

LA MUSA COME AMANTE

—
ULRICH PFISTERER

In amore Ariosto è furioso quasi come Orlando. Già nella seconda ottava del poema, l'autore paragona il folle amore di Orlando per Angelica ai propri sentimenti per l'amata, e invoca quest'ultima come fonte d'ispirazione della sua opera: «Se da colei che tal quasi m'ha fatto, / ch'el poco ingegno ad hor ad hor mi lima.»¹ Questa nuova forma di *invocatio musae* suscitò giudizi contrastanti già nei contemporanei di Ariosto. Alcuni vi vollero vedere un richiamo al modello virgiliano, del resto piuttosto comune per questo genere di testo, altri invece sottolinearono la novità e la singolarità di questo appello, che racchiude in sé la confessione di sentimenti tanto impetuosi.² In ogni caso si annuncia già nel proemio, e non solo in esso, una diversa concezione dell'amore (cortese), amore che Ariosto innalza a uno dei temi centrali del poema stesso.³ L'atto creativo, la scrittura poetica trovano la loro principale motivazione in un desiderio amoroso di natura mondana e sensuale. La musa astratta e quasi incorporea di Virgilio si trasforma in Ariosto in un'amante vera, in grado di privare il poeta della sua capacità di raziocinio; né è significativo, dal punto di vista dell'efficacia di questi versi, il fatto che il lettore sia a conoscenza della relazione sentimentale che legava Ariosto ad Alessandra Benucci, o che piuttosto presti fede alla dimensione finzionale del testo letterario. In verità, l'immagine di un'amante reale in veste di musa esisteva fin dall'antichità e, per avvicinarsi al tempo di Ariosto basti pensare all'esempio di Dante e Petrarca. Da questo punto di vista il gruppo dei "contemporanei" avrebbe potuto a sua volta citare una tradizione consolidata e contestare così la presunta novità introdotta dai versi della seconda ottava. Eppure, Ariosto attribuisce all'ispirazione amorosa una qualità nuova, una forza che domina spirito e corpo oltre i limiti fino a quel momento consentiti.

È l'idea provocatoria di un'ispirazione di natura sensuale ed erotica che, negli anni intorno al 1500, avvia una trasformazione dell'immagine delle muse, o meglio, che fa apparire la musa in veste di amante e al contempo l'amante in veste di musa. Si tratta di un procedimento estetico che, in ultima istanza, conduce a un obiettivo incerto: non è chiaro, infatti, se sia l'immagine personificata ad essere "naturalizzata", cioè resa presente e concreta, o se non sia invece la donna reale ad essere elevata al rango di figura idealizzata.⁴ Cercheremo quindi di delineare quel processo che, intorno al 1500, vide da un lato la progressiva "incarnazione" delle muse e l'acquisto da parte loro di qualità erotiche sempre più spiccate, dall'altro le donne reali comparire nel ruolo di muse. Esempio di questo contesto è la cosiddetta *Fornarina* di Raffaello.

Fig. 21
Raffaello Sanzio
La Fornarina, 1518-19
Olio su tavola, cm 87 x 63
Roma, Galleria Nazionale
d'Arte Antica.
Su concessione del
Ministero dei beni e delle
attività culturali e del
turismo





Nel 1503 Jacopo de' Barbari firma e data un dipinto che rappresenta una donna seduta, vestita con un abito dalla foggia antichizzante, la testa appoggiata sulla mano in una posa triste e malinconica; dietro di lei, un vecchio sta per avvolgerla in un mantello, o forse glielo toglie dalle spalle (Fig. 22).⁵ Realizzati ancora a Norimberga, oppure già alla corte del principe elettore di Sassonia, tutti i dipinti di Jacopo de' Barbari di questo periodo sono da intendere come una sorta di "autoritratto" con cui l'artista veneziano espone ai nuovi committenti il suo programma estetico. Nel caso di questa tavola di piccolo formato, è essenziale rendersi conto che il soggetto rappresentato non è semplicemente una coppia mal assortita. La giovane donna appoggia il braccio su una sorta di cerchio o di sfera. Questo elemento a prima vista curioso rivela il suo significato se lo si interpreta come "sphaïra", vale a dire come attributo della musa, quale compare, ad esempio, nelle raffigurazioni dei cosiddetti *Tarocchi del Mantegna*.⁶ Qui l'obiettivo del pittore non è solo impressionare il pubblico tedesco attraverso soggetti iconografici antichizzanti. La vera provocatione sta nelle sue allusioni ironiche: da un lato, la musa non appare felice per il suo trasferimento nel freddo nord, quel trasferimento che gli umanisti tedeschi del tempo invocavano come una *translatio artium* verso le Germanie. E ancora meno entusiasta appare il vecchio che le si avvicina. La figura maschile potrebbe contenere un impertinente rimando a quello che era considerato il massimo cultore della poesia d'amore in terra tedesca, l'ormai anziano Konrad Celtis, che nel 1502 aveva pubblicato i suoi *Amores*. Pur senza entrare nel dettaglio, vogliamo citare l'elemento decisivo a sostegno della nostra argomentazione: l'efficacia del dipinto di De' Barbari si basa sul fatto che, per l'osservatore, la distinzione tra personificazione astratta in veste antichizzante e donna reale e sensuale (dal seno scoperto) tende a confondersi. Il letterato o erudito, ormai anziano, si propone alla giovane donna anche come amante, ma il suo tentativo non può che concludersi con una delusione. Il pittore gioca insomma con la doppia natura delle personificazioni femminili, che ora il realismo della pittura rinascimentale poteva efficacemente mettere in luce. Questa ambivalenza era già stata trattata più volte da Boccaccio in tono sarcastico. Si pensi a

Fig. 22
Jacopo de' Barbari
Anziano poeta e musa, 1503
Olio su tavola,
cm 40,3 x 32,4
Philadelphia Museum
of Art, John G. Johnson
Collection, 1917

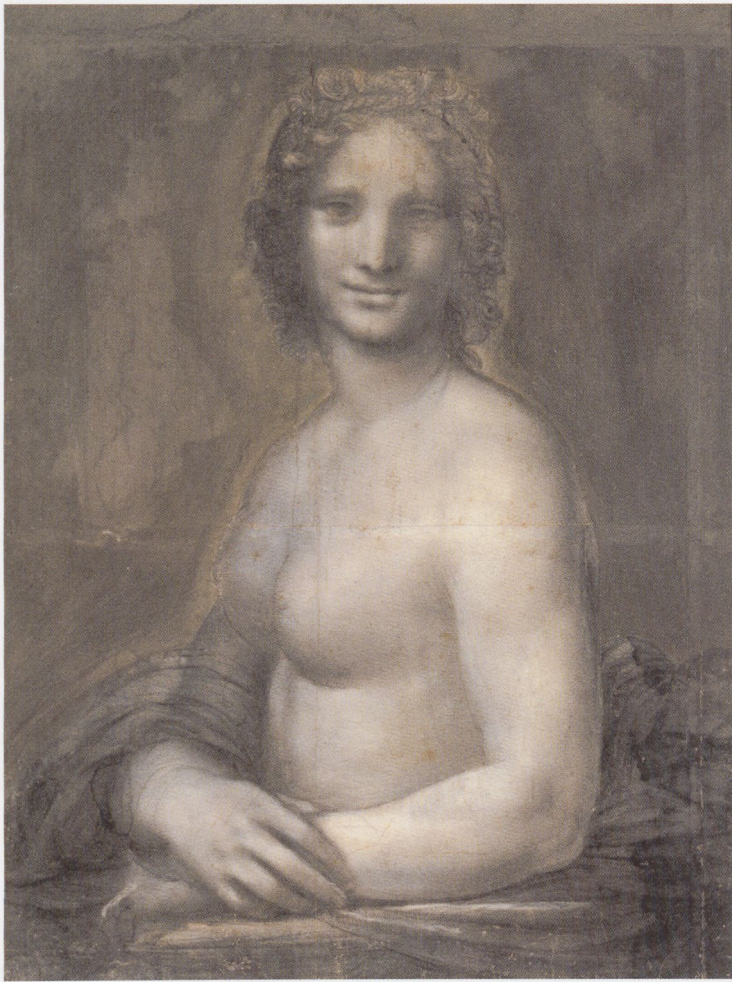


quando scrive, per esempio, che le muse nude possono ispirare, ma anche indurre al desiderio della carne (*Teseida* 12, 84); che muse e donne appaiono senz'altro simili le une alle altre, ma alle muse il poeta non ha dedicato un solo verso, alle donne invece migliaia (*Decameron* 4, 35); che, seppur esistano tante cose buone femminili o personificate al femminile, rimane sempre tra loro una differenza decisiva: «Tutte sono femmine, ma non pisciano» (*Il Corbaccio*).⁷ Nei dipinti dedicati alle muse e realizzati a Ferrara intorno agli anni 1455-60 per lo studiolo di Leonello d'Este a Belfiore, è possibile osservare, forse per la prima volta, l'accentuazione degli elementi corporei, che a volte assumono addirittura una valenza erotica.⁸ Ma se in queste opere la carnalità delle muse è ancora poco più che un'allusione, una delle calcografie della «ACH[ADEMI] A LE[ONARDI] VI[NCI]», risalente alla fine del Quattrocento, presenta una giovane donna dal seno scoperto che difficilmente può essere intesa altrimenti che come una figura erotica, a un tempo ispiratrice e “dea protettrice” del circolo maschile degli artisti (Fig. 23).⁹ Negli stessi anni, in ogni caso prima del 1499, Tullio Lombardo si raffigura in un rilievo, sotto forma di autoritratto idealizzato, accanto ad una musa con il seno scoperto (può davvero trattarsi della moglie, come suggerito?).¹⁰

Anche la concezione del rapporto di Petrarca con Laura sembra sottoposta, a partire dal 1500, a una sorta di traslazione: da questo periodo cominciano ad apparire delle miniature in cui Laura e il poeta sono rappresentati nudi e in foggia antichizzante; e anche le commedie del XVI secolo alludono apertamente alla dimensione erotico-carnale della loro relazione.¹¹

Al contrario, almeno dal tardo Quattrocento si verificano situazioni in cui una donna reale assume un ruolo analogo a quello di una musa. Si pensi per esempio all'orazione tenuta da Cassandra Fedele all'Università di Padova nel 1487: nella xilografia che Dürer dedica all'episodio, la celebre erudita si china dalla cattedra per deporre sulla testa di due congiunti, inginocchiati davanti a lei, il cappello dottorale; la composizione della scena ricorda da vicino l'immagine delle muse attorniate dai loro ammiratori maschi negli studioli di Urbino e di Gubbio.¹²

Fig. 23
Leonardo da Vinci
(copia da)
*Profilo di giovane donna
con ghirlanda di edera*,
c. 1490-1510
Incisione su carta,
mm 136 x 130
Londra, The British
Museum, Department of
Prints and Drawings



Se a nord delle Alpi Jacopo de' Barbari sperimenta forme nuove e osa un'immagine erotica e sensuale delle muse, in Italia Giorgione – o il giovane Tiziano? – si cimenta in modo esplicito con questo tema. È evidente, per esempio, che nella scena immaginaria illustrata dal *Concerto campestre* del Louvre le due ninfe nude non sono visibili ai musicanti, perché appartengono a un diverso ordine di realtà; eppure esse evocano nell'osservatore un ambiente naturale carico di erotismo, lo stesso che ispira evidentemente le fantasie dei due giovani uomini nel dipinto.

Nello stesso contesto si inserisce, e a maggior ragione, il ritratto della giovane donna raffigurata con un arbusto di alloro, dal quale ha tratto il nome con cui è comunemente noto, *Laura*.¹³ Con sguardo pacato, la giovane si scopre il seno, sotto il mantello rosso foderato di pelliccia. Non vi sono altri attributi che facciano pensare a una tela realizzata per la celebrazione di un matrimonio o che identifichino la figura. La chiave interpretativa più convincente appare quella di valorizzare di nuovo la tensione tra donna concreta, erotico-carnale, e femminilità ideale, sulla base del concetto di ispirazione petrarchesca: l'amata come musa o l'immagine desiderata di una musa dalle qualità erotiche come stimolo estetico ed espressione della tensione spirituale di un ricco erudito e letterato.

Il cosiddetto "ritratto della Fornarina" dipinto da Raffaello intorno al 1520 si inserisce appieno in questo contesto (Fig. 21).¹⁴ Il dipinto mostra una donna dal busto scoperto, sullo sfondo un cespuglio di mirto e un ramo di cotogno. Fu probabilmente Leonardo a dare una dimensione nuova, nella Roma del 1513-16, al tema del nudo femminile, con un dipinto che ritraeva l'amante di Lorenzo de' Medici ("Monna Vanna").¹⁵ Anche se l'originale è andato perduto, diverse copie

Fig. 24
Scuola di Leonardo
da Vinci
*La Gioconda nuda detta
Monna Vanna*, c. 1515
Gesso nero su carta,
mm 724 x 540
Chantilly, Musée Condé



presunte e opere di analogo soggetto permettono di ricostruirne i tratti più importanti (Fig. 24). Anche Raffaello si ispirò a questo dipinto, solo che la *Fornarina* è molto più di un semplice ritratto. La tavola ha suscitato una ridda di ipotesi sull'identità della donna raffigurata; più aumenta il divario temporale, più precise e dettagliate sembrano farsi le informazioni a supporto dell'una o dell'altra tesi: amante di Raffaello, anonima cortigiana, fidanzata e sposa, dea Venere. È stato accertato che le prime fonti scritte che identificano la donna ritratta come un'anonima amante di Raffaello risalgono all'inizio del Seicento. Il nome "Fornarina" compare per la prima volta in un'incisione del 1772, mentre si deve attendere il 1897 per identificare la modella con una donna di nome Margherita Luti.¹⁶ L'ipotesi che si tratti dell'amante del pittore sarebbe avvalorata, oltre che dalla smodata passionalità attribuita da Vasari a Raffaello, anche dal bracciale che cinge il braccio della donna e reca l'iscrizione «RAPHAEL VRBINAS». Con questo bracciale, Raffaello non si limita a firmare l'opera e affermare le sue prerogative nei confronti della donna; il monile simboleggia un legame amoroso simile a quello celebrato dal Cantico dei Cantici (8, 6): «Mettimi come sigillo sul tuo cuore, come sigillo sul tuo braccio». Per quanto sia convincente l'interpretazione del bracciale come pegno d'amore per l'amata, esso racchiude in sé un significato sovrpersonale. Un ornamento simile si trova nelle statue classiche della dea Venere, a cui rimandano anche la posa del braccio e, per certi aspetti, la forma del viso. In quest'ottica, la Fornarina è un perfetto connubio tra donna reale e creatura idealizzata. Infine bisognerebbe riflettere in che misura il braccialetto abbia qualità altrimenti attribuite a gioielli affini e al pegno d'amore per eccellenza, l'anello. Già nel Medioevo era nota la leggenda secondo la quale una statua di Venere, con l'aiuto di un anello magico, avrebbe soggiogato un giovane uomo.¹⁷ Ariosto si serve di un anello del diavolo per un greve scherzo misogino nella sua *Satira V*: il pittore Galasso desidera, come ricompensa per aver dipinto il diavolo con belle fattezze, ricevere da quest'ultimo un mezzo

Fig. 25
Jan Sander van Hemessen
Allegoria (Natura come la balia dell'arte), c. 1550
Olio su tavola, cm 159 x 189
L'Aia, Mauritshuis, in
prestito a lungo termine
al Rijksmuseum di
Amsterdam

che gli permetta di controllare la fedeltà della moglie. In sogno il diavolo gli infila un anello al dito. La morale del racconto si rivela al pittore al suo risveglio: «Lieto ch'omai la sua senza fatica / potrà guardar, si sveglia il mastro, e truova / che 'l dito alla moglier ha ne la fica. / Questo anel tenga in dito, e non lo muova / mai chi non vuol ricevere vergogna / da la sua donna.»¹⁸

C'è un altro elemento decisivo del ritratto che non è stato finora preso in considerazione. Se la posa del braccio rimanda a un gesto di pudicizia diffuso nell'antichità classica, l'intento di Raffaello potrebbe essere un altro: la donna mostra il petto all'osservatore premendosi leggermente il seno.¹⁹ Questo gesto, per quanto discreto, fa innegabilmente riferimento a un motivo pittorico sviluppato in modo particolarmente esplicito dalla bottega di Botticelli: in questo caso non solo la musa si preme il seno, ma dal suo seno sgorga il latte ispiratore. Intorno alla metà del Cinquecento il pittore fiammingo Jan Sander van Hemessen raffigura anche un poeta o cantore sul cui strumento musicale cadono stille di latte dal seno di una musa (Fig. 25). La potenza del latte delle muse è stata celebrata già dai poeti classici (*Antologia Palatina* 16, 217), secondo una tradizione che lo stesso Dante riprende nel descrivere Omero (*Purgatorio* XXII, 11): «Che le Muse lattar più ch'altro mai». Nel poema *La Plainte du désiré* di Jean Lemaire de Belges del 1504 (dato alle stampe nel 1509), per la prima volta una personificazione dell'arte descrive alcuni pittori – Leonardo da Vinci, Giovanni Bellini e Perugino – definendoli «mes beaux enfants nourris de ma mamelle».²⁰ E lo stesso Vasari, nel delineare le personalità antitetiche di Raffaello e Michelangelo, attribuisce un'importanza decisiva al fatto che Raffaello fosse stato allattato dalla propria madre mentre Michelangelo fosse stato affidato a una balia di Settignano, villaggio di scultori e scalpellini.²¹ Lo sguardo insolitamente diretto della *Fornarina* richiama alla mente tutte queste riflessioni: l'azione ispiratrice dello sguardo non si esplica all'interno dello spazio figurativo, la sua forza scaturisce con immediatezza dal dipinto, suscitando una reazione nella persona che lo contempla. È ormai impossibile stabilire con certezza chi fosse in origine il destinatario di questo sguardo. Tuttavia il nuovo gruppo degli “amanti dell'arte” deve aver riconosciuto nella sensualità discinta della donna ritratta da Raffaello una personificazione dell'amore per le opere d'arte, più volte celebrato all'inizio del Cinquecento.²² D'altro canto, l'insolita composizione e il bracciale con la firma dell'Urbinate sostengono l'ipotesi che il principale destinatario fosse il pittore stesso. Alla luce della crescente importanza attribuita alla pittura, innalzata al rango di arte libera e sorella della poesia, l'intenzione di Raffaello potrebbe esser stata quella di rivendicare una musa a essa dedicata. Questa ipotesi appare tanto più verosimile se si considera che proprio artisti a lui vicini, intorno al 1520, dipinsero la prima personificazione della pittura.²³ In definitiva, tanto la raffigurazione di un'amante in veste di musa quanto l'immagine idealizzata di una personificazione a cui vengono conferite le attrattive di un'amante rispondono perfettamente ai tentativi, portati avanti nella cerchia di Raffaello, di indagare il potenziale di un linguaggio figurativo erotico, se non addirittura pornografico.²⁴ Sia che simboleggi la rivendicazione, da parte dell'urbinate, di una musa dedicata alla sola pittura, oppure che sia, più genericamente, il ritratto di una musa-amante in carne e ossa, *La Fornarina* si colloca nello stesso orizzonte rappresentativo nel quale Ariosto apre il suo poema dichiarando il suo amore folle: «Se da colei che tal quasi m'ha fatto, / ch'el poco ingegno ad hor ad hor mi lima».

1. *OfA* I, 2, 5-6.
2. Si veda il commento di Girolamo Ruscelli: *Ludovico Ariosto, L'Orlando furioso... Con le Annotazioni, gli Avvertimenti, & le Dichiarazioni di Ieronimo Ruscelli*, Venezia 1568, p. 8 e seg.: «Questi due versi, detti di sopra, cio e, Se da colei, & c. sono l'invocatione dell'Auttore, & non sta però così di piatto ò nascosta, nè è così nuova ò insolita, come pare a qualche bello spirito. Percioche per certo assai chiara & aperta sta ella, & con molta leggiadria ad imitation di Virgilio.»
3. Tema trattato recentemente in modo esauriente in Steigerwald 2014, pp. 285-302.
4. Sul tema della figura femminile segnalò le interessanti riflessioni metodologiche condotte da Elizabeth Cropper (1995) e Lina Bolzoni (2010).
5. Philadelphia Museum of Art; su questo dipinto si vedano Ferrari 2006, p. 99 e segg., cat. 12; Dal Pozzolo 2008, p. 51 e segg.; Böckem 2012.
6. Questa interpretazione è presentata in modo esauriente in Pfisterer 2014a, pp. 75-101.
7. Giovanni Boccaccio, *Opere*, vol. V, Bari 1940, pp. 217 e segg.; a questo proposito si veda Foster Gittes 2008.
8. Campbell 1995.
9. Sulle incisioni di questo gruppo si veda Bambach Cappel 1991.
10. *Doppio ritratto*, Venezia, Ca' d'Oro, Galleria Giorgio Franchetti, vedi Luchs 1989; un'altra interpretazione è proposta in Kryza-Gersch 2007.
11. Trapp 2001; Philipps-Court 2010.
12. Schweinfurt 2002, pp. 70-72.
13. Vienna, Kunsthistorisches Museum; Brouard 2012; Helke 1999. Per l'interpretazione del dipinto come esempio della virtù coniugale si veda Lüdemann 2008.
14. Per informazioni esauritive sul dipinto e sullo stato attuale degli studi al riguardo si rimanda a Mochi Onori 2002 e Meyer zur Capellen 2008, pp. 144-149, cat. 78; si veda inoltre Arasse 1990, pp. 13-24; Craven 1994.
15. Per una disamina completa sul ritratto di Leonardo si rimanda a Brown e Oberhuber 1978.
16. Per le fonti si rimanda all'appendice in Pfisterer 2012, pp. 62-83; vedi anche i più recenti tentativi di identificazione in Ferrigno 2013.
17. Hinz 1989; per la tradizione classica si veda Bettini 1992.
18. Ariosto 1954, pp. 548-560, vv. 298-328. La figura del pittore potrebbe riferirsi a Galasso Galassi da Ferrara. Questa *Satira* è ispirata alla *Facetia* 133 di Poggio Bracciolini. Ringrazio sentitamente Marco Collaretta per l'indicazione.
19. Si veda il frammento di un dipinto di Paris Bordon più tardo e esplicito in New York e Fort Worth 2008-09, pp. 323 e seg., cat. 149; più in generale su questo tema si vedano Bertelli 2002, pp. 65-112 e Sperling 2013.
20. Lemaire de Belges 1885 (ed. 1969), p. 162.
21. Vasari 1550 e 1568 ed. 1966-87, vol. IV, p. 156 e seg. e vol. VI, p. 5.
22. Sull'importante tematica dell'"amore per l'arte" si veda Pfisterer 2014b.
23. Kliemann 1985, pp. 73-82; Pommier 2001; Culatti 2007.
24. Talvacchia 1999.