

Fondazione Cassa di Risparmio
di Padova e Rovigo

Centro Internazionale
di Studi di Architettura Andrea Palladio

Pietro Bembo e le arti

a cura di Guido Beltramini, Howard Burns e Davide Gasparotto



Marsilio

- 145 Pietro Bembo e il *Novellino*
di Adolfo Tura
- 179 Un amico di Pietro Bembo: Agostino Beazzano
di Michel Hochmann
- 193 Il Bembo del Giovio
di Barbara Agosti
- 207 Pietro Bembo e la sua ricezione nel Sette-Ottocento
di Elena Granuzzo

BEMBO, LE ARTI E GLI ARTISTI

- 223 Pietro Bembo e la nozione di arte classica
di Marco Collareta
- 233 Impronte di Bembo nelle *Vite* di Vasari
di Silvia Ginzburg
- 257 Bembo e Castiglione: teorici dell'arte e collezionisti
di Guido Rebecchini
- 267 Pietro Bembo's Musical World
di Iain Fenlon
- 281 Generazione al bivio: Giorgione e la *Compagnia degli amici*.
Un'introduzione al seguito dei lavori
di Alessandro Ballarin
- 285 Gli *Asolani* e il fascino del ritratto
di Lina Bolzoni
- 309 Bembo and Bellini
di David Alan Brown
- 329 Bembo in Focus: A Fair Conclusion?
di Lucy Whitaker
- 339 Raffaello e Pietro Bembo negli anni di Giulio II
di Vittoria Romani
- 357 Pietro Bembo e l'ambiente della cultura antiquaria:
ipotesi sul programma iconografico della Sala dei Giganti
di Giulio Bodon

LINA BOLZONI
GLI ASOLANI E IL FASCINO DEL RITRATTO

Vorrei qui riprendere, schematicamente, i punti di un percorso che ho avuto modo di trattare nel mio libro *Il cuore di cristallo*¹, integrandoli con ulteriori elementi.

Punto di partenza è la struttura degli *Asolani*². Il testo che vede la luce nel 1505, affidato agli splendidi caratteri della tipografia di Aldo Manuzio, esibisce una struttura che ne nasconde la complessa gestazione; la perfezione geometrica esorcizza, in altre parole, la diversità dei modelli (filosofici e letterari, latini e volgari), la congerie di esperienze (anche biografiche) che il testo contiene in sé. Gli *Asolani* attraversano infatti progetti ed esperienze molto diversi della vita del Bembo: il loro inizio si ispira, a fine Quattrocento, alla fine infelice di un amore; tra il 1500 e il 1502 la scrittura dell'opera si intreccia da vicino con l'amore per Maria Savorgnan, tanto che personaggi, temi, poesie degli *Asolani* entrano nel vivo dello scambio epistolare tra i due. Nel 1503 inizia la storia d'amore con Lucrezia Borgia, che Bembo conosce alla corte di Ferrara, in qualità di sposa di Alfonso d'Este. Lucrezia diventa la nuova destinataria dei ragionamenti d'amore degli *Asolani*: a lei sono dedicati quando escono alla luce, nel 1505, o meglio a lei sono dedicati alcuni degli esemplari che ci sono arrivati. La prima edizione dell'opera ha dunque uno statuto duplice, caratterizzato dalla presenza/assenza della lettera di dedica; anche i toni e i contenuti della lettera creano un gioco di prospettiva, un effetto straniante di sdoppiamento.

¹ L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, cui rinvio anche per le indicazioni bibliografiche.

² Disponiamo di una edizione critica del testo, da cui trarremo le nostre citazioni: P. Bembo, *Gli Asolani*, a cura di G. Dilemmi, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1991.

Gli *Asolani* realizzano inoltre, come si diceva, una sintesi complessa di tradizioni e modelli diversi. Così ad esempio la tradizione del dialogo latino, classico e umanistico, viene riscritta in volgare, e usata anche come cornice e commento a una scelta di poesie. Se la cornice narrativa rinvia a sua volta al *Decameron*, la scelta delle poesie si ispira sempre più, attraverso le varie redazioni, al Petrarca del *Canzoniere*, mentre la prosa traduce la lirica petrarchesca entro il quadro tipico di una fenomenologia amorosa, riusabile a seconda delle occasioni. Diverse tradizioni filosofiche – in particolare la moderna riflessione sull'amore dei neoplatonici fiorentini – vengono usate per dare una nuova dignità teorica alla tradizione lirica volgare e nello stesso tempo per attuare una difficile ricomposizione fra vita e letteratura, fra autobiografia e creazione di un modello ideale.

Questi dialoghi, che parlano d'amore in volgare, proponendo nello stesso tempo un modello istituzionale di lingua letteraria e di galateo sociale, si imporranno come testo canonico. L'edizione del 1530, accanto a quella del *Cortegiano*, di due anni prima, e all'edizione definitiva dell'*Orlando furioso*, del 1532, segna infatti uno spartiacque nella ricca produzione cinquecentesca di opere dedicate all'amore e alle donne.

Le attese del lettore vengono organizzate intorno a un numero magico: il tre. In tre libri, e in tre giornate, tre giovani letterati parlano d'amore alla presenza di tre giovani donne; il luogo è Asolo, in particolare la splendida villa in cui Caterina Corner, regina di Cipro, celebra il matrimonio di una sua damigella. Il lettore viene guidato per un percorso esemplare: ognuno dei tre libri, anzi, non sarà che lo sviluppo di qualcosa che era stato suggerito, accennato all'inizio. Tre damigelle cantano infatti ciascuna una canzonetta: le prime due illustrano rispettivamente le pene e le gioie che l'amore dà, mentre la terza indica una diversa concezione dell'amore, che potrebbe restaurare l'età dell'oro. Le tre damigelle cantano accompagnandosi con uno strumento (le prime due con un liuto, la terza con la viola). C'è una accentuata corrispondenza metrica e strutturale nelle prime due canzonette; l'ultima canzonetta ha un altro metro e la sua "diversità" è preparata, oltre che dal diverso strumento musicale, da altri segnali di chiara superiorità estetica e morale, che riguardano sia l'emittente del messaggio che gli effetti suscitati nel destinatario: la damigella è «bellissima sopra modo et per giudicio d'ogniun che la vide più d'assai che altra che in quelle nozze v'havesse»); il suo canto fa sì che «alla dolce fiamma, che le sue note ne' cuori degli ascoltanti lasciarono, quelle delle due fanciulle furono spenti et freddi carboni» (I, III, p. 217).

Essa, infine, ha un rapporto privilegiato con la regina: è la regina, anzi, che le ordina di cantare.

Il canto delle tre damigelle è, nello stesso tempo, preludio e sintesi dell'opera: se nel primo libro Perottino parlerà contro l'amore, nel secondo Gismondo ne canterà le lodi, mentre nel terzo Lavinello, dopo aver invitato a distinguere tra i diversi tipi di amore e a tenersi nei limiti della morale, indicherà *un'altra* concezione dell'amore, in cui molto forti sono le componenti neoplatoniche. La scena iniziale, dunque, deve restare ben presente nella memoria del lettore: essa è l'immagine esemplare che poi si dispiega nello spazio del testo, essa è il cuore della *inventio*, e il resto dell'opera ne è, per certi aspetti, l'esegesi.

Il terzo libro si presenta come il momento della verità disvelata. Secondo le regole del codice, a un contenuto più elevato corrisponderanno sia un pubblico più elevato – la regina sarà infatti presente ai «ragionamenti» – sia un interlocutore investito di particolare autorità: Lavinello si fa portatore di un messaggio che gli è stato consegnato da un eremita, un «romito», il quale vive in cima a un colle. Anche i diversi luoghi si ricompongono così in una superiore unità. Per ragionare d'amore i giovani si erano separati dagli altri, si erano collocati in quel luogo interno/esterno alla corte che è il giardino; la presenza della regina restaura, anche visivamente, il controllo su di uno spazio che, sia pure temporaneamente, si era costruito come separato. Allo stesso modo Lavinello ricompone i contrasti e i limiti del precedente ragionar d'amore portando dentro lo spazio della corte un punto di vista «altro», superiore ma non lontano: il romito sta in cima ad un colle, dice Lavinello, «che c'è qui dietro» (III, XI, p. 329) e una visione l'ha reso idealmente partecipe di quanto era avvenuto nel giardino.

La struttura ternaria degli *Asolani*, si diceva, esibisce una perfezione geometrica, crea una immagine in cui *tout se tient*, troppo, si direbbe, così da suscitare qualche sospetto. Si deve intanto notare come la struttura che abbiamo descritto sia il frutto di un cambio di regia. Essa compare infatti nella versione a stampa, mentre nella precedente versione manoscritta Gismondo invitava gli amici nel giardino, rievocava – con una difficile *performance* mnemonica – le due canzoni in lode e biasimo dell'amore che le due fanciulle avevano cantato alla presenza della regina e ne traeva spunto per proporre alla brigata l'argomento di cui ragionare (I, V, pp. 13-15). Si tratta dunque di una struttura cui l'autore attribuisce una particolare importanza. Nella sua versione definitiva essa assume un ritmo ternario, rinuncia all'*ordo artificialis* della narrazione, e lo sostituisce con

una scansione temporale in due tempi, tali che si rispecchino l'uno nell'altro: le tre canzonette delle damigelle e i discorsi dei tre giovani infatti si corrispondono, rinviano le une agli altri, anzi le scene dei dialoghi, ben più ampie e analitiche, si dispongono idealmente *dietro* le tre scene iniziali, ne costituiscono lo sfondo. Possiamo visualizzare la struttura in questo modo, tenendo presente anche i miti in cui ciascuna delle tre fanciulle rispecchia la propria vicenda amorosa:

prima fanciulla	seconda fanciulla	terza fanciulla
Medea e Giasone	Andromeda e Perseo	età dell'oro
Perottino	Gismondo	Lavinello
I libro	II libro	III libro

È interessante notare che non sarebbe poi così difficile dare corpo alle nostre immagini. Per ritrarre Gismondo, potremmo usare il cosiddetto ritratto del giovane Bembo del Bellini (fig. 22) (in realtà Bembo si ritrae in tutti e tre gli interlocutori, ma nelle lettere a Maria Savorgnan sottolinea soprattutto la sua corrispondenza con Gismondo)³; oppure potremmo usare, anche se in un modo po' infedele, le indicazioni di lettura che Ballarin ha dato di un quadro di Giorgione, il *Doppio ritratto* Ludovisi, che egli data ai primissimi anni del Cinquecento e che gli sembra esprimere pienamente la nuova sensibilità poetica e filosofica degli *Asolani* (fig. 55). I due giovani rappresentati incarnano, egli scrive, due diversi modi di vivere l'amore, «se la prima testa sembra avere la "fiera tristezza" di un Perottino, la seconda ha tutta la malizia, la socievolezza mondana, il pieno appagamento dei sensi di Gismondo»⁴. Giorgione dunque ci potrebbe aiutare nel nostro tentativo di dare un volto a Perottino e a Gismondo.

Ma è per Lavinello che la pittura contemporanea ci viene incontro, con

³ M. Savorgnan, P. Bembo, *Carteggio d'amore (1500-1501)*, a cura di C. Dionisotti, Firenze 1950, n. 27, p. 65, e in P. Bembo, *Lettere*, ed. critica a cura di E. Travi, 4 voll., Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993, I, 1492-1507 (1987), p. 62, n. 75.

⁴ A. Ballarin, *Giorgione e la Compagnia degli Amici: il "Doppio ritratto" Ludovisi*, in *Storia dell'arte italiana*, II, 5, I. *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 479-541 (cfr. p. 523).

una tempestività e una efficacia davvero sorprendenti. A Parma, alla Galleria Nazionale, possiamo infatti vedere un quadro dei primi anni del '500, forse di Filippo Mazzola⁵ (fig. 58): un giovane canta e intanto, scrive Stefano Lorenzetti, «nella mano destra porge, rivolto allo spettatore, un piccolo quaderno su cui è notato un rigo di musica con sotto il verso “ha, quante cose qui tacendo passo”»⁶. Il verso appartiene alla terza canzone di Lavinello (III, x, p. 328, v. 52). Il ritratto ci testimonia dunque una precoce fortuna figurativa degli *Asolani*, o almeno di materiali – in questo caso poetici – che in essi confluiscono e che probabilmente ebbero anche circolazione autonoma.

Ma il discorso vale anche in senso contrario: sono molte, nel testo, le sollecitazioni figurative: il *topos* dell'*ut pictura poesis* è declinato in modo ricco: più volte Bembo ci invita a “guardare” i suoi dialoghi, a porli sotto «l'occhio de' riguardanti» (II, VIII, p. 270). È esattamente quello che noi abbiamo provato a fare: abbiamo guardato la struttura, cercando di andare al di là della dimensione unilineare della scrittura, di visualizzare il testo, di collocarlo in uno spazio a più dimensioni.

Il Bembo, potremmo dire usando categorie tratte dalle arti figurative, costruisce un trittico le cui scene (i tre dialoghi) sono nascoste ciascuna da un coperchio che contiene a sua volta una immagine che rinvia allusivamente alla scena cui corrisponde: qualcosa di simile ai ritratti con coperchio, o con rovescio, che vengono prodotti proprio fra Quattro e Cinquecento, e la cui “geografia e storia” si intreccia da vicino con le vicende del Bembo: possiamo qui solo accennare a un rapido percorso che inizia da Venezia, dai rapporti del padre, Bernardo, con Jacometto, per continuare con la corte di Urbino (e quindi con i celebri ritratti dei duchi di Piero della Francesca), con Firenze, con il ruolo giocato da Bernardo Bembo nel caso del ritratto leonardesco di Ginevra de' Benci, per tornare al Veneto, con Lorenzo Lotto e il ritratto del vescovo Bernardo de' Rossi, che era vescovo

⁵ S. Colla, cat. 108, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere*, I, *Dall'Antico al Cinquecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, 1997, pp. 118-120, e A. Serafini, *Filippo Mazzola (?)*, Ritratto di musico, in *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Cremona, Santa Maria della Pietà, 12 dicembre 2000-18 marzo 2001), a cura di S. Ferino Padgen, Milano, Skira, 2000, p. 132, n. 1, 36.

⁶ S. Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 132-133.

di Treviso, la città nel cui territorio si trovava Asolo; il coperchio portava la data del primo luglio 1505 (e del resto i rapporti di Lotto con Asolo sono ricchi e ben documentati)⁷.

Torneremo su questo tema. Proviamo ora a rileggere gli *Asolani* applicando il modello del “ritratto doppio” – e quindi una duplice prospettiva che non riguarda solo, vistosamente, la struttura, ma si insinua entro i principali temi dell’opera: la corte, la poesia, l’amore.

I. LA CORTE

Come si ricordava, il testo prende le mosse dalla celebrazione del matrimonio di una damigella della regina. Analoga situazione è presente nella lettera che dedica gli *Asolani* a Lucrezia Borgia, e Bembo usa la circostanza per inserire il testo in un’ottica doppia: egli scrive infatti che gli sembra giusto inviare gli *Asolani* mentre Lucrezia sta celebrando alla corte di Ferrara le nozze della «sua gentile Nicola»: «et averrà che quello che altri giovani hanno con altre donne tra gli sollazzi d’altre nozze ragionato, voi nelle vostre con le vostre damigielle et cortigiani da me, che vostro sono, iscriviti leggerete» (Venezia, 1° agosto 1504, pp. 77-78). Gli *Asolani* faranno così da tramite e da specchio fra due situazioni, lontane fra loro nel tempo e nello spazio, così come Bembo è ormai lontano dalla corte di Ferrara. La morte ha fatto il suo ingresso nel regno di amore: la lettera descrive a lungo il dolore del Bembo per la morte del fratello Carlo e accenna a perdite dolorose che anche Lucrezia ha subito. Il quadro della festa di nozze alla corte della regina di Cipro si ricompone così nello spazio della scrittura, e si ripresenta sulla scena di una nuova festa solo dopo aver attraversato la soglia oscura della morte.

Vediamo ora come si presenta l’immagine della corte nel testo definitivo degli *Asolani*, immagine particolarmente memorabile perché consegnata al luogo privilegiato dell’*incipit*:

⁷ Alle indicazioni bibliografiche fornite nel mio libro *Il cuore di cristallo*, cit., vorrei aggiungere *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo-12 giugno 2011), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011.

Asolo adunque, vago et piacevole castello posto ne gli stremi gioghi delle nostre alpi sopra il Trivigiano, è, sì come ogniuno dee sapere, di madonna la Reina di Cipri, con la cui famiglia, la quale è detta Cornelia, molto nella nostra città honorata et illustre, è la mia non solamente d'amistà et di dimestichezza congiunta, ma anchora di parentado. Dove essendo ella questo settembre passato a' suoi diporti andata, avvenne che ella quivi maritò una delle sue damigielle, la quale, perciò che bella et costumata et gentile era molto et perciò che da bambina cresciuta se l'havea, assai teneramente era da lei amata et havuta cara. Per che vi fece l'apparecchio delle nozze ordinare bello et grande, et, invitatovi delle vicine contrade qualunque più honorato huomo v'era con le lor donne, et da Vinegia similmente, in suoni et canti et balli et solennissimi conviti l'un giorno appresso all'altro ne menava festeggiando, con sommo piacer di ciascuno (I, II, p. 215).

È l'immagine, a tutto tondo, di una festa di corte: la celebrazione delle nozze esalta, in un certo senso, quanto vi è di più raffinato, e insieme di più onorevole e piacevole nella vita di corte. Tutto vi è bello, gentile e, naturalmente, grande. Non vi è luogo, né occasione più adatta per ragionar d'amore.

Proviamo ora a sottoporre questa immagine a una diversità di punti di vista, a collocarla cioè entro le molteplici prospettive che si possono costruire facendo interagire il passato e il futuro, tenendo conto, cioè, sia della precedente versione dell'*incipit* degli *Asolani*, sia delle pagine che il Bembo ormai maturo avrebbe dedicato alla regina di Cipro. Nel testo manoscritto degli *Asolani*, la parte dedicata alla regina è molto più ampia. Asolo, si dice,

è hora (sì come dovete sapere) arnese della Reina di Cipri, la quale per la morte del re Giacco suo marito, non guari con lui dimorata, rimasa vedova et senza figliuoli, poi che così hebbe con somma sodisfattione de' suoi popoli quasi tutta la sua giovinezza trappassata, raccomandato il governo del regno alla Signoria nostra, in Vinegia se ne tornò, dove era nata, per rivedere e suoi parenti et appo loro nella sua patria più riposatamente menarne gli altri anni della sua vita. Dove venuta et lietamente ricevuta da' suoi, fu dalla Signoria nostra honorata di bellissimi et preciosi doni, tra' quali hebbe questo castello, del quale io dico (I, II, p. 7).

Il tono è anche qui idillico, il racconto fortemente idealizzato. Veniamo tuttavia a sapere che la regina che celebra il matrimonio della sua damigella ha subito una doppia perdita: del marito e del regno. Lo scenario rimane splendido e raffinato, ma l'immagine della corte ci appare improvvisamente fragile e illusoria: quella di Caterina è una corte che la Repubblica di Ve-

nezia le ha dato in dono, sui propri territori; si tratta dunque di una corte e di un regno di cartapesta, che sostituiscono e rappresentano una corte e un regno veri, inesorabilmente perduti. Luogo ideale della cortesia, dell'eleganza del linguaggio e del comportamento, la corte diventa così ancora più chiaramente, negli *Asolani*, un luogo letterario, il luogo deputato al ragionar d'amore, un luogo investito di quel rapporto illusorio e sfuggente con il reale che la letteratura comporta e che è uno dei grandi temi dell'opera.

Nella versione a stampa scompare la storia della regina di Cipro. La formula «come ogniuno dee sapere» rinvia a una comune memoria cittadina: ad essa, e non più al racconto presente nel testo, è ormai demandata la rievocazione dell'antefatto, di quelle vicende, cioè, che, una volta presentate direttamente sulla scena, rischiano di creare un'atmosfera di precarietà intorno alla corte, e ai rituali che vi si celebrano.

Nel 1530 il Bembo viene incaricato dal Consiglio dei Dieci di scrivere la storia di Venezia. L'opera, in latino, sarà finita nel 1544. In essa troviamo una versione ben più ampia e mossa delle vicende della regina di Cipro. Un vero romanzo, fatto di intrighi internazionali, di spie e tradimenti, si delinea intorno alla figura femminile che all'inizio degli *Asolani* aveva celebrato, in un'atmosfera edenica, le nozze della sua damigella. Ma fermiamoci solo sugli elementi che qui ci interessano, perché rinviano alla scena costruita negli *Asolani*. Veniamo a sapere che il re di Napoli voleva far sposare suo figlio con Caterina Corner, e che tali nozze vengono impedito con la forza dalla Repubblica di Venezia. A differenza poi di quanto si favoleggia nella prima versione degli *Asolani*, Caterina è fortemente restia ad abbandonare il regno di Cipro: «né volea» leggiamo fra l'altro «le fosse persuaso di lasciare un ricco regno, siccome donna in vita regale e in regali onori avvezza, e che sapea quanto con nessuna propria condizione e parcamente nelle repubbliche si vivea»⁸. Fra le numerose argomentazioni, condite di blandizie e di minacce, con cui suo fratello Giorgio, capo della delegazione veneziana, la convince ad accettare, c'è anche l'osservazione che i maggiorenti dell'isola non sopportano di essere governati da una donna («e molti ancora de' maggior Cipriani d'essere da femmina governati apertamente indignanti»). Molto interessante è anche l'esortazione che il

⁸ P. Bembo, *Historia vinitiana. Libro 1*, a cura di A. Del Ben, Padova, CLEUP, 2006, pp. 54-55.

fratello le rivolge a rinunciare alla sostanza della sua immagine pubblica, per poi esibirne il nome e l'esterno splendore nella sua patria di origine:

In ogni contrada ella sia Reina detta [...] ella dovrebbe desiderare etiamdio [...] nella sua patria salutata e veduta essere; e' suo splendore al fratello, alle sorelle, a' parenti e finalmente a quella città nella quale ella nata e cresciuta è, volere comunicare⁹.

Asolo sarà appunto questo, e cioè il trionfo della pura immagine, l'esibizione di uno splendore cui corrisponde solo il ricordo di una realtà.

Anche l'immagine della regina viene così a collocarsi in una dimensione ambigua, fra realtà e pura rappresentazione di qualcosa che non c'è più. Questo contribuisce a far sì che il ritratto della regina e della sua corte si diffranga in molteplici prospettive. Un luogo è, nella cultura del Cinquecento, anche un luogo di memoria e nel caso di Cipro la memoria culturale era quanto mai ricca e sollecitante. Evocare Cipro, e la sua regina, significava infatti, per qualsiasi persona dotata di media cultura, evocare Venere, e il suo regno. L'associazione mitologica è infatti subito sfruttata nella produzione poetica in lode di Caterina¹⁰. Negli *Asolani* la regina che celebra le nozze della damigella e che con la sua presenza dà compimento e autorità al «ragionar d'amore» è dunque anche l'immagine emblematica della dea d'amore. Ci sono come due ritratti che sono compresenti nel testo: uno è quello storico, in qualche misura realistico, e l'altro è quello emblematico. Quest'ultimo si basa sulla vicenda che ha caratterizzato la vita di Caterina, ma rinvia anche all'elogio cortigiano, e al codice mitologico che gli è caro.

⁹ P. Bembo, *Della istoria viniziana [...] da lui volgarizzata libri dodici*, in Id., *Opere*, III, Milano, Società tipografica de' Classici italiani, 1809, pp. 63-65.

¹⁰ Ad esempio nel carne latino che celebra le sue nozze, il vicentino Pagello fa intervenire la stessa Venere, preoccupata per l'esclusivo interesse che il re di Cipro nutre per la caccia, «anxia pro regnis iam Cytherea suis» (B. Pagello, *De nuptiis Zachii Cypriorum Regis et Catherinae Corneliae ex sanguine Venetorum primariae feminae*, v. 14, in Id., *Carmina*, in Venezia, Biblioteca Marciana, cod. Lat. XII, 142 [= 4510], c. 28v). La *Vita* di Caterina scritta da Antonio Colbertardo è preceduta da un sonetto del bassanese Marico Stecchini, che nelle terzine riprende il *topos* della analogia fra biografia e ritratto e poi il mito di Venere: «Felice donna, che hai Pittor sì egreggio, / dal ciel in sorte che dipinge in foglio / le tue grandezze e la beltà celeste. // Nova Ciprigna Dea nomar ti voglio, / ch'Asolo per tuo Cipro, Albero regio, / scegliesti già vivendo in gioie e feste» (Venezia, Biblioteca Marciana, cod. It. VI, 410 [= 5971], c. 113v).

Pensiamo ad esempio a Isabella d'Este, una principessa che è in contatto con Caterina e a volte è sua ospite. Lo Studiolo cui Isabella dedica tante cure viene realizzato negli stessi anni in cui Bembo scrive gli *Asolani* e il quadro che Lorenzo Costa consegna nel 1506 rappresenta Isabella incoronata nel regno di Amore.

Incentrati sui «ragionamenti d'amore», gli *Asolani* ripropongono in un certo senso il modello delle corti d'amore medievali, naturalmente aggiornandolo alla luce delle novità filosofiche, letterarie, linguistiche del primo Cinquecento.

Negli *Asolani* inoltre c'è un'immagine che costituisce una specie di doppio di Caterina e nello stesso tempo disegna intorno a lei una vorticosa *mise en abyme* di tutta l'opera. Nel III libro infatti l'eremita racconta a Lavinello il mito della Regina delle Isole Fortunate: ella fa cadere addormentati coloro che la amano e quando si svegliano conosce i loro sogni, misura la qualità del loro amore per lei e li tratta di conseguenza. Chi ha sognato solo di andare a caccia, o a pescare, o a cavallo viene mandato tra le fiere. Se non l'hanno mai sognata, spiega l'eremita, significa che non la amano. Chi ha sognato di fare il mercante, di occuparsi della famiglia o dello Stato

tuttavia poco della Reina ricordandosi, essa gli fa essere altresì quale mercatante, quale cittadino, quale anziano nelle sue città, di cure et di pensieri gravandogli et poco di loro curandosi parimente. Ma quelli che si sono sognati con lei, essa gli tiene nella sua corte a stare et a ragionar seco tra suoni et canti et sollazzi d'infinito contento, chi più presso di sé et chi meno, secondo che con lei sognando, più o meno si sono dimorati ciascuno (III, XVIII, p. 340).

I tre tipi di sogno vengono a corrispondere alle diverse possibilità che i tre dialoghi degli *Asolani* delineano: l'eremita si preoccupa di chiarirlo subito a Lavinello, e quindi anche al lettore eventualmente distratto. Perottino e Gismondo rischiano, egli dice, di essere cacciati dalla corte di amore, di andarsene tra le fiere, ma anche Lavinello ha sognato troppo poco della regina (III, XIX, p. 341).

Siamo qui alla fine degli *Asolani*: la corte di Asolo resta sullo sfondo, e nel ricordo del lettore, ma altre suggestioni vi si sovrappongono: la corte d'amore, la corte fiabesca della Regina delle Isole Fortunate. Tutto questo contribuisce anche a far dimenticare la perdita storica, la lontananza incolmabile della corte di Cipro, e insieme a darne una rappresentazione che ne sfuma il dolore, che ne rilancia il senso in altre dimensioni. Vediamo meglio come.

Nei dialoghi precedenti i giovani via via recitavano delle poesie, così che i versi esemplificavano i vari momenti delle questioni d'amore e nello stesso tempo davano loro una forma diversa. Alla fine degli *Asolani* non c'è più posto per la poesia: il romito che indica la strada della rinuncia all'amore terreno non dialoga, ma enuncia con appassionata retorica la sua visione che distrugge le apparenze, e toglie polemicamente il velo alle illusioni umane. Secondo il modello platonico, c'è posto invece per il mito: quello appunto della regina delle Isole Fortunate, «bellissima et di maraviglioso aspetto et ornata di cari et pretiosi vestiri et sempre giovine» (III, XVIII, p. 340). È una specie di Circe buona, che rende visibile quel che si nasconde nei cuori degli uomini; il suo regno, posto al di là delle Colonne d'Ercole, è un luogo in cui la tradizione fiabesca e i miti platonici, come quello di Atlantide, si intrecciano con il fascino recente della scoperta dell'America¹¹. Ma anche in questo caso se accostiamo al testo a stampa la tradizione manoscritta possiamo scoprire una dimensione ancora diversa. Per due volte, infatti, Bembo postilla il testo manoscritto degli *Asolani* indicando come fonte uno dei testi più complessi di Marsilio Ficino, la *Theologia Platonica*, scritta fra il 1469 e il 1474 e pubblicata nel 1482. Nel primo caso (I, XVI, p. 35) lo fa a proposito della ragione per cui Amore viene considerato un dio, nel secondo caso (I, XXXIII, p. 67)¹² la questione è quella delle immagini angosciose che tormentano gli innamorati, e che possono prendere la forma anche di personaggi del mito, come Narciso, Tantalo o Issione. La *Theologia Platonica* viene indicata dunque da Bembo come fonte per una questione affascinante, che percorre tutti gli *Asolani*, e cioè quale è la natura delle immagini mentali, e quindi anche quale valore conoscitivo abbiano i miti. È Bembo stesso che ci invita a leggere la *Theologia Platonica* (e in particolare il XIII libro) in controluce, sullo sfondo degli *Asolani*, e la dimensione segreta che viene così alla luce è di straordinario fascino. Il XIII libro dell'opera di Ficino è infatti dedicato alla immortalità dell'anima, tema che viene trattato dal punto di vista degli straordinari poteri che caratterizzano l'anima e con essa l'immaginazione. Troviamo qui indicati tre tipi possibili di sogni,

¹¹ Cfr. V. Manfredi, *Le Isole Fortunate. Topografia e storia di un mito*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1993; T. Cachey, *Le Isole Fortunate: appunti di storia letteraria italiana*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1995.

¹² La glossa recita «Fic. In theol. 3°, 2°, de .7. vacationibus generibus», con un lapsus, perché in realtà anche in questo caso il rinvio è al libro XIII della *Theologia* di Ficino.

che ci ricordano da vicino quelli che la Regina delle Isole Fortunate legge sulle fronti dei suoi innamorati: i sogni degli uomini «voluptuosae vitae dediti», ispirati ai piaceri sensibili; quelli sognati da chi disprezza quel tipo di vita e si impegna nella vita civile o nella ricerca filosofica e infine quelli dei pochissimi che si abbandonano a Dio. Ma al di là della corrispondenza fra i tre tipi di sogni, c'è qualcosa di più profondo che lega la *Theologia Platonica* alla parte conclusiva degli *Asolani* e ci fa penetrare nel cuore della favola della Regina delle Isole Fortunate: si tratta del nesso che Ficino pone tra i nostri sogni e il nostro destino ultimo, si tratta dell'idea che noi siamo – e soprattutto saremo – quel che sogniamo. Se teniamo presente la forte presenza di Ficino, e delle pagine più inquietanti della *Theologia Platonica*, il mito della Regina delle Isole Fortunate acquista una diversa intensità. E capiamo meglio il tono sacrale con cui il romito lo introduce: «Hanno tra le loro più segrete memorie gli antichi maestri delle sante cose, essere una Reina in quelle isole, che io dico, Fortunate...» (III, XVIII, p. 340). I ragionamenti d'amore che si sono dispiegati nelle pagine precedenti degli *Asolani* rivelano qui il loro sbocco metafisico: ci si interroga sulla natura stessa delle immagini mentali, sulla costruzione dei miti, sul destino eterno. È in questa vertiginosa prospettiva che vengono a collocarsi i luoghi storici, e simbolici, di Cipro e di Asolo. Ma il fascino del testo del Bembo sta proprio nella compresenza di prospettive diverse, per cui il luogo iperuranico delle Isole Fortunate non cancella né Cipro, luogo del ricordo e della mitologia, né il presente di Asolo, colto in un momento magico in cui si ragiona d'amore e si rinnovano i fasti di una corte che non c'è più.

2. LA POESIA

Vediamo ora l'immagine di se stesso, e della letteratura, che il testo costruisce. Quella che ci viene subito messa sotto gli occhi è una concezione canonica della letteratura e della sua ricezione: la troviamo infatti collocata in luoghi significativi e memorabili, cioè all'inizio del primo e dell'ultimo dei tre libri che costituiscono l'opera. È possibile, si afferma, raggiungere la verità e le lettere aiutano in questo difficile compito; gli *Asolani*, ad esempio, aiutano il lettore a orientarsi nella perigliosa tematica dell'amore: il testo dunque riflette una verità che a sua volta il lettore deve recepire. Ma accanto a questa autorappresentazione canonica, trovano spazio nel testo anche suggestioni di altro tipo. C'è ad esempio il fascino, in larga misura

autonomo, di dar forma alle cose, di esprimere il dicibile nelle sue varie forme. Così Gismondo, il difensore dell'amore terreno, il protagonista del II libro, provoca i suoi compagni a dar inizio al ragionamento dicendo:

Non è meraviglia, dolcissime giovani, se voi tacete [...] Ma de' miei compagni sì mi maraviglio io forte, i quali dovrebbero, se bene altramente credessero che fosse il vero, scherzando almeno favoleggiar contra lui [l'Amore], a ffine che alcuna cosa di così bella materia si ragionasse hoggi tra noi (I, VII, p. 221).

Essenziale è che la «bella materia» sia detta, sia rappresentata in tutte le sue forme possibili. Rispetto a questo il problema della verità passa in secondo piano, o almeno investe una dimensione «altra».

Agli antipodi di questo modo di vedere, c'è una concezione tutta referenziale della letteratura, che comporta da parte del pubblico una ricezione passiva e un rispecchiamento emotivo. Questo modello è rappresentato nel I libro, dove Perottino parla delle tremende infelicità provocate dall'amore e fa commuovere le donne che lo ascoltano fino alle lacrime. Ma Perottino, denuncia Gismondo, ha barato al gioco: forse sotto una forte spinta emotiva (travolto dalle sue «ingorde maninconie», II, III, p. 264) ha scambiato le parole per le cose, ha usato con effetti patetici il repertorio poetico del meraviglioso, dando parvenza di realtà a quelli che sono solo artifici retorici. Anche se sono felicemente innamorati, continua Gismondo, i poeti parlano di sé nei termini dolorosi e straordinari consacrati dalla tradizione,

non perciò che essi alcuno di que' miracoli pruovino in sé che i miseri et tristi dicono sovente di provare, ma fannolo per porgere diversi soggetti a gl'inchiostri, acciò che con questi colori i loro fingimenti variando, l'amorosa pintura riesca a gli occhi de' riguardanti più vaga (II, VIII, p. 270).

La poesia, ci avverte Gismondo, rende visibile il gioco compiuto dal poeta, che riprende, varia, imita e emula la tradizione. Qui le metafore vive invitano appunto il lettore a farsi osservatore consapevole, a guardare al testo con uno sguardo che va al di là della prima apparenza perché è consapevole delle regole del gioco.

Spazio del gioco, e spazio della verità: i confini si vanno delineando in modo inquieto, e non sempre univoco nel corso degli *Asolani*. Molto significativo è, in questa ottica, proprio il III libro, quello che si presenta, come si diceva, come il libro della verità rivelata. Il prologo è impegnato a

mostrare che la verità esiste e che è possibile raggiungerla e dirla, malgrado tutte le difficoltà e le incertezze. Fra i pericoli da evitare, scrive il Bembo, c'è quello di affidarsi all'opinione di un altro. Nel lungo periodo in cui si elencano i motivi per cui questa è una posizione erronea, si insinua una lunga parentesi: «senza che si suole egli etiandio non so come alle volte avvenire che, o parlando o scrivendo d'alcuna cosa, ci sott'entra nell'animo a poco a poco la credenza di quello medesimo, che noi trattiamo» (III, I, p. 313). È una parentesi rivelatrice. Nel bel mezzo del discorso sulla verità, essa rimette in gioco la forza autonoma della parola, la sua capacità di incantamento: «non so come», «ci sott'entra nell'animo a poco a poco». Il gioco della letteratura rischia di aver la meglio sui giocatori: i suoi fantasmi possono assumere la parvenza, e la credibilità, di cose vere.

3. L'AMORE

Giunti sulla cima del colle dove vive il romito, se guardiamo indietro, dall'alto, le immagini dell'amore, della corte, della poesia che il testo ha costruito, esse ci appaiono molteplici, irriducibili alla prospettiva unica e superiore che il punto di arrivo dovrebbe garantire. Mentre delinea un percorso che ha un inizio e una fine, il testo degli *Asolani* ci presenta in realtà i diversi modi possibili in cui si può pensare e dire l'amore. E le diverse opzioni, i diversi personaggi che le incarnano, restano tutti lì davanti a noi, con la loro forza e i loro limiti. Anche il romito non riesce ad averne ragione. Il suo discorso e la sua immagine penetrano dentro il mondo del giardino e della corte di Asolo ma vengono pur sempre dal di fuori: ambasciatori di un mondo *altro*, espressione, per passare al piano biografico, di scelte possibili che non il Bembo, ma amici a lui vicini avrebbero compiuto di lì a poco. È significativo che il «romito», e i suoi discorsi a Lavinello, vengano citati in una lettera del 10 dicembre 1506 indirizzata da Bembo a Vincenzo Querini, che gli rimprovera di aver scelto le lettere, e la corte. E molto risentita è la risposta di Bembo, che mette sul tavolo la questione di fondo della ricerca della propria identità: «più tosto dilibero di rimanermi alquanto adietro, col viso che io ho, che farmi più innanzi mascherato, quando possa avvenire che alcuno, levandomi la maschera, poi mi schernisca ne' panni altrui»¹³.

¹³ Bembo, *Lettere*, cit., I, 1492-1507 (1987), p. 239, n. 245.

Ben diversa era la strada su cui, dal 1504, si era avviato un altro stretto amico del Bembo, Tommaso Giustiniani, e su cui si avvierà lo stesso Querini: una strada di distacco dal mondo, di ricerca spirituale, di vita eremitica. Querini, e gli altri amici, chiedono al Bembo di prendere sul serio il suo «romito», di essere fedele all'idea della letteratura come via che guida alla verità, ma ormai è maturata in lui un'altra scelta: quella della corte di Urbino, dove nel Carnevale 1507 recita la parte dell'ambasciatore di Venere, ed esalta i piaceri dell'amore. A poca distanza dalla prima edizione degli *Asolani*, c'è infatti un testo che ne costituisce una specie di commento e di controcanto, una linea di sviluppo e una prospettiva praticabile: le *Stanze*, che del resto vengono pubblicate una prima volta, sia pure in un'edizione non controllata dall'autore, nel 1522, proprio in coda agli *Asolani*¹⁴. Siamo come si diceva nel 1507, nella stagione del Carnevale. Alla corte di Urbino si festeggia come si conviene: con maschere, feste, danze, spettacoli giocosi. Bembo vi partecipa pienamente e non solo come spettatore. Insieme con l'amico Ottaviano Fregoso si presenta infatti sulla scena, nel bel mezzo di un ballo, mascherato da ambasciatore del regno di Venere. Il suo compito è convincere la duchessa di Urbino, Elisabetta Gonzaga, e la sua amica Emilia Pia a cedere al fascino dell'amore, a gustarne la bellezza e i piaceri; Venere non può più tollerare che la loro castità metta in forse il suo potere, renda fragili i confini del suo regno. Quelle che vengono recitate sono le cinquanta ottave delle *Stanze* che Bembo ha scritto, a quanto dice, sviluppando un'idea del Fregoso. È un elogio cortigiano, che sa coniugare l'offerta erotica con la lode della castità della donna. Ma si tratta di una versione particolare, dove l'occasione carnevalesca è sfruttata per una elegante invenzione narrativa. Siamo nel cuore del mondo evocato dal *Cortegiano*: i personaggi sono gli stessi e i dialoghi che il testo evoca sono collocati idealmente nel 1507, molto vicini, dunque, al tempo delle *Stanze*. Nel 1508, inoltre, Castiglione fa di Bembo uno dei personaggi della sua egloga pastorale *Tirsi*, che scrive per il Carnevale, in collaborazione con Cesare Gonzaga, proprio in competizione con le *Stanze*: Bembo vi compare (ottava 40) come un pastore venuto da lontano, che si è fermato perché

¹⁴ Cfr. P. Bembo, *Stanze*, a cura di A. Gnocchi, Firenze, Società editrice fiorentina, 2003; sull'edizione del 1522 (Venezia, Niccolò Zoppino) cfr. p. xv. Un'accurata analisi e annotazione del testo a stampa è nella sezione curata da Gorni di *Poeti del Cinquecento*, a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 191-211.

attirato dall'amore per la dea che i pastori venerano, e cioè la duchessa Elisabetta¹⁵. Possiamo collocare le *Stanze* nel bel mezzo di un significativo spettacolo di maschere. Abbiamo così gli *Asolani* alle spalle, sullo sfondo, mentre nel centro, sulla scena, troviamo Bembo-ambasciatore di Venere, e Bembo-pastore, versioni diverse della "recitazione" che la corte comporta; con un cambiamento di scena abbiamo poi il Bembo memorabile e ben più famoso dell'ultimo libro del *Cortegiano*: qui si citano esplicitamente gli *Asolani*: «Veramente, Signora,» si schermisce Bembo dopo l'invito della Duchessa «avendo io da parlare di questa materia, bisognariami andar a domandar consiglio allo Eremita del mio Lavinello»¹⁶. Il discorso che Castiglione gli fa pronunciare delinea un'ascesi dall'amore terreno a quello divino che è in realtà lontana dalla visione del romito, il quale proponeva piuttosto una scelta radicale a favore dell'amore divino. Gli *Asolani* sono così invocati come *auctoritas* per proporre una lettura parziale e alquanto infedele, che però avrebbe avuto il merito di creare una specie di *vulgata* di grande fortuna e diffusione.

4. IL RITRATTO

Tornando agli *Asolani*, possiamo dire che da un lato essi sono una specie di autoritratto in tre versioni; nello stesso tempo ci forniscono un ritratto a tutto tondo dell'amore, della poesia, della corte, che si rivela illusorio nella sua unicità, che si sdoppia, si sfrangia. Vorrei qui accennare che la possibilità di parlare degli *Asolani* in termini di "ritratto" ci è offerta dal Bembo stesso. Leggiamo ad esempio in quella lettera a Maria Savorgnan che Dionisotti ha definito come «un corollario degli *Asolani*»: la testimonianza del loro amore susciterà una «dolce invidia» in chi, venendo dopo, non avrà potuto conoscerli; questo soltanto dura, al di là del tempo:

¹⁵ J. Guidi, *Thyrsis ou la cour transfigurée*, in *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, II, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1977, pp. 141-186; C. Vela, *Il Tirsi di Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp. 245-292.

¹⁶ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, introd. di A. Quondam, note di N. Longo, Milano, Garzanti, 1991, IV, I, p. 426.

E in brieve de' nostri amori e di noi medesimi, o tardi o per tempo, niente altro rimane tra gli uomini, nelle seguenti stagioni, che la voce e il grido. E questi tanto e tali bastano chente e quali un valoroso amante, sè insieme con la sua donna *ritraendo*, gli sa nelle durevoli scritture far bastare¹⁷.

Di grande interesse è inoltre un brano sul ritratto su cui ha richiamato l'attenzione Barbara Agosti¹⁸. Lo leggiamo in un testo latino, il *De Guido Ubaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzagia Urbini Ducibus liber*, che Pietro Bembo scrive fra il 1509 e il 1510 in seguito alla morte, avvenuta nel 1508, del duca Guidubaldo. Bembo racconta di essersi recato in compagnia del Sadoletto e di Filippo Beroaldo, presso il segretario di papa Giulio II, Sigismondo de' Conti, per avere notizie sugli ultimi momenti di vita del Duca. Sigismondo fa leggere a un ragazzo al suo servizio una lunga lettera che Federico Fregoso ha scritto dopo aver sentito del triste evento, e chiede al Beroaldo di dare un giudizio sulle qualità della lettera. Citiamo qui le battute di dialogo che seguono usando il volgarizzamento che lo stesso Bembo ha realizzato:

Et io poi, ché così volete, dirollovi, – messer Filippo – se prima qui m'arete fatto venir un pintore, il quale non la faccia de gli uomini, ma di loro sappia gli animi e i costumi ritrarre. – A che questo, messer Filippo, e che ha di ciò a seguir? – disse messer Sigismondo. – Seguiranne – rispose quegli – che vedutasi da voi la pintura delle maniere e de' costumi di lui, dirò tale e somigliante a questi costumi esser la faccia e la qualità delle sue scritture, e la leggiadria e dolcezza de il loro stile esser uguale alla soavità e candidezza del suo animo. Ché se questa qualità di scrittura dissegnar sapesse questo medesimo artefice e quella dissegnata ci avesse, della quale mi dimandate a che fine io la cerchi, allora quasi la imagine de gli scritti di lui vedereste da quella de gli suoi costumi ritratta, quanto a me ne paia tuttavia¹⁹.

¹⁷ M. Savorgnan, P. Bembo, *Carteggio d'amore*, cit., n. 61, p. 114, e in Bembo, *Lettere*, cit., I, 1492-1507 (1987), p. 110, n. 115.

¹⁸ B. Agosti, *Intorno alla Vita gioviana di Raffaello*, in «Prospettiva», 110-111, aprile-luglio 2003, pp. 58-69 (cfr. pp. 59-61).

¹⁹ P. Bembo, *Volgarizzamento des Dialogues de Guido Ubaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzaga Urbinis Ducibus*, a cura di M. Lutz, Genève, Droz, 1980, pp. 120-121. Il testo latino recita: «Tum Philippus: "Ego vero – inquit – postquam ita iuberes, dicam. Sed velim mihi antea pictorem dari, verum non qui faciem sed qui animos sua arte atque mores hominum imitetur". "Quid ita?" inquit ille. "Quia volo – inquit – mihi tabella exprimi eius ipsius mores animique habitudinem de quo querimus". "Quamobrem ille, aut quid tum postea?" inquit. "Quoniam cum penicillo – inquit – expresso eius recte mores tibi osten-

Barbara Agosti, che ha richiamato l'attenzione sull'importanza del periodo che il giovane Raffaello trascorre alla corte di Urbino, fra il 1505 e il 1507, e dei ritratti da lui dedicati a molti dei personaggi che compaiono nel *Cortegiano*, cita il passo notando che «suggerisce precocemente, entro il primo decennio, l'intensità dello scambio tra lo scrittore veneziano ed il maestro urbinato» e rinviando alle splendide pagine di Shearman sulla capacità che Raffaello esprime di rappresentare «con suprema sottigliezza, la fisionomia intellettuale, ed il senso di appartenenza ad un comune ambiente di cultura»²⁰. Ma anche per il percorso da noi suggerito è un passo di straordinario interesse. Con una consapevole infrazione dei confini tradizionalmente assegnati all'immagine, che sarebbe incapace di rappresentare quella dimensione interiore che è di competenza della sola parola, qui il Fregoso propone proprio il modello del ritratto come capace di far vedere l'animo, di dare forma a quelle qualità che si esprimono nei *mores* di una persona. Il ritratto di un letterato (di Federico Fregoso, in questo caso) sarebbe dunque capace di mettere sotto gli occhi quelle stesse qualità che si esprimono nello stile: nella scrittura in generale, nella scrittura di una epistola in particolare. Secondo un'antica tradizione, infatti, l'epistola è il genere letterario che più garantisce la trasparenza: chi legge una lettera, scriveva il Vettori commentando Demetrio Falereo, «è come se nello stesso tempo vedesse aperto il cuore di chi scrive e conoscesse i suoi più intimi sentimenti»²¹.

dere, Sigismunde, potero; tum dicam, scriptorum eius epistolarumque rationem atque formam esse illis moribus quam simillimam, easdem in eius viri consuetudine animi, atque in litteris stili scriptiois que suavitates inveniri. Quod si ille artifex etiam scriptorum qualitates exprimere suo artificio calleret, istamque, de qua tu me rogas, expressisset, tum quasi de morum illius imagine sumptam imaginem scriptorum cerneret: ut mihi quidem videtur» (P. Bembo, *I Duchi di Urbino. De Urbini Ducibus liber*, ed. critica, trad. e commento a cura di V. Marchesi, Bologna, I libri di Emil, 2010, IX, 3-4, pp. 112-114).

²⁰ Agosti, *Intorno alla Vita gioviana di Raffaello*, cit., p. 60; J. Shearman, *Only connect... Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, Milano, Jaca Book, 1995, p. 134.

²¹ P. Vettori, *Commentarii in librum Demetrii Phalerei de elocutione*, Firenze, Giunti, 1594, p. 201: «qui illam [epistolam] legit eodem tempore quasi apertum aspiciat pectus illius qui scripsit, et intimos suos sensus omnes notos habeat». Cfr. L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, p. 163.

A pochi anni di distanza dagli *Asolani*, le parole che Pietro Bembo pone in bocca a Filippo Beroaldo testimoniano, pure in contesto diverso, come il fascino del ritratto si intrecci strettamente con la riflessione sulla letteratura, e con il problema di «aprire una finestra sul cuore».

5. IL RITRATTO DOPPIO DI GINEVRA DE' BENCI

Abbiamo preso sul serio le metafore vive con cui Bembo parla degli *Asolani* e abbiamo proposto una analogia con l'esperienza dei ritratti doppi, fra Quattro e Cinquecento. In particolare c'è uno straordinario «ritratto doppio» che, nella nostra prospettiva, acquista nuova luce se collocato sullo sfondo degli *Asolani*, e cioè Ginevra de' Benci, attribuito a Leonardo (fig. 59). Veniva prima datato al 1474, l'anno delle nozze di Ginevra, ma diversi studi hanno sottolineato il ruolo svolto nel commissionare il ritratto da Bernardo Bembo, ambasciatore a Firenze nel 1475 e 1476 e poi fra il 1478 e il 1480, legato a Ginevra da un amore platonico, ampiamente testimoniato dalle fonti letterarie²². Proprio lo studio del rovescio è stato essenziale per questa nuova datazione e anche per aprire un nuovo capitolo, affascinante e ricco di implicazioni, nella storia dell'arte e della letteratura fra Quattro e Cinquecento. Le analisi condotte con la riflettografia infrarossa hanno infatti dato una nuova credibilità al ruolo svolto da Bernardo, perché hanno fatto vedere che il suo motto, «VIRTUS ET HONOR», era iscritto sotto il motto che oggi leggiamo, «VIRTUTEM FORMA DECORAT».

Quando Bernardo Bembo arriva a Firenze nel 1475, ottiene da subito uno straordinario successo personale. Al di là delle relazioni politiche e degli interessi economici quel che seduce Lorenzo de' Medici e la cerchia di letterati e filosofi che gli stanno intorno è l'amore di Bernardo per le lettere e le arti, il suo genuino interesse per gli studi, per i codici e le testimonianze dell'antichità, oltre alla sua eloquenza, alla sua eleganza discreta e raffinata. Poliziano, Alessandro Braccesi, Cristoforo Landino, Naldo Naldi scrivono in sua lode carmi latini, e Marsilio Ficino gli indirizza delle lettere appas-

²² Cfr., anche per la bibliografia precedente, D.A. Brown, *Ginevra de' Benci*, in M. Boskovits, D.A. Brown *et al.*, *Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Collection of the National Gallery of Art, Systematic Catalogue*, Washington-Oxford, National Gallery of Art-Oxford University Press, 2003, pp. 357-368.

sionate. In questi testi troviamo naturalmente i *topoi* che caratterizzano il genere encomiastico, ma quel che ci colpisce è il ricorrere di alcuni temi caratterizzanti, e soprattutto il fatto che intorno a Bembo, e al suo amore per Ginevra, si costruisce una specie di mito collettivo. Bembo viene celebrato come colui che sa unire insieme i contrari, la gravità e la leggerezza, la serietà e lo scherzo, come l'uomo politico che ama la poesia e ricerca la sapienza. L'amore per Ginevra segna, in un certo senso, il culmine della celebrazione di Bernardo: egli è più vicino ad Averroè che a Platone, ma la sua storia d'amore viene riscritta e cantata in termini neoplatonici, secondo il codice filosofico e galante condiviso dalla cerchia degli amici fiorentini. Il che significa proiettare decisamente l'amore in un'ottica celeste e vedervi un segno della grandezza d'animo di Bernardo. In modo analogo l'amore di Ginevra è collegato con la castità perfetta che la contraddistingue: come ripetono tutti i poeti che ne scrivono, la giovane donna è altrettanto bella che casta, tanto che non si sa dire se domini in lei la bellezza o la pudicizia (la *forma* e la *virtus*, come dice il motto sul retro del ritratto, sono legate, tanto che l'una fa da l'ornamento all'altra).

Tale è l'amore di Bembo, — canta il Landino — quale la divina pagina di Platone esprime con le parole di Socrate. Infatti poiché l'amore nasce dalla bellezza, il desiderio colpito ama il bello e gode di belle immagini; ma tutto ciò che è buono, è bello, ciò che è nefando è brutto; così l'amore ricerca il bene, e evita il male²³.

Gli ultimi versi che abbiamo citato avranno una fortuna quanto mai significativa: Ficino li trascriverà accanto a un passo del suo commento al *Convivio* platonico nel codice di cui farà omaggio a Bernardo (Bodleian Library di Oxford, Can. Class. Lat. 156) e a sua volta Bernardo, ormai tornato a Venezia, li chioserà in una nota al margine, ricordando «Ginevra de' Benci, la più bella delle donne, illustre anche per la virtù e per i costumi»²⁴.

²³ C. Landino, *Carmina omnia*, a cura di A. Perosa, Firenze, Olschki, 1939, pp. 162-166, vv. 5-10: «Talis amor Bembi, qualem divina Platonis / pagina Socraticis exprimit eloquiis. / Namque amor a pulchro cum sit, percussa cupido / pulchrum amat et pulchris gaudet imaginibus; / at quodcumque bonum, pulchrum est, turpe omne nefandum: / sic bona deposcit, sic mala vitat amor».

²⁴ «Ginevram Benciam, matronarum pulcherrimam atque etiam virtute [virtutute] moribusque illustrem» (Oxford, Bodleian Library, cod. Can. Class. Lat. 156, c. 21r).

È affascinante leggere il carme di Landino per così dire davanti, e intorno, al ritratto di Ginevra: nei versi citati si dice che il desiderio del bello «gode di belle immagini», dichiarazione che può apparire generica, ma che assume una consistenza figurativa nei versi che seguono:

Bembo arde acceso di queste fiamme, di questo tipo di amore, e nel mezzo del cuore siede Ginevra [*et medio corde Geneva sedet*]. Il suo aspetto è certo bello, anche l'animo è bello in lei; quale dei due superi l'altro, non lo vedi bene, Bembo. Per tanto non c'è da meravigliarsi, infatti la virtù e la bellezza della donna danno fortissima origine alle tue fiamme. La natura ha creato anche te di ingegno benigno, e una stella favorevole ti ha dato un animo solerte²⁵.

«*Et medio corde Geneva sedet*» (v. 12): è certo un *topos* della tradizione lirica, ma potrebbe essere anche una felice descrizione del nostro ritratto. L'immagine di lei sta nel centro del cuore di lui, ne ha cacciato le altre immagini, le ha fatte apparire rozze e vili («*plebeae*»). E i due si rispecchiano, si corrispondono come in un gioco di echi, poiché «la virtù e la bellezza della donna» non possono che suscitare amore in un uomo che «la natura ha creato [...] di ingegno benigno» e che ha avuto dalle stelle «un animo solerte». È per questo, possiamo dire, che il motto di lui («*VIRTUS ET HONOR*») può convivere con quello di lei («*FORMA VIRTUTEM DECORAT*»), o trasformarsi in quello di lei, o giacere sotto, cancellato ma sempre presente nella memoria di chi sa, e può far interagire i due motti. Essenziale, in questi testi che celebrano Bernardo e il suo amore per Ginevra, è la dimensione della complicità, del rispecchiamento reciproco. E infatti gli amici poeti possono cantare quell'amore in quei termini perché ne capiscono la natura, perché sono a loro volta partecipi della aristocrazia morale e intellettuale che quel tipo di amore comporta. In altri termini il rispecchiamento coinvolge, accanto a Bernardo e alla donna, la cerchia degli amici. Centrale è infatti il tema della *similitudo*:

²⁵ Landino, *Carmina omnia*, cit., pp. 162-166, vv. 11-18: «*His flammis Bembus talique accensus amore / uritur, et medio corde Geneva sedet. / Forma quidem pulchra est, animus quoque pulcher in illa: / horum utrum superet, non bene, Bembe, vides. / Ergo nil mirum est, nam maxima semina flammis / virtus et dominae dant tibi forma tuis. / Teque etiam ingenio finxit natura benigno, / solertemque animum stella secunda dedit.*»

quel che accomuna l'amicizia e l'amore è la capacità di amare quella traccia del divino che si manifesta nel mondo. Questa capacità, a sua volta, offre un'immagine fedele dell'anima, mostra la *similitudo* che lega fra loro anche gli animi degli amici. Si capisce allora che, in questo contesto, le elegie che Landino dedica al Bembo sono insieme un omaggio al suo amore per Ginevra e una riprova della loro amicizia, della *similitudo* profonda su cui si basa. E come i testi del Landino e degli altri poeti e filosofi siano anche la testimonianza del costituirsi, intorno al ritratto doppio di Ginevra, di una comunità che interpreta, e che ridisegna se stessa, costruisce la propria identità, anche attraverso il dialogo che l'interpretazione suggerisce e comporta.

Quando Bernardo Bembo torna definitivamente a Venezia, come abbiamo visto, non ha dimenticato Ginevra: ce lo provano le note che aggiunge al manoscritto di Ficino. In quegli stessi anni, alla fine del Quattrocento, il figlio, Pietro, inizia a scrivere gli *Asolani*. È, come si diceva, un dialogo fra amici che sono anche poeti e che discutono sulla natura di amore, condannandolo, celebrandolo e indicando, alla fine dell'opera, una scelta di vita rigorosamente ascetica, influenzata dal neoplatonismo. Queste componenti – il ragionar d'amore, il gruppo degli amici letterati, il fascino del neoplatonismo – mi hanno fatto ripensare a Ginevra, al ritratto doppio di Leonardo, al fiorire dei testi intorno all'amore fra Bernardo e Ginevra. Ho pensato che in qualche modo potevamo collocare proprio quella esperienza dietro il testo degli *Asolani*.

6. RITRATTI DOPPI NEI TESTI DI BEMBO

Abbiamo accostato la struttura degli *Asolani* a quella dei ritratti doppi e, in particolare, al ritratto leonardesco di Ginevra de' Benci. Possiamo pensare che si tratta di pure ipotesi, di pure analogie, anche se suggestive. Ci sono tuttavia alcuni testi del Bembo che danno, a tutto questo, una certa credibilità. Molto significativo, nella nostra ottica, è lo scontro che, nel 1505, Bembo ha con Giovan Giorgio Trissino, a proposito di una medaglia che il Trissino non gli vuole cedere:

dicovi che questa medaglia della Berenice d'oro [...] ha la somiglianza verissima e propiissima d'una Donna che vive la quale io assai onoro, et è quella che io ho chiamata Berenice ne' miei *Asolani*; in modo che, per molti rispetti, più caro mi

sarebbe stato che piaciuto me ne aveste, che qualunque s'è altro dono che io da voi avessi potuto ricevere a questo tempo²⁶.

Quel che a noi interessa è il modello figurativo che qui viene sovrapposto agli *Asolani*: si tratta di una medaglia con un ritratto femminile; ma la medaglia – che ha un rovescio, spesso emblematico o allegorico – costituisce un precedente, e probabilmente un modello, dei nostri ritratti “doppi”. Ma ora, al di là del modello retorico e figurativo, possiamo forse dare un volto alla Berenice contesa: nel suo intervento al nostro convegno, Davide Gasparotto ha avanzato la proposta di identificare l'oggetto che Bembo cerca inutilmente di ottenere da Trissino con una moneta greca in oro, che era in possesso del nobile vicentino Anton Nicolò Loschi e portava il ritratto di Berenice II, moglie di Tolomeo III Evergete. Non solo un modello antico, ma un modello regale, suggerisce dunque Gasparotto, veniva così a rispecchiarsi nella Berenice moderna degli *Asolani*.

Ma c'è soprattutto uno straordinario documento che può dar corpo alla nostra ipotesi, un documento che Dionisotti aveva riscoperto e pubblicato: le *Leggi della compagnia degli amici*, conservate da un manoscritto della Biblioteca Ambrosiana, che Bembo scrive, insieme agli amici più stretti, nei primissimi anni del Cinquecento, proprio quando è impegnato nella stesura degli *Asolani*. Vi si delinea una specie di accademia utopica, destinata a far durare nel tempo i piaceri e il conforto dell'amicizia. Per noi una delle “leggi” è di straordinario interesse:

Et oltre a questo vogliono, che per mano di singolare dipintore il più ritrarre si faccia del naturale ciascuno in una tavoletta di pari ampiezza e qualità; da l'uno de' canti con lettere, che semplicemente il loro nome rendino a gli leggenti; dall'altro ci pongano una loro particolare impresa; e queste tavolette, tutte insieme poste a guisa di libro, diligentemente si serbino a lunga memoria de gli aspetti e delle conoscenze loro²⁷.

Da una parte, dunque, ci doveva essere il ritratto dal vivo, con il nome, e dall'altro l'impresa di ciascuno. Le tavolette dovevano essere «tutte insieme

²⁶ Bembo, *Lettere*, cit., I, 1492-1507 (1987), p. 190, n. 202.

²⁷ P. Bembo, [*Leggi della Compagnia degli amici*], in Id., *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1978, p. 700.

poste a guisa di libro», in modo che potessero essere lette oltre che guardate, in modo che conservassero la memoria non solo del volto ma della mente degli amici («de gli aspetti e delle conoscenze loro»).

È davvero emozionante per noi il fatto che, mentre è impegnato nella scrittura degli *Asolani*, Bembo delinea la rappresentazione visiva della Compagnia degli amici proprio in questi termini. Questi ritratti doppi, di Bembo e degli amici più cari (Vincenzo Querini, Niccolò Tiepolo, Tommaso Giustiniani), impaginati come in un libro, potrebbero essere una efficace illustrazione degli *Asolani*. Leggendo il testo, avevamo pensato a una struttura doppia, in qualche modo simile a quella dei ritratti con rovescio o con coperchio che avevano una certa fortuna in Italia proprio tra gli ultimi decenni del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. Siamo dunque grati a questo straordinario documento che, mentre delinea le utopiche leggi dell'amicizia, ci dimostra che Bembo e i suoi amici avevano in mente proprio il ritratto con l'impresa sul rovescio come un efficace strumento di visualizzazione di se stessi e dei loro intendimenti.