

|                     |  |
|---------------------|--|
| <b>Zeitschrift:</b> | Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas |
| <b>Herausgeber:</b> | Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)   |
| <b>Band:</b>        | 47 (2004)  |
| <b>Artikel:</b>     | I cigni d'Irene : il ritratto poetico e una parabola retorica del petrarchismo veneziano   |
| <b>Autor:</b>       | Frapolli, Massimo  |
| <b>DOI:</b>         | <a href="https://doi.org/10.5169/seals-269100">https://doi.org/10.5169/seals-269100</a>  |

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 10.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## I CIGNI D'IRENE

### IL RITRATTO POETICO E UNA PARABOLA RETORICA DEL PETRARCHISMO VENEZIANO\*

Sulla stampa di rime di diversi in morte della giovane Irene di Spilimbergo, pubblicata a Venezia nel 1561<sup>1</sup>, non poco si è già scritto, e non senza buone ragioni, trattandosi di uno dei primi e più interessanti esempi d'antologia poetica di stampo funebre-encomiastico del secondo Cinquecento<sup>2</sup>. Fortemente voluta dal poeta veneziano Giorgio Gradenigo<sup>3</sup>, ch'era stato legato ad Irene da famigliare affetto (frequentò la madre di lei, Giulia da Ponte), e realizzata tipogra-ficamente dai fratelli Guerra dopo un'operosa attività di regia del poligrafo Dionigi Atanagi, anche grazie al precoce interessamento del Croce – soprattutto rivolto invero all'elegante prosa della prefata *Vita della Signora Irene* – la raccolta ha goduto di grande attenzione

---

\* Ringrazio Matteo Cerutti, che con me ha discusso amabilmente di fiori di carta.

<sup>1</sup> *Rime di diversi nobilissimi, et eccellentissimi autori, in morte della Signora Irene delle Signore di Spilimbergo. Alle quali si sono aggiunti versi latini di diversi egregij Poeti, in morte della medesima Signora*, Venezia, Domenico e Gio. Battista Guerra fratelli, 1561 (d'ora innanzi *Rime † Spilimbergo*).

<sup>2</sup> Per una panoramica – anche bibliografica – sul genere, si può fare capo a A. Quondam, «Il rimario e la raccolta. Strumenti e tipologie editoriali del petrarchismo», in Id., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena-Ferrara, Panini-ISR, 1991, pp. 123-150 ; a p. 149 n. 52, ed ai più recenti contributi di L. Giachino, «Tra celebrazione e mito. Il 'Tempio' di Cinzio Aldobrandini», *Giornale storico della letteratura italiana*, CXVIII, 583, 2001, pp. 404-419 e M. Bianco, «Il 'Tempio' a Geronima Colonna d'Aragona ovvero la conferma di un archetipo», in «*I più vaghi e i più soavi fiori. Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*», a c. di M. Bianco e E. Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001 («Manierismo e Barocco», 2), pp. 147-181.

<sup>3</sup> Su di lui si legge con profitto l'introduzione a G. Gradenigo, *Rime e lettere*, a c. di M. T. Acquaro Graziosi, Roma, Bonacci, 1990 («L'ippogrifo», 49).

nel secolo appena trascorso, assunta a campione ideale del genere del 'Tempio'<sup>4</sup>. Gli studi non hanno mancato di evidenziare molte delle principali problematiche legate a quel tipo di silloge encomiastica, in parte comuni a tutto il contesto di poesia antologica : la grande stereotipia tematica e stilistica, la funzione aggregante rispetto ad una comunità poetica ormai espansa, l'appiattimento dei valori poetici dei 'massimi' sui 'minimi', la difficoltà di attribuzione delle molte rime d'incerta paternità e, soprattutto, l'assetto costitutivo ed 'edile' di quel particolare tempio, i cui momenti e moventi parevano particolarmente evidenti e delimitabili. Avvenne così che quella silloge fu considerata come il frutto di un patto di ferro stretto tra Giorgio Gradenigo, portatore dei motivi intimi dell'encomio, e Dionigi Atanagi, professionista esperto nell'industria di tipo compilatorio<sup>5</sup>, con la mediazione importante quanto poco circoscri-

---

<sup>4</sup> Precocemente citata come *exemplum* di raccolta funebre moderna da T. Porcacchi, *Funerali antichi di diversi popoli et nationi. Forma, ordine et pompa di sepolture, di esequie, di consecrationi antiche e d'altro*, Venezia, Simon Galignani, 1574, p. 92 ; cfr. poi B. Croce, «Irene di Spilimbergo», in Id., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, I, Bari, Laterza, 1945 («Scritti di storia letteraria e politica», 35), pp. 365-375 ; sulla *Vita* e sull'esemplarità della silloge ritornano E. Favretti, «Una raccolta di rime del Cinquecento», *Giornale storico della letteratura italiana*, CLVIII, 504, 1981, pp. 543-572 (da cui si cita), poi in Ead., *Figure e fatti del Cinquecento veneto*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992 («Contributi e proposte. Collana di letteratura italiana diretta da M. Pozzi», 22), pp. 9-39, con in appendice una tavola degli autori compresi nell'antologia, e da ultimo A. Corsaro, «Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. (Intorno alla formazione del giovane Tasso)», *Italica*, LXXV, 1, 1998, pp. 41-61.

<sup>5</sup> Per la sua prima operazione editoriale degna di nota aveva riunito, nel 1554, le *Lettere di tredici huomini illustri* (Roma-Venezia) ; appena un anno prima della silloge per Irene le *Rime* di Bernardo Cappello (Venezia, Guerra, 1560) ; di lì a pochi anni avrebbe raccolto e dato alle stampe, in due volumi, la basilare antologia poetica *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi* (Venezia, Lodovico Avanzo, 1565), che chiude idealmente il ventennio d'oro delle antologie poetiche.

vibile di tutto l'*entourage* di «intellettuali aristocratici ruotanti attorno al Gradenigo» e alla veneziana Accademia della Fama<sup>6</sup>.

È già stato opportunamente notato come, quanto all'aspetto genetico della raccolta, nulla fosse stato più importante del filtro e della previsione programmatica (prima che della supervisione) messi in atto da alcune figure chiave del panorama poetico dell'epoca : interventi che si manifestavano in specie nella tessitura di una «fitta rete di inviti e risposte tesa tra i vari rimatori», di una serie di vicendevoli sollecitazioni al pianto per Irene – fuor di metafora, al contributo poetico a comporre il mosaico antologico – di cui però pochi, e dunque decisivi, rimatori (per attenerci al fulcro dell'opera, tutto veneziano) attesero alla *recensio* dei tasselli necessari e alla sintonizzazione delle modalità del pianto. Ovvio il nome dell'interessato burattinaio Gradenigo, meno quello dell'ex segretario accademico Bernardo Tasso e quello, sinora non esplicitamente segnalato, del dedicatario privilegiato di molti versi di quella raccolta : Domenico Venier<sup>7</sup>. Gli «inviti e risposte» a fondamenta del tempio sono di tipo

---

<sup>6</sup> Così Corsaro, «Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo», cit., p. 45. L'Accademia, che aveva avuto in Domenico Venier uno degli ispiratori, assieme al fondatore e amico Federico Badoer, venne sciolta proprio nell'anno 1561, a seguito dell'arresto del Badoer per malversazioni economiche ; cfr. la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* dedicata a «Badoer, Federico» e curata da A. Stella. Sull'Accademia cfr. inoltre la bibliografia data dal Corsaro (cit., p. 58 n. 23), ed in particolare L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari ed iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995 («Saggi», 797), *passim*, che riprende i risultati dei suoi lavori precedenti, tra i quali L. Bolzoni, «L'Accademia Veneziana : splendore e decadenza di una utopia encyclopedica», in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a c. di L. Boehm e E. Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1981 («Annali dell'istituto storico italo germanico di Trento», Quaderno 9), pp. 117-167 ; Ead., «Il 'Badoaro' di Francesco Patrizi e l'Accademia veneziana della Fama», *Giornale storico della letteratura italiana*, CLVIII, 501, 1981, pp. 71-101.

<sup>7</sup> Insiste sul ruolo di B. Tasso il Corsaro (cit., pp. 41-43) ; mentre la centralità del Venier, sostenitore e mentore esterno dell'Accademia veneziana, non è stata sinora messa in luce. Sul Venier, in attesa della pubblicazione del lavoro svolto

non prosastico, ma poetico, e andranno considerati nella loro specificità : non per ribadire differenze e affinità tra generi (quali la corrispondenza epistolare e la corrispondenza in versi)<sup>8</sup>, ma per sottolineare come nella raccolta in esame i versi di scambio – che ancora nel per molti versi analogo *Tempio* muliebre *alla signora donna Giovanna d'Aragona*, curato da Girolamo Ruscelli nel 1555 per i tipi veneziani del Pietrasanta, erano significativamente compresi in un'appendice a sé stante<sup>9</sup> – non solo diano un'«idea dei modi in cui veniva allestita una raccolta di rime»<sup>10</sup>, ma introiettati nella compagine celebrativa incarnino essi stessi uno di quei modi. In un parossistico metadiscorso, la Poesia parla con se stessa del Tempio, ne plasma i contenuti, ne costituisce le nervature, è il Tempio stesso.

Balza all'occhio, nel caleidoscopio di contributi spontanei, proposte e risposte, la posizione passiva o quantitativamente defilata assunta

---

da Monica Bianco sotto la supervisione di Armando Balduino (*Le «Rime» di Domenico Venier. Edizione critica*, tesi di dottorato in Filologia ed ermeneutica italiana, Università degli Studi di Padova, 2000), rimane di riferimento l'edizione settecentesca, completata da una *Vita* del poeta, *Rime di Domenico Veniero Senatore Viniziano. Raccolte ora la prima volta ed illustrate dall'ab. Pierantonio Serassi Accademico Eccitato. S'aggiungono alcune poesie di Maffeo, e Luigi Venieri Nipoti dell'autore*, Bergamo, Pietro Lancellotto, 1750 (d'ora innanzi : Venier, *Rime*) ; per una scorsa generale ma non generica sulla sua poesia si ricorra a E. Taddeo, «Da Domenico Venier a Luigi Groto», in Id., *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1975 («Biblioteca di cultura», 56), pp. 37-70.

<sup>8</sup> I pochi documenti epistolari, che mostrano in prosa (ed in modo assai prosaico) il funzionamento materiale della rete di scambio che prelude all'assemblaggio di una silloge di quel tipo, danno notizie di ben altra sorta : si veda il gustoso brano di una lettera del Caro riportato dal Corsaro (cit., p. 44), in cui il letterato si lagna con il nipote G. Battista di aver avuto notizia di un invito «d'un gentiluomo veneziano de' Gradenichi» a scrivere «un sonetto in morte di una sua non so chi», pregando poi G. Battista di levargli «con qualche bel modo» quella «rogna da dosso».

<sup>9</sup> Cfr. A. Quondam, *Il naso di Laura...*, cit., pp. 123-150 ; a p. 149 n. 53. Lo stesso Corsaro cita il *Tempio* per Giovanna tra i più importanti antesignani della raccolta per Irene (cit., p. 43).

<sup>10</sup> Favretti, «Una raccolta di rime del Cinquecento», cit., p. 553.

da alcuni dei citati 'senatori' della lirica veneziana del tempo, soprattutto se rapportata a quella dei più giovani rampolli del petrarchismo veneziano che trovavano in quel terreno antologico un luogo privilegiato di confronto e di visibilità<sup>11</sup>. Certo sarebbe prematuro segnare il 1561 come data di una sorta di passaggio di consegne generazionale, ma resta il fatto che tali luci della ribalta su personalità come Giacomo Zane e Celio Magno, senza dimenticare il debuttante Tassino<sup>12</sup>, mettono in ombra almeno la figura dei primatotori delle antologie degli anni '50, che parrebbero confinati dietro le quinte, intenti ai ruoli meno appariscenti della mediazione, e tuttavia basilari per quella rappresentazione: registi, produttori, *casting* (quali potevano essere, rispettivamente, il Gradenigo, l'Atanagi, Bernardo Tasso) di un copione celebrativo costruito brano per brano da professionisti della poesia.

Degno di nota il fatto che i nomi di due dei rappresentanti più autorevoli della vecchia guardia petrarchista, Domenico Venier e Girolamo Molino<sup>13</sup>, ricorrono in quella silloge più nel corpo dei

<sup>11</sup> I tre sonetti venieriani, sulle *Rime* † *Spilimbergo* alle pp. 33 e 89, sono ripresi in Venier, *Rime*, LXXXII, LXXXIII e CXXIII (risposta al Fenaruolo). Di ben altra dimensione i gruppi di rime di Celio Magno (*Rime* † *Spilimbergo*, pp. 16-24) e di Giacomo Zane, autore di un vero e proprio mini canzoniere antologico per Irene (*Rime* † *Spilimbergo*, pp. 52-71), per cui si veda G. Zane, *Rime*, a c. di G. Rabitti, Padova, Antenore, 1997 («Biblioteca veneta», 16), pp. 216-234.

<sup>12</sup> La notorietà della silloge per Irene è anche dovuta alla prima apparizione a stampa di sonetti di Torquato Tasso, sui quali riferiscono diffusamente anche il Corsaro e la Favretti.

<sup>13</sup> Sulla vita del Molino si veda l'ormai datata panoramica, ma ancora insostituita, di E. Greggio, «Girolamo da Molino», *L'Ateneo veneto*, XVIII, 2, 1894, fasc. 1-3, pp. 188-202 ; fasc. 4-6, pp. 255-323. Le *Rime* del Molino escono postume a Venezia, s. n., nel 1573. La dedicatoria di Celio Magno (del 20 ottobre 1572) mostra quali fossero gli stretti rapporti poetici intercorsi in vita tra il Venier ed il Molino («col quale [Venier], come suo famigliaris. amico, e tanto giudicioso in questa maniera di componimenti quanto si può comprender da i suoi scritti medesimi sommamente ammirati e celebrati dal mondo, soleva egli [scil. il Molino] mentre visse, più, che con qualunque altro, conferir le sue composizioni...») e come dell'edizione delle poesie moliniane si fossero fatti

componimenti altrui che in testa a componimenti propri, quasi aleggiassero quali numi protettori sul buon esito dell'impresa, in nome e a garanzia di quel bembismo<sup>14</sup> nel cui segno avevano guadagnato la stima dei contemporanei. Diventa emblematico allora il figurante bembiano del «cigno» (che è anche uccello apollineo, che accompagna la morte con dolcissimi canti, *cantator funeris sui*) al loro nome così spesso associato nei sonetti dei comprimari della silloge, simbolo di una poesia che accordi al «pensier» le rime, innalzando al cielo chi canti e pianga con la soavità di «canori» accenti<sup>15</sup>.

Così, i sonetti per Irene di faccendieri dell'industria antologica come l'Atanagi, co-responsabile della raccolta, ed il Dolce, al cui nome è emblematicamente associata la saga editoriale delle antologie poetiche giolitine<sup>16</sup>, lasciano traccia dell'idea imperante di un bembismo forte, ancora e sempre garante della qualità dei 'diversi', sotto l'egida però dei grandi nomi della stagione del *boom* della produzione lirica veneziana. I canori e bei «Cigni gentili» Gradenigo, Molino, Ruscelli, Bernardo Tasso, Venier e coloro che aspirino con qualche risultato ad essere a «lor simili», sono omaggiati con la ripresa dei platonici modi bembiani, a ribadire l'ovvietà di una regola stilistica usata ancora a vessillo del ben poetare, e dell'importanza

---

carico congiuntamente il Magno ed il Venier («volendo ch'io ancor mi ritrovassi in compagnia del predetto Sig. Veniero a parte di questo carico...»). La Rabitti segnala una «precisa» – ma non precisata – «volontà» del Venier dietro le *Rime* † *Spilimbergo* come dietro le edizioni dei canzonieri di Zane e Molino (Zane, *Rime*, cit., p. 23).

<sup>14</sup> La lettura stilistica della silloge come fotogramma del primato di un petrarchismo di marca bembiana è della Favretti, «Una raccolta di rime del Cinquecento», cit., p. 550.

<sup>15</sup> «Se 'l pensier, che m'ingombra, / com'è dolce et soave / nel cor, così venisse in queste rime, / ... / quasi augello di selva oscuro humile, / andrei *cigno gentile* / poggiando per lo ciel, *canoro et bianco*» (XV, 1-13 in P. Bembo, *Canzoni degli Asolani*, a c. di G. Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991).

<sup>16</sup> Una panoramica analitica in M. L. Cerrón Puga, «Materiales para la construcción del canon petrarquista : las antologías de Rime (Libri I-IX)», *Critica del testo*, II, 1, 1999, pp. 249-290.

attribuita al filtraggio classicista affidato al Gradenigo ed ai poeti della sua cerchia :

*Non è da roco, informe augel di valle,  
ch'a terra batte l'ale pigre e vili,  
ma da canori e bei Cigni gentili,  
ch'al ciel levi sen van per dritto calle,  
qual sete Giorgio voi (né 'l mio dir falle)  
e 'l Molino, e 'l Venier co i lor simili,  
che fate al suon de' vostri dolci stili  
l'aere seren, le rive perse e gialle*

(D. Atanagi, *Rime † Spilimbergo*, p. 29, 1-8)<sup>17</sup>.

Ciò che però merita probabilmente una rinnovata attenzione è il possibile diaframma rappresentato dal reticolo di quell'ambiente sul piano di un contenuto (il «pensier» messo in «rime») che, complice la stucchevole omologazione di quella ridda di tributi, è stato sempre negletto o crocianamente avvicinato nei suoi, invero non moltissimi, accessi di Poesia<sup>18</sup>. Uno sguardo selettivo al sostrato genetico e di diffusione dei temi che accomunano praticamente tutti i componenti per Irene potrà forse dare allora qualche indicazione utile a

<sup>17</sup> Ed il Dolce, son. «Tornò volando al suo Fattor in fretta», 9-14, *Rime † Spilimbergo*, p. 120 «Sacri Cigni gentil del secol nostro, / Tasso, Veniero, e Gradinico saggio, / cui dolse più, ch'altrui, la sua partita ; / Ruscelli, e gli altri, col purgato inchiostro / fate riparo al tempo, a morte oltraggio : / e date al nome suo perpetua vita». Dello stesso tenore un sonetto in cui Bernardo Navagero, rivolgendosi apertamente al Venier, svaluta canonicamente l'efficacia encomiastica del proprio «non ben purgato inchiostro», esaltando invece il canto di Domenico, detto «Cigno gentile» (son. «Dal pianto, onde il sen d'Adria, e 'l mondo tutto», 12-14, *Rime † Spilimbergo*, p. 15).

<sup>18</sup> Non si tratta – sia chiaro – di un giudizio di merito sui lavori svolti : gli approcci di questo tipo, arrivando a selezionare dalla pula stereotipa alcuna crusca, hanno anzi dato risultati notevoli. Il Corsaro ha ad esempio portato alla luce il sostrato spirituale eterodosso di una parte considerevole di autori (cit., pp. 49 sgg.), mentre la Favretti ha dato una preziosa lettura dell'importante sezione di compianti latini (cit., pp. 557 sgg.).

valutare l'effettiva importanza ed ingerenza di un determinato ambiente in quella raccolta.

Punto di partenza può essere il singolare caso della *Vita della Signora Irene*, la biografia in prosa della fanciulla di Spilimbergo che apre la raccolta, sulla cui attribuzione all'Atanagi la critica più recente ha espresso qualche riserva, avanzando mirate obiezioni e proponendo di apporle invece la firma del Gradenigo. La questione rimane aperta, e appare interessante proprio sotto il profilo della circolazione dei *topoi* laudativi con cui Irene andava celebrata : se l'Atanagi fosse l'autore della *Vita*, egli non solo avrebbe seguito la pratica, comunque non infrequente nelle biografie dell'epoca, di basare la sua costruzione interamente su informazioni acquisite, non avendo egli con ogni probabilità mai conosciuto la giovane della quale si accingeva a descrivere – con dovizia di particolari – le vicende<sup>19</sup>, ma avrebbe preso a modello gli scritti in versi con cui il Gradenigo ed i suoi andavano tessendo la trama di corrispondenza alla base della raccolta, come suggeriscono le terzine del già citato sonetto dell'Atanagi «Non è da roco, informe augel di valle» :

cantar d'Irene il cor, la mano, e 'l volto,  
e gli altri alti onor suoi, ch'ammiro e veggio  
nel bel dir vostro, e torgli a morte avara.

Io per me pianger posso, e pianger deggio ;  
e piangerò : poich'empio fato ha tolto  
a gli occhi miei veder cosa sì rara.

Il «dir vostro» è evidentemente il cantar poetico dei Cigni citati nelle quartine : Gradenigo, Molino e Venier, dai quali l'Atanagi avrebbe appreso, *ammirando e vedendo*, la natura dei *mirabilia* fisici

---

<sup>19</sup> Sui dubbi circa la paternità della *Vita*, cfr. le note del Corsaro (cit., pp. 46-47). Sulla raccolta di informazioni indispensabili ad un biografo, esemplare il caso della *Vita* del cardinale Contarini scritta dal Della Casa ; cfr. G. Fragnito, *Memoria individuale e costruzione biografica*, Urbino, Argalia, 1978 («Pubblicazioni dell'Università di Urbino. Serie di lettere e filosofia», XXXIX), pp. 38-39 e 79.

e morali di Irene. Se è dunque probabile che il Gradenigo avesse preliminarmente fornito all'Atanagi «tutte le informazioni per stendere la biografia»<sup>20</sup>, pare altrettanto chiaro che i componimenti poetici in cui Irene veniva cantata andassero spargendo e consolidando a Venezia (vi è da credere alla preminenza del pianto lagunare per la friulana Irene, trapiantata sin da giovanissima nella Serenissima) i modi di quell'epicedio collettivo. I Cigni d'Adria danno le mosse ad un encomio che si espande «là dove il Po corre, il Tebro e l'Arno»<sup>21</sup> travalicando gli argini di una piccola comunità letteraria impegnata in un gareggiamento a tema, per divenire pianto di una collettività indistinta ed universale, consapevolmente intenta alla costruzione fisica di un monumento ad Irene defunta :

Ergiamo al nome tuo questo bel tempio<sup>22</sup>.

Quanto alle frequentazioni veneziane di Irene, non si hanno notizie precise, ma la prossimità culturale del Gradenigo, accademico veneziano, al celebre ridotto di Domenico Venier (nel quale – soprattutto dopo l'avvento dell'immobilità di Domenico causata dal mal di gotta – convenivano regolarmente gli artisti attivi nei paraggi) lascia almeno supporre che Irene, in laguna dal 1554, avesse fatto

<sup>20</sup> G. Comelli, «Irene da Spilimbergo in una prestigiosa edizione del Cinquecento con un carme latino di Tiziano», Udine, Società Filologica Friulana, 1984 (estratto dal numero unico *Spilimbèrc*), p. 227.

<sup>21</sup> A. Giovio, son. «La sacra Donna del gran Tosco guida», 11, *Rime † Spilimbergo*, p. 1. I *Cigni* sono i primi esemplari interpreti veneziani della lode, cfr. B. Tasso «La tua salita in Cielo, alma felice, / cantano i Cigni d'Adria, e nel lor canto / il nome e i pregi tuoi inalzan tanto / che di pari te 'n vai con Laura e Bice» (1-4, *Rime † Spilimbergo*, p. 12 ; cfr. B. Tasso, «Amori» V, CXXXIII in B. Tasso, *Rime*, a c. di D. Chiodo e V. Martignone, Torino, RES, 1995) ; Diamante Dolfi, son. «Tu dunque o gloria di natura, e d'arte», 5-8, *Rime † Spilimbergo*, p. 28 «Ahi, quando ebbe Adria mai, quando altra parte / donna sì degna ? A cui né pria, né poi / equal fu, né sarà ? Deh, ditel voi / Cigni, ch'avete le sue lodi sparte».

<sup>22</sup> Cassandra Giovia, son. «Come tra noi felice, e chiaro esempio», 8, *Rime † Spilimbergo*, p. 16.

conoscere le sue doti nel canto e nella pittura magnificate nella silloge in suo onore anche o soprattutto in quel cenacolo artistico-letterario<sup>23</sup>.

Non solo il supposto biografo Atanagi, ma molti dei cantori di Irene raccolti su quel tempio celebrativo, non avevano probabilmente mai visto né conosciuto la scomparsa destinataria di quelle lodi : se tra di essi qualcuno dovesse aver suggerito le linee principali dell'encomio, sarebbe ragionevole ricercarlo tra gli esponenti della cerchia di amici del Gradenigo che Irene potevano aver visto, ammirato, frequentato. Il luogo, insomma, è Venezia ; la 'compagnia' quella accademica ed assidua di Ca' Venier<sup>24</sup>. Utile al fine di sondare i moventi di una poesia omologante ed omologata come quella celebrativa della silloge per Irene sarà dunque cercare di seguire queste linee, rintracciandone le vestigia e distinguendo anzitutto la generica topica encomiastica muliebre *in obitu*, di ovvia ascendenza petrarchesca, con tutti gli annessi spirituali e platonizzanti, da quella – per così dire – di secondo grado, attinente cioè agli elementi biografici stringenti di una figura particolarissima come quella della giovane. Non è insomma sufficiente rilevare come «gli elementi comuni in una raccolta di rime del Cinquecento, e ancor più in una raccolta su tema obbligato, portano, più o meno, a trovare ciò che si può dare per risaputo prima ancora di leggere»<sup>25</sup>, se non dopo

---

<sup>23</sup> Irene si trasferì a Venezia, presso il nonno materno Gian Paolo da Ponte, attorno al 1554 (G. Comelli, «Irene da Spilimbergo», cit., p. 226). Sulla frequentazione 'obbligata' del cenacolo venieriano da parte di cantanti e musici di stanza o di passaggio a Venezia, cfr. il Serassi in Venier, *Rime*, pp. xiv-xv.

<sup>24</sup> L'autore della «Vita della Signora Irene» conclude la sua biografia osservando come la giovane venisse «celebrata in morte da tutti i più chiari intelletti d'Italia, e eziandio da quelli che non la videro, e non la conobber mai», concetto ribadito da A. Jacobson-Shutte, «Irene di Spilimbergo : the Image of a Creative Woman in Late Renaissance Italy», *Renaissance Quarterly*, XLIV, 1, 1991, pp. 42-61 ; a p. 42.

<sup>25</sup> Favretti, «Una raccolta di rime del Cinquecento», cit., p. 549. Parlando degli stereotipi di cui la raccolta è infarcita, sia la Favretti (cit., p. 547) che la Jacobson-Shutte (cit., p. 42) accennano al marchio petrarchesco di un'ascesa della

aver specificato che i *topoi* che una primissima lettura presuppone sono quelli *descripti* della tradizione lirica, e non ancora quelli 'sincronici' di un encomio personalizzato e solo così reso esemplare.

Va rilevata un'ideale convergenza tra gli intenti 'realisti' dell'autore della *Vita* (con un preciso «proposito... di attenersi alle cose concrete») e la diffusione di certi *topoi* unificanti nelle poesie per Irene, di segno opposto però rispetto a quelli comunque petrarchesicamente assunti di un'evanescenza livellante laurana : la preminenza della narrazione attorno alle sue eccezionali virtù pratiche su quella della peraltro celebrata sua bellezza (nella *Vita* medesima «il ritratto fisico vero e proprio arriva per ultimo, a contrappunto di quello morale e a suo completamento»), la grande attenzione rivolta dunque alle sue attitudini artistiche nella *maîtrise* del liuto, dell'ago e del pennello<sup>26</sup>. A quest'aderenza ad una poesia della realtà – per cui non è illecito, come si mostrerà, un paragone con la ritrattistica tizianesca<sup>27</sup> – richiamano i summenzionati componimenti di veneziani rivolti al Venier, che sembrano gravitare attorno all'usato tema dell'*ut pictura poësis* e al rispetto di un canone votato alla

---

donna tra gli angeli, e sull'ovvio impianto encomiastico-mitologico. Il Quondam parla – per l'altissima stereotopia delle raccolte di tema obbligato e «geneticamente predeterminato» – di «protratta tautologia» (A. Quondam, «Il rimario e la raccolta...», cit., p. 141).

<sup>26</sup> Le citazioni ancora da Favretti (cit., pp. 546-547).

<sup>27</sup> Realismo tizianesco e tipicamente veneziano, attento al «caratteristico e all'individuale», cfr. M. Pozzi, «Teoria e fenomenologia della 'descriptio' nel Cinquecento italiano», *Giornale storico della letteratura italiana*, CLVII, 498, 1980, pp. 161-179 ; alle pp. 172-173. D'altro canto l'apologo bembista del Brocardo nello speroniano *Dialogo della rettorica*, loda il realismo boccacciano proprio nella capacità di dire «cose et parole in maniera alla persona convenienti, che par che intiera ne la ritraggano ; quello formando col puro inchiostro, che Tiziano solennissimo pittore co colori, e con l'arte sua non potrebbe adombrare» (S. Speroni, *Dialogo delle lingue e Dialogo della rettorica*, intr. di G. De Robertis, Lanciano, Carabba, 1912, pp. 123-124 ; i *Dialoghi* dello Speroni ebbero un'edizione a Venezia, presso Francesco Lorenzini da Turino, ancora nel 1560).

restituzione delle specificità biografiche di Irene<sup>28</sup>. Commentando in versi un contributo venieriano a quel pianto collettivo, il Navagero osserva come il Venier «più ch’altri» riesca a restituire «in vivi eterni accenti... il bel da rea morte distrutto», scoprendo le «mille virtù chiare ed ardenti» dei lumi di Irene :

Dal pianto, onde il sen d’Adria, e ’l mondo tutto  
rimbomba, e manda al ciel stridi e lamenti,  
e voi più ch’altri in vivi eterni accenti  
rifate il bel da rea morte distrutto :

Venier solo men già col volto asciutto,  
quando mille virtù chiare ed ardenti  
scoprendo (oimè) di que’ bei lumi spenti  
mi fei compagno a sì doglioso lutto.

(B. Navagero, *Rime † Spilimbergo*, p. 15, 1-8).

Non corre dubbio sulla valenza di verosimiglianza di quei «vivi eterni accenti», così come delle «virtù» di Irene che vanno svelandosi, *scoprendosi*, in tutta la loro evidenza in una poesia dalla vocazione ritrattistica, che rimpiazza, rifacendo in un calco in qualche misura sostitutivo («rifate il bel»), la bellezza ed il valore del compianto Modello<sup>29</sup> ; già si è detto dell’analoga intenzione del

---

<sup>28</sup> Si veda anche l’invito-risposta del Dolce al Verdizzotti, son. «Troppo erto è ’l segno, a cui vorria la mente», 9-11, *Rime † Spilimbergo*, p. 84 «Fate adunque con penna, e con inchiostro / vivo ritratto in così degne carte».

<sup>29</sup> Contribuiranno ad inserire la terminologia nel contesto della *descriptio personae* cinquecentesca, rispettivamente un esempio d’interpretazione metaforica bembiana (Bembo, *Canzoni degli Asolani*, XVII, 61-63 «Gigli, caltha, viole, acantho et rose / et rubini et zaphiri et perle et oro / scopro, s’io miro nel bel vostro volto») ed il traslato poetico-pittorico del Muzio, nelle sue *Rime* dedicate «Al molto magnifico M. Domenico Veniero» (*Rime diverse del Muzio iustinopolitano*, Venezia, Giolito, 1551, c. 38v «Amor ch’alberga in tutti i miei pensieri, / va dipingendo a gli interni occhi miei / l’amorose sembianze di colei / ch’io bramo ognior... / ... / scorgo ’l mirar, odo ’l parlar di lei / e gli sguardi e gli accenti vivi e veri. / Con sì nov’arte il buon pittor l’adombra»). Non sarà inutile aggiungere che gli *Asolani* stanno tra i libri fondamentali per l’educazione letteraria e morale di Irene menzionati dall’autore della *Vita*.

sonetto «Non è da roco, informe augel di valle» dell'Atanagi, in cui il marchigiano si compiace di poter dedurre a mezzo visivo – «ammiro e veggio» è la chiara metafora ottica – nei componimenti degli accoliti venieriani i dettagli morali e fisici in *gradatio* analitica («il cor, la mano, e 'l volto») di Irene : d'importanza accresciuta la sua testimonianza sulla Copia, se fosse vero che mai poté godere dell'Originale<sup>30</sup>.

Il discorso sulla verosimiglianza ed il complesso rapporto tra i piani poetico e figurativo è appunto la difficile cifra interpretativa di un sonetto al Venier in raccolta, ad opera di Girolamo Fenaruolo<sup>31</sup> :

<sup>30</sup> Si veda anche, del Dolce, il son. «In nobile terren ben nata pianta», 12-14, *Rime † Spilimbergo*, p. 120 «Venier, col puro stil chiaro e facondo / furate a morte, ed a l'oblio de l'ore / quel, che mercè di dotta penna resta».

<sup>31</sup> L'abate Serassi ignora il sonetto nella sua peraltro lacunosa sezione di poesie «di varj illustri poeti» indirizzate o dedicate al Venier, mentre antologizza la compresente proposta del Fenaruolo che è data a brevissima distanza sia nelle *Rime † Spilimbergo*, p. 87 e p. 89, sia, poi, nelle *Rime di Mons. Girolamo Fenaruolo*, Venezia, Giorgio Angelieri, 1574, c. 38r-v (cfr. Venier, *Rime*, p. 95); il sonetto fu verosimilmente letto ed imitato in alcuni suoi luoghi dal Marino (giusta i riscontri in G. B. Marino, *Rime lugubri*, a c. di V. Guercio, Modena-Ferrara, Panini-ISR, 1999, p. 122; e le pagine 37-40 per un'accurata selezione bio-bibliografica sull'autore). Cfr. anche, sulla presente rivista, V. Guercio, «Sur la poésie érotique de G. B. Marino», *Versants*, XLIII, 2003, pp. 187-228 ; alle pp. 214-223. Il Fenaruolo fu, con il Molino, amico intimo del Venier : di entrambi Domenico pazientemente raccolse ed organizzò i canzonieri postumi, dopo la scomparsa dei due risalente all'anno 1569. È errata, forse sulla base della data d'edizione delle rime del Fenaruolo (1574), la data vulgata del suo decesso, accolta ancora nella scheda a lui dedicata nel volume «Gli autori» della *Letteratura Italiana Einaudi*. Il Molino morì nel Natale del 1569, secondo l'attendibile biografia del letterato scritta dal Verdizzotti premessa alle *Rime* ; a quella data il Fenaruolo doveva esser scomparso da poco, se nella seconda quartina di un suo sonetto in morte del Molino, il Venier si lamenta della doppia perdita : «Non t'era assai, crudele ingiusto fato, / pur dianzi aver mia vita orbata e cassa / del Fenaruol, ch'a doppio afflitta e lassa / la rendi, or me di questo ancor privato ?» (Venier, *Rime*, LXXXVIII, 5-8). Due sonetti in morte del Fenaruolo accolti nelle *Rime* di quest'ultimo confermano questa cronologia : la dipartita quasi simultanea dei due poeti (Don Cesare Caraffa, son. «Deh che struggendo va l'alme sembianze», in Fenaruolo, *Rime*, cit., c. 93v, 4-7 «Morte...»).

Uopo non fu, nel por le rare e sole  
bellezze in carte, affaticar lo stile,  
e fuor de' gigli, e fuor de le viole,  
di lei scoprir l'alt' animo gentile ;

ché sicome ove tocca, e splende il Sole,  
rende calda ogni parte e a sé simile,  
così 'l chiaro sembiante e le parole  
informar l'arte del Pittor sottile.

E quinci avvien, ch'ognun fiso mirando  
viva dipinta Irene affrena il pianto  
ne l'usato suo ben l'occhio appagando.

Né più morrà, poi ch'ella siede a canto  
Venier di voi : che gite in lei spirando  
l'aura gentil del vostro eterno canto.

La composizione rinsalda il binomio poesia-pittura : ritornano il verbo-chiave *scoprire* (4) e, appaiati in un discorso non perspicuo, «l'arte del Pittor sottile» (8) e l' «eterno canto» del poeta Venier (14). Il componimento del Fenaruolo si svolge infatti in bilico tra la lode rivolta ad un'opera pittorica e/o ad un'opera di poesia, complice ovviamente la detta commistione terminologica. Sussistono indizi soprattutto a favore della prima ipotesi : a vantaggio dell'ambito figurativo depone ovviamente l'intero verso 8 («informar l'arte del Pittor sottile»), ma anche il focalizzarsi del discorso sull'elemento visivo che pur – come detto – ricorrendo volentieri metaforicamente a rappresentare la resa poetica, sembra qui particolarmente insistito (9-11 «fiso mirando», «viva dipinta», «l'occhio appagando»). Non si oppone a questa lettura nemmeno il riferimento alle «carte» (2),

---

/ tolse del gran Venier l'alte speranze / ... / Fenaruol e Molin...»), e il leggero anticipo della morte del Fenaruolo (M. Antonio Martinengo di Villachiara, son. «Quel sacro eccelso e peregrino ingegno», in Fenaruolo, *Rime*, cit., c. 94r, 10-11 «Versando vanno il lor famoso pianto / il suo [scil. del Fenaruolo, scomparso] caro Veniero e 'l buon Molino»).

supporto che non è appannaggio della descrizione di pratiche restrittivamente scrittorie<sup>32</sup>.

Il problema è reale, poiché un riferimento in questi termini alla pittura non sarebbe fuori luogo : è risaputo infatti che proprio il Tiziano (che partecipa alla detta ambiguità terminologica, chiamando «poesie» molti suoi dipinti della maturità)<sup>33</sup> dopo la scomparsa della discepola Irene si accingeva ad ultimare un ritratto della giovane che aveva solamente abbozzato prima della di lei scomparsa, ritratto di cui già la *Vita* scritta dal Vasari aveva fatto menzione, e che alcuni versi della silloge stessa assumono come oggetto di ammirato commento<sup>34</sup>. Così la seconda quartina potrebbe riferirsi a questa

---

<sup>32</sup> Sin dal ritratto di Laura per opera di Simone Martini, *Rvf*, LXXVII, 5-7 (*Rvf* = F. Petrarca, *Canzoniere*, a c. di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996) «Ma certo il mio Simon fu in paradiso / onde questa gentil donna si parte : / ivi la vide, et *la ritrasse in carte*» ; ma *scriptura* era termine applicato dagli antichi alla pittura come alla letteratura. Valga poi la testimonianza di altri versi per Irene del Venier : «[Irene] col pennello audace / die' quasi spirto a quel, che 'n *carte* pinse» (Venier, *Rime*, LXXXIII, 10-11). Di lì a pochissimi anni (1565), nel primo volume antologico di *Rime di diversi nobili poeti toscani*, cit., c. 223v, si leggerà un missivo dell'Atanagi al Cappello che recita nelle quartine : «Tolgasi 'l velo omai con che celate / la pittura cantante in varii cori : / e veggia 'l mondo i vaghi e bei colori, / onde fregiando altri voi stesso ornate» ; ed il Cappello, di rimando: «Quel che cantando i' pingo, e voi colmate / col dotto stil d'eterni alti splendori, / a gran pena ardirei di mandar fori / senza i bei lumi, onde sì chiaro il fate». Simile nell'intenzione un sonetto di Benedetto Guidi al Venier a proposito di sue rime mandate al maestro per emendamento, sul volume secondo della stessa raccolta, c. 164v, «Il picciol quadro, ov'io con basso stile / spiegai già i miei più giovenili ardori, / a voi sen vien, cui né pari, né simile / non han le dotte Muse, e i santi Amori. / Purgandol or di tanti sparsi errori / fatel, prego, di rozzo, oscuro e vile / divenir fino voi, chiaro e gentile / con la virtù de be' vostri colori».

<sup>33</sup> Cfr. A. Quondam, «Classicismo e imitazione nell' 'ut pictura poesis' », in Id., *Il naso di Laura*, cit., pp. 83-95 ; a p. 92.

<sup>34</sup> L'autore della *Vita* non omette ovviamente di menzionare l'apprendistato pittorico d'Irene, svolto sotto l'egida del celebre cadorino. Sul ritratto cfr. L. Dolce, son. «Pon Tizian ogni maggior tua cura», 9-11, *Rime + Spilimbergo*, p. 121 «Rappresenta il divin celeste aspetto, / l'oro, le rose, e 'l terzo avorio bianco : /

opera tizianesca in due tempi<sup>35</sup> (quasi un calco, in sovrapposizione, delle poetiche fasi canoniche 'in vita' ed 'in morte'), valorizzando la vitalità immortale di una platonizzante aura di Irene, che si emana come dal sole il calore. A favore dell'ipotesi alternativa depongono invece la dedica al Venier, la menzione del suo «canto» (14), ed i riferimenti alla resa artistica delle qualità extrasomatiche di Irene, che sembrerebbero meglio addirsi ad una descrizione letteraria (4 «di lei scoprir l'alt'animo gentile», 7 «le parole») : ma si veda come nella terzina finale la figura del Venier sia come ritratta in rilievo, anch'essa in movimento plastico colto da un'impressione figurativa, quasi fosse essa stessa immagine rappresentata.

Se la giuntura logica tra quartine sembra chiara ed univocamente parafrasabile ('non fu necessario uno sforzo creativo [«Uopo non fu... affaticar lo stile»] per riprodurre artisticamente [«por... in carte»] le doti [di Irene], poiché esse informano la creazione artistica come il sole diffonde il suo calore'), molto dell'intelligenza globale del sonetto dipende però dall'interpretazione dei versi 3-4, interpretazione che a sua volta riposa su una corretta lettura della funzione di quel «fuor». Premettendo che «con o senza riferimento ad un ritratto, la resa degli elementi pittorici attraverso la parola non cambia»<sup>36</sup>, che relazione avranno i «gigli» e le «viole» dell'apostrofe fenaruoliana al Venier con la *scoperta* celebrativa di un animo femminile ?

Escludendone la funzione di locuzione prepositiva (grammaticalmente non preclusa : 'fuor di' varrebbe 'eccetto, tranne'), e

---

e splendan gli occhi suoi veri, e non finti» ; Torquato Tasso, sonn. «Come esser può, che da sembiante finto» e «Onde vien luce tale ? onde sì chiara» (*Rime f Spilimbergo*, p. 164).

<sup>35</sup> M. Muraro, «Il Memoriale di Zuan Paolo da Ponte», *Archivio veneto*, Quinta serie, vol. XLIV-XLV, 1949, pp. 77-88 ; a p. 83 cita dal «Memoriale», una raccolta biografica manoscritta di mano dell'avo materno di Irene, una nota sulla vicenda : «Il qual M. Tutian per haver nella mente la sua effigie l'a finita e fata sì che se l'avesse avuto presente non l'haveria potuto far meglio».

<sup>36</sup> G. Pozzi, «Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione», *Lettere italiane*, XXXI, 1, 1979, pp. 3-30 ; a p. 5.

ponendo che la proposizione del v. 4 sia retta da quella incipitaria, mi sembra che il concetto (introduca quel «fuor» moto *ab*, oppure stia a segnare superamento : 'oltre, al di là di...') possa legittimamente venir parafrasato in più modi.

Una lettura piana vuole che i gigli e le viole significhino (e non rappresentino : oggetto è il figurato) l'incarnato del viso, attraverso il quale passano e si palesano, in una fisiologia stilnovista, i moti interiori dell'animo (in questo caso il sintagma 'scoprire fuor dei gigli e delle viole' varrebbe 'palesare attraverso il volto')<sup>37</sup>. Ma è possibile anche una lettura metastilistica, secondo cui i gigli e le viole rimangono i legittimi e sufficienti figuranti stereotipi delle virtù estetiche del viso muliebre, la canonica raffigurazione descrittiva delle sue bellezze da cui non fu necessario allontanarsi («fuor...») per rappresentare («scoprir») la nobiltà del sublime animo di Irene : ogni passo descrittivo ulteriore sarebbe stato superfluo, data la forza con cui il viso e la voce d'Irene hanno informato l'attività di chi le ha messe in carte. È però lecita, considerata l'importanza della sorellanza delle Arti nel campo specifico in cui ci si muove, un'ulteriore interpretazione, che vede in quei versi un riferimento all'uso dei *topoi* descrittivi con cui verrebbe forgiata un'immagine di Irene inetta a dare conto del suo animo, che si era espresso fuori dai canoni, in una spontanea, naturale emanazione. I «gigli» e le «viole» sarebbero materia descrittiva da cui non è opportuno *trarre* ('scoprir fuori') una rappresentazione, data l'autosufficiente potenza dirompente ed espansiva dell'animo della fanciulla : una vittoria della Natura sulla

---

<sup>37</sup> Cfr. ad es. B. Tasso, «Amori» II, LV, 1-4 «Ben scopre il bel che 'n ogni parte fuore / con mille ardenti raggi a noi si mostra / la celeste immortal bellezza vostra / di gran lunga ne l'alma esser maggiore» ; «Amori» V, LXXVII, 9-14 «Ma s'avien ch'ella parli o mova un riso / da quella bocca di perle e di rose, / onde spira ad ognora arabo odore, / scopronsi fuor tante bellezze ascose / ch'uom da sì gran beltà vinto e conquiso / le sacra l'alma, e le dà in preda il core» (in B. Tasso, *Rime*, cit.).

figurazione retorica della realtà<sup>38</sup>. Un problema non di lana caprina, centrato su di una circoscritta ma significativa *querelle* descrittiva, che mirerebbe, nelle letture 'metaforiche', ad un apprezzamento dell'attitudine stilistica assunta dalla poesia di tributo (il riferimento ai due figuranti floreali avalla a ben vedere la lettura 'poetica' : sono della retorica d'un ritratto in versi, piuttosto che figurativo<sup>39</sup>): di adesione oppure di non adesione ai *loci* deputati alla *effictio*.

Riguardo dunque a quel tema floreale, è ben noto come «una nuova primavera» per le violette sia stata situata giusto attorno alla metà del Cinquecento, segnando l'effimera rinascita di un tema classico e poi quattrocentesco, forse assurto a nuovo, seppur breve, splendore a metà del secolo XVI grazie all'edizione aldina delle *Poesie volgari* di Lorenzo il Magnifico (1554), oppure ad un clima particolarmente favorevole all'interscambio tra la nuova poesia

<sup>38</sup> Scoprire vale nell'accezione della terminologia scultorea, che rende l'idea demiurgica della creazione *ex nihilo*, repertoriata sia dal Tommaseo-Bellini («Scoprire dicesi di ciò che fa lo scultore sopra una statua abbozzata all'ingrosso in un masso, lavorando collo scarpello finché compariscano le membra della figura») che dal Battaglia (GDLI : «Nella scultura, ricavare la figura ideata traendola dal primo abbozzo»). Istruttiva in proposito anche la lettura di un sonetto di Giorgio Gradenigo per un ritratto tizianesco eseguito alla sorella d'Irene, Isabella, sonetto raccolto dall'Atanagi nel secondo volume della sua antologia di *Rime di diversi nobili poeti toscani*, cit., c. 107v, 1-8 «Mentre che Tizian la mano, e l'arte / move a ritrar l'angelica figura, / in cui discese il Dio de la natura / a far chiare l'oscure antiche carte ; / vien scoprendo lo stil di parte in parte / la vostra effigie immaculata, e pura, / che di celeste man sembra fattura: / tante divine grazie in lei son sparte». Rovesciati i rapporti di forza nel sonetto di Tommaso Spica «Dunque la man d'uno scultore ardita» (*Rime di diversi nobili poeti toscani*, cit., II, c. 82v, 9-14) su una scultura che fa riviver i defunti meglio di quanto possa fare il «più ben culto inchiostro» : «— Dunque del mondo omai la cura io lasso, / poiché, spento il mio nume, s'è trovata / via, che da morte in tutto vi diparte. — / Così rivolta ad un felice sasso, / tinta in rosso la guancia, anzi infiammata, / la Natura dicea vinta dall'Arte» .

<sup>39</sup> Giorgio Padoan osservava come queste metafore floreali fossero «per quanto coloristiche, non utilizzabili sul piano figurativo e cromatico» ; cfr. G. Padoan, «Ut pictura poesis», in Id., *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978 («Medioevo e Umanesimo», 31), pp. 347-370 ; a p. 348.

volgare e le molli raffinatezze della lirica latina<sup>40</sup>. Certo è che proprio il fautore della silloge per Irene, Giorgio Gradenigo, ebbe una responsabilità grande nella riproposta di quel tema, avendo già pubblicato sul *Libro terzo* della serie antologica giolitina (1550) i suoi due madrigali floreali «Amoroze viole, che spargete» e «Vermiglie rose, che col novo giorno» (Gradenigo, *Rime e Lettere*, II e III), segnalandosi per musicalità e piacevolezza tra i lirici veneziani ancora legati ad un bembismo decisamente più sobrio e grave : il Venier in testa<sup>41</sup>. L'appunto del Fenaruolo sembrerebbe rivolto all'uso di due figuranti floreali del canone descrittivo della donna, probabilmente dunque a dire di una carenza d'immediatezza, complice l'artificio retorico, della metaforizzazione delle grazie muliebri, dell'imitazione del vero a cui è chiamata una poesia che si vuole descrittiva, come quella praticata – in una sorta di *galeria* di ritratti stereotipi – dalla maggioranza dei poeti cantori d'Irene. Indiziato principale di questa requisitoria sarebbe in questo caso Celio Magno : ad Irene egli dedica, tra altri, questo sonetto, che rappresentando una «eccezione» tra i tributi suoi per quell'occasione e rilevando già nel venticinquenne Celio qualcosa «della sua personalità d'artista»<sup>42</sup>, si situa al

---

<sup>40</sup> Sono osservazioni del saggio di D. De Robertis, «Le violette sul seno della fanciulla», in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a c. di O. Besomi, G. Gianella, A. Martini, G. Pedrojetta, Padova, Antenore, 1988 («Medioevo e Umanesimo», 72), pp. 75-99 ; alle pp. 94-97, a cui si ricorra per un'esaustiva esposizione diacronica di questi *topoi* floreali nella lirica italiana.

<sup>41</sup> E. Bonora, *Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 1970, pp. 94-95 ; ha recentemente segnalato una certa raffinata apertura presso il veneto Gradenigo anche P. Zaja, «La regola e l'errore», *Studi petrarcheschi*, XIV, 2001, pp. 223-243 ; a p. 228. L'escursione stilistica s'avverte misurando la distanza tra la *levitas* dei detti madrigali del Gradenigo e la *gravitas* tematico-retorica di un suo sonetto al Venier («Venier, che l'alma a le crudel percosse») nel *Libro terzo* posti in sequenza : *Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori nuovamente raccolte*, Venezia, al segno del Pozzo [Bartolomeo Cesano], 1550, cc. 97v-98v.

<sup>42</sup> Cfr. ancora Favretti, cit., p. 552.

di là del discriminè fissato dalla vecchia guardia<sup>43</sup>, poco propensa agli allontanamenti da soluzioni descrittive stereotipate, istituzionalizzate entro una ritualità dell'encomio difficilmente innovabile dall'interno del sistema – antologico, nel caso concreto – se non sotto pena di simboliche reprimende (e tale sarebbe appunto quella fenaruoliana) :

Tra l'altre donne, qual purpurea rosa  
tra bianchi *gigli* e pallide *viole*,  
ed anzi pur, qual tra le stelle il sole,  
fu quest'anima eletta e gloriosa.

(C. Magno, *Rime † Spilimbergo*, p. 18).

Se l'identità dell'ordine della pur trita coppia di figuranti, laurenziani e cortigiani<sup>44</sup> (qui non in canonica *descriptio personae*, ma a raffigurare in uno sbiadito sfondo cromatico l'alterità femminile tra cui spicca – per opposizione – la porpora della rosa Irene) tra il v. 2 del Magno («tra bianchi *gigli* e pallide *viole*») ed il v. 2 del Fenaruolo («e fuor de' *gigli*, e fuor de le *viole*»), suggerisce la

<sup>43</sup> È verosimilmente per Irene anche un sonetto pubblicato sul canzoniere postumo di Girolamo Molino, e forse proprio per i motivi indicati escluso dalla collettanea: «Nel bel matin dell'età sua fiorita, / spuntando i rai da le sue glorie apena, / la bella Irene, d'alte grazie piena, / cadde dal stelo de l'umana vita / *qual rosa*, a la stagion verde gradita / che s'apre quando l'alba il dì ne mena / e col sol, che l'illustra e rasserenà, / cresce odorata e vaga e colorita» (Molino, *Rime*, cit., CLXIV, 1-8). È da correggere l'asserzione della Favretti (cit., p. 553), secondo la quale il Molino non scrisse nulla per la raccolta : oltre al detto sonetto 'rifiutato', un sonetto del Molino compare sulla silloge per Irene attribuito ad «*Incerto*» (son. «Io vo' ben dir che chi non sente cura», *Rime † Spilimbergo*, p. 100 ; cfr. Molino, *Rime*, cit., CLXXIII e G. Gradenigo, *Rime e Lettere*, cit., XXXIa, come risposta del Molino al Gradenigo).

<sup>44</sup> A titolo esemplificativo, si vedano Lorenzo de' Medici, *Rime*, LXXV, 4 (ed. a c. di P. Orvieto, Roma, Salerno, 1992) ; Poliziano, *Rime*, XIX, 5 (ed. a c. di D. Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1986) ; Chariteo, «*Pascha*» VI, 104 (B. Gareth, *Canzoni e altre rime*, a c. di E. Pèrcopo, Napoli, Accademia delle Scienze, 1892).

possibilità di un contatto tra i due testi, la seconda metaforizzazione del Magno (Irene dapprima rosa tra i fiori, poi Sole tra le stelle) rimanda al discorso sviluppato dal Fenaruolo nella seconda quartina, a proposito di Irene = Sole che sprigiona calore, con l'unione delle due metafore segnata, sul piano rimico, dal rapporto quasi obbligato «viole» : «sole», smentendo la possibilità, avanzata dal Magno nella chiusa, di un tramonto di quel sole, essendo esso reso perpetuo in un 'ritratto' da cui la bellezza si emana verso gli occhi ammirati della posterità (C. Magno, son. «Tra l'altre donne, qual purpurea rosa», 12-14, *Rime † Spilimbergo*, p. 18 «né sole unqua più chiaro a l'aprir fuore, / sì tosto al fin del suo bel dì condutto, / lasciò più meste e tenebrose l'ore»).

Vi è però un indizio che sposta parzialmente le ragioni della discussione dal piano metaforico a quello, meno tecnico, dello stile, per cui la menzione della violetta o delle sue odorose sorelle del giardino letterario classico e umanistico andrebbe velatamente biasimata poiché sconveniente ed eccentrica rispetto all'impianto topico risultante dalla 'media' dell'*usus* poetico di quei contributi di carattere obituario : una questione – insomma – di letteraria diafasia. A deporre sarebbe chiamato in questo caso Giacomo Zane, seconda *vedette* – assieme al Magno, come si è osservato – della silloge, il quale tra i sonetti per Irene indugia anch'egli seppur sommessione sulla metafora floreale Irene = rosa (G. Zane, son. «De' più verd'anni suoi spenta è nel fiore», *Rime † Spilimbergo*, p. 53 ; cfr. Zane, *Rime*, CLXXIX, 12-14 «Quasi a l'aprir del sol rosa nascente, / che colga ingorda, avara mano e fera / nel suo farsi più bella e più ridente»), ma soprattutto nell'edizione delle sue *Rime*, solamente di un anno successiva (1562), presenterà un dittico di sonetti (cfr. *Rime*, XXIII e XXIV) in cui il languido vagheggiamento amoroso veicolato da quel soggetto floreale viene riproposto e rivisitato con programmatico vigore, pur fuori dai canoni di descrizione e metaforizzazione delle bellezze :

Vaghe, amorose, pallide viole,  
che dal bel petto de la donna mia

movete a farmi cara compagnia,  
come ella, sua mercè, cortese vole,  
    qual grazia, qual beltà dal nostro Sole  
prendeste, e qual odor e leggiadria  
vi spirò quella bocca, d'onde uscia  
aura sì dolce e sì dolci parole ?

Voi ne venite a questo sconsolato  
dal chiaro lume di quel viso santo,  
né credo sarà pari il nostro stato :  
    ch'io nudriommi di quel dolce tanto,  
ch'involaste a quel seno delicato ;  
voi de l'umor amaro del mio pianto.

(G. Zane, *Rime*, XXIII).

La direzione del sonetto è esplicita : non solo la topica floreale, ma anche l'iterazione di elementi di una *suavitas* lontana dal registro grave di certa poesia cinquecentesca, sposta questa poesia dello Zane rispetto alla tastiera media del pur vasto panorama poetico dopo la metà del secolo, avvicinandola alla leggerezza di certa madrigaleria galante appena più tarda («amoroſe» 1, «bel petto» 2, «aura sì dolce e dolci parole» 8, «dolce» 12, «seno delicato» 13)<sup>45</sup> : una linea sensuale, divergente rispetto a quella maestra dell'*establishment* lirico veneziano, che avrà contatti però con certa poesia del Magno<sup>46</sup>.

Si ritorni finalmente al sonetto del Fenaruolo al Venier, all'origine di queste nostre osservazioni. Esso sembra proprio alludere, nella sua parziale enigmaticità d'intenti, a questo sonetto dello Zane, che il Fenaruolo non solo avrebbe dunque già potuto leggere prima della

<sup>45</sup> Circa questi esercizi dello Zane, il De Robertis («Le violette sul seno della fanciulla», cit., p. 96) parla di «un gusto che inclina ormai alle ricercatezze barocche, ma non poi così remoto dalle sottigliezze dell'immaginazione laurenziana» ; sui riscontri di «gigli e viole», dai colori rispettivamente della morte e dell'amore, cfr. lo stesso De Robertis, cit., p. 97.

<sup>46</sup> E. Taddeo, «Giacomo Zane fra astrattezza e realtà», *Il manierismo letterario...*, cit., pp. 101-115 ; alle pp. 108-109 e n. 8.

morte di Irene, ma ne avrebbe individuata la funzione non si dirà innovatrice (in senso di un volontario recupero archeologico), ma almeno di spartiacque tra modi di poetare nella Venezia dei consensi poetici del secondo Cinquecento. I contatti tra i due sonetti sono molteplici : oltre a riprendere l'obbligata equazione (alla luce di quanto detto anche attorno al sonetto del Magno) donna = Sole<sup>47</sup>, con l'altrettanto ovvia rima «viole» : «sole» (a cui si aggiunge : «parole»; e si noti come il Sole occupi nei due testi l'identica posizione centrale, perno delle quartine al v. 5), il Fenaruolo sembra voler polemizzare, rettificando il ruolo di quella donna-astro, di cui le viole – nella rappresentazione dello Zane – si fanno emanazione di «beltà», odore e «parole» (6), mentre il «chiaro sembiante» e le «parole» di lei sono viste come aura immediata (a mo' di calore) dal Fenaruolo, bypassando dunque il segno linguistico connesso ad un troppo esplicito referente floreale («odor» 6) e scongiurando concettualmente, se è corretta la lettura del v. 2, l'eventuale riferimento a quella topica in ambito di *descriptio* ad uso d'encomio. E come non leggere, negli *enigmata* della quartina finale del Fenaruolo in cui il Venier è chiamato in causa, un riferimento *in absentia* a quell'*odor* che fa coppia fissa con il verbo *spirare* nelle riproposte di quei florilegi dal gusto quattrocentesco ?<sup>48</sup>

Né inutile sarà, vista l'importanza delle *Rime* † *Spilimbergo* per la formazione del giovane Torquato Tasso, sottolineare la dipendenza sua – limitatamente, ma in certa misura emblematicamente, a questo *topos* – dalla corrente riformatrice di Magno e Zane, e dai suoi germi

<sup>47</sup> Non solo l'ardore espansivo, ma anche la *claritas* della sembianza assurge a motivazione comune della metafora («chiaro lume di quel viso santo» Zane, 10, cfr. «chiaro sembiante» Fenaruolo, 7).

<sup>48</sup> Ad es. la chiusa di uno dei citati madrigali del Gradenigo («Amoroze viole che spargete») : «spirate fuor con l'alma dolcemente / questo ch'io spargo in voi sospiro ardente».

musicali e pastorali, anche se il saldo binomio «gigli e viole» ancora presente sulla stampa ‘Eterea’ verrà successivamente accantonato<sup>49</sup>.

Aura ch’or quinci intorno scherzi e vole  
 [...]  
 e colà drizza l’ali ove Licori  
 stampa in riva del Po *gigli e viole*,  
 [...]

Potrai poi quivi a le vermicchie rose  
 involar di sue labra odor più caro  
 e riportarlo in cibo a’ miei desiri.

(T. Tasso, in *Rime degli Accademici Eterei*, CLVIII)<sup>50</sup>.

Riprendendo lo Zane nell’allocuzione terminale al maestro di lui Venier, il Fenaruolo cede dunque solo per mero gioco letterario alle lusinghe di quell’immaginario del *flatus* realistico affidato al cortigiano pegno floreale dalla bocca femminile, riaffidandosi piuttosto all’eterna aura vivificatrice del mondo petrarchesco<sup>51</sup>, traslato a dar sostanza all’ «eterno canto» del Venier :

e qual *odor* e leggiadria  
 vi *spirò* quella bocca, d’onde uscia  
*aura* sì dolce e sì dolci parole ?  
 (Zane, *Vaghe, amorose, pallide viole*, 6-8).

<sup>49</sup> Nell’ed. Solerti delle sue «Rime d’amore» (*Rime di Torquato Tasso*, a c. di A. Solerti, II, Bologna, Romagnoli-Dall’Acqua, 1898, son. XXX ; l’argomento recita «Prega l’aura che porti le sue parole a la sua donna») il v. 8 ha lezione diversa: «stampa in riva del fiume *erbe e viole*».

<sup>50</sup> Il giovane Tasso guardava comunque al Venier, fautore della pubblicazione del suo *Rinaldo*, come ad un maestro della poesia post-bembiana, assorbendone però piuttosto la predilezione per i modi artificiosi, cfr. A. Daniele, «Le Rime degli Eterei», in Id., *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1998 («Miscellanea erudita», 60), pp. 1-55 ; a p. 27.

<sup>51</sup> Ad es. *Rvf*, CXCVII, 1-2 «L’aura celeste che ’n quel verde lauro / *spira...*» ; CCCLVI, 1-2 «L’aura mia sacra al mio stanco riposo / *spira...*».

Né più morrà, poi ch'ella siede a canto  
 Venier di voi : che gite in lei *spirando*  
 l'*aura* gentil del vostro eterno canto.  
 (Fenaruolo, *Uopo non fu, nel por le rare e sole*, 12-14).

E l' «eterno canto» del Venier, tanto menzionato e lodato dai suoi sodali dall'interno della raccolta, andrà effettivamente cercato altrove : fuori dalla pregnanza simbolica della rosa come nobile figurante della donna, o a paragone dell'effimera vitalità della salma terrena, fuori dai gigli e dalle viole<sup>52</sup>, simboli floreali a cercare la rinascita di una poesia piacevolmente lieve, fuori da tutto ciò che esuli da una gravità cupa e autoreferenziale, dall'interpretazione meno originale degli strumenti che il petrarchismo bembiano aveva messo a disposizione. La quartina del Fenaruolo proietta all'interno della poesia funebre del Venier la tendenza che già Giovanni Pozzi aveva avuto l'accortezza di segnalare in un modo stilistico di cui il veneziano era stato addi-tato a paladino : quello di un bembismo fondamentalmente reaziona-rio per cui la sostanziale esclusione dei

---

<sup>52</sup> Le viole non compariranno mai nei versi di Domenico, a differenza dei gigli che sono però confinati ad esperimenti bozzettistici manoscritti, in un sonetto ed in due stanze, evidentemente percepite, queste ultime, come 'geneticamente' consone a concessioni ad immagini boccaccesche e polizianee ; un'edizione di inediti manoscritti del Venier è stata fornita da A. Nuovo, *La tradizione delle Rime di Domenico Veniero e l'autografo* (Marc. It. IX, 589), tesi di laurea dattiloscritta dell'Università di Pavia, Anno accademico 1981-1982, Rel. Prof. C. Bozzetti, e poi messa su supporto informatico (CD-Rom) nell'*Archivio della tradizione lirica da Petrarca a Marino*, a c. di A. Quondam, Roma, Lexis progetti editoriali, 1997 («Archivio italiano»), da cui cito i riscontri : II, 113 (sonetto), 1-4 «Né rubin mai, né perle al mondo credo / fur sì candide queste, e quei vermigli, / ch'aggugliar le rose insieme, e i *gigli* / di che sparse le guancie ognihor vi vedo» ; II, 122 (ottava) «Donna, il pregio di voi tant'alto sale», 5-8 «stelle son gli occhi, oro il crin, la bocca è tale / qual di perle e rubin ricco lavoro ; / son le guancie simili, e 'l petto vostro / nel bianco a i *gigli*, e nel vermiglio a l'ostro»; II, 125 (ottava), 1-4 «Non è il viso di voi candida neve / se lo sparge di sé color vermiglio, / così d'ostro non è s'in sé riceve / dolce misto fra lui candor di *giglio*».

fiori dal ventaglio di figuranti diventava segno ed elemento peculiare di una poesia che anche così reagiva all'eclettismo cortigiano<sup>53</sup>. Ma dopo la metà del secolo, quella piacevolezza era ormai pronta a rinverdire i suoi fasti tramite gli interpreti più innovatori, acuendo l'impressione di totale preclusione alla leggerezza da parte del Venier e degli altri rimatori che avevano ordito la trama dai molteplici contrappunti convenzionali alla base della raccolta per Irene.

Il primo dei sonetti venieriani per la morte di Irene (*Rime † Spilimbergo*, p. 33 ; cfr. Venier, *Rime*, LXXXII) è infatti assumibile come esempio stucchevole della *mediocritas* invero ben poco aurea attorno a cui si situano gran parte dei centocinquanta rimatori celebranti Irene defunta :

Piange la bella, e saggia, e casta Irene  
ciascun occhio mortale orbo e dolente :  
poi ch'acerbo destin così repente  
l'ha tolta al mondo, e morta in lei sua spene.

Ahi com'a debil filo il fral s'attiene  
di nostra vita, e come avien sovente  
che 'l ben, ch'altri ha più caro, immantenente  
gli tronchi 'l fato, e 'l peggio in lungo mene !

Vergine bella, umil, cortese e pia,  
di raro ingegno, e di celeste canto  
giunto a par suon, che di sue mani uscia,  
perduto ha 'l mondo : e seco in breve quanto  
d'onor, di gioia altero aver solia :  
quando fia mai, che 'n altra avanzi tanto ?

Il pianto è assolutamente convenzionale e, in questo sonetto, alieno anche dalla personalizzazione della lode, che è una delle caratteristiche della raccolta per Irene. Certo, la menzione del fato (8) ed il fugace riferimento all'attività musicale della donna potrebbero valere come appigli biografici, ma va osservato come quest'epitaffio di Irene

---

<sup>53</sup> G. Pozzi, *Des fleurs dans la poésie italienne*, Fribourg (Suisse), Éditions universitaires, 1989 («Discours universitaires. Nouvelle série», 45), p. 40.

non mostri praticamente nulla che lo distingua da un generico ed impersonale encomio funebre : non fanno eccezione i suddetti elementi, anch'essi convenzionali prima ancora che peculiarmente attinenti alla biografia spilimberghiana<sup>54</sup>. Particolarmente carente anche il lato compositivo sul piano dell'*inventio* : giunture petrarchesche vengono pigramente riproposte, compresi i loro strascichi sintattici («Ahi com'a *debil filo* il fral *s'attiene* / di nostra *vita* ; e come avien sovente / che 'l ben, ch'*altri* ha più caro, immantenente / gli tronchi 'l fato...» cfr. *Rvf*, XXXVII, 1-3 «Si è *debile* il *filo* a cui *s'attene* / la gravosa mia *vita* / che, *s'altri* non l'aita...» ; l'allocuzione «Vergine bella» con cui inizia la prima terzina è calco francamente disarmante dell'*incipit* di *Rvf*, CCLXVI), e l'ordito contenutistico sembra in tutto debitore di quello, obbligato, della tessitura rimica attorno al nome della celebrata. L'affannosa ricerca dei rimanti necessari ( : «Irene»)<sup>55</sup> è un esercizio a cui molti degli idolatri di Irene non si sono sottratti, a cominciare da Giorgio Gradenigo, a un tempo schiavo, del tutto parallelamente al Venier, degli abusati luoghi petrarcheschi e dei loro risvolti :

Quando ne la stagion nova fioriva  
con celeste favor più la mia *spene*,  
ecco fiero destin ch'a troncar viene

<sup>54</sup> Superfluo dire del «fato» e dell' «angelico canto» di Laura nel Petrarca. Tuttavia la *Vita di Irene* contiene ed elenca i tratti biografici di rilievo, cui anche le rime (in generale) s'attengono : ivi compresi l'eccellenza nell'arte musicale («Quello poi che la S. Irene apparò nel suono, e nel canto di liuto, d'arpicordo e di viola [...] mi tacerò»), la «vivacità del suo ingegno» (cfr. il «raro ingegno» in Venier, *Rime*, LXXXII, 10) e la singolare e risoluta visione, per una giovane donna, del ruolo del fato nei casi umani («Credeva [Irene], che nelle cose umane d'importanza [...] v'entrasse l'opera del destino»), che la portò a far sua l'insegna «Quel che destina il ciel non può fallire».

<sup>55</sup> Cfr. A. Jacobson-Shutte, «Irene di Spilimbergo...», cit., p. 42. Quasi obbligata la lezione «*spene*» in luogo di «*speme*», che si trova «solamente nel fine [di verso], e con manifesto bisogno di rima» (G. Ruscelli, «Vocabolario» posposto al suo trattato *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venezia, G. B. e Melchior Sessa, 1559, p. 730).

tutto quello ond'i' allor lieto gioiva.

Or morta *Irene*, un sol conforto avviva  
l'alma, *ch'a debil filo omai s'attiene* :  
s'avien che l'*altrui* canto in Ippocrene  
ne' suoi pregi maggior la torni viva.

(*Rime † Spilimbergo*, p. 42)<sup>56</sup>.

Ancora più smaccata l'attenzione venieriana al castello esterno del sonetto : «*Irene*» è rimante iniziale (nel Gradenigo si ha, perlomeno, un'accresciuta difficoltà con rima interna), ricordato lungo tutta l'ottava anche per mezzo degli assonanzati rimanti in *-ente* ; movimento in cui si esaurisce praticamente tutta la costruzione del componimento, saccheggiando qua e là, senza remore, gli esempi più scontati della *gravitas* funebre post-petrarchesca. Così il binomio aggettivale del sonetto del Casa in morte di Pietro Bembo completa il tema necessario del pianto, e ben si adatta alla necessità per le dette, cogenti, ragioni rimiche (*Rime*, XXXVII, 1-2 «*Or piagni in negra vesta, orba e dolente / Venezia...*»<sup>57</sup>, cfr. Venier, *Rime*, LXXXII, 1-2 «*Piange la bella, e saggia, e casta Irene / ciascun occhio mortale orbo e dolente*»)<sup>58</sup>, mentre il *topos* del desiderio bembiano di seguire in breve tempo il fratello defunto, denunciando lo stato di un'insostenibile e protratta sofferenza terrena (*Rime*, CXLII, 114 «*quant'è 'l peggio far qui più lungo indugio*»)<sup>59</sup>, può venir citato non prima di aver inserito un rimante confacente, scelto tra la gamma ristretta di possibilità offerte dall'encomio omofonico ad «*Irene*» : «...e come avien sovente / che 'l ben, ch'altri ha più caro, immanente / gli tronchi 'l fato, *e 'l peggio in lungo mene ?*» (Venier, *Rime*, LXXXII, 6-8). Gli strumenti del paradigma rimico erano stati per forza di cose allargati dai veneziani nei primi e

<sup>56</sup> G. Gradenigo, *Rime e Lettere*, cit., X, 1-8.

<sup>57</sup> G. Della Casa, *Rime*, a c. di R. Fedi, Roma, Salerno, 1978.

<sup>58</sup> Già nella chiusa del sonetto XLIV, scritto dal Venier nel 1549 in morte del 'Socrate' veneziano Trifone Gabriele, il defunto, asceso al cielo, era «lieto non men, che 'l mondo *orbo e dolente*».

<sup>59</sup> P. Bembo, *Prose e Rime*, a c. di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966.

decisivi scambi poetici con il Gradenigo, che aveva dettato i tempi ed i modi dell'encomio, e certo poteva prevedere le necessarie *variationes* all'interno di proposte e risposte per le rime, dettate da una minima ricerca di differenziazione, ma approdanti inevitabilmente ad una sostanziale uniformità<sup>60</sup>.

Caratteristica principale del sonetto venieriano, oltre ad una stereotipia per così dire 'esterna', più intenta cioè a limitarsi agli abusati sintagmi e figure della precedente poesia funebre petrarchista che a sommare elementi alla carrellata di *exempla* in rime che concorrevano ad una ricostruzione biografica d'Irene, è l'evidente ricerca di sostenutezza tramite una tensione sintattica: giocata sia sulla continua segmentazione versale in *enjambement*, che sul più nefasto (almeno ai fini della linearità dell'espoto) argomentare anastrofico, che priva di una lettura univoca contenuti, in quanto tali, chiarissimi<sup>61</sup>.

Il sonetto doveva esser finito sotto gli occhi attenti e devoti degli amici del Venier prima della stampa della raccolta: così pare indicare il sonetto d'ammirazione proprio del Fenaruolo (*Rime † Spilimbergo*, p. 89, cfr. Venier, *Rime*, p. 95 «Mentre or piangi, Venier la bella e saggia, / e la casta, e la dotta Irene in terra») che ne cita apertamente l'*incipit* (i tre aggettivi in serie «bella»; «saggia»; «casta») e si pone in rapporto al testo venieriano anche a livello cronologico (con quel «mentre» iniziale, riferito al *pianto*), mirando specificamente a *quel pianto*, con il quale il Venier ricorderebbe Irene «in stil più dolce che

<sup>60</sup> *Rime di M. Bernardo Cappello*, Venezia, Guerra, 1560, p. 253, 1-2; 8 «Georgio, a che cercar con l'altrui rime / d'accrescer lode a la famosa Irene, / ... / diva ch'al ciel per l'orme sue ne mene».

<sup>61</sup> Mi riferisco alla resa anfibologica segnatamente degli emistichi estremi dei vv. 4 (si deve intendere «morta» transitivamente, sottintendendo *avere* quale ausiliare; oppure sanare il verso leggendo «è morta» in luogo di «e morta»?) e 8 (sul senso ci soccorre il citato passo bembiano, dove «l'peggio» è però sgravato del suo valore sostantivale), e al verso 11 (prolessi della preposizione della comparativa «a par [di]»). L'influsso del Della Casa prima di tutto sui veneziani operanti nella raccolta, ipotizzato dalla Favretti (cit., p. 557), è verosimile: nel Venier però l'inarcatura è mera «ricerca di sostenutezza retorica», aliena – per quanto detto – da effetti di «chiaroscuri musicali».

‘l mond’aggia» (4), ‘piangendola’ e ‘cantandola’ – sempre nelle parole del Fenaruolo – «in rare tempre» (12). Una rarità di stile che potrebbe definire l’eccezionale «complicazione sintattica» e la «cura attenta della locuzione», caratteristiche che Amedeo Quondam, scrivendo a proposito di un altro celeberrimo *Tempio* (per Giovanna d’Aragona, 1555), aveva ascritto ai tratti stilistici peculiari – nella congerie di «ingegni» di varia abilità e competenza di cui tali sillogi si compongono – dei poeti «dotti» rispetto ai «mezani» o ai «principianti»<sup>62</sup>. Che tutto l’ambiente veneziano fosse coinvolto in questi scambi, lo lascia intendere ancora l’identità trimembre dell’*incipit* d’un sonetto del Domenichi (son. «Mentre la bella, e saggia, e casta Irene», *Rime † Spilimbergo*, p. 122), che nella prima terzina richiama poi esplicitamente il luogo geografico e culturale cui egli fa riferimento («Quanti nudrisce d’Adria il chiaro seno / canori Cigni, in dolorosi accenti / piangono il proprio, anzi comune scempio»), vale a dire quello dei «Cigni», dell’identità culturale (se non anagrafica) dei quali già si è detto. Ora, due tra i non pochi, in quella raccolta, sonetti al Venier poc’anzi citati vanno a rafforzare l’idea di una preminenza cronologica ed esemplare dell’operato venieriano rispetto alle interpretazioni forse posteriori di molti dei cantori di Irene : di Dolce ed Atanagi, gl’individui cioè (data la loro funzione editoriale, condivisa con il Domenichi) forse più adatti, dalla cabina di regia, ad un discorso di tipo metatestuale sulle modalità della lode.

Si ritorni brevemente a quanto detto sulla puntualità del canto delle tre Corone veneziane (Gradenigo, Molino, Venier) encomiate dall’Atanagi nel suo son. «Non è da roco, informe augel di valle» (9-11 «cantar d’Irene il cor, la mano, e ’l volto, / e gli altri alti onor suoi, ch’ammiro, e veggio / nel bel dir vostro, e torgli a morte avara») evidenziando come il poligrafo ammetta di godere, solo grazie agli scritti loro, di una visione distinta degli elementi descrittivi della persona effigiata : il «cor», la «mano», il «volto» delineano in

---

<sup>62</sup> Quondam, «Il rimario e la raccolta...», cit., p. 145.

sineddoche alcuni contorni fisici «denominativi» tradizionali della figura femminile<sup>63</sup>, completata dagli «altri...onor», senza dubbio quelli concernenti le eccezionali sue virtù. Quanto lì si dice riguardo ai topici dettagli 'reali' della donna, viene in effetti in parte ribadito e per buona parte ricostruito da Lodovico Dolce, che rivolgendosi al Venier in un terzo sonetto menzionante il suo nome<sup>64</sup>, anzi questa volta apertamente a lui indirizzato, espone le sue idee sul ruolo venieriano nella diffusione dei figuranti diventati *clichés* imprescindibili della raccolta (*Rime f Spilimbergo*, p. 120) :

Veniero, al suon de la cui dotta cетra  
 il turbato Adrian cheto divene ;  
 fermano i venti, e da l'estreme arene  
 la Brenta, e 'l Sile ogni suo corso arretra,  
 se morte ha spento, e chiuso in poca pietra  
 l'alto Sol di virtù, la bella Irene,  
 pianger non già né sospirar convene :  
 poi che da voi immortal gloria impetra.  
 Omai sapranno e queste genti, e quelle  
 che mentre fu ne la terrena veste  
 tolse a tutte l'illustri il primo onore.  
 Vincea col canto l'armonia celeste,  
 con l'ago, e col pennel Pallade, e Apelle,  
 co' begli occhi la Dea madre d'Amore.

Si vedano particolarmente le quartine, in cui il Dolce esplicita i modi dell' «immortal gloria» ottenuta da Irene grazie ai suoi celebratori e soprattutto alla «dotta cетra» del Venier : come nel caso dell'Atanagi, il Dolce dipana una rassegna cumulativa delle virtù di Irene affidate al ritratto venieriano<sup>65</sup>, e comunicate così a genti al di

<sup>63</sup> G. Pozzi, «Il ritratto della donna...», cit., p. 6.

<sup>64</sup> Si è già detto dei suoi «Tornò volando al suo Fattor in fretta» e «In nobile terren ben nata pianta» (*Rime f Spilimbergo*, p. 120).

<sup>65</sup> Così almeno sembra suggerire il passaggio logico tra quartine e terzine, all'altezza dei vv. 8-9.

qua e al di là del Brenta e del Sile. Essa comprende, in sequenza : a) dettagli fisici quali la «terrena veste» (10 ; indice generico del corpo mortale in cui la donna è vissuta) e i «begli occhi» (14 ; *topos* principe di ogni *descriptio*, ma dotato di plusvalore nella descrizione d'Irene, nota per i suoi «occhi maghi») ; b) dettagli morali e attitudinali, resi in termini retorici, tra i quali la fama inaudita (11), l'abilità nel canto (12), nel lavoro di ricamo e nella pittura (13), con metonimie specifiche («ago» ; «pennel») e paragoni platonizzanti («armonia celeste») e pagani («Pallade» ; «Apelle» ; «la Dea»).

Nulla di tutto ciò si trova nel sonetto venieriano sopra discusso (LXXXII), che anzi rifugge, come visto, qualsiasi aderenza ad un modello d'encomio specializzato, limitando la sua lode direzionata ad un timido accenno al v. 10 (Irene era detta «di raro ingegno, e di celeste canto»).

Le allusioni contenute nei versi dei due poligrafi trovano invece parziale riscontro nel secondo sonetto del Venier presente nella raccolta (p. 33 ; Venier, *Rime*, LXXXIII) :

La bella man, che 'n noi l'arco e la rete  
d'Amor, né certo invan giamai tendea,  
e con sua face i cor sì forte ardea,  
che non s'estinguerà la fiamma in Lete ;

la bella man, ch'a gloriose mete  
d'eterni pregi il corso altrui scorgea,  
e tal da varie corde il suon movea,  
qual fa sentito in ciel l'alme più liete ;

la bella man, che l'ago oprando vinse  
più volte Aracne ; e col pennello audace  
die' quasi spirto a quel, che 'n carte pinse ;

la bella man, ch'a tutte il pregio tolse  
d'ogni eccellenza, or fredda e morta giace  
con l'alte membra, e l'alma il cielo accolse.

Di segno opposto rispetto al sonetto che nella silloge per Irene lo precede, il presente componimento venieriano offre una descrizione delle peculiarità della giovane da Spilimbergo, punti d'appoggio per

la ricognizione dolciana che a quella rassegna, pur senza rigore, s'attiene.

La dicotomia platonica venieriana dell'anima accolta in cielo, contrapposta al freddo giacere delle membra, trova menzione nella «terrena vesta» citata dal Dolce (10), così come l'eccellenza di Irene per rapporto alla totalità delle donne viene ripresa con l'identica formulazione (Venier, *Rime*, LXXXIII, 12 «la bella man, ch'a tutte il pregio tolse», cfr. Dolce, 11 «Tolse a tutte l'illustri il primo onore»), e la tensione celeste dell'attività musicale di Irene viene rappresentata (Venier, 7-8 «...il suon movea / qual fa sentito in ciel l'alme più liete», cfr. Dolce, 12 «Vincea col canto l'armonia celeste»)<sup>66</sup>, per non dire ovviamente dei due elementi-base, l' «ago» ed il «pennello», che ricorrono in ugual sequenza in entrambi i sonetti (Venier, 9-10, cfr. Dolce, 13).

Restano esclusi da questa biunivocità il tema degli «occhi», con cui il Dolce chiude il suo contributo, e quello portante del sonetto venieriano, la «bella man» d'Irene, che simbolizza con un denominatore canonico della tradizione, *pars pro toto*, le sue sfaccettate e peculiari competenze. Quanto a quest'ultima assenza, sarà da addebitare all'uso meramente venieriano (almeno nei modi così insistiti) di questo elemento descrittivo, non riconducibile alle tematiche più frequentate dai cantori di Irene che, attraverso il Venier, il Dolce vuole certamente incoraggiare e celebrare<sup>67</sup>.

Quella degli occhi, invece, non è un'assenza, se s'interpreta correttamente l'immagine della quartina d'inizio di LXXXIII ed il ruolo metaforico di quella «face» d'Amor, la cui topica tradizionale

---

<sup>66</sup> In realtà il Venier si riferisce in LXXXIII al «suon» mosso «da varie corde», e cioè all'abilità strumentistica di Irene ; tuttavia alle sue qualità vocali con termini comparativi ultraterreni aveva accennato, come detto, nel precedente LXXXII, 10 («celeste canto»).

<sup>67</sup> Per contro, nel cumulo per sommi capi (anche a livello descrittivo) fornito dall'Atanagi sui motivi appresi da Gradenigo, Molino e Venier (son. «Non è da roco, informe augel di valle», 9 «cantar d'Irene il cor, la mano, e 'l volto»), l'accenno al dettaglio della «mano» richiama la mente al sonetto venieriano (e cfr. qui avanti le nn. 76 a 78).

richiama immediatamente la sfera d'azione degli occhi, topica entro la quale anche l'autore della *Vita* di Irene, descrivendo i leggendari «occhi maghi» di lei, poteva avere buon gioco<sup>68</sup>. Ad un preciso passo petrarchesco avrà pensato il Venier per la sua quartina, come dimostra la tessera del raro rimante arcaizzante «*tendea*»<sup>69</sup>, con il contesto annesso di Amore-arciere e 'osservatore' (*Rvf*, CXLIV, 9-12 «I' vidi Amor che' begli occhi volgea / ... / ... i 'l vidi e l'arco che *tendea*»), modellato però, riguardo alla «*face*», sull'*usus* cinquecentesco, e ascrivibile ad una sua particolare inclinazione per l'introduzione incipitaria in questi termini di Eros ardente abbinato alle fiamme dello sguardo<sup>70</sup>.

Nondimeno, è interessante la giuntura logica, per nulla automatizzata, della tematica ardente con l'immagine di «*Lete*», introdotta al v. 4, che assomma – per così dire – una giustificazione a quello che diverrà uno degli stereotipi stranamente inflazionati in molti dei

---

<sup>68</sup> Dagli occhi di Irene procedevano, secondo la descrizione in prosa della sua persona, «quasi da accesa *face* alcuni raggi amorosi ne' cuori de' riguardanti» cosicché ella «gli rendeva disposti a ricevere, e conservar per lungo tempo l'immagine del volto suo» ; ma l'immagine, abbinata ad Amore, è diffusissima pure nei versi, sia coi termini esplicitati della metafora (cfr. G. M. Verdizzotti, *Rime † Spilimbergo*, p. 83, 1-2 «Quei due begli occhi, anzi due *faci* ardenti / donde accender solea suoi strali Amore» ; Nicolò Chiocco de' Calvi, p. 140, 1-2 «Quegli occhi, ohimé, quegli occhi, onde già usciro / d'Amor gli strali, e le fiamme più accese»), sia in modi più vagamente stereotipi (G. Zane, *Rime † Spilimbergo*, p. 63, canz. «Scendi dal terzo ciel cortese Amore», str. III, parla della «*face* ardente» d'Amore in Irene ; e il Varchi, p. 7, son. «Ogni più alta, e viva, e certa spene», 7 «rotto è l'arco d'Amor, spenta la *face*»).

<sup>69</sup> Mentre la rima A (-ete), richiama in assonanza, ed *in absentia*, il nome d'Irene, che nel precedente LXXXII veniva insistentemente echecciato nelle rime di tutta l'ottava.

<sup>70</sup> Cfr. ad es. Venier, *Rime*, IX, 1-4 «L'arco di quelle ciglia, a cui son gli occhi / vostri sopposti, è quel ch'adopra Amore ; / né cred'io ch'altre in noi saette scocchi / ch'i rai che mandan quei duo lumi fore» ; LXXIII, 1-2 «Voi, che l'arco d'Amor, gli strali e 'l foco / ne' duo begli occhi, e nel bel ciglio avete» ; LXXIX, 1-2 «Fiamma d'amor per gli occhi al cor mi scese, / tal ch'ei di foco inestinguibile arse».

componimenti per Irene. Quella del fiume dell'oblio non è infatti una figura usuale nella lirica funebre cinquecentesca di stampo encomiastico, essendo piuttosto adibita alla poesia comunque velata di una certa vena elegiaca ed autobiografica : un preciso modello petrarchesco, insomma, attivo con parsimonia anche nel Bembo<sup>71</sup>. Ciò che importa qui osservare è l'applicazione venieriana di quell'immagine (il fiume Lete) in metafora continuata rispetto alla *face* della figura precedente. Lete evoca certamente l'oblio dentro cui non può cadere il nome della celebrata, ma la sua connotazione 'umorale' dà ragione di una motivazione metaforica aggiuntiva : è l'ardore della «face» d'Amore (d'Irene) a non andare spento, in quanto *inestinguibile* persino nelle acque del mitologico fiume. Il coerente *continuum* metaforico àncora insomma profondamente l'immagine al sonetto del Venier, mentre la scontatezza dell'immagine negli altri poeti della raccolta (il nome d'Irene sfuggirà a Lete e al suo oblio) è indice di una cristallizzazione poco meditata del concetto<sup>72</sup> di Lete come (pur negato) antidoto all'ardore, che piacerà invece, fuori dalla raccolta, all'immaginario di una ristretta nicchia manierista, sino a Torquato Tasso<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> Cfr. l'immagine sfuggente di Laura in *Rvf*, CCCXXXVI, e l'analogia atmosfera in Bembo, *Rime*, CXIV (ove «Lete» è *hapax*).

<sup>72</sup> L'appiattimento è significativamente visibile nei sonetti di altri diffusori dei canoni del pianto per Irene, come Giorgio Gradenigo, *Rime* † *Spilimbergo*, p. 9, son. «Mentre per voi da le nascoste, ed ime» e Bernardo Tasso, p. 13, son. «Quanta ragion di pianger sempre avete» ; ma si verifichi anche in Agostino Muzio, *ibidem*, p. 3, son. «Chi la nostra alma Irene unqua non vide»; Alessandro Paterno, p. 4, son. «Frate, poi che fra l'alte, eterne, e care» ; G. B. Amalteo, p. 73, son. «Con quai penne volasti o Cigno altero» ; Lucia Albana Avogadra, p. 131, son. «Morte si lagna, che troncar pensando» ; L. Raimondi, p. 134, son. «Dolce, che così dolce il canto avete» + risposta di Lodovico Dolce, p. 135, son. «Ben voi Raimondi da l'oblio di Lete» ; Nicolò Chiocco de' Calvi, p. 141, son. «Candidi Cigni, che del tempo avaro».

<sup>73</sup> Il binomio è piegato all'encomio funebre nel Coppetta, *Rime*, XII (ed. congiunta *Rime di G. Guidicicci e F. Coppetta*, a c. di E. Chiorboli, Bari, Laterza, 1912), 12-14 «Fossi teco io che nel varcar di *Lete* / spegnerei forse i miei lunghi desiri / e l'ardor ch'immortale al cor m'è nato», mentre è di stampo tutto amoroso nel

E ancora nell'esito tassiano di un binomio tematico e concettuale fondamentale in quel sonetto del Venier si potrà leggere la motivazione 'cortigiana' dell'insistenza venieriana sul luogo, strutturante per la quadrupla ripetizione in anafora, della «bella man», che dimostra come il Venier non rifugga aprioristicamente suggestioni quattrocentesche (il rimando ovvio è a Giusto), quand'esse siano però inseribili con profitto (e senza scarti di rilievo sul piano stilistico: niente *gigli* o *viole*)<sup>74</sup> nelle strutture chiuse e nelle immagini elevate di un serioso bembismo laudativo. Se il Tasso infatti riterrà opportuno ritornare a quel *topos* per esaltare, in uno, «la mano e il ricamo» di Lucrezia d'Este (T. Tasso, *Rime*, MXL, «O bella man, che nel felice giorno»)<sup>75</sup>, già le motivazioni venieriane si trovano su di un ventaglio ampliato, giacché la mano d'Irene è – come anticipato

---

Tansillo, *Poesie liriche*, LXXVI, 3-6 (ed. a c. di F. Fiorentino, Napoli, Morano, 1882) «U' son le fiamme, donna, che vid'io / arder nel vostro cor sì dolcemente ? / Se nell'onde di *Lete* fusser spente, / dovea poter sì forte in voi l'obblio» ; Tansillo, *Il Canzoniere* I, son. LXVII, 9-14 (ed. a c. di E. Pèrcopo e T. R. Toscano, Napoli, Liguori, 1996) «Voi, vita e morte mia, foste il primiero / foco che m'arse... / ... / E dopo il cener di quest'ossa spero / per far, mal grado de le nubi d'acque, / vive le fiamme mie di là di *Lete*», modi accolti da T. Tasso in un sonetto non già di morte, ma di lontananza «Dopo così spietato e lungo scempio / e tante sparse lagrime e lamenti / io non estinguo le mie fiamme ardenti, / ... / E dritto è ben ch'io fugga onde fugaci, / e cerchi dove sparga umor di *Lete* / omai più dolce fonte e più tranquilla» (T. Tasso, *Rime*, LXIII, 1-3 ; 12-14).

<sup>74</sup> Per il segno opposto valga – ancora una volta – l'esempio della poesia dello Zane, per il quale il *topos* della 'bella mano' può sposarsi al tema del dono floreale di viole e rose, attuando figurazioni poetiche decisamente più coloristiche (G. Zane, *Rime*, cit., p. 50).

<sup>75</sup> Per un *pendant* dell'applicazione cortigiana sul paradigma funzionale della «mano», attorno alle zone dell'ascendenza tassiana (riguardo allo spazio geografico della corte ferrarese e al luogo simbolico delle affinità stilistiche), si confronti il cappello esplicativo del Pigna alla sua canzone CC, in cui l'autore «describe la felicità, col cercarla e ritrovarla nelle operazioni della donna [...] e primieramente, quanto alla mano, dopo la vaghezza de' suoi movimenti, viene a porre l'arte della pittura e della musica, figurate per l'opera dell'ago e per la varietà de i suoni...» (G. B. Pigna, *Il ben divino*, a c. di N. Bonifazi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965).

– sineddoche altamente funzionale ad esaltare la gamma di competenze sue, tutte variamente ma schiettamente manuali : toccar le «corde» d'uno strumento, *oprare* con l' «ago», dar «quasi spirto» a figure guidando sulla tela un «pennello»<sup>76</sup>, per non ripeterci sull'*escamotage* della quartina d'inizio, per cui la «bella man» dell'*incipit* porta, dopo un periplo concettuale, all'inestinguibile «face» amorosa, potenza dello sguardo. Il singolo dettaglio sineddochico giacente diventa poi elemento distintivo di un immaginario da *tumulus* ancora fondamentalmente petrarchesco («la bella man... / ... or fredda e morta giace / con l'alte membra» LXXXIII, 12-14, richiama *Rvf*, CCXCII, in cui «gli occhi», «le braccia», «le mani», «i piedi», «il viso» di Laura spenta «poca polvere son»).

Nessuno risponderà alla suggestione venieriana della riduzione del canone descrittivo a quel tema cortigiano con aderenza maggiore di quella del Magno<sup>77</sup>, altrove come detto più immaginifico e soluto da

<sup>76</sup> Una teoria di questi elementi, che il Venier con mossa retorica riconduce al raggio d'azione della «bella man», è tra gli elementi unificanti dei componimenti in morte d'Irene, soprattutto dei più poveri (cfr. ad es. Alessandro Magno, *Rime † Spilimbergo*, p. 3, son. «Poi che la penna del mio dir non sale», 10-11 «Vinti questa al pennello, a l'ago, al canto / fè restar Febo, e Pallade, e Apelle» ; Cesare Malvasia, p. 25, son. «Qui spento giace con la bella Irene», 13-14 «Che non fia più chi 'n tanto pregio saglia / col pennello, con l'ago, e con l'inchiostro» ; G. Paolo Amanio, p. 85, son. «Col dolce stile, in cui la bella Irene», 12-14 «Ma chi dir puote a pien lei, che la palma / a Zeusi, a Palla, a Febo avrebbe tolto / con la lira, con l'ago, e col pennello ?» ; Girolamo Magnocavallo, p. 91, son. «La penna, l'ago, il suon, la dotta mano»).

<sup>77</sup> Non certo Annibale Buonagente, che si limita ad una menzione (*Rime † Spilimbergo*, p. 176, son. «Qual d'ogn'altra crescendo a prova sale», 9-11 «Dote fu de l'altera e bianca mano / la penna, e 'l suono...»), e nemmeno Vincenzo Giusto, che assume la mano come elemento di una rassegna topica (*Rime † Spilimbergo*, p. 165, son. «La bella man, ch'a l'opre il mondo ammira» ; menziona poi, in anafora, «bocca» ; «occhi» ; «corpo» d'Irene). La «bella man» reiterata rappresenta la manieristica riduzione all'osso dei già pochi membri del canone descrittivo dei *Fragmenta*, ed un allontanamento dallo stesso canone breve richiesto dalla lirica funebre di stampo petrarchesco (il busto della donna – Laura –

impedimenti inventivi, che però evidentemente per il decoro del maestro Venier doveva provare ancora, appena venticinquenne, qualche ammirazione, che poteva trasformarsi in aperta citazione :

La bella man, che mille cor gentili  
sì dolcemente in nobil laccio avinse,  
e di sì bei lavor tela distinse  
ch'a suoi fur già d'Aracne i pregi umili ;  
l'industre man, ch'i volti al ver simili  
con stupor di natura e d'arte pinse ;  
ch'al suon poi volta, ogni aspro cor costrinse  
tener tutt'altre gioie indegne e vili ;  
la dotta man, con cui la bella Irene  
tessea ghirlanda a sé di verde alloro,  
morta or si sta con ogni nostra spene.

Ma quant'altro ne gli occhi e ne' crin d'oro  
e 'n quel bel corpo il mondo a perder vene  
di virtute e d'Amor ricco tesoro ?

(C. Magno, *Rime † Spilimbergo*, p. 17).

I rimandi sono molteplici, dall'ovvia formula anaforica (nel Magno però con mutazione aggettivale progressiva – concettualmente più evoluta – ad indicare uno sviluppo verso la difficoltà nel passaggio tra i due sonetti, spia dell'ascendenza venieriana)<sup>78</sup>, alle riprese delle entità classiche personificate («Aracne», «Amor»), all'attività d'Irene espressa con i medesimi verbi («pinse» rimante) o sostantivi (il «suon»), alla constatazione amara della caducità della bellezza («or fredda e morta giace» aveva proposto il Venier, 13 ; «morta or si sta», gli fa eco il Magno, 11), alla ripresa, in *variatio*, dei medesimi

---

come reliquia devozionale) ; cfr. G. Pozzi, «Il ritratto della donna...», cit., p. 7; A. Quondam, «Il naso di Laura. Considerazioni sul ritratto poetico e la comunicazione lirica», in Id., *Il naso di Laura*, cit., pp. 291-328 ; p. 322.

<sup>78</sup> Ma sarà la precisione nomenclatoria della «man» ritratta dal Magno a rifulgere nel ritratto d'Irene del giovane Tasso (T. Tasso, *Rinaldo*, VIII, XVI, 5-8 «Né forse Irene bella unqua fece opra, / non ch'Aragne o Minerva, equale a questa : / ivi pinto con l'ago han *mani industri* / de la suora del sol l'imprese illustri»).

temi : l'influenza d'Irene sul prossimo («La bella man, ch'a gloriose mete / d'eterni pregi il corso altrui scorgea» Venier, 5-6 ; a cui ribatte il Magno «l'industre man... / ... / ... ogni aspro cor costrinse / tener tutt'altre gioie indegne e vili», 5-8), la vicinanza al vero del suo lavoro pittorico («La bella man... / ... col pennello audace / die' quasi spirto a quel, che 'n carte pinse» Venier, 10-11 ; «l'industre man, ch'i volti al ver simili / con stupor di natura e d'arte pinse» Magno, 5-6); il vincolo amoroso («rete» ; «laccio») in cui i «cor» sono presi («*La bella man*, che 'n noi l'arco e la *rete* / d'Amor, né certo invan giamai tendea ; / e con sua face i *cor* sì forte ardea» Venier, 1-3 ; «*La bella man*, che mille *cor* gentili / sì dolcemente in nobil *laccio* avinse» Magno, 1-2).

Si tratta però di un omaggio tardivo, ed è facile, tra così tanti punti di contatto, misurare lo scarto stilistico che ormai separava l'allievo dal maestro : il tema cortigiano della mano aveva, nel Venier, dato occasione ad una descrizione sommaria delle virtù spilimberghiane ma, soprattutto, aveva strutturato sintatticamente il sonetto in modo che alle inarcature fosse demandata gran parte della gravità del dettato. Il Magno, rifacendosi al Venier, si attiene ai modi di lui e della prisca generazione di bembisti, che escludeva ogni piacevolezza da quel tipo di poesia in morte, allentando la presa grave, rinunciando all'insistenza sull'*enjambement* e, per unica concessione ad una *levitas* descrittiva, contaminando il sonetto con una citazione venieriana, di stretta pertinenza amorosa (l'*explicit* «Ma quant'altro ne gli occhi e ne' crin d'oro / ... / di virtute e d'Amor ricco tesoro ?» ricorda quello di un sonetto amoroso del Venier, pubblicato nel 1553 sul *Sesto libro antologico*<sup>79</sup>, poi Venier, *Rime*, XIV «Come d'ostro e d'avorio è 'l bel lavoro, / ... / de le perle e' rubin ricco il tesoro»).

Ma il Magno era ormai partito per una sua tangente, quella di una nuova lirica funebre, modulata su toni gravi e commossi assieme, 'calda', dove quella del Venier era stata fredda, ed ascritta ad un

---

<sup>79</sup> *Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori, nuovamente raccolte et mandate in luce*, Venezia, al segno del Pozzo, 1553.

solido progetto poetico<sup>80</sup>, mentre nel Venier era ancora ancillarmente relegata al ruolo di merce, pur pregiata, di uno scambio e d'un encomio interessato o commissionato. La latitanza d'*inventio*, palesata da gran parte della rimeria per Irene, e da quella venieriana in particolare, poteva insomma venir superata a brevi e vigili passi, entrando *in fabulam* seguendo il percorso fissato ancora dai paletti dei singoli dettagli descrittivi : soltanto con il progressivo incedere nell'autunno rinascimentale la fantasia avrebbe poi potuto svincolarsi da quell'arido oggettivismo<sup>81</sup>.

Il canzoniere del Magno, così pervaso da echi mortuari, rinuncerà ad ogni accanimento sintattico e alle remore bembiste, per aprirsi alle immagini grandiose che saranno amplificate dal Marino, e a quelle idilliache e malinconiche che lo renderanno caro a Leopardi<sup>82</sup>. Ma tutto era già lì, in quei versi per Irene sui quali il fantasma del vate di un tempo Domenico non aveva potuto aleggiare : non solo negli abbozzi floreali (*Rime † Spilimbergo*, p. 18, 1-2 «Tra l'altre donne, qual purpurea rosa / tra bianchi gigli e pallide viole» ; *Rime †*

<sup>80</sup> Di canzoniere-sepolcro, a proposito delle *Rime* del Magno, parla C. Galimberti, «Disegno petrarchesco e tradizione sapienziale in Celio Magno», in *Petrarca, Venezia e il Veneto. Atti del convegno internazionale promosso dalla fondazione Giorgio Cini e dall'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti...Venezia 30-31 ottobre 1974*, a c. di G. Padoan, Firenze, L. S. Olschki, 1976 («Civiltà veneziana. Saggi», 21), pp. 313-332 ; a p. 320.

<sup>81</sup> Per ritornare ad un parallelo pittorico, si dirà che l'eccellenza del Tiziano, assimilabile, secondo i *Discorsi sopra Virgilio* di Sperone Speroni, a quella del mantovano, stava tutta nella «rappresentazione di singoli dettagli», e cioè «*extra fabulam*», fuori da una sintassi e da una narratività testuale in cui subentrerebbe una capacità inventiva ; cfr. H. Grosser, «Tasso e il 'parlar disgiunto'», *Tasso, Tiziano e i pittori del 'parlar disgiunto'. Un laboratorio tra le arti sorelle*, a c. di G. Venturi, *Schifanoia*, 20-21, 2001, pp. 19-35 ; a p. 19 ; cfr. pure M. Pozzi, «Teoria e fenomenologia della 'descriptio' nel Cinquecento italiano», cit., pp. 161-179.

<sup>82</sup> Danno un'idea di questa lunga vitalità del Magno funebre, rispettivamente, i riscontri in G. B. Marino, *Rime lugubri*, cit., *passim* ; ed in E. Taddeo, «Leopardi lettore di Celio Magno», in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, I, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 635-647.

*Spilimbergo*, p. 18, 1-2 «Di nobil pianta che da verde riva / domina e rende il Tagliamento adorno»), ma anche in quegli occhi di Irene fatti stelle del firmamento (Magno, *Rime † Spilimbergo*, p. 17, 1-4 «Vaghe stelle, del cielo occhi lucenti, / onde quasi il dì spento or si ravviva, / deh, se colei che di splendor vi priva / parta dal suo Titon con passi lenti»), nei barocchismi d'Amore (*Rime † Spilimbergo*, p. 19, 1 ; 4 ; 12-14 «Quegli occhi, Amor, ch'a te Natura tolse / ... / a questa nova dea conceder volse ; / ... / or che son spenti, e 'n loro a perder vieni / ogni tua gloria, a doppio danno e scorno / un'altra volta, Amor, cieco divieni») che, calati nel genere alto della canzone obituaria, potevano dare precoce segno di un superamento della lettura che il Venier del bembismo funebre aveva dato<sup>83</sup> (*Rime † Spilimbergo*, p. 19, 1-3 «Giacea presso al suo fin, languida e vinta, / la bella Irene, e sconsolato Amore / morir ne' vaghi lumi anch'ei parea»).

In questi segni sparsi dell'affrancamento del Magno dagli stilemi obituari della poesia del Maestro sta, *in nuce*, il nodo che ritenne il Venier di qua dal gusto più evoluto della seconda metà del Cinquecento : se la sensibilità *fin de siècle* sarebbe andata moderando la *gravitas* con i nuovi accessi madrigalistici<sup>84</sup>, il Venier sarebbe rimasto invece spesso confinato nel suo eremo d'astrattezze e formalismi, mentre il Magno, interprete del nuovo tempo, avrebbe scritto il suo sonetto più bello dipingendo un *tombeau* floreale, dando

---

<sup>83</sup> Tutta la lirica funebre del Venier trova nel sonetto la forma metrica ideale. La marginalità del genere 'canzone' nella poesia tutta del Venier, diventa assenza nel sottotipo funebre : uno degli scarti più significativi rispetto alla linea grave, da Petrarca al Bembo al Magno.

<sup>84</sup> Cfr. F. Ersamer, «La lirica», in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a c. di F. Brioschi e C. Di Girolamo, II, *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 185-224 ; a p. 221.

al Rinascimento quella «misura nuova»<sup>85</sup>, sintesi di classicismo ed innovazione, che il suo maestro Venier si era in parte preclusa :

Ecco di rose, a questa tomba intorno,  
aprir, quasi in su' onor, pomposa schiera.

Massimo FRAPOLLI  
*Università di Friburgo*

---

<sup>85</sup> E. Bonora, «Il Classicismo dal Bembo al Guarini», in *Storia della Letteratura italiana*, a c. di E. Cecchi e N. Sapegno, IV, *Il Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 149-711 ; a p. 547 ; lo stesso Bonora (*Retorica e invenzione*, cit., p. 106) ritiene il Magno «il lirico di maggior rilievo dello scorciio del secolo», a parte il Tasso. Per il tema classico, da epigramma, del sepolcro floreale cfr. T. Porcacchi, *Funerali antichi di diversi popoli et nationi*, cit., p. 13.