

FEDERICA PICH

*Modi e motivi dell'ut pictura poesis
nel Ritratto di Giovanni Bressani (1562)
di Giovan Battista Moroni*

La fortuna dell'*ut pictura poesis*, come concetto e come pratica, nella cultura del Rinascimento è un fenomeno vasto e dalla morfologia complessa, che non si può esplorare se non attraversando i confini non solo tra arte e letteratura, tra poetica e teoria dell'arte, ma anche tra metodi e discipline¹. Per questo le pagine che seguono saranno costruite intorno a un dipinto, che costituirà un oggetto di analisi ma soprattutto una mappa a partire dalla quale ripercorrere alcuni tracciati intermediali dell'*ut pictura poesis* tra Quattro e Cinquecento. L'opera che osserveremo appartiene a una fase matura di questa storia e rappresenta una sorta di summa dell'*ut pictura* e della sua retorica scritta e dipinta: raccoglie, cioè, modi e topoi che sono sia attestati in scritti letterari in versi e in prosa, in trattati d'arte e di poetica, sia evocati, più o meno allusivamente, in opere d'arte. In questo senso il quadro è un repertorio dipinto che a sua volta incrocia altri repertori, scritti e dipinti, attivandone forme e motivi.

In una delle prime sale della National Gallery of Scotland di Edimburgo ci si imbatte nel postumo *Ritratto di Giovanni Bressa-*

ni (1562; FIG. 1), dipinto dal grande Giovan Battista Moroni (1521 ca. – 1580 ca.; De Lillo 2012). Solide prove a favore dell'identificazione dell'effigiato con il letterato bergamasco (1490-1560) si devono a Mina Gregori (Gregori, Rossi 1979: 154-56), mentre successive integrazioni sono state apportate da Humfrey (2004: 173-75) e, in occasione di una recente mostra alla Royal Academy of Arts di Londra, da Facchinetti e Galansino (2014: 25-26).



FIG. 1 – Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di Giovanni Bressani* (1562), <<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5216/portrait-giovanni-bressani-1490-1560>>.

Bressani fu autore di innumerevoli “versi latini, toscani e bergamaschi” (Ballistreri 1972), solo in parte giunti fino a noi; di essi furono stampati soltanto i *Tumuli* e il *Valerius Maximus in distica redactus*, entrambi pubblicati a Brescia nel 1574, dopo la morte dell'autore e per volontà di un gruppo di letterati bergamaschi che trovarono in lui “una sorta di ‘patriarca’, o di precettore” (Gregori, Rossi 1979: 327)². Della cerchia facevano parte, tra gli altri, Pietro Spini, Isotta Brembati e Lucia Albani, a loro volta ritratte da Moroni. Il ritratto di un poeta di per sé chiama in causa due aspetti fondamentali dell'*ut pictura poesis*: da un lato, il concreto e multiforme rapporto storico tra artisti e letterati, fatto di alleanze, rivalità, collaborazioni e committenze; dall'altro, il versante teorico del confronto tra pittura e poesia, sul duplice piano dell'imitazione e della memoria, che discute poteri e limiti delle rispettive arti nell'esprimere un contenuto visibile o invisibile, e nel preservarlo dall'oblio. Nel ritratto di Bressani, eseguito dopo la sua morte e molto probabilmente commissionato dagli stessi letterati che gli dedicarono una raccolta di rime funebri (Gregori, Rossi 1979: 327), tutto ciò non solo viene reso esplicito, ma diventa il nucleo fondamentale del discorso che il dipinto mette in forma, attraverso l'interazione tra il soggetto e quanto lo circonda.

Lo sguardo del letterato, che si rivolge allo spettatore, fa sì che ci affacciamo sullo spazio costruito dall'illusione pittorica come visitatori sulla soglia del suo studio, interrompendone l'atto di lettura o di scrittura, o, più probabilmente, di rilettura della propria scrittura, come suggerito dalla penna che tiene nella mano destra e dal foglio completamente coperto di parole, nella sinistra. Nello spazio definito dalle pareti e dal tavolo, il fervore della scrittura convive vistosamente con la dimensione dell'incompletezza e del non-finito. Lo attestano i cinque libri in uso, appena consultati o in procinto di esserlo, i fogli sparsi e, più in generale, le parole scritte, che appaiono distribuite molto consapevolmen-

te in specifiche zone del dipinto, in un'ostentata compresenza di leggibilità e illeggibilità, che si può far risalire in parte o interamente al pittore, e sulla quale è necessario interrogarsi³.

1. "SEMPRE"

Sul foglio che il soggetto tiene nella mano sinistra, e nella cui rilettura possiamo immaginare fosse impegnato prima di essere interrotto, le parole risultano illeggibili a parte la prima, "SEMPRE". In virtù della sua riconoscibilità, quest'ultima acquista il carattere di un frammento isolato o di un "motto" più che di un incipit, incoraggiando una lettura allegorica o emblematica del dipinto nel momento stesso in cui dissimula la propria natura di *inscriptio* nel corpo apparente di un testo più lungo⁴.



FIG. 2 – Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di Lodovico Terzi* (ca. 1559-60), <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-battista-moroni-canon-ludovico-di-terzi>>.

Lo stesso schema – poche parole leggibili seguite, sullo stesso foglio, da una più estesa ‘simulazione’ (illeggibile) di parole – si riscontra in molti ritratti in cui l’identificazione del soggetto viene affidata al suo nome scritto su una lettera che tiene in mano, sollevata o poggiata su una superficie⁵. Per restare alle opere di Moroni, l’espedito ricorre ad esempio nel *Ritratto di Lodovico Terzi* (ca. 1559-60, Londra, National Gallery; FIG. 2), e nel cosiddetto “*Avvocato*” (ca. 1570, Londra, National Gallery; FIG. 3).



FIG. 3 – Giovanni Battista Moroni, *L'Avvocato* (ca. 1570), <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-battista-moroni-portrait-of-a-man-holding-a-letter-lavvocato>.

Nel *Ritratto di Ferry Carondelet con i suoi segretari* di Sebastiano del Piombo (c. 1510-12, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; FIG. 4), la presenza della lettera si inserisce in una più complessa scena di scrittura interrotta, mentre sullo sfondo si legge anche



FIG. 4 – Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Ferry Carondelet con i suoi segretari* (c. 1510-12), <<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/sebastiano-piombo/portrait-ferry-carondelet-his-secretaries>>.

il motto dell'effigiato ("NOSCE OP[P]ORT[UNITAT]EM")⁶. Nei ritratti con lettera, l'intestazione della missiva costituisce una sorta di didascalia che, dall'interno del dipinto, indica un nome e a volte una data, svolgendo una funzione fondamentale referenziale, "désignative" (Hénin 2013: 10). Nel caso di "SEMPRE" nel *Ritratto di Giovanni Bressani*, invece, abbiamo a che fare con un'iscrizione ingegnosa e polivalente, che funziona secondo una modalità obliqua, prediletta dai pittori nel momento in cui l'uso esplicativo delle iscrizioni viene criticato come goffaggine e segno di un malcelato limite della pittura (Hénin 2009: 60-67).

Entrambi i tipi di iscrizione individuati da Hénin (2013: 140-48), iscrizione-"légende" e iscrizione-"motto", possono inserirsi realisticamente nello "spazio" illusorio del dipinto oppure

accentuarne la natura di “superficie”, se privi di qualsiasi collocazione realistica. Nel ritratto di Bressani come in quello di Carondelet, la discontinuità causata dalla presenza delle parole scritte, referenziali o meno, è dissimulata dal loro posizionamento in sedi che, dal punto di vista narrativo e compositivo, non interrompono l'illusione (fogli, lettere, basamenti, cornici). Al contrario, l'alterità della scrittura rimane ‘a vista’ nei numerosi ritratti in cui l'età dell'effigiato o il nome del pittore sono collocati nello spazio sopra la figura o al suo fianco, senza alcuna giustificazione narrativa; ad esempio, nel *Ritratto di uomo con libro* di Vincenzo Catena, (ca. 1520, Vienna, Kunsthistorisches Museum; FIG. 5), l'iscrizione “VINCENTIVS CATENA PINXIT” si sviluppa nella parte più alta del dipinto, senza il supporto di una cornice, di un cartellino o di un cartiglio⁷.



FIG. 5 – Vincenzo Catena, *Ritratto di uomo con libro* (c. 1520), <<https://www.khm.at/objektdb/detail/459/>>.

Se nel ritratto di Carondelet la figura principale nascondeva realisticamente parte dell'iscrizione incisa alle sue spalle, nel *Ritratto di suonatore di cornetto* attribuito a Bernardino Licinio (ca. 1530, Bergamo, collezione privata; FIG. 6), il corpo dell'effigiato interrompe in modo evidentemente artificioso la sequenza verbale che si compone ai suoi lati ("AETATI // ET TEMPORI")⁸: l'organizzazione 'sintattica' così adottata assimila fortemente il ritratto alla struttura di un'impresa, con figura ("corpo") e motto ("anima")⁹.



FIG. 6 – Bernardino Licinio, *Ritratto di suonatore di cornetto* (ca. 1530).

L'uso non referenziale delle iscrizioni non è affatto insolito nella ritrattistica di Moroni, dove le parole spesso si combinano ingegnosamente con pose, gesti e attributi, generando sofisticati processi comunicativi di natura intermediale, che si basano sul

modello del rebus o dell'impresa, e insieme riflettono la condizione di tropi tra poesia e pittura. Ad esempio, nel *Ritratto di Pietro Secco Suardo* (1563, Firenze, Galleria degli Uffizi; Facchinetti, Galansino 2014: 124, FIG. 7), l'identificazione del soggetto non è affidata alla nominazione diretta, ma a un meccanismo obliquo, per cui nel motto si nasconde e si rivela il cognome, mentre le fiamme alludono allo stemma di famiglia: con l'indice rivolto verso il basso, l'effigiato mostra le fiamme che si levano da un braciere collocato su un piedistallo, sul quale si leggono le parole "ET QUID VOLO / NISI VT ARDEAT?" ('che cosa dovrei desiderare se non di bruciare?'), accompagnate, in basso, dalla data e dalla firma "M.D.LXIII. / IO: Bap. Moronus P".



FIG. 7 – Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di Pietro Secco Suardo* (ca. 1530), <<https://www.uffizifirenze.it/ritratto-del-cavaliere-pietro-secco-suardo.html>>.

Il gesto apertamente deittico, insieme allo sguardo rivolto allo spettatore e all'uso della prima persona grammaticale nell'iscrizione, costituisce un'ostentata apostrofe visiva, oltre che un ineludibile invito alla decifrazione. Se volgiamo la nostra attenzione alla poesia coeva, è possibile non solo individuare meccanismi analoghi, ma anche – ed è questo ciò che più ci interessa qui – trovare riferimenti a tali meccanismi nel contesto di un confronto tra poesia e pittura. Esistono cioè testi in cui, a proposito di un'opera d'arte reale o solo ipotetica, il poeta mette in luce alcuni procedimenti che sono in primo luogo propri della poesia stessa ma si riscontrano anche in pittura. In questi casi si potrebbe parlare di *'meta-ut pictura poesis'*, per cui si ha una sorta di riappropriazione verbale di espedienti retorici mediata da un *tertium* visivo, reale o solo ipotetico. Così, nella seconda parte delle *Rime* (1588) di Giuliano Goselini (1525-87), segretario di Ferrante Gonzaga a Milano e legato all'Accademia dei Fenici, nell'ultimo dei quattro sonetti composti "Sopra un ritratto di Vittoria Castelletti Rota, ad Agosto Decio, illuminator eccellente", si invita il miniatore Agostino Decio (1510 ca.- 1580 ca.) a decorare il manto della donna di "palme" e di "allori" (Vittoria) e a dipingerle accanto la ruota d'Amore (Rota), "la qual giri Onestate": l'inserimento di questi dettagli permetterebbe da un lato di indicare, per via di simbolo e di rebus, il nome dell'effigiata, dall'altro di celebrarne allusivamente l'ineccepibile condotta¹⁰.

Procedimenti analoghi a quelli messi in atto nel *Ritratto di Pietro Secco Suardo* e evocati, tra gli altri, da Goselini, rispondevano pienamente ai gusti e alle richieste della cerchia bergamasca in cui si muoveva anche Bressani¹¹. Tanto più colpisce, allora, la specificità dell'operazione compiuta da Moroni nel caso di "SEMPRE". In primo luogo, la carica emblematica o allegorica dell'iscrizione è veicolata semplicemente dal suo isolamento e dalle implicazioni tematiche della parola stessa, che evoca mo-

tivi da sempre consustanziali alla ritrattistica e spesso esplicitamente tematizzati nei ritratti stessi: il tempo, la possibilità di sottrarre gli individui alla sua fuga, fissandone le sembianze su una tela o nella pietra, e l'eternità concessa, al di là del confine tra la vita e la morte, dall'arte e dalla scrittura – motivi che si caricano di ulteriori risonanze nel caso di un ritratto postumo, voluto da una piccola comunità di letterati in memoria di un venerabile maestro. In secondo luogo, il pittore non colloca la parola "SEMPRE" né su un oggetto estraneo, come un elemento di arredo, né a occupare per intero un cartiglio o un basamento, come fa altrove; la evidenzia invece su un supporto pienamente integrato all'azione del soggetto (un foglio tenuto in mano dal letterato) e la identifica così come scrittura del soggetto, uscita dalla sua penna. Al tempo stesso la pone sul margine di una 'simulazione' di scrittura e, così facendo, concede un ruolo preminente alla parola leggibile nel momento stesso in cui, sullo stesso foglio, la dipinge, simulandone l'aspetto iconico ma non la leggibilità. Non insisterei tanto su questo aspetto se il tema non riemergesse, con forza, all'altro capo del dipinto.

2. "IO. BAP. MORON. PINXIT / QVEM NON VIDIT"

All'estremo opposto della tela rispetto al foglio da cui siamo partiti, lungo la base del calamaio a forma di piede di statua collocato sul tavolo, si legge "IO. BAP. MORON. PINXIT / QVEM NON VIDIT" ('Giovan Battista Moroni dipinse colui che non vide'). La prima parte dell'iscrizione riecheggia una formula comune fin dall'antichità ("x pinxit/fecit"), che identifica l'artista e insieme esprime la natura artificiale dell'opera ("x [hoc] pinxit"). In questo caso, tuttavia, l'oggetto in accusativo è sostituito dal relativo "QVEM", che sposta l'accento dall'*opus* alla *persona*, come accade quando all'oggetto si dà voce direttamente, 'in prima persona' ("me pinxit"; Bredekamp 2010: 70-85)¹², ma al tempo stesso mantiene una prospettiva esterna, 'in

terza persona'. La formula qui adottata non costituisce dunque, grammaticalmente e concettualmente, una virata in soggettiva, che sottolineerebbe la 'vita' dell'immagine e la sua *agency*, ma si concentra piuttosto sul ruolo dell'artista e sull'operazione che ha compiuto. In particolare, la seconda parte dell'iscrizione ("QVEM NON VIDIT") può essere interpretata alla luce della pratica, molto comune, di eseguire ritratti in assenza dei modelli o dopo la loro morte (Gregori, Rossi 1979: 156), oppure come un più specifico riferimento, *e contrario*, allo stile caratteristico di Moroni, cioè quello di ritrarre "al naturale", con il modello di fronte a lui (Facchinetti, Galansino 2014: 26). Entrambe le interpretazioni autorizzerebbero a istituire un legame tra questa iscrizione e la sola parola leggibile sul foglio ("SEMPRE"), dando rilievo alla natura postuma e celebrativa del ritratto, dipinto per eternare la memoria di un poeta da poco scomparso, le cui fattezze il pittore non ha riprodotto dal vivo.

Il foglio sulla destra e il calamaio a sinistra sono collegati da un complesso ponte intermediale, che comprende una pila di libri chiusi, sui cui poggia l'avambraccio destro del poeta, e due lettere ripiegate, sulle quali si distinguono alcune righe di parole illeggibili. Qui le missive non sono usate per identificare il soggetto ma offrono un'ulteriore zona di parole 'dipinte' e soprattutto una possibile allusione alla scrittura epistolare come completamento del ritratto, come sua voce e anima, secondo la concezione, viva fin dall'antichità, della lettera come immagine dell'anima di chi la scrive. A questa seconda funzione sembra riconducibile anche la lettera che compare nel *Ritratto di Giovanni Pietro Maffei* (ca. 1560-64, Vienna, Kunsthistorisches Museum; Facchinetti, Galansino 2014: 123, [FIG. 8](#)), dove un manoscritto e un libro confermano la dimestichezza dell'effigiato con la scrittura letteraria ed epistolare. Come suggerisce anche la catena visiva che abbiamo seguito, da destra a sinistra, l'artista (o chi ha orchestrato l'operazione celebrativa incentrata sul ritratto



FIG. 8 – Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di Giovanni Pietro Maffei* (ca. 1560-64), <<https://www.khm.at/objektdb/detail/1253/>>.

postumo di Bressani) ha scelto di collocare il segno autoriale del pittore in parole – la firma parlante – precisamente sull’oggetto dal quale l’effigiato in quanto poeta e prosatore prende la sostanza materiale della sua arte immateriale. Il calamaio sottolinea la somiglianza tra l’attività di scrivere, immergendo la penna nell’inchiostro, e quella di dipingere, tanto più in un dipinto così affollato di parole leggibili e specialmente illeggibili, ovvero ‘parole dipinte’ nella loro forma estrema, macchie e forme che *sembrano* parole, ma non consentono una effettiva lettura. Di più, la scelta di dipingere macchie di testo indecifrabili commenta indirettamente sulla natura iconica dei testi scritti, sulla loro componente puramente visiva¹³.

Al tempo stesso, la specifica forma del calamaio-piede, in quanto scultura dipinta da un pittore, offre una sorta di incarnazione condensata del “paragone” tra pittura e scultura¹⁴, cui si aggiunge un riferimento, per via di funzione, al terzo contendente (l’arte verbale e il suo mezzo, l’inchiostro), mentre la sua natura di frammento (è un piede di statua) rafforza il tema dell’abbozzo e del non finito, già centrale nel ritratto per via dei fogli e della scrittura interrotta; scrittura interrotta, nella finzione visiva, dall’ingresso nello studio di uno o più visitatori-spettatori e, storicamente, dalla morte del poeta, che lasciò effettivamente molte opere incompiute o non stampate. Dal punto di vista compositivo, il calamaio-piede riecheggia chiaramente la mano del poeta, rispetto alla quale è collocato su una diagonale divergente, generando una simmetria organizzata intorno all’asse della figura umana, che si prolunga nella pila di libri. A sinistra del calamaio, la sequenza è chiusa, in basso, da un libro più piccolo, e in alto da un polverino, il cui colore rima con il legno della savonarola e che, asciugando l’inchiostro, ne permette la fissazione sulla pagina. La seconda iscrizione è dunque collegata al pittore e, nella finzione, non è prodotta dall’azione del poeta; al poeta è però connessa attraverso il relativo (“QVEM”) che lo rende oggetto dell’arte del pittore, che lo ha dipinto nell’atto di scrivere, o meglio di sospendere la scrittura.

3. *“CORPORIS EFFIGIEM ISTA QVIDEM BENE PICTA TABELLA...”*

Il libro alla base della pila di quattro sui cui poggia l’avambraccio di Bressani risulta parallelo a un altro foglio, che è sospeso sul limite anteriore del tavolo e sul quale si combinano, ancora una volta, parole leggibili e illeggibili. In questo caso, però, il foglio è collocato in una posizione non realistica, che lo sottrae alla finzione narrativa, presentandolo vistosamente all’attenzione dello spettatore. Le parole illeggibili sono orga-

nizzate secondo uno schema ben riconoscibile come quello di tre ottave, strofe di otto endecasillabi molto usate nella poesia narrativa, ma anche come forma lirico-narrativa (Calitti 2004). Qui, dunque, la presenza di macchie che *sembrano* testo veicola non solo la componente genericamente iconica della scrittura, ma quella propria della poesia, che le misure della metrica modellano in schemi visivi più o meno prevedibili. Le ottave sono seguite da una frase in latino, chiaramente leggibile: "CORPORIS EFFIGIEM ISTA QUIDEM BENE PICTA TABELLA / EXPRIMIT, AST ANIMI TOT MEA SCRIPTA MEI / M. D. LXII." ('Questa tavola ben dipinta rappresenta l'immagine del mio corpo, ma l'immagine del mio animo è espressa dai miei molti scritti. 1562'). Il contenuto dell'iscrizione non è insolito, in quanto rinvia a una divisione di ruoli, convenzionale e culturalmente consolidata, tra pittura e poesia, incarnate l'una in *tabella* e l'altra in *scripta*, che comunicano rispettivamente l'effigie corporea (*corporis effigies*) e l'immagine dell'anima (*animi imago*). Singole tessere grammaticali e lessicali trovano riscontro in formule che ricorrono di frequente nel repertorio scritto e dipinto dell'*ut pictura poesis*, a partire da un celebre epigramma di Marziale (X, 32) e dalle sue numerose riscritture, in latino e in volgare: "Ars utinam mores *animumque* effingere posset! / Pulchrior in terris nulla *tabella* foret", 'Oh, se l'arte potesse rappresentare i costumi e l'animo! / Non ci sarebbe al mondo dipinto più bello' (Marziale 1996, II). Nelle poesie dedicate a ritratti si ritrova, ad esempio, l'opposizione lessicale e concettuale tra "effigie" esteriore e "imago" o "immagine" interiore, così come il riferimento alla tavola, al "legno" o alle "carte" (Pich 2010: 138).

Occorre però considerare più attentamente la frase alla luce della complessa retorica intermediale del *Ritratto di Giovanni Bressani*, insieme alle altre due iscrizioni leggibili e nel contesto funebre e celebrativo in cui fu quasi certamente commissionato. Dal punto di vista grammaticale e comunicativo, la frase si

discosta da quella scritta sul calamaio in quanto non commenta l'immagine dall'esterno ma *dall'interno*, in prima persona: l'affermazione può essere pensata come pronunciata dal ritratto o, meglio, dal soggetto in esso raffigurato, chiaramente identificato dai possessivi "MEA" e "MEI", e fortemente distinto dalla "BENE PICTA TABELLA". Quella *persona* che il "QVEM NON VIDIT" aveva reso assente e priva di vita assume ora una posizione centrale, prendendo la parola direttamente e rivendicando un ruolo insostituibile ai propri scritti, nel momento stesso in cui ci viene mostrata nell'atto di comporre. Rispetto alla combinazione esaminata nel caso del foglio che Bressani tiene in mano, qui si ripete la compresenza di parole decifrabili e indecifrabili, ma in un ordine invertito e con una separazione netta e non realistica tra le une e le altre. Laddove il "SEMPRE" si presentava dissimulato, come la prima parola di un testo, questa iscrizione spicca nella sua alterità, perché dalle tre ottave 'simulate' si distingue sia graficamente – è in maiuscolo ed è allineata diversamente rispetto al bordo del tavolo – sia dal punto di vista più latamente compositivo. La sentenza che dà voce al ritratto occupa infatti uno spazio anomalo, definito dalla collocazione non realistica del foglio, che produce uno scoperto appello visivo allo spettatore, chiamato in causa dall'equilibrio precario in cui il supporto della scrittura sembra trovarsi e dalla direzione delle parole, orientate in modo da invitare alla lettura.

Moroni ha adottato espedienti simili nel *Ritratto di giovane gentiluomo* di Ottawa (ca. 1575, National Gallery of Canada; Gregori, Rossi 1979: 228; Fig. 9), dove su un foglio che sporge dal tavolo si legge il motto "DVRITIEM / MOLLITIE / FRANGIT" ('Tempera il rigore con la delicatezza'), e nel ritratto maschile del Museum of Art di Honolulu (1553; Facchinetti, Galansino 2014: 23; Fig. 10), dove il soggetto tiene una lettera ripiegata nella mano sinistra, mentre un'altra, aperta, è in bilico sull'orlo del tavolo. Anche nel ritratto di Ottawa abbiamo quasi certamente



FIG. 9 – Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di giovane gentiluomo* (ca. 1575), <<https://www.gallery.ca/collection/artwork/portrait-of-a-man-5>>.

a che fare con l'effigie di un letterato, che, per fissare lo spettatore, ha sollevato lo sguardo dal foglio che tiene nella sinistra; ritroviamo inoltre una lettera e i libri, in questo caso usati per sostenere il foglio che mostra l'iscrizione in primo piano. La retorica intermediale è però molto più lineare di quella messa in opera nel ritratto di Bressani, in quanto il tavolo dietro il quale siede il gentiluomo prosegue oltre i confini del quadro e funziona in modo non dissimile dai parapetti presenti in molti ritratti quattro e cinquecenteschi: la separazione così sigillata tende a conferire un carattere astratto e non narrativo al dipinto, più vi-



FIG. 10 – Giovanni Battista Moroni, *Portrait of a Man* (1553), <<https://www.gallery.ca/collection/artwork/portrait-of-a-man-5>>.

cino al modello binario e statico dell'impresa fatta di immagine e motto che a quello del ritratto 'in azione'. Nel *Ritratto di Giovanni Bressani* l'aspetto narrativo è invece dominante, soprattutto per l'impostazione spaziale, definita dal passaggio che, in primo piano, rimane aperto tra l'angolo destro del tavolo e il margine destro della tela, e dalla profondità suggerita dalla parete obliqua, nella quale si apre un vano dal quale entra la luce. A sua volta, l'aspetto emblematico è affidato alla triangolazione stabilita dalle parole 'dipinte' ed è integrato nell'illusione mimetica, con l'eccezione dell'iscrizione in primo piano, che fa parte dell'azione e al tempo stesso ne oltrepassa i confini: il

deittico "ISTA" punta alla tavola ("TABELLA") come oggetto visto dall'esterno, ovvero alla sua artificialità e alla sua materialità, nel momento stesso in cui le parole sembrano dar vita e voce all'effigiato. La data, 1562, indica probabilmente l'anno di esecuzione del ritratto, e contrasta con l'extra-temporalità del "SEMPRE", così come la mortalità e la storia si contrappongono alla dimensione perenne della memoria e dell'allegoria.

4. *La voce e gli "Affetti"*

L'occasione per cui il ritratto fu commissionato può aiutarci a spiegare la specificità dell'operazione qui compiuta da Moroni, relativamente anomala nel suo corpus, per quanto singoli elementi trovino riscontro in altre sue opere. Il ritratto si potrebbe intendere come il complemento visivo della doppia iniziativa editoriale intrapresa dalla cerchia bergamasca, dapprima pubblicando un'antologia di rime in morte del maestro, e più tardi provvedendo alla stampa di due sue opere inedite. La rivendicazione dell'insostituibilità dell'arte verbale potrebbe provenire non tanto dall'effigiato quanto da coloro che ne commissionarono il ritratto e si curarono di far pubblicare le sue opere, cioè di dargli una voce¹⁵. Se amici e colleghi posero parziale rimedio alla situazione di precarietà e non finito in cui versavano i suoi scritti, inscenata dal ritratto stesso, non è difficile immaginarli come un piccolo gruppo di ammiratori affacciati sulla porta dello studio, dove il maestro attende in un silenzio ormai eterno, che solo le parole già scritte potranno contrastare. Coerente con questa lettura sarebbe anche un'eventuale interpretazione del "SEMPRE" come riferimento a uno dei generi poetici praticati da Bressani, cioè il *tumulus*, l'epitaffio in latino, che spesso si presenta come pronunciato dal defunto (Parenti 1987; Petrucci 1997). Questo richiamo sarebbe significativo non solo in virtù della dimensione funeraria e memoriale del genere, ma per la sua natura intrinsecamente intermediale, di cui re-

sta traccia nella parola *epi-taphos*, con lo stesso ancoraggio materiale di epi-gramma, letteralmente messo in scena nel dipinto.

Ulteriori indicazioni possono venire dall'analisi del rapporto retorico e tematico tra le tre iscrizioni. Dal punto di vista della collocazione, la prima e la seconda iscrizione sono dissimulate e la terza è 'a vista'; la prima e la terza si trovano su un foglio, insieme a una simulazione di scrittura, mentre la seconda è posta sulla base di un oggetto. La mancata corrispondenza così delineata accentua le già decise intertestualità e interferenze tra media rivelate dal ritratto: il potere della parola scritta di custodire la memoria e di esprimere l'anima è rivendicato attraverso l'interazione tra il volgare e incipitario "SEMPRE" e l'iscrizione latina che contrappone "TABELLA" e "SCRIPTA", mentre il potere della pittura di rappresentare (e così tenere in vita) ciò che non è più si trova inscritto sul corpo dell'oggetto da cui la scrittura trae la materia che la rende visibile e durevole. All'inerzia e alla passività del corpo *non visto* che il pittore ha dipinto ("QVEM NON VIDET") si contrappongono la voce e la soggettività dell'anima che si esprime negli scritti, e specialmente nella poesia. In questo senso può essere utile un confronto con il cosiddetto *Ritratto di poeta* (1560, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, [Fig. 11](#)). Il personaggio, cui non è stato finora possibile associare un nome, tiene nella mano sinistra un piccolo libro socchiuso, sulla cui costa si distingue la parola "Affetti" e che è stato identificato con il trattato di Annibale Firmani, *De gli affetti del animo. Ragionamenti fatti sopra un trattato di Galeano, in che modo possa l'huomo conoscere se stesso et emendare la sua vita*, pubblicato a Roma nel 1559 (Gregori, Rossi 1979: 146 e 302; Sacchi 2004: 89-90; Bona Castellotti, Lucchesi Ragni 2014); per i due libri chiusi e poggiati sul plinto alla sua destra si è ipotizzato che si tratti rispettivamente di una traduzione del *Laelius de amicitia* di Cicerone (sulla costa si legge "Dell'Amicitia") e, forse del sesto e ultimo libro del *Libro de natura de amore* di Mario

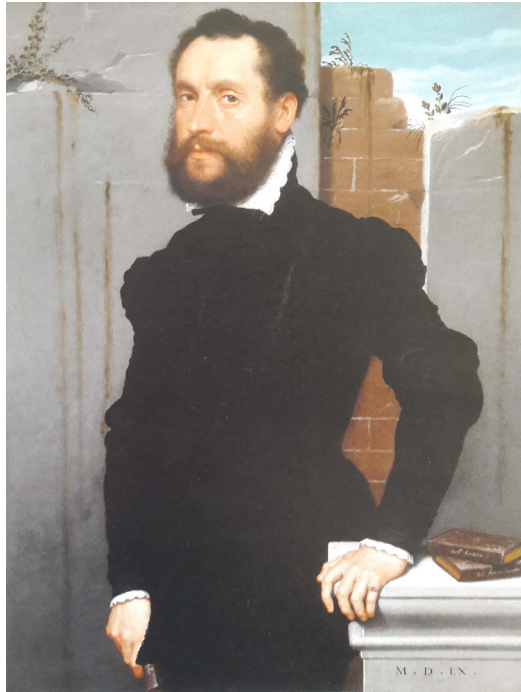


FIG. 11 – Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di poeta* (1560).

Equicola (sulla costa è scritto “*Del Fine dell’Amore*”; Facchinetti, Galansino 2014: 124). In ogni caso, il fatto che i tre libri mostrino la stessa rilegatura invita a considerarli parte di una biblioteca personale e suggerisce che l’effigiato sia un uomo di lettere, con un particolare interesse per lo studio delle passioni e più in generale per la dimensione morale e interiore. Altrettanto legittima sarebbe l’identificazione con un poeta, in quanto l’enfasi sugli “affetti” rinvia alla sfera di competenza dell’imitazione poetica così come si andava definendo, da un lato, in trattati e scritti sull’arte (Barocchi 1960-1962 e 1971-1972), dall’altro, nelle discussioni in materia di poetica, in un quadro che avrebbe trovato più solida sistemazione teorica negli ultimi tre decenni del secolo (Weinberg 1961; Frezza 2001).

Ad esempio, nel *Dialogo in cui si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* di Giovanni Andrea Gilio si legge che "l'uomo dimostra ai segni esteriori gli affetti interiori" (Gilio 1564; ed. 1960-1962, 2: 75), come conferma l'*auctoritas* petrarchesca ("come disse il Petrarca: Di fuor si legge come dentro avampi"), già evocata da Dolce nel *Dialogo della pittura* a proposito dei "segni" che rivelano gli affetti all'esterno ("Onde abbiamo nel Petrarca questo verso: E spesso ne la fronte il cor si legge" [Dolce 1557; ed. 1960-1962, 1: 153]). Sul fronte della poesia, secondo l'*Arte poetica* (1564: 175) di Antonio Minturno, la poesia imita gli "affetti dell'animo", e per Agnolo Segni (*Lezioni intorno alla poesia*; Segni 1573; ed. 1970: 35) "la maggior parte de' poemi lirici non hanno azione, ma immitano i costumi, gli affetti de l'animo [...]". Tra le figure che contribuiscono alla riflessione sia sul fronte dell'arte sia su quello della poesia, a Benedetto Varchi (1503-1565) si devono alcuni passi fondamentali sulla contrapposizione tra poesia e pittura e tra anima e corpo, in primo luogo in quanto autore della *Terza e ultima disputa della maggioranza delle arti* (*In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori*), pronunciata nel 1547 davanti all'Accademia fiorentina e stampata due anni dopo per i tipi di Torrentino (*Due lezioni*; Mendelsohn 1982; Barocchi 1998; Collareta 2007). Il presupposto essenziale del ragionamento di Varchi è che pittura e poesia hanno la stessa natura e la stessa nobiltà in quanto hanno lo stesso fine, cioè imitare la natura¹⁶; questo spiegherebbe gli scambi in opera tra le due nel linguaggio degli scrittori, che Varchi dimostra con esempi di usi metaforici in entrambe le direzioni – "però molte volte gli scrittori danno a' pittori quello che è de' poeti, e così per lo contrario" (Varchi 1549; ed. 1960-1962, 1: 53). Tuttavia, poesia e pittura si distinguono per i mezzi e soprattutto per gli oggetti dell'imitazione:

[...] ma è da notare che il poeta l'imita [la natura] colle parole et i pittori co' colori, e, quello che è più, i poeti imitano il

di dentro principalmente, cioè i concetti e *le passioni dell'animo*, se bene molte volte descrivono ancora e quasi dipingono colle parole i corpi e tutte le fattezze di tutte le cose, così animate come inanimate; et i pittori imitano principalmente il di fuori, cioè i corpi e le fattezze di tutte le cose (Varchi 1549; ed. 1960-1962, 1: 55, corsivo mio).

Il correttivo che ci aspetteremmo dopo “principalmente”, in realtà arriva solo più avanti:

[...] se bene i poeti et i pittori imitano, non però imitano, ne le medesime cose, nei medesimi modi. Imitano queglii colle parole, e questi co' colori; il perché pare che sia tanta differenza fra la poesia e la pittura, quanta è fra l'anima e 'l corpo. Bene è vero che, come i poeti descrivono ancora il di fuori, così i pittori mostrano quanto più possono il di dentro, cioè gli *affetti* [...] (Varchi 1549; ed. 1960-1962, 1: 55, corsivo mio)¹⁷.

Subito dopo, per confermare le difficoltà della pittura nella resa dell'interiorità, Varchi ricorre a una citazione poetica:

Bene è vero che i pittori non possono sprimere così felicemente il di dentro come il di fuori; e però disse il Molza:
Ché l'alta mente, che celata avete,
Esser non può con mano o stile espressa,
Né vengono in color, perch'altri il pensi,
Così cortesi et onorati sensi.

I quattro versi sono tratti da una (XIII) delle cinquanta *Stanze* che il modenese Francesco Maria Molza (1489-1544) compose su istanza del cardinale Ippolito de' Medici in onore di Giulia Gonzaga, per il ritratto di lei eseguito da Sebastiano del Piombo nel 1532 (Bolzoni 2008: 205-10) – un contesto che ci riporta nel campo del 'meta-ut pictura poesis': l'autore di un testo centrale

del “paragone”, in prima persona letterato e poeta, cita un testo poetico che, composto in margine a un ritratto dipinto, tematizza i limiti della pittura di fronte al compito di esprimere l’“alta mente” dell’effigiata. L’esempio citato da Varchi non è né originale né isolato, ma fa parte di un vero e proprio micro-genere della lirica rinascimentale, in cui la contrapposizione tra corpo e anima viene impiegata dai poeti in chiave agonistica o apologetica, per quanto in contesti celebrativi (Pich 2010).

5. *Dipingere la poesia*

Tanto nel ragionamento di Varchi quanto nel citato epigramma di Marziale, l’accento cade soprattutto su ciò che l’arte *non* può fare quando si tratta di rappresentare l’anima. Nel *Ritratto di Giovanni Bressani* sembra invece articolarsi una conclusione parzialmente diversa, in quanto la sentenza esibita in primo piano celebra insieme la resa dell’effigie corporea nel dipinto (“CORPORIS EFFIGIEM ISTA QUIDEM BENE PICTA TABELLA / EXPRIMIT”) e quella dell’immagine dell’anima negli scritti dell’effigiato – per quanto i secondi siano posti in una posizione sintatticamente privilegiata dall’avversativa (“AST ANIMI TOT MEA SCRIPTA MEI”). Le parole alle quali si rivendica l’espressione dell’anima sono qui le numerose opere di cui l’effigiato, scrittore e poeta, è l’autore; ne costituiscono la voce in un senso non generico e sono esse, fuori dal quadro, a completare il ritratto di sé che egli ha lasciato ai posteri. Proprio per questo in fondo non è paradossale che, dentro il quadro, i versi del poeta ritratto non siano leggibili (a parte, forse, l’incipitario “SEMPRE”): il ritratto ‘parla’ attraverso le iscrizioni, ma non per mezzo della poesia, che rimane un altrove. In questo senso, Moroni compie un’operazione concettualmente molto diversa da quella realizzata da Bronzino nel *Ritratto di Laura Battiferri* (1560 ca., Firenze, Palazzo Vecchio) e, molti anni prima, nel *Ritratto di Lorenzo Lenzi* (1527-1528, Milano, Castello Sforzesco),

dove la scoperta leggibilità di interi sonetti, di Petrarca e di Varchi, letteralmente incorpora la poesia nel ritratto (Macola 2007; Geremicca 2013; Doglio 2006: 39-72), realizzando la sinergia di corpo e anima nella forma di una giustapposizione fisica, secondo il modello dell'epigramma (Pich 2010: 199-200).

Nel *Ritratto di Giovanni Bressani* non compaiono testi poetici leggibili, né dell'effigiato né di altri poeti, per quanto altrove Moroni abbia fatto ricorso a iscrizioni d'autore, verosimilmente in relazione a una specifica richiesta del committente. Ad esempio, nel *Ritratto di gentiluomo* (1560 ca., Londra, National Gallery; FIG. 12) alla base del quale si legge un verso virgiliano, "DVM SPIRITVS / HOS REGET ARTVS" ('finché lo spirito regga queste membra'; *Aen.* IV, 336), le parole di Enea in procinto

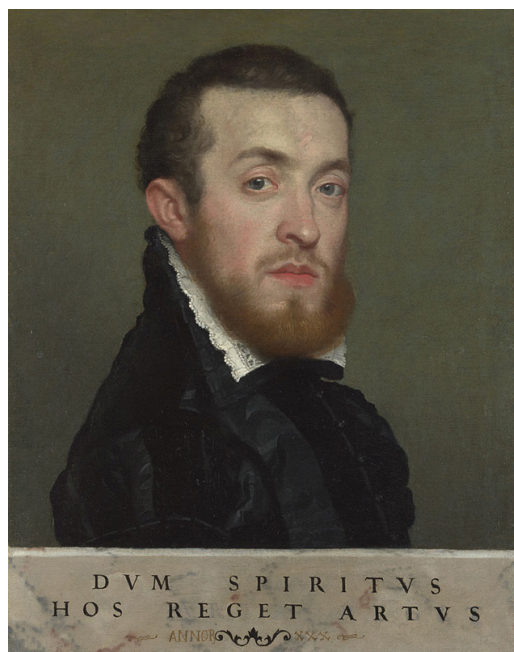


FIG. 12 – Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di gentiluomo* (1560 ca.).

di abbandonare Didone, isolate e associate allo sguardo che l'effigiato rivolge allo spettatore, si trasformano in una promessa di fedeltà rivolta alla persona amata. In questo assetto, il ritratto appare interamente incentrato sulla performance comunicativa del soggetto, collocato in uno spazio appiattito e non realistico (uno sfondo, non un luogo). Lo stesso effetto, pur ottenuto con strategie diverse, si può osservare nel citato *Ritratto di Laura Battiferri*, dove lo sfondo neutro rafforza la dimensione emblematica di un'effigie che condensa – nel suo mostrare e nascondere, indicare e schivare – il mito dell'*ut pictura poesis*, al servizio di un'identità più che di un'azione. Diversamente, il messaggio che Bressani ci affida attraverso l'iscrizione in primo piano non esprime la sua anima o i suoi affetti in modo diretto ma, piuttosto, riflette sulla loro espressione, ed è integrato nella retorica visiva di un ritratto narrativo, in cui l'effigiato è mostrato in uno spazio realistico, mentre attende alla scrittura. In secondo luogo, l'estesa presenza di parole illeggibili e l'enfasi posta sul calamaio (sede della firma parlante ed emblema del *paragone*) sovvertono l'identificazione delle parole come mezzo dell'imitazione poetica: le macchie di falsa scrittura non attivano il codice verbale ma diventano piuttosto oggetti pittorici, sfumando il confine tra le arti e i loro mezzi.

Non meno di Bronzino, Moroni partecipa alla ricerca di quel mitico dipinto del corpo e dell'anima, impossibile e più bello di ogni altro, secondo la formula di Marziale ("Pulchrior in terris nulla tabella foret!"), ma lo fa *dipingendo* le ottave di Bressani anziché trascrivendole. Da un capo all'altro del dipinto, c'è una continua oscillazione tra una semantica verbale vera e una puramente *attesa*, generata da una simulazione iconica di parole, mentre il forte contrasto tra parole leggibili e illeggibili affida alle prime il compito di commentare sulle seconde. In particolare, il foglio sospeso in primo piano funziona come un'apostrofe visiva, nella quale la finzione si incrina, lasciando trasparire la

natura dell'immagine come postumo meta-ritratto. Come i poeti usano l'*ut pictura poesis* a proprio vantaggio, incoraggiando una lettura dei dipinti secondo i meccanismi della poesia, così il *Ritratto di Giovanni Bressani* esprime visivamente la tensione tra la rivendicazione tradizionale del letterato ("AST...") e la trasformazione delle parole scritte in parole dipinte, illeggibili; mette in scena l'iconotestualità e al tempo stesso relega il 'vero' testo fuori dall'immagine, in un altrove cui la pittura come "poesia muta" continua a rinviare.

NOTE

¹ Nella vastissima bibliografia sull'*ut pictura poesis*, di cui non è possibile rendere conto in questa sede, mi limito a segnalare, in quanto particolarmente rilevanti per il mio discorso, Collareta 1988, Corti 2004, Barkan 2013, oltre al classico Lee 1967. Questo articolo costituisce il primo tassello di un lavoro più ampio che ho intenzione di dedicare alla "retorica delle parole dipinte".

² I *Tumuli* (Bressani 1574), con un ritratto dell'autore accompagnato da un distico, sono trasmessi anche dal cod. Σ III 18 della Biblioteca civica di Bergamo; si tratta di "epigrammi funebri o consolatori in versi, o anche epitaffi in prosa, dedicati a personalità della nobiltà bergamasca o, più raramente, a personaggi storici del presente e del passato [...]" (Gregori, Rossi 1979: 328). Altre poesie, in parte edite in Caversazzi 1936, sono conservate dai codici Ψ 1141 e Σ II 43 della stessa biblioteca.

³ La maggior parte degli studiosi che si sono occupati del dipinto si sono espressi a favore dell'autografia delle iscrizioni (con decisione, Gregori, Rossi 1979: 154), da ultimo Facchinetti e Galansino (2014: 26); di altro avviso è Humfrey (2004: 173), che però le colloca in un momento molto vicino all'esecuzione del ritratto e non vede comunque ragioni per mettere in dubbio il loro stretto rapporto con l'effigiato e con la committenza dell'opera.

⁴ Gregori (Gregori, Rossi 1979: 156) ha ipotizzato che si tratti di un componimento in terza rima, ma non mi sembra necessario forzare il dato visivo in questa direzione.

⁵ Altre volte la lettera mostra invece il nome dell'artista, come nel *Ritratto di un dottore* (1560, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo), dove la lettera che l'effigiato tiene aperta è firmata 'Gi. Bat.^a Morone pit.^e Albin' (Facchinetti, Galansino

2014: 127). Cfr. ad esempio il *Ritratto di Jacopo Strada* di Tiziano (Vienna, Kunsthistorisches Museum; <<http://www.khm.at/objektdb/detail/1949/>>), dove, oltre alla formula "TITIANVS F[ECIT]" si legge "Al Mag[gnifi]co Sig[n]ore il Sig[n]or Titian Vecellio ... Venezia" (Valcanover 1999; Pedrocco 2001: 64 e 289).

⁶ Sulla lettera si legge "Honorabilj devote no/bis dilecto Ferrieco Ca/rodolet. Archidiacono/Bisuntino Consiliario/Et Comisario nro/in Urbe" (Mena 1995: 83), ovvero 'al nostro stimato e fedele Ferry Carondelet, arcidiacono di Besançon e consigliere e commissario a Roma'.

⁷ Osservando che questo è "the only extant portrait signed by Catena", Brown (Brown, Ferino-Pagden 2006: 252-54) ha notato "the unusual prominence of the signature", a suggerire che "the artist took considerable pride in linking himself with this as yet unidentified man of letters" (254).

⁸ Secondo la proposta di Morelli (2007: 181), il motto "AETATI ET TEMPORI" sarebbe da integrare con 'placuit' o 'antecessit' / 'praestitit', cioè rispettivamente 'piacque alla sua età e al tempo' oppure 'si distinse nella sua età e nel tempo', con probabile riferimento al talento musicale riconosciuto al suonatore dai suoi contemporanei.

⁹ Sullo stretto rapporto tra ritratto e impresa nel Rinascimento esiste ormai una bibliografia molto ampia; qui si segnalano almeno Maggi 1998, Arbizzoni 2002 e 2003, Lapraik Guest 2016: 405-40.

¹⁰ Goselini 1988, XLII. Le *Rime* di Goselini si possono ora leggere anche in Goselini 2014. Per una più dettagliata analisi della serie, e per altri esempi di questo tipo, cfr. Pich (2010: 270-88) e Bolzoni (2008: 227-30).

¹¹ "The painter, busy with these new contacts, supported the intellectual aspirations of a world that expressed itself in verse, composed riddles and acrostics, and requested that portraits contain emblems. It is therefore surprising that neither the portrait of Isotta [Brembati] nor that of Lucia [Albani Avogadro] contain any reference to their literary accomplishments" (Facchinetti, Galansino 2014: 25).

¹² "[...] Sprung von DONVM zum ME [...]. Der Stifter spricht das Werk als distanzierendes Akkusativobject an, während sich dieses im selben Atemzug seinerseits in Ich-Form äußert. Auf dichtem Raum ist der Perspektivsprung vom *opus* zur *persona* vollzogen" (Bredenkamp 2010: 81). Per la tradizione della firma-elogio cfr. anche Hénin (2013: 127-37).

¹³ Su questi temi, d'obbligo è il rinvio a Mitchell 1994.

¹⁴ Più in generale, sulla tipologia dei ritratti con statua cfr. Macola 2009.

¹⁵ Questa interpretazione sarebbe in linea con l'ipotesi di Facchinetti e Galansino (2014: 26): "[...] the person who commissioned Moroni to paint the posthumous portrait of Giovanni Bressani wanted to emphasise, similarly with an inscription, that the painting represented only the external features of the poet; Bressani's soul was locked away inside his poetic compositions [...]"

¹⁶ Sull'origine aristotelica del "modello analogico" attivo nell'*ut pictura poesis* cfr. Corti (2004: 92-94).

¹⁷ Poiché in questa sede non posso soffermarmi su altre definizioni cinquecentesche del rapporto tra poesia e pittura alla luce dell'opposizione tra anima e corpo, mi limito a rinviare ad alcuni passi che è utile confrontare con quello di Varchi e che si possono leggere in Barocchi 1971-1977, 1: Sperone Speroni (261), Giovambattista Gelli, con riferimento al detto di Simonide (287), Giovan Battista Armenini (372). Altre formulazioni si concentrano sui mezzi della poesia e della pittura in senso più tecnico (ad esempio Daniello 1536; ed. 1970), altre ancora sulla ricezione come esperienza dell'oggetto e della sua imitazione (Dolce 1557; ed. 1960-1962; Lomazzo 1585, ed. 1971-1977, 3: 2714).

BIBLIOGRAFIA

- Arbizioni, Guido (2002), *"Un nodo di parole e cose": storia e fortuna delle imprese*, Roma, Salerno.
- (2003), *"Le imprese come ritratto dell'anima"*, *Tra parola e immagine. Effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie*. Atti del Convegno Macerata-Urbino (3-5 aprile 2001), ed. Luciana Gentili e Patrizia Oppici, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali: 33-45.
- Ballistreri, Gianni (1972), voce 'Bressani, Giovanni', in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 14, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bressani_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bressani_(Dizionario-Biografico))> [20/12/2017].
- Barkan, Leonard (2013), *Mute Poetry, Speaking Pictures*, Princeton, Princeton University Press.
- Barocchi, Paola (1960-1962), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e Controriforma*, Bari, Laterza, 3 voll.
- (1971-77), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 3 voll.
- , ed. (1998), *Pittura e scultura nel Cinquecento*, Livorno, Sillabe.
- Bolzoni, Lina (2008), *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Testi a cura di Federica Pich, Roma-Bari, Laterza.
- Bona Castellotti, Marco; Lucchesi Ragni, Elena, eds. (2014), *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI*, Venezia, Marsilio, 2014.

- Bredenkamp, Horst (2010), *Theorie des Bildakt*, Berlin, Suhrkamp.
- Bressani, Giovanni (1574), *Tumuli tum latina tum etrusca tum bergomea lingua compositi et temporis ordine collocati*, Brescia, Domenico Turlini.
- (1574b), *Valerius Maximus in distica redactus*, Brescia, Eredi Damiano Turlini.
- Brown, David Alan; Ferino-Pagden, Sylvia, eds. (2006), *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting*, New Haven and London, Yale University Press.
- Calitti, Floriana (2004), *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Càriti.
- Caversazzi, Ciro (1936), "Giovanni Bressani poeta e umanista", *Bergomum*, 30/4: 201-58.
- Collareta, Marco (1988), "Le 'arti sorelle'. Teoria e pratica del 'paragone'", *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, ed. Giuliano Briganti, Milano, Mondadori, vol. 2: 569-580.
- (2007) "Varchi e le arti figurative", *Benedetto Varchi 1503-1565*, Atti del convegno Firenze, 16-17 dicembre 2003, ed. Vanni Bramanti, Roma, Edizioni di storia e letteratura: 173-184.
- Corti, Claudia (2004), "Omero e Zeusi, ovvero le arti sorelle (o cugine) nell'estetica del Rinascimento", *Letterature d'Europa e d'America*, 1: 84-100.
- Daniello, Bernardino (1536), *Della poetica*, ed. Weinberg 1970, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. Bernard Weinberg. Bari, Laterza, 1: 227-318.
- De Lillo, Alessandro (2012), voce 'Moroni, Giovan Battista' in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 77, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-moroni_%28Dizionario-Biografico%29/> [20/12/2017].
- Doglio, Maria Luisa (2006), *Il segretario, la cerva, i versi dipinti. Tre studi su sonetti del Petrarca*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Dolce, Lodovico (1557), *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, ed. Barocchi 1960-1962, 1: 141-206.

- Facchinetti, Simone; Galansino, Arturo (2014), *Giovan Battista Moroni*, London, Royal Academy of Arts.
- Frezza, Guglielmo (2001), "Sul concetto di ' lirica ' nelle teorie aristoteliche e platoniche del Cinquecento", *Lettere italiane*, 53: 278-94.
- Geremicca, Antonio (2013), *Agnolo Bronzino. "La dotta penna al pennel dotto pari"*, Roma, UniversItalia.
- Gilio, Giovanni Andrea (1564), *Due Dialogi*, ed. Barocchi 1960-1962, 2: 1-115.
- Goselini, Giuliano (1588), *Rime del signor Giuliano Goselini, riformate e ristampate la quinta volta, accresciute, con argomenti brevissimi dichiarate, & divise in due parti*, Venezia, Francesco Franceschi.
- (2014), *Rime*, ed. Luca Piantoni, prefazione di Elisabetta Selmi, presentazione di Achille Olivieri, Padova, Cleup.
- Gregori, Mina; Rossi, Francesco (1979), *Giovan Battista Moroni*, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1979.
- Hénin, Emmanuelle (2009), "À la surface de l'image: l'inscription comme indice de la matérialité de la peinture", *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, eds. Ralph Dekoninck; Agnes Guiderdoni-Bruslé; Nathalie Kremer. Amsterdam-New York, Rodopi: 51-67.
- (2013), «Ceci est un bœuf: le débat sur les inscriptions dans la peinture (1550-1800)», Turnhout, Brepols.
- Humfrey, Peter (2004), *The Age of Titian: Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, Edinburgh, National Galleries of Scotland.
- Lapraik Guest, Clare (2016) *The Understanding of Ornament in the Italian Renaissance*, Leiden, Brill.
- Lee, Rensselaer Wright (1967), *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*. New York.
- Lomazzo, Giovanni Paolo (1585), *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura*, ed. Barocchi 1971-1977, 3.
- Macola, Novella (2007), *Sguardi e scritture: figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere e arti.

- (2009) *Vultus viventes, spirantia signa. Pittura e scultura nella ritrattistica italiana del XVI secolo*, Tesi di dottorato (Università di Padova).
- Maggi, Armando (1998), *Identità e impresa rinascimentale*, Ravenna, Longo.
- Marziale, Marco Valerio (1996), *Epigrammi*, saggio introduttivo e introduzione di M. Citroni, trad. a cura di Mario Scàndola, note di Elena Merli, Milano, Rizzoli.
- Mena Marqués Manuela B.; Domenech, Fernando Benito, eds. (1995), *Sebastiano del Piombo y Espana*, Madrid, Museo del Prado.
- Mendelsohn, Leatrice (1982), *Paragoni. Benedetto Varchi's Due lezioni and Cinquecento art theory*. Ann Arbor, UMI Research Press.
- Minturno, Antonio Sebastiano, *L'arte poetica [...]* (1564), Venezia, Valvassori.
- Mitchell, William John Thomas (1994), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago.
- Morelli, Arnaldo (2007), "Il ritratto di musicista nel Cinquecento: tipologie e significati", *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, eds. Aldo Galli; Chiara Piccinini; Massimiliano Rossi. Firenze, Olschki: 169-91.
- Parenti, Giovanni (1987), "L'invenzione di un genere, il 'Tumulus pontaniano'", *Interpres*, 7: 125-58.
- Pedrocco, Filippo (2001), *Titian. The Complete Paintings*. London and New York, Thames & Hudson.
- Petrucchi, Armando (1995), *Le scritture ultime: ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Torino, Einaudi.
- Pich, Federica (2010), *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Sacchi, Rossana (2004), scheda "Giovan Battista Moroni, Ritratto di gentiluomo a tre quarti di figura (Il poeta sconosciuto)", *Da Raffaello a Ceruti: capolavori della pittura dalla Pinacoteca Tosio Martinengo*, eds. Elena Lucchesi Ragni; Renata Stradiotti. Conegliano, Linea d'ombra: 89-90.

Segni, Agnolo [1573] *Lezioni intorno alla poesia*, ed. Weinberg 1972, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. Bernard Weinberg. Bari, Laterza, 3: 7-100.

Valcanover, Francesco (1999), *Tiziano*, Firenze, Il Fiorino.

Varchi, Benedetto (1547), *Lezione. Nella quale si disputa della maggioranza delle arti [...]*, ed. Barocchi 1960-1962, 1: 3-82.

Weinberg, Bernard (1961), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press.

