

GIACOMO VENTURA

Il ritratto di un umanista: alla ricerca del volto di Antonio Urceo Codro

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIACOMO VENTURA

Il ritratto di un umanista: alla ricerca del volto di Antonio Urceo Codro

L'intervento presenta una breve panoramica sui ritratti, letterari e artistici di alcuni umanisti attivi tra Corte e Studio nella Bologna del Rinascimento. Tra le varie raffigurazioni iconografiche, emergono per la loro singolarità i ritratti superstiti di Antonio Urceo Codro. Tali testimonianze grafiche appaiono meritevoli di indagine in quanto sembrano configurarsi come esito di una mediazione letteraria capace di annullare la distanza tra l'artista e il soggetto ritratto.

Affrontare il tema della relazione tra parola e immagine nel contesto culturale dell'Umanesimo bolognese non è un'impresa facile. Farlo significa infatti addentrarsi in una fitta rete di sentieri, non tutti facilmente percorribili, spesso poco o per nulla battuti, che si addentrano in selve e anfratti spesso di fascino ma non esenti da rischi per chi decide di intraprenderli. La prima difficoltà che incontriamo è certamente quella di riuscire a ricostruire una realtà così ricca e complessa con le giuste proporzioni e i giusti colori, dal momento che il corso della Storia ha spesso nascosto, se non infranto, quei ponti tra discipline e arti che ci permetterebbero di raggiungere agevolmente rive di un fiume oggi difficilmente guadabile: così se ci limitiamo dunque ad accostare le opere degli straordinari artisti del Rinascimento bolognese e quelle dei letterati bolognesi, il confronto tra i 'due Umanesimi', quello artistico e letterario, ci apparirà di per sé arduo, e reso più complicato da alcune vistose lacune. Sul versante artistico innanzitutto bisogna considerare che le vicende storiche e politiche che segnarono la caduta del regime dei Bentivoglio (1506), finirono di conseguenza per alterare, insieme alla fisionomia istituzionale¹ della città, anche le sorti dei frutti di una ricchissima stagione artistica: solo per citare il fatto più eclatante, «non si ricorda tuttavia mai a sufficienza quale drammatica cancellatura» rappresenti ad esempio «la furiosa cassazione, nel 1507 appena, dell'intero Palazzo che i Bentivoglio avevano fatto erigere a Pagno di Lapo Portigiani solo pochi anni avanti».² Sul versante letterario invece il quadro critico della letteratura quattrocentesca bolognese (tanto latina quanto volgare) appare ai nostri occhi ancora troppo frammentato per riuscire a tratteggiare una sintesi di ampio respiro e capace - impresa davvero ardua - di offrire uno sguardo d'insieme sul panorama della letteratura all'epoca dei Bentivoglio. Eppure non è mancato chi, in anni più o meno recenti, ha cercato di porre rimedio a questa frammentarietà riuscendo in parte a far rivivere questo straordinario periodo artistico e culturale adottando uno sguardo onnicomprensivo: si pensi soprattutto agli studi che si sono dipanati dagli indimenticabili e indimenticabili contributi di Ezio Raimondi sull'Umanesimo bolognese che per primo ha avuto il merito di saper coniugare gli orizzonti di artisti e letterati nella Bologna dell'Umanesimo, focalizzando la loro attenzione sui due centri vitali della città in cui questi rapporti tra letteratura e arte presero forma e sostanza, vale a dire la Corte bentivolesca e lo Studio.³ È infatti solo facendo interagire le opere artistiche e letterarie delle personalità gravitanti attorno a questi due centri che si potrà avere un'idea più chiara e veritiera del contesto culturale dell'Umanesimo bolognese nel suo complesso, immergendosi in quella realtà vitale di scambi e di rapporti tra arti che caratterizzava la Bologna a cavallo tra Quattro e Cinquecento, considerando i fenomeni artistici e letterari legati indissolubilmente come le facce di una stessa medaglia.⁴ In ogni caso, comunque, rimane un fatto acclarato:

¹ Non essendo questo lo spazio per affrontare le complesse e interessanti questioni politico-istituzionali legate al governo della Bologna bentivolesca, si deve rimandare necessariamente agli imprescindibili studi di Angela De Benedictis. Si vedano dunque almeno: A. DE BENEDICTIS, *Repubblica per contratto. Bologna: una città europea nello Stato della Chiesa*, Bologna, Il mulino, 1995 e EAD., *Una guerra d'Italia, una resistenza di popolo. Bologna 1506*, Bologna, Il mulino, 2004.

² Cfr. *Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510. Catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 6 marzo-24 aprile 1988)*, a cura di Marzia Faietti, Konrad Oberhuber, Bologna, Nuova Alfa, 1988, xxiii. Ma cfr. anche il documentatissimo studio A. ANTONELLI-M. POLI, *Il palazzo dei Bentivoglio. Nelle fonti del tempo*, Venezia, Marsilio, 2006, 57-95 e, nella ricca appendice di testi cronachistici, 128-139.

³ Ovvio il riferimento a E. RAIMONDI, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Bologna, Zuffi, 1950 (II ed. Bologna, Il Mulino, 1987, da cui si citerà in questo articolo), in particolare si veda il capitolo «*Nunc tota Bononia floret*», 37-128. Fondamentale anche il capitolo *Quattrocento bolognese: università e umanesimo* in ID., *Politica e commedia. Dal Beroaldo al Machiavelli*, Bologna, Il Mulino, 1972, 15-58.

⁴ Per inquadrare la cultura bolognese presso i Bentivoglio si vedano i classici G. GOZZADINI, *Memorie per la vita di Giovanni II Bentivoglio*, Bologna, Tipi delle belle arti, 1839; C. ADY, *I Bentivoglio*, Milano, Dall'Oglio, 1965, e i più recenti e

ossia che la parola Umanesimo porta ognuno di noi in una Firenze nella quale arte e letteratura studio sono elementi così imprescindibili l'uno dall'altro tanto da formare nella nostra rappresentazione un unico affresco coloratissimo e vitale. Ciò che la Storia ci ha lasciato invece dell'Umanesimo bolognese è invece un disegno più dal tratto più frammentato, tale da trasmetterci l'idea di essere di fronte quasi ad un bozzetto, un incompiuto: da qui, la nostra fatica nel riconoscere non solo le connessioni tra arte e letteratura, ma persino tra le biografie e le fisionomie di artisti e letterati che invece permangono a Firenze. Se conosciamo i volti di molte *superstars* dell'Umanesimo fiorentino grazie a straordinari dipinti, molti sono invece i volti di umanisti bolognesi condannati all'oblio o, forse peggio, destinati ad una fisionomia incerta e sfuggente di cui non riusciamo a ricostruire con sicurezza i tratti reali. Anche se si sono recentemente riconosciuti i volti dei fratelli Achillini - il filosofo Alessandro e il poeta, musicista e antiquario Giovanni Filoteo - diversamente protagonisti della cultura bolognese dell'epoca ed entrambi ritratti da Amico Aspertini,⁵ e se ad esempio conosciamo con certezza le fattezze di Girolamo da Casio,⁶ poeta di grande successo nella Bologna del '400, le due figure di primo piano della cultura umanistica bolognese sul finire del Quattrocento, vale a dire Beroaldo il Vecchio⁷ e Antonio Urceo Codro, sono accomunate dalla sorte di essere state ricordate attraverso volti, con ogni probabilità, non loro. Eppure, per quanto riguarda quest'ultimo abbiamo notizia di un ritratto, andato perduto e di cui parleremo, realizzato dal maggior esponente della scuola pittorica bolognese: Francesco Raibolini detto il Francia⁸.

Non è questa la sede di enucleare i singolari caratteri del pensiero e delle opere di Antonio Urceo Codro, umanista che fu nella città felsinea tra il 1482 e il 1500 professore di Retorica e poi di Letteratura greca (seguitissimo da molti studenti italiani ed europei, poeta di Corte presso i Bentivoglio e precettore privato dei rampolli delle famiglie più eminenti della città: fu maestro di Anton Galeazzo Bentivoglio e di Camillo Paleotti) e fu senza ombra di dubbio una delle personalità più interessanti ed eterodosse dell'Umanesimo bolognese: basti sapere che Codro fu, insieme a Beroaldo, la figura maggiormente rappresentativa di una scuola filologica fortemente antidogmatica, eterodossa e linguisticamente spregiudicata i cui semi - portati da uditori e impiantati dagli editori - germogliarono soprattutto nell'Europa centrale, nei centri in cui andava strutturandosi la Riforma protestante. Essenziali per comprendere il suo umanesimo filologico e filosofico tanto spregiudicato quanto coinvolgente sono i suoi quattordici *Sermones*, prolusioni universitarie in cui già dal titolo (ovvio il rimando ai *Sermones* oraziani), è possibile intuire tanto la discorsività e l'ironia di cui sono permeati e in cui si evidenziano la profonda conoscenza di entrambe le lingue classiche e la convinzione (propria del padre del suo maestro, Battista Guarino vale a dire Guarino Veronese) che siano da ricercare nella letteratura greca, e soprattutto in Omero e Aristotele, le origini e i presupposti del sapere degli antichi. Ma Codro nella Bologna del Quattrocento non fu un 'solamente' *publicus praeceptor* stipendiato dallo Studio: attratto dalla polarità della Corte, egli svolse parallelamente all'insegnamento un'intensa attività di poeta cortigiano (così come aveva fatto a Forlì presso gli Ordelaffi, prima di giungere nel capoluogo felsineo) impiegando la sua erudizione e la sua profonda perizia versificatoria (con

fondamentali *Bentivolorum magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, a cura di B. Basile, Roma, Bulzoni, 1984 e *Sapere e/è potere. Discipline, dispute e professioni nell'Università medievale e moderna. Il caso bolognese a confronto*, a cura di L. Avellini, A. Cristiani e A. De Benedictis, 3 voll., Bologna, Istituto per la Storia di Bologna, 1990. Si veda anche il recente *Le nozze dei Bentivoglio (1487). Cronisti e poeti*, a cura di B. Basile e S. Scioli, Napoli, La scuola di Pitagora, 2014.

⁵ Si tratta rispettivamente di una tela acquisita nel 2009 dalla Galleria degli Uffizi e di un disegno presente nel Gabinetto Disegni e stampe della medesima galleria. Si vedano le schede curate rispettivamente da Elisabetta Fadda e Marzia Faietti in *Santi, poeti e navigatori... gli Uffizi a Montecatini Terme*, a cura di F. De Luca, Firenze, Polistampa, 2011, pp.46-55, a cui si rimanda anche per la bibliografia pregressa riguardante questa attribuzione. Si vedano tuttavia anche altre due raffigurazioni dei fratelli Achillini: per Alessandro, la xilografia - quasi un'istantanea - posta nel frontespizio delle sue *Annotationes Anatomiae* (Girolamo de' Benedetti, 1520) e per Giovanni, l'incisione di Marcantonio Raimondi che lo ritrae intento a suonare la chitarra. Cfr. dunque *Amico Aspertini, 1474-1552: artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, a cura di A. Emiliani-D. Scaglietti Kelescian, Milano, Silvana Editoriale, 2008, 298-299 e *Bologna e l'Umanesimo...*, 123-125.

⁶ Raffigurato nella Pala Casio (Parigi, Musée du Louvre) e in uno splendido ritratto (Milano, Pinacoteca di Brera) dal pittore Giovanni Antonio Boltraffio. Sul ritratto cfr. *Amico Aspertini...*, 146-147

⁷ A cui Andrea Severi ha dedicato l'intervento precedente al mio nel *panel*.

⁸ Tra la sterminata bibliografia sul Francia, utilissimi sono stati i seguenti volumi: E. NEGRO-N. ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, Bologna, Consorzio fra le banche popolari dell'Emilia Romagna-Marche, 1998 e il capitolo su Francia in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna, Cassa di risparmio in Bologna, 1986, vol. 1, 1-28.

ogni probabilità appresa presso Luca Ripa) nella realizzazione di componimenti ostentatamente encomiastici e permeati di tessere omeriche, virgiliane ed ovidiane.⁹

Il volto di questo umanista è al centro di singolari vicende che ci permettono di illuminare con tinte un po' più chiare, in una prima fase, il rapporto tra letterati e artisti nella Bologna del '400 e, parimenti in seconda battuta, una possibilità di rapporto tra letteratura e immagine, analizzando in particolare, le relazioni che possono intercorrere tra biografia e ritratto.¹⁰ Ma andiamo con ordine: se apriamo il volume delle opere di Codro, pubblicato postumo nel 1502 presso Giovanni Antonio Platone de' Benedetti con le cure del francese Jean de Pins e degli allievi prediletti Bartolomeo Bianchini, Filippo Beroaldo Iuniore, troveremo nell'epistola prefatoria di quest'ultimo, posta alle carte iniziali del volume e indirizzata ad Anton Galeazzo Bentivoglio - secondogenito di Giovanni II Bentivoglio, principale promotore della pubblicazione delle opere del nostro e figura cruciale, ma non ancora abbastanza studiata,¹¹ per la cultura bolognese dell'epoca - una notizia che permetterà di scorgere un primo tassello per poter ricostruire quei rapporti sfuggenti tra letterati e artisti, ossia l'esistenza di un ritratto di Codro, commissionato dal Bentivoglio al Francia, che ornava le pareti del suo studiolo nel Palazzo di famiglia. Così lo Iuniore:

Quantopere autem Codrum amaveris, cum semper patuit, tum praecipue cum eius imaginem intra cubiculum tuum habere voluisti depictam in coetu sapientum ab aurifice nobilissimo Francia cive nostro. Quam imaginem, cum Codrum inspexisset hoc distichon effundit: Si Codrus tibi notus est viator / Quis Codrus magis est an hic, an ille?¹²

Sono poche righe ma straordinariamente eloquenti: sappiamo dunque che l'artista di maggior rilievo a Bologna negli anni a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, Francesco Raibolini detto il Francia, aveva realizzato un ritratto del nostro umanista, su commissione di Anton Galeazzo Bentivoglio, per collocarlo in una galleria che custodiva ritratti di sapienti. Sappiamo inoltre che Codro fu sicuramente colpito e onorato dal ritratto tanto da celebrare l'opera con l'epigramma *De imagine sua* - destinato ad una grande fortuna e che può essere considerato nella sua voluta ambiguità come un'efficace sintesi del pensiero del nostro umanista. Il componimento presente anche nella sezione degli *epigrammata*¹³ è con evidenza giocato sul binomio tra realtà e rappresentazione: questo distico - che sembra però preludere a connotati mortuari se si pensa alla presenza di un 'viator', frequentissimo *topos* letterario degli epitaffi - può essere considerato, nella sua voluta ambiguità, come un'efficace sintesi del pensiero, certamente asistemico e frutto di una filiazione diretta dalla frequentazione filologica di un canone letterario inclusivo e apertissimo, del nostro umanista che, lontano da ogni dogmatismo e da ogni stabile certezza, nel primo dei suoi *sermones* aveva dimostrato come ogni conoscenza ed esistenza fossero irrimediabilmente destinate a divenire *fabula* e a sopravvivere solamente in una *fictio* imprecisa e sfumata. Il nostro umanista, ringraziò poi Anton Galeazzo con la *silva De imagine Codri*,¹⁴ che ci informa, tra le altre cose, della posa

⁹ Su Codro si rimanda obbligatoriamente al già citato E. RAIMONDI, *Codro e l'Umanesimo a Bologna...*, così come all'antico ma mai del tutto superato C. MALAGOLA, *Della vita e delle opere di Antonio Urceo Codro: studi e ricerche*, Bologna, Fava e Garagnani, 1878. I primi quattro *Sermones* di Codro si possono leggere in A. URCEO CODRO, *Sermones I-IV, filologia e maschera nel Quattrocento*, a cura di L. Chines-A. Severi, Roma, Carocci, 2013, ed è prevista nei prossimi anni la pubblicazione dei successivi.

¹⁰ Su questo rapporto - e più in generale sui ritratti umanistici tra parole e immagini - si rimanda ai contributi presenti in *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Convegno di studi, Firenze, 26-27 marzo 1998, a cura di G. Lazzi-P. Viti, Firenze, Polistampa, 2000.

¹¹ Si veda la voce curata da Ingeborg Walter per il DBI. Cfr. I. WALTER, *Bentivoglio, Antongaleazzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1966, pp. 603-605.

¹² Cfr. A. URCEO, *In hoc Codri volumine haec continentur: Orationes, seu sermones ut ipse appellabat, epistolae, silvae, satyrae, eglologiae, epigrammata*, Bologna, Giovanni Antonio di Platone de' Benedetti, 1502, c. A2 r. «Quanto del resto tu abbia amato Codro, fu sempre chiaro, ma in particolar modo lo fu quando tu volesti avere nel tuo studiolo la sua immagine dipinta tra una schiera di sapienti dal nostro nobilissimo concittadino orefice Francia. E, dopo che Codro vide l'immagine, compose questo distico: «Se tu conosci Codro, viandante, / chi è più Codro, questo o quello?».

¹³ Ivi, c. H2 v

¹⁴ Ivi, cc. B1 r-v.

meditabunda in cui Codro venne effigiato, e lo stesso fece menzione del ritratto in una lettera all'amico veneziano Battista Palmieri nel 1498, anno che dunque si dovrà considerare come termine *ante quem* per datare il dipinto.¹⁵



Fig. 1

Se ci portiamo alla fine del volume dell'opera di Codro, leggendo la *Vita Codri*, possiamo notare come il suo autore, un altro curatore dell'edizione, ossia Bartolomeo Bianchini, l'allievo prediletto del maestro e suo biografo 'ufficiale', dedicò parole di elogio per il ritratto del maestro e per il suo autore.

Huius vero effigiem oris vultusque et lineamenta corporis mire expressit in aedibus Bentivolorum amor ac delitiae nostrae Francia spectatae virtutis aurifex cuius unicum ingenii fastigium pariter omnes et amant et admirantur, et tanquam numen adorant cum ob alia tum in primis et quia summus nostro aevo est aurifex et tanquam artis huiusce Deus et in pictura nemini posthabendus. Nullius et enim ante ipsum neque pictura ne etiam caelatura in propatulo visitur quae teneat oculos. Longissimis te utique laudibus Francia extollerem nisi quibusdam viderer nimio amore incidisse in profundissimam quadam adulationis speciem. Sed me longius amor ac dulcedo viri abduxit, ad propositum revertor.¹⁶

A metà tra apologia ed elogio, la *Vita Codri* è un autentico ed esteso ritratto estetico e morale del nostro umanista: grazie a questa rappresentazione *per verba*, tutti gli studiosi di Codro ricavarono le principali informazioni su cui basare le proprie letture e i propri studi. E se certamente la biografia di Bianchini catalizzò le attenzioni degli studiosi per la capacità di mettere in luce i tratti più singolari del maestro, finì certamente per deformare in qualche modo la sua figura, assicurandogli però al contempo una straordinaria fortuna presso i lettori. È importante ricordare che Bianchini, rampollo di una delle famiglie bolognesi più in vista in quegli anni e

¹⁵ Ivi, c. S4 v. Su questa straordinaria lettera, cfr. E. RAIMONDI, *Politica e commedia...*, 75-77

¹⁶ Ivi, cc. α2 v - α3 r: «Un ritratto del suo volto, dell'aspetto e della fisionomia del corpo, lo realizzò meravigliosamente nelle stanze del Bentivoglio il Francia, amore e delizia nostra, orefice di stimata perizia. la grandezza unica del suo ingegno è da tutti in egual misura sia amata che ammirata, ed è adorato alla stregua di un dio non solo per il resto, ma anche in primo luogo perché è il massimo orefice del nostro tempo ed è come un dio in questa arte e pure in pittura non deve essere posto dopo nessun'altro. Non si va a visitare infatti nel palazzo pittura o neppure cesellatura capace di attrarre gli occhi se non quella fatta da lui. Io ti innalzerei, Francia, senza dubbio con amplissime lodi, se non sembrasse ad alcuni che io sia caduto per troppo amore in una qualche forma di adorazione. Ma l'amore e la dolcezza dell'uomo mi spinse alquanto oltre e ritorno al proposito».

allievo prediletto di Codro, fu autore di due singolari ritratti letterari, vale a dire le biografie del nostro umanista e di Filippo Beroaldo il Vecchio,¹⁷ e quindi dei due professori più in vista a Bologna alla fine del Quattrocento. Bianchini fu una figura centrale nella corte Bentivolesca e fu egli stesso promotore di *certamina* poetici presso la residenza familiare di villa Scornetta, fuori dalle mura cittadine.¹⁸ Bisogna però forse rilevare che le lodi nei confronti del Francia, per quanto al nostro occhio indiscutibilmente giuste e meritate dal pittore, furono con ogni probabilità anche interessate: è noto infatti che il Bianchini si fece ritrarre dall'illustre pittore in una tavola che, fortunatamente, possiamo vedere ancora oggi alla National Gallery di Londra (*fig. 1*).

Il corso della Storia non ha però riservato al ritratto del nostro umanista una sorte altrettanto felice di quello dell'allievo. Se infatti oggi possiamo ammirare il ritratto di Bianchini, il ritratto di Codro è invece perduto per sempre a seguito dell'insurrezione popolare antibentivolesca del 19 luglio 1507, che ha distrutto e spogliato lo splendido palazzo Bentivoglio, trascinando per sempre nell'oblio la galleria degli uomini sapienti di Anton Galeazzo in cui era ritratto il maestro, impedendoci per sempre di vedere il suo volto.

Trovandosi di fronte a queste evidenze, quasi nessuno continuerebbe a ricercare con qualche speranza il volto di Codro. Eppure, l'autore della prima monografia su Codro, Carlo Malagola, dando prova della sua straordinaria erudizione esercitata nel solco dell'implacabile metodo di indagine positivistic della scuola storica, non era rimasto scoraggiato dalla distruzione del ritratto del Francia: scandagliando senza posa archivi e biblioteche il ventisettenne futuro direttore dell'Archivio di Stato di Bologna riferiva dell'esistenza di tre ulteriori ritratti del nostro umanista.¹⁹ Oltre alla bizzarra e poco attendibile notizia di un dipinto realizzato sul muro di una casa ad Orzi Nuovi riportata da Domenico Codagli,²⁰ e alla raffigurazione stilizzata del nostro umanista nelle pagine iniziali di un'edizione dell'*Aulularia* plautina con il *supplementum* di Codro stampata a Strasburgo prima del 1510 per i tipi di Johann Prüss,²¹ Malagola riferisce di una interessante e curiosa incisione su un volume francese della prima metà del '700:

L'unico ritratto che ci rimanga di Codro è una incisione di F. Bleyswyk, la quale va innanzi al frontespizio del secondo tomo delle 'Memoires Litteraire Historiques et Critiques' che il Padre Temistocle de Saint Iacynthe compose sotto il [sic] pseudonimo di 'Docteur Matanasius'.²²

L'autore è lo scrittore satirico francese Hyacinthe Cordonnier, meglio conosciuto come Themiseul de Saint-Hyacinthe,²³ che con il suo *Matanasiana, ou Mémoires littéraires, historiques, et critiques, du docteur Matanasius*,²⁴ costruiva (nell'*Article V*, pp. 259-336) il primo vero e proprio studio moderno e complessivo sull'opera di Codro. Nelle pagine del volume degli *opera*, insieme ad altre opere di altri scrittori, veniva recensito analiticamente per la sua rarità e la singolarità dei contenuti. L'autore doveva probabilmente trovare nelle sezioni più licenziose e comiche dei *Sermones* di Codro gustose suggestioni per i suoi scritti: com'è facilmente prevedibile lo scrittore francese,

¹⁷ La *Vita Beroaldi* si può leggere nelle carte iniziali di F. BEROALDO IL VECCHIO, *Commentationes in Svetonium Tranquillum*, Bologna, Benedictus Hectoris, 1506.

¹⁸ Ricordati dal fiammingo Hermann Knuyt van Slytershoven nella sua commedia *Scornetta*, tra i cui personaggi compare anche un lascivo Codro, dai tratti in parte simili al nostro umanista. Cfr. H. KNUYT VAN SLYTERSHOVEN, *Comoedia salebrosa atque lepidissima cui titulus Scornetta*, Bologna, Hieronymus de Benedictis, 1497. Si rimanda inoltre alla recentissima edizione critica di Luca Ruggio: H. KNUYT VAN SLYTERSHOVEN, *Scornetta*, edizione critica, traduzione e commento a cura di L. Ruggio, Firenze, Cesati, 2016.

¹⁹ Si veda C. MALAGOLA, *Della vita e delle opere di Antonio Urceo detto Codro...*, 195-199.

²⁰ D. CODAGLI, *L'Historia Orceana, del R.P.F. Domenico Codagli, predicatore. Nella quale si trattano le guerre et le cose avvenute in questa sua patria, ch'abbracciano quasi dua milla anni*, Brescia, Giovanni Battista Borella, 1592, 111. Così l'autore integrava, traducendola, la vita di Bianchini: «Un'altra se ne vede a gl'Orci sopra la casa di Lodovico Pazzo, con queste lettere Codrus Vrceanus».

²¹ PLAUTUS, *Aulularia plautina comediarum lepidissima quae etsi alias incompleta a Codro Urceo tamen est perfecta. Cum familiari explanatione*, Strasburgo, Johann Prüss, ante 1510.

²² Cfr. C. MALAGOLA, *Della vita e delle opere di Antonio Urceo detto Codro...*, 198.

²³ Su Themiseul si veda É. CARAYOL, *Thémiseul de Saint-Hyacinthe, 1684-1746*, Oxford, Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1984.

²⁴ T. DE SAINT-HYACINTHE, *Matanasiana, ou Mémoires littéraires, historiques, et critiques, du docteur Matanasius*, S.D.L.R.G., La Haye, Charles Le Vier, 1716.

compendiando analiticamente il *Sermo I*, rimase enormemente colpito dalla teoria della *fabula*, ma mostrò un grande interesse anche per il *Sermo IV* che ha per tema il prender moglie, in cui sono presenti numerosi passi satirici, licenziosissimi, che dovevano certamente aver colpito il suo gusto.

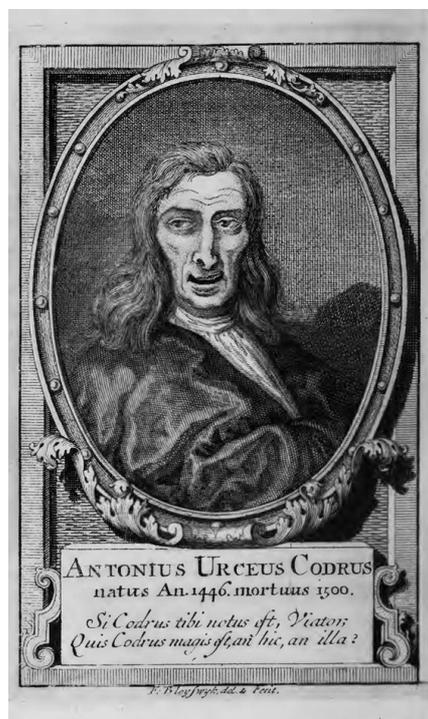


Fig. 2

Questo straordinario ritratto (fig. 2) porta la firma del prolifico incisore olandese, Frans van Bleyswyck,²⁵ che a Leida nel primo quarto del '700 aveva realizzato moltissime incisioni per il mercato librario olandese e francese. Questi tuttavia è però forse da ritenere solamente l'autore dell'incisione e non l'ideatore del disegno poiché, come emerge nello studio a lui dedicato, l'olandese era solito essere particolarmente aderente a modelli di immagini e ritratti spesso anonimi e provenienti da altre stampe, in larga parte convenzionali e comunque già consacrati dalla tradizione.²⁶ Diversamente, Bleyswyck ricorreva ai modelli di disegnatori affermati come ad esempio Hoet, Houbraken, Lebrun e Picart, o più sporadicamente all'aiuto dei pittori Frans van Mieris the Younger e Hieronymus van der My. In ogni caso, chiunque ne sia stato l'effettivo autore, il ritratto dell'incisione manifesta pienamente la singolarità di chi è effigiato, caratterizzandone soprattutto il volto: l'umanista è ritratto con lunghi capelli, guance scavate, occhi sfuggenti, naso pronunciato e con labbra socchiuse, come nell'atto di parlare. Senza ombra di dubbio i tratti e la posa del raffigurato, che rimandano chiaramente a una figura intellettuale dal pensiero tanto profondo, quanto libero e irregolare, escludono *a priori* l'ipotesi più intrigante che porterebbe ad ipotizzare che l'incisione fosse frutto di una copia del ritratto del Francia che abbia circolato in Europa per circa due secoli: gli abiti del Codro di Bleyswyck sono sei-settecenteschi e la posa di spalla rimanda decisamente ai ritratti del secolo precedente (in ambito olandese si pensi tra tutti all'autoritratto di Van Dyck, mentre in Italia, al Caravaggio di Ottavio Leoni). La bocca semi-aperta invece - tratto caratteristico di un personaggio 'che parla', e dunque un erudito, un professore - rimanda invece a quella 'speaking-likeness', dei ritratti di Vouet, Frans Hals e, soprattutto, dei busti del Bernini.²⁷ Ma tuttavia, proprio per le particolarità di cui

²⁵ J. STRENG, *The Leiden engraver Frans van Bleyswyck (1671-1746)*, «Quaerendo», XX (1990), 2, 111-136.

²⁶ «Another factor to be borne in mind when judging Van Bleyswyck's work is that he often worked from the designs of others; artists already dead as well as those still living». Ivi, 124.

²⁷ Sulla questione, si vedano gli illuminanti saggi contenuti nei volumi suggeritimi da Sonia Cavicchioli, a cui vanno i miei più sentiti ringraziamenti per avermi supportato nella ricerca dei modelli di questa incisione. Cfr. dunque *Bernini and the birth*

abbiamo accennato, non si può nemmeno escludere invece un'ipotesi ancor più scoraggiante, ossia che le sembianze di Codro siano in realtà quelle di un altro intellettuale - magari contemporaneo (o di poco precedente) all'esecutore - a cui l'incisore abbia tuttavia deciso di ricorrere, in mancanza di un sicuro modello da seguire.

Tuttavia, se confrontato il soggetto ritratto nell'incisione con la descrizione fisica del maestro fornitaci dal Bianchini in una sezione della *Vita*, mi pare che si possa trovare una spiegazione sull'origine di tale ritratto settecentesco, che forse lascia un poco di amaro in bocca, ma che si pone perfettamente al centro della nostra riflessione sul rapporto parola - immagine e più precisamente al rapporto biografia - ritratto. Ascoltiamo ancora una volta le parole di Bianchini:

Corpore vero et statura fuit mediocri. Vultu pallore ac macie obducto et qui plerunque natura mirabundo similis videretur, albicantibus oculis et paulo sub fronte repostis. Accedebat ad haec eminentia nasi, capilli raritas.²⁸

A questa descrizione, il biografo aggiungeva:

Gracile adeo corpus ob stomachi debilitatem ut cum quidam ei per iocum me audiente corporis tenuitatem obiiceret, in hunc ferme modum responderit. Quid mihi vituperationis loco obiicis deformitatem corporis cum non mihi tantum sed ipsi etiam rerum omnium fabricatori Deo pro propemodum haec pariter obiicias? Ea nanque omnia quae Deus ille in nos contulit non ad hominis sed ad suum ipsius arbitrium collata sunt quae si ex nostro penderent voto nihil utique esset (modo mentis compotes nos idem ille Deus fecisset) quod in nobis desideraremus.²⁹

Si può dunque ragionevolmente credere che l'incisione sia frutto di un'attenta lettura della *Vita Codri* di Bianchini, svolta da chi - forse dall'editore Charles de Vier (che aveva interesse nel creare un prodotto il più possibile 'appetibile' a un pubblico che adorava le illustrazioni e i ritratti) o forse dallo stesso Themiseul - avrebbe poi commissionato l'incisione al Bleyswyck. Considerando poi alla presenza del distico (che reca in luogo di *ille* la lezione scorretta *illa*), è inoltre molto probabile che l'incisione volesse essere una sorta di ricostruzione intellettuale del ritratto perduto del Francia, realizzata a partire dalle informazioni sulle bizzarrie fisiche e intellettuali del nostro umanista. D'altronde la testimonianza di Bianchini, in mancanza di altro, era giocoforza la voce che più naturalmente poteva ritenersi affidabile, in quanto unica fonte primaria sull'aspetto dell'umanista.³⁰

of baroque portrait sculpture, edited by A. Bacchi, Catherine Hess and Jennifer Montagu with the assistance of A.L. Desmas, Los Angeles, J. Paul Getty museum, Ottawa, National Gallery of Canada, 2008 e *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, catalogo della mostra a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi e D. Zikos, Firenze, Giunti, 2009. La magrezza del Codro di Bleyswyck può forse ricordare il volto scavato del busto di Antonio Coppola realizzato da Bernini (Roma, Museo di San Giovanni Battista dei Fiorentini) cfr. *Bernini and the birth of baroque portrait sculpture...*, 88-92.

²⁸ A. URCEO, *In hoc Codri volumine haec continentur...*, c. α2 v: «di corporatura e di statura fu modesto, di volto magro cosparso di pallore e dai tratti di chi per lo più secondo natura si meraviglia, dagli occhi chiari e posti poco sotto la fronte. Si aggiungevano a ciò un naso prominente e capelli radi».

²⁹ *Ibidem*. «Aveva una corporatura per colpa della debolezza di stomaco a tal punto gracile che, quando qualcuno gli obiettava per scherzo la sua magrezza, e l'ho sentito io, in questo modo con fermezza gli rispose: "Perché mi obietti la bruttezza del corpo in luogo del biasimo, quando non solo a me, ma anche quasi allo stesso Dio, fattore di tutte le cose, ugualmente obietti queste cose? Tutte le cose infatti che quel Dio conferì in noi non all'arbitrio dell'uomo, ma al suo proprio furono conferite. E se dipendessero dal nostro desiderio, nulla certamente ci sarebbe (ora lo stesso dio ci avrebbe fatti padroni di noi) che desiderassimo in noi?».

³⁰ È poi opportuno ricordare, come fu notato per primo da Ezio Raimondi, che anche un altro - irregolarissimo - umanista bolognese, aveva descritto i tratti di Codro, seppur da un'altra prospettiva e con finalità non commemorative. Testimonianza del fatto che la *Vita* del Bianchini fosse un'opera fin dal principio lettissima e studiatissima, è il fatto che la descrizione fisica effettuata dall'allievo fu ben presto criticata per la sua imprecisione dall'umanista esperto di fisiognomica Bartolomeo della Rocca detto Cocles, allievo di Alessandro Achillini, che nel suo fortunatissimo trattato di chiromanzia e fisiognomica *Anastasis* utilizzava Codro come esempio per indicare le qualità caratteriali e morali di chi possedeva un naso aquilino. Cfr. B. COCLES DELLA ROCCA, *Chyromantie ac physionomie anastasis: cum approbatione magistri Alexandri Achillinis*, Bologna, Girolamo de' Benedetti, 1523, c. 29v. Riporto la parziale traduzione in E. RAIMONDI, *Codro e l'Umanesimo a Bologna...*, 271-272, n. 1: «Questa fu la sua corporatura: occhi concavi e nei colori azzurri non luminosi, naso aquilino, faccia lunga, labbra alquanto sottili, mento incavato, collo lungo, epiglottide prominente, scapole alate e un po' alte. Petto e cosce sottili, anche e natiche strette, gambe gracili ma in proporzione a tutte le altre parti del corpo, calcagni e piedi lunghi e magri:

Sarebbe dunque solo grazie alla potenza e all'immortalità della parola scritta che, a distanza di oltre due secoli, un volto riprende vita, seppur in una nuova forma. Il volto perduto di un umanista si ricrea dunque – e forse non potrebbe essere altrimenti – sanando le lacune del tempo con un gesto tanto razionale quanto creativo o, più precisamente, attraverso una prassi al contempo artistica e filologica. Questa vicenda, pare confermare dunque come il dialogo tra parola e immagine possa dilatarsi nei secoli e possa ricreare nel suo dispiegarsi una realtà perduta tra i flutti della Storia.



Fig. 3

Il ricordo del ritratto perduto di Codro non sopravvive oggi solamente nelle parole di Bianchini: un'altra testimonianza del dialogo tra letteratura e arte della Bologna dell'Umanesimo, rivive ancora in un altro dipinto. Nei primi anni del '500, uno dei tanti studenti tedeschi giunti a Bologna per studiare diritto finì per frequentare le lezioni di Beroaldo e Codro, divenendo probabilmente loro allievo: si tratta di Christoph Scheurl,³¹ personalità di primo piano nel mondo tedesco del primo quarto del '500 e che fu in stretti rapporti con Lutero e Melantone. Una volta tornato in patria il tedesco si adoperò nel diffondere i testi dei due umanisti bolognesi presso i suoi colleghi di Wittemberg, città in cui insegnò ed entrò in contatto con gli ambienti della Riforma, pur non aderendovi. Ma oltre a essere allievo di Codro, Scheurl fu anche un suo attento lettore, amante soprattutto dei passi più irriverenti della sua opera, ossia di quegli inserti misogini e anti-preteschi che il goliardico maestro inseriva nelle sue lezioni, come testimoniano le note autografe sul suo esemplare oxoniense dell'*editio princeps* bolognese.³² Tuttavia la testimonianza più viva dell'affetto, della stima che lo studente tedesco doveva nutrire verso Codro e parimenti la prova che l'immagine del maestro realizzata dal Francia doveva essere viva nel ricordo di tanti, si ritrova nel ritratto di Scheurl realizzato da Lucas Cranach il Vecchio, custodito oggi presso il Germanisches Nationalmuseum di Norimberga (fig. 3).

un secondo Almansor. La forma del naso, il collo lungo, l'epiglottide sporgente in fuori, la voce acuta mostrano che egli era quanto alla complessione collerica d'indole secca. Aveva stomaco angusto e la digestione gli era difficile. Il suo cuore era freddo per la lunghezza del collo: era inoltre timido, pauroso, avaro, il che s'opponne alla magnanimità della complessione calda».

³¹ Cfr. C. A. STUMPF, *Scheurl, Christoph* in *Neue Deutsche Biographie*, vol. 22, Berlin, Duncker & Humblot, 2005 ma anche A. DE BENEDICTIS, Un umanista tedesco tra Bologna e Norimberga, tra le guerre d'Italia e la Riforma in Germania: Christoph Scheurl (1481-1542), in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, Atti del Convegno internazionale 11-13 maggio 2009, a cura di S. Frommel, Bologna, Bononia University Press, 2010, 81-90.

³² L'esemplare appartenuto a Scheurl, è custodito presso la Bodleian Library di Oxford con segnatura Douce B subt. 310. Scheurl concentra le sue attenzioni soprattutto su passi che suggeriscono modelli di condotta morale in particolar modo compendiando e sottolineando i passi contro il prendere moglie del *Sermo IV* e la satira anti-pretasca del *Sermo XII*.

Il dipinto, come efficacemente dimostrato da Marzia Faietti³³ rivela il debito della ritrattistica fiamminga alla scuola bolognese, ma ciò che più colpisce è la scritta che il committente ha fatto porre sul ritratto:

Si Scherlus tibi notus est viator
Quis Scherlus magis est an hic, an ille?³⁴

Ossia, nulla più che una riscrittura del distico composto da Codro: ancora una volta, dunque, le parole di gratitudine verso un maestro e la vicenda straordinaria di un ritratto perduto rivivono in un altro dipinto grazie all'inesauribile potenza di un dialogo tra immagini e parole, capace di superare i confini dello spazio e del tempo.

³³ L'autrice per testimoniare l'influsso della pittura bolognese sulla ritrattistica fiamminga ha messo in relazione il dipinto di Cranach proprio con il Bartolomeo Bianchini di Francia e con il Giovanni Achillini dell'Aspertini. Cfr. M. FAIETTI, *1490-1530: influssi nordici in alcuni artisti emiliani e romagnoli* in *La pittura in Emilia e in Romagna, Il Cinquecento. Un'avventura artistica tra Natura e Idea*, Bologna, Credito Romagnolo, 1994, in particolare, si vedano 10-12.

³⁴ Su questa questione e più in generale sull'utilizzo delle epigrafi umanistiche nei ritratti si veda l'esemplare studio di H. VREDEVELD, "Lend a Voice": *The Humanistic Portrait Epigraph in the Age of Erasmus and Dürer* in «Renaissance Quarterly», LXVI (2013), 2, 509-567. Sulla questione che ci riguarda si veda soprattutto 547-548 e - primo a riconoscere il 'plagio' di Scheurle – J. HAUBLEITER, *Die Universität Wittenberg vor dem Eintritt Luthers. Nach der Schilderung des Mag. Andreas Meinhardi vom Jahre 1507*. Leipzig, Deichert, 1903, 47-48, n.1.