



2020

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Gianluca Genovese, Andrea Torre, a cura di (2019), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, Roma: Carocci («Studi Superiori. Letteratura italiana: autori, forme, questioni», serie diretta da E. Russo e F. Tomasi), 341 pp.

Il volume ha il merito di riunire in un'unica opera riflessioni e considerazioni sull'inscindibile rapporto che nel Rinascimento lega la parola scritta, che sia essa un intero poema, una poesia, il motto di un'impresa, un cartiglio, la descrizione di un'opera d'arte, ma anche biografie di artisti o scritti teorici, alle immagini, stampate, dipinte, reali o immaginarie, considerate arte o meno, simboli o geroglifici, mettendo in luce la funzione tutt'altro che ancillare del documento visivo. L'immagine diviene nel Cinquecento un linguaggio in grado di comunicare alla pari con la parola scritta, emancipandosi da quest'ultima, proprio come era avvenuto con lo statuto dell'artista, al quale, da mero artigiano, viene assegnata la stessa dignità del letterato. Un'opera di tale completezza mancava nel panorama italiano: attraverso i saggi dei dieci autori, si dispiega tutto il ventaglio di possibilità

che vede immagine e parola combinarsi con le più varie modalità e finalità.

Nel suo capitolo sull'ecfrasi, Andrea Torre delinea con lucida esautività quella che è la natura intrinseca di un "oggetto" dallo statuto così problematico com'è quello della "descrizione" delle opere d'arte, distinguendo innanzitutto tra descrizione di opere "immaginarie" e di opere reali. Con questo dualismo tra finzione e realtà, l'ecfrasi trova posto in tutti i maggiori poemi del tempo: dalla controversa *Hypnerotomachia Poliphili* dove la profusa esposizione testuale viene completata da xilografie semplici, quasi scarne, che costringono il lettore a compiere uno sforzo mnemonico per riempire gli "spazi bianchi", all'*Orlando Furioso*, in cui l'ecfrasi si dispiega come un ritratto encomiastico della corte estense, trovando riscontro anche nell'apparato illustrativo, come accade per le xilografie che accompagnano l'edizione Giolito del 1542. La sua più autentica relazione con l'opera d'arte si fa tuttavia ancora più stringente se si prende in considerazione il punto di vista del lettore: l'ecfrasi infatti ha lo stesso potere del dipinto o della scultura (veri o inventati) che racconta. Tasso, nel

descrivere le lacrime della Vergine che assiste alla Passione del figlio, suscita nel pubblico lo stesso coinvolgimento emotivo che il devoto percepisce di fronte a immagini di questo tipo.

Federica Pich, nella sua esauriente panoramica sul ritratto, ne sottolinea le capacità comunicative dimostrando l'inscindibile relazione che lega il funzionamento di alcuni ritratti quattrocenteschi alla poesia coeva e viceversa. La capacità del ritratto di preservare in eterno il ricordo e la "presenza" di un individuo ne ha fatto un motivo ricorrente nella poesia encomiastica: Vincenzo Magrè unendo le migliori parti del corpo di cinque nobildonne compone il ritratto di Isabella d'Este. Una tale strategia per descrivere le caratteristiche fisiche di un individuo era tipica della poesia del Medioevo e del Rinascimento in cui le varie parti del corpo venivano descritte separatamente dall'alto in basso. L'esistenza di un canone così rigido ha portato a ipotizzare che le cosiddette "belle" in pittura, ovvero quelle anonime figure femminili tipiche della prima metà del Cinquecento, traggano ispirazione proprio da questi componimenti. Per l'autrice, la poesia si dimostra una chiave di lettura indispensabile anche per l'identificazione di quei "segni", come le fiamme e le frecce, presenti nei ritratti e provenienti da *topoi* della poesia, atti a esprimere i patimenti amorosi del personaggio raffigurato. Quando il pittore invece, per far "parlare" il proprio personaggio, si serve di cartigli e iscrizioni, viene reso evidente il nesso con l'epigramma ecfrastrico o con l'impresa, la quale può considerarsi a sua volta un ritratto dell'individuo. Questi stratagemmi hanno permesso di superare la «distinzione tra voce della lirica e silenzio del ritratto» (p. 82).

Sonia Maffei compie una lucida sintesi di

quello che è stato il rapporto tra immagini e parole nel Rinascimento e di come questa crisi sia stata fonte di ispirazione nel vasto mondo delle arti figurative. La studiosa parte dagli *Hieroglyphica* di Orapollo e, passando per quelli di Pierio Valeriano, il quale, aggiungendo le illustrazioni assenti invece nel testo del sacerdote egizio, crea un repertorio di simboli, dimostra l'esistenza nella cultura occidentale di un linguaggio universale costruito con sole immagini. Un ruolo fondamentale nella diffusione di questo linguaggio viene riconosciuto alle monete, a partire da quelle antiche, la cui eccezionale capacità comunicativa e propagandistica del *verso*, il quale rappresenta attraverso parola e immagine gli attributi dell'imperatore raffigurato nel *recto*, dà luogo a un sistema semantico che pone la moneta in rapporto con le imprese e gli emblemi cinquecenteschi. Le monete furono anche una delle fonti imprescindibili nella compilazione di quello straordinario atlante di immagini che è l'*Iconologia* di Cesare Ripa: benché la prima edizione esca senza il corredo delle illustrazioni, queste, dopo la prima apparizione nel 1603, aumentano esponenzialmente a ogni nuova pubblicazione, proseguendo, sulla scia della Controriforma, l'opera di indottrinamento delle masse di illetterati attraverso l'uso delle immagini.

Alessandro Benassi a partire dalle considerazioni che Torquato Tasso enuncia ne *Il Conte*, sull'inscindibile connessione che lega geroglifici e imprese, illustra le opere e gli autori che hanno portato il letterato alle sue conclusioni, compiendo una straordinaria panoramica circa l'evoluzione della riflessione sulle imprese nel Cinquecento. Un ruolo fondamentale viene riconosciuto agli *Emblemata* di Andrea Alciati, che, nati come un testo di epigrammi, divengono, edizione dopo edizione, un autentico libro

di emblemi: l'opera, strutturata secondo una *ratio* tripartita di titolo, immagine, testo poetico, diviene fonte di ispirazione per gli artisti. Tasso, nel ricercare l'origine mitica delle imprese nelle insegne e negli scudi di principi e guerrieri, riprende Paolo Giovio, il cui dialogo sulle imprese del 1551, considerato «il modello fondativo del genere» (p. 123), stabilisce quelle che sono le caratteristiche fondamentali dell'impresa e riconosce il suo valore anche come strumento encomiastico. Scostandosi da Giovio che descriveva l'impresa come composta da anima, ovvero il motto, e corpo (immagine), Girolamo Ruscelli identifica l'anima nell'intenzione, da interpretarsi come il desiderio dell'autore di esprimere un determinato messaggio. Benassi, dopo aver analizzato il ruolo avuto dalle Accademie nella riflessione su questo tema, chiude infine il cerchio tornando a Tasso, attraverso Giulio Cesare Capaccio che, tra i rarissimi autori a giustificare l'assenza del motto nelle imprese (1592), riporta il discorso sullo stretto rapporto con l'immagine geroglyphica.

Simone Ferrari compie un esauriente excursus sulla profonda riflessione che ha avuto luogo nel Rinascimento intorno al riconoscimento delle arti visive come arti liberali, discorso che si intreccia inesorabilmente con la celebre disputa tra pittura e scultura. Prima ancora degli stessi artisti, sono letterati del calibro di Dante, Petrarca e Boccaccio a porre le basi per un confronto alla pari tra parola e immagine, celebrando nelle proprie opere gli artisti del loro tempo. Un cambiamento di prospettiva ha però luogo nel momento in cui sono gli stessi "esperti del mestiere" a rivendicare un riconoscimento per la loro arte: Lorenzo Ghiberti lo fa a partire da una nuova storiografia costruita non più su concetti astratti, ma incentrata sui maestri, e introducendo il paragone tra

scultura e pittura, intese come arti gemelle. Fortemente contrario alla parità tra le due arti è invece Leonardo da Vinci, per il quale la mancanza, nella scultura, di mezzi di espressione come la prospettiva aerea e lo sfumato, rendono questa forma artistica inferiore alla pittura e quest'ultima degna invece di entrare a far parte delle arti del quadrivio. Se la visione di Leonardo è ancora quattrocentesca, Michelangelo supera definitivamente questa posizione, esprimendosi ai massimi livelli in entrambe le arti; con il Buonarroti, che vive inoltre in un momento in cui scultura e pittura sono ormai entrate a far parte delle arti liberali, la disputa si evolve su un nuovo livello tutto interno alla pittura, che vede contrapposti disegno e colore.

Anna Sconza mette a confronto due figure che hanno saputo rivoluzionare e codificare il Rinascimento, Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci, accomunati da una personalità poliedrica che li ha portati a dare un importante contributo in svariati ambiti di conoscenza. Entrambi, con modalità e fini diversi, diedero un notevole apporto alla riflessione sull'evoluzione della pittura come arte liberale, evidenziando il ruolo fondamentale del disegno nell'atto pittorico. L'autrice riconosce alla concezione estetica unitaria delle arti, espressa da Alberti nel *De Aedificatoria*, un'importante funzione per le conclusioni sul disegno raggiunte da Leonardo nei suoi scritti teorici. L'artista possedeva il *De Aedificatoria* già dal 1503-4 e lo tenne sicuramente in considerazione nella realizzazione e teorizzazione dell'Uomo Vitruviano, in cui mise a confronto le sue misurazioni personali con quelle di Alberti e Vitruvio. Un ulteriore ambito che li unisce è quello delle favole morali, brevi componimenti che non solo mostrano simili qualità stilistiche, ma anche una vicinanza tematica nel raccontare la

natura e l'importanza di conoscere le leggi che ne sono alla base.

Enrico Mattioda, partendo da una breve ma esauriente panoramica sull'evoluzione delle biografie e autobiografie d'artista tra Medioevo e Rinascimento, giunge a esplorare due casi esemplari: le *Vite* di Vasari e l'autobiografia di Benvenuto Cellini. L'autore introduce la riflessione spiegando innanzitutto la categoria di appartenenza di questo genere nel Rinascimento: diversamente dalla scrittura storica che racconta la verità effettuale, l'obiettivo della biografia era di estrapolare significati esemplari dalle gesta del protagonista, con un intento anche celebrativo. L'autore concentra la sua attenzione sulle *Vite* di Vasari, descrivendone la struttura e le differenze tra la torrentiniana del 1550 e la giuntina del 1568, ed evidenziando il carattere toscanocentrico dell'opera, che ha portato alle risposte di protesta delle altre scuole, attraverso opere come la *Felsina pittrice* di Malvasia e il *Dialogo della pittura* di Dolce. Mattioda dà infine spazio alle autobiografie degli artisti, tra le quali spicca quella che l'autore definisce più che altro l'"automitizzazione" di Benvenuto Cellini, in cui l'artista, criticando i suoi committenti e gli altri artisti, non farebbe che dimostrare la sua incapacità a relazionarsi con quello che era il mercato dell'arte nel Cinquecento.

Gianluca Genovese analizza con grande ocularità una delle figure fondamentali del Rinascimento italiano, Pietro Aretino, evidenziandone in primis il suo ruolo di "fondatore" della critica d'arte modernamente intesa. Il potente letterato, dopo aver compiuto la sua scalata sociale a Roma, dove divenne mediatore d'eccezione tra artisti e committenti, si stabilisce definitivamente a Venezia, portandovi le novità artistiche toscane e romane. Le *Lettere*, che scrive in maniera

regolare dal 1538 al 1557, trattando dell'arte e del suo rapporto con le parole, lo promuovono a critico d'arte. Nei suoi scritti trovano spazio di definizione i *topoi* più cari al Rinascimento: il passaggio dall'imitazione della natura all'emulazione degli artisti dell'Antichità, fino al riconoscimento, da parte degli artisti del Cinquecento, della loro supremazia, traguardo che segna l'inizio del Manierismo; il conflitto e confronto tra colore e disegno, che vede il letterato schierato alternativamente da una parte o dall'altra in base alle proprie esigenze e a quelle del contesto. La fama dell'Aretino, a cui egli stesso contribuì sagacemente grazie alla sapiente promozione di sé, realizzata in particolare attraverso la diffusione di suoi ritratti accompagnati da testi che ne descrivevano le qualità e l'operato personali, è dimostrata anche dalla pubblicazione, nel 1557, del *Dialogo* a lui dedicato da Lodovico Dolce.

Uberto Motta descrive brillantemente il rapporto di Michelangelo con la scrittura e il suo modo tutto personale di integrarla e combinarla all'interno del proprio processo creativo. L'autore porta come esempi sia quei casi in cui parola e immagine, benché si trovino sullo stesso foglio, non hanno alcuna relazione reciproca, sia quelli in cui invece l'interazione tra le due evidenzia una funzione ancillare dell'una nei confronti dell'altra: in un disegno per la Sacrestia Nuova della Cattedrale di San Lorenzo, Michelangelo fa spiegare il programma e il significato della tomba di Giuliano alle due statue del Giorno e della Notte. Altrettanto significativi sono i casi in cui è il disegno a intromettersi in un testo per caricarlo di significato: ne è un esempio un foglio con una *Rima* che l'artista compose in occasione della morte del fratello, che si interrompe per lasciare spazio al ritratto della mano di Michelangelo stesso, il

cui dito indice sfiora la parola “cara” conferendo ulteriore pathos al testo. I casi più numerosi sono però rappresentati dalle poesie in cui l’artista riflette sulla sua visione della scultura, secondo la quale, mediante la tecnica del levare, egli era in grado di dare vita alla materia: si tratta di uno schema di pensiero, di ascendenza aristotelica, che stava alla base del Rinascimento e secondo il quale «l’arte non risiede nell’opera, ma nella mente dell’artista, e più precisamente nell’idea» (p. 256).

La straordinaria fortuna che ottiene il romanzo epico-cavalleresco nel Cinquecento, a partire dall’enorme fama dell’*Orlando Furioso*, si rispecchia anche nella sua reinterpretazione a livello figurativo che, come Massimiliano Rossi ha efficacemente illustrato, si inserisce in un contesto già saturo di codici iconografici di tema mitologico e religioso, combinandosi e integrandosi a essi. Gli artisti, soprattutto nel Seicento, si servono quindi di schemi già utilizzati per questi generi per dare forma a contenuti totalmente diversi, ma in fondo egualmente immaginifici, come quelli di Ariosto e Tasso. In tal modo, Guido Reni, ad esempio, nel dipingere un episodio quasi privo di tradizione iconografica come l’incontro tra Bradamante in sembianze virili e Fiordispina, si affida al modello iconografico del colloquio tra Cristo e la Samaritana. L’incredibile fortuna del *Furioso* si deve anche alle curate edizioni a stampa, corredate da illustrazioni, con cui venne presentato fin da subito. Queste stampe però sono risultate inscindibili dal testo di riferimento e non sono perciò divenute un modello per l’arte monumentale, dove comunque sia la *Gerusalemme Liberata* che il *Furioso* hanno trovato ampio spazio di rappresentazione. Rossi spiega l’*Amor vincitore* di Caravaggio in funzione delle

parole di Ariosto che scrive di quell’Amore che ha volto sottosopra armi, lettere, arti del disegno e musica, come si vede nell’opera dell’artista. Questo esempio illustre dimostra l’eccezionale ricezione di un’opera come il *Furioso* in grado, nelle mani di artisti e committenti consapevoli, di generare nuovi contenuti del tutto originali.

Questa breve panoramica intende innanzitutto restituire l’alto livello di omogeneità del volume, in cui i saggi dei differenti autori si integrano e completano tra loro, creando un testo in cui si dispiega in maniera esaustiva e coerente l’intera evoluzione del rapporto tra parola scritta e immagine nel Cinquecento. L’apertura interdisciplinare di questo studio e il suo approccio metodologico orientato all’analisi degli aspetti materiali dell’arte attraverso la continua comparazione tra letteratura e arti figurative, compiuta con il sussidio di indagini iconografiche, filologiche e storiche, atte a individuare in particolare l’“occhio del periodo”, ne fanno uno strumento fondamentale anche per gli studenti, sia di letteratura che di storia dell’arte. Persino le stesse scelte strutturali del volume, con solo i riferimenti bibliografici essenziali in testo e una compatta sezione di approfondimento bibliografico a fine capitolo, ne denunciano la funzione didattica, che non esaurisce però la portata dell’opera, alla quale va infatti riconosciuto anche un eccezionale valore come strumento di sintesi, che ancora mancava nel panorama internazionale.

Francesca Casamassima

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor in-chief

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scullo, Università di Bologna

Texts by

Maria Bassi, Rosa Boano, Elisa Campanella, Giuseppe Capriotti,

Francesca Casamassima, Emanuela Conti, Maria Concetta Di Natale,

Andrea Emiliani, Fabio Forlani, Maria Carmela Grano, Erika Grasso,

David Franz Hobelleitner, Ines Ivić, Iliana Kandzha, Aleksandra Lukaszewicz Alcaraz,

Daniele Manacorda, Chiara Mannoni, Gianluigi Mangiapane, Marco Muresu,

Paola Novara, Massimo Papetti, Tonino Pencarelli, Marco Tittarelli,

Irene Tomassini, Dorotya Uhrin

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

