

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



Atti e Memorie dell'Arcadia

8

2019



ROMA
EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Rivista di classe A | Class A Journal

Direttore

Rosanna Pettinelli

Comitato scientifico

Savio Collegio dell'Arcadia: Rosanna Pettinelli, custode generale, Rino Avesani, procustode, Maurizio Dardano, Nicola Longo, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Riccardo Gualdo, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Simonetta Bonito, direttrice della Biblioteca Angelica Albert Russell Ascoli, Maurizio Campanelli, Claudio Ciociola, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Manlio Pastore Stocchi, Pietro Petteruti Pellegrino, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

Redattore editoriale

Pietro Petteruti Pellegrino

ISSN 1127-249X
ISBN 978-88-9359-410-3
eISBN 978-88-9359-411-0

© Accademia dell'Arcadia, 2019

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata
Ogni riproduzione che eviti l'acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza
L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze in favore degli aventi diritto per le immagini riprodotte*

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA
00165 Roma - via delle Fornaci, 38
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

PAOLO MARINI

La «vaghezza del vedere» Aretino ecfraste e il caso delle agiografie

Che potria mai fare lo stupendo arteficio del divin Buonaruoti nel dipignere in poco spazio un concistoro apostolico, non gli essendo lecito di vestire lo assiso pontefice né i sedenti cardinali d'altro che di rosso e di pavonazzo? Ecco, lo scriver mio, sempre ne l'ire, ne le minacce, ne le prigioni, negli spaventì, nei supplizii e ne le morti, si sostien quasi tutto in sul dosso de la invenzione, però che, oltre che ogni cosa che risulta in gloria di Dio è autentica, l'opera, che in sé stessa è poca, sarebbe nulla senza lo aiuto che io le ho dato meditando¹.

Così Aretino nella dedicatoria ad Alfonso d'Avalos della *Vita di Catherina vergine*, datata 25 dicembre 1540 e poi ripubblicata con data 26 novembre nel secondo libro delle *Lettere*. L'espressione di disagio legata all'imposizione della committenza da parte del Marchese del Vasto si trasforma in una dichiarazione di poetica condensata in poche righe di grande pregnanza. Per descrivere l'esiguità monocorde di un materiale narrativo di fatto limitato alle poche pagine della *Legenda aurea* che raccolgono *conversio* e *passio* della martire alessandrina, Aretino non esita a lanciarsi in un parallelo col sommo artista allora impegnato nella Sistina per la conclusione del *Giudizio*. Che cosa lo induce alla seconda fatica agiografica dopo la *Vita di Maria Vergine* (1539), archiviata l'esperienza delle parafrasi bibliche, ad accostare con tanta disinvoltura il suo «scrivere» al «dipignere» del «divin Buonaruoti»? Quando Aretino dichiara di sostenersi *in toto* «in sul dosso de la inventione» non fa

Per la condivisione di riflessioni e spunti di ricerca sono profondamente grato a Barbara Agosti, Anna Bisceglia, Eliana Carrara, Enrico Parlato, Paolo Procaccioli, Simona Rinaldi. Il saggio contiene in versione integrale la relazione presentata al Convegno internazionale di studi «*Pietro pictore Arretino*». *Una parola complice per l'arte del Rinascimento* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 17-19 ottobre 2018).

¹ PIETRO ARETINO, *Appendice*, in ID., *Opere religiose*, II. *Vita di Maria Vergine. Vita di Santa Caterina. Vita di San Tommaso*, a cura di Paolo Marini, Roma, Salerno Editrice, 2011, pp. 601-612: 607.

che alludere al principio retorico su cui si incardina la sua proposta di riscrittura del sacro, ossia quello dell'*amplificatio*. Un'espansione del discorso che prevede l'arricchimento dell'impasto diegetico con nuovi spunti narrativi, ma che fa leva in primo luogo sulle straordinarie potenzialità espressive di un'immaginazione ecfraistica alimentata da un rapporto emulativo con le arti figurative del tempo, ai massimi livelli.

Se l'obiettivo è quello di colpire la sensibilità del fedele attraverso una retorica del *movere* per sua natura refrattaria al pedantismo dell'elucubrazione teologica, diventa ineludibile la necessità di rimettere in scena il fatto sacro come se si svolgesse sotto gli occhi di chi legge². Di farlo cioè «vedere con le parole», per usare il calco aretiniano del *visibile parlare* dantesco che si incontra nella lettera al Tribolo del 29 ottobre 1537³. Senza timore che un'impresa stilistica di tale portata possa intaccare la purezza della fonte evangelica o agiografica: subentra infatti immediata l'autoassoluzione di chi ritiene che «ogni cosa che risulta in gloria di Dio è autentica» (cautelativamente corretto nel più prudente *ammissa* nella versione delle *Lettere*). Del resto, non va dimenticato come ancora nel giugno 1552, presentando la silloge definitiva dei tre scritti agiografici al fratello di papa Giulio III, Baldovino Del Monte, Aretino chiederà un sostegno che gli consenta di «rifare il sì mal fatto leggendario de i santi»⁴, di riscrivere cioè una *summa* come quella di Jacopo da Varazze ormai lontana dal gusto del tempo.

Al di là delle pur valide motivazioni opportunistiche legate ai rapporti di *patronage* e alla corsa al cardinalato, si rischia dunque di fraintendere il significato letterario di questi scritti se non si coglie anzitutto l'urgenza di una novità stilistica senza precedenti – non regge qui il parallelo con le proposte dei vari Sannazaro, Vida, Folengo –, fondata proprio sulla forza retorica totalizzante di un'*enàrgeia* che destruttura la macchina narrativa sino a trasformare il testo in una galleria di quadri a forti tinte patetiche. La controprova si palesa nei casi in cui la resa visiva perde vigore: mancando la spinta dell'intreccio, la prosa tende subito a impantanarsi nel retoricismo più greve.

² Riflessioni analoghe, anche su altri ambiti dell'opera aretiniana, sono proposti in NORMAN E. LAND, *Ekphrasis and Imagination: Some Observations on Pietro Aretino's Art Criticism*, «The Art Bulletin», LXVIII, 1986, 2, pp. 207-217: 212; UNA ROMAN D'ELIA, *The poetics of Titian's religious paintings*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 79.

³ PIETRO ARETINO, *Lettere. Libro I*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997, lett. 213, p. 303.

⁴ PIETRO ARETINO, *Lettere. Libro VI*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2002, lett. 119, p. 121.

Questi i presupposti in ragione dei quali osservare il *mare magnum* dell'ecfrasi aretiniana dallo *specimen* troppo a lungo trascurato delle agiografie può aprire prospettive analitiche di grande profondità⁵. Con una definizione del campo di indagine e un obiettivo minimo di partenza. La definizione riguarda il concetto di ecfrasi, necessariamente inteso in senso lato come l'atto di «descrivere attraverso i segni verbali un'opera d'arte reale, inesistente o perduta, o anche semplicemente trasporre un'immagine nel codice eterogeneo della scrittura»⁶. L'obiettivo è quello di individuare le eventuali specificità delle forme ecfrastiche nelle *Vite* di Maria Vergine, Caterina e Tommaso. Anche per verificare se quanto fissato da Paola Barocchi, e poi ribadito da Barbara Agosti, circa la funzione modellizzante delle *Lettere* di Aretino, «singolare palestra nella quale si forma anche il giovanissimo Vasari»⁷, possa in parte valere per le stesse scritture agiografiche. Se, cioè, questi testi giochino a fianco delle *Lettere* un ruolo significativo nella nascita della nuova critica d'arte di pieno Rinascimento⁸. Se, infine, anche da qui messer Pietro voglia far

⁵ La necessità di sondare in questo senso il terreno parzialmente inesplorato degli scritti sacri è indicata a distanza di tempo in due importanti lavori di tesi: LORA ANNE PALLADINO, *Pietro Aretino: Orator and Art Theorist*, dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, 1981, p. 369; ALBERTA STEFANINI, *Problemi di cultura artistica nelle Lettere di Pietro Aretino*, Tesi del Dottorato di ricerca in Storia dell'arte, VIII ciclo, tutore Antonino Caleca, Università degli Studi di Pisa, 1997, pp. 12-14.

⁶ Si tratta della definizione proposta da MONICA FARNETTI, *Teoria e forme dell'ecfrasi nella letteratura italiana dalle origini al Seicento. Saggio bibliografico*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni Venturi e Monica Farnetti, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2004, II, pp. 573-600: 573, cui si può utilmente affiancare quella di LUBA FREEDMAN, *Titian's Portraits Through Aretino's Lens*, University Park Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1995, p. 22: «In ancient times and in Renaissance poetics as well, *ekphrasis* meant a verbal depiction of practically anything that could be thought about, including works of art».

⁷ PAOLA BAROCCHI, *Fortuna della epistolografia artistica* [1980], in EAD., *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 83-111: 85; BARBARA AGOSTI, *Intarsi dell'Aretino nella Torrentiniana*, «Prospettiva», 141/142, 2011 [2012], pp. 158-163: 161; EAD., *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 35-36. Sulla stessa linea anche GIORGIO PATRIZI, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000, pp. 41-42, ed ENRICO MATTIODA, *Pietro Aretino in Vasari*, in *La réception des Vite de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e-XVIII^e siècles, études réunies et présentées par Corinne Lucas Fiorato et Pascale Dubus*, Genève, Droz, 2017, pp. 79-92: 82-83.

⁸ Ovviamente senza trascurare i limiti fissati da MINA GREGORI, *Tiziano e l'Aretino*, in *Tiziano e il Manierismo europeo*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Olschki, 1978, pp. 271-306: 291-292: «Se già da questi accenni si intende l'importanza che l'Aretino ebbe per le teorie dell'arte del Cinquecento, è necessario avvertire che il riconoscimento del posto che gli compete nella letteratura artistica è stato ritardato dalla circostanza che le sue concezioni

emergere quella capacità di giudizio *in utroque*, in materia cioè di arte antica e moderna, che, in virtù del suo *curriculum* toscano, romano e veneziano, lo ha accreditato come interlocutore di mediazione tra il mondo delle lettere, delle corti e degli *ateliers*. È quanto si proclama nella lettera al miniatore Jacopo del Giallo datata 23 maggio 1537: «Io non son cieco ne la pittura, anzi molte volte e Rafaello, e fra Bastiano, e Tiziano si sono attenuti al giudizio mio. Perché io conosco parte de gli andari antichi e moderni»⁹.

Un rapido sguardo preliminare alla cronologia per avere la conferma che la stesura delle tre *Vite*, concepite e pubblicate tra 1538 e 1543, è al centro di un frangente cruciale in cui la vicenda biografica di Aretino si intreccia a eventi di grande rilievo in ambito artistico. Scampato nel 1538 al pericolo di essere travolto da una vicenda processuale per sodomia e bestemmia e, insieme, dall'infamia della *Vita di Pietro Aretino del Berna*, Aretino inizia a cullare il sogno del cardinalato dopo l'investitura di Bembo, proclamando la propria «conversione» in una lettera a Paolo III del 21 aprile 1539¹⁰. L'uscita dei primi due libri delle *Lettere* (1538, 1542) marca uno snodo fondamentale nella storia dell'epistolografia volgare: prende corpo una rete di contatti in seno al mondo delle arti che nessun altro letterato del tempo può vantare. Nello stesso giro d'anni Aretino è a vario titolo coinvolto, da un lato, nelle committenze urbinati e milanesi di Tiziano: per i ritratti della duchessa Eleonora Gonzaga Della Rovere (Firenze, Gallerie degli Uffizi) e del duca Francesco Maria Della Rovere (Firenze, Gallerie degli Uffizi), capo dell'esercito della Serenissima, come per l'*Allocuzione di Alfonso d'Avalos* (Madrid, Museo del Prado); dall'altro lato, nel soggiorno in Laguna di Vasari e Salviati (sostenuto poi anche presso la corte di Milano). Né si possono dimenticare la partecipazione alle *Regole* di Serlio (1537) e il sodalizio con Sansovino, impegnato nei cantieri di Piazzetta San Marco. Nel 1543 Tiziano può dipingerlo al centro dell'*Ecce Homo* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) per Giovanni d'Anna con le sembianze di Pilato che illustra la scena a una folla nutrita di

non sono esposte in forma sistematica». Su questa linea già MARIO POZZI, *Note sulla cultura artistica e sulla poetica di Pietro Aretino* [1968], in Id., *Lingua e cultura del Cinquecento*, Padova, Liviana, 1975, pp. 23-47: 45-46.

⁹ ARETINO, *Lettere. Libro I*, lett. 132, p. 201. Il passo è letto in GREGORI, *Tiziano e l'Aretino*, p. 272 come «indizio chiaro di una disposizione verso il mondo figurativo». Se ne ragiona anche in PAUL LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno Editrice, 1997, p. 258.

¹⁰ PIETRO ARETINO, *Lettere. Libro II*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1998, lett. 99, p. 106. Cfr. in proposito PAOLO PROCACCIOLI, *Un cappello per il divino. Note sul miraggio cardinale di Pietro Aretino*, in *Studi sul Rinascimento italiano in memoria di Giovanni Aquilecchia*, a cura di Angelo Romano e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2005, pp. 189-226: 199-200.

presenze importanti¹¹. Un implicito riconoscimento *in altissimis* del ruolo di nuovo interprete del sacro, nelle vesti di narratore ma, a ben vedere, anche di ecfraste, perché Aretino-Pilato è rappresentato nell'atto di descrivere la scena pittorica di cui è egli stesso protagonista.

Sono peraltro le forme della primissima ricezione delle opere di Aretino a confermarci l'efficacia di una componente ecfrastica che non lascia indifferenti i contemporanei. È ben noto il passo del *Dialogo d'amore* dove Speroni fa dire a Tullia d'Aragona che «Aretino non ritragge le cose men bene in parole che Tiziano in colori»¹². Sullo specifico delle agiografie un'indicazione di grande interesse si ricava dalla lettera del 31 gennaio 1541 dove Giovan Tomaso Bruno, uomo dell'amministrazione spagnola, comunica ad Aretino l'ottima accoglienza della *Vita* di Caterina presso la corte milanese del Marchese del Vasto, che è già in attesa della successiva uscita dedicata all'Aquinate:

[...] le laude che sua Eccellenza ha dato a la vostra opera, presente molti Signori e a me con lui medesimo avere narrato quella bella descrizione di quella antichità de Alesandria, con quel Cavallo, e con il martirio de la Vergine, e con figurare lui e suoi figliuoli, è stata sì grande che non si ha da sperare se non grandissimo bene, e aspettano ancora in questa di San Tomaso di fornire di vedere li miracoli del vostro divino ingegno¹³.

Non sono tanto gli aspetti devozionali del testo ad aver colpito il raffinato committente. Naturalmente sensibile agli inserti encomiastici destinati a lui e alla sua discendenza che precedono la scena finale del martirio, Alfonso sembra piuttosto affascinato dalla potente descrizione dei resti monumen-

¹¹ Cfr. FLAVIA POLIGNANO, *I «ritratti dei volti» e i «registri dei fatti». L'Ecce Homo' di Tiziano per Giovanni d'Anna*, «Venezia Cinquecento», II, 1992, pp. 7-54; AUGUSTO GENTILI, *Tiziano e Aretino tra politica e religione*, in *Pietro Aretino. Nel cinquecentenario della nascita. Atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo, 28 settembre-1° ottobre 1992; Toronto, 23-24 ottobre 1992; Los Angeles, 27-29 ottobre 1992*, 2 tt., Roma, Salerno Editrice, 1995, I, pp. 275-296: 275-277; ID., *Aretino, Tiziano e gli altri pittori: il 1548, con qualche antefatto*, in *In utrumque paratus. Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo. In margine al ritratto di Sebastiano del Piombo. Atti del Colloquio internazionale per il 450° anniversario della morte di Pietro Aretino. Arezzo, 21 ottobre 2006*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 235-251: 236.

¹² SPERONE SPERONI, *Dialogo d'amore*, in *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di Mario Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, I, pp. 511-563: 548. Il passo è discusso in FREEDMAN, *Titian's Portraits*, p. 31; MAURO CANOVA, *Aretino «dipintore». Rapporti fra teatro, politica e pittura nella commedia Talanta (1542) di Pietro Aretino*, «L'immagine riflessa», n.s., XI, 2002, pp. 305-331: 314-315; LINA BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, p. 164.

¹³ *Lettere scritte a Pietro Aretino. Libro II*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2004, lett. 133, p. 146.

tali dell'antica Alessandria d'Egitto e del bronzo equestre di Bucefalo che fanno da sfondo a una delle sequenze più cruenta del terzo libro:

Era in quel tempo in Alessandria una rovina antica mirabilmente grande e grandemente mirabile, e, per quanto ne parlava la fama, in cotal luogo soleva essere l'abitazione regia del magno giovane di Pella, il cui soprano valore, correndo dai venti anni ai trenta, fece suddito a sé quasi tutto l'arbitrio de l'universo. Ne lo edificio ch'io dico si leggeva in buona parte d'un fregio il nome del grande Alessandro fondatore de la detta città. Ma perché gli anni e i secoli, mettendo insieme le forze e dei secoli e degli anni, l'avevano ridotto in reliquia de la memoria e in spettacolo del tempo, i fusi de le colonne rotte, i torsi de le statue spezzate e i fusti dei colossi abbattuti si stavano fermi dove il caso gli aveva in qua e in là sparsi e ritenuti, talché si vedevano solo i vestigi di quel che i colossi, le statue e le colonne, sendo intera la machina, potevano sostenere, adornare e riempire. Ma perché le calcine le quali tenevano ferme le pietre cotte e i sassi crudi per il lungo volger dei giorni e per lo spesso versar de le piogge eran converse in una materia che, rimescolata con le polveri, non solo pareva terra, ma come terreno rendeva umore, spuntavano dai lati del guasto teatro di molti sterpi irti e orridi, non mancando però l'edera dei soliti abbracciamenti con le vecchie muraglie, né manco i cespugli de l'erbe di pendere da questo e da quel marmo quadrato né tra quello e questo sasso concio. Ma oltre le altre meraviglie che ivi di sé ancor mostrava l'architettura, si vedeva una scala ordinata di moltissimi gradi di porfido sì forbito e sì liscio da la frequenza dei piedi di coloro che mossi da la vaghezza del vedere la salivano e la scendevano, che con istrana difficoltà si poteva scendere e salire. In cima al gran numero di sì fatti gradi era un largo spazio di sala molto ben sostenuta da la fermezza di alcune colonne di altissimo e di grossissimo granito, tra il vano de le quali si andava dentro e fuor de la loggia loro¹⁴.

Più che da effettivi interessi di realismo archeologico – si veda la bizzarra riflessione sullo «spesso versar de le piogge» cui andrebbe imputata la consunzione degli edifici alessandrini – la fantasia letteraria che anima la pagina muove da un gusto per la topica manierata di una sorta di gigantismo rovinistico dove natura e arte si contendono la scena, le opere murarie stesse riducendosi in materia che «non solo pareva terra, ma come terreno rendeva umore» tale da far proliferare la vegetazione spontanea coi «soliti abbracciamenti» dell'edera. Il tutto sostenuto da una trama retorica magniloquente (aggettivazione abbondante, chiasmi, enumerazioni, *rapportationes* ecc.) che a fine Ottocento ispirò a Giacomo Lumbroso un intervento pionieristico sull'ecfrasi aretiniana¹⁵. Si tratta del gusto grandioso per le rovine dell'antichità classica perfettamente al passo coi tempi – ce lo dicono anche

¹⁴ ARETINO, *Vita di Santa Caterina*, in ID., *Opere religiose*, II, pp. 303-456: 426-427.

¹⁵ GIACOMO LUMBROSO, *Un'antichità di Alessandria descritta da Pietro Aretino*, «Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica», XXVI, 1881, 1-2, pp. 57-62.

le imprese editoriali di Serlio e Caporali – che ricorre in forme analoghe in vari altri passi delle agiografie. Così nella scenografica Natività della *Vita* della Vergine, con la stalla che «avanzò d'onore e di pregio non che la Casa Aurea di Nerone, ma qualunque anfiteatro, qualunque mole e qualunque edificio uscisse mai de le misurate proporzioni di colui che più seppe con l'arte de l'architettura compiacere a l'ambizione degli imperadori e dei re»¹⁶.

Così della *Vita* di San Tommaso, aperta dall'ampia descrizione del Tempio di Apollo a Cuma e dell'Antro della Sibilla dove un romito profetizza la nascita del santo al padre Landolfo. Così nel viaggio della madre Teodora da Napoli verso la basilica di Santa Sabina all'Aventino, attraverso «le reliquie degli acquedutti e degli altri stupendi edifizii romani» e «le maraviglie che in statue, in colossi, in colonne, in mete, in piramide, in archi, in teatri e in anfiteatri facevano memoria de la potenza degli antichi Cesari»¹⁷. Sul piano lessicale la frequenza dei tecnicismi di ambito architettonico e scultoreo che caratterizza questi passi indica in maniera netta l'urgenza del *connoisseur* sempre bisognoso di rinverdire le proprie credenziali di giudice competente e aggiornato. Esempio in tale senso l'ecfrasi dedicata al Tempio di Cuma:

Fermossi l'eroe inclito ne lo scorgere le reliquie del tempio che ivi i Calcidici dedicarono ad Apolline, però che la piccola parte che ne restava in piede lo tirava a la considerazione del tutto, comprendendo nel numero degli scaloni il sole essere in cotanti gradi allora che si cominciò la machina, la vaga proporzione de la quale era ritonda, conciosia che Febo con il suo lume circonda il cerchio de lo universo; era corinta, avenga che Apollo eccede qualunque bellezza si vegga; era senza tetto, però che i

¹⁶ ARETINO, *Vita di Maria Vergine*, in ID., *Opere religiose*, II, pp. 89-302: 189 (da confrontare con la corrispettiva descrizione della Natività nell'*Umanità di Cristo*, in ID., *Opere religiose*, I. *Genesi. Umanità di Cristo. Sette salmi. Passione di Gesù*, a cura di Élise Boillet, premessa di Giulio Ferroni, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 259-445: 279-280). Diffuso in particolare a partire dal XV secolo, il «leitmotiv dell'era cristiana che sorge sulle grandiose rovine della civiltà pagana» col dettaglio iconografico della capanna o della grotta della Natività «ricavata tra le rovine di un tempio classico» è discusso in ANTONIO PINELLI, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, 3 voll., Torino, Einaudi, 1984-1986, II. *I generi e i temi ritrovati*, 1985, pp. 279-350: 289-290 (e vd. ora, sullo specifico del passo aretiniano, SANDRA CARAPEZZA, *Corone di spine. Letterarietà e narrazione nelle agiografie di Pietro Aretino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 147-150). Qui viene illustrato anche il probabile spunto di partenza nel passo della *Legenda aurea* che rinvia alla profezia del crollo del *Templum Pacis*. Profezia puntualmente ricordata dallo stesso Aretino nella *Vita* di Maria (ARETINO, *Vita di Maria Vergine*, pp. 190-191).

¹⁷ ARETINO, *Vita di San Tommaso*, in ID., *Opere religiose*, II, pp. 457-600: 501. Sul passo si sofferma CHIARA CALLEGARI, *Per Pietro Aretino iconografo e Andrea Schiavone silografo*, in *Gli affanni del collezionista. Studi di storia dell'arte in memoria di Feliciano Benvenuti*, a cura di Chiara Callegari, Padova, Il Poligrafo, 2005, pp. 95-132: 107.

suoi raggi son comuni sino a l'aria. E perché non apparivan altre porte che quelle degli spazii aperti tra colonna e colonna, bisognava credere ciò essere figurato per il dono che il buon pianeta fa di sé stesso a ciascuno. Né si pensi che il giudizio del gran Principe non considerasse la eccellenza de le colonne più tosto simili a lo alabastro che al marmo. Egli lodò sommamente la sveltezza iscannellata del fuso il qual le stendeva ne la misura de le nove teste loro. Ma perché nei zoccoli ove elleno con le lor base e con le lor cimase fermavano le piante si stava isculto il tormento di Marsia, la morte di Pitone e la trasformazione di Dafne, stette un pezzo a porger gli occhi ai capitelli ricurvat ne le sommità con nodi saldi di viticci torti e ornati nei dintorni da foglie doppie e intaccate secondo la grazia de l'ordine corinto. E perché eglino con la stabilità dei capi istessi sostenevano il più leggiadro architrave, il più ricco fregio e il più altero cornicione che mai contemplasse architetto, non poté così tosto considerare le figure di femmine significanti l'ore che si mostravano in varii gesti in su l'ultima cornice, sotto de la quale si posava l'ultima cimasa retta da alcuni dadi intramezzati da la frequenza dei dovuti balaustri. Sospirò la generosità di Landolfo ne lo avedersi come le gole del monte inghiottivano con l'avidità del terren proprio poco manco che tutto il tondo del singulare edificio, però che lo spettacolo de le cose eccelse è cibo de l'animo di chi le appetisce e pare che 'l cuore se gli ringrandisca nel mirare la lor magnificenza¹⁸.

Si osservi a margine una delle costanti preoccupazioni dell'Aretino ecfraste, quella cioè di mettere sempre in scena un fruitore reale o potenziale di ciò che viene descritto, come a voler orientare l'occhio stesso del lettore sollecitandone per via mimetica un'attenzione partecipe. Qui è l'occhio di Landolfo a «scorgere le reliquie del tempio»; nel caso delle rovine di Alessandria erano ipotetici visitatori del sito «mossi da la vaghezza del vedere». La reazione è ovunque di stupore e meraviglia, talora di estasi che quasi paralizza l'astante, in linea perfetta con la risposta emotiva di chi ammira le opere d'arte presentate nelle *Lettere*¹⁹.

Per parte sua Aretino esibisce il dominio pieno di una macchina architettonica complessa che crea l'illusione di una conoscenza diretta dei manufatti cumani, laddove è invece frutto di un'invenzione che si sostanzia della padronanza di tecnicismi e di una visione d'insieme dei particolari che non può non risentire dell'esperienza, questa sì diretta e attuale, delle *Regole* di Serlio e dei cantieri sansoviniani della Piazzetta²⁰. Come ha notato Chiara Callegari,

¹⁸ ARETINO, *Vita di San Tommaso*, pp. 459-460. Cfr. CARAPEZZA, *Corone di spine*, pp. 152-154.

¹⁹ Come conferma l'accurato spoglio condotto in STEFANINI, *Problemi di cultura artistica*, p. 47.

²⁰ Cfr. in proposito MARIA BELTRAMINI, *Giorgio Vasari a Venezia: osservazioni sull'Introduzione all'architettura*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, a cura di Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 121-130: 127: «[...] le idee appena affidate alle carte già trovavano espressione tridimensionale nei prodotti della

nel dettaglio delle colonne con «la sveltezza iscannellata del fuso il qual le stendeva ne la misura de le nove teste loro» c'è, ad esempio, un riferimento a un modulo proporzionale classico che Aretino poteva ritrovare sia in Serlio che nel *Vetruvio* volgare di Caporali²¹. Ma lo scialo di terminologia tecnica caratterizza tutti i passaggi di un brano che, è bene ricordarlo, non trova alcun riscontro nella tradizione agiografica a disposizione dell'autore. Poco interessato al rispetto filologico delle fonti, Aretino sembra semmai propenso a raccogliere il plauso del Marchese del Vasto, impostando addirittura l'*incipit* della *Vita* destinata a celebrare il legame genealogico tra gli Avalos e gli Aquino su un'ecfrasi archeologica ancor più ricca di quella per le rovine di Alessandria nell'apprezzata *Vita* di Caterina. Prevale qui la componente architettonica, mentre nel primo caso quella scultorea aveva preso la mano a Aretino con la splendida invenzione di un bronzo equestre di Bucefalo usato dagli aguzzini dell'imperatore Massenzio come una sorta di Toro di Falaride in cui ardere i cristiani. Il confronto con la povertà narrativa delle fonti, che, per ammissione dello stesso Aretino, condiziona profondamente la sua attività di agiografo, stimola per converso la fantasia ecfrastica chiamata a dare sostanza viva a un'*amplificatio* altrimenti destinata a chiudersi nel circolo vizioso del retoricismo. Nella descrizione della statua di Bucefalo si apprezzano specifiche rilevanti della penna dell'ecfraste:

Ma ogni altra eccellenza era annullata da la superba vivacità d'un monstuoso cavallo di bronzo il qual posava sopra un possente pilastro di terribile pietra con tutti quattro i piedi, ma in atto che mostrava di volergli con un salto levar da terra tutti quanti a un tratto; e in cotal movenzia veniva ad abbassarsi con sì natural modo, che a chi lo guardava pareva tuttavia ch'ei si lanciasse in alto. Intanto le groppe sue scoprivano quei muscoli dolci e grandi che si veggano nei corsieri bravi quando il rincularsi indietro con tesi orecchi gli fa alzare il capo e, sborfando e ringendo con le nare gonfiate e con la bocca aperta, elevando i crini, riempiere e cingere di vene e di nervi il corpo e le gambe. [...] Esseguito il martirio di tali, gli altri fur posti dentro a lo ampio ventre del gran cavallo, la viva forma del quale era serbata dagli uomini per miracolo de l'arte di Lisippo e non per esercizio de la crudeltà di Massenzio²².

Il modello di Lisippo, autore del gruppo della *Turma Alexandri* ricordato da Plinio²³, viene tirato in ballo in maniera apparentemente strumentale a

“stagione grittiana” che stavano sorgendo sulla Piazzetta: i libri di Serlio avevano infatti accompagnato sin dagli esordi i cantieri pubblici di Jacopo, inaugurati anch'essi poco oltre la metà del decennio precedente [...]».

²¹ CALLEGARI, *Per Pietro Aretino iconografo*, pp. 107-108.

²² ARETINO, *Vita di Santa Caterina*, pp. 427-429.

²³ Cfr. PLIN. *Nat. hist.* XXXIV 64.

riscontro di un'iconografia in verità piuttosto peregrina rispetto ai canoni della statuaria equestre classica e rinascimentale. Il dinamismo del cavallo, ritratto sulle quattro zampe in posizione di carica, permette però ad Aretino di esaltare la propria maestria nella resa plastica delle forme anatomiche e della gestualità della figura in un saggio virtuosistico finalizzato a restituire «la superba vivacità», «la viva forma» dell'opera d'arte: non per caso l'ecfrasi è sostenuta dalla similitudine di grande vigore realistico con i «corsieri bravi». Il concetto di *vivo*, da intendere come 'naturale', ci pone di fronte a uno dei termini cardine della poetica aretiniana. A proposito dell'occorrenza nel sonetto 33 di Della Casa, Stefano Carrai ha ricordato che «l'aggettivo era canonico applicato alle arti plastiche e figurative fin da Virgilio»²⁴. È appena il caso di notare che rivestirà un valore profondo nelle stesse *Vite* di Vasari, anch'egli teorico della «vera imitazione della natura, alla quale chi più si accosta è più perfetto»²⁵.

Del resto, il continuo gioco di specchi tra natura e arte è parte integrante dell'ecfrasi aretiniana. Nel rimpallo delle similitudini il figurante può essere, volta a volta, estratto dalla natura, come nel caso appena esaminato, oppure dall'universo delle arti. Come succede, ad esempio, nell'evocazione del *Laocoonte* a paragone dei cristiani martirizzati dai serpenti velenosi nella *Vita* di Caterina:

Veramente i morsi che potevano far risentire i marmi non altrimenti torceano le persone dei martiri che si torcano le statue tocche dagli artigli dei minimi vermi. Laocoonte isculito da la man dotta de lo stile antico sente più dolore essendo sasso che non sentivano essi che erano di polpa, però che eglino eran sì astratti ne la certezza del premio che dovevano conseguir da Dio che non si accorgevano del duolo che gli faceva provar Massenzio. Intanto i sibilanti serpi se gli rivolgevano intorno

²⁴ GIOVANNI DELLA CASA, *Rime*, a cura di Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2003, p. 100, nota al v. 3 (dove si rinvia a VERG. *Aen.* VI 848: «vivos ducent de marmore vultus»).

²⁵ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze, Sansoni, 1966-1987, I, p. 21. Senza bisogno di ricorrere a uno spoglio integrale delle *Vite* per osservare tutte le occorrenze di *vivo* e dei termini della medesima area semantica, si vedano a titolo d'esempio questi passaggi: «[...] tanto che dove elle sono poste non siano morte, ma si appresentino vive e vere a chi le considera. Guardinsi da le crudetze e cerchino che le cose che di continuo fanno non paino dipinte, ma si dimostrino vive e di rilievo fuor della opera loro. E questo è il vero disegno fondato e la vera invenzione che si conosce esser data, da chi le ha fatte, alle pitture che si conoscono e giudicano come buone» (I, pp. 116-117); «Ritrasse ancora di naturale alcuni mazzieri che accompagnano il Papa, i quali son vivissimi; e così i cavalli dove son sopra, et il simile la corte de' cardinali et alcuni palafrenieri che tengono la chinea, sopra cui è a cavallo in pontificale, ritratto non men vivo che gli altri, Leon X e molti cortigiani» (IV, p. 184); «[...] vi è un libro di carta pecora miniato, che più vivo si mostra che la vivacità [...]» (IV, p. 188).

al collo quasi monili, pendendogli con le teste in sui petti a guisa di fermagli e come edera aviticchiandosigli per le braccia e per le coscie, circondandogli sopra i fianchi in foggia di terribile cintura²⁶.

Dove è palese come in pochi altri luoghi dell'opera aretiniana che il recupero dell'antico è riletto alla perfezione nella nuova estetica manieristica in cui l'intreccio bizzarro di natura e arte, l'ossimoro di orrore e meraviglia, diventano a un certo punto inestricabili²⁷: le serpi si avvolgono ai corpi come se fossero gioielli rendendo mirabile lo spettacolo delle carni straziate.

Questi primi affondi tra le carte delle agiografie inducono, prima di procedere a nuovi sondaggi analitici, a qualche riflessione organica sulle specifiche della loro componente ecfrastica all'interno dell'opera aretiniana. Caratteristiche in massima parte condivise con le parafrasi bibliche, ma anche qualità esclusive che mi pare non trovino riscontro nella prima ondata della produzione religiosa disposta attorno al centro gravitazionale dell'*Umanità di Cristo*. Tra gli elementi comuni c'è sicuramente l'ampiezza degli spazi testuali in cui l'innata sapienza ecfrastica del prosatore è indotta a svariare con una libertà estranea alla misura per statuto di genere frammentata dei dialoghi o delle sillogi epistolari, a non dire della compressione imposta dai canoni delle tessere liriche. Ma, muovendo dal piano strutturale a quello contenutistico, nemmeno si possono trascurare le sollecitazioni costanti che il confronto con temi ed episodi della storia sacra vulgati da una sterminata tradizione iconografica generano nella mente di un autore così attento all'*evidentia* dell'immagine. La stessa tendenza a procedere per quadri giustapposti, secondo Giorgio Petrocchi ancor più insistita nelle agiografie in cui «Aretino, mancandogli l'argomento umano, svara in pannelli»²⁸, non fa che agevolare tali dinamiche²⁹.

²⁶ ARETINO, *Vita di Santa Caterina*, pp. 338-339. Il brano è antologizzato in SONIA MAFFEI, *La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento*, in SALVATORE SETTIS, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, Donzelli, 1999, pp. 98-230: 200-202. Se ne parla anche in D'ELIA, *The poetics*, pp. 49-52.

²⁷ In ANTONIO PINELLI, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 122-123, si riflette su questa categoria dell'estetica manieristica nello specifico di Aretino. Di «rhetoric of horror» per la descrizione della strage degli innocenti nell'*Umanità di Cristo* parla HARALD HENDRIX, *Pietro Aretino's Humanity of Christ and the Rhetoric of Horror*, in *Il Rinascimento italiano di fronte alla Riforma. Letteratura e arte / Sixteenth-century Italian Art and Literature and the Reformation. Atti del Colloquio internazionale. London, The Warburg Institute, 30-31 gennaio 2004*, a cura di Chrysa Damianaki, Paolo Procaccioli, Angelo Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2005, pp. 89-114.

²⁸ GIORGIO PETROCCHI, *Pietro Aretino tra Rinascimento e Controriforma*, Milano, Vita e Pensiero, 1948, p. 286.

²⁹ Tutte circostanze che spiegano bene le ragioni della fortuna di questi testi nel contesto artistico del secondo Cinquecento e del primo Seicento. Sono ormai numerosi gli studi che

Ne consegue che, lungi dal comparire in sporadiche sequenze digressive, l'ecfrasi esorbita dai suoi limiti tradizionali, dilagando sino a diventare funzione strutturale disseminata ovunque nel testo. Con una serie di indugi in apparenza gratuiti che dilatano enormemente i tempi della narrazione, restituendo però ai personaggi uno spessore fisico ricercato e prezioso che, ce lo dicono gli annali tipografici e le indagini sulla censura libraria³⁰, avrebbe intercettato il gusto di epigoni e semplici lettori sin oltre la piena età barocca. Ecco, ad esempio, l'ingresso sulla scena della *Vita* di Caterina di Porfirio, uomo d'armi a servizio dell'imperatore Massenzio. La maestosità della sua testa è quella elegante e artificiosa di un capitello corinzio:

Venne la invitta eccellenza del buon Porfirio al conspetto illustre de lo Imperador suo e, inchinatolo con riverenza più tosto conveniente agli iddii che agli uomini, alzò con real atto la mirabilissima testa, la maestà de la quale gli risedeva in sul collo e in su la gola con quella ferma venustà con cui risiede sopra la sua colonna la grata forma d'un capitel corinto, però che il sottile de la barba e lo scorciato dei capegli ornavano lui come lo artificioso e lo intagliato dei fogliami e del marmo adornano la cosa predetta³¹.

Ecco poche righe dopo il *focus* sull'«attitudine» di Massenzio che sale a cavallo per lasciare la reggia. I gesti sono restituiti con attenzione minuta ai dettagli del movimento, sotto gli occhi rapiti dell'immancabile fruitore (in questo caso i sudditi dell'imperatore) che Aretino chiama puntualmente in causa per attivare l'attenzione di chi legge, non senza la punta di autocompiacimento dell'artista che contempla la propria opera finita:

Intanto Massenzio, scesa la scala di marmo splendido, si vidde menare il cavallo stato buon pezzo nel chiostro de la gran corte rodendo e imbiancando col moto dei denti e con la schiuma de la bocca il freno d'oro che lo reggeva. Et egli, posto il piede mancino ne la staffa gioiellata, fermando la mano de la briglia sul capo de l'aurea sella, pontando in suso e girando la gamba destra, ci salse con attitudine imperialmente regia. Il che guardando gli stuoli degli uomini e de le donne che per le strade e per i balconi erano corse a vederlo, si dimostrava a queglii e a queste con ciglia placide e con sembianza benigna. In cotal mentre il nuvolo de la polvere

sondano la possibilità di un Aretino sacro fonte di ispirazione diretta di pittori del calibro di Tiziano, Tintoretto, Veronese. Tra questi, vd. GREGORI, *Tiziano e l'Aretino*, pp. 300-301; GENTILI, *Tiziano e Aretino*, pp. 288-289; D'ELIA, *The poetics*, pp. 114-119; DAVID ROSAND, *Veronese's Magdalene and Pietro Aretino*, «The Burlington Magazine», 153, 2011, 1299, pp. 392-394.

³⁰ PAOLO MARINI, *Le agiografie di Pietro Aretino e la riscrittura del sacro nell'età del Concilio di Trento*, in *Trent and Beyond. The Council, Other Powers, Other Cultures*, edited by Michela Catto and Adriano Prosperi, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 101-119: 105.

³¹ ARETINO, *Vita di Santa Caterina*, p. 398.

cresciuta da la frequenza dei passi de la gran cavalleria lo tolsero da la vista de le donne e degli uomini che lo seguitavano con gli occhi³².

E si potrebbe continuare ricordando l'invenzione del «bel groppo di persone» e del corteo di «fanciullini» che accompagnano il battesimo del futuro santo nella *Vita* dell'Aquinate³³. Alla lettera tutte descrizioni di scene ritratte dal vivo; in realtà vere e proprie equivalenze verbali in termini longhiani³⁴, perché il preteso impianto realistico delle immagini così incastonate nella *fictio* rivela subito la superficie patinata di una natura al secondo grado che è già arte. Pezzi di bravura, insomma, che Aretino mette in fila a consolidare la fama del possesso di un giudizio tecnico di prima mano testimoniato negli stessi anni dai primi due volumi delle *Lettere*.

Alla base della struttura ecfrastica su cui poggia l'apparato diegetico delle opere sacre agisce un sistema capillare di similitudini che nella *Vita* di Maria viene esplicitamente teorizzato come «stile de la viva comparazione»³⁵. *Viva* in quanto i figuranti sono prelevati dalla natura e dall'esperienza del quotidiano in linea con la medesima idea di realismo appena considerata. Si tratta di una soluzione di grande efficacia espressiva nello sforzo di ricondurre alla diretta sensibilità del lettore una materia narrativa in sé tutt'altro che familiare. Nell'ampio catalogo di queste comparazioni si può isolare una categoria che mi pare ben rappresentativa del profondo radicamento del linguaggio delle arti figurative all'origine delle prose religiose aretiniane. Si tratta delle similitudini in cui i personaggi vengono colti in atto contemplativo, in una condizione di immobilità spesso indotta dallo stupore dinnanzi alle manifestazioni del divino. Qualche esempio dalla *Vita* della Vergine:

Stavasi il padre Giovacchino là in disparte: egli si sedeva sopra un pezzo di marmo stato assai tempo in uno dei lati de la magion sua e ristrettosi in un manto di color di nocciuole quasi mature, con la mano sinistra a la guancia e col gomito in su la coscia mancina, stendendo la gamba destra, alzando la palma dritta, caduto ne lo astratto de la contemplazione, pareva una statua intagliata dal sapere de l'arte in cotal gesto³⁶.

³² Ivi, p. 400.

³³ ARETINO, *Vita di San Tommaso*, pp. 471-472. Il passo è riportato per intero e discusso come esempio perfetto del descrittivismo aretiniano nelle opere sacre in PETROCCHI, *Pietro Aretino*, pp. 291-293.

³⁴ Un rapido ma significativo cenno all'ecfrasi aretiniana in ROBERTO LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone Arte», 1, 1950, pp. 5-19: 10.

³⁵ ARETINO, *Vita di Maria Vergine*, p. 194.

³⁶ Ivi, pp. 108-109. L'iconografia evocata coincide in parte con quella tradizionalmente assegnata al soggetto malinconico («con la mano sinistra a la guancia e col gomito in su la coscia mancina»).

E ciò avveniva che elleno, perdute ne la dilettazone del vedere e de l'udire sì belle cose e sì alte esposizioni, sembravano una caterva di fanciulle invaghite talmente de la pompa che se le rappresenta agli occhi e de l'armonia che se le sparge ne le orecchie, che, quasi fossero figure intagliate nel gesto in cui le reca cotal piacere, appena respirano, non che si ramentino de le cure che debbono³⁷.

Sendo poi certi che il gran Bambino era nato, ivi diventarono del colore che suol dipignere il volto de le persone basse tirate da la forza e da la necessità dinanzi a la faccia del re, la discrezion de le quali si fa dettar da la propria natura alcune di quelle parole che si appartengono a la dignità dei grandi e a l'umiltà dei piccoli. Onde spesso avviene che la temenza di tali si scorda nel subito guardar del principe tutto l'ordine del proemio che gli promesse di serbar la memoria. A la similitudine de le dette genti comparirono i pastori a la grotta sacratissima e, affisato il pronto de lo sguardo in Giesù ristretto nei panni di Maria secondo la verità dettagli da chi non fa dire menzogna, si lasciar cader su le ginocchia con gesti inconsiderati. E parendo più presto imagini scolpite che figure vive, transformati nel morto de lo stupore, senza esprimer parola l'adorarono con lo intrinseco del core e non con lo estrinseco de la bocca³⁸.

Il vecchio Gioacchino astratto in contemplazione «pareva una statua intagliata dal sapere de l'arte in cotal gesto»; le compagne istruite dalla piccola Maria sulle meraviglie del Tempio sono «figure intagliate nel gesto in cui le reca cotal piacere»; i pastori che assistono esterrefatti alla Natività sembrano «più presto imagini scolpite che figure vive». Tre istantanee dove la sospensione del movimento cristallizza le figure in immagini. Lo studio iconografico del *gesto*, scomposto e indagato nei dettagli con attenzione estesa anche alle forme e ai colori, innesca così il parallelo spontaneo con la tecnica artistica³⁹. Che operi qui il talento inespresso del «Pietro pictore» o il mestiere del critico d'arte in erba, è il marchio di fabbrica dell'Aretino «scultor di sensi, e non miniator di vocaboli»⁴⁰ a segnare una pagina che non poteva lasciare indifferenti gli artisti contemporanei a lui vicini, tantomeno quelli più interessati alla propria attività in prospettiva storica e teorica. La cura ossessiva per *gesti*, *atti* e *attitudini* dei personaggi rivela una consapevolezza reale dell'importanza di tali elementi per collocare le figure nello spazio e metterle in relazione le une con le altre. Tutti elementi che, com'è noto, risulteranno fondamentali nel lessico ecfrastico delle *Vite* vasariane⁴¹.

³⁷ Ivi, p. 135.

³⁸ Ivi, p. 197.

³⁹ Sull'importanza della resa dei gesti e delle espressioni del volto delle figure nella riflessione teorica di Aretino e Dolce riflette LAND, *Ekphrasis and Imagination*, p. 209.

⁴⁰ ARETINO, *Lettere. Libro I*, lett. 155, p. 232.

⁴¹ Si prenda, ad esempio, la voce *attitudine*, così definita nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* [...]. *Opera di FILIPPO BALDINUCCI* [...], Firenze, Santi Franchi, 1681, p. 17:

A proposito di questa particolare casistica, meritano un indugio ulteriore le similitudini che chiamano in causa gli artisti del tempo. Siamo di fronte a una tra le specifiche assolute che contraddistinguono le prose agiografiche anche rispetto ai precedenti immediati delle parafrasi bibliche. Evidentemente il tempo non è trascorso invano: l'avvio dal 1538 della grande stagione delle *Lettere* ha contribuito a consolidare il ruolo di interlocutore privilegiato di un Aretino complice che ora può permettersi di trattare alla pari i sommi protagonisti delle arti, addirittura coinvolgendoli nel gioco letterario dell'ecfrasi. Ecco come vengono descritti gli apostoli che assistono all'Assunzione della Vergine nell'*explicit* solenne della *Vita* di Maria:

La stupenda, la meravigliosa e la ineffabile visione aveva rapiti in modo le fronti, le ciglia, le luci, le bocche, le braccia e le menti di Pietro, di Mattia, di Giovanni e degli altri fratelli in Cristo Giesù, che, astratti nel miracolo, parevano gli apostoli commossi da quei gesti ammirativi che dopo il grandissimo Michelangelo Buonaroti e il singular Tiziano Vecellio sapria fare lo illustre stile del chiaro Francesco Salviati, giovane celeberrimo⁴².

Dove, in ossequio al mutare delle stagioni del *patronage* aretiniano, il nome di «Francesco Salviati» sarà significativamente sostituito da quello di «Giorgio Vasari» nell'edizione definitiva del testo apparsa nella silloge aldina del 1552, a valle dunque della torrentiniana. Ecco ancora come sono tratteggiati l'Imperatrice, consorte di Massenzio, e Porfirio in ascolto della santa nella *Vita* di Caterina:

Due figure uniche dipinte da lo stil vivo de lo egregio Tizian Vecellio o vero iscolpite da lo scarpel chiaro del singulare Iacopo Sansovino, le quali con immobile attitu-

«L'atto, o l'azione, o il gesto che fa la figura, cioè di star ferma, chinarsi, alzarsi, o altrimenti muoversi in qualunque modo, per esprimere gli affetti, che si vogliono rappresentare». PIER VINCENZO MENGALDO, *Attraverso la prosa italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008, p. 85, la annota commentando un celebre brano di prosa vasariana, mentre MATTEO MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 112, la elenca fra i «vocaboli propri dell'ecfrasi» rintracciati nelle lettere degli artisti che rispondono alle *Due lezioni* di Varchi (1549). In base alla disponibilità di supporti testuali interrogabili elettronicamente, nelle opere di Aretino ho potuto censire 12 occorrenze nelle agiografie, 2 nelle parafrasi bibliche, 4 nelle *Lettere sull'arte* raccolte da Camesasca, 2 nelle *Sei giornate* (dove *attitudine* vale 'posizione erotica'). Nella torrentiniana delle *Vite* le occorrenze superano abbondantemente il centinaio (notevoli per frequenza e significato anche le attestazioni nel *Trattato della pittura* di Leonardo). È del resto ben nota la condivisione del lessico critico fra Aretino e Vasari (un sondaggio su un caso specifico è proposto in PAOLO MARINI, *Una rarità lessicale aretiniana: «bèrlo»*, «Lingua e Stile», XLII, 2007, pp. 299-303).

⁴² ARETINO, *Vita di Maria Vergine*, p. 301.

dine tenghin tese le orecchie ai detti che sogliono uscir de la bocca altrui, parevano la Imperatrice e Porfirio attenti ai discorsi utili e veri di Caterina umile e sincera⁴³.

La presenza fissa di Tiziano è senza dubbio il *trait d'union* che connette questi passaggi mettendoli a sistema nella lunga campagna pubblicitaria di Aretino a sostegno del compare pittore⁴⁴, qui consacrato come massimo interprete della moderna iconografia sacra assieme a Michelangelo⁴⁵. Si veda la descrizione del crocifisso miracoloso che parla a San Tommaso tra le mura del convento napoletano di San Domenico:

Era ne la cella dove lo Aquinate si stava un crocifisso iscolpito da mano in sé ritenente la idea d'una nuova natura. Per il che esso dimostrava quel tanto de la notomia in le membra che a sì fatta imagine sapria fare iscoprire il Buonaroti Michelagnolo intagliandola o il Vecellio Tiziano dipingendola⁴⁶.

Tiziano è ancora accostato a Michelangelo. Che il motore della loro opera risieda nell'idea di una «nuova natura», la *natura naturans* di una nuova arte capace di generare opere *vive*, è argomentazione ripresa in maniera indipendente in vari luoghi delle *Lettere* in cui vengono singolarmente osannati i due maestri⁴⁷. Ma solo qui l'immagine associa Tiziano a Michelangelo, conside-

⁴³ ARETINO, *Vita di Santa Caterina*, p. 408.

⁴⁴ Una circostanza ampiamente confermata nella Giuntina delle *Vite* (cfr. VASARI, *Le vite*, VI, pp. 160-162). Cfr. POZZI, *Note sulla cultura artistica*, p. 43.

⁴⁵ Movenze analoghe si riscontrano nei *Ternali* per Caterina de' Medici del 1551. In quel caso un lungo catalogo di artisti è chiamato per nome a magnificare con la propria opera la gloria della regina di Francia: «Tizian perpetuo, e Michelagnol Divo, | In cotal mezzo con pennello arguto, | Rassempplinla in color ch'abbia del vivo [...]» (ARETINO, *Lettere. Libro VI*, lett. 32, p. 47, vv. 163-165).

⁴⁶ ARETINO, *Vita di San Tommaso*, p. 586. Il riferimento a un crocifisso scolpito è esplicito. Il manufatto tradizionalmente legato all'evento miracoloso è la tavola duecentesca tutt'ora conservata in San Domenico a Napoli, ma Aretino poteva conoscere testimonianze pittoriche in cui il crocifisso appare invece scolpito. Tra queste gli affreschi di Filippino Lippi nella Cappella Carafa alla Minerva (peraltro, luogo in cui nella *Vita* viene ambientata una predica del santo; cfr. ivi, pp. 578-584) o la tavola del Sassetta appartenuta al *Polittico dell'Arte della Lana* di Siena, ora presso la Pinacoteca Vaticana.

⁴⁷ Cfr. ARETINO, *Lettere. Libro I*, lett. 193, p. 277; ID., *Lettere. Libro IV*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2000, lett. 461, p. 285; ID., *Lettere. Libro V*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2001, lett. 21, p. 35; lett. 240, p. 185. In riferimento all'opera di Tiziano l'immagine è già presente nella dedica delle *Regole* serliane a Ercole II d'Este. Si vedano in proposito SERGIO ORTOLANI, *Le origini della critica d'arte a Venezia*, «L'Arte», XXVI, 1923, pp. 1-17; 10; POZZI, *Note sulla cultura artistica*, p. 33; FREEDMAN, *Titian's Portraits*, p. 20; PAOLO PROCACCIOLI, *Due re in Parnaso. Aretino e Bembo nella Venezia del doge Gritti*, in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di Giorgio Patrizi, 2 tt., Roma, Bulzoni, 2002, I, pp. 207-231: 228 nota 66.

rati in coppia come le corone della disciplina. È la proposta di un canone al cui vertice Aretino intende stabilire una diarchia. Ciò implica la strenua militanza di un'attività critica che mira a elevare il credito del cadorino ai livelli del sommo scultore, pittore, architetto della stagione⁴⁸. Come Michelangelo, dunque, Tiziano domina «lo stile de l'artificio» al punto di saper creare figure vive, «non altrimenti che la natura ne fusse stata l'autore»:

Vedevasi in sì nobile figura tutto quello di naturale che vivamente puote esprimere lo stile de l'artificio. Morbidi erano i capegli e dolci e dolce la barba e morbida, e i fili loro, a piè de la lunghezza che gli distendeva, si ricurvavano in alcuni anelli sì teneri e sì vaghi, che pareva che invitassero le altrui mani a trattargli e a palpargli. L'orrida corona de le spine acute che aspramente se gli ficcavano nel cerebro esprimeva di fuori il dolore che il vivo già sentì di dentro. Ricadevagli la umile testa in su quel lato che declinava con tanta grazia, che mostrava di essere la propria misericordia ritratta in simile gesto. La faccia formosa e semplice referiva in sé quasi parte de la semplicità bella che già refulse ne la istupenda sembianza di Cristo vero. I nervi, i muscoli e le vene ispuntavano ne le sue braccia, nel suo corpo e ne le sue gambe in tal modo che la violenza fattagli da la forza del conficcargli i bei piedi e le belle mani ci si scorgeva non altrimenti che la natura ne fusse stata l'autore. Ciascuno poteva giudicar per ferita la piaga impressagli nel costato da lo scarpello. Sì scelte e sì facili erano le pieghe del drappo che se gli dispiegava dintorno, che bisognava credere che fussi drappo proprio. E i chiodi che lo trafiggevano simigliavano sì bene il ferro, che per tale si poteva giudicar sempre. De la croce non parlo, perché il legno istesso non è sì conforme a sé medesimo. Insomma in tutta la figura insieme

⁴⁸ Un primato condiviso, ma ben distinto in rispettive sfere d'influenza. Nella lettera a Paolo Manuzio dell'11 luglio 1542, Aretino magnifica i dialoghi di Speroni con queste parole: «Certo che chi vede le cose sue, conosce come disegna Michelagnolo, e come colorisce Tiziano» (ARETINO, *Lettere. Libro II*, lett. 399, p. 401). Che sarà qualche anno dopo la tesi dominante del *Dialogo* di Pino: «Non vi pongo Michel Angelo né Tiziano, perché questi duo li tengo, come Dei, e come capi de pittori, e questo lo dico veramente senza passione alcuna. [...] e se Tiziano, e Michiel Angelo fussero un corpo solo, over al disegno di Michiel Angelo aggiuntovi il colore di Tiziano, se gli potrebbe dir lo dio della pittura, sì come parimenti sono anco dei propri, e chi tiene altra openione è eretico fetidissimo» (PAOLO PINO, *Dialogo di pittura*, edizione critica a cura di Susanna Falabella, presentazione di Bianca Tavassi La Greca, Roma, Lithos, 2000, pp. 121-122). Senza dimenticare, ovviamente, le parole che Dolce mette in bocca ad Aretino nel *Dialogo della pittura*: «FAB. E dove troverete voi un altro Michelagnolo, non che maggiore? ARET. È costume da fanciullo tornare a replicar molte volte una cosa. Pure vi dirò da capo, che sono stati a' nostri di alcuni pittori eguali et eziandio in qualche parte maggiori a Michelagnolo; et ora ci è Tiziano, il quale, come ho accennato, basta per quanti ci furono» (LODOVICO DOLCE, *Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de arte*, edición de Santiago Arroyo Esteban, prólogo de Fernando Checa Cremades, Tres Cantos, Akal, 2010, p. 92). Come si ricava dallo spoglio di STEFANINI, *Problemi di cultura artistica*, p. 86, Michelangelo conserva la funzione di sommo termine di paragone anche nelle *Lettere*.

si spargevano con sì perfetto giudizio tutti gli effetti de la morte, che non si poteva guardare senza paura e senza dolore⁴⁹.

Ancora una volta Aretino consegna implicitamente all'ecfrasi la definizione della rinnovata poetica del sacro. Le sue prose aspirano al massimo grado di perfezione formale che l'arte di Tiziano condivide con quella di Michelangelo, anch'esse concepite nell'intento di generare una nuova natura, per cui la piaga scolpita sul crocifisso si può «giudicar per ferita», il drappo che gli avvolge i fianchi è un «drappo proprio», i chiodi riproducono «sì bene il ferro, che per tale si poteva giudicar sempre». E infatti, di lì a poche righe, la riscrittura aretiniana, in linea con la fonte agiografica, prevede il racconto dell'evento miracoloso secondo cui il crocifisso si anima e parla a Tommaso. Se l'ecfrasi come l'arte possiede il «perfetto giudizio» capace di restituire verità e vita alle figure rappresentate, si attua davvero quella poetica del *movere* per cui chi vede/legge non può «guardare senza paura e senza dolore» il corpo martoriato di Cristo senza essere coinvolto nel *pathos* del dramma inscenato.

C'è un'altra specifica assoluta che riguarda le agiografie, o, per meglio dire, la loro confezione paratestuale, e che le vincola in maniera se possibile più diretta alla realtà delle arti figurative. È noto che le prime edizioni delle *Vite* di Maria e Caterina escono in un elegante formato in-8° corsivo per i tipi marcoliniani accompagnate da un corredo iconografico di tre illustrazioni silografiche ciascuna, disposte sul frontespizio e in capo ai singoli *libri* in cui sono divisi i testi. A queste si aggiunge uno splendido ritratto dell'autore stampato in calce ai volumi e attribuito a Salviati come le silografie del *Vita* di Maria; per quelle della *Vita* di Caterina è stato invece proposto il nome di Vasari⁵⁰.

Se si eccettua il precedente isolato del frontespizio delle *Stanze* per Angela Serena (1537), si tratta di un caso unico nell'intero *corpus* degli scritti di Aretino, che per la prima e ultima volta cura l'allestimento di un vero apparato di immagini destinate a illustrare i momenti principali di due testi contigui. Potere di un'impresa nata sotto il segno della committenza, si dirà, e della necessità di mettere insieme oggetti degni del buon nome che Pietro deve

⁴⁹ ARETINO, *Vita di San Tommaso*, pp. 586-587.

⁵⁰ Cfr. ARETINO, *Opere religiose*, II, *Nota ai testi*, pp. 615-617 e 636. Sull'attribuzione a Salviati vd. MICHEL HOCHMANN, *Francesco Salviati a Venezia*, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*. Roma, Villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998; Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998, a cura di Catherine Monbeig Goguel, Parigi, Réunion des musées nationaux – Milano, Electa, 1998, pp. 56-60: 57; ENRICO PARLATO, *L'editoria veneziana e Marcolini*, in *Francesco Salviati "spirito veramente pellegrino ed eletto"*, a cura di Antonio Geremicca, Roma, Campisano, 2015, pp. 75-85: 78-81.

conservare presso la corte che gli paga ogni anno – non senza difficoltà – le quattro rate della pensione cesarea. E certo non si andrà troppo lontano dal vero nel considerare in questi termini un prodotto come la *Vita* della santa alessandrina, dove alla sequenza silografica si aggiungono i sonetti celebrativi dello stesso Aretino, di Daniele Barbaro e di Lodovico Dolce. Ma l'esperimento tentato è forse ancora più ardito. Quello cioè di una committenza a più voci nel cui coro viene coinvolto persino Sansovino per la fusione di un bronzetto di Caterina che il nostro, a sua volta, celebra con un sonetto di ecfrasi pubblicato nel secondo delle *Lettere*⁵¹. Di questa articolata polifonia di artisti e letterati Aretino gestisce la partitura, dentro e fuori i confini del testo e del paratesto: dalla struttura ecfrastica che ammicca continuamente ai protagonisti di vertice della scultura e della pittura, alla confezione di un prodotto librario di qualità che prevede l'incisione di un nuovo ritratto e illustrazioni *ad hoc*, all'idea di allegare all'opera finita un manufatto d'autore in omaggio supplementare al committente. Tutto in virtù di un credito conquistato sul campo della pratica letteraria, critica e politica che, a fine anni '30, gli permette di interagire coi luogotenenti di Carlo V in Italia vantando doti non comuni nel saper mobilitare forze di eccellenza in ogni ambito della società.

Un credito che, come si è visto, è in ultima analisi derivato da una capacità di giudizio certificata dal sistema di referenze che corrisponde all'insieme dei destinatari delle *Lettere*. Da qui dipende la possibilità di promuovere l'opera di Tiziano e, insieme con essa, il progetto strategico della Serenissima dalla *renovatio* grittiana in avanti. La *Vita* dell'Aquinate contiene un'estesa digressione ecfrastica dedicata a una tavola con scene dell'agiografia di San Domenico che Teodora contempla in Santa Sabina. Siamo in linea con le equivalenze verbali più diffuse negli scritti religiosi, di norma relative a opere d'arte generate dalla fantasia di Aretino, più libera di spaziare rispetto alle *Lettere*, dove prevalgono invece motivi di occasionalità legati a oggetti reali in cantiere o già finiti. Al termine della descrizione è inserito un rinvio alla pittura di Tiziano per molti aspetti simile a quelli già osservati in altri luoghi delle agiografie, con la differenza che qui l'artista è evocato da solo e che la promozione del suo nome sembra andare al di là del mero elenco di virtù professionali:

Se egli fusse stato a quel tempo, si potria dire, caso che la divinità non avesse fatta cotale istoria con lo stile de la sua propria natura, che ella non potesse essere d'altro pennello che di quel di Tiziano, pittore illustre e mirabile e uomo onestissimo e grave⁵².

⁵¹ ARETINO, *Lettere. Libro II*, lett. 236, p. 266.

⁵² ARETINO, *Vita di San Tommaso*, p. 502.

Di Tiziano, pittore e uomo a tutto tondo, si celebrano anche l'onestà e la *gravitas*⁵³. L'assimilazione della sua mano alla mano divina non è solo prevedibile tassello di una topica dell'encomio. Il profilo di Tiziano che si vuole fissare è appunto quello del magnanimo, degno, per virtù artistiche e insieme morali, di tradurre in immagini una poetica del sacro che, alla vigilia del Concilio, Aretino ha proposto attraverso la formula originale delle prose religiose.

L'introduzione dell'ecfrasi prevede, come di consueto, che il lettore sia guidato alla fruizione del passo seguendo un punto di vista interno al racconto stesso, in questo caso l'occhio di Teodora e di un frate domenicano:

E saputo che l'ebbe, là s'invia, entra in la chiesa, s'inginocchia e, raccomandata la sua petizione a Dio, s'accosta a un frate che si stava guardando il metter su d'una tavola in cui era dipinto il sogno che di Domenico, inclito duce di quel ordine, fece la madre prima che lo partorisce. Il buon pittore aveva ritratto lei, che si chiamò Giovanna, nel proprio letto dormendo, ma con sembiante promosso da un gesto mirando, però che vedeva di aver partorito un cagnoletto lucentemente candido e candidamente lucente, la vezzosa attitudine del quale portava in bocca una face che alluminava tutta la machina del mondo.

Dopo l'averlo compreso in figura del cane significante la fede, si scorgeva in forma d'un fanciullo che in mezzo de la fronte gli sfavillava una stella simile a lo splendido sole. Vedevasi poi in la religione armarsi de le verità di Dio e isconfigere la superbia de le credenze eretiche, dedicando sì eccelso trionfo non a l'onor suo proprio, ma a la somma laude del Signore. Dimostravasi ancora sedente in concilio in guisa di creatura angelica e ripieno di Spirito Santo riportarsene la palma de le profonde pugne de le disputazioni. Ma quel che traeva a sé tutti gli spiriti dei riguardanti era il vedere il Massimo Pontefice esterrefatto, nel parergli che il tempio lateranense precipitasse in rovine. Onde il beato Domenico, corsogli sotto con la spalla diritta, sosteneva il fracasso in modo che ognuno che ciò mirava si veniva abbassando come se il peso dipinto se gli aggravasse sopra da vero. In ultimo vedevasi posto in orazione apparirgli i duo principi degli apostoli, Pietro e Paolo: l'uno, stendendo il braccio inver lui, gli porgeva una asta e l'altro, col movergli tutti due, gli presentava un libro. Intanto parevano dire: «Dispergi e con questo e con questa la pravità degli erranti e la ostinazione degli infedeli!»⁵⁴.

Nella raffinata sequenza per immagini con cui Aretino riesce a incapsulare nella *Vita* questa digressione agiografica sul fondatore dell'ordine cui appartiene il santo, vengono sbazzate sei scenette tra le più vulgate della tradizione iconografica relativa a san Domenico. L'incedere è quello tipico dell'equivalenza verbale del linguaggio figurativo, col susseguirsi di alcune

⁵³ La circostanza è osservata anche in CARAPEZZA, *Corone di spine*, p. 168.

⁵⁴ ARETINO, *Vita di San Tommaso*, pp. 501-502.

segnalazioni deittiche che torneranno in maniera ben più massiccia nella prosa critica di Vasari, da questo punto di vista molto meno interessato a evitare gli accumuli in funzione di un equilibrio stilistico della pagina⁵⁵.

Il passo si presta a una breve riflessione metodologica da tenere presente in vista di un auspicabile censimento a tappeto dell'ecfrasi aretiniana. Mi pare infatti corretta la proposta di Jaynie Anderson circa la possibilità che Aretino avesse in mente un polittico del tipo di quello realizzato da Francesco Traini per la chiesa di Santa Caterina a Pisa, ora al Museo San Matteo⁵⁶. Corrisponderebbe certamente la scansione dei frammenti biografici rappresentati nelle formelle che affiancano la tavola centrale con la grande figura di San Domenico. Altra cosa è dire che proprio a quel polittico di Traini Aretino faccia riferimento, perché in tal caso andrebbe per lo meno provata la possibilità che il nostro abbia avuto occasione di vederlo. Elemento non scontato in assenza di testimonianze su un soggiorno pisano di Aretino⁵⁷. Tanto più che il *pattern* immaginato è tutt'altro che peregrino e ricorre, ad esempio, in due polittici lontani per cronologia e forme come il *San Domenico e dodici storie della sua vita* attribuito a Giovanni da Taranto (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte) e l'*Incoronazione della Vergine* di Beato Angelico (Parigi, Musée du Louvre), nella cui predella sono rappresentati sei episodi della vita di San Domenico.

Più che sull'individuazione a tutti i costi del referente reale di Aretino, che spesso imbroglia le carte assemblando iconografie in cui si coagula una molteplicità di suggestioni visive, interessa forse riflettere sulla tipologia dell'oggetto pittorico descritto e infine proposto all'attenzione dello stesso Tiziano. Ci si potrà allora chiedere se l'Aretino ecfraste lavori qui da storico oltre che

⁵⁵ Tra le segnalazioni deittiche che caratterizzano la serialità diffusa del linguaggio critico di Vasari, in MENGALDO, *Attraverso la prosa italiana*, p. 87 si notano anche le sequenze marcate dai *verba videndi*. Elementi già ravvisabili in questo passo della *Vita* di San Tommaso («Vedevasi [...]. Dimostravasi [...]. In ultimo vedevasi [...]»), dove tuttavia sono chiari anche i tentativi di *variatio* introdotti a spezzare un ritmo ripetitivo altrimenti troppo didascalico nella prospettiva eminentemente stilistica perseguita quale obiettivo primario da Aretino e, per contro, del tutto irrilevante nell'ottica vasariana.

⁵⁶ JAYNIE ANDERSON, *Pietro Aretino and sacred imagery*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di David Rosand, Venezia, Arsenale, 1984, pp. 275-290: 279-280.

⁵⁷ Anderson sostiene che «Aretino visited Pisa in 1522, where he was warmly welcomed by the Archbishop» (ivi, p. 280). Ma questa affermazione deriva con ogni probabilità dal fraintendimento di PAUL LARIVAILLE, *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 53, dove si parla semplicemente di una lettera a Gualtieri Bacci in cui Aretino dice di aver ricevuto in dono una casacca dall'arcivescovo di Pisa mentre si trovava a Bologna.

da semplice critico, con l'accortezza dunque di recuperare un prodotto tipico della cultura figurativa tardomedievale per proporlo alla rilettura moderna di Tiziano. In modi, tutto sommato, non dissimili da quanto egli stesso si era messo in animo di fare, con il recupero stilistico di una formula letteraria ormai obsoleta qual era quella dell'agiografia come concepita nei medaglioni della *Legenda aurea*.

Mi avvio alla conclusione presentando un caso limite di ecfrasi relativo a uno dei passi più controversi delle agiografie per forma e contenuti. Si tratta dell'episodio della *Vita* dell'Aquinate in cui il santo, rinchiuso dai fratelli nella torre di Roccasecca, viene tentato dai «libidinosi allettamenti» di una meretrice «non meno accorta che bella»⁵⁸. Già Petrocchi notava in quest'ultima prosa religiosa «una vena sottile di sensualità che colorisce le cose, o che (come nell'episodio della tentazione) emerge impetuosamente»⁵⁹. In effetti, Aretino non perde l'occasione di amplificare ben oltre la misura immaginabile in un testo di carattere devozionale lo spunto narrativo offerto dalla tradizione. Lo fa ovviamente attraverso alcuni accorgimenti cautelativi, primo fra tutti l'adozione di un punto di vista protetto sulla scena, quello dello sguardo dell'incorrutibile Tommaso, che si rivolge alla donna «con la severità di quel ciglio che mostra altrui nel mirar quel ch'ei non teme»⁶⁰. Come nelle *Sei giornate* il pornografo, è ora l'agiografo a indossare con altrettanta disinvoltura la maschera censoria del *vitiorum demonstrator*. Si dà così la stura a un brano che ha pochi eguali nella pur nutrita storia del voyeurismo aretiniano:

E tal donna [...] si andava stringendo un labbro con i denti, che dier luogo a la lingua che le serpeggiava tra tutti due con quel atto che più poteva lascivo. Dipoi, postasi a seder gli incontra, aperta alquanto la bocca, tese le luci nel viso del garzon divo e, movendo alcuni mezzi e interi sospiri, pareva dire: «Io mi moro di desire e d'amore».

Così pareva dir ella. Dipoi, raccolta in sé medesima per adescar Tomaso a la miseria del carnale appetito, si lasciava forcheggiare un crine cadente ad arte tra la tempia e l'occhio in modo che voleva furargli l'anima pur troppo ladramente. Dopo questo, levatosi il velo dinanzi con gesto d'inavvertenza avvertita, si faceva ondeggiare le poppe nel petto con una certa maniera d'inganno che più tosto si può comprender che dire. Poco dipoi si dirompeva in la ricadenza di alcuni omei che, se bene fino a le mura de la rocca se ne risentivano, non potevon già rimuovere Tomaso da le sue incorruttibili continenzie⁶¹.

⁵⁸ ARETINO, *Vita di San Tommaso*, p. 519.

⁵⁹ PETROCCHI, *Pietro Aretino*, p. 293.

⁶⁰ ARETINO, *Vita di San Tommaso*, p. 519.

⁶¹ Ivi, p. 520.

Il corto circuito coi dialoghi pornografici è palese. A conferma alcune spie lessicali inequivocabili quali il verbo *forcheggiare* ‘biforcarsi’ detto delle ciocche dei capelli⁶², o l’interiezione sostantivata *omei*, che nelle *Sei giornate* vale esplicitamente ‘gemiti di piacere sessuale’⁶³. C’è tuttavia una particolare cura estetizzante che agisce nel passo della *Vita* e che spinge Aretino a concentrare la sua attenzione sulla descrizione dei gesti che l’«inavvertenza avertita» della prostituta carica di ossimorica sprezzatura:

In men di che si disnodava i capegli e, tenuto così un poco sparte le fila del suo oro, gli raccoglieva rivolgendosigli in testa con i soliti contesti di trecce. Poi, istendendo con grazia una mano, col vagheggiare le sue dita, incitava il giovane a guardarle. Intanto ecco che si lascia cadere un guanto e ricogliendolo suso prende ancor il lembo de la vesta, acciò che il guardo di lui s’invaghisce del piede bello e de la gamba isvelta. Si sfibbiava una manica fino sopra del braccio per iscoprirgli la candidezza de le carni che le rilucevano intorno le membra con morbida delicatezza. Fatti con ogni sorte d’artefizio tutti i gesti prefati, si diruppe in un canto che non so se appena le statue non se ne fossero risentite. A la fine, levatasi suso, accennò di incominciare un ballo con sì agile modo di salti e di passi, che me lo par fruire iscrivendolo⁶⁴.

L’ecfraste getta la maschera e si cala *in medias res* come primo fruitore dello spettacolo carnale. Ma sono nel contempo dettagli minuti come quello della «grazia», concetto cardine dell’estetica vasariana, ad attrarlo di più nella lunga rassegna delle movenze affettate della donna⁶⁵. Segue una descrizione del nudo femminile dove l’abilità del letterato, che adatta con destrezza alle proprie necessità i parametri del cosiddetto canone lungo⁶⁶, si fonde in maniera inedita

⁶² *Hapax* aretiniano secondo la voce del GDLI (*Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, poi da Giorgio Bàrberi Squarotti, 21 voll., Torino, Utet, 1961-2002), che rinvia al solo passo delle *Sei giornate* dove è invece interessante notare, a poca distanza dall’occorrenza di *forcheggi*, i consigli della Nanna su come mostrare il seno nella scollatura che sembrano messi in pratica dalla meretrice che tenta l’Aquinat: «Or s’io ti volesse dire in che forgia ti hai a conciar le trecce, e come trarne fuori una ciocchetta che ti forcheggi per la fronte o intorno a l’occhio, onde si chiuda e apra con la capestraria de la lascivia, bisognaria cicalar fino a notte; così volendo insegnarti a tener le pocce in seno con un modo che chi le vede fare a lo sportello de la camicia gli affisi il guardo ficcandolo dentro a quel tanto che se ne scorge: facendone più carestia che non ne fanno divizia alcune, le quali par che le vogliano gittar via col farle saltar fuori del petto e del vestimento» (PIETRO ARETINO, *Sei giornate*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Bari, Laterza, 1969, pp. 203-204).

⁶³ Ivi, p. 21, r. 19; p. 170, r. 8; p. 322, r. 28.

⁶⁴ ARETINO, *Vita di San Tommaso*, p. 520.

⁶⁵ Il termine è evocato nuovamente poche righe sotto nella descrizione degli arti della donna, che «tondeggiano [...] con tanta gentilezza di grazia» (ivi, p. 521).

⁶⁶ Secondo la formula fissata in GIOVANNI POZZI, *Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie*, in *Intorno al “codice”. Atti del III Convegno della Associazione Italiana di Studi Semiotici*. Pavia,

alla competenza del conoscitore d'arte che indugia in rilievi tecnici di grande finezza. Conoscitore, s'intende, di antico e moderno che sembra qui voler proporre un breve saggio delle sue doti sul tema iconografico della Venere nuda, spaziando liberamente dalla classicità alla contemporaneità rinascimentale di Giorgione e, soprattutto, di Tiziano⁶⁷. Lo studio della figura procede come sempre a partire dalla scomposizione dei gesti principali che la definiscono: una mano che copre il pube, gesto inconfondibile della *Venus pudica*; l'altra mano piegata a sorreggere «la guancia ne l'atto che si scorge in alcune Cleopatre di marmo pario». È il gesto tipico del dormiente che con riferimento colto Aretino rinvia al modello antico delle sculture che al tempo si ritenevano Cleopatre in punto di morte e che invece rappresentano Arianna dormiente. La copia più celebre, probabile matrice di molte altre, è quella nota come *Cleopatra in hortis*, collocata nel 1512 nel Cortile delle statue in Vaticano⁶⁸:

Né le parendo da più indugiare, si gittò nel letto signorilmente fornito e ispogliatasi tutta ignuda, faceva mostra del più ben proporzionato corpo che mai si vedesse in qual si voglia donna. Ella, postasi una de le mani sul fiore guastatole da quel primo che le preruppe il virginal sigillo, si recò l'altra sotto la guancia ne l'atto che si scorge in alcune Cleopatre di marmo pario. Intanto le rilucevano le carni ne le lor freschezze natie ne la maniera che rilucano quelle de le figure dipinte in virtù de le sottili vernici⁶⁹.

Non un antico qualunque, ma un antico *à la page*, in linea col gusto moderno. Riprodotta proprio nei primi anni '40 nella serie dei calchi di Primaticcio

26-27 settembre 1975, Firenze, La Nuova Italia, 1976, pp. 37-76; ID., *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione* [1981], in ID., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 145-171; ID., *Sul luogo comune* [1984], in ID., *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 449-526: 456-472. Rispetto a quanto codificato da Pozzi, spicca qui nell'insieme la scarsa attenzione all'ordine in cui le parti del corpo dovrebbero essere elencate. Il che non significa che Aretino non padroneggi i termini del canone, ma che intenda applicarli in piena libertà in base alle proprie finalità espressive solo in una sequenza ristretta del ritratto. Analoghe infrazioni al canone si osservano nelle descrizioni di Maria Vergine e di Santa Caterina, che tendono peraltro a risolversi in ritratti spirituali (cfr. ARETINO, *Opere religiose*, II, pp. 138-143, 321-322, 345, 393-397, in quest'ultimo caso con inediti innesti di voyeurismo macabro).

⁶⁷ Vari i contributi sulla complessa trafila iconografica, che passa anche attraverso una silografia dell'*Hypnerotomachia Poliphili*. Rinvio per tutti a MILLARD MEISS, *Sleep in Venice. Ancient myths and Renaissance proclivities*, «Proceedings of the American Philosophical Society», 110, 1966, 5, pp. 348-382, e SILVIA URBINI, *Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco*, «Xenia Antiqua», 2, 1993, pp. 181-222: 185-188.

⁶⁸ Cfr. CARLO GASPARRI, *Statua di Arianna dormiente, c.d. "Cleopatra" e Testa della "Cleopatra"*, in *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, a cura di Michel Hochmann, Roma, De Luca, 1999, pp. 168-171; CALLEGARI, *Per Pietro Aretino iconografo*, p. 109.

⁶⁹ ARETINO, *Vita di San Tommaso*, pp. 520-521.

per Fontainebleau, la *Cleopatra* sarà elencata nel *Proemio* alla terza parte delle *Vite* di Vasari tra le «anticaglie» che «con termini carnosì e cavati dalle maggior bellezze del vivo, con certi atti che non in tutto si storcono ma si vanno in certe parti movendo, si mostrano con una graziosissima grazia, e furono cagione di levar via una certa maniera secca e cruda e tagliente, che per lo soverchio studio avevano lasciata in questa arte Piero della Francesca» e altri protagonisti della stagione quattrocentesca⁷⁰. Alla suggestione ecfrastica ricavata da un preciso capolavoro della statuaria classica ne viene sovrapposta un'altra, in apparenza generica, ma evidentemente ispirata alla pittura moderna. Lo si deduce dalla notazione tecnica: la lucentezza delle carni della donna è paragonata all'effetto che si ottiene quando le figure dipinte vengono ricoperte dalla patina delle «sottili vernici». Sostanze trasparenti a base di resine vegetali il cui impiego cinquecentesco è confermato dallo stesso Vasari⁷¹. Come che sia, alla resa plastica della figura si somma quella coloristica che culmina nell'immagine finale dove la meretrice, diventata a sua volta opera d'arte in virtù dell'ecfrasi aretiniana, non sembra più «persona viva ma creatura iscolpita in una composizione di latte e d'ostro teneramente duro»:

L'ornamento de le treccie rilegate con i strani ordini la dimostrava come reina de la beltade, imperò che le cerchiavon la leggiadrissima testa a guisa di corona. Degli occhi, il cui lume ripercotendo con i riflessi del suo splendore in una lucerna accesa facea vaneggiarla, non favello, avenga che mi abagliano in modo nel pensare a la lor refulgenza, che non mi lasciono vedere dove mi ponga la penna. Del riso medesimamente taccio, perché le cose impossibili a descrivere son di più maraviglia nel metterle in silenzio che ne lo esprimerle in carte. Duo soli piccoli senza gran lustro di raggi posti in un cielo isvelato simigliavano le mammelle che le brillavano in

⁷⁰ VASARI, *Le vite*, IV, p. 7. Cfr. SETTIS, *Laocoonte*, pp. 13-14; MAFFEI, *La fama di Laocoonte*, pp. 165-166, 174-175, 189.

⁷¹ Si veda in proposito ANGELA CERASUOLO, *Diligenza e Prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze, Edifir, 2014, pp. 148-149. Secondo la definizione di BALDINUCCI, *Vocabolario*, p. 176, il composto «serve per dar sopra le pitture, acciò tutte le parti delle medesime, anche quelle, che per la qualità, e natura del colore fossero prosciugate, ripiglino il lustro, e scuoprano la profondità degli scuri». Difficile dire se con l'aggettivo *sottili* Aretino intenda fare specifico riferimento alla tipologia di vernice che verrà descritta in *De' veri precetti della pittura di m. GIO. BATTISTA ARMENINI da Faenza libri tre* [...], Ravenna, Francesco Tebaldini, 1587, p. 129, come la «più sutile, e più lustra di ogni altra». Di questo termine tecnico si fa un uso metaforico in una lettera dell'8 marzo 1537: «Egli è assai tempo, Madonna, che la fama che lo portava per il mondo, mi mostrò il ritratto de le qualità vostre. [...] E mentre pensava a la divinità loro col sospettar che non fussero come ella mi giurava che pur erano, ecco il Signor Giambattista Castaldo, specchio di valorosa Cavaleria, che mi trae di dubbio con il mandarmi l'ornamento e la vernice di cotal vostra imagine in una sua carta» (ARETINO, *Lettere. Libro I*, lett. 102, p. 166).

seno. I muscoli sparti in le fasce nel veramente vago corpo di lei si comprendevano ne le dolcezze loro con difficile vista. Tondeggiavano le sue braccia e le sue gambe con tanta gentilezza di grazia, che si fora a gran pena conosciuto chi ci avesse più parte, o lo stil del Cielo o lo scarpello de la natura. Ella, che riposava in sul fianco sinistro respirando a uso di dea e non in costume di donna, nel rimirare con fisso isguardo lo inviolabile giovane, sembrava non persona viva ma creatura iscolpita in una composizione di latte e d'ostro teneramente duro⁷².

Spicca in questo canone lungo *sui generis* il riferimento ben poco letterario ai muscoli della donna, che rivelano forme dolci, diremmo poco chiaroscurate, perciò comprensibili «con difficile vista»⁷³. Una riflessione anatomica non banale sulla rappresentazione del corpo femminile che, con altra profondità di visione teorica, viene sviluppata dallo stesso Vasari ancora nel *Proemio* alla terza parte delle *Vite*⁷⁴.

Difficile dire se Aretino avesse in mente un riferimento iconografico preciso per questa descrizione, che sembra piuttosto ispirata a una molteplicità di stimoli visivi. Si potrà allora, come mi suggerisce Eliana Carrara, indagare utilmente la lunga tradizione figurativa dell'episodio biblico in cui la moglie di Putifar tenta di sedurre Giuseppe, ritroso al pari di San Tommaso. Oppure, come ha fatto Chiara Callegari, proporre un accostamento tra la meretrice e «la Cleopatra disegnata “all'antica” da Michelangelo, nel foglio donato a Tommaso de' Cavalieri e di cui il Vasari ricorda il sofferto passaggio nella collezione del duca Cosimo I de' Medici»⁷⁵. Si potrà, mi pare con altrettanto grado di approssimazione, pensare che tra le varie sollecitazioni

⁷² ARETINO, *Vita di San Tommaso*, p. 521.

⁷³ Sono riflessioni che riecheggiano nelle *Lettere*. Si ritrovano nella missiva a Benedetto Martini del gennaio 1548 a proposito di un bronzo antico di *Ganimede*: «Come anco tengo per fermo, che se di donna, e non di fanciullo, gli accadeva la forma, la dolcezza de i muscoli appariva con i suoi miracoli di qua e non di là» (ARETINO, *Lettere. Libro V*, lett. 173, p. 136). In una delle lettere che aprono il secondo libro, quella al duca d'Urbino Guidubaldo II Della Rovere in cui Aretino descrive due dipinti di Vasari tratti da «cartoni» di Michelangelo, si giustifica invece l'infrazione di questa norma in ragione di superiori istanze di espressività: «L'altra mo è Venere, contornata con maravigliosa rotondità di linee. E perché tal Dea diffonde le proprietà sue nel desiderio de i due sessi, il prudente uomo le ha fatto nel corpo di femina i muscoli di maschio» (ARETINO, *Lettere. Libro II*, lett. 5, p. 20).

⁷⁴ VASARI, *Le vite*, IV, p. 5: «Nel disegno non v'erano gli estremi del fine suo, perché, se bene e' facevano un braccio tondo et una gamba diritta, non era ricerca con muscoli con quella facilità graziosa e dolce che apparisce fra 'l vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive; ma elle erano crude e scorticate, che faceva difficoltà agli occhi e durezza nella maniera, alla quale mancava una leggiadria di fare svelte e graziose tutte le figure, e massimamente le femmine et i putti con le membra naturali come agli uomini, ma ricoperte di quelle grassesse e carnosità che non siano goffe come li naturali, ma arteficate dal disegno e dal giudizio».

⁷⁵ CALLEGARI, *Per Pietro Aretino iconografo*, pp. 109-110.

possibili ci fosse anche la cosiddetta *Venere di Urbino* (Firenze, Gallerie degli Uffizi). Una tela che il nostro aveva certamente potuto vedere in casa di Tiziano prima che venisse mandata a uno dei referenti politici principali della Serenissima e dello stesso Pietro, quel duca Guidubaldo II che nella primavera del 1538 insisteva con Gian Iacopo Leonardi, suo agente in Laguna intrinseco di Aretino, perché gli si consegnasse il dipinto della «donna nuda»⁷⁶. Con la *Venere* tizianesca la meretrice aretiniana condivide in primo luogo la postura: è infatti distesa nuda su un fianco con una mano a coprire il pube. C'è poi il dettaglio dell'acconciatura, con le trecce che le cerchiavano la testa «a guisa di corona». C'è, infine, la concordanza su uno degli elementi distintivi più conturbanti fra quelli che distinguono la *Venere* di Tiziano dai precedenti di genere: gli occhi della meretrice puntano «con fisso isguardo lo inviolabile giovane». In entrambi i casi, dunque, la figura femminile guarda dritta negli occhi il fruitore, primo destinatario dello spettacolo carnale.

Di fronte a un'ecfrasi di queste fattezze, calata senza troppe remore nel contesto di un'agiografia che celebra il vincolo di sangue tra il governatore di Milano e il santo simbolo dell'ortodossia cattolica, mi pare s'impongano un paio di riflessioni finali. La prima, scontata, sulla libertà espressiva e l'orizzonte di pubblico di cui un personaggio come Aretino può ancora disporre a Venezia a cavaliere tra gli anni Trenta e Quaranta. E si badi che questa porzione del testo non verrà minimamente scalfita da interventi autocensori nell'ultima redazione della *Vita* pubblicata nel 1552 – a Concilio dunque ampiamente avviato – nella silloge agiografica per Giulio III. La seconda rinvia a una questione cruciale nella storia della poetica del sacro, quella cioè riguardante la convenienza o meno di un certo tipo di immagini in ambito artistico e letterario. Nella celebre lettera a Michelangelo del novembre 1545 Aretino, furibondo per il non cale in cui è stato tenuto il suo consiglio sul *Giudizio*⁷⁷, si scaglia in una requisitoria da vero censore contro chi ha osato

⁷⁶ La documentazione è raccolta in *The paintings of Titian*, complete edition by Harold E. Wethey, 3 voll., London, Phaidon, 1966-1975, III. *The mythological and historical paintings*, 1975, p. 203.

⁷⁷ Proprio il disprezzo pubblico del giudizio di Aretino, ossia della rendita di posizione su cui il letterato ha impostato un'intera carriera, è all'origine dell'attacco. Questo, per lo meno, quanto si deduce dal poscritto della lettera originale, di cui è significativa l'autografia, a ricucire volutamente la distanza polemica che separa mittente e destinatario (cfr. PAOLO MARINI, *Pietro Aretino*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, I, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 13-36: 14). Una lettera che resta peraltro episodio isolato, tale comunque da non intaccare minimamente l'opinione generale sull'opera di Michelangelo. Anche la storia redazionale delle agiografie lo conferma: le due menzioni celebrative del Buonarroti non sono espunte o ridotte nell'edizione finale del 1552.

profanare la sacralità della Sistina con l'esibizione sconsiderata delle nudità. Dove colpisce però ritrovare tra le righe un'allusione diretta a quella stessa iconografia della *Venus pudica* che, lo si è appena visto, Aretino sfrutta sino in fondo in un contesto altrettanto sacro, qual è quello di un'agiografia:

[...] egli nel soggetto di sì alta istoria, mostra i santi e gli Angeli, quegli senza veruna terrena onestade, e questi privi d'ogni celeste ornamento. Ecco i gentili ne lo sculpire, non dico Diana vestita, ma Venere ignuda, le ricoprano con il gesto de la mano le parti che non si scoprano, e il circonspetto ingegno per istimare più l'arte che la fede, non pure non serva il decoro ne i martiri, né in le vergini, ma rilieva in modo i rapiti per i membri genitali e virili, che farien non che altro chiuder gli occhi per vergogna a i postriboli. Ne le mura d'un bagno delizioso, e non in le facciate d'un coro superno, si richiedeva la libertà del far suo [...] ⁷⁸.

Una libertà che invece Aretino si è preso sia nel «bagno delizioso» delle *Sei giornate* che nel «coro superno» delle *Vite* dei santi, senza eccessive ansie di *apte dicere*. A riprova della capziosità di una polemica motivata da ben altre urgenze congiunturali.

Nell'agiografia, al termine del segmento ecfrastico, il discorso vira dalla celebrazione della castità del giovane Tommaso alla meditazione sulla debolezza della natura umana, incapace di difendersi dalle insidie della lussuria. «Conciosia che», sostiene Aretino, «noi siamo predominatori di tutte le nostre membra; [...] ma circa lo istrumento commosso da la turbida violenza de la libidine il nostro animo gli vive servo» ⁷⁹. La deriva è potenzialmente pericolosa per l'agiografo che argina da par suo la minaccia tirando in ballo una figura evangelica che, nella memoria dei lettori dell'Aretino sacro, non può che rievocare altri episodi di ecfrasi ⁸⁰. L'incorruttibilità del santo trionfa. La meretrice si arrende e proclama la propria conversione:

Così disse ella, ma con sì largo flusso di lagrime, che parve imitare il rio di quelle che sparse Maddalena ai piedi del Salvatore. Talché, rivestita in un subito, quasi dispregiatrice di sé medesima, disse: «Perdonami, giovane buono, l'offesa che la mia iniquitate ha tentato di fare a la tua perfezione». E alzando il viso in alto, promise a Cristo con voto inviolabile di esponersi ai suoi servigi, dicendo: «Io, che fino a qui ho avuto corrotto il corpo e l'animo, voglio per lo avvenire salvar casta la mente e la carne» ⁸¹.

⁷⁸ La citazione è ricavata dalla versione a stampa della lettera indirizzata ad Alessandro Corvino (ARETINO, *Lettere. Libro IV*, lett. 189, pp. 130-131).

⁷⁹ ARETINO, *Vita di San Tommaso*, p. 521.

⁸⁰ Quelli relativi alla figura di Maddalena che si leggono, ad esempio, in ARETINO, *Umanità di Cristo*, pp. 349-355, 376-377.

⁸¹ ARETINO, *Vita di San Tommaso*, p. 522.