

FONTES



FONTES

DIRETTORI SCIENTIFICI

CRISTINA GALASSI (UNIVERSITÀ DI PERUGIA) E SONIA MAFFEI (UNIVERSITÀ DI PISA)

COMITATO SCIENTIFICO

LUCIA FAEDO (UNIVERSITÀ DI PISA)

GIOVANNI MARIA FARA (UNIVERSITÀ CA' FOSCARI, VENEZIA)

DONATA LEVI (UNIVERSITÀ DI UDINE)

FRANCESCO FEDERICO MANCINI (UNIVERSITÀ DI PERUGIA)

ILARIA MIARELLI MARIANI (UNIVERSITÀ DI CHIETI-PESCARA)

MACARENA MORALEJO ORTEGA (UNIVERSIDAD DE GRANADA)

RAFFAELLA MORSELLI (UNIVERSITÀ DI TERAMO)

ULRICH PFISTERER (LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT DI MONACO DI BAVIERA)

MASSIMILIANO ROSSI (UNIVERSITÀ DEL SALENTO)

SALVATORE SETTIS (SCUOLA NORMALE SUPERIORE)

EVA STRUHAL (LAVAL UNIVERSITY, QUÉBEC)

ALESSANDRO TOMEI (UNIVERSITÀ DI CHIETI-PESCARA)

GENEVIEVE WARWICK (EDINBURGH COLLEGE OF ART
THE UNIVERSITY OF EDINBURGH)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

CHIARA CRUCIANI E ELENA PETRACCA

PROPIETARIO DELLA TESTATA E DIRETTORE RESPONSABILE

ANTONIO SCOLLO

*Autorizzazione del Tribunale della Spezia n. 6 del 28 giugno 2000
Iscrizione nell'elenco speciale Annesso all'Ordine dei Giornalisti della Liguria
protocollo n° 543 del 16 maggio 2000*

CON IL PATROCINIO DI

SISCA, SOCIETÀ ITALIANA DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

E- MAIL: cristina.galassi@unipg.it

FONTES

RIVISTA DI ICONOGRAFIA
E STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

NUOVA SERIE

1 · 2020

GLI ANEDDOTI
TRA ARTE, STORIA E GENERE



AGORÀ & CO.

Laborem saepe Fortuna facilis sequitur

TUTTI SAGGI DEL VOLUME SONO STATI SOTTOPOSTI ALLA VALUTAZIONE
DI DUE REFEREES ANONIMI, IN MODALITÀ DOUBLE-BLIND.

Condizioni di abbonamento: € 125,00 per gli Enti; € 50,00 per i privati
Per i fascicoli arretrati: € 140,00 per gli Enti; € 80,00 per i privati

Per informazioni commerciali e abbonamenti scrivere a: infoagoraco@gmail.com

©2020 AGORÀ & CO.

Sarzana-Lugano

E-mail: infoagoraco@gmail.com

www.agoracommunication.com

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA PER TUTTI I PAESI
È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale e parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico

ISSN 1127-6851

SOMMARIO

GLI ANEDDOTI TRA ARTE, STORIA E GENERE

CRISTINA GALASSI, SONIA MAFFEI, ANTONIO SCOLLO, <i>L'aneddoto nell'arte</i>	1
CRISTINA GALASSI, <i>Trompe-l'oeil o inganno tra aneddoto e storia della critica d'arte: brevi riflessioni sul genere</i>	5
GIOVANNA PERINI FOLESANI, <i>L'aneddotica sugli artisti nella Felsina pittrice di Malvasia: la vita dei Carracci</i>	29
ELENA PETRACCA, <i>L'episodio dell'ira di Maratti: spunto per una riflessione sul ruolo degli incisori di traduzione nel XVII secolo</i>	57
ELENA CARPI, <i>Gli aneddoti di artista ne El Parnaso español, pintoresco y laureado di Antonio Palomino de Castro y Velasco</i>	73
HARALD HENDRIX, <i>Aneddoti veri e/o verosimili nella pittura storicizzante del primo Ottocento: Aretino fra Tiziano, Tintoretto e Tasso</i>	87
SONIA MAFFEI, <i>Beatrice d'Este, Leonardo e il Rinascimento Lombardo: aneddoti storici e rivendicazione municipale nella Milano ottocentesca</i>	115
ANTONELLA CAPITANIO, <i>Un orafò sulla scena lirica</i>	137

RECENSIONI

ELENA VAIANI, RECENSIONE A: <i>Feuilles de mémoire: Un carnet de dessins florentins du Musée du Louvre; De l'Académie du dessin à Filippo Baldinucci. Jacqueline Lalande Biscontin, con contributi di Catherine Monbeig Goguel e Ariane de la Chappelle. (Cyriacus: Studien zur Rezeption der Antike 7) Wiesbaden, Franz Philipp Rutzen Verlag, 2015</i>	149
SONIA MAFFEI RECENSIONE A: <i>The 'Antichità Diverse' Album (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Series A: Part 5) by Elena</i>	

SOMMARIO

Vaiani. London, Royal Collection Trust and Harvey Miller Publishers, 2016	152
SONIA MAFFEI, RECENSIONE A: Mino Gabriele, <i>Il primo giorno del mondo</i> , Milano, Adelphi 2016	154
SONIA MAFFEI RECENSIONE A: Paolo Cherchi, <i>Petrarca maestro: linguaggio dei simboli e delle storie</i> , Roma, Viella, 2018	156

ANEDDOTI VERI E/O VEROSIMILI NELLA PITTURA
STORICIZZANTE DEL PRIMO OTTOCENTO:
ARETINO FRA TIZIANO, TINTORETTO E TASSO

HARALD HENDRIX

Abstract

Nineteenth-century iconography of early modern writers and painters depends to a large degree on anecdotes used as narrative devices to pictorially render the exceptional stature of these creative persons. Focusing on portraits featuring Pietro Aretino, Torquato Tasso, Titian and Tintoretto, the essay documents the sources of the anecdotes used by painters like Ingres, Bergeret, Richard and Feuerbach in order to assess the relevance of their documentary footing. While demonstrating that most of the anecdotes are apocryphical inventions of early biographers or seventeenth-century erudites, it highlights that some of the more peculiar legends on the contrary are factual, specifically the anecdote on the bizarre death of Pietro Aretino by excessive laughing informing the monumental canvas on this topic prepared in 1854 by Anselm Feuerbach. Hence the essay concludes that 'troubadour' painting is less concerned with historical evidence than with rhetorical credibility.

L'imponente tela di Anselm Feuerbach con la scena della *Morte di Pietro Aretino* ora al Kunstmuseum di Basilea (Fig. 1) si presenta come sintesi e conclusione di un fenomeno che per quasi mezzo secolo aveva ispirato varie generazioni di pittori ambiziosi quanto lo stesso Feuerbach, in Francia ma non solo¹. Eseguita in dimensioni grandiose (267,5 x 176,3 cm), in uno stile con evidenti richiami a modelli augusti come quello del Veronese, essa rap-

¹ Anselm Feuerbach (1829 Speyer – 1880 Venezia), *Der Tod des Pietro Aretino*, olio su tela, 267.5 x 176.5 cm, firmato e datato 1854, Kunstmuseum Basel, deposito della Fondazione Gottfried Keller 1895, inv. 209. Cfr. Ecker 1991, pp. 136–7, n. 174, fig. 13; *Anselm Feuerbach e l'Italia* 2000, part. pp. 18-22; *Anselm Feuerbach* 2002, pp. 35-6, 122-3.



FIG. 1. ANSELM FEUERBACH, *Der Tod des Pietro Aretino*, olio su tela, 267.5 x 176.5 cm, firmato e datato 1854, Kunstmuseum Basel, deposito della Fondazione Gottfried Keller 1895, inv. 209.

presenta con rara drammaticità una scena dalla biografia di un personaggio storico con l'intento di offrire del passato un'interpretazione capace di affermarsi anche nel presente. A tale scopo servono non solo i mezzi tipicamente pittorici quali il disegno diagonale proiettato verso lo spettatore e l'uso della luce che illumina particolari significativi: la faccia dell'Aretino, le scollature delle donne. Altrettanto funzionale è la materia narrativa a cui ha fatto ricorso l'artista e che gli serve per comunicare un'affermazione capace di rilevare la pertinenza nel presente di un episodio storico del tutto specifico.

Proprio tale focalizzazione su momenti significativi legati alla biografia di personaggi illustri del passato, fra principi, eroi, artisti e scrittori, caratterizza la moda figurativa talvolta definita *troubadour* in cui nel 1854 l'ancora giovane Feuerbach, appena tornato a Karlsruhe da un apprendistato presso Thomas Couture a Parigi, cercava di affermarsi – tardivamente, è vero – con la presentazione della grande tela *Der Tod des Pietro Aretino* ideata per l'acquisto da parte del principe reggente di Baden per la galleria granducale di Karlsruhe inaugurata nemmeno un decennio prima, nel 1846². Se il mancato risultato di tale proposito – l'opera fu rifiutata dalla commissione d'acquisto della galleria e venduta solo anni dopo al maestro dell'orchestra granducale Hermann Levi – segnala forse che la moda *troubadour* ormai era superata, avendo avuto il suo momento di massimo splendore fra il 1810 e il 1850³, l'opera di Feuerbach si distingue nel genere non solo per il suo formato inconsueto e la resa drammatica, ma anche per lo statuto particolare della materia narrativa ivi rappresentata.

L'episodio della morte di Aretino per soverchio ridere scelto da Feuerbach come soggetto per il lavoro con cui affermarsi nel mondo artistico fra Francia e Germania infatti costituisce una materia alquanto deviante nel contesto della pittura storicizzante dell'Ottocento. Trattasi di una tematica la cui interpretazione è profondamente ambigua – come vedremo in seguito – e in quanto tale sensibile a contestazioni, circostanza che potrebbe spiegare il mancato acquisto per la galleria granducale di Karlsruhe. Forse per que-

² Per le vicende circa l'acquisto della tela, cfr. *Anselm Feuerbach* 1976, p. 163, n. 22. Ancora a Parigi, nel 1853 e dunque in diretto contatto con i maggiori esponenti della pittura *troubadour*, Feuerbach aveva concepito il progetto di produrre una grande tela dedicata alla morte dell'Aretino, preparandola con una versione più ridotta (79 x 62 cm), ma sempre olio su tela, ora in collezione privata, su cui cfr. Ecker 1991, pp. 118-9, n. 142 e *Anselm Feuerbach* 2002, p. 122.

³ Sul fenomeno della pittura *troubadour*, cfr. Baudson 1971, Haskell 1971, Bann e.a. 2014, Cau 2017.

sto stesso motivo la raffigurazione di Feuerbach dell'episodio, per quanto monumentale che sia, è rimasta isolata, fatto eccezionale in una moda pittorica, quella *troubadour*, in cui la resa di episodi biografici specifici assume caratteristiche seriali, ove le stesse tematiche sono raffigurate ripetutamente e soltanto con lievi variazioni, da pittori diversi ma anche da uno stesso artista che ripropone la scena a varie riprese, anche a distanza di molti anni, pratica diffusa che non stentò ad attirare voci critiche⁴. E l'episodio della morte di Aretino si fonda, infine, su una tradizione aneddótica assai particolare e inconsueta, tradizione di cui lo stesso Feuerbach molto probabilmente non era al corrente ma che ci invita ad indagare più nei dettagli, come in questo saggio ci si propone di fare, lo statuto degli aneddoti utilizzati come materia narrativa nella produzione *troubadour* del primo Ottocento.

PRINCIPI E ARTISTI

Se l'obiettivo della pittura storicizzante dell'Ottocento è rilevare la pertinenza nel presente della storia secondo l'antico principio ciceroniano della *historia magistra vitae*, e dunque presentando lo specifico come esempio del generale⁵, essa si fonda sul binomio romantico fra culto del genio e sentimento patriottico sorto sin dal secondo Settecento, caratteristica che determina in gran parte la predilezione per alcune categorie di personaggi storici e momenti biografici ad essi legati. Abbondano da una parte i protagonisti della storia patria, fra principi e eroi⁶, e dall'altra i collaudati ingegni della creatività umana, massimamente artisti e poeti⁷. L'incontro fra queste due categorie, come nella nota tela del 1818 in cui Ingres celebra la visita

⁴ Si veda p. es. il commento del pittore Ary Scheffer, in una lettera dell'estate 1848 da Parigi al cugino Arie Lamme in Olanda, sulle varie versioni prodotte da Ingres di una scena della vita di Pietro Aretino (su cui cfr. infra): «M. Ingres a répété ces tableaux trois fois et il les refait dans ce moment pour la quatrième fois. Comme je sais ce qu'on pense en Hollande de ces répétitions, je me suis retourné d'un autre côté et j'ai prié Ingres de m'avertir la première fois qu'il aurait un petit tableau original à vendre»; cit. in Paccoud 2013, p. 694. Cfr. anche Bann 2007.

⁵ Cfr. Bann 2014, nonché vari altri contributi in Bann e.a. 2014.

⁶ Si vedano p. es. i cataloghi di alcune mostre che prendono lo spunto proprio di tale fondamento: *Het vaderlandsch gevoel* 1978, *Mise-en-scène* 1999, nonché Bann e.a. 2014.

⁷ Cfr. p. es. Levy 1982; *La Peinture dans la peinture* 1983; *Erasmus in beeld* 2008.



FIG. 2. JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, *François Ier reçoit les derniers soupirs de Léonard de Vinci*, olio su tela, 40 x 50,5 cm, firmato e datato, 1818, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais, Paris, inv. P. DUT 1165.

di Francesco I al moribondo Leonardo da Vinci (Fig. 2)⁸ oppure nella raffigurazione dell'insegnamento di Erasmo conferito al giovanissimo Carlo V proposto nel tardo 1863 da Edouard Hamman⁹, costituisce pertanto una delle massime espressioni dell'ideologia costituente del genere. Ciò ci induce a limitare nella sovrabbondante massa di opere in stile *troubadour* l'indagine qui proposta a soltanto alcune scene con origini aneddotiche capaci di illustrare le due categorie portanti dei principi e degli artisti, e specie il loro rapporto, da cui la scelta di episodi relativi alle figure di Carlo V e di

⁸ Jean-Auguste-Dominique Ingres, *François Ier reçoit les derniers soupirs de Léonard de Vinci*, olio su tela, 40 x 50,5 cm, firmato e datato, 1818, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais, Paris, inv. P. DUT 1165. Sull'origine della tematica, cfr. infra nota 13.

⁹ Edouard Hamman, *Enfance de Charles V. Une lecture d'Erasme*, olio su tela, 72 x 92 cm, firmato e datato, 1863, Musée des civilisations d'Europe et de la Méditerranée, Marseille, inv. R.F.1984.116.

Torquato Tasso, oltre ovviamente a Pietro Aretino dalla cui vicenda figurativa questo saggio prende lo spunto, scelta che coinvolge anche incontri con altri protagonisti quali Tiziano, Tintoretto e lo stesso Montaigne.

TIZIANO E L'IMPERATORE

Del tutto emblematica e di evidente interpretazione la materia narrativa degli incontri fra l'imperatore Carlo V e Tiziano, proposta in varie versioni che tutte palesano il rispetto da parte del sovrano per l'artista sublime sottolineando in quel modo lo statuto di eccellenza a cui è potuto pervenire un maestro quale Tiziano¹⁰. Trattasi chiaramente di una variante alle più note fra le cosiddette 'leggende d'artista'¹¹, basate sugli aneddoti riportati da Plinio sul rapporto fra Alessandro Magno e Apelle. Proprio queste leggende hanno insegnato che la più eloquente espressione della stima dei grandi verso gli artisti si rileva da alcuni momenti specifici di carattere aneddótico e dunque narrativo in cui un'azione fuori del comune iniziata da una delle figure partecipanti provoca una situazione talvolta paradossale o comunque sorprendente che genera la morale dell'intreccio, nella fattispecie il rispetto spontaneo e non coatto di un principe per un artista, apprezzamento che sormonta le divisioni sociali immense e innalza pertanto lo statuto sia sociale che artistico del pittore.

In questa prospettiva si spiega la notevole fortuna di una specifica scena, quella dell'imperatore che raccoglie il pennello al maestro veneziano, che accompagna praticamente tutta la parabola della pittura *troubadour*, con versioni proposte da Pierre-Nolasque Bergeret nel 1808 (Fig. 3), Domenico Pellegrini nel 1820, Joseph Nicolas Robert-Fleury nel 1843 (Fig. 4), e José Parra-Piquer nel 1860 fino a quella proposta da Modesto Faustini verso la fine del secolo¹². L'evidente significato della scena indica la sua appartenen-

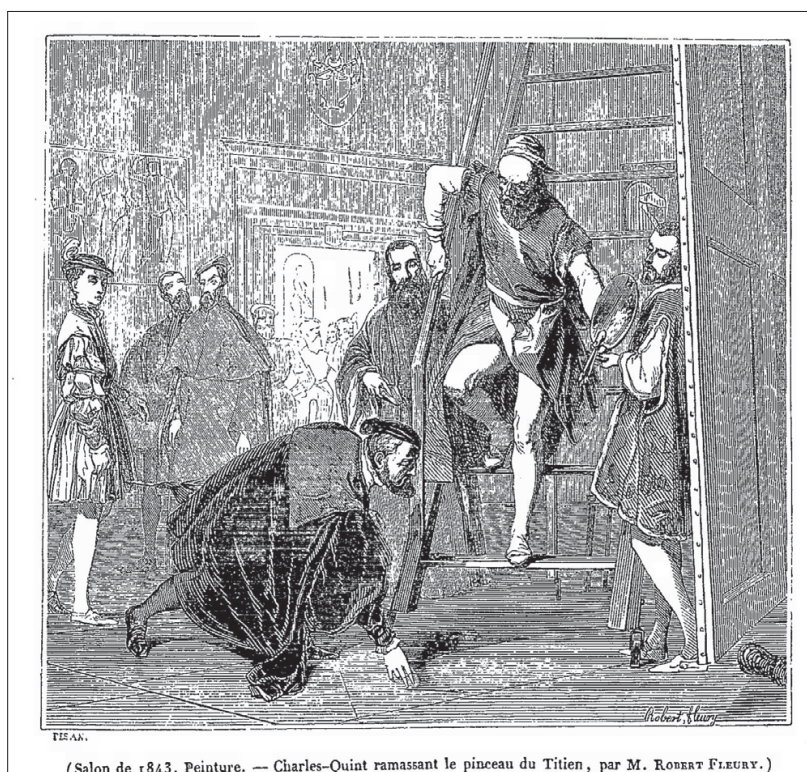
¹⁰ Per esempio la tavola di Ignacio Leon y Escosura, *L'imperatore Carlo V nello studio di Tiziano*, olio su tavola, 70 x 91 cm, firmato e datato, 1881, Galleria Parmiggiani, Reggio Emilia, inv. 38.

¹¹ Rimane d'obbligo il riferimento a Kris & Kurz 1934.

¹² Pierre-Nolasque Bergeret (1782-1863), *Charles Quint ramassant le pinceau du Titien*, olio su tela, 96 x 129 cm, firmato e datato, 1808, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, inv. Bx E 409; Domenico Pellegrini (1759-1840), *Carlo V raccoglie il pennello a Tiziano*, olio su tela, 88,5 x 133,5 cm, 1820, Galleria Nazionale Parma, inv. 555; Joseph Nicolas Robert-Fleury (1797-1890), *Charles Quint ramassant le pinceau du Titien*, in *Magasin*



FIG. 3. PIERRE-NOLASQUE BERGERET, *Charles Quint ramassant le pinceau du Titien*, olio su tela, 96 x 129 cm, firmato e datato, 1808, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, inv. Bx E 409.



(Salon de 1843. Peinture. — Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien, par M. ROBERT-FLEURY.)

FIG. 4. JOSEPH NICOLAS ROBERT-FLEURY (1797-1890), *Charles Quint ramassant le pinceau du Titien*, in «Magasin Pittoresque», 1843 (Salon 1843), pp. 165-166.

za al repertorio appunto delle ‘leggende d’artista’ alimentato per quanto riguarda l’epoca post-classica dalle numerose raccolte di profili biografici dedicati ad artisti moderni e contemporanei, sin dalla pionieristica raccolta vasariana di metà Cinquecento ben corredata da aneddoti sui momenti significativi delle loro vite e sui tributi dei principi loro conferiti¹³. La materia narrativa della scena con Tiziano e l’imperatore si fonda in effetti su un aneddoto riportato negli *Entretiens sur les vies des peintres* di André Félibien, pubblicati in cinque volumi fra il 1666 e il 1688:

Sur la fin de la meme année [1548] il [le Titien] ne put se dispenser d’aller à la cour de l’empereur, auquel il porta quelques-uns de ses ouvrages, & le peignit pour la troisième fois. Ce fut pour lors qu’en travaillant, on dit qu’il lui tomba un pinceau de la main, & que l’empereur l’ayant ramassé, le Titien se prosterna aussi-tot pour le recevoir, en disant ces memes paroles, «Sire, non merita cotanto honore un servo suo», à quoi l’empereur repartit, «E’ degno Titiano essere servito da Cesare»¹⁴.

Pittoresque 1843 (Salon 1843), pp. 165-6; José Felipe Parra-Piquer (1824-1890), *Carlos V recoge el pincel caído a Tiziano*, olio su tela, 135x89 cm, [1860 circa], Museo de Bellas Artes, Valencia, inv. 657; Modesto Faustini (1839-1891), *Carlo V raccoglie il pennello a Tiziano*, olio su tela, 65 x 49 cm, firmato ma non datato, [1890], Musei Civici Brescia, inv. 313. Emblematica la descrizione dell’intreccio narrativo e del suo significato offerta nel «Magasin Pittoresque» del 1843 (*ivi*, p. 166): «M. Robert Fleury, voulant mettre en scène le Titien, devait nécessairement le placer dans un palais, à la cour de quelque prince. Le trait qu’il a heureusement choisi montre mieux encore toute l’estime que les rois contemporains faisaient du talent du grand peintre. Le Titien laisse tomber son pinceau, et tandis qu’il descend de son échelle pour le ramasser, l’empereur Charles-Quint lui-même se baisse et relève le pinceau.»

¹³ Sulla componente aneddotica nelle biografie di Vasari e seguaci, cfr. p. es. Capucci 1976 e Perini 1990. Su uno di tali aneddoti, che racconta la presenza del re di Francia al letto del moribondo Leonardo da Vinci, si basa la tela sopra ricordata di Ingres: «Sopraggiunse li il re, che spesso et amorevolmente lo soleva visitare; per il che egli per riverenza rizzatosi a sedere sul letto, contando il mal suo e gli accidenti di quello, mostrava tuttavia quanto avea offeso Dio e gli uomini del mondo non avendo operato nell’arte come si conveniva. Onde gli venne un parosismo messaggero della morte; per la qual cosa rizzatosi il re e presoli la testa per aiutarlo e porgerli favore acciò che il male lo alleggerisse, lo spirito suo, che divinissimo era, conoscendo non potere avere maggiore onore, spirò in braccio a quel re, nella età sua d’anni 75.» Vasari 1881, tomo IV, pp. 48-9.

¹⁴ Félibien 1725, tome III, p. 62 (Cinquième entretien).

Non ancora presente nel pur autorevole profilo biografico di Tiziano incluso nelle *Vite* vasariane, l'aneddoto risulta un prodotto dell'erudizione secentesca, ideato e fabbricato per comunicare in una veste leggiadra e memorabile quanto detto in modo più circostanziato quanto preciso dallo stesso Vasari:

Ritrasse [Tiziano] più volte , come s'è detto, Carlo V; e ultimamente fu per ciò chiamato alla corte, dove lo ritrasse, secondo che era in quegli ultimi anni: e tanto piacque a quello invittissimo imperadore il fare di Tiziano, che non volse, da che prima lo conobbe, essere ritratto da altri pittori: e ciascuna volta che lo dipinse, ebbe mille scudi d'oro di donativo. Fu da Sua Maestà fatto cavaliere, con provisione di scudi dugento sopra la Camera di Napoli¹⁵.

Nonostante la segnalazione da parte di Félibien, concentrata nella convenzionale quanto eloquente formula del 'si dice' – «on dit qu'il lui tomba un pinceau de la main» –, che la sua versione della situazione descritta ha un fondamento documentario incerto, risulta proprio questa la più fortunata sintesi del rapporto fra principe e artista, essendo capace di riassumere una complessa materia in un intreccio narrativo breve e semplice che per il suo carattere aneddótico dimostra forte capacità mnemonica¹⁶.

TORQUATO TASSO

Lo scarto graduale fra scene raffigurate con e senza intreccio narrativo, e dunque aneddótiche o meno, segna pure la tradizione figurativa ottocentesca dedicata alla figura di Torquato Tasso, tradizione importante non solo in Italia ma in tutta Europa grazie agli spunti forniti dalla pubblicistica a cavallo fra Sette e Ottocento, da Goethe a Baudelaire, interessata a presentare il poeta quale figura simbolo del genio melanconico e tragico tanto cara alla cultura romantica¹⁷. Non sorprende quindi un interesse spiccato per i luoghi che hanno dato i natali al poeta e visto la sua fine, e cioè la casa

¹⁵ Vasari 1881, tomo VII, p. 449.

¹⁶ Per una riflessione sulla capacità mnemonica di aneddoti storiografici, mi permetto di rinviare a Hendrix 2000; cfr. pure Lanzoni 1925.

¹⁷ Nella ricchissima bibliografia sull'argomento, da segnalare soprattutto *Torquato Tasso in Deutschland* 1995, Di Benedetto 1997, Coppo 1997, Borrelli 2001, specie cap. 5 "Tasso e i romantici", Doglio 2002, Jossa 2003.

paterna a Sorrento e il monastero romano di Sant'Onofrio sul Gianicolo, ivi incluso la famosa 'quercia di Tasso' che avrebbe dato sollievo agli ultimi giorni difficili del poeta.

Se tale interesse produce innanzitutto una lunga serie di opere topografico-atmosferiche prive di elementi narrativi, talvolta in esso si innesta un incrocio con episodi aneddotici tratti dalla biografia del poeta, come ad esempio nel disegno in cui nel 1819 Julius Schnorr von Carolsfeld, che all'epoca stava affrescando il Casino Massimo a Roma con un ciclo dedicato all'opera di Ariosto, presenta un'immaginata recita di Tasso davanti alle cosiddette 'tre Leonore' (Fig. 5)¹⁸, localizzando tuttavia la scena non a Ferrara ma proprio sulla ben nota terrazza del Gianicolo. L'evidente forzatura geografica segna l'ambizione di sintetizzare in un'unica immagine alcuni aspetti significativi del mito di Tasso, tendenza che determina anche lo stesso motivo delle 'Leonore' – una, due o tre –, frequentemente proposto dalla pittura *troubadour*¹⁹, in cui certa pubblicistica coeva aveva voluto concentrare l'idea del poeta d'amore infelicamente invaghito di tre donne omonime irraggiungibili.

Laddove questo aspetto della leggendaria quanto emblematica infelicità di Torquato Tasso era in gran parte il prodotto del desiderio romantico di ingrandire tale lato problematico della personalità del genio, iscrivendolo nella sua biografia documentabile o apocrifa persino con carteggi falsificati come quello proposto da Giuseppe Compagnoni nelle *Veglie di Torquato Tasso* (1799)²⁰, ben più reale era l'altro versante di quest'esistenza tormentata pure esposto da Compagnoni, e cioè il problematico rapporto del poeta con l'ambiente cortegiano, soprattutto ferrarese, che per gli ammiratori romantici di Tasso era causa della sua lunga reclusione nell'ospedale di S. Anna.

¹⁸ Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), *Tasso und die drei Leonoren / Musik auf der Terrasse*, mattita marrone su carta, 19,3 x 26,65 cm, datato 1819, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud - Graphische Sammlung, inv. 1938/067.

¹⁹ Il motivo fu particolarmente caro a Carl Ferdinand Sohn (1805-1869), che dal 1834 al 1839 ne propose diverse esecuzioni, fra cui *Torquato Tasso und die beiden Leonoren*, olio su tela, 176 x 256 cm, firmato e datato, 1839, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, inv. mkp.M 4079; altre versioni del 1834 (*Die beiden Leonoren*, olio su tela, firmato e datato, 174 x 132,7 cm, LVR LandesMuseum Bonn) e 1836 (*Die beiden Leonoren*, olio su tela, 68,5 x 58 cm, firmato e datato, Muzeum Narodowe Poznan), su cfr. Gronert 1997. Inoltre: Domenico Morelli, *Torquato Tasso legge la Gerusalemme Liberata a Eleonora d'Este*, olio su tela, 185 x 266 cm, 1865, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. 24.

²⁰ Cfr. Fedi 2000, Moretti 1997, Tatti 1995.



FIG. 5. JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD, *Tasso und die drei Leonoren / Musik auf der Terrasse*, mattita marrone su carta, 19,3 x 26,65 cm, datato 1819, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud - Graphische Sammlung, inv. 1938/067.

Riferendosi a un episodio ben documentato, il motivo del Torquato Tasso in prigione non smise di affascinare la cultura romantica, dando via a numerose raffigurazioni, fra cui comunque risultano di particolare impatto quelle che si riferiscono a un fatto storico apparentemente di indiscutibile natura, e cioè la visita al poeta recluso di Michel de Montaigne durante la sua permanenza in Italia nel 1580 e ricordata in un noto passo dei suoi *Essais*²¹.

Comme des grandes amitiés naissent de grandes amitiés, des santés vigoureuses les mortelles maladies; ainsi des rares et vives agitations de nos âmes, les plus excellentes manies et plus détraquées: il n'y a qu'un demi-tour de cheville à passer de l'un à l'autre. Aux actions des hommes insensés, nous voyons com-

²¹ Sul rapporto Tasso-Montaigne e la visita a S. Anna di questo, si vedano Ramachandran 2013 e Tetel 1981, part. nota 1 per studi precedenti. Sul (presunto) incontro ferrarese, cfr. anche Cavallini 2003, pp. 127 sgg., e Françon 1971.

bien proprement la folie convient avec les plus vigoureuses opérations de notre âme. Qui ne sait combien est imperceptible le voisinage d'entre la folie avec les gaillardes élévations? d'un esprit libre, et les effets d'une vertu suprême et extraordinaire? Platon dit les mélancoliques plus disciplinables et excellents; aussi n'en est-il point qui aient tant de propension à la folie. Infinis écrits se trouvent ruinés par leur propre force et souplesse. Quel saut vient de prendre, de sa propre agitation et allégresse, l'un des plus judicieux, ingénieux, et plus formés à l'air de celte antique et pure poésie, qu'autre poète italien ait jamais été? N'a-t-il pas de quoi savoir gré à cette sienne vivacité meurtrière? à cette clarté qui l'a aveuglé? à cette exacte et tendue appréhension de la raison, qui l'a mis sans raison? à la curieuse et laborieuse quête des sciences, qui l'a conduit à la bêtise? à cette rare aptitude aux exercices de l'âme, qui l'a rendu sans exercice et sans âme? J'eus plus de dépit encore que de compassion, de le voir à Ferrare en si piteux état, survivant à soi-même méconnaissant et soi et ses ouvrages, lesquels, sans son su, et toutefois à sa vue, on a mis en lumière incorrigés et informes²².

Le parole piene di commozione e profondo rispetto segnalano che l'episodio costituisce un tributo verso la figura melanconica e geniale del Tasso 'folle' da parte di un Montaigne che nella tradizione figurativa prende la parte del protagonista di indiscussa autorità, posizione che in altri casi, come quello di Tiziano prima discusso, è pertinente al principe. La materia narrativa dell'incontro fra Montaigne e Tasso non va pertanto letta soltanto come precoce manifestazione di una nascente repubblica delle lettere. Sostituendo il tributo di un principe con quello di un collega letterato, essa rileva in modo obliquo il presunto rapporto turbato con il potere del letterato tardocinquecentesco.

Proprio perché inserita in una lunga e articolata meditazione sull'identità intellettuale del letterato²³, la visita di Montaigne a Tasso ricordata negli *Essais* si configura come una delle più convincenti 'leggende d'artista' utilizzate nella moda *troubadour* per celebrare lo statuto dell'uomo geniale, interpretato romanticamente nella prospettiva melanconica di una triste parabola della pazzia determinata da relazioni conflittuali con i principi suoi mecenati. La sua ricca tradizione figurativa, dalle tele di un François Marius Granet (1820), Fleury-François Richard (1821) (Fig. 6) e Louis

²² Montaigne 2004, 2.12.492.

²³ Cfr. Moser 2004.



FIG. 6. FLEURY-FRANÇOIS RICHARD, *Le Tasse en prison visité par Montaigne*, olio su tela, 130,3 x 104,5 cm, firmato e datato, 1821, Musée des Beaux Arts, Lyon, inv. A 235.

Gaillait (1836)²⁴, alla versione più generica di Eugène Delacroix (1839) celebrata nella famosa poesia di Charles Baudelaire²⁵, è radicata pertanto in

²⁴ François Marius Granet, *Montaigne visitant le Tasse en prison*, olio su tela, 98,5 x 74,5 cm, 1820, Musée Fabre, Montpellier, inv. 825.1.125; Fleury-François Richard, *Le Tasse en prison visité par Montaigne*, olio su tela, 130,3 x 104,5 cm, firmato e datato, 1821, Musée des Beaux Arts, Lyon, inv. A 235; Louis Gaillait, *Le Tasse dans sa prison visité par Montaigne*, olio su tela, 26,5 x 22 cm., firmato, ca. 1836, Musée des Beaux Arts, Bruxelles, inv. 4222.

²⁵ Eugène Delacroix, *Le Tasse dans la maison des fous*, olio su tela, 60 x 50 cm, firmato e datato, 1839, Collezione Oskar Reinhart, Winterthur, inv. 1919. Preceduta da una versione parallela in Eugène Delacroix, *Le Tasse dans la maison des fous*, olio su tela, 50 x 61,5 cm,

una testimonianza illustre che ne orienta autorevolmente l'interpretazione. Che tale testimonianza non è indubbia e ha trovato in seguito contestazioni anche importanti²⁶, basate sul fatto che lo stesso Montaigne non include alcun riferimento al presunto incontro di Ferrara nella sua pur precisa relazione del viaggio italiano, ribadisce che l'episodio va letto non in primo luogo come fatto storico documentabile ma piuttosto proprio come 'leggenda d'artista' che utilizza una materia narrativa per esprimere un significato generale e metastorico.

PIETRO ARETINO

Ciò invita una riflessione sulla posizione della tradizione figurativa *troubadour* di fronte alla base documentaria – o meno – della materia narrativa aneddotica utilizzata, esercizio che qui ci si propone di fare con una discussione finale sulla fortuna figurativa ottocentesca di Pietro Aretino, intesa anche per rilevare il carattere inconsueto della grande tela di Feuerbach sulla morte del letterato prima ricordata (Fig. 1). Tale fortuna – modesta in fin dei conti – presenta infatti una gamma piuttosto larga quanto alla tematica e alla provenienza della materia aneddotica, che permette di riassumere alcune delle osservazioni finora raccolte. Come ad esempio il rapporto fra artisti e principi, una delle materie cardine della pittura storicizzante ottocentesca derivata dal genere delle 'leggende d'artista', che nel caso dell'Aretino è rappresentato dalla scena di *Aretino e l'inviato di Carlo V* presentato da Ingres in due versioni, una del 1815 e l'altra del 1848 (Fig. 7)²⁷.

firmato, ca. 1824, collezione privata. Cfr. per disegni preparatori e altre versioni ancora Eugène Delacroix 2008 e Delacroix 1998, pp. 87-9, 165-6. Sul rapporto Tasso-Delacroix-Baudelaire, cfr. p. es. Jossa 2003.

²⁶ Riserve sul carattere documentario dell'episodio sono presenti nella critica sin dalla *Vita di Torquato Tasso* di Angelo Solerti (Solerti 1895) e discusse in Benedetto 1919; cfr. anche Coppo 1997, pp. 71-102 e la bibliografia cit. in nota 21.

²⁷ Jean Auguste Dominique Ingres, *L'Arétin et l'envoyé de Charles Quint*, olio su tela, 44 x 33 cm, 1815, collezione privata; Jean Auguste Dominique Ingres, *L'Arétin et l'envoyé de Charles Quint*, olio su tela, 41,5 x 32,5 cm, 1848, Musée des Beaux Arts, Lyon, inv. 2013.1.1. Dalla versione 1848 fu tratta un'incisione da Achille Reveil, pubblicata in Reveil 1851, tav. [27]. Cfr. Paccoud 2013.



FIG. 7. JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, *L'Arétin et l'envoyé de Charles Quint*, olio su tela, 41,5 x 32,5 cm, 1848, Musée des Beaux Arts, Lyon, inv. 2013.1.1.

Diversamente dall'episodio prima intravvisto dedicato al rapporto fra Tiziano e l'imperatore – Carlo V in persona che raccoglie il pennello al pittore –, la scena presentata da Ingres necessita di qualche ragguaglio per spiegare il rapporto fra le due persone raffigurate e il contenuto del loro dialogo che evidentemente costituisce il perno dell'intreccio narrativo su

cui verte l'episodio. La loro presentazione al pubblico²⁸, in occasione degli Salons o in pubblicazioni specifiche, fu pertanto accompagnata da brevi sigle esplicative come questo commento fornito accanto a un'incisione della tela del 1848 negli *Œuvres de Ingres [...] 1800-1850* del 1851:

Arétin. Ce poète, par ses écrits satiriques, était arrivé à se faire craindre de tous les souverains de l'Europe; on l'avait surnommé le Fleau des rois. Charles Quint, après une expédition malheureuse devant Alger, voulut acheter son silence en lui envoyant une chaîne d'or. L'Arétin eut l'insolence de répondre à son envoyé: «C'est un bien petit cadeau pour une si grande sottise». Ce tableau fait partie du cabinet de M. Marcotte Genlis²⁹.

L'aneddoto rileva non tanto l'impertinenza e un mancato rispetto del decoro da parte dell'Aretino, quanto il suo statuto di letterato indipendente che proprio grazie alla sua critica irriverente dei principi ha saputo invertire il loro rapporto di dipendenza convenzionale. Trattasi dunque di una morale a doppio taglio, ove la celebrazione dell'intellettuale autonomo comporta un invito rivolto ai potenti di diffidare degli adulatori e anzi di accontentarsi solo delle lodi non sollecitate ma meritate nei fatti. Ciò si rileva chiaramente dalla fonte dell'aneddoto utilizzato da Ingres, e cioè la conversazione immaginata fra Pietro Aretino e l'imperatore Augusto, accolta come primo dei *Dialogues de morts anciens avec des modernes* pubblicati nel 1683 da Bernard de Fontenelle nei suoi *Nouveaux Dialogues des Morts*.

[Aretin:] Je faisais des vers contre eux. Ils ne pouvoient entrer tous dans un panégyrique, mais il entroient bien tous dans une satire. J'avois si bien répandu la terreur de mon nom, qu'ils me payoient tribut pour pouvoir faire des sottises en sûreté. L'empereur Charles V, dont assurément vous avez entendu parler ici-bas, s'étant allé faire battre fort mal-à-propos vers les côtes d'Afrique, m'envoya aussi-tost una assez belle chaîne d'or. Je la reçeus, et la regardant tristement: «Ah! c'est-là bien peu de chose,» m'écriai-je, «pour una aussi grande folie que celle qu'il a faite»³⁰.

²⁸ La versione 1818 fu presentata al Salon del 1824 e in seguito nel 1829 alla Galerie Lebrun di Parigi. La tela del 1848 invece era commissionata da Jean-Baptiste Joseph Marcotte-Genlis. Cfr. Paccoud 2013, pp. 693-4.

²⁹ Cfr. sopra, nota 27.

³⁰ Fontenelle 1683, pp. 75-93, cit. *ivi* pp. 76-8.

Nel lungo colloquio fittizio fra Aretino e Augusto, Fontenelle segue il passaggio nel pensiero dell'imperatore sulle adulazioni, che grazie alla testimonianza di Aretino si trasforma nella consapevolezza che le lodi sono da diffidare mentre le critiche aiutano a governare bene.

Auguste: J'ay donc perdu bien de l'argent en loüanges?

P. Aretin: J'en suis fâché. Que ne faisiez-vous ce qu'à fait un de vos successeurs, qui aussi-tost qu'il fut parvenu à l'Empire, défendit par un Edit exprés, que l'on composait jamais de vers pour luy?

Auguste: Hélas! Il avoit plus de raison que moy. Les vrayes loüanges ne sont pas celles qui s'offrent à nous, mais celles que nous arrachons³¹.

Costruito come ingrediente essenziale di una favola moraleggiante, l'aneddoto sulla risposta aretiniana all'inviato di Carlo V gode di particolare fama nell'erudizione francese del tardo Seicento, diventando quasi una frase fatta nel repertorio delle conversazioni intercorse e spesso registrate fra gli intellettuali dell'epoca, come nel caso di François Charpentier (1620-1704), le cui *remarques d'histoire, de morale, de critique, d'érudition et de bons mots* furono raccolte in una silloge postuma di *Carpenteriana*:

Les Italiens appellent l'Aretin *il divino Aretino*: pour exprimer la divinité de ses expressions energiques. Il se faisoit nommer le *Fleau des Princes*, & il avoit même fait frapper une médaille sur laquelle il étoit représenté assis sur un trône, & des roys à ses pieds, qui lui apportoit des presens, & ces mots à la legende *i Principi Tributarii dell'Aretino*. Charles-quinat revenant de son entreprise d'Affrique, lui envoya une chaîne d'or de la valeur de cent ducats. «Voilà» dit l'Aretin, «un bien petit present pour une si grande sottise». Quelle foiblesse à des princes de se mettre en peine de ce que peut dire un miserable auteur³².

La valutazione negativa del personaggio di Aretino e la condanna di principi sensibili alle critiche di letterati dimostra che nello stesso ambiente erudito fra secondo Seicento e primo Settecento l'interpretazione dell'aneddoto poteva variare sensibilmente, e di conseguenza anche il giudizio sulla figura di Pietro Aretino. Chiaramente apocrifio, come denunciato dal

³¹ *Ivi*, pp. 92-93.

³² Charpentier 1724, pp. 34-6.

primo biografo sistematico di Aretino, Giammaria Mazzuchelli³³, l'aneddoto segnala proprio nel suo carattere ambiguo le contraddizioni intrinseche del personaggio quanto della sua fortuna. L'interesse di Ingres, che all'episodio ha voluto dedicare una serie di tele in un arco cronologico assai prolungato³⁴, va certamente interpretata in questa chiave, se consideriamo che la sua scelta di un altro episodio ancora dalla vita dell'Aretino conferma una preferenza per intrecci narrativi che permettono letture multiple e contraddittorie.

TINTORETTO E ARETINO

La scena di *Pietro Aretino nello studio del Tintoretto* si presenta pure come emblematica 'leggenda d'artista', narrando un incontro fra due personaggi in cui un'azione fuori del comune di uno fra loro provoca una situazione inattesa che genera la morale dell'intreccio, come facilmente desumiamo dalla sigla fornita nel già citato catalogo delle opere di Ingres pubblicato da Achille Reveil nel 1851:

Arétin chez le Tintoret. Le Tintoret, rencontrant un jour Arétin qui venait de prendre parti contre lui dans la querelle avec le Titien, lui exprime le désir de faire son portrait; il le prie donc d'entrer dans son atelier, le place, et tout à coup, se saisissant d'un pistolet, vient à lui d'un air menaçant. «Qu'allez-vous faire?» s'écrie le poëte, se levant épouvanté. «Prendre votre mesure,» lui répond gravement le Tintoret; et, l'ayant en effet mesuré, il ajouta du même ton: «Vous avez

³³ Soltanto nella seconda edizione della sua *Vita di Pietro Aretino* Giammaria Mazzuchelli accoglie un riferimento all'aneddoto presentato come apocrifo: «C'è chi scrive che una altresì gliene donasse l'Imperador Carlo V. mentre ritornossene dalla sua infelice impresa d'Africa del valore di cento scudi; e che l'Aretino in riceverla dicesse: *Ecco un assai picciolo regalo per una sì gran pazzia*, il che quanto sia vero, noi dir non sapremmo.» (Mazzuchelli 1763, p. 140). Non informato sulla fonte principale della storiella in Fontenelle, Mazzuchelli si basa su versioni intermedie, in particolare, oltre alla citazione fra i *bons mots* di Charpentier, sulla testimonianza riportata nelle *Lettere curiose o sia Corrispondenza istorica, critica filosofica, e galante fra tre amici viaggiatori in diverse parti del mondo* pubblicate da Ponziano Conti in varie versioni dal 1741 in poi (Sampogna 1741), e dunque dopo l'uscita della prima versione della biografia aretiniana. La mancanza di un riferimento all'aneddoto in questa prima edizione del 1741 spiega la sua assenza anche nella rielaborazione francese in Dujardin 1750.

³⁴ Su cui si vedano le osservazioni critiche riportate in nota 4.



FIG. 8. JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, *L'Arétin chez le Tintoret*, olio su tela, 44,5 x 35,6 cm, 1848, Metropolitan Museum of Art, New York, collezione Robert Lehman inv. 1975.1.185.

deux longueurs et demie de mon pistolet,» et le congédia. Ce tableau fait partie du cabinet de M. Marcotte Genlis³⁵.

³⁵ Reveil 1851, tav. [28].

Come nel caso dell'episodio con Aretino e l'inviato di Carlo V, Ingres ha voluto riproporre questa scena inizialmente sperimentata in una tela del 1815 a distanza di oltre trent'anni, nel 1848 (Fig. 8), su commissione del suo mecenate Jean-Baptiste Joseph Marcotte, senza apportare importanti variazioni³⁶. In questo caso seguito anche da altri pittori interessati allo specifico intreccio, specie lo stesso Bergeret che abbiamo incontrato come autore di una tela dedicata al rapporto fra Carlo V e Tiziano³⁷, Ingres presenta un episodio leggendario ben noto alla pubblicistica coeva grazie alle relazioni presentate nelle autorevoli biografie dell'Aretino, specie quella di Giammaria Mazzuchelli del 1741 disponibile anche in una sintetica versione francese pubblicata nel 1750³⁸. Più accessibile ancora ai maestri *troubadour* del primo Ottocento era il testo su cui pure il conte Mazzuchelli aveva fondato la sua relazione, e cioè il profilo biografico del Tintoretto incluso da Carlo Ridolfi nelle sue *Maraviglie dell'arte* presentate nel 1648, che reca un resoconto preciso dell'episodio.

Haveva di lui detto male Pietro Aretino; come quello che aderendo alla parte di Tiziano mal sentiva del Tintoretto, ed incontratolo un giorno l'invitò alla sua casa per farne il ritratto. Andovi l'Aretino, e postosi a sedere, trasse il Tintoretto con molta furia di sotto la veste un pistolese, perloche intimorito l'Aretino dubitando di scontar il debito, cominciò a gridare: Iacopo che fai? Ed egli, quetatevi, disse, che io vò prendervi la misura. E cominciando dal capo fino a piedi, disse, voi siete lungo due pistolesi, e mezzo: Ma quello sedati gli spiriti soggiunse: O tù sei un gran pazzo, e sempre fai delle tue. Ma non hebbe più ardire di sparlare di lui, e gli divenne amico³⁹.

³⁶ Jean Auguste Dominique Ingres, *L'Arétin chez le Tintoret*, olio su tela, 42,5 x 33 cm, 1815, Fondazione Gianni Agnelli, tela esposta al Salon del 1816; Jean Auguste Dominique Ingres, *L'Arétin chez le Tintoret*, olio su tela, 44,5 x 35,6 cm, 1848, Metropolitan Museum of Art, New York, collezione Robert Lehman inv. 1975.1.185. Dalla versione 1848 fu tratta un'incisione da Achille Reveil, pubblicata in Reveil 1851, tav. [28]. Cfr. Paccoud 2013, nonché Procaccioli 2018, part. pp. 46-8.

³⁷ Pierre-Nolasque Bergeret, *L'Arétin dans l'atelier du Tintoret*, olio su tela, 59 x 49 cm, ca. 1822, collezione privata, tela esposta al Salon del 1822, n. 78.

³⁸ Mazzuchelli 1741, pp. 67-8; Dujardin 1750, pp. 71-3.

³⁹ Ridolfi 1648, parte II, pp. 2-68, cit. pp. 58-9. La narrazione dell'episodio manca ancora nella precedente versione della biografia in Ridolfi 1642. Sulla relazione presentata da Ridolfi si basa pure la versione incorporata nel profilo biografico di Aretino contenuto nella *Istoria delle vite de' poeti italiani* scritta da Alessandro Zilioli verso il 1630, lavoro rimasto inedito ma ben noto agli eruditi veneti fra cui Mazzuchelli, che infatti lo cita.

Se l'aneddoto è incentrato, come tante altre 'leggende d'artista', sulla competizione fra due maestri, il suo intreccio verte non sulle loro capacità artistiche quanto sull'arguzia dei personaggi, presentando una duplice morale che oltrepassa la convenzionale dinamica fra vincitori e vinti, beffatori e beffati. Il Tintoretto dà dimostrazione di notevole presenza d'anima nel contrastare il giudizio sfavorevole dell'Aretino 'maldicente', che dalla sua parte tuttavia acquista ulteriore spessore essendo capace di evitare l'apparente agguato grazie al suo senso di umorismo.

ANEDDOTI AMBIGUI

Ciò porta a congetturare che gli aneddoti in cui figura Pietro Aretino adoperati dai pittori *troubadour* si distinguono per un inconsueto moralismo teso a ribaltare una serie di nozioni comuni. Tale caratteristica contraddistingue certamente la grandiosa tela in cui Anselm Feuerbach erige un monumento a un episodio comico quanto inquietante come quello della morte di Aretino per soverchio ridere (Fig. 1). Ma in essa culmina pure un'altra specificità degli aneddoti aretiniani, e cioè uno statuto documentario ambiguo che invita una fusione fra le categorie del vero e del verosimile. Laddove la scena dell'incontro fra Aretino e l'inviato di Carlo V deriva da una fonte letteraria – i *Dialogues de morts anciens avec des modernes* di Fontenelle forgiati sul modello satirico lucianesco – concepita per affermare il vero adoperando una materia a prima vista inverosimile, l'aneddoto sulla visita di Aretino a Tintoretto sorge in un contesto che si propone come veritiero – la prima grande biografia dedicata al maestro veneziano –, tuttavia senza un preciso riscontro documentario. Nell'episodio della morte dell'Aretino, invece, tali categorie si fondono al punto di essere indistinguibili, situazione che produce un curioso impasto fra vero e verosimile capace di generare interpretazioni e valutazioni del tutto contrastanti.

Uno fra gli aneddoti più conosciuti della biografia del letterato, la scena della sua morte cadendo da una poltrona raffigurata nel 1854 da Feuerbach viene dalla quasi totalità della critica interpretata come invenzione storiografica utilizzata per caratterizzare il letterato poco ortodosso. Tale interpretazione spesso presenta forti toni negativi, come nel noto giudizio di Francesco De Sanctis del 1871: «Secondo una tradizione popolare molto espressiva, Pietro morì di soverchio ridere, come morì Margutte,

e come moriva l'Italia»⁴⁰. In precedenti manuali di storia letteraria, accessibili e probabilmente utilizzati da Anselm Feuerbach, tale giudizio negativo comunque è intersecato da una spiccata curiosità per l'intransigenza e il coraggio del personaggio provocatorio, come intravediamo nel commento di Pierre-Louis Ginguené inserito nella sua fortunata *Histoire littéraire d'Italie* edita nel 1813:

On attribue sa mort à un accident d'un autre genre, et qui n'en fut pas moins funeste. L'Arétin n'était pas fils unique. Madame Tita, sa mère, lui avait laissé des sœurs, qui n'étaient pas non plus d'un seul père. Il les avait avec lui à Venise, et leur conduite, digne de la sienne, aurait scandalisé toute la ville, si les mœurs publiques y avaient laissé place à des scandales particuliers. On racontait un jour au frère des faits et gestes de ses sœurs, qui lui parurent si plaisants, qu'il se renversa sur sa chaise en éclatant de rire. Il tomba en arrière, frappa rudement de la tête sur le carreau, et mourut l'instant même; suite fatale, et qu'on eut été loin de prévoir, de la mauvaise habitude qu'il avait prise de se renverser sur son siège, en riant aux éclats, ou plutôt de l'habitude bien mauvaise encore, de rire de ce qui aurait dû le faire rougir⁴¹.

Considerando i particolari del tutto corrispondenti, è probabile che sia stato proprio questo passo a informare Feuerbach sul preciso intreccio svoltosi al momento del decesso del letterato: la presenza delle sorelle 'meretrici', la caduta all'inverso, il pavimento piastrellato, la morte istantanea. Significativo perciò la morale dell'aneddoto presentata in finale, ove Ginguené cerca di compensare e giustificare il suo interesse in un personaggio tanto inconsueto con un giudizio dai toni chiaramente critici che considera tale morte bizzarra, per soverchio ridere, una conseguenza logica del «rire de ce qui aurait dû le faire rougir».

Nella resa di Feuerbach invece poco o niente allude a una possibile condanna del personaggio raffigurato, che al contrario sembra celebrato non come letterato tragicamente morto – quasi un secondo Tasso – ma in quanto buontempone che mai rifiuta i piaceri della vita celebrata come festa continua, anche nel momento della morte. Interpretazione che si avvicina di molto alla nota lettura del personaggio Aretino e dell'epoca sua di «svolgimento dell'individualità» offerta quasi in contemporanea

⁴⁰ De Sanctis 1872, cap. XVI.

⁴¹ Ginguené 1813, pp. 258-9. Nello stesso profilo biobibliografico (pp. 241-73) anche una relazione dell'aneddoto sull'incontro con Tintoretto (*ivi*, p. 255).

da Jakob Burckhardt nella sua *Die Kultur der Renaissance in Italien* del 1860⁴², nonché in molta pubblicistica divulgativa successiva, specie in ambiente tedesco, come per esempio nell'elaborato ritratto dell'Aretino accolto ancora nel 1896 da Wilhelm von Wymetal in *Aus Tizians Tagen. Venezianische Geschichten und Gestalten des 16. Jahrhunderts*, che si diletta a elaborare con una lunga serie di dettagli divertenti e leggermente scabrosi l'episodio della morte raffigurata da Feuerbach⁴³.

Se tali dettagli rispondono all'invito a fabulare ulteriormente la scena curiosa, essi riflettono la percezione condivisa generalmente che l'episodio è del tutto apocrifo, essendo nato da «una tradizione popolare molto espressiva», per citare De Sanctis ancora, e quindi senza alcun fondamento documentario. Invece, proprio il contrario è il caso, per quanto inverosimile possa apparire. Dalla documentazione archivistica a nostra disposizione sappiamo che l'Aretino è morto cadendo da una poltrona⁴⁴, e tale morte bizzarra sin dalla fine del Cinquecento è stata attribuita a un riso eccessivo⁴⁵, entrando in tal guisa nell'erudizione secentesca che l'ha suggerita come episodio emblematico a coloro che sin dalla metà del Settecento hanno redatto profili biografici dell'autore, a cominciare da Giammaria Mazzuchelli, che riporta l'episodio denunciandolo sin da subito come apocrifo:

Vero è tutta volta che niente meno infelice fu la cagione della sua morte, se almeno vogliamo prestar fede al racconto di Antonio Lorenzino, dal quale abbiamo, che udendo egli alcune nefande oscenità commesse dalle sue disoneste sorelle, cotanto si ponesse a ridere, che ne cadesse a terra rovesciando indietro la scranna su cui sedeva, e quindi ne riportasse una sì grave ferita nella testa, che ne restasse improvvisamente morto. Noi veramente con non poca difficoltà possiamo credere un tale avvenimento, che ha troppo del singolare, tanto più che il Lorenzino è scrittore assai posteriore, fiorito essendo sul principio del secolo decimo settimo, e mostra riferirlo sul semplice racconto altrui. Quel tanto che noi crediamo, poter rendere verisimile un sì funesto accidente,

⁴² Jakob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. it. di D. Valbusa, Firenze: Sansoni, 1899, parte II, "Lo svolgimento dell'individualità", pp. 151-98, part. pp. 192-8.

⁴³ Wyl 1897, pp. 141-62 (prima edizione 1896).

⁴⁴ Per la documentazione specifica, si veda Hendrix 1995.

⁴⁵ La prima attestazione in Lorenzino 1603, II, pp. 377-8: «[...] infandas obscoenitates de meretricibus ut aiunt sororibus suis cum audiret ex risu sellam, in qua sedebat evertisse, occiputque vehementer graviterque ad terram afflixisse, atque allisise, ut extemplo nenequissime interiret.»

si è, che il cadere indietro pel troppo ridere veniva dall'Aretino contato tra gli effetti de' suoi maggiori piaceri⁴⁶.

Evidente la confusione fra vero e verosimile, fra singolare e generale, in un caso come questo ove il singolare e vero corrisponde – eccezionalmente – al verosimile e generale. Laddove la pittura *troubadour* ottocentesca tende a fissare il suo interesse per la storia in una predilezione per episodi aneddotici notoriamente apocrifi, proprio perché capaci di comunicare in un'unica scena emblematica un aspetto della storia ritenuta pertinente ancora nel presente, la grandiosa tela di Feuerbach va ben oltre la convenzione del genere, e non solo per le sue dimensioni abbondanti. Contestando le categorie del vero e del verosimile nella raffigurazione di un episodio in cui verità e finzione sono inestricabilmente connesse, anche all'insaputa del suo autore, *La morte di Pietro Aretino* offre un'immagine del letterato capace di comunicare le sue tante ambiguità, apprezzate insieme da un maestro quale Anselm Feuerbach quanto dal suo pubblico, ma evidentemente non dall'ambiente di corte che doveva decidere sull'acquisto della tela.

⁴⁶ Mazzuchelli 1741, pp. 75-6.

BIBLIOGRAFIA

- Anselm Feuerbach*, (mostra Historisches Museum der Pfalz, Speyer, 15 settembre 2002 – 19 gennaio 2003), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2002.
- Anselm Feuerbach, 1829–1880. Gemälde und Zeichnungen*, (mostra Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, 5 giugno – 15 agosto 1976), München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1976.
- Anselm Feuerbach e l'Italia*, a cura di J. Ecker, (mostra Museo Civico Livorno, 28 luglio - 3 dicembre 2000), Torino, Umberto Allemandi, 2000.
- S. Bann, *Au fil de l'histoire: généalogie des genres 'anecdotique' et 'historique'*, in Bann e.a. 2014, pp. 12-25.
- S. Bann, *Reassessing Repetition in Nineteenth-Century Academic Painting: Delaroche, Gérôme, Ingres*, in *The Repeating Image. Multiples in French Painting from David to Matisse*, (mostra Walters Art Museum, Baltimore, 7 ottobre 2007 - 1 gennaio 2008), Baltimore, Walters Art Museum, 2007, pp. 46-7.
- S. Bann e.a., *L'invention du passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe, 1802-1830*, (mostra Musée des Beaux-Arts de Lyon, 19 aprile - 21 luglio 2014), Malakoff, Hazan, 2014.
- F. Baudson, *Le style troubadour*, (mostra Musée de l'Ain, Brou, Bourg-en-Bresse, 26 giugno - 4 ottobre 1971), [Bourg-en-Bresse], s.e., (1971).
- L. Benedetto, *Il Montaigne a S. Anna*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 73-1, 1919, pp. 217-22.
- C. Borrelli, *Su Tasso e il tassismo tra Cinquecento e Ottocento*, Napoli, L'Orientale, 2001.
- J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. it. di D. Valbusa, Firenze, Sansoni, 1899.
- M. Capucci, *Forme della biografia in Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Firenze, Olschki, 1976, pp. 299-320.
- E. Cau, *Le style troubadour. L'autre romantisme*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2017.
- C. Cavallini, *L'italianisme de Michel de Montaigne*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2003.
- F. Charpentier, *Carpenteriana, ou remarques d'histoire, de morale, de critique, d'érudition et de bons mots*, Paris, Nicolas le Breton, 1724.
- A. Coppo, *All'ombra di malinconia. Il Tasso lungo la sua fama*, Firenze, Le Lettere, 1997.
- Delacroix. La naissance d'un nouveau romantisme*, (mostra Musée des Beaux Arts, Rouen, 4 aprile - 15 luglio 1998), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Norano, 1872.
- A. Di Benedetto, «La sua vita stessa è una poesia». *Sul mito romantico di Torquato Tasso*, «Esperienze letterarie», 22, 1997, 4, pp. 7-34.
- M.L. Doglio, *Origine e icone del mito di Torquato Tasso*, Roma, Bulzoni, 2002.
- B. Dujardin, *La vie de Pierre Aretin par M. de Boispreaux*, La Haye, Jean Neaulme, 1750.
- Erasmus in beeld*, a cura di P. van der Coelen, (mostra Museum Boymans Van Beuningen, Rotterdam, 8 novembre 2008 - 8 febbraio 2009), Rotterdam, Museum Boymans Van Beuningen, 2008.
- Eugène Delacroix. Spiegelungen. Tasso im Irrenhaus*, (mostra Sammlung Oskar Reinhart 'Am Römerholz', Winterthur, 6 settembre - 14 dicembre 2008), München, Hirmer, 2008.
- R. Fedi, *Le «Veglie», Tasso e Compagnoni*, «Filologia e critica», 2000, 2-3, pp. 442-56.
- A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, avec la vies des architectes*, Trevoux, Imprimerie S.A.S., 1725.
- [B. de Fontenelle], *Nouveaux dialogues des morts*, Paris, Blageart, 1683.

- M. Françon, *Montaigne, Dante et le Tasse*, «Bulletin de la société des amis de Montaigne», 25-26, 1971, pp. 121-3.
- P.-L. Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, Paris, Michaud, vol. VI, 1813.
- T.D. Gronert, *Die beiden Leonoren. Carl Ferdinand Sohns wiederaufgetauchtes Meisterwerk*, «Weltkunst», 21, 1 novembre 1997, pp. 2316-7.
- F. Haskell, *The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting*, «The Art Quarterly», 24-1, 1971, pp. 55-85.
- H. Hendrix, *La funzione della morte leggendaria nella mitografia di Pietro Aretino*, in *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, Roma, Salerno Editrice, 1995, vol. I, pp. 453-69.
- H. Hendrix, *Historiographical anecdotes as depositories and vehicles of cultural memory*, in *Genres as Repositories of Cultural Memory*, a cura di H. van Gorp e U. Musarra-Schroeder, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 17-26.
- S. Jossa, *Il luogo della poesia: la prigione del Tasso a Sant'Anna*, «Studi e testi italiani. Semestrale del dipartimento di italianistica e spettacolo dell'Università di Roma 'La Sapienza'», 11, 2003, pp. 45-57.
- E. Kris, O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien, Krystall Verlag, 1934.
- F. Lanzoni, *Genesi svolgimento e tramonto delle leggende storiche*, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1925.
- M. Levy, *The Painter Depicted. Painters as a Subject in Painting*, New York, Thames and Hudson, 1982.
- A. Lorenzino, *De risu*, Frankfurt, Richter, 1603.
- G.M. Mazzuchelli, *La vita di Pietro Aretino*, Padova, Giuseppe Comino, 1741.
- G.M. Mazzuchelli, *Vita di Pietro Aretino*, Brescia, Pietro Pianta, 1763.
- Mise-en-scène. Keizer Karel en de verbeelding van de negentiende eeuw*, (mostra Museum voor Schone Kunsten, Gent, 1 dicembre 1999 - 19 marzo 2000), Antwerpen, Mercatorfonds, 1999.
- M. de Montaigne, *Essais*, a cura di P. Villey, V.L. Sualnier, M. Conche, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- W. Moretti, «*Le veglie di Tasso*» di Giuseppe Compagnoni, in: *Torquato Tasso e l'università*, a cura di W. Moretti e L. Pepe, Firenze, Olschki, 1997, pp. 525-34.
- P. Moser, *Literary Identity in Montaigne's «Apologie pour Raimond Sebond»*, «The French Review», 77-4, 2004, pp. 716-27.
- S. Paccoud, *Ingres's «Aretino and the messenger from Charles V» acquired by the Musée des Beaux-Arts, Lyon*, «The Burlington Magazine», 155, 2013, pp. 693-5.
- La Peinture dans la peinture* (mostra Musée des Beaux Arts, Dijon, 18 dicembre 1982 - 28 febbraio 1983), Dijon, Musée des Beaux Arts, 1983.
- G. Perini, *Biographical Anecdotes and Historical Truth: An Example from Malvasia's «Life of Guido Reni»*, «Studi secenteschi», 31, 1990, pp. 149-61.
- P. Procaccioli, «*Per amarlo, e non per dargli menda*». Ancora sul dossier Aretino-Tintoretto, in *Il giovane Tintoretto*, (mostra Gallerie dell'Accademia, Venezia, 7 settembre 2018 - 6 gennaio 2019), Venezia, Marsilio, 2018, pp. 36-49.
- A. Ramachandran, *Montaigne's Tasso: Madness, Melancholy and the Enigma of Italy*, «Forum Italicum», 47-2, 2013, pp. 246-62.
- A. Reveil, *Œuvres de J.A. Ingres, membre de l'Institut, gravées au trait sur acier par A. Reveil. 1800-1850*, Paris, Didot, 1851.

ANEDDOTI VERI E/O VEROSIMILI NELLA PITTURA STORICIZZANTE

- C. Ridolfi, *Delle maraviglie dell'arte overo delle vite degl'illustri pittori veneti*, Venezia, Gio. Battista Sgava, 1648.
- C. Ridolfi, *Vita di Giacopo Robusti detto il Tintoretto*, Venezia, Guglielmo Oddoni, 1642.
- M. Sampogna [= P. Conti], *Lettere curiose o sia Corrispondenza istorica, critica filosofica, e galante fra tre amici viaggiatori in diverse parti del mondo*, Venezia, Lazzaroni, 1741.
- A. Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895.
- M.S. Tatti, *Tra gli esuli italiani a Parigi nel 1800: Giuseppe Compagnoni e le «Veglie di Torquato Tasso»*, «Rassegna della letteratura italiana», 1995, 1-2, gennaio-agosto, pp. 74-86.
- M. Tetel, *Montaigne et le Tasse. Imagination poétique et espace imaginaire*, «Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises», 33, 1981, pp. 81-98.
- Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, a cura di A. Aurnhammer, Berlin, De Gruyter, 1995.
- Het vaderlandsch gevoel. Vergeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis*, (mostra Rijksmuseum, Amsterdam, 24 marzo - 25 giugno 1978), Amsterdam, Rijksmuseum, 1978.
- G. Vasari, *Le Vite [...]*, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1881.
- W. Wyl (= Wilhelm von Wymetal), *Aus Tizians Tagen. Venezianische Geschichten und Gestalten des 16. Jahrhunderts*, Zürich, Schmidt, 1897⁴.

