

ISSN 0391-3368
ISSN ELETTRONICO 1724-1677

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

ANNO XXXVIII · N. 2
MAGGIO / AGOSTO 2009

ESTRATTO



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA · EDITORE
MMIX

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

Periodico quadrimestrale diretto da
DAVIDE DE CAMILLI, BRUNO PORCELLI

*

Comitato di consulenza:

JOHANNES BARTUSCHAT, LUCIA BATTAGLIA RICCI, LINA BOLZONI,
MARIA CRISTINA CABANI, ALBERTO CASADEI, MARCELLO CICCUTO,
GUGLIELMO GORNI, FRANÇOIS LIVI, MARTIN McLAUGHLIN, CRISTINA MONTAGNANI,
EMILIO PASQUINI, LINO PERTILE, MICHELANGELO PICONE†,
GIANVITO RESTA, LUIGI SURDICH

*

Redazione:

IDA CAMPEGGIANI, ALBERTO CASADEI, MARCELLO CICCUTO,
MAIKO FAVARO, EUGENIO REFINI

*

Inviare i dattiloscritti e i volumi per recensione, omaggio o cambio a
«Italianistica», presso Dipartimento di Studi Italianistici, Facoltà di Lingue,
Via dei Mille 15, I 56126 Pisa, tel. e fax **39 050 553088

*

«Italianistica» is a Peer-Reviewed Journal

NARCISO E I SILENI:
IL RITRATTO MENTALE NELLA LIRICA
DA LORENZO A TASSO*

MARIA PIA ELLERO

1. LO SGUARDO, IL DESIDERIO E IL TEMPO

C'è un sonetto di Luigi Tansillo che mi sembra particolarmente adatto a presentare il tema di questo lavoro: è il numero 53 della raccolta delle rime del poeta venosino curata da Erasmo Pèrcopo. Il poeta sta per mettersi in viaggio e, perché l'immagine dell'amata sia sempre presente alla sua coscienza, si prepara a farne un ritratto mentale:

*Prima di allontanarsi dalla sua donna, cerchi d'imprimere
più profondamente nell'anima sua l'immagine bella.*

«La dolce vista e il bel guardo soave»,
ond'io nodrir soléati, anima mia,
tosto, ohimè!, ne torran fortuna ria,
aura ladra, onde ingorde e cruda nave.

Perché 'l lungo digiun ti fia men grave,
prima ch'il lume suo sparito sia,
dipingi l'onestà, la leggiadria,
e la beltà, ch'il mondo par non ave.

Ma non usar al novo alto disegno
l'usato stil: ch'esser non può sia sparta
sobra poca tabella tanta gloria.

Per darle miglior forma e campo degno,
chiamerai l'intelletto e la memoria:
l'un ti darà il pannel, l'altra la carta.¹

Si tratta di una situazione topica, che Tansillo riformula a partire da una piccola costellazione di motivi tradizionali:

- il ritratto dell'amata ha origine dall'assenza e dal rimpianto,² una privazione radi-

* Molti dei testi citati in questo lavoro mi sono stati segnalati da Federica Pich, che ringrazio per la sua generosità. Rinvio il lettore ai suoi studi: F. PICH, *Il ritratto nella lirica da Petrarca a Marino*, tesi di perfezionamento, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2006; *Il ritratto letterario nel Cinquecento: ipotesi e prospettive per una tipologia*, in *Il ritratto nell'Europa moderna. Arti, letteratura, società*, Atti del Convegno di Firenze (7-9 novembre 2002), a cura di A. Galli, C. Piccinini, M. Rossi, Firenze, Olschki, 2007, pp. 137-168; *I sonetti a Tiziano nella tradizione delle rime per ritratto*, in *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*, Atti del Convegno di Firenze (20-22 novembre 2003), Firenze, Istituto di Studi sul Rinascimento, in c.d.s.

¹ L. TANSILLO, *Il Canzoniere edito e inedito*, con introd. e note di E. Pèrcopo, rist., voll. 2, LIII, Napoli, Liguori, 1996, p. 74. Il sonetto è costruito sulla base di una complessa memoria letteraria: il primo verso infatti è l'incipit di una canzone di Cino da Pistoia, citata da Petrarca in *RVF* 70, v. 40, in un contesto in cui si ricorda la continua presenza dell'immagine dell'amata nella mente del poeta. Il sonetto di Tansillo si presenta come una riscrittura rovesciata della canzone di Cino, nella quale il poeta, lontano dall'amata, nega il valore consolatorio della memoria e lamenta invece il dolore che nasce da essa.

² Su questi temi si veda M. BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992, p. 10. Il legame tra ritratto e desiderio è evidenziato da É. POMMIER, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 10, anche fuori da un contesto erotico.

cale, che la metafora del digiuno dell'anima indica come privazione del sostentamento necessario a mantenere le funzioni vitali;

- una visione mediata, per immagini, sostituisce la visione diretta della donna (il vedere ed essere visti del primo verso). Il poeta ha costruito un ritratto mentale, destinato ai sensi interni, nel quale la *cogitatio* ha preso il posto della *visio*, e lo descrive attraverso il lessico specifico delle arti figurative;¹

- il motivo del ritratto mentale allora si diffrange in una piccola serie di immagini metaforiche, che da un lato rinviano al ritratto pittorico, dall'altro alludono, implicitamente, al ritratto in versi. Tansillo declina la metafora tradizionale che associa le immagini mentali alla pittura come una metafora continuata, che gli permette di stabilire un'equivalenza tra le facoltà dell'anima, gli strumenti del pittore e il lavoro del poeta: l'intelletto è il pennello, la memoria la carta,² l'apparizione della donna (l'esperienza sensoriale) è il 'lume' che permette al poeta-pittore di ritrarla;

- l'equivalenza di ritratto pittorico e ritratto interiore però non riguarda il giudizio di valore sulle due forme di rappresentazione, perché l'immagine mentale, dotata di «miglior forma e campo degno», rende in modo più efficace la «gloria» del modello rispetto al dipinto, che invece è filtrato attraverso il *topos* dell'ineffabile. L'insufficienza della pittura allude implicitamente al ritratto in versi e ce lo fa immaginare inadatto a rendere visibile la gloria dell'amata. Il discorso della poesia/pittura è inadeguato a esprimere la lode della donna (l'ineffabile è il *topos* degli encomi), il poeta allora ricorre alla pittura dell'anima, che fa della sua coscienza un'immagine vivente dell'oggetto d'amore.³

Il tradizionale valore memoriale del ritratto assume in questo sonetto due direzioni: da una parte, il ritratto interiore è funzionale alla memoria privata dell'amante che si prepara ad allontanarsi dalla donna; dall'altra, l'equivalenza tra ritratto interiore e immagine esterna rinvia a una memoria resa collettiva dal discorso e in particolare dall'encomio della donna, che rende eterno e immortale il proprio oggetto: da qui, la menzione della «gloria». In questa seconda funzione, ritratto pittorico e ritratto in versi occupano una posizione intermedia tra la persona fisica dell'amata e l'immagine interiore, che esprime in modo più adeguato il proprio oggetto. A questa medietà i lirici del Cinquecento possono conferire, sulla scorta di Ficino, valore conoscitivo e ontologico: l'immagine pittorica, il ritratto in versi sono realtà intermedie tra l'immagine sensibile e il ritratto interiore, riformato alla luce dell'Idea divina.

¹ L'associazione di serie metaforiche tratte dal campo semantico delle arti figurative al motivo dell'immagine mentale non è occasionale, ma rappresenta la forma nella quale il *topos* è sviluppato sistematicamente, cfr. PICH, *Il ritratto letterario nel Cinquecento*, cit., p. 150.

² Sulla centralità dell'immagine interiore nella lirica siciliana e stilnovista si vedano B. NARDI, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante*, in *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1949², pp. 1-92, e M. CORTI, *Una diagnosi dell'amore*, in *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 9-41. In particolare, per i rapporti tra immagini dell'eros e immagini della memoria si vedano M. CIAVOLELLA, *Eros e memoria nella cultura del Rinascimento*, in *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni e P. Corsi, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 319-333, e L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 148-154.

³ Erika Milburn ha riflettuto su questo tema a proposito del rapporto intertestuale che lega il componimento di Tansillo a quelli di Cino e di Petrarca. Con la doppia citazione, osserva, Tansillo iscrive la propria lirica entro il canone tracciato in *RVF* 70, che va dai trovatori a Petrarca. Nello stesso tempo, il poeta dichiara che è tempo di abbandonare l'«usato stil». L'intento di tracciare uno stile nuovo, tuttavia, risulta fallimentare, perché la nuova forma di rappresentazione rimane prerogativa della memoria e dell'intelletto, ma non entra nel circuito della comunicazione. Si veda E. MILBURN, «Come scultor che scopra / grand' arte in picciol'opra»: Luigi Tansillo and a miniature Canzoniere in the Rime di diversi of 1352, «Italian Studies», LVI, 2001, pp. 4-29: 27. Credo che, più che come una dichiarazione di poetica, anche la mobilitazione allusiva del canone lirico vada interpretata nella cornice del *topos* dell'ineffabile, che valorizza l'immagine interiore rispetto all'encomio in versi.

Nel sonetto di Tansillo la superiorità del ritratto interiore sul ritratto in versi consiste nel suo rapporto 'quantitativo' con la gloria dell'amata. Una tradizione diversa connette la superiorità dell'immagine sul discorso al loro differente rapporto con il tempo.

La pittura – scrive Leonardo – ti rappresenta in un *subito* la sua essentia nella virtù visiva e per il proprio mezzo donde la impressiva riceve li obbietti naturali e anchora *nel medesimo tempo nel quale si compone l'armoniosa proporzionalità delle parti* che compongono il tutto [...] la poesia refferisce il medesimo ma con mezzo meno degno che l'occhio il quale porta nella impressiva *più confusamente e con più tardità* le figurazioni delle cose nominate [...].¹

La superiorità della pittura sulla poesia consiste per Leonardo nel suo rivolgersi all'occhio, che coglie l'armoniosa proporzione delle parti nel medesimo tempo – l'istante – in cui essa si compone. La poesia, invece, richiede la lenta decodifica delle cose nominate, dalla quale l'armonia emerge in modo meno distinto e meno immediato. Viene meno evidentemente, per Leonardo, la metafora tradizionale dell'occhio della mente, che supporta alcune nozioni rinascimentali dell'*ut pictura poësis*.

Il commento a uno dei sonetti della seconda parte degli *Eroici furori* di Giordano Bruno mette in relazione due motivi ricorrenti nella lirica d'amore: l'imprevedibilità dell'innamoramento e il suo rapporto con la vista.

L'amor dunque (come quello che opra massime per la vista, la quale è spiritualissimo de tutti gli sensi, per che subito monta sin alli appresi margini del mondo, e senza dilazion di tempo si porge a tutto l'orizzonte della visibilità) viene ad esser presto, furtivo, improvviso e subito.²

Per descrivere l'esperienza del furioso, Bruno non rende pertinente il tradizionale legame tra lo sguardo e la rappresentazione, e dà rilievo invece al rapporto tra la vista e il tempo. Quando l'amore invade la coscienza dell'amante, la sua azione non si svolge in un decorso di tempo, ma «nell'efficacia d'un instante». L'azione dell'amore sull'anima è istantanea, perché esso ha origine dallo sguardo, «spiritualissimo» tra tutti i sensi, il quale, come fa il desiderio erotico con l'anima, occupa l'intero orizzonte della visibilità «senza dilazion di tempo». Il paragone tra lo sguardo e il desiderio ha la funzione di distinguere nettamente quest'ultimo dalla prudenza e, in generale, dal pensiero discorsivo.³ Perché il desiderio occupi l'orizzonte dell'anima non c'è bisogno di una progressione temporale, perché esso non argomenta e non 'discorre', «ma subito et in uno instante l'appetito s'aggiunge a l'appetibile, come la vista al visibile».⁴ Il carattere atemporale dello sguardo corrisponde alla natura non discorsiva, e dunque ugualmente atemporale e non discreta, del desiderio, visto come infinità intensiva e definito, in questo contesto, per opposizione rispetto alle modalità del pensiero discorsivo, discreto e articolato nel tempo.

¹ LEONARDO DA VINCI, *Treatise on painting [codex urbinas latinus 1270]*, ed. McMahon, Princeton, Princeton University Press, 1956, II, par. 23 (il corsivo è mio). Per la riflessione di Leonardo sull'istantaneità della pittura si veda S. TOMASI VELLI, *Le immagini e il tempo. Narrazione visiva, storia e allegoria tra Cinque e Seicento*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 29-35.

² G. BRUNO, *De gli eroici furori*, commento di M. A. Granada, in *Opere italiane*, testi critici di G. Aquilecchia, introd. di N. Ordine, Torino, UTET, 2002, II, p. 677.

³ Per la sua natura non discorsiva, il desiderio è implicitamente contrapposto alla prudenza, una forma del sapere centrale nell'opera che Bruno scrive immediatamente prima dei *Furori*, lo *Spaccio della bestia trionfante*. Nello *Spaccio*, la prudenza è un procedimento razionale articolato («la prudenza [...] è posta e consistente in certo discorso temporale»); cfr. G. BRUNO, *Spaccio de la bestia trionfante*, commento di M. P. Ellero, in *Opere italiane*, cit., II, p. 257), che consiste nella capacità di avvertire le discontinuità negli assetti del tempo e della storia.

⁴ BRUNO, *De gli eroici furori*, cit., p. 677: «Finalmente ogni cosa naturalmente appetite il bello e buono, e però non vi bisogna argumentare e discorrere perché l'affetto si informe e conferme; ma subito et in uno instante l'appetito s'aggiunge a l'appetibile, come la vista al visibile» (il corsivo è mio).

2. DALLO SGUARDO ALLA MENTE: LE IMMAGINI DELL'EROS E I SENSI INTERNI

Nel sonetto di Tansillo, l'evocazione del ritratto non è collegata a una descrizione dell'immagine stessa o della donna che ne è il modello. Nella tradizione lirica, questa ellissi dell'immagine corrisponde al curvarsi della riflessione del poeta o, in chiave metalinguistica, sul motivo della rappresentazione oppure, in chiave psicologica, sul motivo della relazione con la donna.¹

Per quanto riguarda la relazione tra il poeta e l'oggetto d'amore, l'evocazione dell'immagine, soprattutto interiore, sposta l'asse del ragionamento dalla relazione intersoggettiva della *visio* alla relazione intrasoggettiva della *cogitatio*. L'immagine che la fantasia deposita nella memoria apre una riflessione sulle diverse facoltà dell'anima. La relazione con la donna è ora tutta interna al soggetto ed è essenzialmente un rapporto con l'immagine, così come, l'amore, nei trattati di medicina medioevale, negli stilnovisti e poi in Ficino, è essenzialmente desiderio di un'immagine mentale e per questo strutturalmente inappagato.²

L'evocazione dell'immagine interiore richiama una riflessione sullo stato dell'anima, come si può vedere nella canzone di Ascanio Pignatelli *Nella lontananza della sua donna*:

Ben di lei [dell'anima] quella parte a i sensi ancella
 Che non vi scorge, sol s'affligge, e dole,
 L'altra che vi figura
 E vi contempla, si fa lieta, e bella,
 Come la Luna, allor ch'appressa il Sole
 [...];
 Ella da la memoria, ove raccolto
 De' vostri fregi in tante guise sparsi
 Nobil tesoro unio,
 Tragge talor le belle luci, e 'l volto,
 Le voci, e gli atti, e le bellezze ond'arsi,
 Così membrando voi me stesso oblio,
 E sorge indi il desio,
 Che guida il core, e me da me diparte,
 Sì che divisa in parte
 L'alma mantene e misera, e contenta,
 Viva in altrui, quando in se stessa è spenta.³

¹ I due temi sono congiunti nei sonetti petrarcheschi sul ritratto di Laura dipinto da Simone Martini (RVF 77-78), ma non necessariamente sviluppati in sincronia nella tradizione posteriore. Si veda PICH, *Il ritratto nella lirica da Petrarca a Marino*, cit., pp. 197, 205. L'ellissi dell'immagine, la riflessione sui temi della rappresentazione o del rapporto con l'essere amato sono tratti comuni alla storia di due motivi tematici distinti: il ritratto mentale e il ritratto come oggetto materiale. Con il dittico sul ritratto, Petrarca esteriorizza il motivo del ritratto interiore, ereditato dai provenzali e dagli stilnovisti, facendone un oggetto d'arte, attraverso un procedimento di reificazione della metafora originaria; cfr. EADEM, *Il ritratto letterario nel Cinquecento*, cit., p. 141. Per un concetto parzialmente analogo cfr. anche S. BAGGIO, *L'immagine di Laura*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLVI, 1979, pp. 321-334: 327.

² Per Ficino l'amore è uno degli appetiti naturali e, poiché nessuno di essi è vano, l'inappagabilità del desiderio erotico su questa terra testimonia la natura immortale dell'anima umana. Per il motivo dell'inappagabilità del desiderio nella lirica e nei trattati di medicina medioevale rinvio a G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1993², pp. 96-97; M. CIAVOLELLA, *Eros and the Phantasms of Hereos*, in *Eros & Anteros. The Medical Tradition of Love in the Renaissance*, a cura di D. Beecher e M. Ciavolella, Toronto, Toronto University Press, 1992, pp. 75-85: 80; CIAVOLELLA, *Eros e memoria nella cultura del Rinascimento*, cit., p. 329. Su Ficino e la lirica stilnovista si veda P. O. KRISTELLER, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, Le Lettere, 1988, pp. 282, 302, 308-309.

³ A. PIGNATELLI, *Rime*, a cura di M. Slawinski, Torino, RES, 1996, LXX, vv. 56-77, p. 48.

Diversamente da Tansillo, che fa dell'esperienza sensoriale il «lume» per l'esecuzione del ritratto interiore, quello di Pignatelli è un caso di ricostruzione 'a memoria'. In quest'operazione, l'anima è scissa e le sue facoltà orientate in direzioni diverse. Come la faccia scura della luna, l'anima sensitiva, non illuminata dalla visione della donna, si affligge; le facoltà superiori, al contrario, contemplanò il Sole dell'immagine interna, data qui non come immagine degradata o ideale dell'oggetto del desiderio, ma come suo esatto equivalente.

Nella psicologia aristotelica, la memorizzazione dei dati sensibili comporta che l'*imaginatio*, un volto orientato verso i sensi l'altro verso le facoltà superiori dell'anima, registri il dato percettivo e lo trasmetta alla memoria. Nel processo di creazione del ritratto interiore rappresentato da Pignatelli, invece, l'*imaginatio* costruisce il ritratto prelevandone i materiali non dalla realtà empirica, ma dalla memoria, che, a sua volta, si configura come un doppio di grado superiore rispetto al mondo sensibile. Nella memoria infatti si presenta unito ciò che nella realtà sensibile è disperso, in una specie di riscrittura rovesciata e interiore del noto aneddoto di Zeusi e del ritratto di Elena.¹ Per riprodurre un modello di bellezza ideale il pittore aveva dovuto ritrarre le bellezze di cinque fanciulle; il poeta, al contrario, non deve ricostruire la bellezza dispersa nella Natura attraverso un lavoro di selezione e combinazione dei dati sensoriali, ma attraverso un procedimento tutto interno alle facoltà superiori: i dati percettivi utili, infatti, sono già selezionati, aggregati e depositati nella memoria. Il processo della rappresentazione allora è speculare al procedimento di memorizzazione. Il corpo miracoloso della donna è lo spazio unitario nel quale converge la bellezza sensibile; sono dispersi invece i 'modi', le forme, della bellezza e i caratteri sottoposti alle determinazioni del tempo – «le voci, e gli atti» –, che la memoria può radunare in uno stato di permanente compresenza.²

Nei trattati di mnemotecnica, la metafora del tesoro è tradizionalmente connessa alla nozione di memoria come contenitore o sostrato inerte; qui invece evoca un'idea di memoria come presenza permanente nell'anima di una realtà di grado superiore, i cui materiali, una volta resi attivi, producono un effetto sulle passioni. In questo senso, le immagini interiori rappresentano altrettanti episodi della *vita* dell'anima, oltre che il suo peculiare linguaggio.³

La tradizione medica medievale aveva messo la memoria alla radice dell'innamoramento: era infatti il fissarsi della percezione del bell'oggetto nella memoria a determinare la *inmoderata cogitatio* e la conseguente alterazione della facoltà mentale che formula i giudizi, l'estimativa, nelle quali consisteva l'amore.⁴ Come si diceva,

¹ Si veda PLINIO, *Naturalis Historia*, xxxv, 64. Sulla fortuna rinascimentale del 'mito' di Zeusi cfr. P. SABBATINO, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997, e, con particolare riferimento alle teorie sul ritratto, POMMIER, *Il ritratto*, cit., pp. 39-41.

² L'idea che la memoria conservi, oltre che l'immagine degli oggetti, anche la traccia di precisi contesti spaziotemporali è aristotelica, si veda *De memoria et reminiscencia*, 450a. Ma cfr. anche F. PETRARCA, *Rvf* 155, vv. 9-11, e BAGGIO, *L'immagine di Laura*, cit., p. 332.

³ Per la metafora del tesoro della memoria connessa alla creazione dell'immagine si veda anche G. GOSNELINI, *Rime*, In Venetia, Appresso Francesco Franceschi, 1588, clxxxI, p. 319. Gosellini ringrazia il pittore Francesco Crivelli, per un ritratto del figlioletto, morto ancora bambino: «MENTRE a la mesta madre il morto figlio / Vivo rendi, CRIVEL, con nobil'arte; / Duo corpi, un tutto spento, e l'altro in parte, / Avvivi, e rassereni ad ambo il ciglio. // Anzi a tre pur, che co'l suo fiero artiglio / Morte n'ancise; e le lor alme sparte / Raccogli, e 'nsieme a la bramata parte / Richiami dal penoso, e duro essiglio. // Ben ne salisti al ciel, pittor gentile; / Ivi formasti il tuo divin lavoro, / Che si rende di morte il poter vile. // Pietà temprò i colori, il suo tesoro / Memoria aperse, e resse Amor lo stile; / Ch'a te dà fama, altrui vita, e ristoro» (il corsivo è mio).

⁴ Si vedano B. NARDI, *L'amore e i medici medievali*, in *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 238-267: 257; M. CIAVOLELLA, *La malattia d'amore*, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 83 sgg.; IDEM, *Eros and the*

questo non era di per sé desiderio di un oggetto sensibile, ma desiderio di un'immagine: l'immagine interiore – irrimediabilmente falsificata dall'arbitrio della estimativa –, che fissa il dato sensibile in modo che questo occupi l'intero orizzonte dell'anima. Il processo è in parte descritto da Giovan Battista Pigna, nel madrigale 224 de *Il ben divino*:

S'io son da lunge, e il ben che meco porto
nasce da lei, perché mi dolgo a torto?
Risponde Amor: – Quando veder la poi,
porge vivo piacer viva sostanza.
Se t'allontana poi
o l'Istro od altro non propinquo fiume,
la forte rimembranza,
col desio, di ritrarla ha per costume.
Ma se non sei discosto,
la sicura speranza,
dov'ella sia che tu sarai ben tosto,
rallenta sì l'imaginar feroce,
che sé il tuo cuor non coce,
né imprimer vi può ancor la sua sembianza.
Or ti dolga a ragion, poscia ch'hai scorto
che l'occhio o il gran pensier desta il cor morto.¹

Il poeta è felice quando la presenza della donna, «viva sostanza», «porge vivo piacer»; analogo piacere caratterizza la lontananza estrema, perché allora la memoria e il desiderio ritraggono l'immagine dell'amata. È invece in uno stato di prostrazione quando si trova poco lontano dalla donna, perché in questo caso la speranza di vederla presto rallenta il lavoro dell'*imaginatio* e impedisce la costruzione del ritratto interiore. Il ragionamento sulle passioni, piacere e speranza, rinvia alla *quadripartita ratio*, di ascendenza stoica, delineata da Petrarca nel *Secretum*, incrociando le coppie oppostive presente/futuro, bene/male. L'aspettativa futura di un bene o di un male danno luogo a speranza e timore, mentre piacere e dolore derivano dalla parvenza di beni e mali nel presente.² Omogenea, dunque, la coppia piacere/speranza rispetto al *summum bonum* rappresentato dalla donna, divergente per le categorie del tempo. Surriscaldata dal pia-

Phantasms of Hereos, cit., pp. 79-80; IDEM, *Eros e memoria nella cultura del Rinascimento*, cit., pp. 327-328. Sui sensi interni cfr. H. A. WOLFSON, *The internal senses in Latin, Arabic, and Hebrew philosophic texts*, «Harvard Theological Review», xxvii, 1935, pp. 69-133.

¹ *Si lamenta ch'essendo poco discosto dalla donna, sente più dolore, che quando le era già più da lunge. E Amore gli risponde che ciò nasce dalla speranza d'esser tosto da lei, che non lascia che l'immaginazione, che ci rappresenta le cose lontane, faccia l'effetto suo [...]* (G. B. PIGNA, *Il ben divino*, a cura di N. Bonifazi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, ccxxiv, p. 230).

² Rinvio a F. PETRARCA, *Secretum*, 15, 3-5, a cura di U. Dotti, Roma, Archivio Guido Izzì, 1993, p. 46, e CICERONE, *Tusculanae disputationes*, III, xi, 24-25. Nel *Secretum* il formarsi delle passioni è legato alle sollecitazioni delle immagini sensoriali, che agitano la coscienza con la loro molteplicità e mutevolezza. Su questi temi cfr. F. RICO, *Vida y obra de Petrarca*, 1, *Lectura del Secretum*, Padova, Antenore, 1974, pp. 126-127; IDEM, «Rime sparse», «*Rerum vulgarium fragmenta*». *Para el título y el primer soneto del «Canzoniere»*, «Medioevo Romanzo», III, 1976, pp. 101-138: 126. Il sistema completo in uno dei sonetti di Bembo sul ritratto: si veda P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966, 20, vv. 7-14, pp. 522-523: «O volto, che mi stai ne l'alma impresso, / perch'io viva di me mai sempre in bando, // parmi veder ne la tua fronte Amore / tener suo maggior seggio, e d'una parte / volar speme, piacer, tema e dolore; // da l'altra, quasi stelle in ciel consparte, / quinci e quindi apparir senno, valore, / bellezza, leggiadria, natura et arte» (il corsivo è mio). Il sistema delle quattro passioni fondamentali forma una sorta di rappresentazione allegorica in contrapposizione con le virtù della donna, rappresentate nel ritratto, in questo caso un ritratto pittorico, corrispondente all'immagine interiore.

cere che «coce» il cuore, la cera della memoria¹ si dispone a ricevere l'immagine dell'amata e a renderla disponibile al «desio»; la speranza invece, che traspone il piacere nel futuro, rallenta l'*imaginatio*, perché non è in grado di alimentare col calore le capacità ricettive della memoria: la presenza interiore dell'amata va così distrutta.

3. NARCISO E SILENO: LA FINESTRA SUL CUORE

Per gli effetti che produce sull'amante, nel madrigale di Pigna il ritratto interiore è dato per equivalente alla presenza fisica dell'amata, all'immagine sensibile che passa per lo sguardo. In un sonetto di Niccolò da Correggio, questa equivalenza assume implicazioni interessanti anche per quanto riguarda la rappresentazione dell'oggetto. Il passaggio dalla *visio* alla *cogitatio*, dalla relazione intersoggettiva al rapporto interno tra le facoltà del soggetto, determina una scissione dell'io, che a sua volta dà luogo a una moltiplicazione delle immagini:

Dove la forma già stampar dal sole
de la mia donna viddi a parte a parte
cerco mentre la luce il sol comparte,
né ritrovar la posso, onde mi dòle.

La nocte puoi, quando posar si suole,
mancando il veder, non mi manca arte,
ch'io vo toccando ove sue membre sparte
il giorno viddi in fra ligustri e viole.

Di lei vestigie non li trovo impronte,
pur mi ricorda puoi, scòrto d'Amore,
d'averla vista vagheggiarsi a un fonte:

il fonte trovo, e lì veggio il mio errore
ché specchiandomi in lui, leggomi in fronte:
– Se tu la vòl veder, àpriti il core. –²

La stabilità dell'immagine interiore è contrapposta all'instabilità delle immagini sensoriali: queste sono sottoposte alle determinazioni del tempo e dello spazio, mentre l'immagine impressa nella memoria vive in uno stato di eterna presenza. La veste metaforica di questo ragionamento è un rovesciamento del mito di Narciso, centrale nella lirica d'amore e nella trattatistica medievale e più tardi nella riflessione di Ficino:³ il poeta cerca l'immagine dell'amata riflessa nella fonte dove la donna si è specchiata, ma nell'acqua vede il proprio riflesso, che è a sua volta ritratto dell'amata.

Oltre che rovesciato, il mito di Narciso è complicato dal motivo della finestra sul cuore. Tradizionalmente, il tema è connesso all'epifania della verità, che si mostra nuda e senza le mediazioni del *logos*, come tautologia e riferimento indiciale. La finestra sul cuore dà accesso diretto e immediato alla realtà dell'anima, eliminando il filtro del discorso o auspicandolo, implicitamente, come uno schermo traslucido e perfettamente

¹ La metafora è mutuata da PLATONE, *Teeteto*, 191d-e. Secondo una tradizione medica medievale, il piacere che accompagna la visione dell'amata riscalda la cera della memoria; di conseguenza l'immagine della donna vi si imprime più profondamente. L'improvviso rallentare delle attività mentali, provocato dall'assenza dell'amata, invece, ne raffredda la materia duttile e fa in modo che l'impressione cristallizzi e duri nel tempo.

² NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Rime*, in *Opere*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969, 36, pp. 124-125.

³ M. FICINO, *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987, p. 168. Si vedano AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 97, e A. GARGANO, «*Imago mentis*»: *fantasma e creatura reale nella lirica castigliana del Cinquecento*, in *Capitoli per una storia del cuore*, a cura di F. Bruni, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 181-220: 183-186.

trasparente.¹ È un carattere che contrasta nettamente con l'attenzione che il motivo del ritratto dell'amante rivolge al tema della rappresentazione. L'immagine interiore infatti non è quasi mai riproduzione letterale del modello, ma una rappresentazione filtrata dall'intelletto, che la riforma e la rende simile all'idea, o resa dissimile dall'immagine sensoriale a causa della stabilità che le conferisce la memoria. Si tratta di un motivo, già presente in Petrarca, che connette l'immagine dipinta o il ritratto in versi all'immagine interiore e che acquista un nuovo impulso a partire dalla diffusione cinquecentesca della riflessione ficiniana. C'è, per esempio, un sonetto di Orsatto Giustinian che innesta il *topos* dell'ineffabile sul motivo dell'*ut pictura poësis*:

Quando tant'oltre col desio mi spingo
 ch'io pur tento ritrar Madonna in carte,
 lei prima col pensier di parte in parte
 vo figurando e nel mio cor dipingo.

A l'alta impresa poi tutto m'accingo
 ma non giunge a l'idea l'ingegno e l'arte,
 tante in lei son bellezze e grazie sparte,
 e poco a dentro il suo gran merto attingo.

Onde, come talor si raffigura
 ne la mente un'antica e gran cittate
 da le vestigia sol di poche mura,
 potrà non meno la futura etate,
 da sì breve di lei rozza pittura,
 comprender la sua immensa, alma beltate.²

Il ritratto del poeta pittore è una riproduzione degradata e corrotta dell'immagine interiore, il discorso della poesia/pittura non corrisponde al discorso dell'anima, che riproduce in modo perspicuo l'«idea». Tuttavia, come l'archeologo ricostruisce il profilo di un'antica città «da le vestigia sol di poche mura», il futuro lettore potrà comprendere l'«immensa [...] beltate» della donna dalla «breve [...] rozza pittura» del sonetto. Rispetto al ritratto interiore, la rappresentazione letteraria è il rudere, un'immagine ellittica, la traccia manchevole di un intero che non si è manifestato come tale nel segno. Il compito di mettere in corrispondenza le cose e i segni, il referente e la sua rappresentazione è trasposto dal processo creativo al polo della ricezione: il lettore postumo potrà ricostruire, ancora una volta attraverso il discorso dell'anima (la sua), l'integrità della rappresentazione ideale, in un processo speculare – ma riuscito – rispetto a quello della creazione, risultato inefficace.

Se invece il motivo del ritratto interiore entra in contatto con quello della finestra sul cuore o del Sileno di Alcibiade, si assiste a una degradazione dei corrispettivi simbolici (immagine dipinta, ritratto in versi) dell'immagine mentale. In altre parole, l'immagine della donna risulta leggibile solo se è mediata dai processi della rappresentazione,

¹ Rinvio a M. A. RIGONI, *Una finestra aperta sul cuore*, «Lettere italiane», IV, 1974, pp. 434-458: 435. Tra le fonti classiche del motivo della finestra sul cuore si vedano *Carmina convivialia*, fr. 889, in *Poetae melici graeci*, ed. D. L. Page, Oxford, At the Clarendon Press, 1962; EURIPIDE, *Ippolito*, 925-927; LUCIANO, *Ermotimo*, 20; ESOPO, *Favole*, 124; VITRUVIO, *De architectura*, III, *praef.*; ringrazio Giulio Massimilla per avermene segnalato la maggior parte. I motivi del ritratto dell'amante e della finestra sul cuore sono stati collegati al tema della memoria da BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., pp. 154-164.

² O. GIUSTINIAN, *Rime*, a cura di R. Mercatanti, Firenze, Olschki, 1998, p. 21; il rapporto tra i *topoi* dell'*ut pictura poësis* e dell'ineffabile in questo sonetto è stato discusso da PICH, *Il ritratto letterario nel Cinquecento*, cit., p. 162.

per quanto manchevoli e imperfetti: il ritratto allora è immagine di una realtà di grado superiore, testimonianza dell'idea universale di bellezza o semplicemente encomio, più o meno riuscito, di un referente reale. Al contrario, la rappresentazione letterale dell'amata che appare in associazione al motivo della finestra sul cuore è illeggibile, tanto da lasciare sullo sfondo l'aspetto semiotico dell'immagine, perché il suo rapporto con il referente è tautologico. In Tebaldeo, per esempio, la connessione tra l'inadeguatezza del discorso e l'immagine della finestra sul cuore è nettissima:

Qual fu il pictor sì temerario e stolto
che ritrar volse la tua forma in carte?
Ché Zeusi e Apel, che inteser sì ben l'arte
e che hanno il pregio a tutti gli altri tolto,
imitar non saprian del tuo bel volto
col suo disegno pur la minor parte;
né se confidaria di novo farte
essa Natura, benché possa molto.
Sì che non dar fatica alla pittura:
se sei un sol, non ti fare una stella,
non ha in carta il suo onor la tua figura.
Solo il cor mio scia farla come è bella,
che se di fuor potesse per ventura
mostrarla, odresti ognun gridar: «Gli è quella».¹

Quando invece l'immagine mostrata dal cuore aperto diventa leggibile, l'attenzione si sposta dal rapporto tra immagine e referente agli effetti che l'immagine provoca nel soggetto:

*Desidera come il Satiro di Socrate potere aprirsi il petto,
et mostrar a la S. D. l'immagine, ch'ei vi porta di lei*

Poi ch'a forma celeste, a mortal Diva,
Amor, tu desti albergo entro 'l mio seno;
Perche non fai, che qual sacro Sileno,
M'apra, e la mostri ancor verace, e viva?
Che perch'io pensi, e di lei parli, e scriva
Ciò, che rivelo de' suoi pregi è 'l meno:
Quinci a ragion Madonna il bel sereno
Sguardo mi nega, e di mie note è schiva.
Deh fa' ch'almen d'esto mio tetro manto
Escan si chiari rai; che mostrin fore
La chiusa fiamma mia, ch'ella non crede
O fa' che 'ncarni il suo bel viso santo
Sì lo mio stil, che de l'interno ardore
Faccian l'alte sue lodi eterna fede.²

Come si ricava dalla didascalia, in questo caso l'immagine del Sileno, il «Satiro di Socrate», è vista come equivalente al motivo della finestra sul cuore. La sostituzione tra le due immagini è resa possibile dall'iperbole della donna-Diva: il ritratto dell'amata, scol-

¹ A. TEBALDEO, *Rime*, a cura di T. Basile e J. J. Marchand, Modena, Panini, 1992, II, 1, 91, p. 220.

² GOSELINI, *Rime*, LVIII, p. 392.

pito nel cuore, fa dell'amante un Sileno, un rozzo involucro che racchiude le immagini degli dei. Il ruvido aspetto esteriore del Sileno è metafora del discorso poetico, inadeguato alla rappresentazione della donna: si tratta di una nuova formulazione del *topos* dell'inesprimibile, che abbiamo visto in stretta connessione con le forme dell'encomio e il motivo della finestra sul cuore.

A fronte dell'insufficienza della parola, il poeta auspica che la verità si mostri nuda, senza la mediazione del discorso: il ritratto scolpito sul cuore rappresenta l'epifania della verità e contemporaneamente il vero discorso in lode della donna. L'immagine del Sileno rinvia a una frattura tra lettera e senso che l'interpretazione non può colmare: dalla superficie del Sileno infatti non si può risalire all'interno, perché essa non *comunica* il proprio contenuto, ma semplicemente lo nasconde. I due aspetti del segno sono nettamente divaricati e non ammettono alcuna mediazione ermeneutica.¹ L'impossibilità dell'interpretazione corrisponde a una impossibilità della rappresentazione: il ritratto poetico della donna rientra appunto nell'ordine dell'ineffabile. L'incapacità di esteriorizzare il ritratto interiore comporta che il discorso del poeta non sia immagine dell'amata, la quale non si manifesta se non attraverso il riferimento indiciale al cuore aperto, ma segno della passione del soggetto: «Deh fa' ch'almen d'esto mio tetro manto / Escan si chiari rai; che mostrin fore / La chiusa fiamma mia», non dunque il volto della donna, ma la passione del poeta.

4. IL RITRATTO, LA MEMORIA E L'ASCENSUS

Lo spostarsi dell'attenzione dalla bellezza della donna agli effetti prodotti nell'anima dall'immagine interiore è implicato in alcune realizzazioni del motivo del ritratto dell'amante influenzate dal neoplatonismo. Nelle rime di Lorenzo, per esempio, gli effetti dell'immagine sono connessi al valore 'persecutorio' della memoria, vera e propria presenza di Dio nell'anima:

Come ti lascio, o come meco sei,
o viso, onde ogni nostra sorte move?
Come qui moro o come vivo altrove?
Amor, dimmelo tu, ch'io nol saprei.

Chi mi sforza al partir, s'io non vorrei?
S'io fuggo un Sol, come lo fuggo o dove?
Lasso!, qual ombra fa che non ti trove,
se non è notte mai alli occhi miei?

Questo è ben ver: che se la forma vera
veggio, mi par bellissima e superba,
leggiadra oltra misura e disdegnosa;
s'io son lontan, novella Primavera
riveste i prati di fioretti e d'erba:
così bella la veggio e sì pietosa.²

¹ Sui problemi interpretativi posti dall'opera-Sileno si veda C. OSSOLA, *Les devins de la lettre et les masques du double: la diffusion de l'anagrammatisme à la Renaissance*, in *Devins et charlatans au temps de la Renaissance*, a cura di M. T. Jones-Davies, Paris, Centre de Recherches sur la Renaissance, 1979, pp. 127-157. Mi permetto di rinviare anche al mio *Lo specchio della fantasia. Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno*, Lucca, Pacini Fazzi, 2005, pp. 110-111.

² L. DE' MEDICI, *Canzoniere*, in *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 1992, I, 86, pp. 190-192 e nota *ad locum*.

La memoria è in questo caso la forma in cui gli ordini superiori della realtà si manifestano all'anima. Il rapporto tra visione diretta e visione mediata dalle immagini è in un certo senso rovesciato: la *visio*, la visione diretta, infatti non riguarda più l'esperienza sensibile ma la presenza nella memoria della «forma vera». Come ha mostrato Paolo Orvieto, l'immagine dell'ombra deriva dal v trattato del *Corpus Hermeticum*, nel quale Dio, che ci perseguita col suo occhio, è «ombra, perché presenza invisibile, per la quale per noi non è mai notte». L'immagine paradossale del volto divino come ombra che illumina perpetuamente l'anima rinvia a una memoria che agisce ormai senza l'assistenza dell'immagine. Le proprietà del ritratto sono ancora definite dal rapporto con il modello, ma il suo contenuto rappresentazionale è diventato indeterminato: ora il «viso» dell'amato è un simulacro senza forma e figura, equiparabile al carattere distinto, ma non figurato, della luce.

La visione per immagini, invece, che nella lirica si realizza solo in assenza dell'amata, riguarda le immagini del volto di Dio riflesse nella natura (la «novella Primavera») e rinvia al mondo dell'esperienza sensoriale. Il ritratto dell'amante, fisso nella memoria, è un'immagine che è vista e che rende visibile, poiché come un eterno sole permette di riconoscere i suoi riflessi nel mondo sensibile.

Il motivo della diffrazione dell'anima, posseduta dal ritratto dell'altro da sé, poteva essere modulato in due forme differenti: come scissione dell'io e perdita di sé oppure come lo stadio temporaneo di un percorso che porta al ricongiungimento con l'amata, nel quale l'immagine interiore, più autentica rispetto alla forma sensibile, equivale a una visione faccia a faccia, che ripristina l'antica natura dell'uomo, descritta nel mito platonico dell'androgino:

*Dice che il pensiero gli describe la bellezza della sua donna
e s'unisce a lei in guisa che gliela rende sempre presente*

De la vostra bellezza il mio pensiero
vago men bello stima ogn'altro obietto;
e se di mille mai finge un aspetto
per agguagliarlo a voi, non giunge al vero;
ma se l'idolo vostro ei forma intero
prende da sì bell'opra in sé diletto,
e 'n lui pur giunge forze al primo affetto
la nova maraviglia e 'l magistero.

Fermo è dunque d'amarvi; e se ben v'ama,
in se stesso ed in voi non si divide,
ma con voi ne l'amar s'unisce in guisa

che non sete da lui giammai divisa
per tempo o loco; e mentre ci spera e brama
vi mira e mirerà qual prima vide.¹

Bruno declina questo stesso *topos* in una forma nuova. Amore, spiega uno dei sonetti del primo dialogo degli *Eroici furori*, «fa presenti d'absenti effigie vere»,² dipinge nella coscienza del furioso l'immagine dell'amata, rendendo sempre presente ciò che sarebbe destinato a dissolversi a causa dell'instabilità degli individui:

¹ T. TASSO, *Rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1994, II, 20, pp. 22-23.

² BRUNO, *De gli eroici furori*, cit., p. 539.

Che verità, che ritratto può star dipinto et impresso dove le pupille de gli occhi si dispergono in acqui, l'acqui in vapore, l'vapore in fiamma, la fiamma in aura, e questa in altro et altro, senza fine discorrendo il soggetto del senso e cognizione per la ruota delle mutazioni in infinito?¹

Il ritratto della verità, immobile ed eterna, non si imprime in un soggetto che cambia in modo vorticoso. L'avvicinarsi delle passioni nella coscienza è il corrispettivo psicologico della vicissitudine naturale – la «ruota delle mutazioni» – che presiede ai cicli di vita e morte degli enti naturali. La vita dell'universo, come organismo totale, è garantita dall'avvicinarsi degli individui, che scaturiscono continuamente sulla superficie di un'unica materia infinita e ritornano nel suo ventre, una volta esaurito il proprio ciclo vitale. Allo stesso modo l'interiorità dell'uomo è posseduta da desideri sempre diversi, in un movimento senza sosta.

C'è dunque uno scarto netto tra la verità, una, eterna e costante, e l'uomo, soggetto plurimo sottoposto alle determinazioni del tempo e all'instabilità dei desideri e delle passioni. Tuttavia, l'esperienza del furioso, che si sforza di cogliere l'Uno oltre le leggi del tempo e della metamorfosi, mette in discussione questo scarto.

Come per l'amante ficiniano, il ritratto dell'amata ha un ruolo centrale in questa esperienza. La costanza con la quale il furioso indirizza i pensieri verso l'oggetto del proprio amore, infatti, è frutto della costante presenza del ritratto dell'amata nella galleria della memoria, che rende stabile l'orizzonte dell'anima. L'eterno presente del ritratto interiore rende l'amante insensibile agli stimoli delle immagini incostanti della fantasia, consentendogli di dirigere le facoltà interiori verso l'universo stabile della mente, che sottrae l'anima alla condizione naturale di cecità e la orienta dalla moltitudine all'uno.² È una condizione di identità innaturale e dunque dolorosa,³ che però, attraverso un processo interiore di riorganizzazione della mente, riduce lo scarto tra verità e sapere.

Ficino aveva introdotto il motivo del ritratto mentale commentando il discorso di Diotima nel *Simposio*. La menzione del ritratto non era nel testo e forse per Ficino avevano avuto un ruolo suggestioni provenienti da due tradizioni diverse: la lirica e la trattatistica medica sulla malattia d'amore (due fonti esplicite del *Libro dell'amore*) da un lato,⁴ e la psicologia aristotelica dall'altro.

[...] coloro che sono nati sotto una medesima stella sono in tal modo disposti, che la imagine del più bello di loro, entrando per gli occhi nell'animo di quell'altro, interamente si confà con una certa imagine formata dal principio d'essa generatione, così nel velame celestiale dell'anima, come nel seno dell'anima. L'animo di costui, così percosso, ricognosce come cosa sua la imagine di colui che gli si fece innanzi, la quale quasi interamente è tale quale ab antiquo egli ha in sé medesimo [...] e quella subitamente appicca alla sua interiore imagine, e quella riformando migliora, se parte alcuna gli manca alla perfetta forma del corpo gioviale; e dipoi essa imagine così riformata ama come sua opera propria. Di qui nasce che gli amanti sono tanto *ingannati* che giudicano la persona amata essere più bella che non è; *imperò che in processo di tempo e' non veggono la cosa amata nella propria imagine presa pe' sensi, ma veggono quella nella imagine già formata nella loro anima ad similitudine della loro idea.*⁵

Nella tradizione medica medievale, il ritratto interiore ingannava gli amanti e ne corrompeva il giudizio: per questa ragione, l'immagine mentale era una delle cause della

¹ Ivi, p. 734.

² Ivi, p. 572.

³ «Ma l'intelletto in atto *con sua continua pena* (perciocché questo non è per natura e condizione umana in cui si trova così travaglioso, combattuto, invitato, sollecitato, distratto e come lacerato dalle potenze inferiori) sempre vede il suo oggetto fermo, fisso e costante, e sempre pieno e nel medesimo splendor di bellezza» (ivi, pp. 620-621; il corsivo è mio).

⁴ FICINO, *El libro dell'amore*, cit., pp. 137, 178.

⁵ Ivi, p. 123 (il corsivo è mio).

malattia d'amore. Il desiderio infatti si dirigeva su quella rappresentazione e non poteva essere appagato da alcun oggetto reale d'amore. Da qui la sofferenza degli amanti e la malattia. Al contrario che nella trattatistica medica, Ficino rende oggettivo il contenuto dell'immagine mentale – e infatti dà istruzioni precise su come costruirla. Il ritratto interiore non rientra nell'ambito delle rappresentazioni soggettive; la sua oggettività è ancorata alla sua parziale dipendenza da una delle forme superiori dell'essere: la mente angelica che imprime nelle anime le idee delle cose. Nella prospettiva dell'*ascensus*, il contenuto del ritratto mentale è decisivo per l'amante: questo infatti gli permette di risalire i gradini dell'essere, secondo una scala che va dal corpo, all'anima, alla mente angelica.¹

Nei *Furori* invece il ritratto interiore ha ormai perduto ogni funzione rappresentazionale: per Bruno infatti non conta tanto ciò che il ritratto è quanto ciò che il ritratto fa. Il contenuto rappresentazionale dell'immagine, il suo rapporto con il modello, non è in sostanza più pertinente, mentre è centrale la sua funzione operativa, il suo ruolo nell'organizzare l'esperienza del furioso e ridefinire la gerarchia dell'anima. Il percorso mentale che porta alla visione (mediata) della verità non si configura come atto rappresentazionale o come teoria del riferimento, ma come processo cognitivo tutto interno alla mente. La coscienza del furioso non è dipinta con la rappresentazione della verità, ma con il ritratto dell'amata, che non riproduce l'immagine del vero, ma attiva l'infinità del desiderio, un processo interiore che conduce il soggetto attraverso i «gradi della perfezione»: non alla fonte della luce, ma di splendore in splendore, attraverso la pluralità dei suoi riflessi.

¹ Ivi, p. 167: «La bellezza di tutti e corpi è questo lume del sole che tu vedi macchiato delle tre decte cose, cioè di moltitudine di forme, [...] di spatio locale, di temporale mutatione. Lieva via la sedia che questo lume ha nella materia [...]: tale è appunto la bellezza della anima. Lieva ancora di qui la mutatione del tempo [...] e resteratti un lume chiarissimo senza luogo e movimento, ma sarà scolpito delle ragioni di tutte le cose: questo è lo angelo, questa è la bellezza dello angelo».

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE, Pisa · Roma
Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. **39 050 542332, fax **39 050 574888,
email: fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription prices are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
tramite carta di credito (*Visa, Eurocard, Mastercard, American Express*).

*

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
email: fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
email: fse.roma@libraweb.net

www.libraweb.net

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 9 del 24.5.1983

Direttore responsabile: FRANCESCO VARANINI

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2009 by *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.
Stampato in Italia · Printed in Italy

*

ISSN 0391-3368
ISSN ELETTRONICO 1724-1677

SOMMARIO*

LA 'CULTURA VISUALE' · I

ROBERTA CAPELLI, «Amor si pinge figurato»? Guittone (non) risponde	11
MAURO SCARABELLI, «Una figura della Donna mia». Un episodio di polemica antifigurativa nelle Rime di Guido Cavalcanti	21
LUCIA BATTAGLIA RICCI, Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del Dante illustrato	39
GRAZIA MARIA FACHECHI, L'immagine traduttrice/traditrice e la responsabilità degli esegeti: il rapporto tra gli argomenti di Nicola Trevet e Albertino Mussato e le miniature di Seneca tragico	59
JOHANNES BARTUSCHAT, Appunti sull'ecfrasi in Boccaccio	71
SUSANNA BARSELLA, La parola icastica: strategie figurative nelle novelle del Decameron	91
ANDREA TORRE, Saggio di un commento ad emblemi petrarcheschi	103
MICHELANGELO ZACCARELLO, Ingegno naturale e cultura materiale: i motti degli artisti nelle Trecento Novelle di Franco Sacchetti	129
EUGENIO REFINI, Leggere vedendo, vedere leggendo. Osservazioni su testo iconico e verbale nella struttura della Hypnerotomachia Poliphili	141
ANGELICA LUGLI, Nuove riflessioni per il Tramonto della National Gallery di Londra	165
GIORGIO MASI, Lo sguardo di Michelangelo, poeta del «dunque»: proposte esegetiche	175
CARMELO OCCHIPINTI, Ligorio iconologo e la Paziienza di Villa d'Este a Tivoli. Appunti sull'Occasione e Penitenza di Girolamo da Carpi	197
PAOLO PROCACCIOLI, Dai Modi ai Soneti lussuriosi. Il 'capriccio' dell'immagine e lo scandalo della parola	219
GERARDA STIMATO, Da Pietro Aretino a Giorgio Vasari: contagio epistolare come prima palestra di stile	239
RENZO RABBONI, Fra Aretino e Varchi: le lettere (e le rime) sull'arte di Nicolò Martelli	251
MARIA PIA ELLERO, Narciso e i Sileni: il ritratto mentale nella lirica da Lorenzo a Tasso	271
MAIKO FAVARO, Sulla concezione dell'impresa in Scipione Ammirato	285
MARIA ANTONIETTA TERZOLI, Frontespizi figurati. L'iconografia criptica di un'edizione secentesca dell'Adone	299
QUINTO MARINI, Immagini di capitali europee dell'età barocca nei bischizzi di un ambasciatore della Serenissima	315
ROBERTO GIGLIUCCI, Classicismo ideale e realismo metafisico	331
AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL, «Chiamàti per così dire dal testo»: i rami dell'Ortis 1816 ovvero Foscolo illustratore	347
GIULIANA NUVOLI, Vorrei raccontarti una storia... Paolo e Francesca fra testo e rappresentazione artistica dal Trecento all'età romantica	363
MARIA GABRIELLA RICCOBONO, Aspetti eidetico-visuali delle novelle Rosso Malpelo e Jeli il pastore	377
CRISTIANO SPILA, «Bianca agonia». La morte del cigno nell'arte e nella letteratura	391

* Sono disponibili le immagini a colori all'indirizzo http://www.libraweb.net/Documenti/Cultura_visuale_I.pdf