Pandemos 1 (2023)

https://ojs.unica.it/index.php/pandemos/index
ISBN: 978-88-3312-100-0
presentato il 1.12.2023
accettato il 1.12.2023
pubblicato il 31.12.2023

DOI: https://doi.org/10.13125/pan-6032

Le mani dicenti di Gaspara Stampa. L'incisione di Felicita Sartori nell'antiporta della II edizione delle Rime

di Francesca Mellone

Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara
(framellone@gmail.com)

Abstract

Il titolo s'ispira all'espressione «mani che parlano» di Max Jacob Friedländer, con riferimento alla valenza comunicativa assunta dalla mano nel corso dell'intera vicenda artistica, non tanto come organo operante, bensì come rappresentazione. Il percorso prende in esame la postura delle mani di Gaspara Stampa, così come si mostra nell'Incisione eseguita nel 1738 da Felicita Sartori, in occasione della riedizione delle Rime*, voluta da Rambaldo di Collalto e a cura di Luisa Bergalli. L'itinerario proposto tende a soffermarsi sulla serie di imprestiti che il disegno rivela, nel suo serrato dialogo con una lunga tradizione iconografica, soprattutto cinquecentesca, e allo stesso tempo con alcune figurazioni tramandate dalla civiltà classica.*

«Mani che parlano» è un'espressione coniata da Max Jacob Friedländer[1], tesa a sottolineare la valenza comunicativa delle mani, nel corso dell'intera vicenda artistica, dalla Preistoria sino a oggi, non tanto, o non solo, come organi operanti, bensì come oggetto di rappresentazione. Si pensi

[1] Max Jacob Friedländer (Berlino 1867-Amsterdam 1958) è stato uno storico dell'arte, rinomato per il suo lavoro sui primitivi fiamminghi, a cui ha dedicato la monografia *Die altniederländische Malere*. Sul tema, cfr. T. Casini, *La mano «parlante» dell'artista*, «Predella», 3 (2011), pp. 25-37, e C. Frugoni, *La voce delle immagini*, Einaudi, Torino 2010.

alle impronte rintracciate nelle pitture rupestri o sulle pareti delle grotte del paleolitico, a proposito delle quali George Didi-Huberman afferma[2]:

> In essa [impronta] l'istituzione delle immagini trova un modello – un fantasma – di formazione naturale, di embriogenesi. Modello che è al tempo stesso fisiologico, tecnico e mitico; che piega, modifica, ogni volta ciò che l'impronta può connotare come paradigma nell'ordine del discorso. Ci insegna soprattutto, e questa è la prima sorpresa, che cosa significhi la parola forma.

Si parla di un millenario e persistente assortimento di immagini che racconta, in prima persona o tramite altri, la mano dell'artista, secondo una gestualità tesa a dar voce, movimento, emozione a opere ferme e mute, cioè a dire che l'arto dipinto rappresenta il codice regolatore di un serrato dialogo tra artista, opera e spettatore. Quanto il tema sia complesso, sul piano sia teorico e sia visivo, lo rivela il fatto che, nel campo della gestualità nell'arte, la mano è un dettaglio nodale della rappresentazione.

Nell'economia del mio discorso, le mani, segnatamente le mani di Gaspara Stampa così come appaiono nel ritratto inciso da Felicita Sartori a corredo dell'edizione Piacentini delle *Rime* (1738), voluta da Rambaldo di Collalto e a cura di Luisa Bergalli, tengono una posizione centrale; vedremo come esse ci conducano sulle tracce di un passato prossimo o remoto e persino del mito, secondo un percorso fatto di imprestiti riadattati al contesto veneziano dell'epoca.

Sartori e Bergalli frequentano il laboratorio di Rosalba Carriera, allora la più celebre ritrattista europea, virtuosa del pastello, plaudita esponente del rococò e del suo sensuale estetismo, in una Venezia che reagiva al proprio declino politico con abbagliante splendore artistico. Comunità di donne, fervente di vita operosa, scandita da pastelle cassette vetri passeggiate pranzi e soprattutto da conversazioni, che trasformano l'*Atelier* in luogo di colti e accesi confronti su temi artistici, musicali, letterari e filosofici[3].

Felicita Sartori (1714-1760), presenza operosa all'interno del simposio, nasce a Sacile e cresce presso uno zio, il pittore Antonio dall'Agata, che la introduce al mondo della pittura. Nel 1729 si trasferisce a Venezia nella

[2] G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Analogia, anacronismo e modernità dell'impronta*, ed. italiana, Bollati Boringhieri, Torino 2009, [2008], p. 49.

[3] B. Sani, *Rosalba Carriera. Lettere Diari Frammenti*, Olschki, Firenze 1985; *Rosalba Carriera: «prima pittrice de l'Europa»* (catalogo della mostra della Fondazione Cini di Venezia, 1 settembre-28 ottobre 2007), a cura di G. Pavanello, Marsilio, Venezia 2007; A. Oberer, *Rosalba Carriera e le sue sorelle*, Pagliai, Firenze 2014.

casa di Rosalba Carriera, della quale diviene dapprima la migliore allieva, poi collaboratrice e imitatrice. Dopo aver perfezionato le tecniche dell'intaglio e la padronanza con il bulino, negli anni '30 del Settecento collabora all'illustrazione *Des Oeuvres* di Jacques Bénigne Bossuet, mentre nel 1740 conosce Franz Joseph Hoffmann, consigliere di Augusto III di Sassonia, con il quale si trasferisce a Dresda, dove diviene pittrice di corte. Sposa Hoffman e, alla morte di Hoffmann, un nipote di lui. Muore nel 1760 senza più tornare a Venezia.

L'illustrazione dei libri, silenziosamente coltivata nel corso del '600, trionfa nel '700 favorendo un rilancio dell'editoria veneziana: antiporte, frontespizi, testate, finalini concorrono al prestigio di editori e incisori. È, dunque, in questo clima che Felicità Sartori inizia il suo apprendistato in ambito incisorio. Nel 1738, ancora attiva nella città lagunare, l'artista esegue, nell'antiporta della II edizione delle *Rime*, i ritratti di Gaspara Stampa e Collaltino di Collalto. Considero il solo ritratto di Gaspara, di cui riassumo l'iter compositivo, rinviando per approfondimenti all'articolo di Veronica Andreani[4].

L'Incisione di Felicita Sartori (fig. 1) riprende un disegno di Daniele Antonio Bertoli[5], modellato – tale l'ipotesi più accreditata – con qualche variante, su di un olio di Giovanni Francesco Barbieri detto Guercino[6] dal titolo *La Poesia* (1640; fig. 2). Tale prototipo non sarebbe, come creduto in passato, il ritratto di Gaspara Stampa, bensì l'allegoria dell'arte poetica. Guercino nasce a Cento nel 1591, a cinquant'anni dalla morte della poetessa, circostanza che esclude l'esecuzione in presa diretta, ma non un'eventuale copia ricavata da un dipinto esistente, del quale tuttavia non è giunta traccia. Nell'insieme, ritratto settecentesco e allegoria seicentesca appaiono simili, ma differiscono per alcuni non trascurabili dettagli. Nell'incisione: scompare il calamaio, posto nel dipinto su di un pia-

[4] V. Andreani, *«Non est mortale quod opto». Il ritratto di Gaspara Stampa nel programma iconografico dell'edizione Piacentini delle sue rime (Venezia, 1738)*, «Letteratura e arte», 20 (2022), pp. 21-31.

[5] Nasce il 12 giugno 1677 a San Daniele del Friuli, quarto figlio del conte Giovan Giacomo e di Maria Giuseppina Pischiutti. Scarse notizie si hanno sui suoi primi studi e sulla sua formazione che si completano a Venezia, presso i padri somaschi. Si reca poi a Vienna, e nel 1710 l'imperatore Giuseppe I lo nomina «disegnatore di camera», carica che l'artista mantiene sino al 1743, anno della sua morte.

[6] Giovanni Francesco Barbieri, detto Guercino (Cento, 2 febbraio 1591-Bologna, 22 dicembre 1666), è ritenuto uno degli artisti più rappresentativi della fase matura del barocco. La sua produzione si basa su forti contrasti di luce e ombreggiature ariose che, pur non raggiungendo valori costruttivi come in Caravaggio, creano trasparenze inimitabili. Il soggiorno a Venezia risale al 1618.

no dove poggiano il braccio della protagonista e un rotolo di fogli; la scollatura della veste è sensibilmente più ampia; la Viola, che Guercino situa alle spalle della Poesia, è sostituita dalla Lira; l'effigiata punta l'indice della

FIG. 1

Felicita Sartori, Gaspara Stampa*, incisione (1738)*

mano destra sul testo recante le sue stesse *Rime* e stringe, con le altre dita, come in una morsa, l'involucro delle carte, mentre la figura seicentesca stende la mano aperta sopra i fogli.

Il calamaio. Nella tela di Guercino, il calamaio e la mano hanno il compito di convogliare il nostro sguardo verso il testo; non a caso, la scena si rintraccia in un'altra opera del pittore dedicata alla *Sibilla Persica* (1647), esponente sacra della religiosità arcaica greca cui, nella revisione cristiana, è ricondotta la profezia sulla venuta del Cristo. Calamaio, mano scrivente e penna d'oca decretano una sorta di canonizzazione del testo, una

consacrazione che, diversamente, nel disegno di Sartori rinvia a un particolare iconografico di sicuro impatto emotivo: l'indice della mano destra puntato sulla pagina.

FIG. 2

Guercino,
Allegoria della poesia
(1640)

La scollatura. Cesare Ripa (1555-1622) nell'*Iconologia* (1593 e 1603) espone in questi termini gli attributi della Poesia. «Veste azzurra cosparsa di stelle, corona d'alloro, seno florido e nudo, lira, plettro, fistola, tromba», dove le mammelle, in vista e gonfie di latte, sono simbolo di fertilità intellettuale e qualità artistica. È al dettato di Ripa che Veronica Andreani[7] riconduce l'ampia scollatura del corpetto con cui Sartori riveste il busto di Gaspara, anche se la svestizione del seno, forse per riserbo nei confronti di una personalità identificabile, non è completa. Senza smentire l'ipotesi, aggiungo che il dettaglio riecheggia la sontuosa foggia dei *décolletés* elaborati da Rosalba Carriera e dalle sue assistenti: una guisa di derivazione cinquecentesca, adottata dalle dame veneziane per

[7] V. Andreani, *«Non est mortale quod opto»* cit., p. 28.

rimarcare l'autonomia della Serenissima dalla Spagna, ove si imponevano alle donne abiti neri e accollati.

La lira. Quanto alla presenza della Lira in sostituzione della Viola, suggestivo il richiamo al *Parnaso* (1511) di Raffaello, con riferimento a Saffo, sottolineato da Jane Tylus[8]. Il motivo si intona altresì alla figura di Èrato (o anche a Tersicore, musa della danza, dotata di cetra, così simile alla lira) musa della poesia d'amore – del cui corredo lo strumento fa parte – che Raffaello riprende accanto ad Apollo in un punto nevralgico della scena (fig. 3). Il motivo evoca altresì una tradizione figurativa che, sempre sotto l'egida delle Muse, si nutre, di argomenti iconografici e simbolici, tali da rivelare, da parte di Bertoli, Sartori e Bergalli, un esercizio interpretativo degno di nota (cfr. *infra*).

FIG. 3

Raffaello, Il Parnaso *(1510-11)*

La mano sinistra e il gesto gentile della Musa pensosa

Nell'Incisione settecentesca, la protagonista sfiora appena, con la mano sinistra, il proprio collo nel punto di confine con il volto. Il suo gesto appare inespresso, quasi sospeso, fermato da qualcosa o qualcuna/o che sposta la sua attenzione e ne rapisce lo sguardo: una voce, una pre-

[8] Ivi., p. 27.

senza ineffabile eppure reale, o chissà il richiamo di una divinità ispiratrice. Al contempo, il gesto dona alla scena il rilievo che una tradizione medica, filosofica, astrologica e figurativa[9] assegna al temperamento melanconico. Malinconia è quel nome capace di misurare la distanza tra chi desidera e l'oggetto del suo desiderare.

Nell'iconografia canonica, il soggetto melanconico tiene una precisa postura: il volto preme sulla mano, il braccio preme sul ginocchio e il corpo, alla ricerca di sostegno, s'inclina. Dall'Antichità all'Oggi, tale atto, si correla a un'esperienza di svuotamento affettivo per un abbandono, ma contraddistingue, al contempo, l'indole creativa dell'intellettuale e dell'artista[10].

È nei *Problemata* pseudo-aristotelici che, per la prima volta, ci si interroga sugli esiti opposti della personalità malinconica, non solo, o non sempre, vocata all'apatia, bensì sovente tesa a eccellere in numerose manifestazioni delle attività umane[11]. L'iconografia melanconica raggiunge l'apice nella *Melencholia I* di Albrecht Dürer, siglata e datata[12] (fig. 4). L'opera, concepita nel quadro di una esegesi allegorico-simbolica, grazie alle sue oscure ambiguità, spinge volta a volta gli interpreti a scoprire articolati sistemi speculativi.

A Dürer si ispirerà, nel romanzo *Il Fuoco* (1900), Gabriele D'Annunzio che, in un passo cruciale del romanzo, pone sulle labbra di Foscarina il verso: «Viver ardendo e non sentire il male» facendo della protagonista la controfigura novecentesca di Gaspara Stampa. Nel lasciare Venezia, Foscarina raduna i s*ouveni*r accumulati nel tempo, dai quali, significativamente, spunta la nota Allegoria. D'Annunzio si mostra, dunque, sensibile – come d'altro canto Rilke nella I delle *Elegie Duinesi* – al rintocco melanconico delle rime cinquecentesche e al genio poetico che le percorre.

[9] Da Ippocrate a Galeno, da Aristotele a Marsilio Ficino, il tema verte su: temperamento atrabiliare, sindrome depressiva, influsso di Saturno, trasformazione della materia bruta in *opus sublime*, postura ripiegata del malinconico.

[10] Il Rinascimento, soprattutto in ambito neoplatonico, riscopre nella sindrome melanconica il tratto distintivo del genio, già preconizzato dai *Problemata* dello Pseudo-Aristotele.

[11] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di filosofia naturale, religione e arte*, ed. italiana, Einaudi, Torino 1983 [1964]; J. Starobinsky, *L'inchiostro della melanconia*, ed. italiana, Einaudi, Torino 2014 [2012], pp. 125-201.

[12] Sulla *Melencholia I* di Dürer, cfr. almeno E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Feltrinelli, Milano 1967 [1943], e M. Calvesi*, La melanconia di Albrecht Dürer*, Einaudi, Torino 1993. Sul rapporto D'Annunzio-Dürer: L. Ritter Santini, *Le immagini incrociate*, Mulino, Bologna 1986, pp. 257-289; M. Riva, *Lo spleen del letterato e il mito dell'eroe*, in *D'Annunzio a Yale*, Atti del Convegno, Yale University, 26-29 marzo 1988, pp. 105-125, Garzanti, Milano 1988; F. Mellone, *Il vetro opalino. L'iconografia melanconica nei romanzi del superuomo dannunziano*, «I Castelli di Yale», 2 (1997), pp. 65-85.

Felicita Sartori e Antonio Bertoli non potevano non conoscere l'opera di Dürer, anche grazie alla quantità di copie circolanti, ma sembrano seguire un'altra linea figurativa.

FIG. 4

Albrecht Dürer, La morte di Orfeo*, incisione (1514)*

Tale stato d'animo, meditativo e creatore, ripiegato e fecondo, la Gaspara poetessa estrinseca affidando i propri versi al pensiero di un amore che si annoda al sentimento sì di una mancanza, ma che si supera nella forma; la Gaspara dell'incisione ricompone in maniera plastica quell'antinomia, mediante: la mano avvicinata al viso; lo sguardo vigile e il busto fieramente eretto. Anche nella ridotta scala di un'immagine commemorativa, trapela la cifra melanconica contenuta in quei versi, ma secondo una versione che si discosta dall'iconografia convenzionale. La testa non grava pesante sulla mano, viceversa è la mano a cercare il collo, un gesto quasi trattenuto, secondo un alfabeto che potremmo definire pacato. La

movenza ci introduce nel presidio delle Muse, di cui tre (Melpomene, Urania e Polymnia) esibiscono un atteggiamento raccolto, consono all'attività filosofica e poetica, un *habitus* riflessivo reperibile in materiali archeologici classici[13]. Si pensi ad alcune raffigurazioni scultoree, attinenti al mondo romano, che, soprattutto in ambito funerario, corrispondono a un culto che identifica nella Bellezza il tramite verso la felicità, terrena e ultraterrena.

In un bassorilievo del II secolo d.C. è possibile riconoscere Polymnia (la prima figura da sinistra con la mano destra accostata al volto; fig. 5). È proprio in lei, inventrice della Lira e, secondo una isolata tradizione, madre di Orfeo, che Aby Warburg ravvisa una *Pathosformel* rispondente

FIG. 5

Fregio sarcofago romano, II sec. d.C.

al *typus* «Musa Pensosa». Eppure, sebbene a ciascuna delle divine fanciulle competa la tutela di un preciso genere artistico o culturale, l'individuazione di ognuna risulta poco agevole, sia per discordanze tra reperto-

[13] M. Centanni, *Malinconica Polimnia. La musa pensosa come figura del pathos dell'intellettuale*, in *Musa pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità*, Catalogo della mostra, Bottini, Roma 2006, pp. 151-162.

rio iconografico e descrizione filosofico letteraria, sia per lacune generate dal trascorrere dei secoli. Il ritratto di Bertoli e Sartori restituisce un'immagine sincretica, che accenna al profilo della Musa pensosa, sia essa Polymnia o altra componente il Coro; al contempo, attingendo a molteplici memorie reminiscenti: temi e stilemi antichi si mescolano con motivi di più recente conio (il lauro di Talia, la lira di Erato, il costume di una dama veneziana, e ancora l'indice puntato sul testo (cfr. *infra*). L'incisione rappresenta, dunque, il montaggio di forme, tempi, segni e materie provenienti da diversi corpi linguistici, dandosi come *summa* di una disinvolta abilità combinatoria.

La mano destra e il suo indice

L'indice puntato sul cartiglio, così nell'incisione, risponde a uno schema che né Bartoli né Sartori sarebbero stati in grado di concepire *ex novo*. Esso si iscrive in una secolare tradizione iconografica, ove il soggetto del ritratto usa le dita della mano per segnalare l'importanza di un testo, o di un proprio testo, rimarcando l'autorialità della persona ritratta. Emblematica una tavola del veneziano Sebastiano Luciani detto Del Piombo (1485-1547). La carriera di pittore inizia tardi, in quanto nasce come suonatore di liuto. Nella sua produzione sono evidenti le influenze da Giovanni Bellini, presso la cui bottega il giovane pittore svolge il proprio allunato, e dalla vicinanza con Giorgione[14].

Nel 1511 l'artista approda a Roma, chiamato dal banchiere Agostino Chigi che gli affida le decorazioni per la Farnesina. Un duraturo sodalizio lo lega a Michelangelo, basti pensare al suo più noto capolavoro: la *Pietà* di Viterbo (1517), modellata su disegni e cartoni del maestro. La collaborazione cesserà attorno al 1534 per dissapori insorti circa la tecnica da adottare nell'esecuzione del *Giudizio Universale*[15]. Ad ogni modo preme qui sottolineare come, nel corso del decennio 1510-1520, lo stile di Sebastiano rappresenti per la committenza la più accreditata alternativa allo stile di Raffaello, a riprova di una accesa, mai celata, competizione fra i due protagonisti[16].

[14] Tra le opere veneziane si ricordano le ante d'organo per la chiesa di San Bartolomeo di Rialto (1507-09), la Pala di San Giovanni Crisostomo (1510-11) e il completamento della celebre tela di Giorgione nota come *I tre filoso*fi (Vienna, Kunsthistorisches Museum)

[15] Il pittore insiste con Buonarroti affinché l'opera sia realizzata a olio; Michelangelo risponde che l'olio è adatto solo per le donne e per i pigri come Sebastiano.

[16] La rivalità tra i due si accentua nel 1516, quando il cardinale Giulio de' Medici commissiona due pale d'altare per la sede vescovile di Narbonne: una a Raffaello, che esegue la *Trasfigurazione*; l'altra a Sebastiano, che nel 1519 termina *La resurrezione di Lazzaro*.

Dopo la morte dell'Urbinate (1520), Sebastiano è considerato il più noto e ricercato pittore ritrattista a Roma, tanto che la critica postuma attribuirà alcuni suoi ritratti a Raffaello, salvo in seguito riconoscerne la corretta provenienza. L'artista smette di dipingere, quando Papa Clemente VII lo nomina custode del sigillo papale, il piombino, da cui deriva il soprannome. Muore a Roma nel 1547 lasciando tutti i suoi averi ai bisognosi. Ciò premesso, l'opera di Sebastiano, sulla quale soffermarsi in questa sede è un dipinto dedicato a Vittoria Colonna: il ritratto cosiddetto Cambò, ora al Museo della Catalogna di Barcellona. Una dama dall'espressione enigmatica, mentre porta la mano destra al petto, punta l'indice sinistro sulla pagina di un codice aperto sui versi, un tempo leggibili, di Vittoria Colonna: «Ovunque giro gli occhi o fermo il core». Nelle *Vite*, Giorgio Vasari nomina un ritratto della marchesa, opera di Sebastiano del Piombo, che la Critica Novecentesca identifica con il dipinto di Barcellona facendolo risalire al 1525 (fig. 6). Diverso il parere di Michel Hirst,

FIG. 6

Sebastiano del Piombo, Vittoria Colonna, ritratto Cambò *(1535)*

studioso del Rinascimento e profondo conoscitore dell'artista, che colloca l'opera a filo del Trenta. Nonostante ciò, la questione legata allo scarto tra datazione del ritratto e datazione del sonetto, fissata l'ultima attorno al 1535[17], rimarrebbe insoluta.

Esiste, tuttavia, un ritratto muliebre dello stesso Luciani, presso la Harewood House, nei dintorni di Leeds, che immortala Vittoria Colonna, nelle vesti di Artemisia, moglie di Mausolo, satrapo della Caria (fig. 7). L'accostamento Vittoria-Artemisia, in virtù della comune fedeltà *post mortem*

FIG. 7

Sebastiano del Piombo,
Vittoria Colonna
Artemisia
(1525)

al marito, perdura nel corso di tutto il Cinquecento, come testimoniano i versi di Ludovico Ariosto: «Questa è un'altra Artemisia, che lodata / fu di pietá verso il suo Mausolo; anzi/ tanto maggior, quanto è piú assai bell'opra, / che por sotterra un uom, trarlo di sopra».

[17] A. Bianco, *Per la datazione di un sonetto di Vittoria Colonna (e di un probabile ritratto della poetessa ad opera di Sebastiano del Piombo)*, «Italique», 11 (2008), pp. 2-16.

Il sembiante sovrapponibile dei due ritratti – stesso volto, stessa acconciatura, stessa posa, stessa espressione – suggerisce l'identità della persona effigiata essere la stessa. Ciò consente di posticipare la data di esecuzione del dipinto Cambò e di accordarla con quella del componimento poetico ivi contenuto superando ogni *impasse* sull'identità della persona rappresentata. Scrive Novella Macola[18]:

> A fronte di tanta elusività degli elementi interni del dipinto, si può riconsiderare l'ipotesi che il ritratto Cambò sia una rappresentazione di Vittoria Colonna; ciò è possibile esaminando parallelamente il Ritratto di donna della collezione Harewood che viene ad assumere, per così dire, quasi un ruolo di alter ego.

Il prelievo iconografico dal ritratto Cambò da parte di Bertoli e Sartori, sia in riferimento al particolare focalizzato e sia al movimento coordinato e opposto delle mani, appare verosimile, se pur non agevole da dimostrare. Non sappiamo se il quadro fosse loro noto, ma la condivisione di un tema così fecondo di spunti è di per sé suscettibile di interesse. Opportuno aggiungere che la fama di Sebastiano si rinnova e amplifica grazie a una corrente pittorica, attiva soprattutto a Roma, nel corso del Seicento e oltre, definita Neo-venetismo. Non solo: Anton Maria Zanetti il Giovane (1706-1778) personalità la più importante in ambito veneziano per la storia della critica e della conoscenza del patrimonio artistico (dal 1737 Conservatore della Marciana), nel 1733 pubblica, per i tipi di Bassaglia, una riedizione delle *Ricche minere della pittura veneziana* di Marco Boschini, dal titolo *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, con una nota su Sebastiano del Piombo. La dedica è al cugino più anziano, e omonimo, Anton Maria Zanetti, amico di Rosalba Carriera e del suo *entourage*, ragion per cui il Trattato era noto alla cerchia di intellettuali assidui del "convito" rosalbiano. Tanto più che la circostanza è contestuale a un clima di rinnovato interesse sia nei confronti di Gaspara e sia di Vittoria.

Come, sulle orme di Abby Warburg[19], insegna Walter Benjamin: il tempo connaturato a ogni immagine appare non lineare, scosceso, attraversato da sopravvivenze, nomadismi, incursioni del presente nel passato e viceversa. Ogni immagine, in altri termini, mette in scena un anacronismo che ci spinge fuori dal presente; lo dimostrano Nicole Loraux e Geor-

[18] N. Macola, *Sguardi e scritture. Figure con il libro nella ritrattistica italiana della prima metà dei Cinquecento*, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, Venezia 2007, p. 47.

[19] D. Pisani, *Mnemosyne tappa Parigi. Warburg e Benjamin problematiche affinità*, «Engramma», 35 (2004), https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2753.

ges Didi-Huberman[20], in opere fondamentali nella trattazione del tema. Ne è conferma l'incisione con il suo fitto intreccio di riferimenti biografici, letterari e visivi, la cui trama appare non inconciliabile con l'idea che il frammento saliente di un dipinto rinascimentale sia approdato alle pagine di un'edizione settecentesca. In armonia con la graduatoria prospettata da Bergalli nei *Componimenti*, l'ipotesi assumerebbe, allora, il senso di un passaggio di testimone.

Riepilogando. Il ritratto di Gaspara, inciso e pubblicato nel 1738 con finalità celebrative, attinge a un catasto figurativo letterario e filosofico diversificato, che rielabora, in chiave contemporanea, il concetto di malinconia e la sua duplicità, semantico-figurativa: da un lato, riflessivo ripiegamento; dall'altro, dominio della vita intellettuale e creativa. I gesti che connotano la stampa veneziana sono: la mano sinistra che si porta al volto, tesa a esaltare l'aspetto meditativo del poetare e la sua venatura melanconico-elegiaca; la mano destra, posta al servizio del testo attraverso il suo indice. In questo modo la scrittura assurge a tema, complice una tecnica figurativa, l'incisione, che, con la sua fedeltà al nero, è quanto di più prossimo alla scrittura l'attività artistica possa concepire.

Brevissimo racconto immaginario, ma non impossibile

È il 1494 quando, in occasione del suo primo soggiorno a Venezia, Albrecht Dürer, rifacendosi al disegno di un anonimo artista ferrarese, a propria volta riconducibile a un originale mantegnesco perduto, esegue una stampa dedicata alla morte di Orfeo. Nel 1905, Aby Warburg tiene ad Amburgo la conferenza *Dürer e l'antichità italiana* e, proprio soffermandosi sull'incisione ricorre, per la prima volta in pubblico al termine *Pathosformel,* cui affida il compito di condensare il contenuto di emanazione psichica presente in quella scena[21]. Orfeo sta per essere ucciso dalle Menadi che lo accusano di sodomia; il Cartiglio, infatti, posto sull'albero, al di sopra della testa, porta scritto: «Orfeus der erst puseran» («Orfeo, il primo sodomita»; fig. 8). L'aggredito deve soccombere per aver dichiarato di non amare più le donne, dopo la perdita di Euridice, e di darsi ai ragazzi. Durante l'aggressione, al giovane sfugge di mano la Li-

[20] N. Loraux, *La città divisa*, ed. italiana, Neri Pozza, Vicenza 2006 [1997], pp. 96-133; G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, ed. italiana, Bollati Boringhieri, Torino 2007 [2000].

[21] A. Fressola, *La danza delle Pathosformel. Formulazioni dell'espressione corporea secondo la lezione di Mnemosyne*, «Engramma», 157 (2018), https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3462.

ra cui Dürer assegna il primo piano, ponendola ai margini del foglio, quasi a voler indurre chi osserva a raccoglierla.

FIG. 8

Albrecht Dürer, La morte di Orfeo*, incisione (1494)*

Il percorso tratteggiato ci autorizza a immaginare – e sia logica conclusione di un itinerario ricurvo su se stesso – che, percorrendo uno spazio-tempo di circa un decennio e di qualche centinaio di chilometri, quella Lira sia approdata al *Parnaso* raffaellesco (si consideri che Dürer era solito inviare le sue incisioni a Raffaello) per tornare, dopo secoli, a Venezia, nelle sapienti mani di Gaspara Stampa, così come ritratta in una immagine del Settecento, affinché la poetessa-musica la facesse nuovamente vibrare.