhi apre e gira / in vostre vive carte, e parla e spira / veracemente, e i dolci membri move»; si rimanda, per il testo, a G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di G. Tanturli, Parma, Guanda, 2001, 85-86. Sul tema si vedano inoltre il commento di S. Carrai (G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di S. Carrai, Torino, Einaudi, 2003, 97-101 e, in particolare, quello di F. PICH, in BOLZONI, *Poesia e ritratto ...*, 92-96.

sodalizi più fecondi e lunghi della nostra storia artistica,³⁸ in una lettera, non datata, al Valdaura, affermava che lui stesso si sforzava di «ritrare le nature altrui con la vivacità con che il mirabile Tiziano ritrae questo e quel volto».³⁹ L'elogio dolciano del ritratto commissionato per la giovane nobildonna defunta si inserisce pertanto in un contesto, quale quello veneziano del tempo, in cui la supremazia dell'artista rendeva facile l'equazione tra il realismo di Tiziano e la pittura stessa. Dolce infatti sembra innestare la sua lode a Irene in un più ampio contesto celebrativo dell'artista, facendo uso di un lessico di fatto invalso nel *tombeau*, il quale ha la particolarità di convogliare i due linguaggi espressivi in un unico prodotto encomiastico e specchio delle opinioni della critica d'arte lagunare del tempo. Fondamentale, in tal senso, il riferimento al colore, primo elemento della triade menzionata nel sonetto dolciano (v. 2, «et unisci i color, l'arte e l'ingegno»), che, come si è visto nella biografia che apre la raccolta, compare subito come cardine dell'eccezionale talento della giovane

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 lingua⁴⁰

Tutti gli elementi evidenziati nella biografia di Irene, ovvero quello del colorito, quello della morbidezza delle carni e quello dei chiaroscuri, erano essenziali per una resa realistica e 'vitale' dei soggetti. Si tratta di una tendenza estetica e di gusto artistico invalsi nel *milieu* veneziano del tempo, tanto da trasparire nella biografia elogiativa della nobildonna friulana, di mano di un letterato, ma anche nel *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*,⁴¹ laddove Dolce, venendo al colorito, instaurava un'importante associazione tra l'uso di quest'ultimo e l'effetto di realtà delle figure

Non ha dimostro Tiziano nelle sue opere vaghezza vana, ma proprietà convenevole di colori, non ornamenti affettati, ma sodezza da maestro, non crudezza, ma il pastoso e il tenero della natura; e nelle sue cose combattono e scherzano sempre i lumi con l'ombre, e perdono e diminuiscono con quello stesso modo con che fa la medesima natura⁴²

Il colore è quanto appunto conferisce la naturalezza, il «*fiat vitale*»,⁴³ in una scala di difficoltà che conseguentemente colloca sul banco di prova dell'artista eccellente le parti morbide e implicanti un'attenta contemperanza di colori e ombre, come l'incarnato e le pieghe degli abiti. Entrambi gli aspetti sono evidenziati, non casualmente, anche come propri dell'eccellenza pittorica di Irene, nella biografia che apre la raccolta veneziana

³⁸ Cfr. M. GREGORI, *Tiziano e l'Aretino*, in *Tiziano e il Manierismo europeo*, a cura di R. Pallucchini, Firenze, Olschki, 1978, 271-306.

³⁹ P. ARETINO, *Lettere. Il primo e il secondo libro*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1960, 393.

⁴⁰ D. ATANAGI, *Vita della signora Irene*, in *Rime di diversi nobilissimi ...*, c. 6v.

⁴¹ L. DOLCE, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino, nel quale si ragiona della dignità di essa pittura [...] e nel fine si fa mentione delle virtù e delle opere del divin Titiano*, Venezia, Giolito, 1557, in P. BAROCCHI (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, Bari, Laterza, 2 voll., vol. I, 141-206.

⁴² Ivi, 200.

⁴³ F. BERNABEI, *Tiziano e Ludovico Dolce*, in *Tiziano e il Manierismo europeo ...*, 307-377: 334.

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' panni⁴⁴

Trattazioni analoghe di tale tema centrale della pittura tiziana non mancano ovviamente nel dialogo che Dolce pubblicò appena due anni prima dell'uscita dell'antologia commemorativa. Uno dei vari esempi è quello della descrizione di una tavola tiziana di soggetto sacro da parte dell'Aretino, interlocutore cui l'autore affida la propria voce

Evvi un San Francesco et un armato con una bandiera, con alcuni ritratti de' Pesari, che paion veri. Di dentro al chiostro della chiesa di San Nicolao fece all'altar grande una imagine di detto santo, ch'è figura principale, vestito con un pivial d'oro, ove si vede il lustro e l'asprezza dell'oro, che par veramente intessuto; e da un lato v'è Santa Caterina con un volger leggiadro, nel viso et in ogni sua parte divina, e dall'altro San Sebastiano ignudo, di bellissima forma e con una tinta di carne così simile alla vera, che non par dipinto, ma vivo⁴⁵

Il 'vero' e il 'vivo' sembrano quindi convivere, in questo testo, al pari del sonetto dolciano dedicato a Irene, come risultato di una perfetta opera mimetica, rispondente a un dettame imprescindibile per l'opera pittorica⁴⁶ e peraltro riconosciuto alla stessa Irene-pittrice, come si evince dal sonetto del mini-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?⁴⁷

La prerogativa della pittura tiziana diviene quindi la cifra dell'encomio della stessa destinataria della lode, capace di ritrarre un'immagine che 'respira' e 'vive' (v. 1): allieva e maestro partecipano perciò dello stesso talento, nel primo caso promesso e annunciato e nel secondo conclamato e ormai di pubblico dominio. La verosimiglianza richiesta a Tiziano per il ritratto di Irene assume qui una valenza particolare, in quanto maggiore è il suo portato di senso e di *pathos* se al pittore è

⁴⁴ D. ATANAGI, *Vita della signora Irene*, in *Rime di diversi nobilissimi ...*, c. 7r.

⁴⁵ DOLCE, *Dialogo della Pittura ...*, 203.

⁴⁶ «L'ufficio adunque del pittore è di rappresentar con l'arte sua qualunque cosa, talmente simile alle diverse opere della natura, ch'ella paia vera. E quel pittore, a cui questa similitudine manca, non è pittore», ivi, 153. Il concetto, già classico, trova esemplare resa negli epigrammi di Marziale: «*Artis Phidiae toreuma clarum / pisces aspicias: adda aquam, natabunt*»; «*Inserta phialae Mentoris manu ducta / lacerta vivit et timetur argentum*», M. V. MARZIALE, *Epigrammi*, traduzione di M. Scàndola, note di E. Merli, Milano, BUR, 1996, 312; 317.

⁴⁷ *Rime di diversi nobilissimi ...*, 55, ora in G. ZANE *Rime*, edizione critica a cura di G. Rabitti, Padova, Antenore, 1997, 219.

demandato il compimento di un atto eroico e sovrumano, ovvero quello di restituire la vita, con la sua pittura, a una donna morta. L'effetto di realtà non si limita alla sola apparenza, ma mira a catturare anche l'interiorità del soggetto ritratto. Gli occhi, per i quali già si è segnalata la significativa litote (v. 11 «e splendan gli occhi suoi veri, e non finti»), costituiscono infatti il luogo da cui traspaiono i moti dell'anima, tanto che già Aretino-Dolce li chiamava in causa al fine di appianare l'annoso dibattito tra esterno ed interno, vista e intelletto, già terreno di discussione di Leonardo e dell'Alberti, su cui le due arti misuravano le loro differenze

Puossi ben dire che, quantunque il pittore non possa dipinger le cose che soggiacciono al tatto, come sarebbe la freddezza della neve, o al gusto, come la dolcezza del mele; dipinge non di meno i pensieri e gli affetti dell'animo [...] Onde abbiamo nel Petrarca questo verso «E spesso ne la fronte il cor si legge». Ma gli occhi sono principalmente le fenestre dell'animo et in questi può il pittore isprimere acconciamente ogni passione.⁴⁸

L'elogio al pittore di cui è occasione il *tombeau* non costituisce altro che il punto di approdo di un percorso non certo lineare del Dolce nelle questioni di critica d'arte. Sembrano infatti molto lontani i tempi in cui, dedicando la *Paraphrasi della sesta satira di Giovenale* al Vecellio, non solo correggeva in *extremis* un'uscita di due anni precedente nel *Primo libro del Sacripante* in cui Tiziano risultava clamorosamente escluso dal Parnaso dell'area veneta, a favore del Pordenone,⁴⁹ ma cercava, pur nell'elogio al pittore, di mantenere aperto uno scarto a favore della poesia

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 quelli lo spirito la Natura se ne potrebbe stare in darno, 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 medesimo⁵⁰

Il bisogno di riconoscere soltanto a quest'ultima la facoltà di assolvere alla rappresentazione del 'vero' e del 'vivo' tradiva di fatto, come ha notato Padoan, una «posizione ormai difensiva».⁵¹ In un contesto in cui la committenza artistica sembra accordare la propria preferenza all'arte pittorica, il versatile poligrafo sembra infatti intuire la necessità di inserirsi, con il suo *Dialogo*, nel solco di una posizione critica più *à la page*, dettata dai nuovi tempi, in cui la poesia riconosca, implicitamente, il proprio ruolo ancillare rispetto alla pittura e alla scultura.⁵² Il *tombeau* di Irene costituisce quindi una

⁴⁸ DOLCE, *Dialogo della Pittura* ..., 152-153.

⁴⁹ Cfr., a proposito, C. DIONISOTTI, *Tiziano e la letteratura*, in *Tiziano e il Manierismo europeo* ..., 259-270: 270.

⁵⁰ L. DOLCE, *Paraphrasi della sesta satira di Giovenale*, Venezia 1538, dedica *A M. Titiano pittore e cavaliere*, c. non numerata.

⁵¹ G. PADOAN, *Ut pictura poesis: le «pitture» di Ariosto, le «poesie» di Tiziano*, in ID., *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978, 347-369: 355.

⁵² «Ma non sarà fare dello sprovveduto sociologismo considerare [...] una situazione di fatto per cui nella società di corte il prodotto letterario ed erudito, tradizionalmente dedicato al Signore, veniva sempre più a subire la "concorrenza" di altri omaggi graditi e più "piacevoli": tra cui appunto il dipinto [...] più immediatamente utile ai fini della decorazione di una dimora signorile [...]. Soprattutto nel caso del ritratto, vuoi del committente stesso o dei suoi familiari vuoi del Signore più potente (papa, imperatore), si istituiva col quadro un rapporto quale l'opera letteraria ed erudita non era in grado di fare [...]. Il problema non si era posto fintantoché i dipinti si erano volti quasi esclusivamente a soddisfare alla pietà religiosa [...]. Ma il rapido

peculiare occasione, per Dolce, per prolungare un discorso in cui, ribaltando le posizioni della *Paraphrasi*, riprende ed enfatizza quanto espresso nel *Dialogo sulla pittura*, in cui la maniera di Tiziano costituiva di fatto il metro su cui fondare tale nuova gerarchia tra le due arti, per le sue potenzialità straordinariamente mimetiche. Il sonetto dedicato alla giovane allieva del Vecellio diviene quindi un'occasione peculiare per ribadire tale posizione 'filoveneta' all'interno di un contesto letterario e destinato a un'ampia circolazione peninsulare. Essere dalla parte di Tiziano era equivalso, infatti, a porsi apertamente contro le posizioni vasariane e filoflorentine, per perseguire, al contempo, un avvicinamento alle posizioni dell'Aretino, peraltro protagonista di un dialogo che ha tutto il sapore di un importante omaggio, in quanto pubblicato un anno dopo la sua morte.⁵³ Se la partita tra le due arti sembrava così almeno apparentemente chiusa a favore della celebrazione pittorica e se le *Vite* del Vasari pubblicate presso Torrentino nel 1550 avevano costituito il retroterra del dialogo dolciano, una bizzarra coincidenza avrebbe fatto sì che proprio il *tombeau* divenisse oggetto di interessamento della critica d'arte. Infatti, nella seconda edizione delle *Vite* nella voce dedicata al Vecellio l'autore specifica che

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 [...] 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'Italia⁵⁴

Nell'edizione giuntina, aggiornata rispetto alla precedente torrentiniana, la descrizione del dipinto-oggetto dialoga a distanza con l'antologia risultante dalla 'committenza poetica' del Gradenigo, la quale avrà senz'altro avuto una certa risonanza al tempo, anche alla luce del composito e cospicuo *milieu* intellettuale e letterario che vi aveva partecipato. La certezza dell'attribuzione a Tiziano in persona del ritratto di Irene a partire da quanto espresso dai poeti, tra cui senz'altro il Dolce, nel sonetto evidenziato, rende chiara la reciproca osmosi tra i due linguaggi celebrativi. Nel muoversi tra poesia e pittura, anche il gruppo di sonetti che Dolce inserisce nell'antologia risulta emblematico, nel suo creare una sorta di bipartizione 'funzionale': se a Tiziano è demandato il compito di ritrarre una Irene 'viva', è invece, in definitiva, soltanto proprio dei 'poeti' il compito di eternarne la memoria, come viene affermato nel primo dei sonetti in questione, la cui la sirma è appunto incentrata sull'elogio dell'operazione del Gradenigo nel perpetuare il nome di Irene nelle sue «eterne carte»

e costante processo di "laicizzazione" dell'arte figurativa, proponendone la utilizzazione per intendimenti politici e personali, pur senza esonerarla dal compito tradizionale di strumento di popolarizzazione del credo religioso, la esortava ad estendere quella funzione anche al campo laico», ivi, 350-1.

⁵³ Dolce è legato all'Aretino a partire dal 1540 circa, con scambi epistolari e reciproca presenza all'interno di dialoghi. Curerà nel 1542 l'edizione marcoliniana delle *Lettere*, e, dopo un anno dalla morte, nel 1557, pubblicherà il dialogo che lo vede interlocutore. Si veda, in generale, GREGORI, *Tiziano e l'Aretino*

⁵⁴ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori* ..., VI, 167-168.

E poiché non si può contra la sorte,
rimanga il nome, che tutte l'antiche oscura,
eterno, ne le vostre eterne carte.

Dite, che vinse Aracne e Palla d'arte:
e coi color vincea l'alma natura
ma s'interpose al gran principio morte.⁵⁵

La conclusione del sonetto sembra inoltre richiamare il senso di sospensione proprio dello stesso ritratto di Irene, in cui l'iscrizione latina, probabilmente successiva alla morte, SI / FATA / TULISSENT,⁵⁶ è posta in corrispondenza della corona l'alloro che la giovane racchiude nella sua mano sinistra, simbolo di una gloria fatalmente interrotta (fig. 1). E, ancora, è il colore a trionfare, al v. 13, nel suo superamento della natura, quale cifra di un'eccezionalità ampiamente riconosciuta all'allieva, oltre che al maestro.

Nel peculiare cortocircuito tra i due linguaggi che si realizza nel *tombeau*, così come nelle varie soluzioni del Dolce teorico d'arte e poeta encomiastico, poesia e pittura, 'quasi sorelle',⁵⁷ sfuggono a ogni netta e definitiva possibilità di gerarchizzazione e rivelano, nel vivo dell'*ut pictura poësis*, la loro irriducibile interdipendenza.

⁵⁵ *Rime di diversi nobilissimi ...*, 119, vv. 9-14.

⁵⁶ Se il ritratto risale a quando Irene era in vita, è ragionevole pensare che l'iscrizione, di sapore postumo, 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, *I ritratti Spilimbergo ...*, 103, ssg.), potrebbe essere un'allusione *post mortem* alla castità della donna, aspetto ripetutamente elogiato nella vita, volta, appunto, alla creazione di un'immagine esemplare di donna, oltre che di artista.

⁵⁷ «il pittore è intento a imitar per via di linee e di colori [...] tutto quello che si dimostra all'occhio; et il poeta col mezzo delle parole va imitando non solo ciò che si dimostra all'occhio, ma che ancora si rappresenta all'intelletto. Laonde essi in questo sono differenti, ma simili in tante altre parti, che si possono dir quasi fratelli», DOLCE, *Dialogo della pittura ...*, 152.



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



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