

«MOSTRA DI FUOR SUA NATURAL VIRTUDE»

L'immagine di Laura e la fisiognomica del Classicismo

Il tema che mi sono proposta, nel rileggere il *Canzoniere* petrarchesco (e i petrarchisti cinquecenteschi) in occasione dei numerosi eventi legati alle celebrazioni del 2004, scaturisce da due sollecitazioni diverse. La prima riguarda il mio interesse per la fisiognomica, interesse che, per le analisi etico-retoriche di alcuni testi letterari, da qualche anno è diventato un movente sempre più determinato e continuo delle mie ricerche sulla letteratura del Classicismo italiano. L'altra molla, all'insegna di un approccio visivo, è stata fatta scattare da esegesi nuove e penetranti dell'immaginario rinascimental-barocco: mi riferisco a una letteratura cospicua¹ che negli ultimi decenni ha trasformato l'idea della *descriptio* poetica della bellezza femminile introducendo complesse ragioni figurative e semiotiche nello statuto comunicativo dei testi lirici.

La fisiognomica (la scienza che, com'è noto, mira ad individuare l'indole e le inclinazioni di una persona attraverso i segni del corpo e del comportamento) ha avuto nella sua storia plurisecolare, ed ha tuttora, varie funzioni o chiavi interpretative a seconda delle intenzioni dell'utente.² Io mi concentro questa volta sulla sua funzione analogico-simbolica, in quanto essa congettura rispondeenze paradigmatiche tra corpo e carattere, dati fisici e dati psicologici: nella descrizione di una persona, infatti, bastano alcuni riferimenti ai segni del corpo, dato che la percezione fisiognomica opera, in base a una serie di conoscenze convenzionali, come ponte interpretativo fra poeta (o pittore) e destinatario (lettore o spettatore).

La fisiognomica studia il rapporto tra esterno e interno, decifra e rivela l'anima attraverso i segni visibili del corpo e, inoltre, mette in rilievo i rapporti tra valori estetici e valori etici, trovando una coerenza alquanto sistematica fra i

¹ Fra i tanti autori moderni, segnalo, in questa sede G. POZZI, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in LI, XXXI, 1979, pp. 1-30; Id. *Teoria e fenomenologia della "descriptio"*, in *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1989; A. QUONDAM, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991.

² Nella lunga storia della fisiognomica i segni del corpo venivano interpretati in tante forme quante erano i destinatari. In tal modo la funzione della fisiognomica variava a seconda delle finalità: la sua funzione previsionale mirava a indovinare il futuro; la funzione topografica faceva coincidere le corrispondenze fra l'uomo e gli elementi, miniaturizzando il mondo creato sul corpo umano; la funzione analogica, come metodo associativo, mette in rapporto i segni caratteriali dell'uomo con gli esseri (per lo più animali) della natura; la funzione simbolica opera in base a rapporti convenzionali.

diversi fattori. Questa chiave simbolica, infatti, apre tante porte dell'interpretazione letteraria quanti sono i segni da analizzare. La fisiognomica in tal modo è un mezzo efficace della conoscenza dell'uomo, è un'arte che illumina i rapporti tra visibile e invisibile, corpo e anima, in base ad esperienze che risalgono ai greci: basti pensare ad Ippocrate, Galeno, Platone ed Aristotele, precursori della fisiognomica moderna.³ Nella tradizione scolastica, come pratica propriamente didattica, la fisiognomica non compare fino al dodicesimo secolo e comincia ad acquistare una certa importanza nel corso del Duecento e all'inizio del Trecento quando si avvia ad una ricognizione – come diremmo oggi – di antropologia culturale.⁴ Ai tempi del Petrarca ormai essa entra a far parte delle discipline filosofiche, benché con forti approcci astrologico-medici, presso le Università di Bologna e Padova, centri indiscussi di fervido interesse per la fisiognomica in stretto rapporto con gli studi naturalistici.

Nei secoli del Classicismo, poi, come filosofia teorica indaga la natura umana, mentre come filosofia pratica la ricollega alle categorie etiche dei rapporti sociali ed interpersonali: la costituzione del corpo, la carne, gli occhi, la voce, i capelli, i gesti, considerati nel loro insieme, contribuiscono alla piena conoscenza della persona. Questa lettura del corpo umano, similmente alla lettura di un testo, si basa su conoscenze filosofico-naturali e su una capacità combinatoria dei segni e simboli: la fisiognomica, quindi, non si vale di intuizioni o impressioni futili ed ingannevoli, bensì è una scienza totale, un'ermeneutica speciale che, già alla fine del Trecento, poteva impegnarsi nell'esegesi del gran libro della natura umana in correlazione con nozioni fisiologiche, biologiche, psicologiche, astrologiche, oltre che etiche e retoriche. La fisiognomica investe il linguaggio letterario, operando, tra l'altro, slittamenti semantici dal mondo umano all'inanimato: pensiamo agli esempi dimostrativi della metafora che – sulla scia della definizione aristotelica – si riferiscono, per esempio, ad *allegri* colori, mare *calmo* o prati *ridenti*: in altri termini, una figura retorica può essere creata ed interpretata anche in base a segni fisiognomici.⁵

Il libro più conosciuto e più autorevole in materia, ripubblicato diverse volte durante il Cinquecento e il Seicento, è il *Della fisionomia dell'uomo* di Giovan

³ È doveroso segnalare qui, senza offrire un intero percorso bibliografico, alcuni studiosi e libri che, negli ultimi tempi, hanno contribuito notevolmente all'esegesi fisiognomica della letteratura, delle arti e dell'immaginario degli antichi e moderni: J.J. COURTINE - C. HAROCHE, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions. XVI^e -début XIX siècle*, Paris, Editions Rivages, 1988. (trad. it. *Storia del viso*, Palermo, Sellerio, 1992); P. GETREVI, *Le scritture del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal Medioevo ad oggi*, Milano, Franco Angeli, 1991; F. CAROLI, *Storia della Fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, ivi, Mondadori, 1995; P. MAGLI, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, ivi, Bompiani, 1995; L. RODLER, *Il corpo specchio dell'anima*, ivi, Bruno Mondadori, 2000; **Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, a c. di A. Pontremoli, Firenze, Olschki, 2003.

⁴ A proposito della tradizione scolastica, e medievale in genere, cfr. J. AGRIMI, *Ingeniosa scientia naturae. Studi sulla fisiognomica medievale*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002, con special riguardo a pp. 5ss.

⁵ Cfr. E.H. GOMBRICH, *A cavallo di un manico di scopa*, Torino, Einaudi, 1971 (ed. orig. *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press, London, 1963.) Il riferimento riguarda il capitolo «Della percezione fisionomica», pp. 70-85.

Battista Della Porta, in cui si legge appunto un importante riferimento alla funzione della fisiognomica nella letteratura e nelle arti:

«È propria ancor questa arte de' poeti e de' pittori, i quali, introducendo ne' loro poemi e pitture persone di varii costumi, e descrivendo le fattezze, ce ne diano convenevoli, come veggiamo aver fatto Omero, Virgilio, Ovidio, Plauto, Terenzio nelle comedie, Euripide e Sofocle nelle tragedie, o che medesimamente gli antichi artefici aver usato nelle medaglie di bronzo e nelle statue di marmo».⁶

L'opera di Della Porta risulta una pietra miliare nella storia della fisiognomica moderna, essendo il culmine della vasta operosità scientifica dell'autore e il primo trattato invero sistematico nato sulla scia di una lunga tradizione antica e medievale. Il recupero del passato e il delinearci della prospettiva delle diverse esperienze di fisiognomica sono alla base del metodo rigoroso e sperimentale dell'autore. Le interpretazioni fisiognomiche si inquadrano perfettamente nell'universo della trattatistica tardorinascimentale e barocca, in cui l'arte della retorica e i quesiti etici si trovano in perfetta sintonia nel descrivere e analizzare il carattere e i costumi dell'uomo. Il libro quinto è dedicato appunto agli affetti, cioè alle virtù e ai vizi più frequenti nella società, in una descrizione singolare che si accorda con le riflessioni morali dell'*Etica nicomachea* di Aristotele.

Nel Cinquecento – secolo in cui la fisiognomica si rinnova verso un'interpretazione psicologicamente più penetrante e costituisce un linguaggio particolare – la poesia petrarcheggiante, a sua volta, rinnova l'esegesi fisiognomica nella *descriptio* femminile con il canone radicatosi nel *Canzoniere* del Petrarca. Gli elementi referenziali del petrarchismo rinascimentale sono rintracciabili sia nei canzonieri dei tanti poeti, professionisti e no, della lirica cinquecentesca sia nei trattati d'amore e di bellezza femminile. L'interscambio non si basava soltanto sui luoghi comuni e su una convenzionalità topica, ma anche, e spesso inconsapevolmente, sulla ripetitività linguistico-stilistica.

Senza prescindere dagli stereotipi – i topoi plurisecolari e la tipologia della donna gentile –, conviene richiamare l'attenzione sul fatto che il Petrarca, oltre ad aver tessuto, come sappiamo, in modo coerente e pertinente, un'intera rete di simboli, spesso topici, intorno al nome di Laura, in maniera altrettanto coerente attribuiva alla donna alcuni segni esteriori, ugualmente topici, propri della tradizione fisiognomica. La descrizione di Laura, che a qualcuno potrebbe sembrare schematica o ripetitiva, deriva infatti da un'acuta osservazione con cui il Petrarca si inserisce nella lunga tradizione classica e italiana nel dipingere con parole (pure in termini fisiognomici) il carattere della donna.

I segni fisiognomici in stretto rapporto con quelli celesti o astrologici sono fortemente presenti anche nel *Canzoniere* petrarchesco. È noto quanto spesso

⁶ G.B. DELLA PORTA, *Della fisonomia dell'huomo*, a c. di M. CICOGNANI, Parma, Guanda, 1988. Tutte le citazioni sono tratte da quest'edizione moderna, con alcuni ammodernamenti grafici e nell'interpunzione.

il Petrarca, descrivendo il carattere o il portamento di Laura, faccia riferimento a segni derivanti dal temperamento, frutto di influssi celesti:

Benigne stelle che compagne fersi
al fortunato fianco
quando 'l bel parto giù nel mondo scorse! (*RVF* XXIX 43-45).

Al *Canzoniere* non mancano, infatti, riferimenti alle *lucenti stelle* che non soltanto determinano il sentimento d'amore («lo mio fermo desir vien da le stelle», XXII 24), ma influiscono profondamente anche sulle nostre azioni («ché 'n contr'al ciel non val difesa umana» (CCLXX 79) sin dalla nascita:

[...] mi rivolgo a la mia usata guerra,
ringraziando Natura e 'l di ch'io nacqui
che reservato m'hanno a tanto bene (LXXII 22-24).

Laura stessa nacque in un giorno in cui le stelle erano in favorevoli congiunzioni:

Il dì che costei nacque, eran le stelle
che producon fra voi felici effetti
in luoghi alti e eletti
l'una ver' l'altra con amor converse;
Venere e 'l padre con benigni aspetti
tenean la parti signorili e belle
e le luci impie e felle
quasi in tutto del ciel eran disperse (CCCXXV 61-68).

I «luoghi alti e eletti» si riferiscono alle stelle che si trovano più vicino al Creatore: Venere e il padre, Giove, convergono «con benigni aspetti». Dal punto di vista astrologico, Giove è il grande “portafortuna” o “benefattore”, e i nati sotto l'influenza di Giove sono considerati, infatti, *giovioli*, cioè gentili, benevoli, generosi, con una simbologia cromatica ancora più topica. Il suo colore, infatti, è il rosso o il verde. Il rosso viene collegato, fra le tante interpretazioni assai diverse l'una dall'altra, all'amore e al fuoco (d'amore); anzi, nell'ambito della psicologia, questo colore, quando appare nei sogni, segnala un forte rapporto con gli affetti e le emozioni. Il verde, a sua volta, significa per lo più il fiorire della speranza, l'apparizione della primavera, stagione appunto di Venere. La dea dell'amore, essendo un pianeta chiaramente femminile, è considerata dolce, incline alla sensualità, amante dell'armonia e della bellezza. E se fra i suoi colori figura anche lo zaffiro chiaro, conviene ricordare il colore degli occhi di Laura: lo zaffiro, infatti, è posto in relazione simbolica con il cielo e con le virtù celesti della castità e della verità.

Il Della Porta, parlando di coloro che sono nati sotto il segno di Venere, sulla base di una serie di simbologie convenzionali, definisce questo pianeta

«la più bella e più vaga di tutte le stelle: però i poeti l'han finta madre della bellezza. S'assomiglia a Giove, ma piena di più vaghezza, perché la sua bellezza s'assomiglia a bellezza di femina; di corpo bianco, grande, occhi grandi, belli e sfavillanti, che fra' pianeti scintilla assai gagliardamente. I costumi sono piacevoli e desiderosi, allegri, nobili, amabili, graziosi, belli, dolci» (p. 78).

L'elenco degli aggettivi riecheggia gli attributi usati anche dal Petrarca nel caratterizzare la bellezza di Laura. La donna amata, infatti, palesa connotati celesti: «l' vidi in terra angelici costumi / e celesti bellezze al mondo sole» (CLVI 1-2), in una perfetta corrispondenza con le forme esteriori e le qualità interiori:

Leggiadria singulare e pellegrina [...]
l'andar celeste, e 'l vago spirito ardente [...]
begli occhi [...]
col dir pien d'intelletti dolci e alti» (CCXIII 5-12).

La fisiognomica astrologica medievale, legata alla tradizione araba, insegna la lettura del corpo su cui si osservano i segni impressi dagli astri: il viso, gli occhi, la pelle; i movimenti sono segnati dai pianeti, dai segni zodiacali e dalle costellazioni. Qui bisogna ricordare un altro libro importante di Della Porta, dedicato appunto a questioni astrologiche in rapporto con la fisiognomica: *Della celeste fisionomia* (Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1616) con la prima versione in latino (*Coelestis physiognomoniae*, Napoli, Giovanni Battista Sottile, 1603) in sei libri, «nei quali, ributtata la vanità dell'astrologia giudiziaria, si dà maniera di esattamente conoscere per via delle cause naturali tutto quello, che l'aspetto, la presenza e le fattezze de gl'uomini possono fisicamente significare». ⁷

Il Petrarca poteva facilmente conciliare la questione degli influssi stellari con le convinzioni del suo amatissimo Cicerone, che, come è noto, aveva ribadito a più riprese la preminenza della Natura, ossia delle doti innate, rispetto allo studio e all'impegno. Oltre agli influssi stellari, il Petrarca attribuisce grande importanza anche al luogo dove è nata Laura: «natura e 'l luogo si ringrazia / onde sì bella donna al mondo nacque» (IV 13-14). In termini di fisiognomica climatica, l'aria mite, le «chiare, fresche e dolci acque» (CXXVI 1) appunto, il clima e il paesaggio concorrono anch'essi a determinare il fisico, e quindi il carattere. A questo punto conviene ricordare alcuni trattatisti del Classicismo che accentuano l'influenza dell'ambiente sulla formazione del fisico e del carattere umani. La *Fisionomia* di Paolo Pinzio (Lione, Antonio del Moulin, 1550) si divide in tre parti nettamente distinte: la fisiognomica, secondo l'autore, fornisce informazioni basilari sull'uomo considerando le singole «province» le cui caratteristiche si rispecchiano nel carattere degli abitanti. La correlazione fra segni esteriori e caratteri dell'anima, nonché il confronto referenziale fra le caratteristiche degli animali e quelle umane costituiscono le altre

⁷ La citazione viene dal sottotitolo dell'ed. del 1616 (Padova, Tozzi).

due parti interpretative. Anche Giorgio Rizzacasa (*La fisionomia*, Carmagnola, Marcantonio Bellone, 1588) ritiene utile prendere in considerazione i segni degli uomini «di una sola provincia» per poter pervenire a conclusioni più rigorose e attendibili: per cui, «vedute, considerate e osservate diligentemente le qualità e tutti i segni di loro corpi», possiamo dedurre a priori e conoscere «parimente le inclinazioni, passioni e effetti delli animi».

La lettura del Petrarca con l'occhio attento alla fisiognomica offre senz'altro un'immagine alquanto coerente della donna, con un dosaggio di allusioni e di descrizioni simboliche che, alla luce delle plurisecolari riflessioni fisiognomiche, delineano il canone di bontà e bellezza femminili successivamente consacrato anche nella lirica rinascimentale. Laura viene, infatti, definita, secondo l'antica *kalokagathia*, un'armonia totale del visibile e dell'invisibile, di corpo e anima, di bellezza e bontà. In questo quadro si fondono meravigliosamente «Vertute, Onor, Bellezza, Atto gentile, / dolci parole» (CCXI 9-10), «Fama, onor e vertute e leggiadria, / casta bellezza in abito celeste» (CCXXVIII 9-10). Anche il Della Porta, oltre a conferire un valore estetico alla bellezza del corpo, la mette in rapporto con l'anima e con i costumi, cioè con i valori etici:

«la bellezza è una misurata disposizione de' membri del corpo, che è modello e imagine di quell'anima; le parti di dentro hanno la medesima composizione che le parti di fuori; [...] perciò che la natura ha fabricato il corpo conforme agli effetti dell'animo» (p. 492).

Il Petrarca, quindi, giustamente poteva dire: «mi pare / vera onestà che 'n bella donna sia» (CCLXII 1-2), poiché «non fur [...] / senza onestà mai cose belle e care» (3-4). La fisiognomica insegna appunto, come scrive il Della Porta, che «la convenevol disposizione delle parti del corpo dimostra ancora una convenevol disposizione di costumi» (*ibid.*): anche nel verso petrarchesco che figura nel titolo del presente articolo, «mostra di fuor sua natural virtude» (CXXV 19), le parti ben disposte del corpo lasciano congetturare la perfezione morale. In base agli insegnamenti dei platonici, infatti, la bellezza della mente, che è dono divino, si riflette nell'aspetto fisico. Nella persona di Laura

*Allor insieme in men di un palmo appare
visibilmente quanto in questa vita
arte, ingegno, natura e 'l ciel pò fare* (CXIII 12-14).

Questa antica constatazione topica acquisisce un valore semantico nei trattati di fisiognomica del Classicismo in cui l'essere umano risulta un'unità complessa, composta appunto da «ingegno», «natura», influssi stellari e dai costumi acquisiti, anche in modo cosciente, nella società. Le doti naturali, insieme ai connotati ereditati dalle stelle, sono e possono essere modificati dall'ingegno e dall'arte: quindi dall'educazione morale, come insegnano anche i trattati di comportamento, e non solo di fisiognomica: i fattori innati, completati con quelli acquisiti con arte, rendono l'uomo civile. L'esigenza di raffinatezza sociale – che trovò la sua massima espressione nel *Cortegiano* del Casti-

glione, nel *Galateo* di Della Casa e ne *La civil conversazione* del Guazzo – era sorretta dalla dolcezza linguistico-poetica e dall'umanità filosofica del Petrarca. La fisiognomica, inoltre, non serve solo a conoscere e ad investigare i costumi degli uomini attraverso i segni fisiognomici, ma può anche essere finalizzata all'autoperfezionamento: conoscendo i nostri difetti, possiamo trasformarli in virtù, possiamo diventare il fisionomo di noi stessi nella consapevolezza che gli atti, le parole, i movimenti e i gesti, ovvero i dati sensoriali, hanno un valore comunicativo e morale. Il Della Porta infatti nella *Fisionomia*, ribadisce il ruolo etico della fisiognomica in quanto la conoscenza dei segni fisiognomici e la loro interpretazione aiutano a correggere i difetti della natura. La *Fisionomia dell'uomo* offre all'individuo anche la possibilità di compensare questi difetti attraverso diverse cure: secondo l'autore, è «utile a conoscere gli altrui come i suoi propri vizii, e a saperli poi medicare» (p. 15).

Devo segnalare qui un altro trattato di grande importanza retorico-comportamentale e fisiognomica che condensa un galateo secentesco in un trattato di retorica: è il ponderoso trattato di Giovanni Bonifacio, *L'arte de' cenni* (Vicenza, Francesco Grossi, 1616), «con la quale formandosi favella visibile si tratta della muta eloquenza», come ribadisce il sottotitolo. Accanto all'elogio dell'opera di Della Porta, trovano ampio spazio anche le norme dellacasiane di buona creanza citate quasi letteralmente, e Bonifacio, riconoscendo la portata simbolica e sociale della fisiognomica, constata che la «cognizione de' gesti e de' moti del corpo serve non tanto a conoscer se ne gli altri è questa creanza [...] quanto anco a servir in noi stessi questa graziosa e moderata convenienza per riuscir appresso ognuno amabili e riguardevoli e per usar noi quegli atti civili che ne gli altri desideriamo» (p. 566).

La fisiognomica in tal modo ha un valore comunicativo, sociale e morale.

L'arte dei cenni fa delle analisi molto sofisticate fra fisiognomica e comportamento, dichiarando che essa sta alla base della fisiognomica, la quale si fonda sul principio seguente:

«E se la Natura fabrica i corpi nostri perché servino a gli animi, è ben ragionevole che abbia voluto formargli stromenti convenienti e conformi: e così nel corpo delineare l'immagine dell'animo» (p. 515).

Il comportamento leggiadro e grazioso di Laura viene illustrato con segni fisiognomici, con «un'arte dei cenni» trecentesca: i versi petrarcheschi che evocano la figura di Laura, «L'aura gentil» (CXCIV 1), «L'aura serena» (CXCVI 1), «L'aura celeste» (CXCVII 1), «L'aura soave» (CXCVIII 1) e «L'aura amorosa» (CXLII 5) sono correlati, infatti, a quella «animosa leggiadria» (XIII 12) che emana da una «bella alma umile» (CLXXXIV 1). Quest'anima dà origine a «gli atti soavi», «gli atti onesti e cari» (CLXII 12), insomma a «quel ch'ogni uom desia» (XIII 11). Il Petrarca, pur senza scendere in dettagli, se non topici, nel caratterizzare la donna, constata che la leggiadria è il frutto dell'armonia delle singole parti del corpo: «quelle belle care membra oneste / che specchio eran di vera leggiadria» (CLXXXIV 10-11). Il tema della leggiadria, tanto caro al Petrarca, prelude

ad una delle questioni-base della trattatistica etico-comportamentale del Classicismo e nei libri di fisiognomica diventa oggetto di analisi approfondita nella descrizione dell'uomo piacevole e moderato, in atti e in parole.

La bellezza di Laura, in tal modo, è il risultato di un'armonia celeste, un equilibrio totalizzante che si manifesta in ogni piccolo dettaglio: «il divin portamento, / e 'l volto, e le parole, e 'l dolce riso» (CXXVI 57-58), inoltre «i dolci passi» onestamente mossi, i «begli occhi», «l'andar» e il «soave sguardo», «le dolcissime parole, / e l'atto mansüeto, umile e tardo» (cioè, 'composto') del sonetto CLXV (vv. 2ss.), insieme alla memoria del «bel viso», «il dolce costume», «i capei crespi e biondi», «il pensar e 'l tacer, il riso e 'l gioco, / l'abito onesto e 'l ragionar cortese» della canzone CCLXX (vv. 16, 22, 57, 80-81) delineano la bellezza femminile canonizzata nella poesia classicistica. Anche ai singoli connotati della bellezza si associano gli stessi attributi. Considerando nel suo complesso la fisionomia di Laura, possiamo trovare nel *Canzoniere* alcuni componimenti che mirano appunto alla canonizzazione di una bellezza e bontà da contemplare globalmente. Il ritratto poetico-verbale della canzone CCLXX poteva servire da modello per il ritratto pittorico (purtroppo andato perduto) eseguito da Simone Martini su commissione del poeta stesso, grazie ai suoi molteplici spunti figurativi: «'l bel viso, il vivo lume [...] il dolce costume», «quell'aura gentile / di for, sì come dentro ancor si sente», «il bel guardo [...] fra i capei crespi e biondi» (vv. 16-22, 81-82, 44-57), tutte notazioni somatiche in stretta connessione con atti, movenze e comportamenti quali

il pensar, e 'l tacer, il riso, e 'l gioco,
l'abito onesto, e 'l ragionar cortese
le parole [...]
l'angelica sembianza, umile e piana
[...]
e 'l sedere, e lo star che spesso altrui
poser in dubbio a cui
devesse il pregio di più laude darsi (vv. 80-88).

La stessa armonia di una totale bellezza traluce anche nel sonetto *Come 'l candido piè per l'erba fresca*, in cui Laura «i dolci passi onestamente move» (CLXV 2), mentre «da' begli occhi un piacer sì caldo piove» (v. 7),

E co l'andar e col soave sguardo
s'accordan le dolcissime parole,
e l'atto mansüeto, umile e tardo (vv. 9-11).

Il poeta sottolinea l'effetto «di tai quattro faville, e non già sole» (v. 12), cioè l'andare, lo sguardo, le parole e l'atteggiamento, motivi principali da cui «nasce 'l gran fuoco, di ch'io vivo et ardo» (v. 13).

In questo universo di analogie armoniche, il viso diventa la metafora totale del corpo, in quanto ne condensa tutti i particolari: ogni parte del viso, infatti, è collegata ad una determinata parte del corpo, e in più, scrive il Bonifacio, «a

figurar questo volto ci concorrono tutte le parti della faccia» (p. 176). In tal modo «il volto è veramente testimone dimostratore della nostra coscienza [...] e si forma dalla configurazione dell'animo, anzi è il suo simulatore e dissimulatore» (*ibid.*). «Il bel viso leggiadro» (XCVI 5) e il «chiaro viso» (CIX 9), secondo l'interpretazione dellaportiana, «promettevano molta dolcezza, [...] dottrina e valore»: da questa descrizione risulta che nel «volto assai leggiadro e ben composto» non solo riluce «una somma grazia», ma si possono cogliere anche i segni della saggezza (p. 179). Altrove il Petrarca, elogiando Laura, accenna appunto alla saggia donna che con la sua «leggiadria singulare e pellegrina» «sotto biondi capei, canuta mente» (CCXIII 5, 3) nasconde.

Il poeta quindi non aveva bisogno, e non soltanto per tradizione letteraria, di scendere in dettagli nel caratterizzare Laura: i segni fisiognomici, radicati nell'immaginario colto e popolare, rendono il carattere di una persona di più di qualsiasi precisazione descrittiva. Il viso è una metonimia dell'anima, ne rappresenta la porta o la finestra da cui scaturiscono le passioni, è lo specchio più chiaro della mente; siccome – scrive il Bonifacio – «il costume che appare nella faccia» (p. 575) è palese, così anche la faccia di Laura acquista una dimensione psicologica e morale che si trasmette per lunghi secoli nella lirica d'amore.

Le singole parti del viso, poi, testimoniano di costumi e di stati d'animo; tra queste, gli occhi hanno un posto preminente, dato che «il trattar degli occhi è il maggior e più importante negozio di tutta la Fisonomia» anche secondo la testimonianza di Della Porta. Agli occhi egli dedicò «un libro particolare [...] perché la natura ha fatto gli occhi per specchio dell'anima; e tutte le passioni dell'animo le conosciamo per gli occhi» (p. 329). Nella canzone *Tacer non posso*, le metaforiche «fenestre di zaffiro» oppure «gli occhi pien' di letizia e d'onestate» (CCCXXV 17, 95), così come altrove «gli occhi lucenti» (LXXIII 50) e «gli occhi soavi» (XXXVII 34) e «'l volger de' duo lumi onesti e belli» (LIX 13), raccontano di una persona tranquilla, dal «bel guardo sereno» (XXXVII 83), piena di umiltà e dolcezza. Il poeta, «scorto da un soave e chiaro lume» (CXLII 21), ossia da «Quel vago, dolce, caro, onesto sguardo» (CCCXXX 1), è condotto verso la perfezione poetica e morale nell'eternità. Il color *zaffiro* degli occhi di Laura, a sua volta, può indurci a qualche riflessione, ricorrendo alla fisiognomica. Riferendosi alla testimonianza autorevole di Aristotele, Omero ed altri, Della Porta, nel capitolo dedicato agli «occhi azzurri e grandi, fermi e splendenti», menziona vari personaggi anche mitici dagli occhi azzurri che mostravano un intelletto acuto: «Questo color azzurro [...] mostra la complessione del cervello assai temperata, e così buono ingegno e buona natura, lontano dalla adustione della colera e malinconia» (p. 361).

Oltre a trasparire da segni muti, come l'espressione del viso e gli occhi, la saggezza e i buoni costumi ovviamente si manifestano anche attraverso il linguaggio verbale. Le «parole accorte» (CV 66), «le dolci parole» (CCXI 10) o le «soavi parolette accorte» (CLXXXIII 2) o «il parlar saggio e umile» (CCXCVII 9) di Laura caratterizzano una persona gentile e dimessa, come voleva il canone poetico. Anche il modo di parlare dimesso, dice Della Porta, «mostra uomo

piacevole e pacifico [...] di animo tranquillo» (p. 230). La prudenza richiede appunto quella «accorta, onesta, umil dolce favella» (CCXCIX 6) che è segno manifesto dell'«intelletto veloce più che pardo» (CCCXXX 5) della donna amata.⁸ Forse non sarà superfluo aggiungere i segni visivi della persona saggia e prudente descritti da Della Porta: «la lingua sottile [...], la voce mezzana tra la grave e l'acuta [...], gli occhi grandi, sublimi, splendenti, di umido sguardo, over lucido» (p. 519). Anche qui devo ricordare gli «occhi lucenti» di Laura della canzone *Poi che per mio destino* (LXXIII 50), i quali, come segno astronomico, guidano il poeta; è sottinteso che si tratta di una guida morale e punto di riferimento poetico-riflessivo.

Il Petrarca parla anche della voce e del riso di Laura, di una «voce angelica soave» (LXIII 7), che è segno di piacevolezza proprio delle persone dotate di benignità, umanità, clemenza e virtù nelle descrizioni fisiognomiche. Il «dolce riso» (CXXVI 58) di Laura, che altrove diventa addirittura «umile e piano» (XLII 1) e «dolce mansueto riso» (XVII 5), fu considerato anche dal Leopardi sinonimo del volto.⁹ Il trattato di Della Porta sul tema del riso è assai categorico: «non possiamo con altro miglior mezzo giudicar l'animo savio o pazzo che dal riso» (p. 213).

A proposito della mansuetudine – tratto distintivo ricorrente nelle descrizioni di Laura – Della Porta cita l'esempio di san Bernardo, che «fu di somma mansuetudine, bontà e dottrina» (p. 446), e individua un preciso riscontro fisiognomico: il Mansueto è «di costumi facile e piacevole, e d'ingegno quieto e stabile» e presenta capelli «di color biondo oro» (p. 555). A questo punto non credo di dover riportare lo sterminato numero di esempi relativi alle «amate chiome bionde» (XXXIV 3) di Laura, il cui fulgore però, come abbiamo visto, non va disgiunto dalla saggezza e dall'intelligenza.

Fra i tanti trattati di fisiognomica del Cinquecento e del Seicento, fra i quali quello di Della Porta sicuramente occupa un posto preminente, devo segnalare qui un'altra opera interessante e, per molti versi, emblematica per i fitti rapporti fra fisiognomica e poesia: è il libro di Pompeo Caimo intitolato *Dell'ingegno umano, dei suoi segni, della sua differenza negli uomini e nelle donne e del suo buono indirizzo* (Venezia, Marcantonio Brogiollo, 1629). Caimo, «cavaglier udinese» e «teorico ordinario di primo seggio nello studio di Padova»,¹⁰ coerentemente con la sua fama di medico e poeta, offre ai suoi lettori un trattato di fisiognomica in cui, per illuminare i segni particolari della forma del corpo, della carne, degli affetti e dei costumi dell'animo, sono ripor-

⁸ È da notare che il *pardo*, ossia il 'leopardo', anche nei bestiari medievali è tradizionalmente contraddistinto dalla prestezza e da una velocità sorprendente.

⁹ Cfr. *Le rime di Francesco Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1864.

¹⁰ Nato a Udine nel 1568, fu medico a Udine, poi a Roma archiatra di Gregorio XV. Insegnò a Padova dal 1624 al 1630. Si ritenne filosofo, medico, poliglotta, politico, oratore e poeta, in latino e in volgare. Morì a Tizzano nel 1631. Cfr. G.G. LIRUTI, *Letterati del Friuli*, Venezia, Modesto Fenzo, 1760-1780, IV, pp. 199-206; *Dizionario Biografico Friulano*, a c. di G. NAZZI, Udine, Clape Cultural Aquilee, 2002³.

tati molti esempi poetici dal *Canzoniere* petrarchesco. Nel grande secolo dell'apparenza Caimo mette l'accento sulle passioni simulate o dissimulate e, di conseguenza, sul ruolo della fisiognomica nel distinguere fra artificio e natura, intendendo dimostrare che

«quelli che appaiono di leggiadro aspetto, e sono dentro deformi, hanno per avviso di lui fallace anco l'esterna bellezza, tal che sia fucata e adulterata, non ischietta e reale, e dimostrante più tosto una certa graziosa apparenza che vera essenza bella» (p. 115).

Pare che l'esempio di quest'ultima sia una bellezza canonizzata, pura e assoluta, quale era appunto quella Laura. Parlando *Del segno preso dalla forma del corpo e delle sue parti*, Caimo, riferendosi ai famosi filosofi e medici dell'antichità, cita dal *Canzoniere* e, affermando, una volta e per sempre, l'autorità del Petrarca, filosofo-poeta, sottolinea come «ad un corpo ben disposto corrisponda un'anima della medesima disposizione, e che ad un corpo bello vada accoppiato un bell'animo. Quale nell'animo è la virtù, tale nel corpo è la bellezza, anzi la virtù dell'animo è la vera bellezza» (p. 112).

Caimo, formatosi sulla grande tradizione petrarchesca, nonché sul modello trecentesco stesso, ribadisce con questa sua opera quell'interazione fra topoi fisiognomici e poetici che, in modo diretto o indiretto, si mantiene viva per lunghi secoli nell'immaginario della cultura europea.

ÉVA VÍGH
(Szeged)

