

PITTURE DI PAROLE

PER BARBARA ZANDRINO

a cura di

Giorgio Bárberi Squarotti e Valter Boggione

Edizioni Sinestesia



Biblioteca di Sinestesia

8

BIBLIOTECA DI SINESTESIE
8

PITTURE DI PAROLE

PER BARBARA ZANDRINO

a cura di

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI e VALTER BOGGIONE

EDIZIONI SINESTESIE

VOLUME PUBBLICATO CON IL CONTRIBUTO DEL DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Proprietà letteraria riservata

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesia

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it

ISBN 978-88-98169-00-9

Grafica, fotocomposizione e stampa

LA SCUOLA DI PITAGORA S.R.L.

Piazza Santa Maria degli Angeli, 1 – Tel. 081/7646814 – Napoli (Na)

info@scuoladipitagora.it

Ottobre 2012

In copertina: Artemisia Gentileschi, *La ninfa Corisca e il satiro* (1635-40 ca.), Napoli, collezione privata. Particolare.

TABULA GRATULATORIA

Università degli Studi di Torino – Dipartimento di Studi Umanistici

Fondazione Centro di Studi Alfieriani

Università Ca' Foscari Venezia – Biblioteca di Area Umanistica

Alba Andreini

Erminia Ardissino

Gian Luigi Beccaria

Pasquale Rocco Broso

Alessandro Buffa

Dario Cecchetti

Vittoria Corazza

Daniela Dalla Valle

Davide Dalmas

Cesare De Michelis

Giancarlo Depretis

Arnaldo Di Benedetto

Elisabetta Dragone

Maria Luisa Doglio

Giovanna Garbarino

Luisella Giachino

Raffaele Giglio

Giovanna Ioli

Elena La Rocca

Clara Leri

Ermanno Malaspina

Mariarosa Masoero

Enrico Mattioda

Clementina Mazzucco

Rocco Mario Morano

Stefano Penna
Fabio Pierangeli
Donato Pirovano
Giovanni Matteo Roccati
Luigi Surdich
Marta Tondo
Paola Trivero
Federico Vercellone

INDICE

<i>Premessa</i>	11
MARCO LAZZERINI <i>Tra invenzione poetica, tradizione letteraria e immaginario visivo: Lucifero e i diavoli danteschi</i>	13
FRANCESCO SPERA <i>La perfezione divina e i maestri umani nella prima cornice del purgatorio dantesco</i>	33
MARCO CHIARIGLIONE <i>La «poesia sacra» di Dante dei rilievi purgatoriali (Purg., X-XII)</i>	55
GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI <i>Il modello lontano. Arte umana e arte di Dio in alcune immagini del Paradiso</i>	73
CHIARA LOMBARDI <i>Il sacro e il profano, l'amore e la vanitas: le storie di Troilo e Cirseida e la pittura italiana del trecento</i>	93
ROBERTA GIORDANO <i>La «Gloria» di Boccaccio e la «Fame» di Chaucer. Continuità e metamorfosi di un tema</i>	119
GIORGIA FISSORE <i>Il potere terapeutico della musica: epilessia, morbo di San Vito e tarantismo</i>	139

FRANCO MARENCO <i>Figura incontra scrittura: elementi emblematici nei ritratti di Elisabetta I d'Inghilterra</i>	153
GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI <i>Le immagini e la vita</i>	165
MORENO SAVORETTI <i>La funzione del ritratto nella Dianea di Giovan Francesco Loredano</i>	201
FULVIO PEVERE <i>«Loquere meliora silentio»: poesia e pittura nelle Satire di Salvator Rosa</i>	219
ALBERTO BENISCELLI <i>Un episodio della fortuna tassiana: le raffigurazioni della Liberata ne Il carcere illuminato di Angelo Tarachia</i>	241
ANNA CHIARLONI <i>Testo e immagine. L'Ifigenia di Villa Valmarana</i>	265
EPIFANIO AJELLO <i>Carlo Goldoni. Venezie (l'arrivo in città)</i>	279
CARLA FORNO <i>Fra ritratto e allegoria: Vittorio Alfieri e la pittura messaggera</i>	297
CHIARA SANDRIN <i>Novalis e la verità della poesia</i>	321
RINALDO RINALDI <i>Scrivanie</i>	329
CARLO SANTOLI <i>Il paesaggio della Grecia nei Taccuini di D'Annunzio</i>	347
VALTER BOGGIONE <i>Carta o tela dipinta che tace. Paragrafi gozzaniani</i>	365

ELISABETTA SOLETTI <i>La macchina, mostri e metafore della modernità</i>	387
MARINELLA PREGLIASCO <i>Con mano leggera. Divagazioni tra lingua, letteratura e arte</i>	401
CARLA VAGLIO MARENGO <i>Moravia e Joyce</i>	411
GIULIANA FERRECCIO <i>Ezra Pound e Aby Warburg: Ninfe e «dettagli luminosi»</i>	421
CRISTINA CORDOLA <i>Eugenio Montale: poeta-pittore o pittore-poeta?</i>	437
FRANCO VAZZOLER <i>Postkarten dal museo</i>	457

Quando, trent'anni or sono, Barbara Zandrino rivolgeva la sua attenzione a Fillia ed Evola, anche su suggerimento del suo maestro, Giovanni Getto, l'interesse per le sperimentazioni futuriste era ai livelli minimi, e i pittori che si dedicavano anche alla scrittura (o viceversa) erano guardati con sospetto, o confinati nella categoria, rassicurante e fortemente limitativa, dei dilettanti più o meno raffinati. Poi, col passare degli anni e delle mode, è risultato evidente il carattere anticipatorio, oseremmo dire profetico, di quelle scelte. I confini dell'arte – delle arti – si sono fatti sempre più indistinti, e l'interesse per le potenzialità artistiche della pubblicità e del *design* hanno riportato in primo piano esperienze che parevano superate, liquidate con quella definizione, significativamente ossimorica, di avanguardie storiche.

Negli ultimi anni, complici anche gli anniversari, si è registrata una vera e propria moda futurista; e l'attenzione ai rapporti tra letteratura e arti figurative è diventata generalizzata. Si sono moltiplicate le mostre e i convegni, addirittura sono sorti premi internazionali specifici, la stessa manualistica scolastica si è arricchita di apparati (talvolta anche pretestuosi) in tal senso. Ma soprattutto si è diffusa una sensibilità diversa, che ha dato i suoi frutti non soltanto nel fiorire di studi dedicati al tema (tra gli ultimi ricordiamo *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, Firenze, Olschki, 2012), quanto soprattutto nell'affrontare con diversa disposizione lo studio in generale della letteratura. Tanto per citare un autore amatissimo da Barbara Zandrino, quello a cui ha dedicato il suo ultimo corso universitario, dal titolo emblematico *Parole e immagini nel «Decameron»*, dopo le indagini di Branca sugli apparati iconografici dei manoscritti e gli studi di Lucia Battaglia Ricci sui cicli pittorici del

Trionfo della morte, noi conosciamo un altro Boccaccio. E gli esempi potrebbero essere moltissimi.

Questo volume è il frutto della sua lezione. Quella che si è dispiegata, in primo luogo, nell'attività didattica vissuta per oltre quarant'anni con passione, prima ancora che con dedizione, nelle tante tesi sull'argomento date e seguite, anche e soprattutto all'interno dell'indirizzo in Letterature e culture comparate della Scuola di dottorato (e i migliori degli allievi che le hanno elaborate hanno dato un contributo fondamentale a queste pagine). Quella che si è tradotta nel dialogo e nel confronto costante con i colleghi e gli amici, in primo luogo dell'Università di Torino, ma anche di altre università italiane (e i loro studi sono la testimonianza di un debito di riconoscenza sentito, non una pur affettuosa consuetudine). Quella che continua a rimanerci grazie ai suoi studi. A Fillia ed Evola, si sono aggiunti Savinio, Licini, Farfa, Gemito, Cangiullo, Testori; e naturalmente i prediletti barocchi, con l'attenzione che è tipicamente sabauda alle testimonianze esteriori dei valori e del potere, le scenografie, le feste, gli apparati.

Quello che è – per ora – l'ultimo libro di Barbara Zandrino ha per titolo *Trascritture*. Ed è già un programma critico, giacché il termine va inteso, come si spiega nella premessa, nella sua accezione “più ampia, e ambigua, [...] non solo dunque, come sosteneva Giovanni Testori, di trasformazione dell'opera artistica in opera verbale e della critica d'arte nel genere letterario del romanzo”. L'autrice vi mostra in quali forme si realizzi la tensione all'integrazione delle arti, come i fantasmi figurativi siano passati nella letteratura, come la parola letteraria agisca sull'invenzione e sulla strutturazione delle immagini. Anche i contributi di questo volume riguardano delle trascritture: “casi emblematici di violazione dei confini disciplinari”, che vanno al di là del rapporto tra parola e immagine, e ci riportano alla difficoltà, allo sforzo, alla fatica, che è di ogni forma d'arte, di trascrivere con gli strumenti della tecnica ciò che è prima e oltre l'espressione artistica.

Giorgio Bárberi Squarotti
Valter Boggione

Marco Lazzerini

TRA INVENZIONE POETICA, TRADIZIONE LETTERARIA
E IMMAGINARIO VISIVO: LUCIFERO E I DIAVOLI DANTESCHI

Nel sacro poema «al quale ha posto mano e cielo e terra¹» (*Par.*, XXV, 2) l'Alighieri esprime, in forma altamente originale, tutto il patrimonio della cultura classica e medievale, del quale ha dato esemplare dimostrazione il sempre più consistente e corposo regesto delle fonti letterarie. I regni oltremondani visitati dal pellegrino Dante durante il suo straordinario viaggio ultraterreno, compiutosi nella settimana santa del 1300, attraverso la voragine infernale, il monte della purgazione e i cieli paradisiaci, rappresentano, invero, una novità costruita dall'autore, con l'ausilio della struttura narrativa del viaggio, per innovativa contaminazione di elementi desunti da tradizioni culturali e ideologiche dissimili, tra le quali si annoverano la trattatistica scolastica, le opere dei classici latini e della tradizione romanza², le compilazioni enciclopediche, i testi della letteratura apocalittica e visionaria, la scrittura sacra, i testi apocrifi, le tradizioni leggendarie care all'omiletica a lui coeva, nonché le sacre rappresentazioni. Tuttavia, in virtù del valore che il Medioevo attribuiva alla contemplazione di un'opera d'arte e alle conseguenti operazioni mentali e devozionali che essa, con evidenza, comportava, non si può non considerare anche la componente figurativa della cultura dantesca, a tutt'oggi poco affrontata negli studi e nelle ricerche di

¹ Cito i versi della *Commedia* dantesca dall'edizione critica *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Le Lettere, Firenze 1994²; ho ritenuto opportuno integrare questo testo con l'edizione della *Commedia* curata da A.M. CHIAVACCI LEONARDI, Mondadori, Milano 1997².

² La bibliografia relativa all'argomento è cospicua: J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Einaudi, Torino 1996; I «monstr» nell'«Inferno» dantesco: tradizione e simbologie, Atti del XXXIII convegno storico internazionale del Centro italiano di studi sul Basso Medioevo, Todi, 13-16 ottobre 1996, a cura di E. MENESTÒ, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1997; A.A. IANNUCCI, *Il Limbo dei bambini*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di E. Mazzoni*, a cura di L. COGLIEVINA e D. DE ROBERTIS, Le Lettere, Firenze 1998, pp. 153-163; P. RAYNA, *La materia e la forma della «Divina Commedia»*. *I mondi ultraterreni nelle letterature classiche e medievali*, Le Lettere, Firenze 1998.

carattere scientifico, nella convinzione che l'universo culturale cui attinge Dante Alighieri per la stesura del suo poema non sia costituito solo da libri, ma anche da immagini.

Sulla scorta dei validi contributi di Lucia Battaglia Ricci, occupatasi in special modo della relazione tra la letteratura medievale e le arti visive³, è ormai noto che «le poche fonti figurative non sono mai veramente entrate nel dibattito critico, e nonostante le ripetute sollecitazioni depositate in saggi scientifici dispersi nell'oceano delle pubblicazioni d'argomento dantesco, o nelle note di qualche commento, è rimasta praticamente inevasa la domanda se ed eventualmente quanto l'immaginario visivo dell'epoca che fu di Dante abbia cooperato alla costituzione iconica delle figure dantesche, alla tipologia delle pene, o alla struttura del mondo ultraterreno, né ci si è misurati con i dubbi espressi soprattutto dagli storici dell'arte sul merito e la fondatezza di indagini del genere⁴». Tuttavia, per l'individuazione di reciproche influenze tra il poema dantesco e le fonti visive, l'indagine comunque deve procedere con un'oculata ed estrema prudenza, dettata dalla perdita di una cospicua parte delle opere antiche e contemporanee a Dante e dalla difficoltà di decretare che cosa il poeta fiorentino possa avere realmente visto, a causa anche dell'osticità derivante dalla cronologia incerta dei suoi spostamenti durante l'esilio; a ciò si aggiunga, inoltre, la non disponibilità, per lo studio delle relazioni tra testi figurativi e letterari, di metodologie paragonabili a quelle codificate per l'analisi dell'intertestualità letteraria.

Impostate queste premesse, si possono, dunque, gettare le basi per valide e interessanti ipotesi su alcuni probabili modelli figurativi del Lucifero dantesco e della rappresentazione dei diavoli di ascendenza cristiana, evidenziando, in primo luogo, come certe caratteristiche fisiche e cromatiche della loro corporatura e del loro aspetto non siano tanto da consi-

³ L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della «Commedia»: le pagine di apertura*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. LUGNANI, M. SANTAGATA e A. STUSSI, Pacini Fazzi, Lucca 1996, pp. 23-49; L. BATTAGLIA RICCI, *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno*, in «Lecture classensi», 2000, 29 (*Costruzione narrativa e coscienza profetistica nella «Divina Commedia»*), pp. 67-103; L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante. Da Firenze all'eternità*, Atti del terzo seminario dantesco internazionale, Firenze, 9-11 giugno 2000, a cura di M. PICONE, Cesati, Firenze 2001; L. BATTAGLIA RICCI, *Una biblioteca "visiva"*, in *Leggere Dante*, Longo, Ravenna 2003, pp. 191-215.

⁴ BATTAGLIA RICCI, *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno*, cit., p. 69.

derarsi come invenzioni del poeta, spiegabili alla luce dell'ideologia della *Commedia*, quanto, piuttosto, come aspetti desunti dalla tradizione figurativa a lui contemporanea⁵ e, poi, mettendo in rilievo, secondariamente, come alcuni episodi o scene dell'*Inferno* dantesco, in cui imperano i diavoli o Lucifero medesimo, siano effettivamente ispirati a essa.

Secondo questa tradizione, il diavolo, apparso sotto forma umana nel VI secolo, ha dominato in tale veste sino all'XI, allorché gli furono attribuite anche caratteristiche animalesche indicanti la destituzione diabolica dalla dignità angelica e l'assenza tutta ferina di un'intenzionalità consapevole; in tal modo è risultato un ibrido mostruoso, con piedi e mani umane, con capigliatura incolta, con volto laido, con pelle rugosa di colorazione nera o scura, con barba caprina, con artigli e zampe, con braccia e gambe lunghe e sottili, con tronchi rigonfi, con naso ricurvo, con ali, prima piumose di uccello o di angelo, poi di pipistrello, con zanne e denti affilati, e, infine, con forconi, tridenti, ganci e altri strumenti di tortura. E proprio a questa tradizione figurativa pare rapportarsi, nel sacro poema, la fisionomia e la funesta attività dei diavoli «frustatori» (*Inf.*, XVIII, 23). Difatti, dopo il fugace e appena sbizzato incontro con i «più di mille» (*Inf.*, VIII, 81) sulla sommità della muraglia infuocata di Dite⁶, i diavoli sono, per la prima volta,

⁵ La demonologia cristiana, ossia lo studio delle credenze relative ai demoni, occupa una porzione piuttosto rilevante nel pensiero teologico medievale: la presenza del diavolo, come spietato torturatore dei dannati e inesausto tentatore dei viventi, era avvertita dagli uomini dell'epoca di mezzo come imperiosa e ossessiva, in quanto la sua assidua opera di devastazione fisica e spirituale pareva palesarsi sotto disparate forme, nelle catastrofi naturali, come nelle epidemie, nella perversa ostinazione dell'eretico, come nella simonia del chierico corrotto. E, proprio in virtù di tale rilevanza, alla demonologia non soltanto erano dedicate severe dissertazioni di alta teologia, le cui conclusioni venivano successivamente divulgate ai ceti popolari per il tramite delle omelie dei predicatori (i quali per necessità d'ufficio ne calavano le tinte dell'orrido e ne accentuavano gli aspetti spaventevoli e mostruosi, per renderli più facilmente radicabili nella fervida immaginazione popolare), ma altresì descrizioni letterarie, sacre rappresentazioni e figurazioni artistiche. Lo scopo didattico della letteratura e dell'arte a tema "diabolico" era, quindi, quello di impressionare e spaventare i peccatori con le minacce dei tormenti infernali. Sulla questione della demonologia si vedano i seguenti contributi critici: P. MAZZAMUTO, *Aspetti della demonologia dantesca*, Le Monnier, Firenze 1902; J. BASCHET, *Satan, prince de l'Enfer. Le développement de sa puissance dans l'iconographie italienne (XIII-XV siècle)*, in *Diabolos, Dialogos, Daimon*, Atti del convegno, Torino, 17-21 ottobre 1988, a cura di E. CORSINI e E. COSTA, Bompiani, Milano 1990; G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il demonio come personaggio*, in *Le capricciose ambagi della letteratura*, Tirrenia Stampatori, Torino 1998; A. GRAF, *Demonologia di Dante*, in *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, Mondadori, Milano 2002. Per un'approfondita analisi dell'argomento si faccia riferimento anche al mio contributo: M. LAZZERINI, *Dalla parola al silenzio. La lingua dei diavoli nell'«Inferno» di Dante*, Fermenti, Roma 2010.

⁶ Nell'*Inferno* dantesco il primo incontro con i diavoli di ascendenza cristiana, descritti in base ai caratteri distintivi del brutto, e quindi dotati di grossolana corporeità, storpiati secondo

descritti con dovizia di particolari, nell'«alta ripa dura» (*Inf.*, XVIII, 8) di Malebolge, secondo i connotati peculiari dell'arte e delle rappresentazioni popolari medievali: hanno, invero, la colorazione della carnagione eccessivamente scura, come si deduce dai versi «e vidi dietro a noi un diavol nero» (*Inf.*, XXI, 29) e «neri cherubini» (*Inf.*, XXVII, 113); hanno forma umana, come si ricava sia dal loro giungere «correndo su per lo scoglio» (*Inf.*, XXI, 30), ove l'azione così dinamica del correre nell'aria lascia presupporre probabilmente un antecedente slancio eseguito con l'ausilio delle gambe, per propiziare un volo più rapido, sia dall'accenno ai «piè» (*Inf.*, XXI, 33), sui quali poggiano, planando a terra, leggeri, sia dalla menzione dell'omero «ch'era aguto e superbo» (*Inf.*, XXI, 34), sul quale gravava un peccatore con entrambe le anche. Tale corporatura umana è, tuttavia, deformata in senso bestiale da alcune caratteristiche fisiche peculiari degli animali, quali le corna sporgenti sulla fronte (*Inf.*, XVIII, 35), le grandi «ali aperte» (*Inf.*, XXI, 33), che si ergono inquietanti dietro la schiena⁷, le zanne affilate⁸, i denti aguzzi che «digrignan» (*Inf.*, XXI, 131) similmente a quelli delle belve feroci e il «muso» (*Inf.*, XXII, 106) di Cagnazzo, annoverato tra gli elementi a sostegno dell'animalità dei diavoli, in quanto il termine è generalmente impiegato per indicare la parte anteriore della testa delle bestie⁹; sono, inoltre, muniti di «unghioni» (*Inf.*, XXII, 41), con i quali scuoiava le anime dannate, che gridano per l'enorme dolore, di «artigli» (*Inf.*, XXII, 137), di «gran ferze» (*Inf.*, XVIII, 35), a causa delle quali i dannati sono sollevati a sollevare rapidamente «le berze» (*Inf.*, XVIII, 37), per il terrore di ulteriori percosse; il loro aspetto è «fero» (*Inf.*, XXI, 31), orribile e terri-

una mescolanza di umano e di bestiale, e forniti di alcune peculiarità fisiche quali il grugno, le corna, la coda e gli zoccoli che ne sottolineano in maniera estrema la ferinità, avviene soltanto nell'ottavo canto dinanzi alle mura della città di Dite (*Inf.*, VIII, 83-126), allorquando il poeta ne offre una descrizione piuttosto approssimativa e poco dettagliata, limitandosi soltanto a rilevare l'enorme numero e la rabbiosa caparbieta. Si vedano, a tale proposito, i seguenti contributi critici: R. BACCHELLI, *Da Dite a Malebolge: la tragedia delle porte chiuse e la farsa dei ponti rotti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1954, 131, pp. 1-32; G. BARBERI SQUAROTTI, *L'interruzione del viaggio*, in *L'artificio dell'eternità. Studi danteschi*, Fiorini, Verona 1972.

⁷ Ulteriori riferimenti alla presenza delle ali si rinvencono anche nei versi «Fatti 'n costà, malvagio uccello!» (*Inf.*, XXII, 96), «ma butterò sovra la pece l'ali» (*Inf.*, XXII, 115) e «Ma poco i' valse: ché l'ali al sospetto / non potero avanzar» (*Inf.*, XXII, 127-128).

⁸ Il particolare delle zanne si ricava dai versi «Ciriatto sannuto» (*Inf.*, XXI, 122) e «E Ciriatto, a cui di bocca uscia / d'ogne parte una sanna come a porco» (*Inf.*, XXII, 55-56).

⁹ Il lessema *muso*, tuttavia, potrebbe anche segnalare con valore dispregiativo o in senso scherzoso la faccia dell'uomo, e quindi un diavolo dall'aspetto umano.

ficante, la «sembianza lor [...] era non buona» (*Inf.*, XXI, 99), sempre protesa a manifestare minacce, a incutere paura e terrore, a infliggere dolori; il tutto è ulteriormente accentuato da espressioni di stizza, rese evidenti dalle ciglia terribilmente incurvate (*Inf.*, XXI, 132) e dagli occhi stralunati¹⁰ (*Inf.*, XXII, 95).

Tra le suddette caratteristiche fisiche, merita approfondire, anzitutto, la questione dei colori con i quali il diavolo veniva generalmente raffigurato; per ciò che concerne il cromatismo non è possibile, a mio parere, reperire una fonte figurativa precisa e particolare, alla quale Dante possa essersi davvero ispirato, dal momento che le creature diaboliche erano di solito dipinte con tinta nera¹¹, in alternativa, talvolta, al blu o viola, a significare, tra l'altro, la loro costituzione materica, in base alla quale, secondo lo schema galenico dei quattro elementi, tali perverse creature erano costituite di aria scura, densa e inferiore, in contrapposizione agli angeli buoni che, composti di fuoco etereo, erano, al contrario, di colore rosso¹². L'Alighieri si avvale, quindi, per la raffigurazione dei suoi diavoli, della gamma cromatica tendente al nero, sebbene si tratti di un'opzione figurativa ormai cristallizzatasi universalmente, in Italia¹³ e

¹⁰ A proposito di tale lessema il Landino annota: «Diciamo uno "stralunare gli occhi", quando li volge con mal piglio [...] e tenendogli molto aperti li affisa, [...] il che significa iracundia e minacce» (cito da C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. PROCACCIOLI, Salerno, Roma 2001, p. 808).

¹¹ Di tale colore erano anche alcune figure di demoni pagani, quali le Keres di Thanatos, alati mostri di color nero o bluastro aventi il compito di condurre le *psychai* nell'alidilà, o la furia Aletto dai crini cerulei, evocata da Virgilio nel suo poema (*Eneide*, VII, 346).

¹² Il rosso è divenuto, in seguito, colore diabolico solo nell'arte medievale posteriore, in associazione al sangue e alle fiamme infernali. Altre volte ritroviamo il diavolo raffigurato in marrone o, ancor più spesso, in grigio pallido, il colore dei malati e dei morti.

¹³ Occorre menzionare, sul versante italiano, il mosaico di sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, datato all'incirca verso il 520 d. C., nel quale Cristo è assiso in giudizio, in compagnia di un angelo rosso alla sua destra, sulla zona inferiore del quale si radunano delle pecore e di un angelo turchino alla sua sinistra, con delle capre nelle vicinanze dei piedi, da identificarsi probabilmente, come ritiene il Kirschbaum, con il diavolo (E. KIRSCHBAUM, *L'angelo rosso e l'angelo turchino*, in «Rivista di archeologia cristiana», 1949, 17, pp. 209-248). Benché si possa soltanto ipotizzare, data la scarsità di informazioni relative ai movimenti di Dante successivi all'esilio nel 1302, che il poeta abbia potuto vedere di persona la basilica di sant'Apollinare o in occasione di alcune gite avvenute nel 1303 e nel 1310 o solo sul finire della sua vita, quando, cioè, ospite di Guido Novello da Polenta, la scelse come suo ultimo rifugio, tale mosaico è comunque di massima rilevanza, in quanto, oltre a rappresentare la più antica raffigurazione di Lucifero, ha inizio con esso anche quella particolare tendenza alla colorazione bluastro del demoniaco che, richiamando evidentemente la morte a cui spesso è associato, diventerà alternativa alle sfumature scure o nere, prevalenti specialmente nelle miniature o alla tinta rossa che, solo nel tardo medioevo, diventerà colore diabolico associato al

in Europa¹⁴, nella direzione di una valenza tipicamente infera, legata senza dubbio al male e all'inferno. Sia sufficiente rammentare, a tale proposito, il «diavol nero» (*Inf.*, XXI, 29), che appare al pellegrino feroce nello sguardo e nell'atto «acerbo» (*Inf.*, XXI, 32), mentre, correndo agile, fende l'atra caligine di Malebolge «con l'ali aperte e sovra i piè leggero» (*Inf.*, XXI, 33), il «nero cherubino» che è riuscito a contendere a san Francesco l'anima di Guido da Montefeltro (*Inf.*, XXVII, 113) e Lucifero, conficcato a mezzo busto nella livida ghiacciaia di Cocito, la cui faccia di sinistra, come suggerisce lo stesso Dante, era del medesimo colore di quelli che «vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla» (*Inf.*, XXXIV, 44)¹⁵.

sangue e alle fiamme infernali. Tale colorazione, oltre che nelle immagini del *Giudizio finale* della cupola del Battistero di San Giovanni, a Firenze, esempio che Dante dovette avere ben presente durante la stesura del suo *Inferno*, raffigurante un Lucifero che, in posizione centrale e nettamente sproporzionato rispetto ai dannati da cui è attorniato, presenta proprio la tinta livida peculiare della morte e delle tenebre, si rinviene anche nel frammento musivo del *Giudizio Universale* della Basilica di Torcello, dove la bluastra creatura è assisa sopra un trono serpentiforme e attorniato da una miriade di diavoletti volanti, anch'essi intensamente scuri, cui si contrappongono, cromaticamente, due angeli di un colore luminoso, prossimo al bianco o all'oro. Per i rapporti tra Dante e la città di Ravenna si faccia riferimento ai seguenti contributi: A. BATTISTINI, *L'estremo approdo: Ravenna*, in *Dante e le città dell'esilio*, Atti del convegno internazionale di studi, 11-13 settembre 1987, Longo, Ravenna 1989, pp. 155-175; E. PASQUINI, *Dante e la sua prima fortuna*, in *Storia di Ravenna. Dal mille alla fine della Signoria polentana*, a cura di A. VASINA, Marsilio, Venezia 1993, pp. 605-620; L. PASQUINI, *Riflessioni dell'arte ravennate nella «Commedia»: nuovi contributi*, in *Dante e la fabbrica della «Commedia»*, Atti del convegno internazionale di studi, settembre 2006, a cura di A. COTTIGNOLI, Longo, Ravenna 2008, pp. 227-238.

¹⁴ Sul versante europeo, l'esempio figurativo più remoto può considerarsi il Salterio di Stoccarda dell'XI secolo, dove questo colore, posto in naturale relazione al bianco, di cui rappresenta l'opposto e la negazione, simboleggia la completa assenza di coscienza, l'oscurità, il buio, il lutto ed è perciò associato al mondo ctonio. Inoltre un diavolo con ampie ali nere compare nella *Tentazione di Cristo* e nel *Salterio di san Luigi e di Bianca di Castiglia* (prima metà del sec. XIII); un piccolo demone nero si rinviene anche nella decorazione dell'iniziale "Q" del *Salterio e Libro d'ore di Liegi* (1261); un altro diavolo nero ritorna nell'episodio del pittore sulle impalcature salvato dall'intervento miracoloso della Vergine nei *Cantigas* di Alfonso X (seconda metà del XIII secolo).

¹⁵ A tale proposito, per ciò che concerne i tre volti di Lucifero, sebbene, sulla scorta di Guido da Pisa, dell'Anonimo fiorentino e del Benvenuto, i colori delle sue facce siano considerati espressione delle tre passioni opposte alla Trinità divina, vale a dire, l'impotenza (il rosso), l'odio (il giallastro) e l'ignoranza (il nero), è possibile spiegare la colorazione vermiglia della faccia centrale del terribile angelo che «contra 'l suo fattore alzò le ciglia» (*Inf.*, XXXIV, 35) in base, ancora una volta, all'influenza della tradizione figurativa coeva a Dante: il rosso, fulvo e abbrunato, che già nei demoni pagani rivelava il lato demoniaco del Sole, è, invero, simbolo del fuoco infernale, fumoso e denso, il quale, opposto all'aranciato uranico fuoco divino, diventa significante dell'odio infernale e del tradimento, come appare evidente in numerose miniature del tempo, nelle quali il diavolo è dipinto con questo colore fulvo, sia come drago che come figura, metà bestiale e metà antropomorfa, dai piedi biforcuti e dalla lunga coda. A ciò si aggiunga che anche Giuda, tradizionalmente rappresentato con i capelli fulvi, indossava vesti bruno-rossicce in maniera eguale al mantello di Cristo al momento

Ma, al di là del cromatismo scuro, per il quale non è ammissibile ravvisare una fonte visiva precisa che possa, nel concreto, aver ispirato la colorazione del carnato dei diavoli danteschi, l'esempio più remoto che ha suggerito al poeta, con sicurezza, più di uno spunto effettivo per la costruzione del suo regno infernale, in cui si rinviene, comunque, anche la colorazione scura dei diavoli, è il mosaico del *Giudizio finale* (fig. 1), attribuito a Coppo di Marcovaldo, situato nella cupola del Battistero di San Giovanni¹⁶ presso Firenze, il quale pare aver subito solo moderatamente, per la parte relativa all'inferno, i *vulnera* dei restauri antichi e moderni¹⁷.

Come ha già in parte suggerito Lucia Battaglia Ricci¹⁸, è plausibile che il poeta avesse osservato di persona e sfruttato opportunamente le immagini di questo mosaico, raffigurante una sorta di ridda metamorfica di anime e rettili di vario tipo e in varie congiunzioni, le quali possono aver suggerito a Dante, oltre alla cristallizzata colorazione nera della pelle e alle caratteristiche ferine della corporatura di questi ibridi mostruosi, anche altri spunti rievocanti alcuni noti episodi dell'*Inferno*: ad esempio, un dannato infilzato a testa in giù nella roccia, da cui fuoriescono, nel vuoto, solo parte delle gambe, ricorda la punizione inflitta ai simoniaci danteschi, dei quali, collocati nella terza bolgia di Malebolge, «fuor de la bocca a ciascun

della tentazione, per indicare la sua esposizione al male nella lotta contro Satana. E Dante, forse in virtù di questa tradizionale rappresentazione del traditore, colloca proprio dentro le fauci della faccia vermiglia quel «Giuda Scariotto, / che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena» (*Inf.*, XXXIV, 62-63). Per la raffigurazione di Giuda si faccia riferimento ai seguenti affreschi: *Il bacio di Giuda* di Giotto, nella Cappella degli Scrovegni (1303-1305); *Giuda riceve il pagamento per il tradimento* di Giotto; *Il Patto di Giuda* di Duccio di Buoninsegna (retro della *Maestà*, 1308-1311, Siena, Museo dell'Opera del Duomo). In questi affreschi il traditore indossa, inverosimilmente, un mantello di colore bruno-rossiccio.

¹⁶ Il Battistero di Firenze, destinato a diventare un punto di riferimento fondamentale soprattutto per la Toscana, era in costruzione nella seconda metà del XIII secolo. Con certezza Dante lo vide, come si ricava dal tono affettuoso con cui nella *Commedia* rievoca il Battistero di Firenze: «Nel mio bel San Giovanni» (*Inf.*, XIX, 17); «Con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta, e in sul fonte / del mio battesimo prenderò 'l cappello» (*Par.*, XXV, 8-9).

¹⁷ Il restauro dei primi del secolo non sembra aver apportato visibili modifiche alla situazione antecedente, così come l'incidenza dei restauri precedenti; questi ultimi sembrano essere stati minori nella zona raffigurante l'inferno rispetto alle altre parti del *Giudizio finale*. Alcune alterazioni, per esempio, sono ravvisabili nelle teste del gruppo dei reprobati e in quella dello stesso Lucifero, dove la forma del naso e i contrasti plastico-luminosi dei piani del volto difficilmente possono risalire al Duecento. Sono verosimilmente rifatti i diavoli che sormontano le rocce a destra. Per tale questione si faccia riferimento al seguente contributo: *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, a cura di A. PAOLUCCI, Panini, Modena 1994, vol. I, pp. 524-525; vol. II, pp. 499-501.

¹⁸ BATTAGLIA RICCI, *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno*, cit., pp. 93-94.

soperchiava / [...] li piedi e de le gambe / infino al grosso, e l'altro dentro stava» (*Inf.*, XIX, 22-24; fig. 2); alcuni dannati completamente celati da una fiamma richiamano alla mente i fraudolenti, puniti nell'ottava bolgia che «di tante fiamme tutta risplendea» (*Inf.*, XXVI, 31; fig. 3); un essere mostruoso che suona un corno rammenta quell'«anima sciocca» (*Inf.*, XXXI, 79) di Nembrot, punito con la confusione del linguaggio e con la perdita di ciò che è proprio dell'uomo (fig. 4); la configurazione a imbuto delle rocce che formano la voragine oscura, la cui parte inferiore è occupata da Lucifero, posto esattamente al fondo e idealmente al centro di quello stesso imbuto, dalla forma triangolare capovolta, suggerisce la struttura del regno oltremondano immaginato dal poeta (fig. 5); i diavoli alati posti alla sinistra del *Giudizio finale* ricordano quelli muniti di «grandi ali aperte» (*Inf.*, XXI, 33), posti a custodia della quinta bolgia dei barattieri (fig. 6); e, infine, un diavolo nero che trasporta un'anima «sull'omero superbo» (*Inf.*, XXI, 34) assomiglia a quello della bolgia appena menzionata, sul quale gravava con «ambo le anche¹⁹» (*Inf.*, XXI, 35) l'«anzian di santa Zita» (*Inf.*, XXI, 38) gettato, poi, nella vischiosa pece bollente della quinta bolgia (fig. 7).

Particolarmente significativa è, altresì, la raffigurazione notoriamente conosciuta come *San Michele contende un'anima al diavolo* (fig. 8), indicativa della mentalità vigente all'epoca di Dante sul *tópos* demoniaco medievale: in opposizione all'elegante figura del santo, con aureola, ali piumate e atteggiamento volitivo e austero, fa riscontro la bestialità del diavolo, con tutti i suoi connotati più comuni. Per quanto risulti impossibile e forse anche insensato stabilire l'effettiva incidenza di tale dipinto di area iberica sull'immaginazione e sulla creatività dantesca, è interessante notare, tuttavia, la ricorrenza in esso di un elemento che richiama alla mente il verso dell'*Inferno* «ma prima avea ciascun la lingua stretta / coi denti, verso lor duca, per cenno» (XXI, 137-138): nella sezione bassa dell'opera, difatti, sono chiaramente distinguibili tre diavoli, compreso Lucifero assiso in trono sulla destra, con la lingua, di dimensioni piuttosto lunga, sporgente dalle loro bocche, proprio in maniera simile a quella dei Malebranche della quinta bolgia. Il sopraccitato verso indica difatti il gesto di assenso dei diavoli alle parole di Malacoda, un cenno triviale e beffardo come rileva il Benvenuto

¹⁹ Questa raffigurazione del demoniaco a opera di Coppo di Marcovaldo ricalca così quella rappresentazione del diavolo ormai divenuta comune solo dal IX secolo, quando, a partire da questa data, sono cresciute rapidamente di numero e di varietà, reperendo nella popolarità delle omelie e dei racconti tratti dalle Vite dei Santi la cagione primaria del loro rapido sviluppo.

quando afferma «linguam dispositam [...] ad trulizandum²⁰», che nella sua volgarità provoca quello sonoro, plebeo fino all'oscenità, del «decurione» (*Inf.*, XXII, 74), quasi un rito da compiersi prima di mettersi in marcia; nel dipinto, invece, la lingua che scivola fuori dalla bocca sembra essere, indipendentemente dal preannuncio della marcia, un connotato peculiare della natura demoniaca, essendo presente in tre diavoli su quattro, come a rammentare la forma affusolata del rettile quando striscia per la terra e, in effetti, sotto le vesti del serpente si presenta Satana fin dalla *Genesis*.

Ma, tra le altre opere che Dante ha con sicurezza visionato, dalle quali possono derivare altri spunti concreti, si contemplano anche l'*Ingiustizia* e il *Giudizio Universale*, dipinti da Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova tra il 1303 e il 1305 e gli affreschi delle *Storie di san Francesco* della basilica superiore di Assisi, attribuiti al pittore e da lui realizzati antecedentemente al 1300²¹. Ambedue gli artisti, oltre a essere coetanei e risiedere, per motivi diversi, nei maggiori centri dell'Italia settentrionale, pare avessero altresì la simultanea percezione dell'altrui unicità: sia sufficiente ricordare che l'Alighieri nel *Purgatorio*, a proposito di Giotto, scrive che egli, per ciò che concerne la pittura, ha ora «il grido, sì che la fama di colui [Cimabue] è scura» (*Purg.*, XI, 94-96²²). Il pittore, per il poeta della *Commedia*, non è più, infatti, il sapiente artigiano che opera nel filo di una tradizione al servizio dei supremi poteri religiosi e politici, ma è il personaggio storico che muta la concezione, i modi, la finalità dell'arte, esercitando una profonda influenza sulla cultura del tempo e in lui riconosce un eguale, la cui posizione, rispetto ai maestri che l'hanno preceduto, è simile alla propria rispetto ai poeti del Dolce Stil Novo, come Dante stesso afferma immediatamente dopo l'elogio di Giotto: «Così ha tolto l'uno a l'altro Guido / la gloria de la lingua; e forse è nato / chi l'uno e l'altro caccerà dal nido» (*Purg.*, XI, 97-99). Vicendevolmente anche Giotto, nutrendo grande ammirazione e stima per l'autore del poema sacro, ponendo se stesso tra le schiere dei beati, secondo quanto sostenuto da alcuni intenditori, tra cui Roberto Filippetti, avrebbe collocato Dante negli affreschi della Cappella degli Scrovegni, immediatamente alle spalle dell'autoritratto, con un serto di alloro dorato sulla

²⁰ Cito da BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, a cura di G.F. LACAITA, Barbera, Firenze 1887, p. 189.

²¹ L. LINK, *Il diavolo nell'arte*, traduzione di M.L. MAGINI, Mondadori, Milano 2001, p. 75.

²² L. BELLOSI, *L'arte figurativa fra Cimabue e Giotto*, in «Quaderni della Dante. Ferrara», 2005, 13, pp. 51-58.

testa. Tuttavia, non è comunque possibile precisare in maniera definitiva se l'Alighieri, riferendo l'eco della fama giottesca, esprima un giudizio critico personale, fondato sulla conoscenza diretta delle opere di Giotto, oppure se si faccia portavoce, impersonalmente, della risonanza di quell'evento artistico fuori di Firenze. La seconda ipotesi è forse meno probabile, in particolare modo se ci si ricollega anche al paragone, che precede di poco quello tra Cimabue e Giotto (*Purg.*, XI, 94-99), tra Franco Bolognese e Oderisi da Gubbio (*Purg.*, XI, 82-87), il quale, superbo un tempo per la straordinaria bellezza delle sue miniature, riconosce, purgante nella prima cornice dei superbi, con atto di umiltà, che le carte di Franco Bolognese «ridon» (*Purg.*, XI, 82) più delle sue. Mentre è possibile ammettere un interesse relativo del poeta per le vicende della pittura fiorentina contemporanea, della quale poteva giungergli solamente l'eco indiretta, invece, nel caso di tale confronto, è difficile che la miniatura suscitasse una fama immediata e così vasta da consentire al poeta di istituire un paragone fra i due miniatori senza aver visto dei codici illustrati dell'uno e dell'altro; è piuttosto probabile che il doppio confronto Oderisi-Franco e Cimabue-Giotto fosse suggerito a Dante proprio dalla conoscenza personale di alcune opere di tali artisti²³.

È, quindi, verosimile che Dante avesse incontrato Giotto a Padova, tra il 1304 e il 1305, mentre il pittore era in procinto di affrescare la Cappella degli Scrovegni²⁴; da questo incontro e dalla visione dell'*Allegoria dei vizi e delle virtù*, e più in particolare dell'*Ingiustizia* che ne fa parte e dalla contemplazione del suo *Giudizio Universale* parrebbero derivare, invero, anche altre suggestioni dell'*Inferno* dantesco. È d'obbligo rammentare che nell'*Ingiustizia* di Giotto (fig. 9), un magistrato fintamente dignitoso, armato e fornito d'artigli e, in luogo del bastone del comando, di un lungo arpione, simbolo evidente dell'arraffare e del fare propria la cosa pubblica (fig. 10), non può non richiamare alla memoria la pena alla quale, nel ventunesimo canto dell'*Inferno*, sono sottoposti i barattieri, straziati, per contrappasso, dai «raffi» (*Inf.*, XXI, 100) e dai «runcigli» (*Inf.*, XXI, 71) dei diavoli. In aggiunta a tale

²³ M. BONICATTI, *Giotto*, in *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1970-1978, vol. III, pp. 176-178.

²⁴ G. SEGATO, *Giotto a Padova. Un viaggio giubilare come spirale della salvezza*, in «Giotto e Dante», 2001, pp. 137-140. Si aggiungano anche i seguenti saggi: A. RIGON, *Padova nell'età di Dante e di Giotto*, in «Padova e il suo territorio», 2001, 16, pp. 6-9; G. RONCONI, *Dante e Giotto agli Scrovegni*, in «Padova e il suo territorio», 2002, 97, pp. 34-38; P. VELTRI, *Da Giotto a Guttuso, l'arte nella «Divina Commedia»*, in «Silarus», 2003, 229, pp. 88-93.

modello, a detta di Maria Monica Donato²⁵, per il motivo degli strumenti di tortura, si deve pensare anche a una perduta allegoria politica di Giotto nel Palazzo del Podestà di Firenze, probabilmente osservata dall'Alighieri, nella quale, a essere aggredito e straziato, «co' raffi, con la sega e con gli uncini²⁶», come recita il sonetto di Antonio Pucci che lo descrive, era direttamente il Comune.

Anche dal *Giudizio Universale*, inoltre, paiono derivare numerose altre ispirazioni: come ha già suggerito la Battaglia Ricci, oltre alla bufera che, in posizione centrale nel dipinto, travolge, in modo simile a quella «che mai non resta» (*Inf.*, V, 31), le anime dannate, si rinviene anche la presenza di diavoli che straziano i penitenti, alcuni dei quali armati di fruste e consimili strumenti di tortura, descritti in procinto di sferrare colpi ai danni delle donne ivi punite, e degli uomini protesi a operare un qualche commercio con loro, proprio come i ruffiani danteschi (figg. 11 e 12)²⁷.

Ma la derivazione maggiore nella creazione, da parte di Dante, del nemico di Dio pare emergere, invero, dal Lucifero del *Giudizio Universale* di Giotto (fig. 13), raffigurato con pochissime varianti rispetto alla creatura di Coppo.

Tra i molteplici aspetti che senz'altro hanno determinano suggestioni nella rappresentazione del Lucifero²⁸ dantesco si rinviene, innanzitutto,

²⁵ M.M. DONATO, *Dante nell'arte civica toscana. Parole, temi, ritratti*, in *Dante e le arti visive*, Unicopli, Milano 2006, pp. 29-30.

²⁶ Ho tratto il verso di Antonio Pucci dall'edizione anonima *Raccolta di rime toscane*, Assenzio, Palermo 1817, vol. III, p. 292.

²⁷ BATTAGLIA RICCI, *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno*, cit., p. 94.

²⁸ La descrizione del Lucifero dantesco prende avvio da uno stato iniziale di turbato stupore in Dante; poi, pur senza diventare forse particolarmente viva e incisiva, essa sembra placare la tensione con il tono del discorso epico, riassumendo i connotati prevalentemente figurativi dell'evidenza fisica e visiva e quelli più propriamente concettuali e morali. La prima impressione del poeta di fronte al simbolo del male coglie, nella difficoltà di esprimerle, le incommensurabili proporzioni del mostro, il suo delinarsi all'attonita vista dell'uomo vivo quale una massa cui non si riesce a trovare elemento alcuno di comparazione. Il rilievo statuario, accennato all'inizio, si perde poi nell'effetto visivo e cede il posto all'affanno psicologico di riuscire a dar l'idea di una dimensione che sia razionalmente percepibile. Subito dopo il poeta pone i termini di un'equazione morale, col riportare l'orrore dell'immagine fisica alla precisa individuazione etica delle conseguenze del peccato; così l'idea della bellezza passata e della bruttezza presente ed eterna di Lucifero acquista nuovo rilievo ed evidenza, in quanto richiama il motivo o il momento della sua ribellione alla volontà divina. Per effetto di tale coordinamento interiore tra l'immagine statuarica e il terribile vuoto spirituale, espresso nella contrapposizione recisa e perentoria tra il bene e il male, riaffiora ovviamente il principio teologico per cui ogni bruttura spirituale è ricondotta a Lucifero, in quanto tentatore dell'uomo: «S'el fu sì bel

la gigantesca stazza della creatura antropomorfa, posta al fondo dell'inferno, in maniera simile a una sorta di «orco che afferra i dannati per mangiarli²⁹», esplicando una funzione che, probabilmente anche grazie a Dante, sarà destinata a diventare il tratto più caratteristico dei Luciferi successivi, dal Diavolo attribuito a Buffalmacco, ma ripetutamente ridipinto, del Camposanto di Pisa al Belzebù di Nardo di Cione a Firenze, in Santa Maria Novella, da quello di scuola giottesca, dipinto nella Cappella della Maddalena nel palazzo fiorentino del Bargello, al «vermo reo» (*Inf.*, XXXIV, 108) realizzato in San Marco dal Beato Angelico³⁰. Inoltre, proprio come «lo 'mperador del doloroso regno» (*Inf.*, XXXIV, 28) di paternità dantesca, anche il Lucifero delle rappresentazioni visive di Coppo e di Giotto maciulla in qualche modo tre dannati posti esattamente nella medesima posizione nella quale Dante immagina siano collocati i tre traditori Bruto, Cassio e Giuda e quest'ultimo, in maniera simile ai due anonimi peccatori masticati nella bocca centrale dei diavoli di Coppo e Giotto, «il capo ha dentro e fuor le gambe mena» (*Inf.*, XXXIV, 63).

Nonostante la concreta esistenza di queste suggestioni, avvaloranti l'idea che l'immaginario visivo dell'epoca due-trecentesca abbia cooperato alla costituzione iconica delle figure dantesche, sussistono, come è ovvio, anche alcune differenze tra la rappresentazione del Lucifero dell'Alighieri e quella di Coppo e di Giotto: anzitutto, per ciò che concerne la conformazione della testa, Lucifero è munito, secondo Dante, di tre facce dalle differenti

com'elli è ora brutto, / e contra 'l suo fattore alzò le ciglia, / ben dee da lui procedere ogni lutto» (*Inf.*, XXXIV, 34-36). Il ritratto di Lucifero diviene in tal modo più attento e vivo, arricchendosi di molti particolari e di numerosi richiami e riferimenti simbolici: Dante è stupefatto per la testa a tre facce di Lucifero e di ciascuna nota la caratteristica cromatica, ma non trascura di rilevarne l'intimo nesso che le unisce quali univoche e insieme varie figurazioni del male. Inoltre rileva la presenza di lunghe ali, due per ciascuna faccia, che indubbiamente costituiscono assai più di un elemento esornativo, poiché nella loro immensità sono gli strumenti generanti il turbine ventoso che fa gelare il Cocito. Per di più l'aspetto del mostro si presenta al tempo stesso avvilito e terribile per effetto del pianto che sgorga dai sei occhi e dalle lacrime che frammiste a bava scendono giù dai tre menti: «Con sei occhi piangèa, e per tre menti / gocciava 'l pianto e sanguinosa bava» (*Inf.*, XXXIV, 53-54). E con le tre bocche, ove il liquido lacrimale e la bava si mescolano in una schifosa mistura, Lucifero dilania tre peccatori, Giuda, Bruto e Cassio, maciullandoli e straziandoli inesorabilmente, senza tregua e senza pietà, con un'esecuzione fredda e impersonale, addirittura meccanica, misurata secondo una giustizia infinita ed eterna di cui l'immane mostro è l'inconsapevole strumento (A. CIOTTI, *Lucifero*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., vol. III, pp. 718-722).

²⁹ BASCHET, *Satan, prince de l'Enfer*, cit., p. 390.

³⁰ BATTAGLIA RICCI, *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno*, cit., p. 94.

colorazioni, mentre per i due artisti, è dotato di una testa umanoide, da cui fuoriescono protuberanze serpentine con bocche impegnate a divorare i dannati; inoltre è assente in Dante il motivo del “parto-defecazione” infernale dei dannati dal basso ventre del diavolo, presente già in gran parte delle rappresentazioni gotiche dell’inferno, a partire appunto dal celebre affresco del *Giudizio universale* di Giotto nella Cappella degli Scrovegni; infine non sono presenti nella raffigurazione del Lucifero di Coppo e di Giotto le ali, che, invece, si ergono, come «vele di mar» (*Inf.*, XXXIV, 48), due per ciascuna faccia, prive di piume, ma alla maniera del «vispistrello» (*Inf.*, XXXIV, 49), dietro l’immane stazza del Lucifero dantesco.

La rappresentazione dei diavoli con ali di pipistrello, assente nel *Giudizio Universale* di Giotto, si ripropone però, oltre che nel demonio alato raffigurato nel mosaico del Battistero di Firenze, anche in altri affreschi giotteschi, quali la *Cacciata dei diavoli da Arezzo* (fig. 14), degli ultimi anni del secolo XIII³¹, e *Giuda riceve il pagamento per il tradimento* (fig. 15) sito nella Cappella degli Scrovegni e databile al 1303-1305 circa.

Il primo è la decima delle ventotto scene del ciclo di affreschi delle *Storie di san Francesco* della basilica superiore di Assisi, attribuiti a Giotto³², nella quale i diavoli cacciati dal santo sono infatti tutti manifestamente forniti di ali di pipistrello, e già il Link li individuò, forse, quali probabili modelli originali del Lucifero, munito di ali di pipistrello, di Dante³³; il secondo, invece, raffigura un diavolo di colore nero, che incombe minaccioso

³¹ Creature munite di ali sono presenti anche nel *Giudizio finale* di Coppo di Marcovaldo; non si tratta tuttavia del diavolo propriamente detto, bensì di uno dei demoni scuri che attendono alla resurrezione dei corpi dei dannati durante il giudizio finale.

³² Per ciò che concerne le questioni relative all’attribuzione giottesca e alla datazione del ciclo di affreschi delle *Storie di san Francesco* si vedano i seguenti contributi: *Tutta la pittura di Giotto*, a cura di R. SALVINI, Rizzoli, Milano 1962, pp. 51-61; B. ZANARDI, *Il cantiere di Giotto: le Storie di san Francesco ad Assisi*, introduzione di F. ZERI, note storico-iconografiche di C. FRUGONI, Skira, Milano 1996; B. ZANARDI, *Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Skira, Milano 2002; D. FO, *Giotto o non Giotto*, Panini, Modena 2009.

³³ «Nell’ultimo canto dell’*Inferno*, Dante descrive nei particolari le grandi ali spiegate di Lucifero: “Non avean penne, ma di vispistrello / era lor modo” (vv. 49-50). L’implicita insistenza di Dante sulle ali suggerisce che, a quel tempo, nella descrizione del Diavolo la norma prevedesse ancora le ali piumate, tanto che, se non fosse per un motivo decisivo, si potrebbe supporre che Dante sia la fonte delle ali di pipistrello del Diavolo. È probabile che la composizione dell’*Inferno* abbia avuto inizio verso il 1307 e sia stata portata a termine sette anni più tardi. Ma Giotto aveva finito di dipingere gli affreschi in San Francesco di Assisi prima del 1300, e quasi certamente Dante li aveva visti, dal momento che nel *Purgatorio* accenna alla popolarità di Giotto (“E ora ha Giotto il grido”: XI, 95) (LINK, *Il diavolo nell’arte*, cit., p. 75).

alle spalle di Giuda, indossante una veste di color bruno-rossiccio (come la faccia, che lo divora, del Lucifero dantesco), mentre riceve dai sacerdoti il denaro per il tradimento di Gesù, e la colorazione nera del carnato rammenta quella del nero cherubino di paternità dantesca, che, per averla vinta su san Francesco, risoluto nella propria certezza di poter salvare l'anima del frate Guido da Montefeltro, si gloria della propria abilità dialettica, grazie alla sua capacità di sottile e addottrinato ragionatore, di avveduto e perspicace argomentatore, tanto da esclamare con scherno crudele all'anima dannata «Forse / tu non pensavi ch'io löico fossi!» (*Inf.*, XXVII, 122-123). Inoltre nell'affresco si intravede anche l'attaccatura delle ali alla base del collo del nero diavolo; il Cattabiani, per ciò che concerne questi membranacei strumenti necessari per il volo, sostiene che Dante, probabilmente fra i primi ad attribuire le ali a Lucifero, avesse registrato nella *Commedia* e, più in particolare, nel XXXIV canto dell'*Inferno*, un cambiamento iconografico principiato già un secolo prima in Europa, secondo il quale i demoni avevano ali di uccello, nella fattispecie d'aquila, come gli angeli, soppresse, in seguito, dall'arte romanica, la quale aveva cercato di eliminare l'esistenza di questa contraddizione, condizionando, in tal modo, tutta la tradizione iconografica successiva³⁴. Le immani ali di pipistrello costituiscono, quindi, un elemento innovativo aggiunto da Dante rispetto ai due grandi modelli figurativi che influenzano e suggestionano l'immaginario dantesco della vita oltrmondana infernale³⁵.

Tuttavia, sia la presenza di numerose affinità sussistenti tra il demonio dell'Alighieri e il Lucifero della tradizione pittorica a lui contemporanea, sia, nel contempo, l'individuazione delle molteplici varianti sul tema, sembrerebbero così suggerire un aspetto rilevante dell'opera di creazione del poeta, con conseguenze di notevole portata sul concetto di intertestualità, esteso non soltanto ai rapporti tra i testi, ma, anche, tra questi ultimi e le immagini.

L'esistenza di difformità rispetto ai modelli figurativi, come la presenza delle membranacee ali di pipistrello o la fusione di tre facce su una sola te-

³⁴ A. CATTABIANI, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti e creature fantastiche*, Mondadori, Milano 2000, p. 494.

³⁵ Per approfondire la questione iconografica del demonio munito di ali, nonché il rapporto tra Dante e Giotto, si veda il seguente studio: M. CHIARIGLIONE, *Lucifero «vispistrello»: manifestazioni diaboliche del basso inferno («Inf.» XXI, XXXI-XXXIV)*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Torino, 2011, pp. 202-242.

sta in luogo di tre teste, presenti invece nelle raffigurazioni dei diavoli affrescati nel Battistero di San Giovanni e nel *Giudizio* di Giotto, comprovano il tentativo di un intervento attivo dell'Alighieri sulla tradizione, finalizzato probabilmente a risemantizzare in prospettiva teologica un'immagine nata per fantastica aggregazione di elementi orrorosi. In tal modo, per lo svolazzare delle enormi ali non piumate, Dante fa di Satana un'allegoria della vacuità e del nulla: egli, meccanica mostruosa figura, finisce per trovarsi nelle tenebre, nel punto morto della terra dove i peccati sono affondati nel sito loro connaturale, con le natiche conficcate nel ghiaccio, nel luogo senza vita nel quale il mondo si gira, là dove convergono i pesi più gravi e si riassume tutto il male che è nel mondo, nella vita pubblica e privata, in quanto trova in Lucifero il suo principio originario e la causa motrice; e in questo punto di non ritorno, in questo luogo assente e dimenticato da Dio, non vi può essere alcuna parola, alcuna voce, alcun movimento, se non quello ripetitivo, generato dalle ali, ormai mostruose, che rimembrano solo nel numero la primigenia origine divina, dell'angelo della non vita, generanti, a loro volta, il gelo di Cocito, dove ogni caratteristica di quel mondo, dell'estrema fissità dei corpi congelati e di Lucifero che ne è l'imperatore, si definisce secondo i connotati della non presenza di ciò che brilla e rifulge nel regno divino: l'oscurità del luogo contrasta con il «lume che per tutto il ciel si spazia» (*Par.*, I, 118), con la «prima luce, che tutta la raia, / per tanti modi in essa si recepe, / quanti son li splendori a ch'i' s'appaia» (*Par.*, XXIX, 136-138); lo stagno ghiacciato che lo trattiene immobile, segno di morte e gelo assoluto, è simbolo dello spirito che si è chiuso a Dio e antinomia allegorica dell'acqua vivificante del battesimo; la sua staticità fisica si contrappone al movimento degli angeli e degli spiriti beati, il suo odio raggelante si oppone alla virtù di Dio che «solo ed eterno, [...] tutto il ciel move, / non moto, con amore e con disio» (*Par.*, XXIV, 132-133). A ciò si aggiunga che la fusione di tre facce su una sola testa non può che essere allora una puntuale parodia della Trinità, sebbene tale immagine sia però presente già in pitture, sculture e miniature anteriori all'epoca nella quale l'autore è vissuto³⁶.

È davvero operazione complessa, quindi, verificare con certezza quanto il Lucifero dantesco sia debitore verso la tradizione iconografica con-

³⁶ Per un approfondimento sulla tematica del Lucifero *trifrons* si veda BATTAGLIA RICCI, *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno*, cit., pp. 101-102.

temporanea e quanto, invece, sia il risultato dell'intervento attivo del suo autore; ad ogni modo si riscontrano nel poema dantesco suggestioni di derivazione visiva, che testimoniano l'esistenza di affinità leganti tra loro la descrizione dei diavoli e delle pene infernali con la tradizione figurativa coeva a Dante, sia sul piano tematico, sia sul piano dei meccanismi che presiedono alla costruzione delle immagini. E tutto ciò con notevole difficoltà di interpretazione, derivante non soltanto dalla perdita o dai restauri di una notevole parte delle opere antiche e contemporanee a Dante, dalla complessità nel decretare che cosa il poeta fiorentino possa avere realmente visto, e dalla mancanza di metodologie paragonabili a quelle codificate per l'analisi dell'intertestualità letteraria, ma anche a causa del nostro impedimento culturale a comprendere fino in fondo quanto la società medievale fosse una civiltà di immagini e come tali immagini fossero simbiotiche con la scrittura. Indagare, quindi, nel testo dantesco le impronte dell'estetica figurativa, artistica, urbanistica di Dante, alla complessa ricerca di luoghi, artisti, scenari, immagini reali, nel tentativo di cogliere le possibili sintonie fra l'immaginario dantesco, costituito da un oceano di modelli e fonti ispiratrici, e l'estetica medievale è un'attività tutt'altro che semplice e un'operazione non priva di rischi, che, tuttavia, è doveroso affrontare, pur con le dovute cautele, se si vuole cogliere davvero l'autentico significato medievale della simbiosi fra immagine e scrittura, dalla quale l'indagine delle fonti della *Commedia* dantesca non può certo prescindere.



1. Coppo di Marcovaldo, *Giudizio finale*, Firenze, Battistero di San Giovanni, part.: *Inferno*. 2. Coppo di Marcovaldo, *Inferno*, part.: dannato a testa in giù. 3. Coppo di Marcovaldo, *Inferno*, part.: dannato celato dalle fiamme. 4. Coppo di Marcovaldo, *Inferno*, part.: essere mostruoso che suona un corno. 5. Coppo di Marcovaldo, *Inferno*, part.: voragine a imbuto



6. Coppo di Marcovaldo, *Inferno*, part.: demoni alati. 7. Coppo di Marcovaldo, *Inferno*, part.: diavolo trasportatore. 8. Maestro di Soriguera, *San Michele contende un'anima al diavolo*, Soriguera (Spagna), Chiesa di San Miguel. 9. Giotto, *Allegoria dei vizi e virtù*, Padova, Cappella degli Scrovegni, part.: *Ingiustizia*. 10. . Giotto, *Ingiustizia*, part.: magistrato.



11. Giotto, *Giudizio Universale*, Padova, Cappella degli Scrovegni, part.: diavoli e dannati. 12. Giotto, *Giudizio Universale*, part.: diavoli e dannati. 13. Giotto, *Giudizio Universale*, part.: Lucifero. 14. Giotto, *Cacciata dei diavoli da Arezzo*, Assisi, Basilica superiore, part.: diavoli alati. 15. *Giuda riceve il pagamento per il tradimento*, Padova, Cappella degli Scrovegni, part.: diavolo e Giuda.

Francesco Spera

LA PERFEZIONE DIVINA E I MAESTRI UMANI
NELLA PRIMA CORNICE DEL PURGATORIO DANTESCO

A differenza dell'*Inferno* Dante costruisce il *Purgatorio* a volute più ampie: un girone o una bolgia non si prolungano (in genere) per più canti e un dannato non resta in scena per più di un canto, mentre nel purgatorio accade già che la prima cornice, come quella dei superbi, si distenda per tre canti, dal decimo al dodicesimo. Questo permette all'autore di elaborare una struttura più varia, di inserire più personaggi e di conferire loro maggiore spazio, talora con dialoghi a più voci, con scene più animate. Oltre a digressioni su vari argomenti, che si incontrano in tutte e tre le cantiche, si aggiunge anche l'appuntamento fisso con le rassegne degli esempi positivi e negativi: prima esempi della virtù contraria al vizio che si espia (nella prima cornice l'umiltà), poi esempi relativi al vizio punito. È una varietà quella del *Purgatorio* che non si riscontra neppure nel *Paradiso*, dove i canti dedicati ai vari cieli sono sì sempre più d'uno, talvolta con personaggi che rimangono in scena a lungo (si pensi al trittico di Cacciaguida nel cielo di Marte), ma la struttura della cantica risulta molto compatta: gli incontri con anime sante prevedono dialoghi che si risolvono piuttosto in monologhi; del resto anche la guida Beatrice svolge lunghe e raffinate argomentazioni intellettuali. Il protagonista è in posizione assolutamente subalterna, quale discepolo coinvolto in un processo di altissima conoscenza etica, filosofica e teologica (ma anche testimone di non pochi interventi, anche tesi e polemicici).

La differenza tra le due cantiche estreme e quella centrale va cercata nella scelta capitale dell'autore di collocare il purgatorio sopra un'isola al centro dell'emisfero meridionale, quindi né sottoterra né in cielo, ma sulla terra, sebbene nella parte disabitata e sconosciuta dell'orbe terracqueo (e vietata all'uomo, come insegna l'esito disastroso del viaggio di Ulisse). Dante si giova del fatto che su questo regno la Chiesa si era espressa da

poco, nel secondo concilio di Lione nel 1274. Insomma la dottrina e la tradizione lasciavano più margini di manovra. E l'autore ne approfitta scaltramente perché, volendo rappresentare nel poema la totalità dell'esistenza umana, può inserire il protagonista in uno scenario ben più vicino a quello terrestre con tutte le ampie potenzialità che tale situazione consente.

Si pensi che già alla quinta terzina del primo canto inizia uno dei tanti bellissimi paesaggi di cui è costellata la cantica («Dolce color d'oriental zaffiro»). Certo è una natura vista da una prospettiva diversa e per di più spesso caricata di allegoria (già in questo primo paesaggio si vedono quattro stelle che simboleggiano le virtù cardinali). Si crea quindi una prospettiva straniata in cui il lettore può riconoscere un ambiente analogo a quello della propria esperienza quotidiana, ma nello stesso tempo non identico, cioè con una differenza che evita una percezione riduttivamente realistica e favorisce un'interpretazione di sensi più profondi. Si ricordi che in questa cantica sorge e tramonta il sole, quindi scorre il tempo, con una radicale differenza rispetto all'eternità di inferno e paradiso. Così il protagonista dorme per ben tre notti, come sulla terra, e questo consente anche di farlo sognare, altra esperienza comune del genere umano, ma capace di veicolare significati di grande pregnanza.

Questo scenario più terreno si accompagna a un'altra novità peculiare della cantica, il parallelismo tra la condizione del protagonista e quello delle anime: queste salgono attraverso le varie cornici per la dovuta espiazione e insieme il protagonista continua a procedere nel suo percorso di liberazione spirituale. Le anime e Dante sono gerarchicamente vicini e possono dialogare alla pari, senza il dislivello netto che c'è a favore di Dante nell'inferno e a sfavore nel paradiso. Il personaggio protagonista allora può comportarsi in modo più disinvolto e persino permettersi di sorridere (si ricordi il quadretto ironico dell'incontro con Belacqua nel quarto canto: «Li atti suoi pigri e le corte parole / mosser le labbra mie un poco a riso» (121-122). Ma già Casella nel secondo canto aveva sorriso quando, incontrando Dante, aveva tentato di abbracciarlo. L'importante episodio, che ha come fonte il libro sesto dell'*Eneide* quando Enea tenta invano di abbracciare il padre Anchise nell'aldilà, qui porta sì alla verifica che giustamente le anime non si possono abbracciare, ma anche alla scoperta che possiedono un aspetto espressivo. L'autore ricorda la sua reazione e quella dell'anima: «Di meraviglia, credo, mi dipinsi; / per che l'ombra sorrise e si ritrasse» (82-83). Insomma le anime e ovviamente anche Dante (ma ben più che nelle

altre due cantiche) provano emozioni che traspaiono dal viso e anche dalla loro gestualità e dai movimenti.

Certo le anime espianti esprimono un'umanità pacificata perché consapevoli di essere salve (in forte contrasto con la volgarità e l'aggressività sovente manifestate dalle anime infernali). Hanno atteggiamenti composti, umili, rassegnati; sono pronte a un dialogo pacato, da cui emerge partecipazione e compassione. Ma pure si stupiscono e s'incuriosiscono, sospirano e sorridono, esprimono tristezza e gioia, mostrando un'alternanza emotiva che rimanda alla concreta vita terrena. Se il tragico e il sublime caratterizzano le due cantiche estreme, ben si può dire che nel *Purgatorio* prevale il patetico, dal momento che le anime patiscono sofferenze necessarie per portare a termine il processo di espiazione, ma nello stesso tempo manifestano un fondo di umanità che rimanda ancora alla loro vita terrena, alle loro fondamentali esperienze esistenziali, che possono rievocare con sottili sfumature psicologiche. È una differenza essenziale rispetto alle monolitiche figure dei personaggi infernali e paradisiaci (che si differenziano nel segno del male e del bene).

Non può essere un caso che, dopo la straordinaria invenzione di inserire addirittura Catone nel primo canto, nel secondo appaia prima un gruppo di anime guidate dall'angelo nocchiero (a segnalare la corallità che contraddistingue questa cantica), ma primo personaggio che dialoga con il protagonista sia il musico Casella, che è anche, come già si è rilevato, il primo a sorridere nel poema. Il primo dialogo con un'anima purgatoriale avviene quindi con un amico di Dante, che praticava l'arte della musica e per di più, sollecitato dallo stesso protagonista a intonare un «amoroso canto», inizia a cantare citando il primo verso della canzone «Amor che ne la mente mi ragiona». Nella prospettiva del racconto Casella rende omaggio all'amico Dante autore del componimento (è la seconda canzone del *Convivio*), ma spicca soprattutto il fatto che l'autore faccia qui un'autocitazione. Come già nel primo canto dell'*Inferno* l'autore aveva dichiarato il suo amore per la poesia celebrando Virgilio e la sua opera, qui si fa riconoscere subito come poeta riferendosi esplicitamente a uno dei suoi componimenti più alti, per di più del genere poetico ritenuto gerarchicamente superiore (una canzone e non un sonetto).

In realtà il canto di Casella non poteva essere il primo nel *Purgatorio*, in quanto canto profano, ma è giustamente preceduto da quello delle anime trasportate sul «vasello snelletto e leggero» dal «celestial nocchiero»; mentre

si avvicinano alla spiaggia della montagna sacra, queste anime cantano «*In exitu Israël de Aegypto*», cioè il salmo 113 della *Vulgata*, un passo amato da Dante, interpretato come allegoria della liberazione spirituale (ed è inoltre questa la prima citazione in latino della seconda cantica, che comprende molti altri canti corali di preghiera). Ma è certamente importante che in questo secondo del *Purgatorio* si citi prima il salmo intonato dalle anime, tratto dal libro per eccellenza, il libro sacro della *Bibbia*, e poi una poesia dello stesso autore e protagonista. È un accostamento audace, ma significativo, che induce a riflettere sulle diverse modalità di espressione poetica, sui diversi contenuti, sulla ineliminabile differenza di valore tra le due opere, ma anche sulla rivendicazione della propria maestria da parte dello stesso autore. Del resto con il canto e la poesia bisogna essere prudenti: mentre gli astanti rapiti dalla dolcezza dell'espressione si abbandonano all'ascolto astraendosi da tutto, arriva Catone che severamente rimbrocchia tanta negligenza, invitando gli «spiriti lenti» a muoversi secondo il percorso obbligato dell'espiazione. C'è quindi un canto positivo, ma anche un canto che se non è negativo di per sé, pure può distogliere da ciò che è di gran lunga superiore e quindi svolgere una funzione non appropriata.

In verità l'attenzione nei confronti della cultura e della letteratura si era manifestata già nell'*Inferno*: si pensi ai due celebri interventi di Francesca nel canto quinto: nel primo fa il verso allo Stilnovo e nel secondo allude al diletto di leggere il romanzo di Lancillotto «Noi leggevamo un giorno per diletto» (V, 127). Sono entrambi due interventi che il poeta inserisce secondo una prospettiva sottilmente negativa: dal punto di vista dell'autore traspare una valutazione negativa del piacere ricavato da un'opera di mero intrattenimento come il romanzo citato («galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse» (V, 137); ma anche i versi alti e sentenziosi che ricalcano le formule stilnovistiche manifestano chiaramente una presa di distanza dall'esperienza giovanile delle proprie prime rime e dalla scuola dello Stilnovo in generale. Allora la citazione della canzone messa in bocca a Casella nel secondo del *Purgatorio* va collegata sicuramente a questo fitto intreccio di citazioni e allusioni rispetto alla cultura e alla letteratura contemporanea, molto presenti soprattutto nella seconda cantica (insieme agli altrettanto frequenti rimandi alla cultura classica). Il fatto è che se il libro di valore assoluto rimane la *Bibbia*, per tutti gli altri e per le varie presenze culturali più o meno contemporanee occorre delineare un quadro articolato, cogliendo differenze e sfumature e dando quindi anche valutazioni diverse.

In effetti nei canti successivi si incontrano più citazioni di canti sacri declamati dalle anime: prima il *Miserere* nel canto V, il celebre salmo 50 della *Vulgata*. Si avvicina un gruppo di anime «cantando ‘*Miserere*’ a verso a verso» (24), cioè un salmo penitenziale che ben si addice al comportamento che devono tenere le anime. Poi nel canto settimo, nella valletta amena i principi seduti cantano «*Salve Regina* in sul verde e ‘n su’ fiori» (82), cioè l’inno che invoca l’aiuto di Maria, in uno scenario che sembra la descrizione di un dipinto. Nel canto ottavo, che inizia con il mirabile attacco «Era già l’ora che volge il disio», arriva la preghiera del «*Te lucis ante*», l’inno di Sant’Ambrogio da recitarsi di sera contro le tentazioni notturne. Dante confessa subito la sua reazione: «con sì dolci note, / che fece me a me uscir di mente» (14-15). L’espressione fa da contrappeso all’analoga reazione al canto di Casella, che però aveva provocato il rimprovero di Catone, mentre in questo caso si tratta di un’intensa partecipazione alla preghiera corale; in quanto tale «l’uscir di mente» risulta assolutamente adeguato. Infine nel canto nono si cita «*Te Deum laudamus*» (140), l’inno di gloria, canto particolarmente solenne, che saluta l’anima quando oltrepassa la porta principale del purgatorio e si appresta a iniziare il proprio periodo di espiazione passando di cornice in cornice. Ma l’autore non si limita a riportare questo breve riferimento alla cerimonia cantata, bensì aggiunge un corollario sulla sua analogia con ben note liturgie terrene:

Tale imagine a punto mi rendea
ciò ch’io udiva, qual prender si suole
quando a cantar con organi si stea;

ch’or sì or no s’intendon le parole.
(IX, 142-145)

Certamente lo scrittore vuole porre in rapporto quanto udito di preternaturale nella sua singolare esperienza a similari esperienze umane (l’ascolto delle parole del canto polifonico, che talora arrivano distinte all’orecchio talora indistinte per il sovrapporsi delle voci), ma non si può non rilevare questa costante attenzione ai meccanismi della fruizione artistica, musicale e pittorica, e ovviamente anche letteraria. Non è mai sufficiente per l’autore della *Commedia* descrivere il fenomeno estetico, ma occorre

anche seguire la reazione del destinatario, proprio perché conta soprattutto il corretto arrivo del messaggio con il suo preciso significato didascalico.

Si procede così con questi richiami alla liturgia cristiana al fine di esaltare la parola poetica religiosa soprattutto della *Bibbia*, ma anche di componimenti che risalgono alla grande tradizione degli inni e delle orazioni medievali. Del resto Dante arriva nel *Convivio* a formulare una sua ipotesi sullo stile del libro dei *Salmi* per giustificare l'evidente differenza di stile rispetto alla superiore letterarietà della poesia latina: «E questa è la cagione che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e armonia; ché essi furono transmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno» (I, VII, 6). La parola biblica non deve essere soltanto portatrice di verità assoluta ma deve risultare superiore a qualsiasi livello nei confronti di ogni altra parola umana. Il vertice di questa sequenza si raggiunge nella prima cornice in cui i superbi recitano la preghiera insegnata addirittura da Cristo, cioè il *Padre nostro*. La preghiera più celebre s'incontra quindi nella prima cornice, dove si espia la pena maggiore e dove per la prima volta si parla di arte e di letteratura e dove soprattutto si descrive un'opera d'arte non di mano umana ma creazione divina. Su uno zoccolo di candido marmo si susseguono scene di umiltà che le anime devono osservare e meditare, mentre tengono bassa la testa per le pesanti pietre che gravano sul loro collo per la dovuta sofferenza loro inflitta.

Appare allora la prima scena, adeguatamente preparata dall'autore:

Là sù non eran mossi i piè nostri anco,
 quand'io conobbi quella ripa intorno
 che dritto di salita aveva manco,

esser di marmo candido e addorno
 d'intagli sì, che non pur Policleto,
 ma la natura li avrebbe scorno.

(X, 28-33)

Subito si afferma che la scena appare così esteticamente perfetta da risultare incomparabilmente superiore anche rispetto alle opere del più grande artista dell'antichità, cioè Policleto, dalle cui statue era stato ricavato il canone della perfetta bellezza umana, e così anche rispetto alla bellezza della natura, che l'arte deve sempre proporsi di imitare. In effetti si dice che

l'opera è una diretta creazione divina, con cui neppure il più grande artista o la stessa natura nel suo massimo fulgore si possono misurare. L'obiettivo si appunta prima sull'Annunciazione, che è notoriamente una delle scene predilette dai pittori della nostra tradizione artistica. La perfezione sta nel fatto che sebbene si tratti di una scultura in altorilievo, l'angelo sembra essere assolutamente vero e non finto: «dinanzi a noi pareva sì verace / [...] / che non sembiava imagine che tace. // Giurato si saria ch'el dicesse 'Ave!'" (37-40). Così l'autore può inserire anche il noto saluto dell'inizio della preghiera alla Vergine. E infatti questa appare subito dopo:

e avea in atto impressa esta favella
'*Ecce ancilla Dei*', propriamente
come figura in cera si suggella.
(43-45)

L'opera d'arte divina incanta tanto lo spettatore da fargli sentire presenti e vivi i personaggi, e addirittura parlanti; mirabilmente si sente pronunciare anche la famosa frase iniziale della risposta di accettazione di Maria proprio come tramandata dal *Vangelo*. Si crea così la doppia opportunità di citare uno dei versetti più importanti del *Nuovo Testamento* e nello stesso tempo di gareggiare con gli artisti che hanno rappresentato questa canonica scena.

Lo spazio dedicato dall'autore alla descrizione dell'altorilievo è indubbiamente ampio visto che scorrono ben sei terzine. E altrettanto lunghe saranno le due successive descrizioni di altri esempi di questa stessa cornice. Indizio primario dell'importanza del passo, che non solo si diffonde nei dettagli della descrizione, ma riporta sempre anche le reazioni e i commenti dello spettatore *viator*, ovviamente sorpreso dalla novità di tale straordinaria vista. Accade allora che Dante personaggio non riesca a distogliere lo sguardo dalla prima scena e deve essere Virgilio a spronarlo per passare alla nuova «istoria», cioè al nuovo altorilievo. L'autore arriva anche a far sapere che si sposta per ammirare la nuova scena nella posizione migliore, ponendosi giusto davanti. In questo secondo caso la descrizione si prolunga per cinque terzine, ma la «istoria» è molto più animata e con più personaggi su vari piani prospettici. Dante riprende la scenda biblica dal *Libro secondo dei Re*, con la processione dell'Arca scortata da sette cori, con in primo piano Davide che canta e danza con la veste alzata e infine di lato la moglie Micol che guarda la scena «dispettosa e trista». Anche in questi particolari si nota

l'adesione dell'autore al libro sacro, dove si dice appunto che Micol non approva questo comportamento di Saul ritenendolo disdicevole per un re.

Ma l'autore, per i fini più sottili che si propone, arriva anche ad amplificare il testo biblico, dal momento che vuole contemporaneamente sottolineare le proprie reazioni di spettatore:

Dinanzi pareva gente; e tutta quanta,
partita in sette cori, a' due mie' sensi
faceva dir l'un 'No', l'altro 'Sì, canta'.

Similmente al fummo de li 'ncensi
che v'era imaginato, li occhi e 'l naso
e al sì e al no discordi fensi.
(58-63)

Lo scrittore precisa che sono coinvolti qui ben tre sensi dell'uomo: non soltanto la vista e l'udito, come nella prima terzina, dove dice che anche se non si sentiva il canto dei sette cori, l'immagine emanava una tale forza da dare l'idea di un canto reale; ma questa volta, per ribadire la forza attrattiva della scena, interviene anche l'odorato per la presenza del «fummo de li 'ncensi», cosicché gli effetti toccano gli occhi e il naso. Non si può non rilevare che questa volta protagonista è Davide, l'autore dei *Salmi* (qui chiamato «umile» proprio per sintonia con l'umiltà che domina in una cornice dove viene espiato il peccato di superbia), autore del libro più poetico della *Bibbia*, a conferma del complesso intreccio di rimandi forti, culturali artistici e letterari.

La terza e ultima «istoria» raffigura per ben sette terzine un aneddoto su Traiano che avrebbe indotto a tanta commozione papa Gregorio da indurlo a impetrare a Dio la salvezza di un così grande imperatore per quanto pagano. I due episodi erano molto noti nella letteratura medievale, ma qui Dante opta per una costruzione letteraria ancora diversa. Riferisce sì il quadro in campo lungo dell'imperatore con il suo ampio e scenografico accompagnamento:

Intorno a lui pareva calcato e pieno
di cavalieri, e l'aguglie ne l'oro
sovr'essi in vista al vento si movieno.
(79-81)

Ma soprattutto punta prima la sua attenzione al ritratto della «vedovella», detta anche più avanti «miserella», contrapponendo volutamente la massima autorità terrena al personaggio umano più basso della scala sociale, la donna vedova inferiore e derelitta. Poi riporta il presunto dialogo tra i due, che si dipana per ben sei battute, regolarmente ripartite a tre a tre. Come si vede gli altorilievi sono disposti in crescendo: nel primo solo due battute brevi e staccate, nel secondo si allude al canto ma senza citazioni dirette; in quest'ultimo invece il vigore espressivo dell'immagine permette addirittura una singolare teatralizzazione con un dialogo attivo, che porta il grande imperatore, noto per la sua giustizia e clemenza, non solo a dare ascolto alla vedovella ma anche ad accogliere la sua richiesta. Il verso finale pronunciato da Traiano («giustizia vuole e pietà mi ritiene») suggella in maniera molto dantesca la scena, che da un lato segna l'apice dell'*ékfrasis* (con descrizione e dialogo) e dall'altro comprende un senso particolarmente profondo, esaltando la figura di un personaggio perfetto dal punto di vista del potere temporale, capace di sposare i supremi valori della giustizia e della pietà (non a caso allora Traiano può trovarsi in paradiso).

Si rende necessario a questo punto una riflessione davanti a tanta mirabile sequenza, che rappresenta per così dire un vertice inarrivabile di arte, perché divina, ma anche comunque un modello per i maestri d'arte umana:

Colui che mai non vide cosa nova
produsse esto visibile parlare,
novello a noi perché qui non si trova.

Mentr'io mi diletta di guardare
l'imagini di tante umilitadi,
e per lo fabbro loro a veder care [...].
(94-99)

L'autore deve riaffermare il valore eccezionale di tale fattura che gli è stato concesso di ammirare: soltanto colui per il quale non esiste nulla di nuovo, cioè Dio, era in grado di produrre qualcosa di talmente «novello» che sulla terra non si può trovare. In effetti questo efficacissimo binomio del «visibile parlare» rinvia a una dimensione preternaturale, in cui si può verificare il fenomeno non terreno di una parola che perviene al fruitore mediante la vista, il massimo potenziale effetto che la sublime arte di-

vina può suscitare. Ma che Dante qui mantenga sullo sfondo anche un collegamento con l'espressione artistica umana è confermato dall'uso di un verbo chiave come «mi diletta». Non si può non ricordare almeno un'altra occorrenza del verbo, il fondamentale inizio del secondo discorso di Francesca («Noi leggevamo un giorno per diletto», *Inf.*, V, 127), dove il verbo è chiaramente connotato in negativo (i due personaggi leggono un libro di intrattenimento che diventa per loro strumento di seduzione e peccato). Mentre qui il verbo esprime un atto assolutamente positivo. In più colpisce il ritorno di un aggettivo molto importante come «novo» e «novello», carico di pregnanti significati, ripreso a diversi livelli in passi cruciali del poema, per esempio nella famosa definizione della scuola poetica inaugurata da Guinizelli e adottata dai suoi sodali toscani, nel dialogo con Bonagiunta nel canto ventiquattresimo: «dolce stil novo» (57). Né si può dimenticare che il sostantivo «fabbro», qui riferito a Dio, come anche in altri luoghi del poema, è però una volta adottato per un poeta: nel canto ventiseiesimo è lo stesso Guinizelli infatti a presentare Arnaut Daniel come «miglior fabbro del parlar materno» (117). Insomma la famiglia di parole che s'incontra in queste ultime due terzine, che chiudono con importanti espressioni la lunga sequenza degli esempi di umiltà della prima cornice, rafforza il significativo intreccio di allusioni tra creazione divina e creatività artistica.

La complessità di questi tre canti si rende ancora più evidente col passaggio dalla contemplazione gratificante dei perfetti altorilievi di fattura divina alla contemplazione pietosa della pena dei superbi. Lo stacco è talmente forte da richiedere un intervento di Virgilio che esorta a procedere nel cammino e da un appello al lettore invitato a non lasciarsi impressionare da quanto verrà raccontato sulla «forma del martire» cui sono sottoposte queste anime. Con un tipico meccanismo di *suspense* l'autore non specifica subito i dettagli: Dante personaggio non riesce a distinguere esattamente le posizioni cui sono costretti i superbi ed è necessario il suggerimento di Virgilio. Soltanto la battuta precisa: «disviticchia / col viso quel che vien sotto a quei sassi» (118-119) rivela che i superbi si trascinano curvi perché gravati da enormi massi sulle spalle e la cervice. È la pena più dolorosa: siamo infatti nella prima cornice, la più bassa, quindi con l'espiazione relativa al peccato più grave. La figura umana appare così deformata per la legge del contrappasso (e questo accadeva in misura molto maggiore e più crudele nell'inferno), da strappare all'autore anche un'apostrofe sulla cecità dei

superbi, incapaci di comprendere i limiti della natura umana, così alteri e presuntuosi da essere nefastamente concentrati su di sé e quindi dimentichi del mondo intorno e soprattutto della sottomissione alla divinità, che ha creato l'uomo non per il male ma per la felicità del bene (come efficacemente palesa la straordinaria immagine dell'«angelica farfalla»:

non v'accorgete voi che noi siam vermi
nati a formar l'angelica farfalla,
che vola a la giustizia senza schermi?
(124-126)

Nella sequenza delle immagini spicca anche la similitudine conclusiva del canto, che riporta ancora al mondo dell'arte:

Come per sostentar solaio o tetto,
per mensola talvolta una figura
si vede giugner le ginocchia al petto,

la qual fa del non ver vera rancura
nascere 'n chi la vede; così fatti
vid'io color, quando puosi ben cura.
(130-135)

Questo paragone con le cariatidi, schiacciate con le ginocchia al petto, non solo rimanda logicamente alle tre scene precedenti con gli esempi di umiltà, ma soprattutto, come prima, riporta alla reazione dello spettatore che rimane angustiato dalla deformazione dei corpi anche se consapevole della finzione («del non ver vera rancura / nascer 'n chi la vede»). Certo il confronto è a tutto vantaggio delle tre immagini di «tante umiltadi», ma l'insistenza sul meccanismo della ricezione, con la riflessione sugli effetti emotivi prodotti da qualcosa di «non ver», s'inserisce efficacemente in questa interferenza tra la rappresentazione dei superbi e la riflessione sui fenomeni artistici e letterari.

E a marcare questo gioco di rimandi allusivi sono proprio i versi che suggellano il canto, quando Dante compatisce (cosa impossibile nell'*Inferno*) qualcuno dei poveri superbi, particolarmente sofferente per il gran peso, e lo descrive mentre «piangendo parear dicer: "Più non posso"» (139). Lo scrittore chiude il canto insomma con un suo rimando a imitazione

del «visibile parlare», dal momento che anche qui l'anima non parla, ma il suo atteggiamento è talmente eloquente da potersi decifrare e riportare con un'espressione orale diretta. Anche qui si può da un lato rimarcare la distanza che intercorre tra le espressioni dei personaggi degli altorilievi e questa presunta battuta dolorosa dell'anima espiante, ma in sostanza lo scrittore vuole alla fine stabilire anche un parallelismo tra l'opera del fabbro divino e l'arte dei maestri umani, perché se la fattura divina rende perfetti e quindi inimitabili gli altorilievi e porta al massimo limite la loro forza espressiva, dall'altro anche l'autore, in quanto maestro eccellente, può dimostrare la sua abilità nel ritrarre diverse emozioni e reazioni, usando per finzione anche la parola diretta, insomma quasi teatralizzando la scena per trasmettere con maggiori effetti poetici il suo messaggio impressivo.

Per un'opportuna regola di *variatio*, allora, il canto successivo è meno didascalico e più strutturalmente teatrale: Dante s'intrattiene con due personaggi e per di più il secondo racconta anche di un terzo personaggio (mentre nel canto precedente non parla nessuna anima). Il passaggio al dialogo con il personaggio di turno (la scena tipica della *Commedia*) è però preceduto da una preghiera corale (secondo una liturgia tutta purgatoriale), che è la preghiera per eccellenza insegnata da Cristo stesso, cioè il *Pater noster*. Il brano corale occupa ben otto terzine perché viene amplificato e per così dire adattato alle condizioni degli espianti. Del resto, dopo il primo riferimento a Maria nel canto precedente con l'altorilievo dell'Annunciazione e il saluto dell'angelo che fa da inizio nella preghiera a lei dedicata, non poteva mancare nella prima cornice la preghiera più importante del cristiano. Ma neppure l'autore voleva limitarsi a una ripresa pedissequa, bensì mira a riscrivere l'orazione secondo una modalità di rifacimento poetico, a riusare la parola divina come un interprete che la commenta per meglio farla imprimere sul suo lettore.

Siamo in effetti in uno dei canti più belli dell'intero *Purgatorio* ricco di versi forti ed espressivi che introducono il lettore in questa nuova dimensione delle cornici, che devono essere attraversate con rassegnata e umile sofferenza, come viene ripetuto più volte con una serie di espressioni sempre diverse, talora più tecniche talora più metaforiche, come quando si dice che le anime procedono «disparmente angosciate [...] purgando la caligine del mondo» (XI, 28-30), alludendo alla necessità di liberarsi della loro parte di umanità ancora offuscata dal male. Ma anche nelle parole di Virgilio, che apostrofa per la prima volta alcune anime per chiedere indicazioni per il percorso, si deve almeno ricordare l'esordio:

«Deh, se giustizia e pietà vi disgrievi
tosto, sì che possiate muover l'ala,
che secondo il disio vostro vi lievi».
(37-39)

Il binomio iniziale è assolutamente fondamentale (già messo in bocca a Traiano nell'ultimo altorilievo del canto precedente): il primo termine, «giustizia», rimanda all'attributo essenziale della divinità e il secondo ricorda l'altro attributo legato al primo, cioè la misericordia. Ma soltanto qui nel purgatorio il binomio può esercitarsi autenticamente, mentre nell'inferno la misericordia era giustamente assente, non essendo più praticabile nei confronti dei dannati del carcere eterno, mentre nel paradiso potrà essere invocata non per le anime dei santi, che non ne hanno bisogno, bensì ancora per il genere umano in terra.

A questo punto possono finalmente entrare in scena i personaggi: Omberto Aldrobandesco e Oderisi da Gubbio; e soprattutto possono parlare a lungo raccontando succintamente le loro storie ma corredandole di esaurienti spiegazioni e interpretazioni. Si è rilevato dai commentatori come in questa prima cornice l'autore scelga di presentare tre diversi superbi: un aristocratico (Omberto), un artista (Oderisi), e un politico (Provenzan Salvani, che non parla ma viene presentato da Oderisi). In effetti è facile intuire che i tre campi d'azione di questi personaggi possano favorire la superbia. Nella costruzione in crescendo del canto, il discorso di Omberto è più volutamente generale fungendo da introduzione al quadro complessivo con notizie relative alla pena e poi con un racconto scorciato della sua vicenda con franca confessione della colpa: «L'antico sangue e l'opere leggiadre / d'i miei maggior mi fer sì arrogante» (61-62). Ben più rilevante è il lungo intervento di Oderisi che occupa la scena per metà del canto (ben diciassette terzine di parola diretta, a cui corrispondono soltanto quattro terzine del protagonista *viator*). Oderisi dedica anche qualche terzina a Provenzan Salvani, caricandosi il compito di svelare il generoso episodio che ha permesso a questo politico, notoriamente superbo, non solo di salvarsi ma di accorciare la sua permanenza nell'antipurgatorio (e in questo si manifesta anche la misericordia divina).

Ma la parte più ampia del discorso, che inizia proprio dal preciso riferimento alla propria superbia di artista, alla colpevole presunzione di essere il migliore miniatore del suo tempo («per lo gran disio / de l'eccellen-

za»), comprende un intreccio tematico decisamente superiore e fortemente significativo. Per dimostrare l'idea fondamentale, cioè la vanità della fama artistica, Oderisi cita prima come migliore di sé il miniatore Franco Bolognese, poi cita Giotto che ha superato Cimabue nella pittura e infine i due Guidi che si sono alternati nella «gloria de la lingua» (secondo i maggiori commenti, a partire dagli antichi, si tratterebbe di Guinizzelli e Cavalcanti). Il dato sicuro è che tutti costoro sono destinati a essere superati prima di tutto dai loro più vicini successori (sempre tra coloro che abbiano raggiunto un alto grado di capacità artistica); a meno che si succedano per ragioni imprevedibili «etati grosse», cioè periodi di decadenza della civiltà. E tutti sono comunque poi destinati a essere superati in una prospettiva eterna, che domina e annichilisce ogni gloria e memoria di ogni tempo. Quindi anche colui che forse supererà i due Guidi («e forse è nato / chi l'uno e l'altro caccerà del nido», 98-99), può soltanto essere consapevole della precarietà della posizione raggiunta (e in questo senso potrebbe reggere l'interpretazione di un'allusione di Dante a se stesso, come terzo poeta che soppianta i due Guidi).

Dal punto di vista cristiano il ragionamento è assolutamente corretto, ma queste affermazioni sembrano entrare in conflitto con quanto si legge in qualche passo dell'*Inferno* sulla fama come obiettivo meritevole di conquista: si pensi allo stesso protagonista che ricorda positivamente Brunetto Latini che gli insegnava come «l'uom s'eterna» (XV, 85); si pensi soprattutto all'esortazione di Virgilio:

«Omai convien che tu così ti spoltre»,
disse 'l maestro; «ché, seggendo in piuma,
in fama non si vien, né sotto coltre;

sanza la qual chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di sé lascia,
qual fummo in aere e in acqua la schiuma».
(XXIV, 46-50)

Che un personaggio di cultura classica affermi questo, non può certo stupire, perché il concetto rientra nell'usuale visione del mondo greco-latino. In effetti questi due esempi sono di carattere generale e rimandano a una fama che si può acquisire con il proprio comportamento, si potrebbe dire con il «ben fare», espressione cara a Dante, che la cita nel dialogo

con Ciacco. Dante nel canto sesto nomina appunto alcuni personaggi del passato (tra cui Farinata) che operarono bene a livello civile, si distinsero e quindi rimasero famosi, ma ha la sorpresa di sapere da Ciacco che invece questi stessi personaggi sono all'inferno. Non basta operare il bene per la città, conquistarsi un'indubbia fama pubblica, perché il giudizio sull'anima si gioca poi su un altro piano e può portare alla condanna eterna. Insomma non c'è rapporto tra la fama e la salvezza: anche se l'obiettivo della fama è certamente positivo a livello di virtù umane, è indispensabile poi la fede e la morte in grazia di Dio.

Per coloro che sono salvi, che sono usciti dall'orbita umana e valutano da una prospettiva superiore, la gloria terrena appare superata, anzi foriera di tendenze negative. Soprattutto bisogna ricordare che nel canto dei superbi si parla soprattutto (ma non solo) della fama in campo artistico e letterario. Si deve dunque ipotizzare che la ricerca della fama possa essere giudicata, come accade spesso nella visione dantesca, *in bono* e *in malo*, cioè possa dare una spinta positiva all'agire del soggetto nel realizzare il meglio nel proprio campo di competenza, ma anche indurre a una concentrazione meramente egoistica nell'affermazione di sé. L'arte e la letteratura devono avere un fine alto e concreto: come da un lato non devono semplicemente dare diletto al pubblico, così dall'altro devono essere praticate dall'artista e dallo scrittore non per se stessi ma per il bene di tutti i viventi. La bravura dell'artefice umano ha come modello la perfezione dell'artefice divino, che è irraggiungibile, ma indica comunque un orientamento da perseguire. I personaggi che si distaccano per la qualità delle loro opere intellettuali e artistiche hanno dunque una ben grande responsabilità, che deve guidarli nel loro agire da creatori del vero e del bello, da maestri per il genere umano.

Anche la chiusa del discorso di Oderisi si rivela significativa, quando raccontando del senese Provenzan Salvani, risponde alla domanda di Dante, stupito che quest'anima sia rimasta molto poco nell'antipurgatorio. Oderisi racconta che Provenzan, pur così superbo qual era, al culmine del suo potere, non esitò a mendicare in prima persona denaro nella piazza del Campo per raccogliere la spropositata somma richiesta come taglia per un suo amico prigioniero di Carlo d'Angiò:

e li, per trar l'amico suo di pena,
ch'e' sostenea ne la prigion di Carlo,

si condusse a tremar per ogni vena.
 Più non dirò, e scuro so che parlo;
 ma poco tempo andrà, che ' tuoi vicini
 faranno sì che tu potrai chiosarlo.
 (136-141)

Il racconto del gesto generoso di Provenzan serve anche a inserire una brevissima profezia, molto drammatica, che collega la sorte di Dante al singolare episodio narrato (dove – si noti – s'intrecciano politica e denaro). Nel microepisodio si allude a una prigionia (che prefigura l'esilio anche dell'autore), alla difficoltà economica (che si abatterà anche sull'esule). Il sintagma «tremar per ogni vena», che si riferisce a Provenzan, ma con la profezia successiva diventa attribuibile anche a Dante, esprime con molta efficacia un patimento forte, subito per la disgraziata forza di un destino ingiusto.

La genialità dantesca si scopre anche in questa improvvisa virata verso la propria sfortunata esistenza. Che in un canto dove si parla di superbia e di cultura ci sia alla fine questo riferimento così doloroso a se stesso, breve ma così intenso, non può essere casuale. Alla tematica della fama, che si può conquistare in terra, ma non vale nulla dal punto di vista della prospettiva eterna, si aggiunge il destino dell'intellettuale esule. La fama autentica si cerca nel presente e la si raggiunge anche a costo di essere perseguitati per le proprie scelte e per la propria coerenza. La forza morale dell'autore ha messo a disposizione la sua alta capacità letteraria per testimoniare i valori in cui crede, sostenuti da una scrittura alta e severa, talora anche fortemente polemica, così da avere scatenato la crudele reazione dei «vicini». Dalla preghiera corale più alta del Cristianesimo, dal *Pater noster* dell'inizio che nobilita tutto il canto, si arriva all'esistenza singola del protagonista, che riassume in sé i caratteri dei tre personaggi incontrati, perché Dante in effetti appartiene a una famiglia di origine nobile, ha fatto politica con esiti infausti, ma si è realizzato soprattutto come poeta fiero e combattivo, senza puntare alla conquista di una fama destinata a sfidare il tempo, ma mirando a rappresentare il mondo del presente dominato dall'ingiustizia. Come non ricordare lo straordinario inizio del canto venticinquesimo del *Paradiso*, dove l'autore esalta il suo poema «al quale ha posto mano e cielo e terra»? E proprio i lunghi sacrifici sopportati per completare il grande poema gli potrebbero permettere di ottenere la corona poetica e il sospirato ritorno nell'amata patria fiorentina. Quindi la sfida non è contro il

tempo ma contro il male, perché lo scrittore, seguendo l'esempio divino, ha misericordia delle sofferenze del genere umano e per questo ha messo in versi la sua particolare visione del mondo preternaturale che illumina dall'alto la valle di lacrime abitata dai viventi e si propone di aiutarli nella ricerca di un'autentica felicità di pace e giustizia (secondo un'idea ricorrente dell'*Epistola XIII*).

Per questo nel canto dodicesimo, l'ultimo del trittico dei superbi, arriva la successione degli esempi di superbia punita, proprio per riportare utilmente il discorso al presente, al presente del lettore, dal momento che l'esempio in queste forme così icastiche si risolve in un diretto ammonimento a fuggire il male. Virgilio esorta il discepolo a riprendere il cammino, anche se questi è ancora meditabondo su quanto ha visto e sentito con gli ultimi personaggi incontrati (a dimostrazione del suo coinvolgimento emotivo e intellettuale). Il maestro aggiunge di volgere in basso lo sguardo per vedere quanto è raffigurato sul pavimento. Come annuncia la similitudine delle tombe che si trovano nei pavimenti delle chiese medievali, comincia la sequenza di esempi, tredici terzine, dove emerge una raffinata costruzione retorica e stilistica. Le terzine scorrono di quattro in quattro con la figura retorica dell'anafora («Vedea», «O», «Mostrava»); la tredicesima riunisce tutte e tre queste parole iniziali, cioè i due verbi e il vocativo). Nei commenti si ripetono giustamente alcune osservazioni: l'alternanza di esempi tratti dalla tradizione biblica e classica; in più si scopre che la particolare successione concorre a formare l'acrostico VOM, cioè uomo. In questi esempi si presenta sempre il caso di un singolo personaggio che ha ceduto alla superbia ed è stato duramente punito. Si noti inoltre che alcune immagini sono tratte sì dalla *Bibbia*, ma soltanto dall'*Antico Testamento* perché dal *Nuovo Testamento*, che parla della vita di Cristo e dei tempi eroici della nascita del Cristianesimo, si possono citare soltanto esempi positivi. Così significativamente il tredicesimo esempio non riguarda più un singolo, ma un'intera città, la caduta di Troia, ed è tratto proprio dal poema virgiliano: così si passa dal caso individuale alla comunità (e che questa accusa di superbia possa essere attualizzata e alludere alle città contemporanee appare evidente, a cominciare ovviamente da Firenze).

Al di là della selezione dei diversi personaggi spiccano le scelte stilistiche: prima del *verbum videndi* («Vedea...») che rimanda all'atto tipico di chi si pone davanti all'opera artistica, poi il vocativo «O» che attesta l'efficacia drammatica della prima reazione e impressione dello spettatore,

infine il secondo verbo «Mostrava» che sposta l'attenzione sull'immagine che si impone allo spettatore. Sono tutti attacchi che puntano a fissare con evidenza il meccanismo del fruitore dell'opera d'arte. Qui la tecnica descrittiva è molto più scorciata, dal momento che le scene sono molte. Lo spettatore colto riconosce i personaggi e la loro storia proprio perché la scena si concentra sul momento essenziale della vicenda. Lo scrittore già all'inizio preannuncia la fattura superiore di queste immagini: «di miglior sembianza / secondo l'artificio» (22-23), rispetto alle figure presenti sulle tombe incassate nei pavimenti delle chiese.

Ma ancora più significativo risulta il commento finale:

Qual di pannel fu maestro o di stile
che ritraesse l'ombre e ' tratti ch'ivi
mirar farieno uno ingegno sottile?

Morti li morti e i vivi parean vivi:
non vide mei di me chi vide il vero,
quant'io calcai, fin che chinato givi.
(64-69)

Di nuovo viene esaltata l'eccezionalità del creatore divino rispetto anche al migliore maestro umano: pur essendo opera di scultura quei bassorilievi emanano una tale evidenza da sembrare dipinti, da far meravigliare anche il più esperto intenditore (e quindi ritorna il riferimento alla ricezione). Si arriva ad affermare, come nel canto decimo, la sublime qualità di ogni scena, tale che anche coloro che avrebbero potuto vederle dal vivo (non c'è differenza tra scene storiche e scene mitologiche perché sono tutte portatrici di verità autentiche), non le avrebbero assaporate meglio del fortunato *viator* del purgatorio, che le contempla rapito una dopo l'altra. Proprio l'efficacia delle scene di punizione dei superbi, che l'*auctor* ha riportato così fedelmente, dovrebbe spingere tutti a rinunciare alla superbia. Come già nel canto decimo, si ripete l'apostrofe ai cristiani per denunciare il pernicioso vizio della superbia, questa volta con toni più aspri:

Or superbite, e via col viso altero,
figliuoli d'Eva, e non chinate il volto
sì che veggiate il vostro mal sentero!
(70-72)

L'ironia della frase è strettamente collegata alle terzine precedenti. Come gli esempi negativi sono per terra perché le anime espianti possono vederli soltanto così, gravate come sono dai pesanti massi che recano addosso, un uguale atteggiamento dovrebbero tenere i cristiani, non «altero», bensì volto verso il basso, per prendere coscienza del percorso sbagliato, peccaminoso, cui induce la superbia. E rispetto alla fattura divina di questi esempi, che si vedono infatti soltanto in una dimensione preternaturale per favorire un processo di espiazione, bisognerà pensare che la maestria dell'autore, tutta umana ma grandemente efficace, potrà aiutare i cristiani ad abbandonare il «mal sentero» per riprendere «la diritta via». E quindi ogni messaggio che si proponga esteticamente (sia poetico sia artistico) deve avere questa finalità pratica.

La sezione finale del canto propone proprio il «sentero» successivo, cioè l'uscita dalla cornice. Ma anche questa parte viene sfruttata per continuare la finalità didascalica e religiosa. Lo stesso angelo dell'umiltà, che accoglie benevolmente Virgilio e Dante, non solo depreca la fragilità umana che impedisce l'accesso a un maggior numero di anime alla salvezza, ma soprattutto alla fine canta: «*Beati pauperes spiritui!* voci / cantaron sì, che nol diria sermone» (110-111). L'angelo della prima cornice intona la prima beatitudine del discorso della montagna di Cristo, con un canto così dolce da non poter essere descritto da parola umana. Tale canto colpisce moltissimo il *viator*, ancora memore delle orrende voci e grida dell'inferno, ma certo è anche confrontabile con il già citato canto di Casella nell'antipurgatorio: mentre la dolcezza del musico fiorentino si applicava a una poesia addirittura dello stesso autore, che produceva una consolazione (Dante dice nell'invito all'amico: «ti piaccia consolare alquanto / l'anima mia», II, 109-110), qui il canto magnifica la virtù dell'umiltà, attraverso la citazione del celebre versetto evangelico, secondo un fine ben più alto rispetto alla dimensione tutta umana della scena del secondo canto del *Purgatorio*.

E l'effetto complessivo di questa singolare liturgia dove entrano in gioco l'arte e la poesia si vede concretamente nel finale del canto, quando Dante si sente più leggero, cosicché Virgilio gli risponde che gli è stato tolto dall'angelo dell'umiltà il primo dei sette P, icone dei sette peccati capitali che si espiano salendo, cornice dopo cornice, per la montagna sacra. Per lo stupore il protagonista si tocca la fronte per verificare direttamente l'assenza effettiva del primo P. La descrizione realistica di questo gesto si prolunga per dieci versi con un'osservazione iniziale di carattere generale:

Allor fec'io come color che vanno
 con cosa in capo non da lor saputa,
 se non che 'cenni altrui sospecciar fanno.
 (vv 127-129)

Di fronte a una situazione del genere l'interessato, secondo un atto tipicamente umano, si tocca in testa per scoprire qualcosa che egli non vede ma la cui presenza sospetta attraverso lo sguardo altrui. Il protagonista sente allora che sono rimasti soltanto sei P e chiude il canto con il riferimento a Virgilio: «a che guardando, il mio duca sorrise» (136). La reazione di benevola partecipazione di Virgilio introduce una nota gioiosa (come si è constatato, finalmente nel *Purgatorio* si sorride anche). Nella rappresentazione della totalità del mondo umano presente nella *Commedia* anche il corpo deve avere la sua parte e la seconda cantica è quella che più si presta a questa operazione. Il quadretto mimico rimanda alla varia fenomenologia della gestualità umana e conferma chiaramente il valore del corpo anche in una poema inscenato nell'aldilà, al fine di ricordare l'importanza del corpo stesso, creato a immagine e somiglianza di Dio (tant'è che anche i gesti del corpo possono diventare parte integrante della preghiera e della liturgia). Ma certo questa attenzione alla fisicità, alla gestualità, all'espressività, il ripetersi degli attributi «verace» e «vero» per le scene istoriate dei canti decimo e dodicesimo fanno un po' pensare anche al celebre artista che viene citato nel canto undicesimo, quel Giotto che presso i contemporanei si era conquistato la fama di migliore artista moderno per le sue magistrali innovazioni, per la sua maestria, per la forza umana e spirituale della sua pittura. E anche Dante, al di là del rischio incombente della superbia, poteva ben rivendicare la modernità della sua operazione letteraria, la composizione in volgare del poema totale del cielo e della terra.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Il testo della *Divina Commedia* è citato da *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Mondadori, Milano 1966-1967 (Edizione nazionale VII).

Sul trittico dei superbi, cioè sui canti X, XI, XII del *Purgatorio* si è tenuto conto in particolare dei seguenti contributi critici:

- G. PARODI, *Gli esempi di superbia punita e il «bello stile» di Dante*, in *Poesia e storia nella «Divina Commedia»*, Neri Pozza, Vicenza 1965, pp. 147-161;
- F. TATEO, *Teologia e «arte» nel canto X del «Purgatorio»*, in *Questioni di poetica dantesca*, Adriatica, Bari 1972, pp. 137-171;
- P. GIANNANTONIO, *I superbi (Purgatorio X)*, in *Endiadi. Dottrina e poesia nella Divina Commedia*, Sansoni, Bologna 1983, pp. 169-197;
- M. MARTI, *L'effimero e l'eterno: la meditazione elegiaca di «Purg.» XI*, in *Studi su Dante*, Congedo, Galatina 1984, 101-118;
- T.R. TOSCANO, *Dante e le arti figurative («Purgatorio», X-XII)*, in *La tragedia degli ipocriti e altre letture dantesche*, Liguori, Napoli 1988, pp. 43-65;
- T. BAROLINI, *Ricreare la creazione divina: l'arte aranea nella cornice dei superbi*, in *Studi americani su Dante*, a cura di G.C. ALESSIO e R. HOLLANDER, FrancoAngeli, Milano 1989, pp. 145-164;
- C. DELCORNO, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 1989;
- G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Immagine e parole, in Le capricciose ambagi della letteratura*, Tirrenia Stampatori, Torino 1998, pp. 67-86;
- G. GÜNTERT, *Canto X, in Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Cesati, Firenze 2001, pp. 139-155;
- J.A. SCOTT, *Canto XII, in Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, cit., pp. 173-197;
- K. STIERLE, *Canto XI, in Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, cit., pp. 157-172;
- F. ULIVI, *Dante e le immagini terragne, in La poesia e la mirabile visione. Dante e Manzoni*, Studium, Roma 2002, pp. 37-55;
- A. BATTISTINI, *La «speranza de l'altezza»*. *La retorica patetica in «Purgatorio» XII*, in *«L'Alighieri»*, 44, 2003, pp. 95-108;
- D. COFANO, *Il «visibil parlare»*, in *La retorica del silenzio nella «Divina Commedia»*, Palomar, Bari 2003, pp. 47-54;
- L. BATTAGLIA RICCI, *«Come [...] le tombe terragne portan segnato»: lettura del dodicesimo canto del «Purgatorio»*, in *Ecfrafi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. VENTURI e M. FARNETTI, Bulzoni, Roma 2004, vol. I, pp. 33-63;
- G. VENTURI, *Una «Lectura Dantis» e l'uso dell'ecfrasi: «Purgatorio» X*, in *Ecfrafi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, cit., vol. I, pp. 15-31;
- G.A. CAMERINO, *I limiti di arte e natura. Di «Purg.» X e di alcuni altri luoghi danteschi*, in *Letteratura, verità e vita. Studi in onore di Gorizio Viti*, a cura di P. VITI, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005, pp. 17-28;
- E. MALATO, *Il «primato» nella «gloria della lingua». Chiosa a «Purg.», XI 97-98: «Così ha tolto l'uno a l'altro Guido / la gloria de la lingua»*, in *Studi su Dante. Lecturae Dantis, chiose e altre note dantesche*, Bertonecello, Cittadella (Pd) 2005, pp. 460-492;
- C. CREVENNA, *Retorica e teologia negli «exempla» del «Purgatorio»*, in *La divina foresta. Studi danteschi*, a cura di F. SPERA, D'Auria, Napoli 2006, pp. 211-284;
- M. PICONE, *Il cimitero delle arti nella «Commedia». Dante nel girone dei superbi («Purgatorio» X-XII)*, in *Dante e le arti visive*, a cura di M.M. DONATO, L. BATTAGLIA RICCI, M. PICONE, G.Z. ZANICHELLI, Unicopli, Milano 2006, pp. 81-107;

- P. MARINI, «*La gloria de la lingua*» nel tritico dei superbi. Considerazioni sul nodo arte-onore-superbia-umiltà nella «*Commedia*», in «*Italianistica*», 36, 2007, 3, pp. 65-88;
- M. SEMOLA, *Esemplarità e narratività nella «Commedia». Il caso degli «exempla» purgatoriali*, in *Gli scrittori d'Italia*, XI Congresso dell'ADI, Napoli (26-29 settembre 2007), <http://www.italianisti.it>;
- A. MAZZUCCHI, *Filigrane francescane tra i superbi. Lettura di «Purgatorio»*, XI, in «*Rivista di Studi Danteschi*», 8, 2008, 1, pp. 42-82;
- N. MINEO, *Lettura del canto XII del «Purgatorio»*, in *Saggi e letture per Dante*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 2008, pp. 187-229;
- A. TARTARO, *La pedagogia di Virgilio e i segni della superbia*, in *Cielo e terra. Saggi danteschi*, Studium, Roma 2008, pp. 135-154;
- O. BRIGANDI, *La gloria, il riuso e Oderisi da Gubbio*, in *Stella forte. Studi danteschi*, a cura di F. SPERA, D'Auria, Napoli 2010, pp. 31-170;
- G. POLIMENI, *La «gloria della lingua»: considerazioni di poetica nello snodo di «Purgatorio» X, XI, XII*, in *Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*, a cura di B. QUADRIO, Marietti, Genova-Milano 2010, pp. 105-133;
- P. FRARE, *La retorica del nome e del numero: «Purgatorio» XI*, in «*Testo*», n.s., 32, LXI-LXII, 2011, pp. 123-143;
- S. PRANDI, *Teologia come pittura: Alain de Lille e Dante («Purg.» X-XII)*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. ARIANI, A. BRUNI, A. DOLFI, A. GAREFFI, Olschki, Firenze 2011, pp. 99-116.

Marco Chiariglione

LA «POESIA SACRA» DI DANTE DEI RILIEVI PURGATORIALI
(*PURG.*, X-XII)

1. «Il senso dell'inesprimibile¹»

La *Commedia* è un estremo tentativo di descrivere attraverso la poesia ciò che visibile non è², vale a dire l'oltretomba cristiano mediante la conoscenza sensibile, per il tramite di una visione ispirata e voluta da Dio. Si tratta pertanto di un paradossale (eppure riuscito) tentativo di mostrare mediante la poesia ciò che non è visibile né dicibile, secondo il fondante principio gnoseologico aristotelico, in qualche modo così anche rispondendo a «quel bisogno medievale di concretizzare quanto più possibile l'astratto³».

In tal senso andranno letti e interpretati gli episodi, i vari incontri e i personaggi della *Commedia*, dal momento che si tratta di fatto di un'«esperienza del mondo trascendentale⁴». E similmente andranno intese e contestualizzate anche sculture che si presentano e manifestano in tutta la loro eccezionalità nei canti X e XII del *Purgatorio*. Eccezionalità che consiste in un artificio che permette di vedere, tramite l'illusione di una percezione che coinvolge anche gli altri sensi (olfatto, udito...; si pensi in particolare al «visibile parlare⁵»), una realtà esemplare in maniera straordinaria, dal

¹ F. TATEO, *Teologia e «Arte» nel canto X del «Purgatorio»*, in «L'Alighieri», VII, 1, 1966, p. 73.

² Cfr. U. BOSCO, *Tendenza al concreto e allegorismo nell'espressione poetica medievale*, in *Dante vicino: contributi e letture*, Sciascia, Caltanissetta e Roma 1966, p. 21: «Tutta la *Commedia* può dirsi uno sforzo supremo di visualizzare l'invisibile».

³ *Ivi*, p. 18. Si veda anche in proposito il discorso di Contini sull'«oggettivazione dei sentimenti»: DANTE, *Rime*, a cura di G. CONTINI, Einaudi, Torino 1946², pp. 17-18.

⁴ H. GMELIN, *Il canto XI del Purgatorio*, in *Lecture Dantesche*, a cura di G. GETTO, Sansoni, Firenze 1961, vol. II, *Purgatorio*, p. 212.

⁵ Cfr. *Purg.*, X, 94-96: 95. Si cita la *Commedia* dall'ed. *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Mondadori, Milano 1966-1967.

momento che il creatore di tali sculture è – come dichiara lo stesso Dante – direttamente Dio:

Là sù non eran mossi i piè nostri anco,
 quand'io conobbi quella ripa intorno
 che dritto di salita aveva manco,

esser di marmo candido e addorno
 d'intagli sì, che non pur Policeto,
 ma la natura li avrebbe scorno⁶.

Colui che mai non vide cosa nova
 produsse esto visibile parlare,
 novello a noi perché qui non si trova⁷.

Qual di pannel fu maestro o di stile
 che ritraesse l'ombre e 'tratti ch'ivi
 mirar farieno uno ingegno sottile?

Morti li morti e i vivi parean vivi:
 non vide mei di me chi vide il vero,
 quant'io calcai, fin che chinato givi⁸.

L'arte umana – e dunque anche quella scultorea – è infatti imitazione della natura, la quale a sua volta dipende da Dio, nuovamente per imitazione, tanto da essergli «quasi [...] nepote», in base alla dottrina aristotelica che espressamente a riguardo Dante già indica e riprende⁹. Invece l'arte

⁶ *Purg.*, X, 28-33.

⁷ *Purg.*, X, 94-96.

⁸ *Purg.*, XII, 64-69.

⁹ Cfr. *Inf.*, XI, 97-105: «“Filosofia”, mi disse, “a chi la 'ntende, / nota, non pure in una sola parte, / come natura lo suo corso prende // dal divino 'ntelletto e da sua arte; / e se tu ben la tua Fisica note, / tu troverai, non dopo molte carte, // che l'arte vostra quella, quanto pote, / segue, come 'l maestro fa 'l discente; / sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote”». Si veda in proposito: DANTE, *La Divina Commedia*, a cura di N. SAPEGNO, La Nuova Italia, Firenze 1995, nuova ed., commento a *Inf.*, XI, 97-105: «*Filosofia*: la dottrina aristotelica. *Non pur* ecc.: non in un solo luogo, ma in molti. *Natura* ecc.: la natura procede dalla mente e dall'atto di Dio, tanto che essa può esser detta l'arte di Dio (*Mon I, III, 2; II, II, 3*), e cioè l'ordinata attuazione della sua volontà nelle cose create. *La tua Fisica*: come prima *la tua Etica* [v. 80]: «per darne a vedere che questo libro fosse familiarissimo all'autore» (Boccaccio). – *Note*: esaminati. *Non dopo molte carte*: senza proceder molto avanti nella lettura. Nel libro II della *Fisica* aristotelica è detto che l'arte, e cioè l'industria umana conduce a perfezione la natura,

che ha prodotto le sculture purgatoriali in questione è assolutamente straordinaria perché è opera diretta di Dio, e perciò produce effetti eccezionali come quelli che si manifestano nei tre *exempla humilitatis* del canto X del *Purgatorio*. Si tratta dunque: dell'immagine che non sembra tacere dell'annuncio¹⁰, dell'illusione della percezione uditiva ma pure olfattiva della scena di David¹¹, e del susseguirsi dei dialoghi, degli eventi e dei relativi stati d'animo dell'episodio della vedova e di Traiano¹².

Tali sculture palesano qualità in qualche modo miracolose¹³ dal momento che trascendono la normale conoscenza ed esperienza degli umani

e la imita nel suo procedimento (“ars imitatur naturam in quantum potest”). *Vostra*: di voi uomini. – *Quella*: la natura. Accusativo. *Si che* ecc: cosicché, come la natura può dirsi legittimamente figlia di Dio, l'arte umana, che dipende dalla natura, è da considerarsi quasi nipote a Dio»; e commento a *Purg.*, X, 32: «La natura prende “suo corso... Da divino intelletto”, e l'arte umana a sua volta segue la natura “come 'l maestro fa il discente” (*Inf.*, XI, 97-105); l'arte è imitazione sempre e necessariamente imperfetta della natura, a quel modo che questa è copia inadeguata dell'idea divina: questi bassorilievi, opera diretta di Dio (vv. 94-96), superano in perfezione la natura di tanto, di quanto questa supera le creazioni dei più famosi artisti».

¹⁰ Cfr. *Purg.*, X, 34-44: «L'angel che venne in terra col decreto / de la molt'anni lagrimata pace, / ch'aperse il ciel del suo lungo divieto, // dinanzi a noi pareva sì verace / quivi intagliato in un atto soave, / che non sembiava imagine che tace. // Giurato si saria ch'el dicesse “Ave!”; / perché iv'era imaginata quella / ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave; // e avea in atto impressa esta favella / “*Ecce ancilla Dei*”, propriamente / come figura in cera si suggella».

¹¹ Cfr. *Purg.*, X, 55-72: 61-63: «Era intagliato lì nel marmo stesso / lo carro e' buoi, traendo l'arca santa, / per che si teme officio non commesso. // Dinanzi pareva gente; e tutta quanta, / partita in sette cori, a' due mie' sensi / faceva dir l'un “No”, l'altro “Sì, canta”. // Similmente al fummo de li 'ncensi / che v'era imaginato, li occhi e 'l naso / e al sì e al no discordi fensi. // Li precedeva al benedetto vaso, / trescando alzato, l'umile salmista, / e più e men che re era in quel caso. // Di contra, effigiata ad una vista / d'un gran palazzo, Micòl ammirava / sì come donna dispettosa e trista. // P' mossi i piè del loco dov'io stava, / per avvisar da presso un'altra istoria, / che di dietro a Micòl mi biancheggiava».

¹² Cfr. *Purg.*, X, 73-93: «Quiv'era storiata l'alta gloria / del roman principato, il cui valore / mosse Gregorio a la sua gran vittoria; // i' dico di Traiano imperadore; / e una vedovella li era al freno, / di lagrime atteggiata e di dolore. // Intorno a lui pareva calcato e pieno / di cavalieri, e l'aguglie ne l'oro / sovr'essi in vista al vento si movieno. // La miserella intra tutti costoro / pareva dir: “Segnor, fammi vendetta / di mio figliuol ch'è morto, ond'io m'accoro”; // ed elli a lei rispondere: “Or aspetta / tanto ch'i' torni”; e quella: “Segnor mio”, / come persona in cui dolor s'affretta, // “se tu non torni?”; ed ei: “Chi fia dov'io, / la ti farà”; ed ella: “L'altrui bene / a te che fia, se 'l tuo metti in oblio?”; // ond'elli: “Or ti conforta; ch'ei convene / ch'i' solva il mio dovere anzi ch'i' mova: / giustizia vuole e pietà mi ritene”».

¹³ Cfr. DANTE, *La Divina Commedia*, a cura di SAPEGNO, cit., commento a *Purg.*, X, 40: «*Giurato* ecc: la figurazione plastica esprime con tanta intensità il sentimento, da suggerire anche le parole in cui questo si traduce. Il fenomeno, che Dante sottolinea fin d'ora servendosi di quelle formule di cui anche altrove si giova per attestare cose a prima vista incredibili, cresce da un esempio, all'altro, fino al *visibile parlare* [95] del terzo, dove addirittura è resa una successione di sentimenti e di corrispondenti

artifici. Infatti gli *exempla* incisi nel candido marmo della parete della cornice purgatoriale «ingannano i sensi¹⁴», cioè producono immagini visive in divenire, pare parlino le figure in esse rappresentate, e addirittura sono tanto realistiche da ingannare l'olfatto, ragion per cui Dante si aspetterebbe di sentire l'odore d'incenso del fumo scolpito.

In particolare l'«inganno» olfattivo che sortisce dal rilievo marmoreo raffigurante l'esempio dell'Arca e di David deriva dal fatto che l'odore d'incenso non si sente affatto, tuttavia Dante si aspetterebbe appunto di odorarlo a seguito dello straordinario realismo del fumo scolpito, come già chiosa Landino¹⁵ e come del resto mostrano chiaramente i versi danteschi:

Similmente al fummo de li 'ncensi
che v'era imaginato, li occhi e 'l naso
e al sì e al no discordi fensi¹⁶.

Dunque le sculture purgatoriali si palesano quali manifestazioni divine, dal momento che paiono prender vita e movimento autonomo per raccontare la propria storia e offrire il proprio ammaestramento, costituendo una sorta di visione nella visione, quasi una mimesi della visione medesima che la *Commedia* (altrettanto miracolosamente) descrive.

La scultura dell'annunciazione in cui si manifesta «la favella in atto» del primo *exemplum humilitatis* – che nell'episodio di Traiano e della vedova diverrà il «visibile parlare»¹⁷ – costituisce una vera e propria manifestazione epifanica della creazione divina:

L'angel che venne in terra col decreto
de la molt'anni lagrimata pace,
ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,

parole, e cioè tutto lo svolgersi di un dialogo. *Si passa così a poco a poco da un'asserzione metaforica, e come tale verisimile, ad un fatto propriamente e dichiaratamente miracoloso*. I corsivi sono nostri.

¹⁴ Tateo parla dell'«inganno che i suoi sensi subivano»; cfr. TATEO, *Tèologia e «Arte»*, cit., p. 68.

¹⁵ Cfr. C. LANDINO, *Comento sopra la «Commedia»*, a cura di P. PROCACCIOLI, Salerno ed., Roma 2001, commento a *Purg.*, X, 61-63: «*Similmente el fumo dello 'ncenso*: chome tra 'l vedere et l'udire nascea discordia in quegli, che pareva, che cantassino, chosì perché erano scolpiti e turibuli, in forma, che di quegli pareva, che uscissi el fumo dello 'ncenso, nascea contention tra 'l veder et l'odorare, perché a gl'ochi pareva vederlo, et el naso non sentia l'odore».

¹⁶ *Purg.*, X, 61-63.

¹⁷ Cfr. *Purg.*, X, 73-96: l'espressione citata è al v. 95.

dinanzi a noi pareva sì verace
quivi intagliato in un atto soave,
che non sembrava imagine che tace.

Giurato si saria ch'el dicesse «Ave!»;
perché iv'era imaginata quella
ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;

e avea in atto impressa esta favella
«*Ecce ancilla Dei*», propriamente
come figura in cera si suggella¹⁸.

La «favella» «*Ecce ancilla Dei*» che scaturisce dall'aspetto, dall'atteggiamento stesso della vergine è una formula di eccezionale importanza, dal momento che rappresenta insieme il preludio e l'essenziale premessa all'incarnazione di Gesù (il fondamento stesso della dottrina cristiana), la quale permetterà che finalmente si rinsaldi la «pace», cioè l'alleanza, tra uomo e Dio tramite il «decreto» della nascita del redentore¹⁹, per riaprire il cielo – cioè il paradiso – all'uomo. La similitudine che descrive come la formula «*Ecce ancilla Dei*» sia «impressa» nell'aspetto della vergine scolpita è significativamente quella del sigillo che suggella la propria immagine nella cera²⁰. In tale similitudine la poesia dantesca racchiude e condensa al contempo l'immagine del mistero dell'incarnazione²¹, cioè della divinità che si imprime,

¹⁸ Purg., X, 34-45.

¹⁹ Cfr. Purg., X, 34-36: «L'angel che venne in terra col decreto / de la molt'anni lagrimata pace, / ch'aperse il ciel del suo lungo divieto». I corsivi sono nostri.

²⁰ Cfr. Purg., X, 40-45: «Giurato si saria ch'el dicesse “Ave!”; / perché iv'era imaginata quella / ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave; // e avea in atto impressa esta favella “*Ecce ancilla Dei*”, propriamente / come figura in cera si suggella». La similitudine del sigillo impresso nella cera, già presente in Aristotele (*Anima*, III, 12, 435a, 2-3) e nella poesia classica (OVIDIO, *Metam.*, X, 284-286; XV, 169-171), si ritrova sia nelle opere latine di Dante (*Mon.*, II, II, 8; III, XIV, 7) sia più volte nella stessa *Commedia* (Purg., X, 43-45; XXXIII, 79-81; Par., I, 40-42; VIII, 127-129; XIII, 67-75...); cfr. in proposito GMEIN, *Il canto XI del Purgatorio*, cit., p. 209; e N. FOSCA, [*«Divine Comedy» Commentary*], a cura di N. FOSCA e R. HOLLANDER, electronic text supplied by author: <http://dante.dartmouth.edu/>, commento a Purg., X, 40-45.

²¹ Il mistero dell'incarnazione cui si fa riferimento e allude nei versi in questione si ritroverà compiutamente descritto nella parte finale dell'ultimo canto del *Paradiso* e della *Commedia*, con l'immagine dell'«imago al cerchio»; cfr. Par., XXXIII, 127-138: «Quella circolazion che si concetta / pareva in te come lume riflesso, / da li occhi miei alquanto circunspecta, // dentro da sé, del suo colore stesso, / mi parve pinta de la nostra effige: / per che 'l mio viso in lei tutto era messo. // Qual è 'l geomètra che tutto s'affige / per misurar lo cerchio, e non ritrova, / pensando, quel principio

si incarna nella cera della natura umana, per il tramite della vergine Maria, in modo da ottenere per l'uomo – attraverso la passione, la morte in croce e la resurrezione – il perdono del peccato originale, e quindi riacquistargli la grazia e la possibilità della salvezza.

Tuttavia tale similitudine pare significativa anche rispetto alla funzione che è propria della scultura marmorea in questione. Infatti l'immagine del sigillo che rimane impresso nella cera rimanda ancora una volta al fatto che tali sculture sono opera diretta del divino artefice, il quale ha impresso direttamente le figure sul marmo, ben diversamente dall'arte umana, che – come si è mostrato – dell'idea divina è imperfetta imitazione di imitazione attraverso il tramite della natura²². Perciò la cera diventerebbe, oltretutto similitudine preziosa, anche figura dell'opera creatrice di Dio, da cui direttamente dipendono le sculture medesime.

Dunque la «figura» (che «in cera si suggella²³») della similitudine potrebbe interpretarsi ulteriormente quale l'opera creatrice di Dio, mentre le sculture marmoree – anche quelle degli esempi di superbia punita che si troveranno scolpite al suolo – in cui questa si è infusa, diverrebbero la «cera».

L'osservazione del pellegrino degli *exempla humilitatis* parrebbe seguire la consuetudine della reale osservazione delle opere d'arte, che procede da destra a sinistra²⁴. Del resto la successione dei fatti e degli eventi è caratterizzata da una sorta di «scorrimento orizzontale», quasi che i pellegrini stessero osservando realmente delle figure plastiche in movimento, in divenire. Un simile scorrimento sembra in qualche modo configurarsi come un «principio trascendente», che tuttavia potrebbe avere – come già suggerito dalla critica – un modello reale negli *Archi Pietatis*, i quali presentano delle

ond'elli indige, // tal era io a quella vista nova: / veder voleva come si convenne / l'imgo al cerchio e come vi s'indova». Si veda in merito: A. JACOMUZZI, «L'imgo al cerchio». Nota sul canto XXXIII del «Paradiso», in *L'imgo al cerchio e altri studi sulla «Divina Commedia»*, Angeli, Milano 1995, pp. 11-26.

²² Cfr. *Purg.*, X, 31-33.

²³ Cfr. *Purg.*, X, 43-45: 45.

²⁴ Si tratta di un aspetto che talvolta la critica ha rilevato; cfr. TATEO, *Teologia e «Arte»*, cit., p. 68: «L'interesse per il motivo scultoreo [...] è messo in evidenza dal poeta, quando indugia a descrivere con realistica precisione gli atti del suo personaggio come quelli di uno stupito ammiratore di opere d'arte, che si sofferma dinanzi al quadro più bello, dimentico di dover procedere e, richiamato dalla guida, si sposta cercando la posizione migliore per vedere il nuovo quadro nel modo più adeguato»; e ancora cfr. R. ROEDEL, *Canto X [del «Purgatorio»] in Letture del «Purgatorio»*, a cura di V. VETTORI, saggi e testimonianze di M. CAMILUCCI *et al.*, Marzorati, Milano 1965, pp. 152-153.

iscrizioni che riportano i dialoghi degli episodi scolpiti²⁵. La critica infatti ha indicato in diverse sculture realmente esistenti dei possibili modelli dei rilievi purgatoriali in questione: a partire dai pulpiti di Nicola e Giovanni Pisano per l'annunciazione (particolarmente per il terzo momento dell'umile accettazione²⁶), sino ai menzionati *Archi Pietatis* (precisamente quello del Foro Traiano²⁷).

In proposito una caratteristica tipicamente medievale è quella di trattare con un linguaggio semplice gli argomenti più sublimi, anche – e soprattutto – quelli riguardanti la dottrina. In tal senso Isella, riprendendo Schlosser Magnino, ipotizza un particolare impiego nella *Commedia* della scultura, che veniva considerata un'arte «bassa» dal momento che implicava l'impiego della sforzo fisico e perciò non faceva parte delle «arti liberali», e che tra Toscana e Pianura Padana stava vivendo un periodo di particolare fioritura con Wilgielmo e gli Antelami, Arnolfo di Cambio e Nicola e Giovanni Pisano²⁸. Isella suggerisce dunque che Dante avesse fatto di Dio lo scultore degli altorilievi purgatoriali, così attribuendo «al sommo Artefice la scelta, per il suo sublime insegnamento, dello strumento espressivo più sudatamente umile²⁹».

D'altra parte diversi critici hanno indicato per le sculture purgatoriali dei modelli tratti invece dalla letteratura classica latina, quali lo scudo di Enea dell'*Eneide* virgiliana, la tela di Aracne delle *Metamorfosi* di Ovidio, la casa di Argo della *Tebaide* di Stazio³⁰.

²⁵ Cfr. E. CARLI, *Dante e l'arte del suo tempo*, in *Dante*, a cura di U. PARRICCHI, De Luca, Roma 1965, pp. 167-168; e GMELIN, *Il canto XI del Purgatorio*, cit., p. 211.

²⁶ Cfr. *Purg.*, X, 43-45. Si vedano: ROEDEL, *Il canto X [del «Purgatorio»]*, cit., p. 153; V. CIAN, Recensione a J.B. SUPINO, *Arte pisana*, in «Nuova antologia», s. IV, CXVII, 1905, pp. 519-526, e *Cronaca*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», LXXXVIII, 1926, p. 308; la cui tesi è avvertata da Carli; cfr. CARLI, *Dante e l'arte del suo tempo*, cit., p. 168 ss.

²⁷ Cfr. CARLI, *Dante e l'arte del suo tempo*, cit., p. 168; e GMELIN, *Il canto XI del Purgatorio*, cit., p. 211.

²⁸ Cfr. D. ISELLA, *Gli «exempla» del canto X del «Purgatorio»*, in «Studi danteschi», XLV, 1968, p. 154; e J. SCHLOSSER MAGNINO, *La Letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, trad. di F. ROSSI, III ed. aggiornata da O. KURZ, La nuova Italia e Schroll, Firenze e Wien 1964, p. 64.

²⁹ ISELLA, *Gli «exempla» del canto X del «Purgatorio»*, cit., p. 154.

³⁰ Cfr. E.G. PARODI, *Gli esempi di superbia punita e il «bello stile» di Dante*, in *Poesia e storia nella «Divina Commedia»*, II ed. a cura di G. FOLENA e P.V. MENGALDO, Neri Pozza, Vicenza 1965, p. 149-161; GMELIN, *Il canto XI del Purgatorio*, cit., p. 207; ROEDEL, *Il canto X [del «Purgatorio»]*, cit., p. 152; e ancora il cenno in *Introduzione a Purg.*, X, in DANTE, *La Divina Commedia con pagine critiche*, a cura di U. BOSCO e G. REGGIO, Le Monnier, Firenze 1988, vol. II, p. 166.

E ancora Isella ipotizza che Dante non imiti un modello scultoreo realmente esistente ma – desumendolo dalle modalità stilistiche e di scrittura dei dialoghi degli episodi danteschi in questione – piuttosto un modello letterario, cioè l'«*ékphrasis*, dedotta nella tradizione cristiana dall'epigramma antico», o il «*titulus*, di origine schiettamente medievale, questo una “sottoscrizione versificata dell'immagine che esso spiega”, quella una “descrizione dell'opera d'arte, dove i limiti fra verità e finzione non sempre son chiari”³¹».

Per altro verso un ulteriore modello piuttosto autorevole e popolare potrebbe essere costituito dalla *Via Crucis*, in cui ciascuna immagine di Cristo che sale al Calvario (stazione) si accompagna a delle formule che dipendono dai relativi passi dei *Vangeli*³².

La pratica devozionale della via dolorosa ebbe verosimilmente inizio proprio tra il XIII e il XIV secolo, a opera di Francesco d'Assisi o della tradizione francescana, andando poi a definirsi in epoche successive. Originariamente essa comportava il pellegrinaggio a Gerusalemme e dunque la visita dei luoghi in cui Gesù aveva patito sino alla morte in croce. Un simile pellegrinaggio – inaccessibile ai più – venne dunque in qualche modo sostituito proprio dalla rappresentazione pittorica o scultorea delle stazioni della *Via Crucis* all'interno delle chiese, permettendo così a ciascun fedele di ripercorrere e accompagnare la salita al Golgota di Gesù sino alla crocifissione³³.

Allora Dante avrebbe anche potuto cogliere i primi germi ed effetti di una simile pratica devozionale ai suoi albori, traendone in qualche modo ispirazione per la rappresentazione nelle sculture purgatoriali in divenire dei propri *exempla*.

I primi fra i molti esempi di superbia punita scolpiti al suolo del girone purgatoriale, e istantaneamente espressi ciascuno all'interno di una

³¹ ISELLA, *Gli «exempla» del canto X del «Purgatorio»*, cit., p. 156; che cita SCHLOSSER MAGNINO, *La Letteratura artistica*, cit., pp. 21 s. e 35.

³² Cfr. *Mt.*, 26-27; *Mc.*, 14-15; *Lc.*, 22-23; *Gv.*, 18-19. Si cita la *Bibbia* – e le relative abbreviazioni – secondo la *Vulgata* di Gerolamo dall'ed. *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem, adiuvantibus B. FISCHER et al.*, recensuit et brevi apparatu critico instruxit R. WEBER, ed. quartam emendatam, cum sociis [...] praeparavit R. GRYSOY, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1994.

³³ Cfr. A. TEETAERT DA ZEDELGEM, *Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis*, a cura di A. BARBERO e P. MAGRO, ATLAS Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei Centro di Documentazione, Ponzano M.to (AL) 2004.

terzina nel canto XII³⁴, sono significativamente quelli relativi alla caduta di Lucifero³⁵ e alla sconfitta dei giganti ribelli³⁶ (che già Dante aveva incontrato nel fondo dell'inferno³⁷), e in particolare di Briareo³⁸ e Nembròt³⁹, seguiti da quelli relativi a Niobè, Saul, Aracne, Roboam, Almelone, Sennacherib, Tamiri, Oloferne e la città di Troia⁴⁰.

Alla rapida terzina che descrive la caduta di Lucifero («Vedea colui che fu nobil creato / più ch'altra creatura, giù dal cielo / folgoreggiando scender⁴¹»), che riprende il verso del *Vangelo* di Luca («Videbam Satanam sicut fulgor de caelo cadentem⁴²»), parrebbe peraltro riferirsi e alludere la similitudine del fulmine del primo canto del *Paradiso* – che ne segue un'altra proprio riguardante l'arte umana – impiegata per spiegare l'attitudine propria dell'uomo a sviare dall'inclinazione naturale al bene per rivolgersi al male e al peccato:

Vero è che, come forma non s'accorda
molte fiata a l'intenzion de l'arte,
perch'a risponder la materia è sorda,

così da questo corso si diparte
talor la creatura, c'ha podere
di piegar, così pinta, in altra parte;

*e sì come veder si può cadere
foco di nube, sì l'impeto primo
l'atterra torto da falso piacere⁴³.*

³⁴ Cf. *Purg.*, XII, 22-63.

³⁵ Cf. *Purg.*, XII, 25-27: «Vedea colui che fu nobil creato / più ch'altra creatura, giù dal cielo / folgoreggiando scender».

³⁶ Cf. *Purg.*, XII, 28-36: «Vedea Timbreo, vedea Pallade e Marte, / armati ancora, intorno al padre loro, / mirar le membra d'i Giganti sparte».

³⁷ Cf. *Inf.*, XXXI e XXXIV.

³⁸ Cf. *Purg.*, XII, 28-30: «Vedea Briareo fitto dal telo / celestial giacer, da l'altra parte, / grave a la terra per lo mortal gelo».

³⁹ Cf. *Purg.*, XII, 34-36: «Vedea Nembròt a piè del gran lavoro / quasi smarrito, e riguardar le genti / che 'n Sennaar con lui superbi fuoro».

⁴⁰ Cf. *Purg.*, XII, 37-63.

⁴¹ *Purg.*, XII, 25-27.

⁴² *Lc.*, 10, 18.

⁴³ *Par.*, I, 127-135. I corsivi sono nostri.

Gli esempi di umiltà premiata (descritti nel canto X del *Purgatorio*⁴⁴) sono scolpiti sulla parete del monte, mentre quelli di superbia punita (di cui si tratta nel canto XII del *Purgatorio*⁴⁵) sono incisi in rilievo al suolo. Le anime dei supplizianti sono descritte quali cariatidi schiacciate all'inverosimile da un macigno mentre avanzano lente⁴⁶ lungo il percorso in salita su cui tali rilievi scultorei sono incisi. Le anime penitenti, fisicamente oppresse dal macigno della colpa di superbia che le abbatte, guardano necessariamente a terra e vedono sul loro faticoso cammino gli esempi di superbia punita, significativamente calpestandoli. Infatti proprio la superbia esse hanno a disprezzare, dal momento che si tratta della colpa medesima che stanno espiano (e che dunque sono destinate a superare). Al contempo nel procedere lungo tale cammino di espiazione della colpa di superbia ogni anelito di fondata speranza e allontanamento da essa, il quale muova le anime purganti dei superbi a volgersi verso l'alto in segno di superamento e innalzamento, permette loro di osservare i sublimi esempi di umiltà, i quali preludono e conducono alla beatitudine paradisiaca, verso cui il purgatorio è necessario passaggio e tramite. Tutto ciò intanto che – come acutamente osserva Parodi – gli umili degli *exempla* delle sculture marmoree delle pareti sono innalzati, mentre i superbi delle immagini incise al suolo sono umiliati⁴⁷.

Il principio ispiratore della rappresentazione degli *exempla* di umiltà premiata e superbia punita sarà da ricondursi alle beatitudini del *Vangelo* di Matteo – il cui modello già informa le modalità di espiazione che regolano le cornici purgatoriali – e in particolare alla prima beatitudine rivolta ai poveri di spirito cui è destinato il regno dei cieli⁴⁸ (ma anche alla chiusa della parabola del vignaiuolo in cui viene dichiarato che gli ultimi saranno primi e i primi ultimi⁴⁹).

⁴⁴ Cfr. *Purg.*, X, 1–96

⁴⁵ Cfr. *Purg.*, XII, 1–69.

⁴⁶ Cfr. *Purg.*, X, 97–139. Si vedano in particolare i vv. 130–139: «Come per sostentar solai o tetto, / per mensola talvolta una figura / si vede giugner le ginocchia al petto, // la qual fa del non ver vera rancura / nascere 'n chi la vede; così fatti / vid'io color, quando puosi ben cura. // Vero è che più e meno eran contratti / secondo ch'avien più e meno a dosso; / e qual più pazienza avea ne li atti, // piangendo pareo dicer: "Più non posso"».

⁴⁷ Cfr. PARODI, *Gli esempi di superbia punita*, cit., p. 149: «Agli umili, scolpiti in altorilievo sulla parete, e cioè, in certo modo, esaltati, si contrappongono i superbi, scolpiti in bassorilievo sul pavimento, calpestanti da chi passa, in certo modo umiliati».

⁴⁸ Cfr. *Mt.*, 5, 3: «Beati pauperes spiritu quoniam ipsorum est regnum caelorum».

⁴⁹ Cfr. *Mt.*, 20, 16: «Sic erunt novissimi primi et primi novissimi».

Si consideri inoltre l'opera stessa degli angeli che sovrintendono alle cornici del purgatorio, i quali progressivamente cancellano i segni del peccato (le «sette P» incise dall'angelo portiere⁵⁰) dalla fronte di Dante «ventilando» le ali su di essa⁵¹ e cantando appunto la beatitudine evangelica corrispondente al peccato espriato⁵². L'angelo della prima cornice canta infatti

⁵⁰ Cfr. *Par.*, IX, 112-114: «Sette P ne la fronte mi descrisse / col puntun de la spada, e “Fa che lavi, / quando se’ dentro, queste piaghe” disse».

⁵¹ L'angelo della prima cornice purgatoriale toglie la prima P battendo le ali sulla fronte di Dante (cfr. *Purg.*, XII, 88-91 e 97-99), similmente gli angeli della quinta e sesta cornice cancellano gli ulteriori segni del peccato dalla fronte del pellegrino (*Purg.*, XXII, 1-3; e XXIV, 145-150); ma è l'angelo della quarta cornice che con le proprie ali candide ventila i pellegrini («Mosse le penne poi e ventilonne») cancellando dalla fronte di Dante il quarto segno del peccato (*Purg.*, XIX, 46-49); similmente all'angelo della pace che ventila – viene impiegato il verbo «ventare» per il più consueto «ventilare» – con l'ala il viso di Dante per cancellare la P (*Purg.*, XVII, 67-68).

⁵² L'angelo della prima cornice purgatoriale, che toglie la prima P battendo l'ali sulla fronte di Dante, canta la prima beatitudine evangelica: «Beati pauperes spiritu quoniam ipsorum est regnum caelorum» (*Mt.*, 5, 3), intesa come una lode agli umili e quindi contrapposta alla superbia; cfr. *Purg.*, XII, 109-111: «Noi volgendo ivi le nostre persone, / “Beati pauperes spiritul” voci / cantaron sì, che nol diria sermone». L'angelo della seconda cornice, contraddistinto dalla luce accecante che emana, descritta attraverso la similitudine di un raggio di sole riflesso dall'acqua, canta la quarta beatitudine evangelica: «Beati misericordes quia ipsi misericordiam consequentur» (*Mt.*, 5, 7), la quale si contrappone all'invidia; cfr. *Purg.*, XV, 37-39: «Noi montavam, già partiti di linci, / e “Beati misericordes!” fue / cantato retro, e “Godi tu che vinci!”». L'angelo della terza cornice, la cui abbacinate luminosità viene significata ancora una volta attraverso una similitudine con il sole, intanto che con l'ala cancella una ulteriore P dalla fronte di Dante, canta la settima beatitudine evangelica: «Beati pacifici quoniam filii Dei vocabuntur» (*Mt.*, 5, 9), opposta all'*ira mala* (cfr. TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theol.*, II-II, 158, 1-3); cfr. *Purg.*, XVII, 67-69: «Senti'mi presso quasi un muover d'ala / e ventarmi nel viso e dir: “Beati / pacifici, che son sanz'ira mala!”». L'angelo della quarta cornice in cui si purga il peccato di accidia con le ali candide, come di cigno, che ventila i pellegrini cancellando dalla fronte di Dante il quarto segno del peccato, canta la terza beatitudine: «Beati qui lugent quoniam ipsi consolabuntur» (*Mt.*, 5, 5, ma cfr. anche *Lc.*, 6, 1: «Beati qui nunc fletis quia ridebitis»); cfr. *Purg.*, XIX, 43-51: «Quand'io udi' “Venite; qui si varca” / parlare in modo soave e benigno, / qual non si sente in questa mortal marca. // Con l'ali aperte, che parean di cigno, / volsci in sù colui che sì parlonne / tra due pareti del duro macigno. // Mosse le penne poi e ventilonne, / “Qui lugent” affermando esser beati, / ch'avran di consolar l'anime donne». Gli angeli della quinta e sesta cornice del purgatorio, cancellando gli ulteriori segni del peccato dalla fronte di Dante, cantano – quasi suddividendosela – la beatitudine evangelica: «Beati qui esuriunt et sitiunt iustitiam quoniam ipsi saturabuntur» (*Mt.*, 5, 6), contrapponendosi rispettivamente alla sete di ricchezza e all'avidità della gola; cfr. *Purg.*, XXII, 1-6: «Già era l'angel dietro a noi rimaso, / l'angel che n'avea vòlti al sesto giro, / avendomi dal viso un colpo raso // e quei c'hanno a giustizia lor disiro / detto n'avea beati, e le sue voci / con “sitiunt”, sanz'altro, ciò forniro». E in particolare il luminosissimo angelo della sesta cornice, che emana un effluvio d'ambrosia mentre cancella l'ennesima macchia di peccato dalla fronte di Dante, parafrasa la citata beatitudine del *Vangelo* di Matteo; cfr. *Purg.*, XXIV, 151-154: «E senti' dir: “Beati cui alluma / tanto di grazia, che l'amor del gusto / nel petto lor troppo disir non fuma, // esuriendo sempre quanto è giusto!”». L'angelo dell'ultima cornice in cui si purga il peccato di lussuria canta l'ennesima

proprio la prima beatitudine evangelica rivolta ai poveri di spirito: «Noi volgendo ivi le nostre persone, / “*Beati pauperes spiritu!*” voci / cantaron sì, che nol diria sermone⁵³», da intendersi quale una lode agli umili che si contrappongono alla superbia.

Nella descrizione dantesca i penitenti simili a cariatidi, cioè proprio a statue⁵⁴, anche «negli atti» paiono mostrare, si badi senza affatto pronunciarla, l’espressione massima del dolore: «Più non posso⁵⁵». Si tratta a ben guardare di una condizione piuttosto simile – se non la medesima ispirazione – rispetto a quella delle immagini scolpite degli esempi di umiltà anzi descritti, in cui, progressivamente e straordinariamente, s’attua e manifesta il «visibil parlare». Dalle sculture infatti paiono articolarsi delle parole: dall’«*Ave*» e dall’«*Ecce Ancilla Dei*» del primo *exemplum* dell’annunciazione⁵⁶, al «No» e al «Sì» dei canti delle sette schiere del popolo osannante dell’episodio della traslazione dell’arca dell’alleanza⁵⁷, fino al vero e proprio dialogo

beatitudine: «*Beati mundo corde quoniam ipsi Deum videbunt*» (*Mt.*, 5, 8), e indica la via per il paradiso terrestre attraverso il muro di fuoco; cfr. *Purg.*, XXVII, 6-13: «Come l’angel di Dio lieto ci apparse. // Fuor de la fiamma stava in su la riva, / e cantava “*Beati mundo corde!*” / in voce assai più che la nostra viva. // Poscia “*Più non si va, se pria non morde, / anime sante, il foco: intrate in esso, / e al cantar di là non siate sorde*”, // ci disse come noi li fummo presso». Al di là del muro di fuoco l’angelo che, a seguito del peccato di Adamo ed Eva, è posto a guardia della via che conduce all’albero della vita che si trova al centro del paradiso terrestre – secondo il racconto della *Genesis* (3, 24) –, fa risuonare le parole che Gesù – sempre secondo il *Vangelo* di Matteo – rivolgerà nel giorno del giudizio agli eletti riammettendoli alla beatitudine paradisiaca: «*Tunc dicet rex his qui a dextris eius erunt venite benedicti Patris mei possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi*» (*Mt.*, 25, 34); cfr. *Purg.*, XXVII, 55-63: «“*Venite, benedicti Patris mei*”, / sonò dentro a un lume che li era, / tal che mi vinse e guardar nol potei. // “*Lo sol sen va*”, soggiunse, “*e vien la sera; / non v’arrestate, ma studiate il passo, / mentre che l’occidente non si annera*”».

⁵³ *Purg.*, XII, 109-111. Cfr. DANTE, *La Divina Commedia*, a cura di SAPEGNO, cit., commento a *Purg.* XII, 110: «*Voci*: il confronto con le situazioni analoghe descritte nei gironi successivi (*Purg.*, XV, 38; XVII, 68; XIX, 50; XXII, 5; XXIV, 151; XXVII, 8) esige che, anche qui, come avviene sempre altrove, la beatitudine evangelica sia cantata da un angelo solo; e non da molti angeli, o dalle anime penitenti, come intesero parecchi commentatori, anche antichi. E *voci* sarà «un plurale meramente stilistico» (D’Ovidio), come in *Purg.*, XXII, 5. – Il detto di Gesù: «*Beati i poveri in ispirito*» (*Mt.*, 5, 3), è inteso come lode degli umili, che disprezzano nel loro cuore onori e potenza, secondo l’interpretazione comune dei padri della Chiesa e dei teologi».

⁵⁴ Le «cariatidi» sono statue femminili che nell’architettura classica venivano utilizzate quali colonne o pilastri, per sostenere architravi, logge, mensole...; per estensione indicano anche qualsiasi figura scolpita che assuma una simile funzione, come nel nostro caso.

⁵⁵ Cfr. *Purg.*, X, 130-139.

⁵⁶ Cfr. *Purg.*, X, 34-45.

⁵⁷ Cfr. *Purg.*, X, 55-69.

tra Traiano e la vedova del terzo esempio di umiltà premiata, senza però che alcuna parola venga appunto pronunciata⁵⁸.

Simili riflessioni e analisi paiono suggerire che sia proprio la poesia dantesca in qualche modo a sovrintendere, dominare e dettare in realtà le regole e i modi della straordinaria arte scultorea di cui trattano i canti del *Purgatorio* in oggetto.

2. La supremazia della «divina poesia»⁵⁹ di Dante

Come hanno già autorevolmente sostenuto Bosco e Reggio⁶⁰, le sculture purgatoriali sembrerebbero rappresentare sì degli autorevoli *exempla*⁶¹, tuttavia non troppo dissimili da quelli costituiti dai tanti personaggi esemplari incontrati da Dante nel corso del viaggio ultraterreno descritto nella *Commedia*, eccetto per il fatto che tali *exempla* vengano mostrati attraverso quello che si potrebbe chiamare il “divino artificio scultoreo”. Essi ancora assumono una particolare funzione di contrappasso, rivolta appunto alle anime purganti dei superbi.

In tal senso Bosco e Reggio hanno rilevato come le immagini poetiche di Dante nella *Commedia* siano fortemente caratterizzate da un’ispirazione profondamente «plastica» – del resto l’aristotelismo che informa il pensiero scolastico medievale condiziona naturalmente e necessariamente una simile tendenza – la quale ben si adatta all’invenzione delle sculture della prima cornice del purgatorio⁶². Quindi – dopo aver definito di scarsa attendibilità le tesi circa le particolari inclinazioni pratiche di Dante alle arti figurative e plastiche – i due critici asseriscono che i soggetti di tali sculture, il cui interesse per l’ambito morale soverchierebbe quello artistico, «hanno ben poco,

⁵⁸ Cf. *Purg.*, X, 73–93.

⁵⁹ Cf. TATEO, *Teologia e «Arte»*, cit., p. 72.

⁶⁰ Cf. *Introduzione a Purg.*, X, in DANTE, *La Divina Commedia*, a cura di BOSCO e REGGIO, cit., vol. II, p. 167: «Le figure di questi altorilievi hanno ben poco, o nulla, che le distingua dalle figure umane che Dante trae direttamente dalla realtà terrena o ultraterrena, senza tramite delle sculture o pitture».

⁶¹ Si tratta in questo caso precisamente esempi di umiltà opposti per contrappasso alla superbia punita; cf. *Purg.*, X, 97 ss.

⁶² Cf. *Introduzione a Purg.*, X, in DANTE, *La Divina Commedia*, a cura di BOSCO e REGGIO, cit., vol. II, p. 166.

o nulla che le distingua dalle figure umane che Dante trae direttamente dalla realtà terrena o ultraterrena, senza tramite di scrittura o pittura⁶³».

D'altra parte è proprio l'arte della poesia dantesca che raggiunge un livello di eccezionalità tale da descrivere, attraverso raffinati e complessi artifici retorici, appunto le stesse sculture del «divino artefice⁶⁴» (come del resto vale per ogni episodio, immagine, personaggio della visione che la *Commedia* illustra). Si potrebbe pertanto desumere e affermare che l'arte poetica della *Commedia*, che le sculture divine è in grado di descrivere, sia effettivamente una forma tanto alta e sublime da non solo superare le altre arti – tra cui la più perfetta scultura umana (come quella di Policletto⁶⁵) –, ma anche la natura stessa di cui esse già sono imitazione, dal momento che deriva direttamente dalla visione ispirata a Dante da Dio⁶⁶. Infatti Dante con la propria arte poetica ispirata e progressivamente sostenuta da Dio è in grado di descrivere l'arte scultorea che informa i rilievi purgatoriali in questione, i quali sono opera diretta di Dio medesimo. Allora la poesia di Dante non potrà considerarsi che «divina» poiché da Dio proviene, e pertanto Dante non potrà che chiamarsi «poeta divino».

A questo punto tuttavia l'insidia del peccato di superbia sarebbe più che mai latente e incombente, e si renderà dunque necessario un allontanamento da una simile colpa, che peraltro costituisce l'oggetto stesso dei canti in questione. Il che infatti avviene immediatamente a seguire, attraverso l'invettiva rivolta contro la superbia umana, palesata per mezzo dell'immagine della similitudine del verme e della farfalla⁶⁷; invettiva che procede almeno sino al canto XII del *Purgatorio* con gli esempi di superbia punita e l'incontro con l'angelo dell'umiltà, passando attraverso le considerazioni e il biasimo nei confronti della superbia e della vanità del successo delle cose umane espressi attraverso le parole di Umberto Aldobrandeschi⁶⁸ e di

⁶³ *Ivi*, p. 167.

⁶⁴ Cfr. *Purg.*, XII, 1-69.

⁶⁵ Cfr. *Purg.*, X, 28-33.

⁶⁶ Cfr. TATEO, *Teologia e «Arte»*, cit., p. 70, nota 22: «Anche altrove il poeta rivela la convinzione della superiorità dell'espressione letteraria nei confronti di quella che si serve di immagini "dipinte": v. *Purg.*, XXXIII, 76 e cfr. SCHLOSSER MAGNINO, [*La Letteratura artistica*,] cit., p. 83».

⁶⁷ Cfr. *Purg.*, X, 121-126: «O superbi cristian, miseri lassi, / che, de la vista de la mente infermi, / fidanza avete ne' retrosi passi, // non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla, / che vola a la giustizia senza schermi?».

⁶⁸ Cfr. *Purg.*, XI, 37-72, circa la vanità del successo politico.

Oderisi da Gubbio⁶⁹. Nel canto XI del *Purgatorio* infatti – proprio nell’ambito delle arti – viene rilevata la caducità e la vanità della fama, attraverso gli esempi che mostrano come gli artisti progressivamente si soppiantino nell’ambito delle varie arti.

Del resto le riflessioni che si sviluppano all’interno dei canti X-XII del *Purgatorio* vertono prevalentemente sulla superbia e sulla relativa «cura», cioè l’umiltà. Pertanto in essi vengono affrontati – come ha rilevato Tateo – i limiti dell’uomo anche riflettendo su quelli «dell’arte umana e sull’essenza stessa dell’arte⁷⁰». E in effetti quanto Dante afferma nel canto XI, tramite Oderisi, costituisce una riflessione sui limiti della fama e del successo umani nell’ambito delle arti. Limiti che vengono mostrati dallo stesso Oderisi in confronto a Franco Bolognese che lo ha presto – nel giro di appena una generazione – soppiantato in «quell’arte ch’alluminar chiamata è in Parisi» cioè la miniatura, e ancora dagli esempi per la pittura di Cimabue superato da Giotto, e per la poesia di Guinizzelli sopravanzato da Cavalcanti⁷¹. In tal modo viene affermata la vanità delle sorti e del successo e umani⁷² per condannare nuovamente la superbia ed esaltare l’umiltà come unica scelta e rimedio sensati. Ma quello che viene presentato e mostrato quale lo scacco dell’arte umana e della relativa vanità della gloria⁷³ di fronte all’arte divina, e che viene suffragato dal controverso richiamo alla stessa opera poetica di Dante destinata a superare la fama dell’«uno» e dell’«altro Guido⁷⁴», si configura come nient’altro che il superamento dell’arte e della poesia umana da parte della «divina poesia» della *Commedia*, che è al contempo artefice e testimone dell’«arte divina» dei rilievi purgatoriali.

⁶⁹ Cf. *Purg.*, XI, 73 ss., circa la vanità del successo nelle arti.

⁷⁰ TATEO, *Teologia e «Arte»*, cit., p. 71.

⁷¹ Cf. *Purg.*, XI, 79-99: «“Oh!”, diss’io lui, “non se’ tu Oderisi, / l’onor d’Agobbio e l’onor di quell’arte / ch’alluminar chiamata è in Parisi?”. // “Frate”, diss’elli, “più ridon le carte / che pennelleggia Franco Bolognese; / l’onore è tutto or suo, e mio in parte. // Ben non sare’ io stato sì cortese / mentre ch’io vissi, per lo gran disio / de l’eccellenza ove mio core intese. // Di tal superbia qui si paga il fio; / e ancor non sarei qui, se non fosse / che, possendo peccar, mi volsi a Dio. // Oh vana gloria de l’umane posse! / com’ poco verde in su la cima dura, / se non è giunta da l’etati grosse! // Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura. // Così ha tolto l’uno a l’altro Guido / la gloria de la lingua; e forse è nato / chi l’uno e l’altro cacerà del nido».

⁷² Cf. *Purg.*, XI, 100-102: «Non è il mondan romore altro ch’un fiato / di vento, ch’or vien quinci e or vien quindi, / e muta nome perché muta lato».

⁷³ Cf. *Purg.*, XI, 91: «Oh vana gloria de l’umane posse!».

⁷⁴ Cf. *Purg.*, XI, 97-99: «Così ha tolto l’uno a l’altro Guido / la gloria de la lingua; e forse è nato / chi l’uno e l’altro cacerà del nido».

Dante dunque avrebbe superato non soltanto i suoi illustri predecessori nell'ambito della poesia, ma anche e soprattutto la natura stessa con la propria arte poetica, dal momento che quest'ultima sarebbe ispirata, sostenuta e voluta direttamente da Dio. La poesia di Dante è infatti elevatissima e sacra poiché è stata in grado di descrivere proprio la sovrumana arte divina dei rilievi marmorei del purgatorio, già superiori alla stessa natura. In tal modo viene dunque ribadito il carattere «sacro» della poesia della *Commedia*, che è ispirata dallo stesso Dio, siccome la *Commedia* è «l'poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra⁷⁵».

È infatti Dio stesso ad aver impresso direttamente, attraverso l'ispirazione della visione, la «forma» sacra, divina alla poesia della *Commedia*, come se questa fosse «cera», riprendendo la similitudine di cui sopra si è trattato⁷⁶. Pertanto la poesia della *Commedia* sarà assolutamente superiore a quella umana, proprio perché descrive la visione sacra che informa la *Commedia* stessa, e perché è voluta direttamente da Dio, trascendendo quindi ogni limite, caducità e riduzione.

Tateo afferma che dai canti purgatoriali in questione si deduce «una chiara convinzione della superiorità dell'arte della parola sull'arte figurativa⁷⁷», il che parrebbe dunque fondato almeno per quanto riguarda l'«arte della parola» intesa come «divina poesia», poiché scaturita dall'ispirazione e dalla visione divine, appunto, da cui la *Commedia* dipende. Tale «divina poesia» pertanto – con le parole di Tateo – arriva a compendiare «la capacità e gli effetti» di tutte le arti, compresa quella scultorea⁷⁸.

In proposito al discorso sulle arti la critica spesso menziona il passo della *Vita Nova* in cui Dante, nel giorno dell'anniversario della morte di Beatrice, è mostrato nell'atto di disegnare «figure d'angeli» intanto che si trovava tanto profondamente assorto «nel pensiero di lei beata» da non accorgersi delle persone che lo circondavano⁷⁹:

⁷⁵ *Par.*, XXV, 1-3: «Se mai continga che 'l poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra, / sì che m'ha fatto per molti anni macro».

⁷⁶ Cfr. *Purg.*, X, 45: «Come figura in cera si suggella».

⁷⁷ TATEO, *Teologia e «Arte»*, cit., p. 72.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Cfr. in proposito almeno la voce *Arte*, a cura di F. BELLONZI, nell'*Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1970 e 1984², vol. I, pp. 400-403, e le relative indicazioni bibliografiche.

In quello giorno nel quale si compie l'anno che questa donna era fatta de li cittadini di vita eterna, io mi sedeai in parte ne la quale, ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette; e mentre io lo disegnava, volsi li occhi, e vidi lungo me uomini a li quali si convenia di fare onore. E riguardavano quello che io facea; e secondo che me fu detto poi, elli erano stati già alquanto anzi che io me ne accorgesse. Quando li vidi, mi levai, e salutando loro dissi: «Altri era testé meco, però pensava». Onde partiti costoro, ritornàimi a la mia opera, cioè del disegnare figure d'angeli: e facendo ciò, mi venne uno pensiero di dire parole, quasi per annovale, e scrivere a costoro li quali erano venuti a me; e dissi allora questo sonetto, lo quale comincia: «Era venuta»⁸⁰.

Si potrebbe congetturare trattarsi in qualche modo di una prima embrionale forma di visione che informa la scrittura poetica, come avverrà poi compiutamente nella *Commedia*. Infatti il citato passo della *Vita Nova* allude manifestamente a una sorta di estasi, di visione mistica in cui Dante si sarebbe assorto mentre «disegnava un angelo». L'oggetto sia della visione sia del disegno è certamente Beatrice in paradiso a un anno dalla sua morte; dunque Beatrice è la «donna angelo»⁸¹. Invero a Dante, intanto che continua a disegnare «figure d'angeli», vengono in mente le parole da scrivere nel sonetto, il quale nella prima quartina recita e spiega: «Era venuta ne la mente mia / la gentil donna che per suo valore / fu posta da l'altissimo Signore / nel ciel de l'umiltate, ov'è Maria»⁸².

⁸⁰ *Vita Nuova* XXXIV [XXXV], 1-3. Si cita dall'ed. compresa in DANTE, *Tutte le opere*, introd. di I. BORZI, commenti a cura di G. FALLANI, N. MAGGI e S. ZENNARO, Netwon, Roma 1993; confrontata con *Vita Nuova*, a cura di G. BÀRBERI SQUAROTTI e P. MASTROCOLA, in DANTE, *Opere minori*, a cura di G. BÀRBERI SQUAROTTI et al., UTET, Torino 1983, vol. I.

⁸¹ Il motivo della «donna-angelo» si trovava già in forma «embrionale» nello Stil Novo; cfr. almeno la canzone *Al cor gentil tempaia sempre amore* di Guido Guinizelli in cui compare l'espressione «Tenne d'angel sembianza» riferita proprio alla donna amata e in un contesto già «religioso» dal momento che l'autore figura di rivolgersi direttamente a Dio. Dante riprenderà nelle sue opere tale motivo sviluppandolo in maniera significativa e sostanziale, si pensi in particolare alla figura e all'importanza di Beatrice nella *Vita Nova* e nella stessa *Commedia* (cfr. *Purg.*, XI, 97-99; di cui sopra).

⁸² *Vita Nuova* XLI [XLII], 10-13: «Oltre la spera che più larga gira / passa 'l sospiro ch' esce del mio core: / intelligenza nova, che l'Amore / piangendo mette in lui, pur su lo tira. // Quand'elli è giunto là dove disira, / vede una donna, che riceve onore, / e luce sì, che per lo suo splendore / lo peregrino spirito la mira. // Vedela tal, che quando 'l mi ridice, / io no lo intendo, sì parla sottile / al cor dolente, che lo fa parlare. // So io che parla di quella gentile, / però che spesso ricorda Beatrice, / sì ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care».

Potrebbe persino trattarsi di una sorta di prima visione del paradiso – cui Dante sarebbe giunto proprio grazie al tramite di Beatrice, come pure avverrà nella *Commedia*⁸³ –, cioè del regno della beatitudine e delle «figure angeliche», delle quali effettivamente si tratta nel passo della *Vita Nova* in questione. Da tale rapimento sarebbe nato, proprio come se si trattasse di un'opera descritta in stato di «estasi mistica», il disegno di «figure d'angeli», che potrebbe in qualche modo essere già prefigurazione della stessa *Commedia*. In effetti sia nel caso del disegno di «figure d'angeli» sia nel caso della *Commedia* si tratterebbe di opere che conseguono a una visione e che quindi la descrivono. Allora Dante tramite la propria arte diverrebbe lo strumento stesso attraverso cui Dio comunica con gli uomini, per offrire messaggi di ammonimento e salvezza, trattando dei morti – cioè della sorte delle anime dopo la morte – per parlare ai vivi.

Che poi disegnare «figure d'angeli» determini oppure significhi per Dante lo «scrivere in poesia» in fin dei conti non ne muta di molto l'esito. Infatti quello di cui una visione è costituita sono appunto le immagini, e disegnarle per un poeta come Dante altro non sarebbe – nell'ambito della tendenza fortemente plastica della propria ispirazione e in generale del pensiero del suo tempo⁸⁴ – che trattarne in poesia, farne poesia. Disegnare angeli perciò si potrebbe congetturare che sia proprio scrivere in poesia.

Del resto già nella chiusa della *Vita Nova* lo stesso Dante, di fronte alla «mirabile visione» apparsagli a seguito del sonetto *Oltre la spera*, dichiara espressamente il proposito di non scrivere più di Beatrice, per poterne dunque trattare in un'opera adeguata, con il sostegno di Dio⁸⁵.

Dunque il disegnare, il figurare angeli potrebbe alludere proprio alle immagini della visione mistica attraverso la mediazione di Beatrice, le quali divengono l'oggetto della poesia dantesca.

⁸³ Cfr. *Inf.*, II, 49 ss.; *Purg.*, XXX, 1 ss. e *passim*.

⁸⁴ Cfr. *Introduzione a Purg.*, X, in DANTE, *La Divina Commedia*, a cura di BOSCO e REGGIO, cit., vol. II, p. 166.

⁸⁵ Cfr. *Vita Nuova* XLII [XLIII], 1-3: «Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sae veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui “*qui est per omnia secula benedictus*”». E si tratta in qualche modo proprio di ciò avverrà nella terza cantica della *Commedia*.

Giovanni Barberi Squarotti

IL MODELLO LONTANO.

ARTE UMANA E ARTE DI DIO IN ALCUNE IMMAGINI DEL *PARADISO*

Cutting axe-handle
cutting an axe-handle,
the model is not far off.

Ezra Pound,
The Unwobbling Pivot

Non molti anni fa, in una lettura classense del 1999, Lucia Battaglia Ricci constatava come fosse «rimasta praticamente inevasa la domanda se ed eventualmente quanto l'immaginario visivo dell'epoca che fu di Dante abbia cooperato alla costituzione iconica delle figure dantesche, alla tipologia delle pene, o alla struttura del mondo ultraterreno» e come critica e filologia dantesca non si fossero misurate «con i dubbi espressi soprattutto dagli storici dell'arte sul merito e la fondatezza di indagini del genere¹». La constatazione dipendeva anzitutto da certo diffuso scetticismo ad ammettere un rapporto organico e oggettivo fra la *Commedia* e le arti del tempo di Dante, sancito emblematicamente, e sulla base di autorevoli precedenti, da Fortunato Bellonzi nella voce *Arti figurative* dell'*Enciclopedia dantesca* («Ma di possibili esperienze artistiche non appare traccia negli scritti di D[ante], e nessun'opera d'arte coeva o anteriore può essere fondatamente messa in rapporto con l'arte dantesca, né dal punto di vista delle fonti (e qui ha ragione lo Schlosser, che "D[ante] non ha mai cercato di tradurre un'opera d'arte figurativa nel linguaggio a lui proprio"), né da quello di una consonanza di modi visivi o formali che esorbiti dall'ambito del clima storico»). Ma a dettarla erano anche e soprattutto altre ragioni: ragioni non tanto di quantità, essendo al contrario la bibliografia in materia tutt'altro che carente, quanto di insufficienza metodologica e conseguente scarsa forza d'impatto degli studi, pregiudicati di fatto da una modesta permeabilità interdisciplinare fra filologia, iconologia e storia dell'arte e limitati

¹ Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno*, in «Lecture classensi», 29 (2000), p. 69.

per lo più al reperto isolato e occasionale, alla segnalazione di una fonte specifica o, peggio, a suggestioni personali dimostrabili solo a prezzo di grandiose generalizzazioni (si pensi, per citare un caso clamoroso, all'antico paragone, caro anche al Pascoli, fra l'architettura della *Commedia* e l'architettura della cattedrale gotica, che sorprendentemente gode ancora di una certa fortuna²). Negli ultimi dieci anni una serie nutrita di saggi, molti per opera della stessa Battaglia, hanno contribuito a rovesciare la situazione e a delineare un quadro sistematico di relazioni non più fra fenomeni isolati, ma fra i modi di procedere dell'immaginario figurativo medievale e quelli dell'immaginario dantesco³. E proprio da qui mi sembra utile partire: da questa ormai documentata sensibilità artistica – se così si può chiamare –, che offre un buon appoggio al discorso che si intende portare avanti in queste pagine, spostando la prospettiva dal campo dei rapporti culturali e dei reciproci influssi figurativi al campo teorico. Anche in questo caso il terreno si presenta, almeno inizialmente, alquanto impervio, sia perché non esiste in Dante un'organica teoria dell'arte, e dunque bisognerà procedere forzatamente mettendo insieme una serie di tessere in un prospetto unita-

² Cfr. per es. C.E. GILBERT, *Poets seeing Artists' Work. Instances in the Italian Renaissance*, Olschki, Firenze 1991, pp. 17-32.

³ Un'ampia rassegna è fornita da C. BALBARINI, *Dante e le arti figurative: un bilancio degli ultimi studi*, in «L'Alighieri», XLVIII, 30 (2007), pp. 153-159. L'elenco (dal quale merita segnalare almeno la monografia a più mani M. M. DONATO, L. BATTAGLIA RICCI e M. PICONE, *Dante e le arti visive*, Unicopli, Milano 2006) deve comunque essere integrato: si tenga presente anzitutto il denso saggio di M. CICCUTO, *All'ombra della Garisenda: preistoria del visibile nella cultura poetica di Dante*, in *Figure d'artista. La nascita delle immagini alle origini della letteratura*, CADMO, Firenze 2002, pp. 13-53 (anche per la netta affermazione a p. 49: «Eppure resta decisivo che questo genere di accenni si intensifichi nel testo rispetto agli scarni esordi, documentandoci, oltre a una mai dismessa attenzione dantesca nei confronti dei fatti figurativi, almeno un perfezionarsi della medesima a scia di una predisposizione linguistica dell'autore. Detto in altre parole, quando si presenta l'opposizione tra materia bruta e *alta fantasia*, Dante avrebbe già pronta l'officina per dirne coerentemente; sa il poeta che quella artistica è attività tutta umana e materiale, ma pure sa che grazie ad essa egli si trova sul punto di trapassare ai valori dello spirito puro. La visione nel suo complesso diventa creazione di sé, geniale plasmazione delle forme agite dalla mente; netta ma a mio avviso da rettificare almeno in parte, come spero si vedrà da queste pagine), nonché J. BARTUSCHAT, «*Non pur Policleto, ma la natura*». *Perfezione dell'arte e perfezione della natura in Dante e Boccaccio*, in *Studi sul canone letterario del Trecento. Per Michelangelo Picone*, a cura di J. BARTUSCHAT e L. ROSSI, Longo, Ravenna 2003, pp. 79-98; L. BATTAGLIA RICCI, «*Come [...] le tombe terragne portan segnato*»: lettura del dodicesimo canto del «Purgatorio», in *Egfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. VENTURI e M. FARNETTI, t. I, Bulzoni, Roma 2004, pp. 33-63; S. CARAPEZZA, «*I pellegrini illustri*». *Contaminazioni tra arte figurativa e «topoi» retorici nelle rappresentazioni di uomini illustri*, in «Critica letteraria», 131 (2005), pp. 211-236 (in partic. 213-225 per la trattazione riguardante la *Commedia*).

rio, sia perché, a una prima analisi, l'impianto concettuale sotteso ai diversi riferimenti è riconducibile in sostanza a punti fermi della dottrina classica o della filosofia e della teologia medievali. C'è poi un altro aspetto di non poco conto che è necessario mettere in chiaro fin da subito. A Dante non interessa elaborare una teoria dell'arte: la riflessione sull'arte, piuttosto, è complementare alla riflessione sulla poesia, e se c'è, può essere usata proficuamente in chiave ermeneutica solo in rapporto al discorso sulle prerogative, le funzioni e i limiti della scrittura e dell'espressione poetica.

Un primo rilievo da fare, iniziando a circoscrivere la materia, è che i riferimenti all'arte, fatta salva la grande sequenza del canto X del *Purgatorio*, si addensano particolarmente nella terza cantica. E qui un dato che accomuna buona parte delle occorrenze è che intervengono non in un contesto autonomo, ma come termine di paragone o come metafora. Si tratta, più precisamente, in almeno quattro casi, del paragone fra creazione divina e creazione artistica, sia in quanto atto sia in quanto effetto o prodotto:

Vero è che, come forma non s'accorda
molte fiata a l'intenzion de l'arte,
perch'a risponder la materia è sorda,

così da questo corso si diparte
talor la creatura, ch'ha podere
di piegar, così pinta, in altra parte.
(*Par.*, I, 127-132)

e li comincia a vagheggiar ne l'arte
di quel maestro che dentro a sé l'ama,
tanto che mai da lei l'occhio non parte.
(X, 10-12)

ma la natura la dà sempre scema,
similmente operando a l'artista
ch'a l'abito de l'arte ha man che trema.
(XIII, 76-78)

Quei che dipinge li, non ha chi 'l guidi;
ma esso guida, e da lui si rammenta
quella virtù ch'è forma per li nidi.
(XVIII, 109-111)

Una premessa è indispensabile. Dante per “arte” il più delle volte intende estensivamente ogni operazione o attività pratica, e dunque non distingue, quanto meno a livello operativo, le arti plastiche e figurative dalle attività meccaniche e strumentali. A questo proposito non si può che rimandare a quanto già era stato spiegato nel canto XI dell’*Inferno* trattando dell’usura, dove per l’appunto veniva istituito sulla scorta di Aristotele un rapporto di discendenza fra arte divina e arte umana, intese l’una e l’altra genericamente nel senso di *téchne*:

«Filosofia», mi disse, «a chi la ’ntende,
nota, non pure in una sola parte,
come natura lo suo corso prende

dal divino ’ntelletto e da sua arte;
e se tu ben la tua Fisica note,
tu troverai, non dopo molte carte,

che l’arte vostra quella, quanto pote,
segue, come ’l maestro fa ’l discente;
sì che vostr’arte a Dio quasi è nepote [...].
(97-105)

Trasportato nella prospettiva dei quattro passi del *Paradiso* che abbiamo citato, il rilievo consente di chiarire un elemento essenziale. Qualunque sia il concetto di arte che Dante assume, quello lato di “operazione” o quello ristretto di “creazione artistica”, il collegamento fra arte divina e arte umana non è diretto, ma richiede in ogni caso almeno un passaggio o una mediazione. L’arte di Dio – *Artifex* o *Pictor* che sia, secondo la nota metafora di tradizione neoplatonica⁴ – opera nella natura e mediante la natura

⁴ Sul tema e sulle sue fonti medievali cfr. anzitutto J.A. MAZZEO, *The Analogy of Creation in Dante*, in «*Speculum*», XXXII (1957), pp. 706-721 (in partic. 706-709); P. BOYDE, *L’uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*, trad. it. di E. GRAZIOSI, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 374-377. Molto più ampio il raggio delle letture prese in considerazione da M. ARIANI, *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel «Paradiso» di Dante*, Aracne, Roma 2010 (per il *Deus Pictor* od *Opifex* cfr. in partic. pp. 71, 159, 229, 249-251). Per i riscontri più significativi in rapporto a quanto abbiamo preso in esame fino a questo punto si vedano almeno CALCIDIO, *Commentarius*, CCCIV, 333: «Operatur porro opifex et exornat omnia iuxta vim rationabilem maiestatemque operum suorum; opera vero eius intellectus eius sunt, qui a Graecis ideae vocantur; porro ideae sunt exempla naturalium rerum»; ALANO DA LILLA, *Anticlaudianus*, V, 278-290: «Summe parens, eterne Deus vivensque potestas, / [...] qui rerum

(come è detto anche in *Mon.*, I, III, 2: «genus humanum Deus eternus arte sua, que natura est, in esse producit»); l'arte dell'uomo, quella dell'artigiano come quella dell'artista, imita la natura e imitando la natura produce la propria opera, sicché, rispetto alla divina, risulta essere «quasi [...] nepote»: simile, sì, ma allo stesso tempo lontana e incommensurabile. Questa idea è presente in forma più o meno esplicita in ciascuna delle immagini da cui siamo partiti, e ciò appare ancora più significativo, pensando al nodo retorico del *Paradiso*, cioè alla scommessa della poesia umana sulla possibilità di adeguarsi a un oggetto in realtà indicibile, se l'accezione di arte che lì entra in gioco è, come a me sembra, quella specifica di arte plastica o figurativa.

Non c'è dubbio che sia così nel passo del canto XVIII («Quei che dipinge lì ecc.»), ed è verosimile che lo sia anche in X 10, dove *arte* indica la natura e il suo corso provvidenzialmente istituito dal divino *maestro*, ma deve essere interpretata nella sfumatura di «mirabile e stupendo artificio» (Vellutello), «effetto in cui si documenta l'eccezionalità dei [...] caratteri inventivi e creativi» dell'Artefice (F. Salsano, in *Enciclopedia Dantesca*, s.v. *Arte*), «creazione sublime e perfetta» (S. Jacomuzzi): in altre parole, «capolavoro». È la stessa sfumatura «estetica» che il termine ha già nei versi di *Par.*, IX 106-108 («l'arte ch'addorna / cotanto affetto»), lasciati fuori prima solo per non appesantire una lista nella quale peraltro possono pacificamente rientrare:

Qui si rimira ne l'arte ch'addorna
cotanto affetto, e discernesì 'l bene
per che 'l mondo di sù quel di giù torna.

Il concetto, si sarà notato, è speculare a quello del canto X, non solo per quel che riguarda il valore di arte. Natura è sia l'effetto in cui si rispecchia

species et mundi sensilis umbram / ducis ab exemplo mundi mentalis, eundem / exteriori pingens terrestri ymagine forme»; BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Itinerarium mentis in Deum*, II, 11: «Ex his duobus gradibus primis, quibus manuducimur ad speculandum Deum in vestigiis quasi ad modum duarum alarum descendentium circa pedes, colligere possumus, quod omnes creaturae istius sensibilis mundi animum contemplantis et sapientis ducunt in Deum aeternum, pro eo quod illius primi principii potentissimi, sapientissimi et optimi, illius aeternae originis, lucis et plenitudinis, illius, inquam, artis efficientis, exemplantis et ordinantis sunt umbrae, resonantiae et picturae, sunt vestigia, simulacra et spectacula nobis ad contuendum Deum proposita et signa divinitus data; quae, inquam, sunt exemplaria vel potius exemplata, proposita mentibus adhuc rudibus et sensibilibus, ut per sensibilia, quae vident, transferantur ad intelligibilia, quae non vident, tanquam per signa ad signata». Ulteriori allegazioni in E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. ANTONELLI, trad. di A. LUZZATTO e M. CANDELA, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 609-611.

l'archetipo divino del mondo, sia l'organo o strumento mediante il quale Dio opera nella realtà inferiore in modo che si conformi a quell'archetipo costituito nel divino intelletto⁵; e lo stesso risulta nel canto X, dove il *maestro* che è Dio si rispecchia in ciò che ha formato a propria immagine, così come spiega il Buti:

lo quale maestro, *dentro a sé l'ama*; cioè nella mente sua: imperò che nella mente divina è l'idea, cioè la forma di tutte le cose create e che sono a creare, e l'esemplare onde si formano tutte le cose, siccome dice Boezio nel preallegato luogo: *Tu cuncta superno Ducis ab exemplo, pulchrum pulcherrimus ipse Mundum mente gerens, similique in imagine formans* ec. [*Consolatio Philosophiae*, III, metro 9, 6 sgg.]

Resterà necessariamente in sospeso il discorso sull'immagine del canto XIII⁶ (per quanto i primi commentatori – Jacopo della Lana, l'Ottimo, Pietro di Dante – identificassero la «man che trema» con quella del citarista «qui – scrive Pietro nella terza redazione del suo commento allegando un pregnante riscontro oraziano⁷ – *nunquam ita perfectam cum manu reddit suam stampitam ut est in eius mente*⁸»), ma deve essere riportata al campo di pertinenza che ci riguarda la prima scheda dell'elenco, cioè i versi del canto primo sull'«intenzion de l'arte», come è evidente se li si confronta con un eloquente passo del *Convivio* (IV, x, 11): «nullo dipintore potrebbe porre alcuna figura, se intenzionalmente non si facesse prima tale quale la figura essere dee». La mimesi artistica procede dall'assimilazione dell'oggetto come rappresentazione intellettuale nella mente dell'artista, e dunque *intenzione*, secondo l'uso della scolastica aristotelica, è la forma o

⁵ Così, in termini più diretti, anche in *Mon.*, II II 2: «Est enim natura in mente primi motoris, qui Deus est; deinde in celo, tanquam in organo suo quo mediante similitudo bonitatis eterne in fluitantem materiam explicatur»; evidente il calco da BOEZIO, *Consolatio Philosophiae*, III, metro 9, 5: «*materiae fluitantis opus*»; si tratta, detto a margine, di un verso che precede immediatamente quelli richiamati da Buti nella chiosa a *Par.*, X, 11 che cito in questa stessa pagina.

⁶ Mentre è chiaramente da escludere, pur nell'evidente analogia del pensiero e del fondamento teologico, *Par.*, II, 127-129: «Lo moto e la virtù d'i santi giri, / come dal fabbro l'arte del martello, / da' beati motor convien che spiri».

⁷ Cfr. *Ars poetica*, 348-349: «nam neque chorda sonum reddit quem volt manus et mens, / poscentique gravem persaepe remittit acutum».

⁸ P. ALIGHIERI, *Comentum super poema Comedie Dantis. A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro's Alighieri's Commentary on Dante's «The Divine Comedy»*, a cura di M. CHIAMENTI, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe (Arizona) 2002, p. 609.

prefigurazione ideale dell'oggetto imitato nell'opera⁹. Allo stesso modo le cose create – lo si ricava ancora dal *Convivio*¹⁰ – sono prefigurate *intenzionalmente* nella mente del creatore: nella mente del creatore sono presenti cioè la loro impronta e il loro modello ideale. Solo che il Dio che dipinge il creato, quando dipinge, «non ha chi 'l guidi». Non opera «come pintor che con essempro pinga» (*Purg.*, XXXII, 67) partendo da un modello esterno a sé, ma è egli stesso modello ed esempio.

Questo spiega un aspetto emblematico che unisce le immagini in questione, e cioè come mai l'arte umana evocata come termine di confronto per la creazione divina – emanazione nei vari gradi della materia, attraverso le gerarchie angeliche che governano i cieli, «dello splendor di quella idea / che partorisce, amando, il nostro Sire» (*Par.*, XIII, 53-54) – appaia in esse tendenzialmente pregiudicata da un limite o da un difetto: limite o difetto imputabili, quand'anche l'*intenzione* e l'*abito*¹¹ dell'artista siano perfettamente adeguati, all'insufficienza dello strumento («man che trema») o alla congenita imperfezione della materia («la materia è sorda»). Il confronto insomma mette in luce più che altro le ragioni di una profonda dissimilitudine¹². Del resto solo Dio è quell'artista o quell'artefice che opera con uno strumento sempre perfetto e nel quale *abito* e *intenzione* sono di necessità sempre perfettamente adeguati:

Sciendum est igitur quod, quemadmodum ars in triplici gradu invenitur, in mente scilicet artificis, in organo et in materia formata per artem, sic et naturam in triplici gradu possumus intueri. Est enim natura in mente primi

⁹ Cfr. T. GREGORY, *ED*, s. v. *Intenzione*.

¹⁰ Cfr. *Com.*, III, VI, 5-6: «tutte le Intelligenze conoscono la forma umana, in quanto ella è per intenzione regolata nella divina mente; [e] massimamente conoscono quella [le] Intelligenze motrici, però che sono specialissime cagioni di quella e d'ogni forma generata, e conoscono quella perfettissima, tanto quanto essere puote, sì come loro regola ed essempro. E se essa umana forma, esemplata e individuata, non è perfetta, non è manco dello detto essempro, ma della materia la quale individua. Però quando dico: Ogni Intelletto di là su mira, non voglio altro dire se non ch'ella è così fatta come l'essempro intenzionale che della umana essenza è nella divina mente e, per quella, in tutte l'altre, massimamente in quelle menti angeliche che fabricano col cielo queste cose di qua giusto».

¹¹ *Abito*, cioè attitudine e possesso delle nozioni essenziali.

¹² Per completare il quadro si può allegare *Par.*, XXVII, 91-96: «e se natura o arte fè pasture / da pigliare occhi, per aver la mente, / in carne umana o ne le sue pitture, / tutte adunate, parrebbero niente / ver'lo piacer divin che mi refuse, / quando mi volsi al suo viso ridente»; anche qui, dal confronto fra la bellezza artistica sensibile (e, sullo stesso piano, la bellezza prodotta dalla natura) e la bellezza divina («piacer divin») sovrasensibile, si percepisce la distinzione fra i due piani e implicitamente risalta il limite dell'arte terrena rispetto a quella che procede direttamente da Dio.

motoris, qui Deus est; deinde in celo, tanquam in organo suo quo mediante similitudo bonitatis eterne in fluitantem materiam explicatur. Et quemadmodum, perfecto existente artifice atque optime organo se habente, si contingat peccatum in forma artis, materie tantum imputandum est, sic, cum Deus ultimum perfectionis actingat et instrumentum eius, quod celum est, nullum debite perfectionis patiatur defectum, [...] restat quod quicquid in rebus inferioribus est peccatum, ex parte materie subiacentis peccatum sit et preter intentionem Dei naturantis et celi; et quod quicquid est in rebus inferioribus bonum, cum ab ipsa materia esse non possit, sola potentia existente, per prius ab artifice Deo sit et secundario a celo, quod organum est artis divine, quam 'naturam' comuniter appellant¹³.

Al contrario l'artefice umano è costantemente in lotta non solo con lo strumento e con la materia, ma anche con il limite delle proprie facoltà e delle proprie disposizioni, ossia con quel termine più o meno lontano oltre al quale non sono «da ciò le proprie penne» (*Par.*, XXXIII, 139):

Molti sono che amano più d'essere tenuti maestri che d'essere, e per fuggire lo contrario, cioè di non essere tenuti, sempre danno colpa alla materia dell'arte apparecchiata, o vero a lo strumento; sì come lo mal fabbro biasima lo ferro apresentato a lui, e lo malo citarista biasima la cetera, credendo dare la colpa del mal coltello e del mal sonare al ferro ed alla cetera, e levarla a sé¹⁴.

E soprattutto l'uomo dipinge «per essempro» e deve assimilarsi *intenzionalmente* all'oggetto che vuole riprodurre: non è l'archetipo a priori da cui procede un autonomo atto creativo, ma il mediatore di un'imitazione. Le sue, in sostanza, non sono che copie (se non addirittura, platonicamente, copie di copie). Non a caso, quando Dio si manifesta propriamente ed effettivamente come artista, cioè nei rilievi della cornice dei superbi sulla montagna del Purgatorio, appare che l'opera sua vince non solo l'arte umana, anche la più eccelsa, ma la natura stessa: «non pur Policleteo, / ma la natura lì avrebbe scorno» (*Purg.*, X, 32-33). Dio, in altre parole, plasmando artisticamente la materia di «marmo candido e addorno» di cui sono fatti i rilievi, plasma e non può che plasmare un'altra realtà: un'altra realtà, più naturale della natura stessa e carica di vita, non un'imitazione, della realtà

¹³ *Mon.*, II, II, 2-3.

¹⁴ *Comu.*, I, XI, 11.

o della natura, come invece farebbe l'uomo partendo dal retaggio limitato delle sue doti e delle sue facoltà. E difatti la metafora usata per indicare l'azione del *fabbro* (99) divino per cui la forma s'imprime nella materia scolpita è la stessa che più volte ricorre nel *Paradiso* come immagine del processo della creazione, quella dell'impronta del sigillo nella cera («come figura in cera si suggella», *Purg.*, X, 45¹⁵). A partire da qui si sviluppa il gioco di specchi portato avanti nel canto, voglio dire quel presentare come se fossero la *ékphrasis* del capolavoro divino i tre *exempla* di umiltà dedotti dal Nuovo, dal Vecchio Testamento e dalle *Vite* di Gregorio Magno. Dante poeta imita nella propria opera, cioè nella descrizione che danno i suoi versi, l'opera del Dio artista che scolpendo ha fatto rivivere – non semplicemente riprodotto o raffigurato – la storia biblica e romana. Ma da tutto ciò emerge una conclusione netta: che l'arte divina, nella sua evidenza quasi vitale, figura plastica che pure esprime movimento e parola, non corrisponde in nulla a quella terrena:

Colui che mai non vide cosa nova
produsse esto visibile parlare,
novello a noi perché qui non si trova.
(*Purg.*, X, 94-96)¹⁶

Ci sono, proseguendo, due altri aspetti che torna utile mettere in luce a proposito dei richiami all'arte presenti nel *Paradiso* e che ancora una volta, purché li si legga in profondità, segnano la divaricazione fra il piano umano e il piano divino. Primo, come abbiamo sottolineato ormai più volte, Dio è quel pittore che «non ha chi 'l guidi», in quanto «non facit sicut nostri pictores ad exemplar alterius, immo ab ipsius exemplari natura recipit quicquid agit» (Benvenuto da Imola): dipinge senza modello – di contro

¹⁵ Cfr. *Par.*, VII, 67-69 e 109; VIII, 127-129; X, 29-30; XIII, 67-69 e 73; XX, 76-77; su queste immagini, e in generale sulla famiglia di metafore generata da questo ceppo nell'opera di Dante, cfr. BOYDE, *L'uomo nel cosmo*, cit., pp. 362-370. Riguardo al verso del *Purgatorio*, per il valore di *figura* come equivalente di *typos*, cioè, in senso stretto, "impronta del sigillo", si tenga sempre presente E. AUERBACH, *Figura*, in *Studi su Dante*, trad. di M.L. DE PIERI BONINO e D. DELLA TERZA, Feltrinelli, Milano 1963, p. 179.

¹⁶ Lo stesso si dirà poi in *Purg.*, XII, 64-69, a proposito del pavimento istoriato con esempi illustri di superbia punita: «Qual di pennel fu maestro o di stile / che ritraesse l'ombre e 'tratti ch'ivi / mirar farieno uno ingegno sottile? / Morti li morti e i vivi parean vivi: / non vide mei di me chi vide il vero, / quant'io calcai, fin che chinato givi».

all'uomo che lo fa necessariamente «con essempro¹⁷» –, essendo Egli stesso modello a sé e all'arte con cui trasferisce sé nella creazione («ma esso guida, e da lui si rammenta / quella virtù ch'è forma per li nidi»). Secondo, l'arte a cui viene associata l'arte divina è prevalentemente di tipo plastico o figurativo, mai arte della parola, se si escludono i casi particolari del Dio scrittore che offre la propria mente o la propria stessa divinità come libro in *Par.*, XV, 50–51 («tratto leggendo del magno volume / du' non si muta mai bianco né bruno») e XXXIII, 85–87 («Nel suo profondo vidi che s'interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna¹⁸»). Arte plastica o figurativa: dunque un'operazione di genere per così dire meccanico, nella quale la forma imitata si trasferisce alla materia in un *signum* che figura in sé concretamente l'impronta del modello, in un oggetto direttamente rapportabile alla forma stessa da cui dipende (la forma di un corpo in un corpo, dipinto o scolpito, quella di un colore in un colore, quella di un suono in un suono, quella di un manico d'ascia, per l'artigiano, in un manico d'ascia). Diverso il caso dell'arte della parola, che la natura eminentemente intellettuale rende più nobile e in fondo più divina (perché gli strumenti con cui opera coincidono con l'opera stessa e con la sua materia) ma anche, dal punto di vista umano, meno immediata in rapporto alla congruenza dell'imitazione (perché quegli strumenti, come Dante ben sa¹⁹, sono essi stessi *signa*, costituiti dall'associazione arbitraria di una componente razionale e di una componente sensibile, i quali, se è vero che per la parte razionale implicano l'idea, per il resto mancano di una relazione di diretta evidenza figurativa con la realtà imitata). Al riguardo basta rileggere

¹⁷ Dante stesso, disegnatore in *VN*, XXXIV, 1, dipinge a partire da un esempio: «io mi sedea in parte ne la quale, ricordandomi di lei, disegnavo uno angelo sopra certe tavolette»; a parte il simbolismo immediato del discorso (Beatrice è un angelo), il fatto che una figura terrena e corporale (Beatrice) sia modello per una forma ultraterrena (l'angelo) implica un percorso inverso e parallelo a quello delle occorrenze paradisiache: Dio figura nella realtà fisica la realtà spirituale e l'arte umana può, attraverso quella, risalire a questa.

¹⁸ In questi casi, tuttavia, mi sembra che l'accento cada non tanto sull'operazione artistica quanto sull'opera in sé come oggetto, sul volume dove il molteplice – «sustanze, accidenti e lor costume» – si riunisce in unità e tutto riceve un senso che si concede alla decifrazione e alla lettura del cristiano.

¹⁹ Cfr. *DVE*, I, III, 2-3: «Oportuit ergo genus humanum ad comunicandas inter se conceptiones suas aliquod rationale signum et sensuale habere: quia, cum de ratione accipere habeat et in rationem portare, rationale esse oportuit; cumque de una ratione in aliam nichil deferri possit nisi per medium sensuale, sensuale esse oportuit. Quare, si tantum rationale esset, pertransire non posset; si tantum sensuale, nec a ratione accipere nec in rationem deponere potuisset. // Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur: nam sensuale quid est in quantum sonus est; rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum».

(collegandosi magari all'analogia oscillazione di *Par.*, XVII, 37-39: «La contingenza, che fuor del *quaderno* / de la vostra matera non si stende, / tutta è *dipinta* nel cospetto eterno») la raccomandazione fatta da Beatrice in *Purg.*, XXXIII, 76-77, dove proprio a proposito del *signum* della profezia divina si pone chiaramente una distinzione fra scritto e figurato, e al figurato si attribuisce un'evidenza immediata più direttamente funzionale all'assimilazione nella mente umana:

voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,
che 'l ten porti dentro a te per quello
che si reca il bordon di palma cinto.

Che Dio appaia come *Pictor* e della creazione e della visione che si prospetta a Dante – il paradigma²⁰ si protrae significativamente fino al punto estremo del *Paradiso*, dal momento che la manifestazione tramite la quale si rende visibile il mistero dell'incarnazione è inequivocabilmente una manifestazione pittorica: «dentro da sé, del suo colore stesso, / mi parve *pinta* de la nostra effige» (XXXIII, 130-131) – esprime insomma un paradosso in rapporto a qualsiasi arte umana: il paradosso di un artista che è Verbo e che nella creazione emana se stesso come Verbo, e quel Verbo è tale che trasforma direttamente la materia e la incide direttamente di sé²¹. Ma in particolare, questa idea resa dalla metafora della pittura divina, cioè il senso di un discendere gratuito dell'archetipo, per emanazione e non

²⁰ Un'anticipazione è già nell'apparato metaforico del *Purgatorio*, là dove appare come la rivelazione profetica o escatologica *si dipinga* vuoi nella Scrittura vuoi nella mente di chi ne è beneficiato e investito: oltre ai vv. del XXX citati qui sopra, cfr. XXIX, 100-102: «ma leggi Ezechiel, che li dipigne / come li vide da la fredda parte / venir con vento e con nube e con igne».

²¹ Cfr. *Par.*, XIII, 52-69: «Ciò che non more e ciò che può morire / non è se non splendor di quella idea / che partorisce, amando, il nostro Sire; / ché quella viva luce che si mea / dal suo lucente, che non si disuna / da lui né da l'amor ch'a lor s'intrea, / per sua bontate il suo raggiare aduna, / quasi specchiato, in nove sussistenze, / eternalmente rimanendosi una. / Quindi discende a l'ultime potenze / [...] La cera di costor e chi la duce / non sta d'un modo; e però sotto 'l segno / idéale poi più e men traluce»; XXIX, 22-30: «Forma e materia, congiunte e purette / uscuro ad esser che non avia fallo, / come d'arco tricordo tre saette. / E come in vetro, in ambra o in cristallo / raggio respande sì, che dal venire / a l'esser tutto non è intervallo, / così 'l triforme effetto del suo sire / ne l'esser suo raggiò insieme tutto / senza distinzione in essordire». Ma il passo in cui il concetto emerge in forma più esplicita – intendo dire il paradosso di una parola-logos capace di agire plasticamente nella creazione, traducendosi cioè in figura o corpo – è *Par.*, XIX, 40-45: «Colui che volse il sesto / a lo stremo del mondo, [...] / non poté suo valor sì fare impresso / in tutto l'universo, che 'l suo verbo / non rimanesse in infinito eccesso».

per imitazione, nel *signum* dell'opera segnata a sua immagine, dove più e dove meno a seconda della posizione nella scala del creato, ma in ogni caso con evidenza per così dire pittorica del Logos informante; ebbene, questa idea si contrappone nettamente alla condizione in cui agisce il poeta del *Paradiso*, che è vincolato al suo *essempro* e si trova a raffigurarlo con parole e a trascriverlo in un testo, da una prospettiva che non può essere se non quella umana e aristotelica della mimesi, dell'arte come imitazione della realtà o della natura²². Quell'*essempro*, però, è la visione della verità ultima e del significato escatologico delle cose che all'*agens* è stato concesso di contemplare per un beneficio eccezionale della Grazia. Di fatto, sta al di là di realtà e natura, è fuori del mondo e al mondo totalmente alternativo. Si tratta allora non soltanto di commisurare all'oggetto le risorse stilistiche ed espressive, ma anche di assicurare all'opera quella misura di realismo e coerenza che ne costituiva la garanzia fondamentale proprio nelle estetiche classiche entrate nel canone. E riconosciuta questa istanza, è inevitabile prendere atto sia, da una parte, della contraddizione che comporta adempiervi proprio in rapporto con quel modello lontano al limite della trascendenza che si è imposto al poeta per ispirazione e investitura divina, in conseguenza del privilegio eccezionale del viaggio oltremondano toccato all'uomo; sia, dall'altra, della forza propulsiva che questa stessa contraddizione assume all'interno dell'organismo poetico e creativo della *Commedia*. Anche a questo, mi sembra, allude ed è strumentale la metafora della pittura divina, marcando di per sé la distanza incommensurabile del figurato rispetto alla figura, vale a dire la distanza dell'arte divina rispetto alla corrispondente esperienza umana, e specificamente all'esperienza di Dante poeta e dei lettori che si trovano davanti alla sua opera.

Si prenda ancora l'ultimo gesto del Dio pittore, quel dipingere, «del suo colore stesso», l'effigie umana dentro il secondo dei tre cerchi trinitari. Come rilevano i commentatori, è un'immagine impossibile, perché è impossibile dipingere con lo stesso colore una figura all'interno di un'altra in modo che sia distinta e percepita: un paradosso, che suggerisce metaforicamente il senso del mistero teologico, in sé indicibile, della doppia natura di Cristo. Dal nostro punto di vista, tuttavia, importa notare come

²² In proposito ricordo, a margine, che per BOYDE, *L'uomo nel cosmo*, cit., pp. 374-377, la concezione di arte che risulta dalle immagini legate al tema del Dio *Artifex*, con i principi correlati di *exemplar* e *intentio*, è da far risalire interamente (e unicamente) alla matrice aristotelica e alla tradizione scolastica (cfr. *supra*, n. 4).

Dio sia quel pittore che può dipingere, al di là di ogni limite tecnico e di ogni norma di verosimiglianza, quello che nessun pittore riuscirebbe a dipingere. E non solo: quella figura impossibile e umanamente inconcepibile, dipinta da Dio è in grado di contenere ed evocare il senso della verità più profonda. Niente a che vedere con un altro famoso pittore di *impossibilia*, quello chiamato in causa nei primi versi della *Ars poetica*. È quel pittore – da lui emblematicamente prende avvio la precettistica oraziana – che si cimenta nell’impresa di dipingere un mostro simile alla sirena, una figura con testa umana, collo di cavallo, membra di vari animali e piume variegate, e a questo mostro Orazio paragona il libro che non obbedisca alle norme fondamentali di unità, armonia fra le parti, coerenza dei contenuti ed equilibrio fra i contenuti e lo stile. Un dipinto simile è destinato a un’innappellabile condanna estetica, condanna capitale: il riso di chi lo guarda; così come il libro potrà soltanto sembrare, a chi lo legge, il sogno delirante di un malato. Entrambi, quadro e libro, sono in sostanza privi di forza di persuasione, non dicono nulla, non hanno alcun significato:

Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit et varias inducere plumas
undique conlatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici?
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae²³.

Sono versi che contengono un punto rispetto al quale Dante non poteva che essere particolarmente sensibile. La «diffidenza per una possibile letteratura delle visioni» che esprimono spacciando come «aegri somnia» il *monstrum* letterario di un’opera che non risponda a una forma unitaria²⁴, rappresentavano senza dubbio un ostacolo che la poesia della *Commedia* era chiamata a superare. Ma soprattutto, ed è l’aspetto che a noi interessa, quei versi istituiscono, a premessa e a fondamento di tutta un’estetica della

²³ ORAZIO, *Ars poetica*, 1-9.

²⁴ Cf. C. VILLA, *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2009, pp. 208-209.

poesia, un paragone fra pittura e scrittura nel quale ciò che per il pittore è sostanzialmente un problema di verosimiglianza diventa per il poeta e nella prospettiva del testo letterario un problema di struttura e di stile. È difficile valutare quale sia stata, se c'è stata, l'effettiva influenza di Orazio in rapporto ai diversi richiami alle arti figurative sparsi nel *Paradiso*. Di fatto, tuttavia, quei richiami sembrano tutti indirizzati a comporre una riflessione sull'arte intorno ai nodi del realismo e della verosimiglianza dell'opera e della corrispondenza della copia rispetto al modello (nonché, di conserva, intorno agli strumenti e alle facoltà necessari per attuare quella corrispondenza), e, se quanto abbiamo osservato fin qui ha una sua ragione, implicano per l'appunto un confronto fra pittura e poesia: quello dal quale Orazio era partito nella *Ars poetica* e che lo stesso Orazio ribadiva nel celebre *Ut pictura poësis*.

È vero d'altra parte che alla scrittura di Dante il presupposto delle poetiche antiche fornisce un impulso ambivalente: da una parte è il fattore che garantisce all'opera di inserirsi nella tradizione classica e alla poesia la facoltà di appaiare ed emulare i poemi su cui si fonda quella tradizione; dall'altra è l'*impasse* che il poeta si trova a sormontare nel momento in cui prende un'acqua che «già mai non si corse» (*Par.*, II, 7) e assume il tema della visione escatologica. Altri elementi, insomma, devono essere portati (dalla teologia, dalla dottrina mistica, dall'estetica neoplatonica cristiana, ecc.) per supplire opportunamente alle zone d'ombra della base teorica classica. Fra questi, anche il motivo del *Deus Pictor*, che per l'appunto integra dialetticamente i due attori, il pittore e il poeta, che entrano in gioco nel paragone della *Ars poetica*. Da una parte, allora, Dio: il pittore che al contrario di quello oraziano dipinge *impossibilia* senza pericolo di suscitare il riso, anzi affidando a essi la significazione delle verità più alte²⁵; dall'altra, Dante: il poeta che può farsi carico del tema interdetto in un'opera che legittimamente aspira a proseguire il canone illustre, né è destinata a cadere nel *non-sense* di un *somnium aegri* proprio perché modello sono gli *impossibilia* che la pittura divina ha riscattato e convalidato come oggetto di imitazione artistica.

²⁵ Si pensi (oltre e accanto alla figura estrema di *Par.*, XXXIII, 130-131) alla serie crescente di metafore paradossali, sinestesie e immagini al limite della forzatura logica che contrassegna il *Paradiso* a mano a mano che il testo si accosta all'essenza del divino: su queste ragiona in partic. M. ARIANI, «E sì come di lei beve la gronda / de le palpebre mie» («*Par.*», XXX, 88): *Dante e lo Pseudo Dionigi Areopagita*, in *Leggere Dante*, a cura di L. BATTAGLIA RICCI, Longo, Ravenna 2003, pp. 141-143.

Il punto, com'è ovvio, non è l'avallo divino, che per statuto discende dalla visione alla sua scrittura (ma è fatto che tocca la dimensione teologica e spirituale); si tratta piuttosto della legittimazione di un'opera assolutamente nuova per contenuto (e dunque anche per forma, espressione e stile) rispetto alla tradizione estetica a cui è necessario guardare affinché quella scrittura si faccia poesia. A questo scopo parrebbe corrispondere in effetti la relazione di tipo dialettico – piuttosto che di proporzione o similitudine – che, come a me sembra, intercorre fra i diversi agenti in campo in questo discorso: arte divina e arte umana, divina pittura e poesia della *Commedia*. Solo a un'arte incommensurabile con quella umana e infinitamente superiore si può attribuire la facoltà di produrre come rivelazione dello stesso *Artifex* che ne è archetipo e come *signa* della verità assoluta figure che per l'artista di un'arte mortale sarebbero puri *impossibilia* e che segnerebbero per qualsiasi opera terrena la condanna all'inverosimiglianza e all'incoerenza. E se il modello a cui Dante attinge e che ne sostanzia di verità la poesia è questo, dipinto e garantito dall'arte di Dio, è necessario non che il poeta mimi la pittura divina e si ponga nella sua operazione come *alter deus*, ma che come il modello così l'arte che l'ha prodotto siano infinitamente lontani dall'arte umana che da lì prende spunto, perché quanto più è lontana l'arte divina, tanto più alta sarà l'arte umana che forza ogni risorsa per adeguare la rappresentazione, senza però cadere in un'eresia poetica. Del resto, un'espressione altamente emblematica di questo senso di disparità si trova proprio nel canto XVIII del *Paradiso*, mediata da un eloquente richiamo interno, vale a dire dall'anticipazione nell'assunto dei vv. 10-12 del sintagma («non ha chi 'l guidi») che più avanti, e analogamente in clausola di verso, serve a indicare la prerogativa di assoluta autonomia della pittura di Dio:

non perch'io pur del mio parlar diffidi,
ma per la mente che non può redire
sovrà sé tanto, s'altri non la guidi.

È chiaro: l'ammissione dell'insufficienza del poeta di fronte all'ineffabilità divina è intenzionalmente messa a confronto con ciò che in Dio rappresenta il suo rovescio, l'operazione del *Deus Pictor* esempio e guida della propria arte. Resta poco d'aggiungere, se non forse ancora qualcosa a proposito della scala di mediazioni che separano il modello dell'opera d'arte divina dalla poesia del *Paradiso* che ne è la descrizione. Ciò che Dio

dipinge – si precisa fin dal primo canto del *Paradiso* (23–24) – non è se non «l'ombra del beato regno»: quell'ombra – più avanti (*Par.*, XXX, 78) si tratterà di «umbriferi prefazi» del vero – che per l'appunto appare «segnata nel [...] capo» del poeta, vale a dire “impressa” come la figura del sigillo, se non addirittura “disegnata” (*descripta*) o “figurata” pittoricamente, come interpretano alcuni dei commenti antichi (Benvenuto da Imola e Buti). Impresa o disegnata che sia, l'essenza si traduce comunque in immagine: si manifesta cioè alla mente destinata a riceverne e conservarne l'impronta in forma e con forza iconica, verosimilmente anche con una connotazione artistica. Sotto questo aspetto, com'è noto, Dante è in linea con la dottrina aristotelica e tomista (si ricordi *Par.*, IV, 40–42: «Così parlar conviensi al vostro ingegno, / però che solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno»); da lì, anzi, egli eredita anche il sistema metaforico, in particolare quello di pertinenza pittorica, come appare da un passo (capitolo III) del commento di san Tommaso al *De memoria et reminiscentia* aristotelico, dove si dice che il deposito di figure sensibili da cui procedono la conoscenza intellettuale e il ragionamento è ricevuto nella memoria come «quedam pictura» (mentre per l'atto dell'impressione il riferimento, manco a dirlo, è al sigillo che stampa la figura «in cera»):

Deinde cum dicit *Manifestum enim* etc., manifestat quiddam quod supposuerat, scilicet passionem quandam esse in anima dum memoramur. Et primo manifestat hoc per causam; secundo per signa, ibi: *Unde et his quidem* etc. Dicit ergo primo *manifestum esse quod oportet intelligere aliquam talem* passionem a sensu esse *factam in anima et in organo corporis animati, cuius quidem anime memoriam dicimus esse* quandam quasi *habitum*, que quidem passio est quasi quedam pictura, quia scilicet sensibile inprimit suam similitudinem in sensu et huiusmodi similitudo remanet in fantasia etiam sensibili abeunte. Et ideo subiungit quod *motus* qui fit a sensibili in sensum inprimit in fantasia quasi *quandam figuram* sensibilem, que manet sensibili abeunte, ad modum quo illi qui sigillant cum *anulis* inprimunt figuram quandam in cera, que remanet etiam sigillo vel anulo remoto²⁶.

Dio dunque ha dipinto o figurato l'immagine della realtà ultraterrena e in questa forma la offre alla mente dell'uomo ammesso all'esperienza della

²⁶ TOMMASO D'AQUINO, *Opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita*, t. XLV, 2, *Sententia Libri De sensu et sensato*, cura et studio Fratrum Praedicatorum, Roma–Paris, Commissio Leonina–Vrin 1985, p. 113.

visione, mentre quella stessa esperienza, attraverso i gradi successivi dell'*itinerarium in Deum*, sollecita misticamente la mente a uscire da sé, ad alienarsi nell'estasi contemplativa. Per il poeta sottratto ormai allo spazio della visione si tratta allora di confrontarsi umanamente con le risorse della propria arte, nello sforzo di rappresentare quanto la mente è riuscita a trattenere di ciò che il sigillo o la pittura trascendente di Dio hanno impresso quando era dilatata nell'*excessus* mistico. Ed è uno sforzo che si esercita in rapporto alle facoltà (memoria e fantasia, comunque difettive perché inevitabilmente l'oggetto sovrasensibile trascende il piano sensibile su cui operano) e in rapporto alla fedeltà al modello (il quale, anche figurato, richiama all'infinito la propria radice trascendente e si sottrae a una proporzione oggettiva con la realtà terrena). Non è certo il caso di proseguire in questa direzione, che è terreno ampiamente esplorato. Ciò che invece è fondamentale mettere in rilievo dal punto di vista che ci riguarda è come, sempre nel canto XVIII, la prerogativa che Dante richiede per la propria opera sia di restituire l'evidenza plastica e figurale del modello impresso (così, a mio avviso, anche alla luce del sistema semantico che si è cercato di ricostruire, bisogna intendere il verbo *rilevare* al v. 85), né è meno emblematico che ciò si faccia ricorrendo al *tópos* dell'invocazione a una divinità ispiratrice, divinità con esplicite ancorché enigmatiche qualità pagane:

O diva Pegasèa che li 'ngegni
fai gloriosi e rendili longevi,
ed essi teco le cittadi e 'regni,

illustrami di te, sì ch'io rilevi
le lor figure com'io l'ho concette:
paia tua possa in questi versi brevi!
(82-87)

La sfida è altissima. Sappiamo che l'evidenza immediata della figura è dote intrinseca all'arte divina, ma solo tensione o ipotesi per quella umana; e sappiamo che quel modello è a sua volta il riflesso, se non piuttosto il rovescio, dell'archetipo ideale che è in Dio. Così, per esempio, in *Par.*, XXI, 16-18, dove la visione destinata a oggettivarsi nella mente si presenta come specchio di uno specchio, sicché ciò che la mente è chiamata a comprendere sarà il riflesso di ciò che già è un riflesso: «Ficca di retro a li occhi tuoi la mente, / e fa di quelli specchi a la figura / che 'n questo specchio ti sarà parvente», mentre

da *Par.*, XXVIII, 55-56 ricaviamo²⁷ che «l'esempio / e l'esemplare non vanno d'un modo», ma sono paradossalmente antitetici. E allora nell'invocazione del canto XVIII colpisce ancora di più che il riscontro a cui il poeta attende sia quello terreno e profano della gloria letteraria, della fama che va oltre la morte e che ridonda su «le cittadi e ' regni» di questo mondo coinvolti nel discorso sulla giustizia divina che si svolge nel Cielo di Giove: un'idea di durata tendente all'assoluto, sì, ma una durata che pure resta nei confini del tempo e della storia. È chiaro, cioè, che il problema della rappresentazione della realtà ultraterrena si collega alla celebrazione e all'attivazione delle categorie, delle forme, dei paradigmi, persino degli stereotipi della tradizione poetica – non, almeno in questo caso, alle sovrastanti implicazioni teologiche o alla funzione anagogica e morale (ma in generale sappiamo, dagli ultimi versi del *Paradiso*, che la conversione totale all'oggetto teologico in sé e all'essenza dell'esperienza mistica coincide, a norma di dottrina, con la resa della poesia alla loro dismisura e con «l'impossibilità di consistenza autonoma di una delle componenti essenziali del poema, quella di Dante scriba Dei²⁸»). Insomma, l'altissima sfida con la materia e la dialettica fra arte divina e scrittura, istituita qui e nei passi sui quali abbiamo condotto il nostro discorso, si riflettono in un agone che in effetti ha il suo campo nella dimensione umana della poesia e nella continuità della storia letteraria e del canone classico. Non bisogna dimenticare che questo è un livello a cui la scrittura della *Commedia*, e persino quella del *Paradiso*, guarda costantemente; e il traguardo, fissato in fondo già nell'ultimo paragrafo della *Vita nova* («spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna»), risalta spesso significativamente nei luoghi in cui poeta ammette la propria resa davanti all'ineffabilità dell'oggetto:

Da questo passo vinto mi concedo
più che già mai da punto di suo tema
soprato fosse comico o tragedo:

ché, come sole in viso che più trema,
così lo rimembrar del dolce riso
la mente mia da me medesmo scema.

²⁷ Attraverso una metafora che ancora rinvia al lessico delle arti: arte figurativa o arte amanuense indifferentemente, come intuiva già Benvenuto («exemplar enim appellatur illud a quo trahitur exemplum, sicut patet in pictura vel scriptura»).

²⁸ A. JACOMUZZI, *L'immagine al cerchio e altri studi sulla «Divina Commedia»*, Franco Angeli, Milano 1995, p. 44.

Dal primo giorno ch'i' vidi il suo viso
in questa vita, infino a questa vista,
non m'è il seguire al mio cantar preciso;

ma or conven che mio seguir desista
più dietro a sua bellezza, poetando,
come a l'ultimo suo ciascuno artista.
(*Par.*, XXX, 22-33)

Sottoporre la materia trascendente al «fren de l'arte» (*Purg.*, XXXIII, 141), sforzarsi di commisurare i propri versi al modello dipinto dalla pittura di Dio, per Dante vuole dire anzitutto una cosa: arrivare all'«ultimo suo» e di qualsiasi poeta, «comico» o «tragedo», al vertice dove nessuna poesia umana si è mai spinta.

Chiara Lombardi

IL SACRO E IL PROFANO, L'AMORE E LA VANITAS: LE STORIE DI
TROILO E CRISEIDA E LA PITTURA ITALIANA DEL TRECENTO

Nel Proemio al *Filostrato* (1339), Boccaccio introduce la storia che si accinge a narrare spiegando di avere cercato in «alcuno passionato» il personaggio più adatto a interpretare la propria personale sofferenza per avere amato e perduto a causa della Fortuna «inimica e crudele¹». In realtà, non uno ma molti personaggi si nascondono dietro ai due protagonisti: Troilo e Criseida nascono infatti nell'*Iliade*², passano nel dinamico crogiolo della tradizione mitologica antica e medievale, per arrivare a incontrarsi, a innamorarsi e a tradirsi nella riscrittura di Benoît de Sainte-Maure, l'*Histoire de Troie* (1180)³. All'interno della vasta intertestualità che li recupera e li trasforma ancora via via, prima separatamente e poi come coppia, questi personaggi compongono una storia d'amore tanto affascinante quanto duttile, sfaccettata e ricca di significati, che sarà destinata a influenzare Boccaccio, Chaucer e Shakespeare, senza contare le riscritture successive che arrivano al Novecento, almeno fino alla *pièce* teatrale di Jean Giraudoux *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) e al romanzo di Christopher Morley *The Trojan Horse* (1937)⁴.

¹ L'edizione di riferimento è G. BOCCACCIO, *Filostrato*, a cura di L. SURDICH, Mursia, Milano 1990 (che ho seguito anche per la datazione dell'opera).

² Troilo è compianto dal padre Priamo tra i figli migliori, Ettore e Mestore (cfr. *Iliade*, XXIV, 253). Criseida porta nel nome la luminosità e il pericolo dell'oro (*chrysó*s) e rimanda alla contesa iniziale tra Achille e Agamennone per le due schiave. Già in Benoît de Sainte-Maure, come nelle riscritture successive, è la figlia dell'indovino Calcante; restituita al campo greco in uno scambio di prigionieri, abbandona Troilo con dolore ma lo tradisce presto con Diomede.

³ Cfr. BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, a cura di L. CONSTANS, Didot, Paris 1904-1914; A. JOLY, *Benoît de Sainte-Maure et le Roman de Troie ou les métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au moyen-âge*, Didot, Paris 1971; M.R. JUNG, *La légende de Troie en France au moyen âge*, Fraenke, Basel und Tübingen 1996, pp. 16-331.

⁴ Per lo sviluppo e le riscritture della storia: P. BOITANI, *The European Tragedy of Troilus*, Clarendon Press, Oxford 1989; C. LOMBARDI, *Troilo e Criseida nella letteratura occidentale*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005.

L'operazione compiuta da Boccaccio è, perciò, già sofisticata e complessa come viene preannunciata: «Meco adunque con sollicita cura cominciai a rivolgere l'antiche storie per trovare cui io potessi fare scudo verisimilmente del mio segreto e amoroso dolore⁵».

L'atto di rivolgere «l'antiche storie» accomuna Boccaccio a Chaucer, che tra il 1382 e il 1386, dopo avere tradotto il *De Consolatione Philosophiae* di Boezio, scrive in *rhyme-royal* il *Troilus and Criseyde* (poema ormai tale soltanto formalmente, ma in realtà già un vero e proprio «romanzo⁶»); e a Shakespeare il quale, nella stesura della tragicommedia *Troilus and Cressida* (1600-01), poteva altresì disporre di alcune versioni quattrocentesche della leggenda di Troia: l'opera di William Caxton *Recuyell of the Historyes of Troye* (1471-75), il poema in prosa di John Lydgate *Troye Boke* o *The hystorye / Sege and dystruccyon of Troye* (scritto nel 1413 e pubblicato nel 1513 e 1555) e la “tragedie” in versi di Robert Henryson, *The Testament of Cresseid*.

L'aspetto su cui in questo contributo vorrei soffermarmi, però, riguarda non tanto la trasformazione delle fonti e dei personaggi, quanto i rapporti tra i linguaggi e le diverse forme di narrazione che entrano a fare parte di queste “storie”, e che possono aver contribuito al loro sviluppo tra il genere poetico e il romanzo, e tra il modello moralistico (e monologico) dell'*exemplum* e un racconto autonomo e, sotto alcuni aspetti, già polifonico. È importante, ad esempio, considerare le contaminazioni tra linguaggio religioso e immaginario amoroso, tenendo conto delle pratiche di ambiguità, ironia, parodia ad esse sottese⁷. I rapporti di allusività e di influenza con l'arte figurativa, inoltre, arricchiscono di significati la parola poetica e i suoi effetti sulla ricezione. Mi propongo dunque di individuare alcuni possibili contatti tra le riscritture di Troilo e Criseida (soprattutto in Boccaccio e in Chaucer) e la pittura del trecento, considerando come

⁵ BOCCACCIO, *Proemio al Filostrato*, cit., p. 56.

⁶ «Un romanzo così l'Europa non l'aveva ancora visto mai», scrive Boitani per il *Troilus and Criseyde* di Chaucer, ravvisando in esso «ampiezza di caratterizzazione, coinvolgimento di terra e cielo, sovrapposizione di antichità e modernità, intarsi letterari costanti e sottili, meditazione filosofica e persino teologica, commedia e tragedia, amore e morte» (P. BOITANI, *Introduzione a «Troilo e Criseida»*, in G. CHAUCER, *Opere*, Einaudi, Torino 2000, a cura di P. BOITANI, trad. di V. LA GIOIA, pp. p. 267; per le successive citazioni – indicate con la sigla TC – e traduzioni farò riferimento a questa edizione).

⁷ Si veda l'ampia analisi sviluppata da B. WINDEATT, *Love*, in *A Companion to Medieval English Literature and Culture c.1350-1500*, a cura di P. BROWN, Blackwell, Oxford 2007, pp. 322-338.

i soggetti pittorici possano avere inciso nell'elaborazione di questa storia d'amore innovativa e ricca di *páthos*.

Innanzitutto, mentre Chaucer prenderà sempre le distanze da una totale identificazione di sé e del lettore nella materia narrata, pur sottolineando – proprio attraverso tali prese di distanza – i punti a più alta densità patetica ed erotica del testo, Boccaccio mostra esplicitamente di avere come fine il coinvolgimento emozionale della «nobilissima» e «valorosa» donna a cui dedica l'opera, e, con essa, dei suoi lettori. Come è chiaro fin dal proemio, il *Filostrato* deve suscitare pietà e accendere il desiderio. È perciò necessaria non soltanto una storia d'amore che funzioni, come quella – antica e moderna – di Troilo, ma anche una parola capace di rinnovare la tradizione dandole forza e modernità e, al tempo stesso, capace di stimolare fortemente l'immaginazione emozionando e seducendo, secondo una funzione ben nota alla poetica e alla retorica antica e oggi importante oggetto di studio della teoria letteraria e dell'estetica⁸.

1. Parola, «páthos» e immagine: Boccaccio e Chaucer

A differenza di Platone, che vedeva nell'immagine o il divino o l'errore, Aristotele attribuisce notevole importanza emozionale e creativa ai tropi e alla metafora, ossia al gioco di sostituzioni e di associazioni di idee che rende una parola densa di immagini e straniera a se stessa (*Poetica*, 57a-58b⁹). Ma è soprattutto l'anonimo trattato *Sul sublime* (I secolo d. C.) a enfatizzare la fantasia – altresì detta *idolo-pea* (da *éidolon*, “immagine” e *poiéo*, “faccio”, “produco”) – come produttrice di immagini, e, quindi, di emozioni molto forti:

A dare maestà, elevatezza e potenza all'espressione giovano particolarmente le fantasie (che taluni chiamano anche *idolopee*): tale termine designa in ge-

⁸ Cfr. M. BUTOR, *Les mots dans la peinture*, Skira, Genève 1969 (tr. it. *Le parole nella pittura*, Arsenale, Venezia 1987). Al rapporto tra immagini e persone, e alle “reazioni” dei fruitori (nelle raffigurazioni del divino come in quelle erotiche), e in particolare alla paura che alimenta l'aniconismo e che quindi raddoppia il potere stesso del figurato, è dedicato il saggio di D. FREEDBERG *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 1993. Cfr. M. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009.

⁹ CICERONE, *De Oratore*, III, 161 («Ogni metafora, purché sia buona, ha un immediato richiamo per i sensi»).

nerale tutto ciò che in qualunque modo suscita un pensiero generatore di parole, ma ormai è prevalso il significato di espressione nella quale chi parla per l'entusiasmo e la commozione ha l'impressione di vedere quello che dice e lo mette proprio sotto gli occhi di chi ascolta. Tu sai bene però che una cosa è la fantasia degli oratori e un'altra è quella dei poeti: nella poesia lo scopo è fare impressione sul lettore, nella prosa di persuadere. Entrambe, tuttavia, cercano il patetico e il concitato (XV, 1-2).

Questo vale anche per la storiografia antica: il migliore storico – scrive Plutarco (*Moralia*, 346f-347a) – è quello che compone la sua narrazione come un dipinto, rendendo la vivezza immediata, il sentimento e le inclinazioni. Il fine è quello di dare a chi parla e a chi ascolta l'impressione di vedere ciò che si sta dicendo, di averlo come davanti agli occhi¹⁰.

Per quanto riguarda l'Umanesimo e il Rinascimento, a partire dagli scritti di Aby Warburg sui rapporti tra paganesimo antico, tematica e simbologia cristiana, e dagli *Studi di iconologia* di Erwin Panofsky¹¹, la critica moderna si è molto dedicata all'analisi antropologica dei significati iconografici in relazione con l'esegesi delle fonti, considerando in generale la cultura «alla stregua di una storia delle passioni umane¹²». Più recentemente, i rapporti tra retorica dei testi e linguaggio visivo, e tra linguaggi ed esperienza sono stati al centro di studi di Michael Baxandall come *Giotto e gli umanisti* e *Forme dell'intenzione*¹³. Non si tratta, quindi, parlando dei

¹⁰ Su questa attestazione e verifica del reale, e sulle modalità retoriche di traduzione di parole delle immagini, insiste Cicerone nella *Rhetorica ad Herennium* (cfr. III, 34 sgg.). «Le immagini sembrano occupare una curiosa posizione a mezzo tra le affermazioni verbali, che sono designate a convogliare in sé un significato, e gli oggetti di natura, ai quali solo noi possiamo attribuire un significato», ha scritto E.H. GOMBRICH, che ha applicato all'arte l'approccio psicoanalitico freudiano, in *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento* (Mondadori, Milano 2002). Le immagini hanno quindi la possibilità di rendere visibili e significanti le cose, ma posseggono la stessa elusività e polisemia del linguaggio letterario.

¹¹ Si vedano, tra gli altri: A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, a cura di M. GHELARDI e S. MÜLLER, Aragno, Torino 2004; *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. GHELARDI, Aragno, Torino 2002; E. PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1975; E. PANOFSKY-F. SAXL, *Mitologia classica nell'arte medievale*, Aragno, Torino 2009.

¹² WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, cit., vol. I, p. XI.

¹³ M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, Jaca Book, 1994. Nel saggio sul *Buongoverno* di Ambrogio Lorenzetti, ad esempio, l'autore si concentra sul problema generale della socialità dell'arte, dedicando particolare attenzione alle cause per cui un'opera d'arte assume una determinata fisionomia compositiva e simbolica nella società in cui si colloca.

rapporti tra letteratura e pittura, soltanto di confermare il noto precetto oraziano dell'*Ut pictura poësis*, ma di prendere in considerazione i punti di convergenza e, soprattutto, gli esiti nel linguaggio e nell'immaginario. Su un piano formale, ad esempio, la nozione di *compositio* (di cui parla Leon Battista Alberti nel *De pictura* a proposito di Giotto) è definita una «metafora molto precisa che trasferisce alla pittura il modello di organizzazione derivato dalla retorica¹⁴». Inoltre, vediamo come l'immagine diventi fondamentale nella costruzione retorica dell'*éthos* dei personaggi e della loro fisionomia psicosomatica (per cui si parla di *ethopoeia*¹⁵).

In generale, una delle funzioni principali della pittura del trecento è di trasmettere fede e insegnamenti morali, creando una corrispondenza con i testi sacri in latino e, soprattutto, con le prediche in volgare. Si pensi alla convergenza tra le predicazioni di Iacopo da Pisa, Cavalca, Iacopo Passavanti e i motivi degli affreschi del Camposanto monumentale di Pisa, del gigantesco e spettacolare *Trionfo della morte* attribuito a Buffalmacco o del *Giudizio*, su quali torneremo qui e più avanti. Si tratta di impartire a tutti i cittadini e ai fedeli una vera e propria educazione allo sguardo¹⁶.

Dell'importanza di dare efficacia visiva e forza icastica alla loro scrittura Boccaccio e Chaucer sono ben consapevoli¹⁷. La novità costituita dalle loro opere consiste nell'uso dell'immagine, che risulta libera dalla tendenza all'univocità del messaggio, tipica del discorso moralistico e dottrinale, e capace di manifestare, specialmente attraverso l'ambiguità e l'ironia, uno spettro ampio e autonomo di suggestioni e di significati. Nella sua analisi dei rapporti tra il *Decameron* e il *Trionfo della morte* del Camposanto pisano, Lucia Battaglia Ricci ha messo in luce i significati innovativi dell'opera boccacciana rispetto a quella tradizione esemplaristico-aneddotica considerata alla base del ciclo pittorico (che tuttavia rappresenta già una grande novità

¹⁴ *Ivi*, p. 174.

¹⁵ CICERONE, *Rhetorica ad Herennium*, VI, 63 sgg. Per gli sviluppi nel Rinascimento, si vedano gli studi di L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Laterza, Bari 2008, e *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 2010.

¹⁶ Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, Salerno, Roma 1986; L. BOLZONI, *Descrizione come educazione dello sguardo nei predicatori e nei mistici fra il Duecento e il Quattrocento* in *La description de l'oeuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Atti del convegno, a cura di O. BONFAIT, Académie de France-Somogy, Rome-Paris, 2004, pp. 3-20. Si veda anche, della stessa L. BOLZONI, *La rete delle immagini*, Torino, Einaudi, 2001.

¹⁷ Cfr. *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. BRANCA, Einaudi, Torino 1999; M. HAGIOANNU, *Giotto's Bardi Chapel Frescoes and Chaucer's House of Fame: Influence, Evidence, and Interpretations*, in «The Chaucer Review», 36, 1, 2001, pp. 28-47.

iconografica, soprattutto per l'inedito accostamento di materiali tradizionalmente eterogenei). Nell'implicito dialogo con l'affresco¹⁸, il *Decameron* costituisce una forma di «ribaltamento parodico dei materiali tradizionali e dei modelli narrativi», che valorizza l'infinita libertà della parola umana¹⁹. Nell'opera di Boccaccio, in particolare, il *tópos* del «ragionare nel giardino» diventa uno spazio pluridiscorsivo, una voce plurale di ri-creazione del mondo capace di un duplice effetto, etico e ludico: stimolare l'analisi critica del mondo stesso e affermare il gusto per le invenzioni letterarie²⁰. Alla produzione delle immagini, con analoghe finalità critiche e ludiche, è consacrato anche il grande impianto dei *Dream Poems* di Geoffrey Chaucer. *The House of Fame* (*La casa della Fama*, 1378-80), in particolare, fonde la teoria antica dei sogni con la letteratura di matrice pagana e cristiana in una sintesi visionaria che rappresenta una forma di «eccentrica perversione» rispetto ai modelli di riferimento²¹. Si tratta di un viaggio portentoso che svela nel suo centro – o, meglio, attraverso una struttura policentrica e vertiginosa – non tanto le fonti della gloria letteraria, quanto il luogo in cui la letteratura esplose fagocitando realtà e miti, follie e narrazioni, santi e personaggi da taverna. All'interno di questa rivelazione che sfrutta tutta la liceità e, insieme, la suggestione dell'immaginazione onirica, si mescola all'*auctoritas* biblica e classica l'evidenza di una parola libera e talvolta inconsistente, mai completamente affidabile, indice di una più «moderna» labilità del segno, espressione «Of every speche, of every soun, / Be hyt eyther foul or fair» («di ogni discorso, di ogni parola, bello, brutto, o come sia», II, 832-833). Non è un caso che il poemetto si chiuda con l'immagine molto prosastica di una folla eterogenea di persone che si raccolgono nella Casa saltando e pestandosi i piedi come fanno i pescatori di anguille.

Nelle storie d'amore narrate nel *Filostrato* e nel *Troilus*, le immagini assumono una funzione molto importante in relazione allo sviluppo della narrazione in senso autonomo e polisemico. In esse, come del resto in quasi tutte le opere letterarie, è presente un duplice livello di visualizzazione: la produzione di un'immagine narrata, affidata alla poesia originale

¹⁸ L'ipotesi dalla retrodatazione del dipinto (*ante* 1342) è ampiamente dimostrata da L. BATTAGLIA RICCI in *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, cit.

¹⁹ *Ivi*, p. 192.

²⁰ *Ivi*, p. 200.

²¹ Cfr. P. BOITANI, *Letteratura europea e medioevo volgare*, il Mulino, Bologna 2007 (in particolare la parte intitolata *Fenomenologia e immaginario*, pp. 143-230).

e/o all'incastro intertestuale, e l'uso di un possibile modello pittorico²². Nel *Filostrato*, ad esempio, Boccaccio compone le raffigurazioni metaforiche della donna a cui dedica l'opera attraverso allusioni a Dante, Chiaro Davanzati o Cino da Pistoia, come nelle prime ottave della parte prima del testo: «Tu, donna, se' la luce chiara e bella / per cui nel tenebroso mondo accorto / vivo; tu se' la tramontana stella / la quale io seguio per venire a porto; / àncora di salute tu se' quella / che se' tutto il mio bene e il mio conforto» (*Fil.*, I, 2, 1-6). Altrettanto vivida, ma originale e realistica, è l'immagine dell'incontro tra Troilo e Criseida la sera in cui essi si svelano per la prima volta il loro amore, quando la donna, dopo avere congedato la compagnia di amici con voce squillante e avere dato un colpo di tosse per comunicare un segno della sua presenza all'innamorato, si affaccia nella notte «oscura e tenebrosa» (*Fil.*, III, 24, 1) con «un torchio in mano acceso», «e tutta sola discese le scale, / e Troiol vide aspettarla sospeso» (III, 28, 2-3). Una scena che Chaucer omette, giocando invece sulla *dispositio*, tagliando e rimandando l'immediato appagamento dei sensi ampiamente descritto e gustato nel *Filostrato*, che viene sostituito da un lungo indugio di impianto teatrale, ricco di equivoci, tra danze e bevute, sviluppato in una serie di scene ambientate prima nel palazzo di Deifobo e poi nella casa di Pandaro mentre fuori infuriano pioggia e vento (*TC*, III, 470 sgg.).

Per quanto riguarda i modelli pittorici, sebbene non si possa stabilire con esattezza quale fosse il patrimonio artistico noto a Boccaccio e, tanto meno, a Chaucer, è però opportuno considerare l'ambiente toscano e quello napoletano come i punti di riferimento privilegiati per Boccaccio dalla nascita fino alla scrittura del *Filostrato*; Genova e Firenze sono, invece, quasi certamente i luoghi di approdo delle missioni commerciali e diplomatiche (in senso lato: si parla anche di spionaggio) di Chaucer, inviato in viaggio in Italia almeno due volte: la prima tra il dicembre 1372 e il maggio 1373 e l'ultima tra il maggio e il giugno del 1378 (quando è testimoniata la sua presenza a Milano²³). Difficile è trovare conferma di una visita del poeta inglese a Padova, citata però nel Prologo del *Clerk's Tale* (*Il*

²² Oltre al saggio di Branca, si veda anche *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*, a cura di M. PICONE e C.C. BÉRARD, Cesati, Firenze 1998.

²³ W. CHILDS, *Anglo-Italian Contacts in the Fourteenth Century*, in *Chaucer and the Italian Trecento*, a cura di P. BOITANI, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. 66. Cfr. E.P. KUHLE, *Why was Chaucer sent to Milan in 1378?*, in «Modern Language Notes», 1947, 62, pp. 42-44; D. WALLACE, «*Whan she translated was*» a Chaucerian critique of the Petrarchan Academy, in *Literary Practice and Social Change in Britain, 1380-1530*, a cura di L. PATTERSON, University of California Press, Berkeley 1990,

racconto dello studente nei *Canterbury Tales*), dove il narratore racconta di avere incontrato Petrarca, «Fraunceys Petrak, the lauriate poete» (fr. IV, 31) e di avere udito da lui la storia di Griselda, sposa e vittima del crudele marchese di Saluzzo. L'ambientazione piemontese, inoltre, riconduce il racconto di Chaucer al rapporto con Jacopo di Provano, originario di Carignano, che con Giovanni de Mari lo aveva accompagnato da Londra nella missione a Genova²⁴.

2. Troia città "medievale"

Complicazioni, e però anche preziosi indizi, derivano dalla suggestiva ma complicata ambientazione a Troia, che nel *Filostrato* e nel *Troilus and Criseyde* (in modo, però, non perfettamente coincidente) si sovrappone all'architettura medievale e alle sue raffigurazioni pittoriche. La descrizione dello spazio cittadino rimanda all'opera di Giotto²⁵, Simone Martini (pensiamo alle storie di San Martino ad Assisi o al controverso *Guidoriccio da Fogliano*²⁶) e soprattutto a quella dei fratelli Lorenzetti in Toscana, nonché (almeno indirettamente) alla pittura padovana dello stesso Giotto, di Altichiero di Zevio e Giusto de' Menabuoi²⁷, con lo sviluppo di una raffigurazione degli spazi, anche interni, sempre più realistica e dotata di quella

pp. 156-215; J. HIRSH, *Chaucer and "The Canterbury Tales". A Short Introduction*, Oxford, Blackwell, 2003, p. 10

²⁴ *Ivi*, p. 65 sgg.

²⁵ Si dovrà pensare soprattutto agli affreschi per la cappella Peruzzi e Bardi di Santa Croce, che possono costituire una sorta di *trait d'union* tra Boccaccio e Chaucer. Non trascurabile è l'opera giottesca a Napoli (soprattutto per Boccaccio: cfr. R. GIORDANO, *Boccaccio, Giotto e la «sala tutta dipinta»*, in «Porti di Magnin», 70, 2009, pp. 81-97) e nella Cappella Scrovegni di Padova.

²⁶ Su questo dipinto (che vediamo nella Sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico di Siena), e il cui soggetto assomiglia curiosamente al Troilo cavaliere in viaggio tra l'accampamento greco e la città di Troia, ci sono tuttavia molti dubbi di attribuzione e di autenticità. Si pensa infatti che sia un rifacimento quattrocentesco (cfr. M. MALLORY-G. MORAN, *Guidoriccio da Fogliano: A Challenge to the Famous Fresco Long Ascribed to Simone Martini and the Discovery of a New One in the Palazzo Pubblico in Siena*, in «Studies in Iconography», 1981-82, 7-8, pp. 1-13). Con ogni probabilità, però, il disegno originale è di Simone Martini e risale al 1330 circa (L. BELLOSI, *Castrum pingatur in palatio 2: Duccio e Simone Martini pittori dei castelli senesi «a l'esempio come erano»*, in «Prospettiva», 1982, 28, pp. 41-65; *Ancora sul Guidoriccio*, in «Prospettiva», L, 1987, pp. 49-55).

²⁷ Anche se è meno facile, come si è già detto, stabilire dei precisi rapporti, le analogie tra la pittura padovana e l'immaginario testuale di Chaucer sono spiccatissime.

profondità spaziale che denota la ricerca di una moderna prospettiva prima di Brunelleschi e Alberti.

Sia Boccaccio sia Chaucer giocano su un processo di identificazione culturale e spaziale, di aderenza e dissonanza tra il modello troiano e le città del trecento²⁸. La descrizione degli spazi, come metteva già in evidenza la *Rhetorica ad Herennium* (III, 17), ha infatti una fondamentale funzione di ordine mnemonico collegata con l'intreccio: deve rendere i luoghi vividi e servirsi delle immagini per potenziare l'effetto emozionale e memoriale della storia. In Chaucer, l'attenzione al paesaggio e ai particolari architettonici (proprio, direi, attraverso il filtro della pittura italiana) è ancora più spiccata che in Boccaccio, per rendere più familiare al pubblico inglese uno spazio doppiamente sconosciuto (Troia e l'Italia) e per creare un vario contesto simbolico in cui le ambiguità del linguaggio e della trama trovano una corrispondenza visiva tra botole, porte segrete, loggiati e giardini, accessi e alcove di palazzi, e stabiliscono continui cortocircuiti (e inversioni) tra presente e passato, spazio pubblico e privato²⁹, aprendo una sorta di terza dimensione spaziale alla narrazione³⁰. Chaucer presenta quindi una scenografia simbolica che è, al tempo stesso, naturalistica e concretamente riconoscibile, secondo la tendenza della pittura italiana del trecento. I riferimenti del poeta agli interni dei palazzi e al paesaggio, infine, ci danno un'importante traccia anche dei possibili rapporti con i codici illustrati del *Filostrato* (italiani e francesi) che egli può avere avuto tra le mani³¹.

²⁸ Mi permetto di rimandare a C. LOMBARDI, «Troia è la scena». *Affacciarsi sulla città «più famosa della terra»*, in *Troilo e Criseida nella letteratura occidentale*, cit., pp. 39-96.

²⁹ Le corrispondenze e le inversioni tra la simbologia dello spazio pubblico e quello privato sono molto importanti per il *Troilus and Criseyde*: cfr. B. NOLAN, *Chaucer's Poetics of Dwelling in «Troilus and Criseyde»*, in *Chaucer and the City*, a cura di A. BUTTERFIELD, Brewer, Cambridge 2006, pp. 57-75.

³⁰ Riferendosi al saggio di Michel de Certeau *L'Invention du quotidien* (1990, trad. it. *La pratica del quotidiano*, 2001), Barbara Nolan parla di Troia come a «metaphorical city», la città della memoria e del pericolo (*Chaucer's Poetics of Dwelling in «Troilus and Criseyde»*, cit., p. 93). In questo contesto, Criseida rappresenta colei che accoglie il lettore in questo spazio e glielo rende familiare attraverso il piacere dei sensi, mentre Pandaro ci introduce «into the performative world of Trojan high society» (*ivi*, p. 64).

³¹ Cfr. M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *L'iconografia nei codici miniati boccacciani dell'Italia centrale e meridionale*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, cit., vol. II, pp. 3-52. Uno degli esempi più interessanti è, a mio avviso, l'edizione Pace del *Filostrato* (PML, New York, ms. 371), così detta perché firmata dal copista Pace di Giuliano da Olibano. Secondo la studiosa il codice, datato 1408, sarebbe «probabilmente ispirato a una recensione più antica, databile intorno al 1370-80, forse quando il Boccaccio era vivo», sulla base delle tecniche di illustrazione, dei particolari architettonici, dell'abbigliamento maschile e femminile analizzati. L'ipotesi che il *Filostrato*

3. Criseida e le raffigurazioni della Vergine: l'incontro nel tempio

Uno spazio particolarmente significativo è, all'interno della città di Troia, il tempio di Pallade dove avviene l'incontro tra Troilo e Criseida. Immagine del desiderio appagato e dell'illuminazione, il tempio riorganizza il disordine del mondo sotto il segno del sacro, ma sancisce anche un'uscita dal mondo stesso (introducendoci, nel nostro caso, nel vivo di quell'amore che coincide con l'inizio della narrazione vera e propria³²). Nel *Filostrato* la celebrazione della dea avviene con una grande festa che riunisce – come nel testo di Benoît de Sainte-Maure (17500-01) – «donne e cavalieri» (*Fil.*, I, 18, 7). Criseida, che per la sua bellezza «facea lieta la gran festa», è raffigurata sulla soglia, «del tempio assai presso alla porta, / negli atti altiera, piacente e accorta» (I, 19, 7-8). Troilo, invece, è descritto mentre, «sciolto», si gode distrattamente le donne lì presenti, «rimirando» l'una e l'altra e «mordendo i difetti» degli innamorati (come farà Mercuzio nel *Romeo and Juliet*). Decisivo è, poco dopo, l'attimo del loro incontro: immediato e folgorante, quasi casuale («per caso avvenne»), trasforma la *vaghezza* di Troilo in amore assoluto, dal momento in cui il suo sguardo si concentra, definitivamente e senza più scampo, su Criseida, che spicca nel contrasto di bianco e di nero («sotto candido velo in bruna vesta / tra l'altre donne in sì solenne festa», I, 26, 4-8)³³. Segue una descrizione più dettagliata del personaggio, curiosamente definita da un'armoniosa impopnza, e dal contrasto tra la «bellezza celestiale» e il gesto di levarsi il mantello dal viso:

Ella era grande, ed alla sua grandezza
rispondeano li membri tutti quanti,
e 'l viso avea adorno di bellezza

Pace risalga a una redazione più antica della data di firma del copista (redazione fin dall'inizio miniata a penna, e che nel ricopiarla il miniatore abbia rinnovato solo gli abiti e le pettinature senza alterare le composizioni, secondo le regole della trasmissione di un testo figurativo) permetterebbe di supporre «che il prototipo possa risalire a un progetto, se non addirittura alla mano del Boccaccio» (*ivi*, p. 40). Si può quindi pensare a una più ampia circolazione italiana del codice, o del suo prototipo (quindi a una più ampia visibilità già ai tempi in cui Chaucer era in Italia).

³² A. FLETCHER, *The Prophetic Moment. An Essay on Spenser*, Chicago University Press, Chicago-London 1971, p. 17. Cfr. P. BOITANI, *Sogno e Tempio e Tempio: eros, tradizione, traduzione*, in *Letteratura europea e medioevo volgare*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 184-187 e 187-193.

³³ Cfr. OVIDIO, *Ars amatoria*, III, 189 sgg.; ORAZIO, *Odi*, II, 4, 3 sgg.; DARETE FRIGIO, *De excidio Troiae historia*, XIII.

celestiale, e nelli suoi sembianti
quivi mostrava una donnesca altezza;
e col braccio il mantel tolto davanti
s'avea dal viso, largo a sé facendo
ed alquanto la calca rimuovendo.
(*Fil.*, I, 27, 1-8)

Troilo si compiace di quell'«atto» che rende la donna unica tra la folla, e che egli interpreta come «sdegnosetto», come se volesse dire «E' non ci si può stare» (*Fil.*, I, 28, 1-3). Dalla vista di Criseida e dal successivo recupero memoriale di quella bellezza così singolare gli deriva «diletto / sommo»: è il piacere «tra uomo ed uomo di *mirar fiso* / gli occhi lucenti e l'angelico viso» (*Fil.*, I, 28, 6-8, corsivo mio).

Chaucer segue fedelmente il passo, apportando però qualche cambiamento alla raffigurazione femminile; aggiunge, ad esempio, il paragone tra l'imponenza della donna, in nero («In widewes habit blak», «Avvolta nel suo peplo vedovile»), e la lettera A: «Right as oure firste lettre is now an A, / In beaute first so stood she, makeles» («e come l'«A» primeggia in nostri testi / così quella presenza femminile sta senza pari», *TC*, I, 170-172). Anche per il Troilo chauceriano, comunque, il primo effetto dell'incontro è il soffermarsi definitivo del suo sguardo, prima distratto, sulla donna:

And upon cas bifel, that thorough a route
His eye perced, and so depe it wente,
Til on Criseyde it smoot, and ther it stente³⁴.
(*TC*, I.270-272)

Soltanto più avanti, prima del tradimento (e quindi della rivalità tra Troilo e Diomede), disponendo tutti i personaggi come pedine su una scacchiera, Chaucer completerà la descrizione fisica di Criseida, sviluppando il particolare delle sopracciglia unite (*TC*, V, 813-814) già presentato nel breve ritratto di Guido delle Colonne³⁵.

³⁴ «Per caso accadde che, in un sacello, / guardò con occhio attento e tra la gente / Criseida vista, non guardò più niente».

³⁵ «Briseida autem filia Calcas multa fuit speciositate decora nec brevis nec nimium macilenta, lacteo profusa candore, genis roseis, flavis crinibus. Sed superciliis iunctis, quorum iunctura, dum multa pilositate tumesceret, modicam inconvenienciam presentabat» (GUIDO DELLE COLONNE,

Come ho anticipato, in Boccaccio in modo particolare ma anche in Chaucer – dove il godimento dell’amore è insistentemente definito in termini di «hevene»³⁶, “paradiso” – nella descrizione e nelle evocazioni della donna assistiamo a una vera e propria assimilazione a figure divine, e soprattutto alla Vergine³⁷. Si tratta di una consuetudine molto frequente nella poesia del tempo, in Dante e nel Dolce Stil Novo, nelle rappresentazioni metaforiche della donna come tramite di perfezionamento morale e di avvicinamento a Dio. Qui, però, il contesto è molto più dissacrante e “prosastico” in tutti i sensi, visto che ci troviamo di fronte a una vedova che, dopo essersi garantita la segretezza dei suoi incontri, ricambia con gusto l’amante e non esita poi a tradirlo una volta restituita al campo greco. L’amore è perciò soltanto illusoriamente una forza di coesione (come nel *De Consolatione Philosophiae* di Boezio), mentre in realtà si manifesta come momentaneo appagamento dei sensi tra desiderio e abbandono, e altrimenti come sofferenza assoluta, fisica e psicologica, secondo un modello più vicino alla poesia di Cavalcanti. L’accostamento con il sacro è quindi già ambiguo in Boccaccio, sebbene l’autore tenda a mantenere più solida l’integrità morale e la dignità della donna (soltanto alla fine congedata come «villana»: *Fil.*, VIII, 28, 8), ed è sicuramente ironico in Chaucer, che rende ancora più discutibile la condotta di Criseide.

L’implicito dialogo con l’arte figurativa, a mio avviso, assume perciò la funzione di evidenziare questo dissonante, sottilmente ironico, contrasto tra sacro e profano. A partire dagli spunti offerti dall’opera di Benoît de Sainte-Maure, proprio l’incontro nel tempio di Pallade rimanda a ulteriori suggestioni. Se da una parte, infatti, esso si riferisce a un episodio personale, cioè all’incontro di Boccaccio con Fiammetta nel tempio di San Lorenzo a Napoli, nel 1327³⁸, dall’altra può alludere a raffigurazioni pittoriche di episodi religiosi. Più che a opere come *La presentazione di Gesù nel tempio* di Ambrogio Lorenzetti, però, la descrizione di Criseida sembra ironica-

Historia Destructionis Troiae, a cura di N.E. GRIFFIN, Cambridge University Press, Cambridge Mass. 1936, VIII).

³⁶ Tra gli altri, cfr. E. ARCHIBALD, *Chaucer's Lovers in Metaphorical Heaven*, in *Envisaging Heaven in the Middle Ages*, a cura di C. MUESSIG e A. PUTTER, Routledge, London-New York 2007, pp. 222-236.

³⁷ D’altra parte, anche lo sviluppo narrativo della storia comporta uno sforzo memoriale e artistico reso in termini simili a quelli usati da Dante nel suo viaggio *ad Deum* (si veda, ad esempio, nel *Filostrato*, l’incipit della parte III: «Fulvida luce [...] or convien che il tuo lume duplicato / guidi l’ingegno mio...»; cfr. DANTE, *Purg.*, I, 1-2; *Pd.*, XVIII, 82-84).

³⁸ Ripreso in *Filocolo*, I, 1, 18. Cfr. GIORDANO, *Boccaccio, Giotto e la «sala tutta dipinta»*, cit., p. 7.

mente rimandare alla figura della Vergine nell'*Annunciazione* di Duccio di Buoninsegna (1311), ispirata al *Vangelo* di Luca (I, 26-28). Nell'omonimo dipinto, la Vergine è rappresentata, come abbastanza di consueto nella pittura del tempo, «sotto candido velo in bruna veste», mentre si protegge con il mantello dall'inatteso incontro con l'angelo³⁹. Tra le due raffigurazioni le dissonanze sono ovvie, a cominciare dallo spazio (l'uno, la stanza dell'*Annunciazione*, privato; l'altro, il tempio, pubblico), fino alla presenza della folla, che nel quadro non c'è ma che nel racconto viene messa in ombra dalla visione totalizzante di Troilo. Alla ritrosia della Vergine, che però si trasformerà immediatamente in sommo coraggio, corrisponde il gesto deciso di Criseida che cerca il suo spazio imponendosi tra la folla. Chaucer traduce quasi letteralmente, trasformandola in domanda, quella sorta di «didascalia» suggerita da Boccaccio in riferimento al movimento della donna nello spazio, tra la folla («E' non ci si può stare»: «What, may I nat stonden here?», *TC*, I, 292): un voler *essere* ed *esserci* che nasce proprio di lì, dall'esistere in una dimensione visiva e narrativa esclusiva, un esistere presto consacrato dal definitivo ed esclusivo dono dello sguardo da parte di Troilo, «ferce and proude knyght» (*TC*, I, 225).

Chaucer, inoltre, introduce il personaggio attraverso il paragone con la prima lettera dell'alfabeto, la A, sottolineando la ieratica immobilità della donna, «makeles». Che sia da intendersi come omaggio alla regina Anna, moglie di Riccardo II, oppure come allusione al modo di dire inglese *a per se*, in rapporto a unicità ed eccellenza⁴⁰, o ancora in riferimento all'uso di istoriare le lettere dell'alfabeto, nei codici⁴¹, dove la A spicca più delle altre, ciò non

³⁹ In *Painting the Word*, John Drury commenta così il duplice movimento dell'angelo e della Vergine sottolineando dell'uno lo slancio e, dell'altra, il gesto di difesa, che prelude però al successivo affidarsi a Dio: «And she raises her right elbow in a warding-off movement, which makes her cloak take the shape of a protective shield. Duccio has made her troubled emotions, put in words by St. Luke, into a bodily recoil. Her left hand drops down into the agitated flourish of golden lines edging her cloak. It holds the book which is open at Isaiah's prophecy of her destiny: "Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur"» (J. DRURY, *Painting the World*, Yale University Press, New Haven and London 1999-2002, p. 44).

⁴⁰ Cfr. la nota p. 752 a CHAUCER, *Troilus and Criseyde*, I, 171.

⁴¹ Il *Filostrato* Pace, ad esempio, presentava le lettere iniziali dei libri miniate, gli *incipit* delle strofe colorati in rosso, blu, giallo, oro e altri colori. Più precisamente, inoltre, esso risulta così descritto: «rubricato in rosso. Il codice è illustrato da cinquantanove disegni in inchiostro marrone, anch'essi un tempo vivacemente colorati. Le illustrazioni si trovano per lo più a piè di colonna» (M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *L'iconografia nei codici minati boccacciani dell'Italia centrale e meridionale*, cit., p. 148).

toglie che si possa pensare anche qui a un confronto con la figura mariana, nei ritratti in cui la Vergine è incorniciata da una guglia del trono che sembra formare una A, oppure laddove delinea questa lettera con la posizione del suo corpo, come nella *Madonna di Ognissanti* di Giotto e nella *Maestà* di Simone Martini. L'illusione di sacralità collegata alla figura femminile risulterebbe dunque più stridente e ironica, quasi parodica nel caso della disincantata riscrittura di Chaucer. Pur rappresentata con tanta devozione, Criseida si concederà, amerà senza generare, tradirà come la peggiore delle donne. Pensiamo anche all'apostrofe di Troilo al palazzo di Criseida – trasformato in un tempio a custodia del sudario – dopo che la donna è stata restituita al campo greco («O paleys empty and disconsolat, / O thow lanterne of which queynt is the light / [...] And farwel shryne, of llwhich the seynte is oute» (“Tu, palazzo vuoto e sconsolato, / tu, lanterna che a giorno illuminavi / [...] addio mio tempio la cui santa è assente”, *TC*, V, 540 sgg.): una sorta di accorata (e ambigua) preghiera, che diventa poi una maledizione⁴²).

4. Tra «*exemplum*» religioso e allegoria politica: lo sguardo e la «*vanitas*»

Detto ciò, occorre però tornare a quella tradizione moralistica e precettistica che sta alla base di molte raffigurazioni del tempo, e che rappresenta il dato più concreto di questi stessi rapporti. La relazione con lo schema visivo dell'Annunciazione, ad esempio, diventa più convincente se si pensa che, ancora nelle prediche di Bernardino da Siena, a metà del Quattrocento, essa serviva a fornire «una specie di manuale di comportamento per le ragazze da marito⁴³»: nell'atteggiamento di ritrosia della Vergine si doveva infatti cogliere la virtù della vergogna, fondamentale norma di comportamento per le giovani che aspirassero a fidanzarsi e a sposarsi secondo i precetti religiosi del tempo. Proiettata sul personaggio di Criseida, che pure è vedova, una tale norma assume un significato palesemente antifrastrico. Toccherà poi alla Cressida di Shakespeare, da un punto di vista utilitaristico ed edonistico, recuperare tale insegnamento,

⁴² *Queynt*, ad esempio, gioca con l'assonanza con *cunte* e indica l'organo genitale femminile. A. COOK, «O swete harm so queynte»: *Loving Pagan Antiquity in Troilus and Criseyde and the Knight's Tale*, in «English Studies», 91, 1, 2010, pp. 26–41.

⁴³ Cfr. BOLZONI, *Descrizione come educazione dello sguardo nei predicatori e nei mistici fra il Duecento e il Quattrocento*, cit., p. 14.

nell'invito alle donne a non concedersi per fare durare più a lungo il corteggiamento degli uomini⁴⁴; messo al servizio della salvaguardia della propria integrità, e subito trasgredito, esso sarà paradossalmente riaffermato soltanto con l'amara legge del tradimento (con la quale Cressida si negherà definitivamente a Troilo).

Il concetto fondamentale che si ritrova al centro della predicazione morale, fulcro di quell'educazione allo sguardo che deve riunire parola e immagine e che torna trasformato nei nostri testi, è in generale quello della *vanitas*, che interessa sia il discorso religioso sia quello politico. Il grande affresco di Buffalmacco al Cimitero monumentale di Pisa, ad esempio, indicato come *Trionfo della morte*, mostra una successione di scene in cui dal basso e da sinistra si riconosce l'allegria brigata di donne in un giardino, una delle quali suona uno strumento di musica profana, poi una fossa di peccatori che invocano la morte, e poi ancora un corteo di giovani a cavallo che si imbattono in una serie di sepolcri aperti di fronte ai quali si turano realisticamente il naso. Nella parte superiore, vediamo la scena degli eremiti che hanno consacrato la loro vita al distacco dal mondo, e accanto, al centro, l'immagine della Morte che domina sulla vita terrena e sdegnata chi la invoca. In questo contesto, la ricostruzione di un'epigrafe mette esplicitamente al centro la necessità di considerare la *vanitas* della vita e il dovere di non peccare per troppa amore per essa:

O peccator che in questa vita stai,
involto se' nelle mondane cure,
pon mente fiso a queste aspre figure
che in questo oscuro inferno traggien guai

chosi' com'elle son, cosi' serrai
se non ti penti del mal che factio hai⁴⁵.

⁴⁴ «Women are angels, wooing; / Things won are done [...] That she beloved knows naught that knows not this: / Men price the thing ungained more than it is. / [...] Therefore this maxim out of love I teach: / Achievement is command; ungained, beseech» (W. Shakespeare, *Troilus and Cressida*, I, II, 282-285: «Le donne sono angeli durante il corteggiamento, bottino di guerra una volta che un uomo le ha avute. [...] Una donna che voglia essere amata non sa nulla, se non sa questo: gli uomini apprezzano ciò che non hanno ancora conquistato più di quanto esso non valga. [...] Quindi vi insegno questa massima dell'amore: *durante la conquista, comandi; vinta, obbedisci*»).

⁴⁵ BOLZONI, *Descrizione come educazione dello sguardo nei predicatori e nei mistici fra il Duecento e il Quattrocento*, cit., p. 6. Si rimanda a S. MORPURGO, *Le epigrafi volgari in rima del «Trionfo della*

Il soggetto è ripreso nell'omonimo affresco di Andrea Orcagna, in Santa Croce, a Firenze (1345), dove compiono alcune figure presenti nel *Giudizio Universale* dello stesso Buffalmacco.

Analoghi motivi sono al centro dell'educazione politica e civile del cittadino; in questo senso, due esempi significativi possono essere rappresentati dall'*Allegoria* e dagli *Effetti del buon governo* di Ambrogio Lorenzetti e dal ciclo di affreschi affidato a Memmo di Filippuccio per la stanza del Podestà nel Palazzo Comunale di San Gimignano. Nel primo caso ci troviamo di fronte a una serie di occupazioni cittadine poste all'insegna dell'operosità e del piacere che ricordano le descrizioni della vita di Troilo quando riceve impulso dall'amore ricambiato di Criseida. Nel *Filostrato* il personaggio è rappresentato a cavallo, a caccia con il falcone, desideroso di ragionare «d'amor tutto» e «pien di cortesia», mentre «superbia, invidia e avarizia in ira aveva» (III, 92, 1-4). Con la sostituzione della Superbia con la Vanagloria, incontriamo dunque gli stessi peccati messi allegoricamente in luce sempre da Lorenzetti, nella medesima sala, nel quadro di soggetto opposto ai sopra citati e intitolato *Effetti del cattivo governo*, peccati che l'amore sembra qui avere sconfitto. Tuttavia, come è difficilmente realizzabile, in forma stabile, l'utopia politica offerta dalla pittura senese, così il lettore del *Filostrato* assisterà presto alla negazione dell'utopia amorosa di Troilo, per effetto della volubilità della Fortuna (che sembra avere sostituito l'immagine della Morte al centro dell'affresco di Buffalmacco) e della donna «mobile e vogliosa» (*Fil.*, VIII, 30, 1), nonché alla trasformazione della anacronistica Troia medievale da città «grande e diletta» (*Fil.*, V, 34, 1) a cupa distopia.

Il secondo esempio è interessante anche perché non molto conosciuto. Si tratta del ciclo di affreschi, inerenti il tema dell'amore, realizzati da Memmo di Filippuccio nella camera privata del podestà di San Gimignano, intorno al 1306. Queste scene profane sono interpretabili come *exempla* educativi, «monito antiseduttivo dinanzi agli occhi della più alta carica del governo sangimignanese⁴⁶». Nelle immagini di Memmo sono state indi-

Morte», del «*Giudizio Universale e Inferno*» e degli «*Anacoreti*» nel *Camposanto di Pisa*, in «*L'Arte*», 1899, 2, pp. 51-87.

⁴⁶ «Attraverso la visione degli affreschi il podestà, a cui era riservato l'uso esclusivo della camera, in origine utilizzata come studio privato, veniva infatti messo in guardia contro le corruzioni e le seduzioni del mondo (qui rappresentate essenzialmente dalla figura della donna tentatrice), incompatibili con l'integrità morale e l'imparzialità di giudizio richieste dal suo ruolo istituzionale» (A. MENNUCCI, *Gli inganni d'amore. Il ciclo profano di Memmo di Filippuccio nella Camera del Podestà*, Silvana Editoriale, San Gimignano 2010, p. 65).

viduate storie note: quella del figliol prodigo (*Lc.*, 15, 11-31), che diventa protagonista di una storia di rocambolesca seduzione da parte di due giovani ed eleganti fanciulle che lo attirano all'interno di un padiglione bianco, derubandolo poi della borsa; il racconto grottesco di Fillide che cavalca e frusta Aristotele dopo averlo fatto impazzire d'amore (come punizione per avere negato di cedere al potere d'amore stesso); Paolo e Francesca; ma si ritrovano anche vicende quotidiane come la raffigurazione dell'incontro tra un uomo e una donna in una tinozza o dentro un letto, con la complicità di una serva che solleva una tenda come se fosse un sipario teatrale. Queste ultime immagini sono interpretabili come esempi di fedeltà coniugale in contrasto con le precedenti, collocate su un'altra parete, oppure, in consonanza, come ulteriori rappresentazioni di seduzione pericolosa e ingannevole, in rapporto con storie letterarie come il posteriore romanzo catalano *Tirant lo Blanc* o la novella boccacciana di Salabaetto e Iancofiore nell'ottava giornata del *Decameron*⁴⁷.

È ribadita la necessità di rappresentare e di vedere la *vanitas*, qui comunicata attraverso l'erotismo delle scene dipinte. La potenza delle immagini è il tramite fondamentale di quell'educazione dello sguardo di cui si è già detto: come i cavalieri dell'affresco di Buffalmacco sono costretti a fissare i cadaveri in cui si imbattono e a sentirne il disgustoso odore, così il fruitore di queste scene dovrà distogliere la sua attenzione dalle «mondane cure» oppure correggere la propria condotta.

La distorsione dello sguardo è, del resto, un dato fondamentale anche per il personaggio di Troilo, dal momento in cui egli fissa per la prima volta Criseida confondendo cielo e mondo e dimenticando tutto il resto. E se il tradimento della donna è in alcuni casi (come in *The Testament of Cresseid* di Henryson) punito con il classico contrappasso dei peccati sessuali, ossia con la malattia e la peste, Troilo è peccatore *sui generis* perché ha distolto, per troppo amore, gli occhi sia dalla vita sia dal cielo, concedendosi troppo a quel «*mirar fiso / gli occhi lucenti e l'angelico viso*». Tuttavia, mentre il *Filostrato* si conclude con la morte dell'eroe per mano di Achille, con la fine del «mal concetto amore» (VIII, 28, 1) e l'ammonimento ai «giovinetti» – «che voi raffreniate l'appetito rio, / e nell'amor di Troilo vi specchiate» (VIII, 29, 25), – nel *Troilus and Criseyde* il protagonista, dopo la morte, è innalzato al cielo di

⁴⁷ *Ivi*, pp. 67-68.

Mercurio, in un'apoteosi che richiama quella di Arcita nel *Teseida* dello stesso Boccaccio (XI)⁴⁸. Al termine della sua sofferenza, di quel «double sorwe» con cui si apriva il racconto, quindi, il destino del personaggio è di contemplare, finalmente distaccandosene, «al vanite», «tutta la vanità» del mondo⁴⁹:

And down from thennes faste he gan avyse
 This litel spot of erthe that with the se
 Embraced is, and fully gan despise
 This wrecched world, and held al vanite
 To respect of the pleyn felicite
 That is in hevene above; and at the laste,
 Ther he was slayn his loking down he caste,

And in hymself he lough right at the wo
 Of hem that wepten for his deth so faste,
 And dampned al oure werk that foloweth so
 The blynde lust, the which that may nat laste,
 And sholden al oure herte on heven caste⁵⁰.
 (TC,V.1814-1824)

L'umanissima e dissacrante *via crucis* del personaggio, a sua volta, stabilisce un legame ironico, se non addirittura parodico, con i soggetti religiosi

⁴⁸ Cfr. P. BOITANI, *Il «Teseida»*. Boccaccio, Chaucer, Tasso, Borges, in *Letteratura europea e medioevo volgare*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 323-338, e *Style, Iconography and Narrative: the Lesson of the «Teseida»*, in *Chaucer and the Italian Trecento*, a cura di P. BOITANI, Cambridge University Press, Cambridge 1983, pp. 185-200; G. VELLI, *L'apoteosi di Arcita: ideologia e coscienza storica nel «Teseida»*, in «Studi e problemi di critica testuale», 5, 1972, pp. 33-66.

⁴⁹ Al potere sacrale della sofferenza, con riferimento a Georges Bataille (*Les Larmes d'Éros*, 1961) e a Susan Sontag (*Representing the Pain of Others*, 2002) è dedicato il saggio di H.A. CROCKER e T. PUGH, *Masochism, Masculinity, and the Pleasure of Troilus*, in *Men and Masculinity in Chaucer's «Troilus and Criseyde»*, a cura di T. PUGH e M. SMITH MARZEC, Brewer, Cambridge 2008, pp. 82-96. Ed è proprio dallo sguardo di Troilo fissato su Criseide che ha origine questa trasformazione del personaggio attraverso la sofferenza. «As a result of his suffering, Troilus achieves an elevated position, and through Troilus's sacrifice, Chaucer converts a helpless condition into an empowered spectacle» (*ivi*, p. 82).

⁵⁰ «Guardando in basso volge l'occhio verso / la terra e la marina immensità, / disprezza questo mondo ch'è perverso / e ne vede la grande vanità, / a paragone della felicità / che nel cielo regna, e guarda infine / là dove la sua vita trovò fine. // E fra sé deride l'afflizione / di chi gli piange l'immatura morte, / condanna ogni tendenza ed ogni azione / in pro di voglie futili e distorte, / mentre in cielo e in terra ha la sua sorte».

e con le loro rappresentazioni pittoriche. Composta nell'anno dell'ultimo viaggio di Chaucer in Italia (1376)⁵¹, ad esempio, la *Crocifissione* di Altichiero da Zevio (ancor più spiccatamente che nell'omonimo soggetto di Pietro Lorenzetti ad Assisi) presenta un analogo rapporto tra la posizione del Cristo in croce e il mondo che lo compiangere e si affatica vanamente in basso.

Svincolandosi dal contesto moralistico da cui tuttavia traeva spunto, e superando quei *clichés* della poesia cortese e cavalleresca che stavano ormai perdendo ogni potenziale illusionistico, tale rappresentazione dell'amore e della *vanitas* – riportata a una dimensione del tutto privata e “assoluta”, né politica né religiosa, ma legata al desiderio e alla felicità individuale – è divenuta l'oggetto privilegiato di questi “romanzi” (per diventare a sua volta, nel dramma shakespeariano, chiave di lettura di un motivo “politico” come la guerra).

Nell'atto di «rivolgere l'antiche storie» possiamo perciò individuare non soltanto la lettura e la riscrittura di altri testi, ma anche il rapporto con altre forme di narrazione, come quelle costituite dai soggetti pittorici, che nel trecento si sviluppano tra simbologia e naturalismo, tra predicazione religiosa e allegoria politica. Le nostre storie conservano, di tale immaginario, l'efficacia visiva e la capacità di impressionare e di emozionare, ma acquistano autonomia estetica e narrativa soprattutto in virtù dell'ironia, che Auerbach fa coincidere con la vastità e l'acutezza della visione, con la «consapevolezza prospettica⁵²».

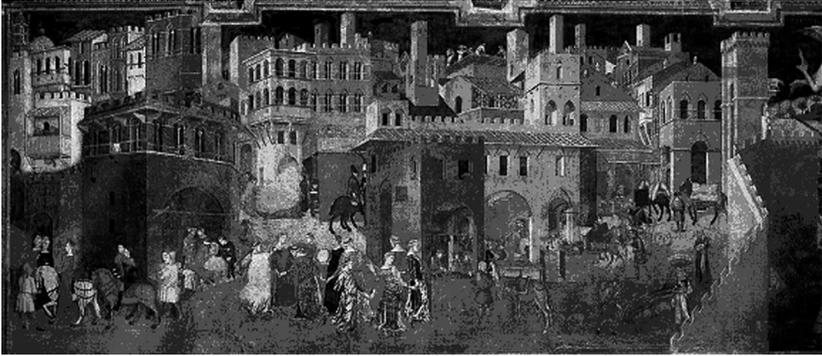
Tracciando ulteriori collegamenti tra letteratura e pittura, e tra personaggio e lettore sul filo conduttore dello sguardo, il motivo della *vanitas* arriverà poi a Shakespeare e a Calderón de la Barca, trasformando a poco a poco la visione prospettica in sogno o in sconcertante, dubbiosa anamorfosi (pensiamo alla somiglianza, quasi sicuramente casuale ma molto significativa, tra la scena della seduzione del figliol prodigo di Memmo, nella tenda delle prostitute, e quella del tradimento di Cressida

⁵¹ Ancora una volta, però, l'influenza della pittura sarebbe plausibile soltanto trovando conferme alle ipotesi di un soggiorno del poeta in Veneto.

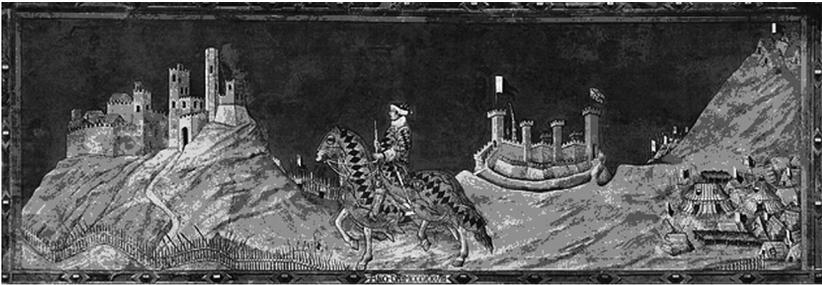
⁵² E. AUERBACH, *Frate Alberto*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, p. 241.

con Diomede, nella tenda di Calcante, vista da più fuochi e commentata dall'impietosa voce di Tersite, nel dramma shakespeariano⁵³).

⁵³ A. THORNE, *Troilus and Cressida*, «Imagin'd Worth» and the «Bifold Authority» of Anamorphosis, in *Vision and Rhetoric in Shakespeare*, Palgrave, Basingstoke 2000, pp. 134-165. Cfr. J. BARTRUSAITIS, *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*, Adelphi, Milano 1978.



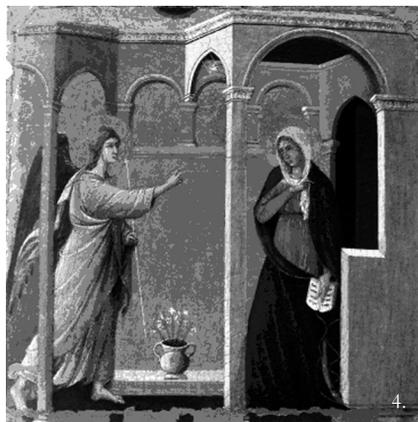
1. Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo* (1338-39), Siena, Palazzo Pubblico, Sala della Pace



2. Simone Martini (?), *Guidoriccio da Fogliano* (1330?), Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo



3. Pietro Lorenzetti, *Natività della Vergine* (1335-1342), Siena, Duomo



4. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, recto: Annunciazione, (1310), Londra, National Gallery. 5. Giotto, *Madonna d'Ognissanti*, Firenze, Uffizi (realizzata per l'omonima chiesa). 6. Buffalmacco, *Trionfo della morte* (ante 1345?), Pisa, Cimitero monumentale; particolari: a sx, i cavalieri davanti alle tombe aperte; a dx la figura della morte al centro dell'affresco.



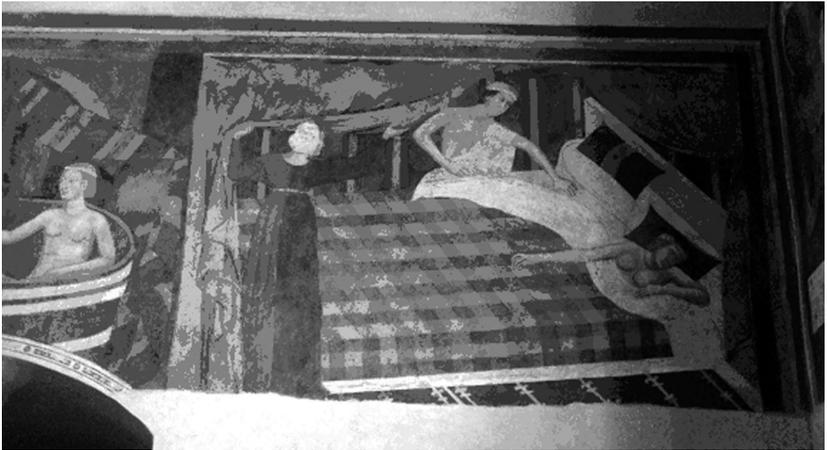
7. Buffalmacco, *Trionfo della morte*, part.: le donne nel giardino.



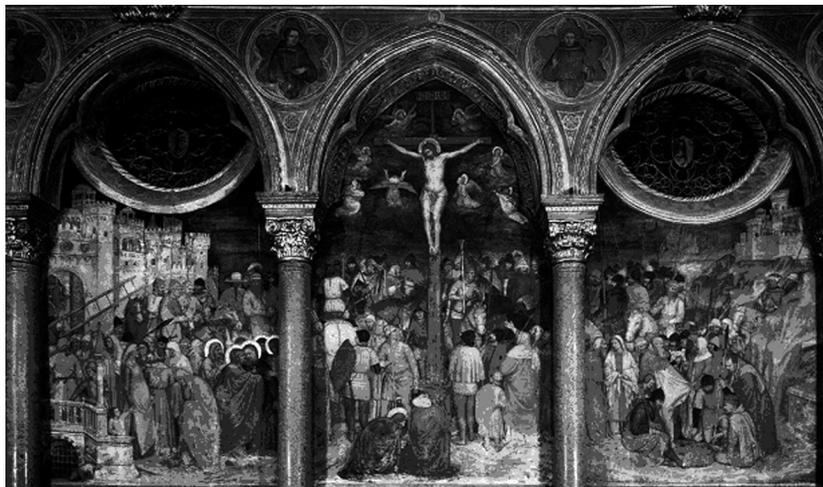
8. Andrea Orcagna, *Trionfo della morte* (1345 circa), Firenze, Santa Croce



9. Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo in campagna* (1338-39), Siena, Palazzo Pubblico, Sala della Pace, particolari: la caccia al falcone



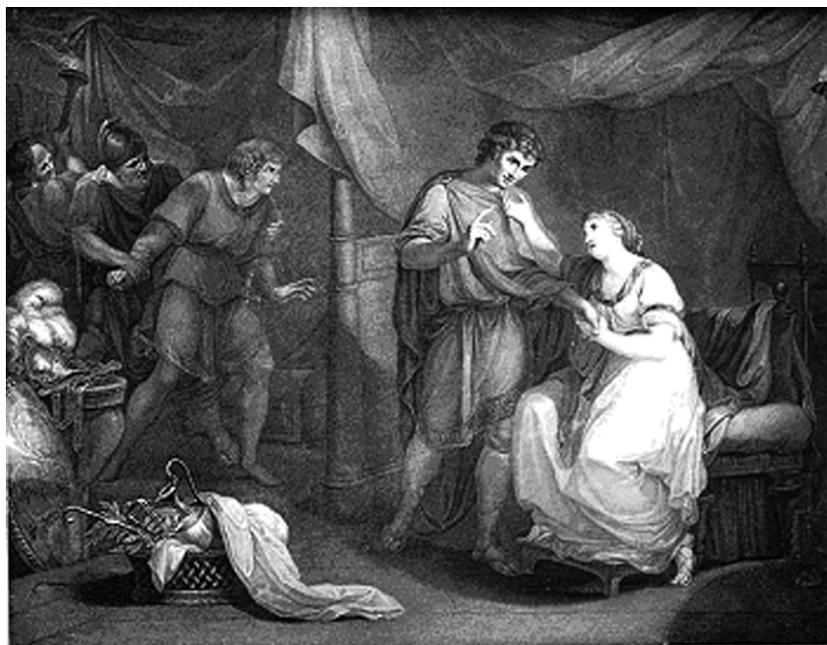
10. Memmo di Filippuccio, *Scena d'amore* (1306 circa), San Gimignano, Palazzo Comunale.



11. Altichiero da Zevio, *Crocifissione* (1376-79), Padova, Basilica di Sant'Antonio, Cappella di San Giacomo



12. Memmo di Filippuccio, *Scena della storia del figliol prodigo* (1306 circa), San Gimignano, Palazzo Comunale



13. Luigi Schiavonetti, *Troilus and Cressida*, V, II (1789), incisione su pittura di Angelica Kauffmann

Roberta Giordano

LA «GLORIA» DI BOCCACCIO E LA «FAME» DI CHAUCER:
CONTINUITÀ E METAMORFOSI DI UN TEMA

Nel terzo libro del poema onirico *The House of Fame*, composto da Chaucer negli anni immediatamente successivi la sua visita ufficiale in Italia per trattare con le autorità genovesi la cessione di un porto franco in Inghilterra (dicembre 1372 - maggio 1373), il narratore e protagonista, abbandonato dall'Aquila-Guida dopo lo smarrimento iniziale, giunge alla visione di uno strano castello, che sorge sull'alto di una collina completamente ricoperta di ghiaccio rilucente, dove sono scolpiti i nomi di chi ha ricercato o ricerca la gloria, alcuni quasi del tutto cancellati, altri ben visibili, a seconda che si trovino sul lato nord, all'ombra del castello, o dalla parte sud, più calda e illuminata dal sole. Varcata la soglia di tale «castel», il pellegrino entra in una magnifica sala («halle») in cui «every wal / of hit, and flor, and roof, and al / was plated half a foote thikke / of gold» (“ogni parete, / dal soffitto fino a terra, / rivestita è tutta in oro, / mezzo piede di spessore”, *HF*, III, 1343-1346¹), e in un quadro di grande effetto visivo, sopra un palco e assisa in un trono imperiale fatto di rubino, ecco apparire una «femynne creature» che subito il pellegrino riconosce nella «Fame».

Alcuni anni prima, tra il 1341 e il 1342, il protagonista dell'*Amorosa visione* è condotto da Boccaccio in un viaggio onirico di conoscenza, che passa attraverso la visione di splendidi affreschi: lasciata la «strana pianura» dove ha avuto inizio il sogno, il pellegrino giunge infatti ai piedi di un'«altura» sulla cui cima scorge le pareti di un «nobile castello» e al cui interno ha la possibilità di contemplare una «gran sala», «chiara» e «bella e

¹ L'edizione di riferimento per le citazioni tratte dai poemi onirici chauceriani è G. CHAUCER, *Opere*, a cura di P. BOTTANI, Einaudi, Torino 2000, vol. I. Indico con *HF*: *The House of Fame*, *BD*: *The Book of the duchess*, *PF*: *The Parliament of fowls*.

risplendente d'oro, / d'azzurro e di color tutta dipinta» (*AV*, IV, 10-11²), tra i cui affreschi spicca proprio quello raffigurante il *Trionfo della Gloria*. Se tale trionfo può essere considerato come il più importante della serie affrescata, Boccaccio pone l'intera *camera picta* del castello al centro del palinsesto narrativo del poema, poiché essa può, nel suo complesso, essere considerata come la rappresentazione visiva del trionfo della gloria mondana, colta in quelle che sono le sue manifestazioni più significative, a loro volta rappresentate da quattro distinti trionfi dell'ingegno, della potenza, della ricchezza e dell'amore.

Il primo elemento, comune ai due testi, a risaltare è la ricchezza ed eccezionalità delle immagini: in entrambe, il sognatore rimane fisso nella contemplazione di uno scenario straordinario, pieno di figure e ornamenti, che introducono il lettore in un mondo meraviglioso, fatto di finzioni e rappresentazioni allegoriche. In particolare, nella poetica chauceriana, l'uso stesso del sogno, nella sua essenza di *factio* poetica, e dunque di *fabula*, implica non soltanto l'ingresso in un universo fantastico, ma rappresenta al contempo il luogo in cui l'esperienza ordinaria e quotidiana viene innalzata e soprattutto intensificata: in *The Parliament of fowls*, ad esempio, il protagonista incontra nel sogno uno straordinario bosco costituito dall'intreccio labirintico delle più disparate varietà di alberi e nel quale trovano dimora un gran numero di specie diverse di uccelli, oppure, in *The Book of the duchess* la foresta che fa da sfondo al viaggio onirico è formata da così tanti tronchi e rami che nessun uomo potrebbe né contarli né tantomeno distinguerli. Questo «sense of richness³» caratterizza specialmente l'ecfrasi dedicata al tempio di Venere, nel primo libro di *The House of Fame*⁴: statue

² G. BOCCACCIO, *Amorosa visione*, a cura di V. BRANCA, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1974, vol. III, pp. 1-272. Le citazioni fanno riferimento alla prima redazione dell'opera che nell'edizione di Branca è indicata con la lettera (A).

³ Cfr. J.A.W. BENNET, *Chaucer's Book of Fame. An exposition of «The House of Fame»*, Clarendon Press, Oxford 1968, p. 9.

⁴ «But as I slepte, me mette I was / withyn a temple ymad of glas, / in which ther were moo ymages / of gold, stondyng in sondry stages, / and moo ryche tabernacles, / and with perre moo pynales, / and moo curiouse portreytures, / and queynte maner of figures / of olde werk, then I saugh ever. / For certeynly, I nyste never / wher that I was, but wel wyste I / hyt was of Venus redely, / the temple; for in portreyture / I sawgh anoon-ryght hir figure / naked fletyng in a see, / and also on hir hed, pardec, / hit rose garlond whit and red, / and hir comb to kembe hyr hed, / hir dowves, and daun Cupido / hir blynde sone, and Vulcano, / that in his face was ful broun» (*HF*, I, 119-139). Che in traduzione suona: «Mentre dormo, già mi trovo / in un tempio di cristallo, / dove osservo statue d'oro / sopra i loro piedistalli, / tabernacoli assai ricchi, / e pinnacoli di gemme,

d'oro, ricchi tabernacoli, pietre preziose, cristalli e le figure più strane costituiscono gli ornamenti del bel tempio, a sua volta costruito con prezioso cristallo. Allo stesso modo, Chaucer fissa la descrizione della Dimora della Fama sulla sua indicibile «beaute» e fattura portentosa:

Thoo gan I up the hil to goon,
and fond upon the cop a woon,
that al the men that ben on lyve
ne han the kunnyng to describe
the beaute of that ylke place,
ne coude casten no compace
swich another for to make,
that myght of beaute ben hys make,
ne so wonderlych ywrought⁵.
(*HF*, III, 1165-1173)

La meraviglia che il castello genera nel protagonista dipende soprattutto dalla ricchezza che lo caratterizza: la struttura e la sua torre sono di pietra di berillo, vi sono grotteschi, pinnacoli, gronde, sculture e finestre «as flakes falle in grete snowes» (“come fiocchi in nevicata”, *HF*, III, 1192). Per la preziosità dei materiali, che rimanda al teatro di Teseo descritto nel *Knight's Tale* e realizzato con marmo bianchissimo, alabastro e corallo rosso, Chaucer trae ispirazione sia dalla straordinaria ricchezza della Reggia del Sole, descritta da Ovidio in *Met.*, II, 1-18, con altissime colonne rilucenti d'oro, il fastigio ricoperto d'avorio e i battenti delle porte d'argento, sia dal Tempio di Giunone in *Aen.*, I, 446 sgg.⁶, le cui

/ i ritratti più curiosi, / e figure le più strane, / più che n'abbia mai vedute. / Non capisco, senza dubbio, / dove sono, ma ben vedo: / è di Venere il bel tempio, / e ne osservo in grande quadro / la bellissima figura, / mentre nuda affiora in mare, / con in testa una corona / ch'è di bianche e rosse rose, / con un pettine si acconcia, / l'accompagnano colombe, / e Cupido, il figlio cieco, / e Vulcano, nero in faccia”.

⁵ “Salgo in cima alla collina, / c'è un rifugio così bello / che, fra gli uomini viventi, / non c'è chi possa dire / la bellezza di quel posto, / o che possa esser capace / di creare un altro luogo / che lo uguagli per bellezza / e fattura portentosa”.

⁶ «Hic templum Iunoni in gens sidonia Dido / condebat, donis opulentum et numine divae: / Aerea cui gradi bus surgebant limina nixaeque / aere trabes, fori bus cardo stridebat aenis. / [...] / Videt iliacas ex ordine pugnas / bellaque iam fama totum volgata per orbem, / Atridas Priamumque et saevom ambo dus Achillem». La cui traduzione è: “Qui un tempio a Giunone, grandissimo, Didone Sidonia / alzava, prezioso di doni e della presenza del nume. / Bronzee sopra i gradini sorgevan le soglie, sul bronzo / poggiavan i travi, stridevano bronzee le porte sui cardini. / [...] /

pareti istoriate con le immagini della guerra di Troia fungono da modello anche per le iscrizioni affisse sulle pareti del Tempio di Venere, che riguardano proprio storie tratte dall'*Eneide*.

A questo filone appartengono anche la minuziosa descrizione della sala principale del palazzo del Re Felice, nel secondo libro del *Filocolo*, e la rappresentazione della ricca torre in cui è imprigionata Biancifiore, nel libro quarto. Entrambe le rappresentazioni insistono sulla preziosità dei materiali, la cui bellezza è magnificata dall'ingegno umano⁷: se la prima stanza, definita «la più nobile cosa che mai fosse veduta⁸», si distingue per la fastosità della decorazione, che comprende immagini di «storie antiche e di divinità», in seguito la magnificenza di questo ambiente viene ancora superata dallo splendore della sala in cui dorme la fanciulla amata da Florio, la quale non solo esercita un'influenza magica su chiunque vi entri, cacciando ogni malinconia, per di più contiene splendidi dipinti murali e la statua di un Cupido, che «non ha gli occhi bendati come il figurano⁹». Tali descrizioni sottendono, in ogni caso, un significato più profondo, che va al di là dell'aspetto puramente estetico: nella stanza del Re Felice, Boccaccio richiama i tragici episodi di Tebe, Troia, Alessandro Magno e della battaglia di Farsalo, cioè tragedie provocate dalla brama di potere, per sottolineare la crudeltà di cui fa prova il Re nei confronti della figlia, creando così un preciso collegamento interno all'opera stessa; al contempo, il particolare riferimento all'arte figurativa contemporanea, che solitamente rappresenta Cupido bendato, ha un preciso fine poetologico, quello cioè di sostenere la liceità della passione amorosa. Allo stesso modo, in *The Book of the duchess*, la breve descrizione dei di-

Scorge per ordine le iliache battaglie, / la guerra per fama nota già in tutto il mondo, / gli Atridi e Priamo, e Achille a entrambi funesto". L'edizione di riferimento è VIRGILIO, *Eneide*, a cura di L. CANALI, Mondadori, Milano 1997.

⁷ Cfr. J. BARTUSCHAT, *Appunti sull'ecfrasi in Boccaccio*, in «Italianistica», 2009, 2, pp. 71-90.

⁸ Cfr. *Fil.*, II, 32, 1-8: «La reale sala era di marmoree colonne di diversi colori ornata, le quali sosteneano l'alte lammie che la coprivano, fatte con non picciolo artificio e gravi per molto oro, e le finestre divise da colonnelli di cristallo, i cui capitelli e d'oro e d'argento erano, per le quali la luce entrava dentro ad essa. Nelle notturne tenebre non si chiudevano con legno, ma l'ossa degl'indiani elefanti, commesse maestrevolmente e con sottili intagli lavorate, v'erano per porte; e in quella si vedeano ne' rilucenti marmi intagliate l'antiche storie da ottimo maestro. Quivi si potea vedere la dispietata ruina di Tebe, e la fiamma dei due figliuoli di Iocasta, e l'altre crudeli battaglie fatte per la loro divisione, insiememente con l'una e con l'altra distruzione della superba Troia».

⁹ La citazione è tratta da *Fil.*, IV, 85, 8, mentre la descrizione della torre in cui è imprigionata Biancifiore occupa l'intero capitolo 85.

pinti raffiguranti la storia di Troia, con particolare risalto per l'episodio dell'amore infelice di Didone per Enea, ha la precisa funzione di fare da raccordo tra l'esperienza personale del narratore, insonne a causa delle pene d'amore, e l'autorità della storia virgiliana, producendo un'immagine che della melanconia per amore è l'emblema stesso¹⁰. Ma è soprattutto l'influsso esercitato della Reggia del Sole ovidiana, e poi passato alla tradizione oitanica, ben conosciuta da Chaucer e rappresentata da poemi come il *Roman de Thebes*, il *Roman d'Eneas*, il *Roman de Troie* e il *Roman d'Alexandre*, a denunciare la funzione sostanzialmente "ornativa", e poco "narrativa"¹¹, delle ecfrasi introdotte dal poeta inglese nei suoi poemi: la descrizione di opere d'arte, il più delle volte palazzi, castelli o templi, si inserisce in un insieme di elementi decorativi che comprende sempre pietre preziose, colonne di marmo e pareti affrescate o ricoperte d'oro, insistendo per questo non tanto su valori figurativi o espressivi quanto piuttosto sullo splendore, la preziosità e la ricchezza. Chaucer sceglie le immagini puntando soprattutto sulla loro natura di artificio: con esse, l'autore può stupire, e a volte sconvolgere, il lettore per la capacità che la propria poesia possiede di superare la Natura e di attingere da una dimensione sovra-naturale. Nella descrizione del Tempio di Venere, ad esempio, l'enfasi è tutta rivolta alla «grete craft», cioè a quell'arte fine che illustra il piacere medievale per lo splendore visuale. In questo senso, l'arte inserita nelle trame narrative dei poemi chauceriani non raffigura tanto azioni o eventi memorabili, come dettava l'ecfrasi propria dell'epica antica, ma risponde al preciso intento di esaltare la libertà della creazione artistica: la parola, con la sua carica figurativa, trasmette l'immagine di un mondo meraviglioso e inventato, tante volte raccontato ma che ha sempre qualcosa di nuovo da offrire.

Eppure, l'arte contemporanea diffusa nelle corti italiane del Trecento, soprattutto quella di iconografi e pittori, dimostra che sale, stanze affrescate e raffigurazioni di questo tipo esistevano davvero. Se Bennet ha tentato di provare la somiglianza tra gli ornamenti del castello chauceriano e alcune miniature di pregio del libro delle ore di Giovanna d'Evreux, un libro di preghiere, secondo le ore canoniche, illustrato dal miniaturista

¹⁰ Cf. S. D'AGATA D'OTTAVI, *Immagine e parola: il poema onirico tardo-medievale inglese*, in *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, a cura di F. STELLA, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2001, pp. 193-211.

¹¹ Per questa distinzione si veda BARTUSCHAT, *Appunti sull'ecfrasi in Boccaccio*, cit., p. 75.

francese Jean Pucelle¹², che oggi si trova nei Chiostri del Metropolitan Museum of Art di New York, in particolare, l'immagine della Fama, che di quel castello si presenta come la padrona, possiede un insieme di caratteristiche derivanti da un intreccio di fonti letterarie e figurative che vanno indagate considerando l'avvenuta confluenza, nell'arte trecentesca italiana, tra il filone della parola e quello dell'immagine, senza poter stabilire con precisione e certezza a quale dei due vada attribuita la precedenza. Questa la descrizione della «Fame» chauceriana:

But al on hye, above a dees,
 sitte in a see imperiall,
 that mad was of a rubee all,
 which that a carbuncle ys ycalled,
 y saugh, perpetually ystalled,
 a femynyne creature,
 that never formed by Nature
 nas such another thing yseye.
 For alther-first, soth for to seye,
 me thoughte that she was so lyte
 that the lengthe of a cubite
 was lengere than she semed be.
 But thus sone in a whyle she
 hir tho so wonderliche streighte
 that with hir fet she erthe reighte
 and with hir hed she touched hevene,
 ther as shynen sterres sevene,
 and therto eke, as to my wit,
 I saugh a gretter wonder yit,
 upon her eyen to beholde;
 but certeyn y hem never tolde,
 for as feele eyen hadde she
 as fetheres upon foules be,
 or weren on the bestes foure [...].
 Had also fele upstondyng eres
 and tonges, as on bestes heres;
 and on hir fet woxen sangh Y
 partriches wynges redely [...].

¹² Cfr. BENNET, *Chaucer's Book of Fame*, cit., p. 116.

«Heryed be thou and thy name,
Goddesse of Renoun or of Fame!»¹³
(*HF*, III, 1360-1406)

Chaucer riprende innanzitutto la descrizione della Fama come mostro orrendo, già presente nel Boccaccio maturo, che le assegna il decimo posto nelle *Genealogie deorum gentilium*¹⁴, dal «monstrum horrendum ingens» di Virgilio, che la riconosce come figlia della Terra¹⁵. Si spiega, in questo modo, la straordinaria capacità di questa figura di dilatarsi e diventare, prima piccola e contratta, un essere immenso alto fino al cielo che si sposta velocemente per mezzo di «ali mobilissime», divenute «ali di pernice» in Chaucer per l'errata traduzione del termine *pernice* in *partriches*. Inoltre, dal modello classico è ripresa la variegata e mostruosa forma del corpo della Fama, ricoperto di migliaia di piume, sotto ognuna delle quali si celano altrettanti occhi ed altrettante lingue, a loro volta affiancate da tante bocche che parlano quanti orecchi che ascoltano.

L'unica caratteristica che non fa riferimento al modello virgiliano, è quella legata alla posizione della Fama seduta su un trono di rubino, in un

¹³ «Bene in alto, sopra un palco / ed assisa in imperiale / trono, fatto di rubino, / ch'è pur detto gemma rossa, / vedo stare, là per sempre, / femminile una creatura, / non formata da Natura, / che mai altra vidi uguale. / Dico che, per prima cosa, / quella sembra sì piccina / che un sol cubito è maggiore / dell'altezza in cui appare. / Ma di un tratto ecco si leva, / così dritta che sorprende, / e tenendo i piedi a terra, / con la testa tocca il cielo, / dove brillano i pianeti, / e per quanto ne ricordo / provo ancor più meraviglia / nel fissarla nei suoi occhi; / non ne faccio certo il conto / perché tanti ne possiede, / quante piume hanno gli uccelli, / e di occhi han quelle bestie / [...] / un sull'altro ha molti orecchi, / lingue pari a peli in bestie; / ai suoi piedi ho visto sparse / molte ali di pernice. / Gloria a te e al tuo nome, / dea di Fama e Rinomanza!».

¹⁴ Vedi *Geneal.*, I, 10, 1-3 e 5-6. Cfr. P. BOITANI, *Letteratura europea e medioevo volgare*, il Mulino, Bologna 2007. In particolare si vedano le pp. 143-230.

¹⁵ «Extemplo Libyae magna sit Fama per urbis: / Fama, amlum qua non aliud velocius ullum, / mobilitate viget viresque acquirit eundo; / parva metu primo; mox sese attollit in auras / ingrediturque solo et caput inter nubila condit. / Illam Terram parens, ira inritata deorum, / extrema, ut perhibent, Coeo Encladoque sororem, / progeniuit, pedibus celerem et pernicibus alis, / monstrum horrendum, in gens, cui, quot sunt corpore plumae, / tot vigiles oculi subter (mirabile dictu) / tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris», che in traduzione suona: «E subito va la Fama per la città grandi d'Africa, / la Fama, di cui nessun'altra peste è più rapida. / Nel movimento è il suo crescere, andando acquista le forze: / piccola prima, e timida: ma già s'alza per l'aria, / e cammina su suolo, e il capo ha già tra le nuvole. / Questa, la Madre Terra, dell'ira dei numi incitata, / ultima generò, a Ceo e ad Encelàdo, dicono, / sorella: celeri i piedi, e l'ali ha mobilissime, / prodigio orrido, immenso, che quante piume ha sul corpo, / tanti vigili occhi ha di sotto (cosa a dirla mirabile), / tante lingue: tante bocche ripetono, tanti orecchi si drizzano» (*Aen.*, IV, 173-183).

atteggiamento imperiale: questo elemento richiama invece le rappresentazioni trionfali molto diffuse sia nella pittura italiana sia nei codici miniati legati alla tradizione letteraria dell'*Amorosa visione* di Boccaccio prima, e dei *Trionfi* di Petrarca poi. Il primo trionfo allegorico che viene rappresentato su un carro imperiale antico è proprio il *Trionfo della Gloria*, ed esso compare per la prima volta sul frontespizio di tre manoscritti contenenti il *De viris illustribus* petrarchesco, datati nella seconda metà del Trecento¹⁶. Si tratta di tre codici provenienti dalla corte padovana dei Da Carrara, come certifica lo stemma, riportato sui manoscritti, della famiglia Papafava, parente ed erede di quella dei signori di Padova¹⁷. Il più antico dei tre, il ms. Par. lat. 6069 F (fig. 1), oggi conservato nella Bibliothèque Nationale di Parigi, è datato 1379: la Gloria miniata sul frontespizio ha l'aspetto di una solenne figura di donna alata, che appare seduta su una biga mentre distribuisce corone di alloro ad una schiera di cavalieri assiepati in basso su un prato verdeggiante. Due geni alati cavalcano i cavalli della biga e altri volano intorno alla Gloria, suonando lunghe tube anch'esse provviste di ali.

Il secondo codice parigino (fig. 2), probabilmente di poco posteriore al primo, contiene una diversa redazione latina dello scritto petrarchesco, e la miniatura sul frontespizio è assai diversa dalla prima per quel che concerne l'aspetto cromatico, ma le sole varianti iconografiche sono individuabili nel maggior numero di geni alati, nella scritta «GLORIA» che campeggia sulla testa della donna, anch'essa alata, e nella mandorla che recinge il carro allegorico.

Il terzo codice (fig. 3), databile intorno al 1400 e conservato nella Hessische Landesbibliothek di Darmstadt, contiene una traduzione in volgare del *De viris*, redatta da Donato degli Albanzani, e riporta, oltre alla rappresentazione allegorica della Gloria, anche un'immagine a tutta pagina di Petrarca nel suo studio: qualitativamente inferiore alle prime due, la Fama sul frontespizio di questo codice presenta qualche dettaglio differente, poiché è priva di ali, non ha corone di alloro e con la destra impugna

¹⁶ Cfr. A. ORTNER, *I «Trionfi del Petrarca»: origine e sviluppo del tema nell'arte fiorentina*, in «Rivista di storia della miniatura», 1999, 4, pp. 81-96; M. CICCUTO, «*Triumphs*», ovvero itinerari di codici figurati tra Petrarca e Boccaccio, in «Rivista di storia della miniatura», 1999, 4, pp. 73-80.

¹⁷ Il primo a indicare la provenienza carrarese dei manoscritti è J. VON SCHLOSSER, *L'Arte di corte nel secolo decimo quarto* [1895], a cura di G.L. MELLINI, Edizioni di comunità, Milano 1965, poi ripreso da T.E. MOMMSEN, *Medieval and Renaissance studies* [1959], Greenwood Press, Westport 1982.

una spada, mentre nella sinistra mostra un genio alato¹⁸. La maggior parte degli storici dell'arte che si sono occupati di queste miniature concordano nell'indicare come autore il raffinatissimo pittore di corte Altichiero da Zenio, giunto da Verona e imbevuto di una cultura neogiottesca e lombarda: non legato alle consuetudini della miniatura, egli illustrò i manoscritti in chiave anticonformista, con ricchezza di significati allegorici, ottenendo un effetto paragonabile, per linguaggio ed altezza di invenzioni, a quello di Simone Martini nel Virgilio ambrosiano. Inoltre, gli studiosi sono concordi nel supporre la derivazione di tali miniature da un affresco, ma divergono sull'autore e sull'ubicazione di questo perduto ed ipotetico prototipo. L'ipotesi di una relazione tra l'apparato illustrativo dei manoscritti e il ciclo trecentesco della Sala dei Giganti a Padova, ha trovato ampio consenso nella letteratura scientifica, fino ai giorni nostri, in relazione soprattutto alla serie di uomini illustri che si radunano attorno alla Gloria trionfale¹⁹. Va ricordato che Petrarca, trasferitosi stabilmente a Padova nel 1368, per esortazione del principe Francesco I, detto anche il Vecchio, figlio di Jacopo II da Carrara, pose mano al *De viris*, iniziato a Valchiusa almeno trent'anni prima, poi più volte interrotto, ripreso ed ampliato, in una complessa serie di vicende in gran parte chiarite da Guido Martellotti nei suoi studi²⁰. Originariamente concepito come una raccolta di documentazione storica afferente alle gesta di Scipione Africano, in stretto rapporto con la genesi dell'*Africa*, il nucleo embrionale del *De viris* raggiunse presto il numero di ventitré vite di personaggi illustri della Roma antica, ordinate cronologicamente a partire dal fondatore Romolo.

¹⁸ Per tutte queste questioni rimando a A. PINELLI, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema, in Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, Einaudi, Torino 1985, pp. 279-350.

¹⁹ T.E. MOMMSEN, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum illustrium in Padua*, in «The art Bulletin», 1952, 34, pp. 95-116; A. SCHMITT, *Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento. Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», 1974, 18, pp. 167-218; M.M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed «exemplum». I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I generi e i temi ritrovati*, a cura di S. SETTIS, Einaudi, Torino, vol. II, 1985, pp. 103-152, e *Famosi cives: testi, frammenti e cicli perduti a Firenze tra Tre e Quattrocento*, in «Ricerche di Storia e dell'arte», 1986, 30, pp. 27-42. Hanno manifestato alcune riserve G. MARIANI CANOVA, *Petrarca, i suoi libri, le sue opere: «memorabilia» per la storia della miniatura e dell'arte a Padova nel Trecento*, in *Petrarca e il suo tempo*, Skira, Milano 2006, pp. 59-86; G. LORENZONI, *L'intervento dei carraresi, la reggia e il castello*, in *Padova. Case e palazzi*, a cura di L. PUPPI e F. ZULIANI, Neri Pozza, Vicenza 1977, pp. 29-49; J. RICHARDS, *Altichiero. An artist and his patrons in the Italian Trecento*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

²⁰ G. MARTELOTTI, *Scritti petrarcheschi*, a cura di M. FEO e S. RIZZO, Antenore, Padova 1983.

Molti anni più tardi, su richiesta del Carrarese, Petrarca ripensò l'opera in una nuova veste, nota come *Epitoma*, e concepì anche una versione abbreviata, il *Compendium*, che nasceva in stretto rapporto proprio con la decorazione pittorica dell'aula carrarese. Entrambi i lavori rimasero incompiuti a causa della morte del poeta e per questo furono assemblati e completati dal collaboratore Lombardo della Seta, negli anni del soggiorno padovano. Il programma figurativo della sala doveva riflettere vivamente i contenuti di questo estratto del *De viris*, secondo quanto si evince dalla lettura della prefazione al *Supplementum* di Lombardo, dedicato al Carrarese, e contenuto nel primo dei codici parigini (ms. Par. lat. 6069 F): gli impliciti riferimenti al ciclo pittorico sembrano convalidare la tesi di un parallelismo tra la struttura dell'opera letteraria e la partitura decorativa dell'ambiente²¹. Si trattava di uno straordinario apparato iconografico e testuale contenente «ymaginibus et titulis», come scrive Lombardo, ora quasi interamente sostituito da pitture in stile rinascimentale (a partire dal 1541), a eccezione del riquadro che raffigura Petrarca nel suo studio, unico lacerto della decorazione originale che sia pervenuto fino a noi. Tali somiglianze hanno indotto gli studiosi a ritenere probabile l'esistenza di un affresco contenente la Gloria nel ciclo trecentesco della sala padovana, i cui lavori cominciarono intorno al 1368.

Chaucer venne in Italia tra il 1372 e il 1373 e, anche se non ci sono documenti certi che provino la sua presenza a Padova, va ricordato tuttavia il riferimento alla città, che il poeta inserisce nel prologo del *Clerke's Tale*, in relazione al racconto di un incontro con il «poeta laureato». Più probabile, ma altrettanto poco documentata, è la presenza del poeta inglese a Milano, tra il maggio e il giugno del 1368, per assistere alle nozze del principe Lionel, primo patrono di Chaucer, con la figlia del Duca di Milano, di nome Violanta, nipote di Bernabò Visconti. Le nozze si tennero in un palazzo visconteo dove il poeta inglese avrebbe incontrato Petrarca, che fu presente proprio alle feste di quel matrimonio²². Risulta particolarmente interessante, allora, che diversi studiosi abbiano individuato nel prototipo

²¹ Cfr. G. BODON, *Herour images: la Sala dei Giganti a Padova. Un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 2009.

²² Per le indicazioni biografiche si veda D.R. HOWARD, *Chaucer: his life, his works*, Dutton, New York 1987; D. PEARSALL, *The life of Geoffrey Chaucer*, Blackwell, Oxford 1992; K.L. LYNCH, *Dating Chaucer*, in «The Chaucer Review», 2007, 1, 42, pp. 1-22; E.P. KUHL, *Why was Chaucer sent to Milan in 1378?*, in «Modern Language Notes», 1947, 62, pp. 42-44. Cfr. Anche P. BOTANI, *Chaucer e Boccaccio da Certaldo a Canterbury: un panorama*, in «Studi sul Boccaccio», 1997, 25, pp. 311-329.

delle miniature padovane un affresco giottesco raffigurante una *Gloria*, presente a partire dal 1335 nel palazzo di Azzo Visconti proprio a Milano²³, oggi perduto ma ben documentato dal cronista contemporaneo Galvano Flamma: nel descrivere il palazzo di «Azum Vicecomitem» il cronista afferma infatti che «ubi est depicta vanagloria et depicti sunt illustres principes mundi gentiles, ut Eneas, Atylla, Hector, Hercules et alji plures. Inter quos est unus solus christianus, scilicet Karolus Magnus et Azo Vicecomes²⁴». In un intreccio di suggestioni figurative, può essere rilevata la somiglianza tra la sala del palazzo visconteo, probabilmente lo stesso in cui Chaucer assistette alle nozze del principe Lionel, dipinta sia con le figure dei personaggi famosi dell'antichità, nei colori «d'oro e d'azzurro» («sunt hec figure ex auro azurro et smaltis distincte²⁵»), sia con l'affresco giottesco della *Gloria*, e la sala dorata della Casa della Fama, in *The House of Fame*, nella quale spicca un'eccentrica «Fame», con le fattezze di una nobile donna alata, seduta su un trono imperiale in posizione trionfale.

Ora proprio il Boccaccio dell'*Amorosa visione* può, con la descrizione della sala affrescata citata in apertura, costituire il collegamento tra queste eterogenee tradizioni letterarie e figurative: la Gloria Mondana, cioè la «bella figura», allegoricamente personificata nelle vesti di una donna «leggiadra e pura» (AV, VI, 48), che nell'opera boccacciana riunisce intorno a sé, in corteo trionfale e festoso, i personaggi eroici ricordati in ogni tempo proprio nel nome della Gloria-Fama, si presenta come l'anello che chiude una catena fatta di rimandi e incontri tra arte e letteratura. Boccaccio aveva infatti avuto la possibilità di frequentare la corte angioina e di ammirare gli affreschi realizzati da Giotto a Castelnuovo nella Sala dei Baroni, la sala principale del Maschio Angioino, raffiguranti uomini e donne illustri dell'antichità²⁶. A fronte della straordinaria somiglianza tra la

²³ Cfr. G.L. MELLINI, *Considerazioni su probabili rapporti tra Altichiero e Petrarca*, in *Da Giotto al Mantegna*, Catalogo della mostra, Padova, 1974, Electa, Milano, pp. 51-54; C. GILBERT, *The fresco by Giotto in Milan*, in «Arte Lombarda», 1977, 47-48, pp. 31-72.

²⁴ G. FIAMMA, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne Vicecomitibus*, in *Renun italicarum scriptores*, vol. XII, t. 4, a cura di C. Castiglione, Zanichelli, Bologna 1938. La citazione è tratta da p. 17.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Il contenuto del ciclo di affreschi nella sala regia di Napoli, oggi quasi interamente perduto, è descritto da una corona di nove sonetti, composti intorno alla metà del Trecento, l'identità del cui autore rimane tutt'ora piuttosto incerta: forse un personaggio di origine fiorentina che, tra i tanti, frequentava la reggia angioina come giullare di corte, conosciuto con il nome d'arte di Malizia Barattone, che nel 1360 riceveva ricompense proprio per i suoi sonetti. Ciascun sonetto dedica i

Gloria boccacciana e le miniature padovane del *De viris*, soprattutto quella di Darmstadt²⁷, gli affreschi napoletani sono considerati come il prototipo di quelli milanesi del Palazzo di Azzo Visconti, ed entrambi sono attribuiti a Giotto. All'*Amorosa visione* può dunque essere riconosciuta l'ideazione e l'estensione di un'iconografia assai specifica, cioè quella eroico-trionfale, che va indagata seguendo un percorso culturale legato a cicli di uomini illustri e di trionfi, di cui Giotto, Boccaccio, Petrarca e lo stesso Chaucer sono stati i veicoli privilegiati. Di certo, nel suo viaggio in Italia, l'autore dei *Canterbury Tales* rimase particolarmente affascinato da questa iconografia trionfale, che poteva aver ammirato a Milano, a Padova o all'interno di manoscritti contenenti l'*Amorosa visione*, se non il *De viris* stesso, per poi inserirla nell'immaginario onirico dei propri poemi.

Analizzando dunque i luoghi narrativi che denunciano l'incontro tra una cultura letteraria e una cultura artistico-visiva, è possibile capire come un autore guardi all'arte, quale uso ne faccia, e quale sia la sua concezione stessa dell'arte: da questo punto di vista, se Umanesimo e Rinascimento si riappropriano della nota formula oraziana dell'*Ut pictura poësis* per fondare ulteriormente lo statuto di fratellanza tra le due arti, già alla fine del Medioevo, Boccaccio e Chaucer dimostrano di lavorare in parallelo sulla resa tanto letteraria quanto figurativa delle loro opere, inserendo volontariamente, nello sviluppo della trame narrative, strategie retoriche che permettono al testo di realizzare una dimensione visiva attraverso la parola o di

propri versi ad un eroe del mondo antico che, a sua volta e in prima persona, illustra i tratti salienti della propria storia. Per tali questioni rimando a P. STOPPELLI, *I sonetti di Giovanni di Firenze (Malizia Barattone)*, in «Annali dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Roma», 1977, 1, pp. 189-221; R. FILANGIERI, *Castelnuovo. Reggia angioina ed Aragonese di Napoli*, L'Arte Tipografica, Napoli 1964; F. SABATINI, *Napoli angioina. Cultura e società*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1975.

²⁷ Risultati stupefacenti si ottengono mettendo a confronto le tre miniature dei codici petrarcheschi raffiguranti la Gloria e la descrizione che Boccaccio offre della stessa figura allegorica nell'*Amorosa visione*: si può notare la particolare somiglianza con la miniatura di Darmstadt, in entrambe la Gloria è infatti rappresentata sul carro trionfale trainato da cavalli, nella mano destra porta una spada e un pomo d'oro nella sinistra, fino ad arrivare alla rappresentazione in entrambe del cerchio che compare dietro ad essa e in cui il poeta vede ville e paesi, senza dimenticare i sei cavalieri che le stanno vicino e toccano il cerchio con le mani. La descrizione corrisponde perfettamente alla miniatura anche per il particolare del personaggio di Ottaviano, che il poeta descrive vicino alla Gloria, e che «dentro al cerchio già pareva ch'avesse / messa più che nessun la destra mano» (*AV*, X, 45-46). Nelle raffigurazioni parigine, si vede invece una Gloria che distribuisce corone d'alloro (elemento tra l'altro non estraneo al testo boccacciano), che non è circondata da un cerchio ma solamente da una piccola aureola, e che è attornata da angeli con le trombe di cui il Boccaccio non parla.

imitare l'opera figurativa. Tanto nell'*Amorosa visione*, quanto in *The House of Fame*, l'aspetto figurativo acquista un rilievo ed un'importanza particolare, e il reciproco rapporto che lega parola e immagine, assimilando le immagini al racconto ed il racconto ad un'immagine, si unisce ad un terzo elemento: quello del sogno²⁸. Sia Boccaccio che Chaucer individuano infatti nella *visio in somnis*, come cornice narrativa per la descrizione di suggestive rappresentazioni figurative, il genere letterario che maggiormente esprime le potenzialità visive della parola. Il sogno si presenta infatti come una comunicazione per immagini delle idee che affollano la mente del dormiente, liberata dalla contingenza della fisicità, che si esprime attraverso il racconto, cioè attraverso la sistemazione nella logica e nella linearità della parola di un'esperienza che si presenta come prevalentemente viva ed essenzialmente ambigua. Inoltre, nel sogno si opera una condensazione, per utilizzare un termine freudiano, cioè l'esperienza personale del narratore e l'autorità di qualche autore precedente si uniscono producendo un'immagine che rispecchia e si fa emblema del sentimento autobiografico che sta alla base della visione²⁹. In entrambe le opere, il sognatore intraprende dunque un cammino di conoscenza che procede attraverso la visione di immagini. L'acquisizione della conoscenza per mezzo o di una visione o della parola è un problema che l'epoca medievale riceve in eredità dal mondo antico: se vedere è conoscere allora è proprio la vista a consentire la forma più alta e perfetta di conoscenza. Sulla base di testi classici come il *Timeo* di Platone, studiato nel commento di Calcidio, o il *De anima* di Aristotele, i pensatori medievali elaborano una propria teoria della visione, giungendo ad una dottrina diversa ed originale. Tale teoria si fonda sul concetto di "specie", cioè su categorie che formulano il passaggio tra ciò che il senso della vista percepisce, attraverso l'impressione sensoriale, e la conoscenza da parte dell'intelletto prima e dalla memoria poi: esse hanno cioè il compito di trasformare un fenomeno fisico in psicologico e quindi conoscitivo, attraverso un procedimento di astrazione che è ritenuto il fondamento di ogni conoscenza. Se tali teorie individuano la "visione vera" soltanto in quella beatifica, la visione di Chaucer e Boccaccio, così come

²⁸ Per alcune questioni teoriche sul rapporto tra sogno, parola e immagine legato all'avvento del Surrealismo nelle arti visive tra otto e novecento rimando a G. DAL CANTON, «*Ut pictura somnium*»: il sogno e le arti visive fra Simbolismo e Surrealismo, in *I linguaggi del sogno*, a cura di V. BRANCA, C. OSSOLA e S. RESNIK, Sansoni, Firenze 1984, pp. 351-366.

²⁹ Per questa interpretazione rimando a D'AGATA D'OTTAVI, *Immagine e parola*, cit., p. 194 sgg.

le immagini ch'essi descrivono al suo interno, risponde ad un progressivo processo di laicizzazione delle dottrine antiche e medievali, mirando ad un tipo di conoscenza del tutto laica e mondana.

L'immagine onirica dei poemi chauceriani è un'immagine del tutto profana: il tipo di conoscenza alla quale essa consente di giungere è una conoscenza terrena, che riguarda l'amore, i libri, la fama, il mondo naturale, anche se l'autorità delle Sacre Scritture è costantemente citata e il paragone con i sogni biblici è costante. Allo stesso modo, le immagini inserite nell'*Amorosa visione* costituiscono un accesso privilegiato al sapere: riprendendo l'importante riflessione elaborata da Alano di Lilla nell'*Anticlaudianus* sullo statuto conoscitivo dell'immagine, Boccaccio riflette sul fatto che la pittura non è solo *simia veri* ma è anche creazione, quindi condivide gli attributi della forza generatrice della Natura. L'opera letteraria può essere platonicamente considerata come una brutta copia della realtà che da questa mantiene distante l'uomo, ma può anche essere considerata come il mezzo tramite il quale egli arriva alla conoscenza³⁰. È ben noto, d'altra parte, che Boccaccio non lascia dubbi sulla paternità delle pitture contenute nella sala da lui descritta nell'*Amorosa visione*:

Humana man non credo che sospinta
 mai fosse a tanto ingegno quanto in quella
 mostrava ogni figura lì distinta,
 eccetto se da Giotto, al qual la bella
 Natura parte di sé somigliante
 non occultò nell'atto in che suggella.
 (AV, IV, 13-18)

La novità rispetto ai canti purgatoriali del «visibile parlare» è forte: in *Purg.*, X, 28-33³¹ Dante dice che i bassorilievi oltrepassano di gran lunga l'opera della Natura, che è superiore all'arte e in questo caso all'opera dell'artista eccellente per antonomasia, lo scultore antico Policleto. In Boccaccio, al contrario, l'opera figurativa descritta non è più di una perfezione soprannaturale, ma si distingue per un'eccellenza paragonabile a

³⁰ Cfr. BARTUSCHAT, *Appunti sull'ecfrasi*, cit., p. 85.

³¹ «Là su non eran mossi i piè nostri anco, / quand'io conobbi quella ripa intorno / che dritto di salita aveva manco, / esser di marmo candido e addorno, / d'intagli sì, che non pur Policleto, / ma la natura li avrebbe scorno». Cito da DANTE, *La Commedia*, a cura di G. PETROCCHI, Le Lettere, Firenze 1994.

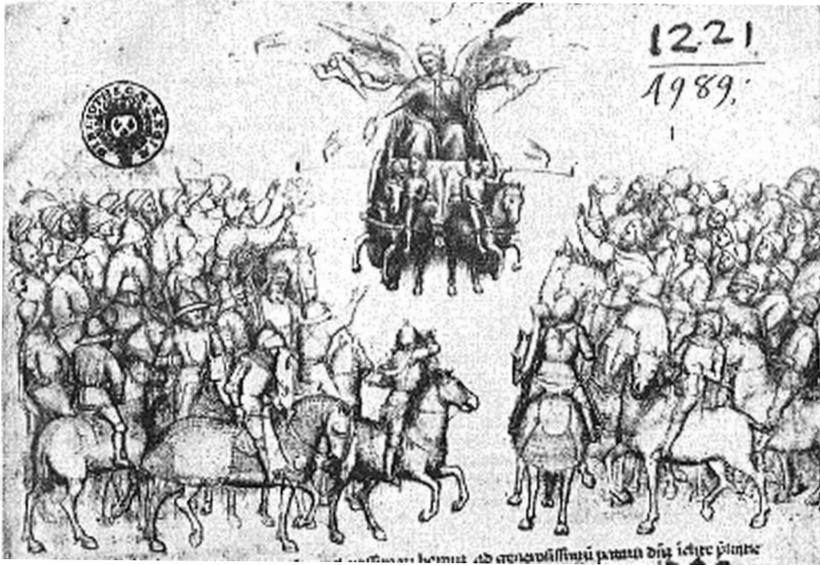
quella raggiunta da un pittore contemporaneo, Giotto appunto. Il significato dell'immagine nell'*Amorosa visione* sta tutto nell'effetto che produce nel fruitore, in primo piano è infatti posto lo sguardo del protagonista e sono sottolineati il piacere della visione e lo stupore suscitato dalle immagini: tale piacere è legato ad una precisa dimensione conoscitiva, che però non ha nulla a che vedere con quella della *Commedia*. La bellezza dell'immagine suscita un desiderio, che è quello di abbracciare i beni terreni: le pitture sono dunque solo apparenza, affascinanti e fallaci al contempo esse producono illusioni pericolose, tanto da richiedere l'intervento della Guida per indirizzare sulla strada del bene il pellegrino. Al termine del viaggio, in ogni caso, il protagonista non arriva alla conoscenza oggettiva delle cose, ma attraverso la visione delle pitture scopre i misteri della vita terrena: l'immagine rimane dunque per lui l'unico strumento attraverso il quale può accedere a un sapere provvisorio e imperfetto. Come sostiene Bartuschat, nell'*Amorosa visione* l'immagine rimane il limite invalicabile del percorso conoscitivo dell'io: in questo senso, il poemetto «è frutto di una riflessione nuova, stimolata dall'esperienza dell'arte coeva, che vede nell'illusione creata dall'arte non un semplice artificio né un ostacolo alla conoscenza, ma una realtà indissociabile della natura stessa dell'opera figurativa, che stimola l'intelletto attraverso il potere degli occhi³²».

Nell'opera di Chaucer, questa teoria viene portata alle sue estreme conseguenze: ciò che interessa al poeta non è andare al di là del gioco di finzione e illusione creato dall'immagine letteraria, ma tutto il poema *The House of Fame* si presenta come l'esaltazione sia della finzione poetica sia del potere che la parola possiede di creare un mondo straordinario, soprannaturale, in cui tutto è permesso: nella *factio* dei poemi chauceriani si possono mescolare tradizioni pagane e cristiane, il mito può confondersi con la realtà quotidiana, possono essere indagati i temi meno convenzionali, come la degenerazione dell'amore in follia, e se da un lato le potenzialità della parola sono sfruttate fino al limite estremo, molte volte invece il segno poetico perde la sua consistenza e lascia spazio al non detto, all'immaginazione e alla fantasia del lettore.

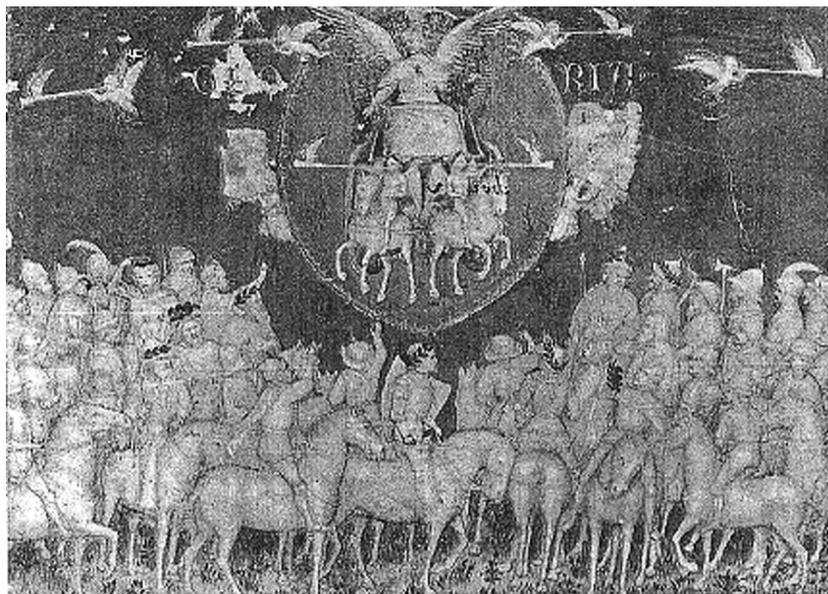
In questo senso, la figura della Fama condensa in un'immagine i punti fondamentali della prassi poetica chauceriana: essa nasce dall'incontro

³² Cfr. BARTUSCHAT, *Appunti sull'ecfrasi*, cit., p. 90. Si veda inoltre, dello stesso autore, «Non pur Policleto, ma la natura». *Perfezione dell'arte e perfezione della natura in Dante e Boccaccio*, in *Studi sul canone letterario del Trecento*, a cura di L. ROSSI e J. BARTUSCHAT, Longo, Ravenna 2003, pp. 79-98.

di una vasta ed eterogenea tradizione, al contempo letteraria e figurativa, che viene stravolta dal genio parodico dell'autore inglese. La «Fame» di Chaucer non è più infatti la nobile figura allegorica che distribuisce equamente corone di alloro ai più grandi eroi dell'antichità classica e medievale, ma è un mostro orrendo e volubile, sorella di Fortuna non trionfa sulla Morte, come vorrebbe lo schema ascendente dell'opera boccacciana prima e petrarchesca poi, rendendo eterno il nome di chi è stato meritevole del suo favore, ma al contrario assegna, secondo il proprio unico e personale piacimento e gusto, al contempo le gioie della gloria e le sofferenze della cattiva fama. Sotto la stessa lente deformante della parodia, le schiere di personaggi che vengono a chiedere i favori della «Fame», pur richiamando tra le proprie fila molti degli eroi citati da Boccaccio nel suo poemetto onirico, e presenti tanto a Castelnuovo, quanto a Milano, quanto a Padova, in *The House of Fame* diventano turbe indistinte delle più disparate tipologie di individui, che assaltano, e non semplicemente accerchiano, la Gloria, chi pretendendo chi implorando la sua benevolenza. Questo tipo di visione non conduce, così come l'intero poema, a nessuna forma di conoscenza, e il contesto, pur mutuato dall'*Amorosa visione*, è ora totalmente diverso: nel momento in cui il pellegrino presagisce l'arrivo di «a man of gret auctorite» (“un uomo di assai grande autorità”, *HF*, III, 2158) che potrebbe svelare il significato profondo del testo, ecco che il poema termina rimanendo sospeso, incompiuto, a testimonianza del fatto che l'elemento davvero importante non è il risultato del viaggio, ma il cammino stesso, straordinario, imprevedibile e mai del tutto affidabile.



1. Altichiero, *Trionfo della Gloria* (1379), in F. Petrarca, *De viris illustribus*, ms. Par. lat. 6069 F, Bibliothèque Nationale de France, Parigi



2. Altichiero, *Trionfo della Gloria* (circa 1388), in F. Petrarca, *De viris illustribus*, ms. Par. lat. 6069 I, Bibliothèque Nationale de France, Parigi



3. Altichiero, *Trionfo della Gloria* (circa 1400), in F. Petrarca, *De viris illustribus*, ms. 101, Hessische Landesbibliothek, Darmstadt

Giorgia Fissore

IL POTERE TERAPEUTICO DELLA MUSICA:
EPILESSIA, MORBO DI S.VITO E TARANTISMO

L'interesse rinascimentale nei confronti del potere terapeutico della musica trova un fertile terreno di sviluppo in relazione a tre disturbi principali, i quali, per la somiglianza delle loro manifestazioni patologiche, vengono percepiti in modi così simili da arrivare a confondersi l'uno nell'altro. Si tratta dell'epilessia e di quelle sindromi coreutiche definite, rispettivamente, morbo di S.Vito e tarantismo.

L'influsso esercitato dalla musica sui soggetti colpiti da queste sindromi incuriosisce l'occhio del medico rinascimentale unendo due diversi settori d'indagine: da una parte, l'interesse prettamente medico nei confronti di disturbi così peculiari, dall'altra, l'interesse filosofico-musicologico per gli effetti subiti, dal corpo e dalla mente umana, durante la percezione estetica musicale. Il Rinascimento, nell'ambito di un generico recupero della filosofia platonica, registra un rinnovato interesse per le teorie di questo filosofo riguardo al potere della musica e, al contempo, un recupero della speculazione pitagorica in materia. Se, ancora fino al tardo Medioevo, Boezio costituisce praticamente il fondamento esclusivo della trattatistica musicale, il Rinascimento segna un rinnovato interesse per questa tematica.

Nella teoria ippocratica dei quattro umori (ancora alla base della medicina rinascimentale) la musica si innesta come perfetto strumento terapeutico in grado di riportare il corpo del malato al suo equilibrio originario. Nel pensiero ippocratico infatti, la malattia è percepita come uno squilibrio degli umori; la filosofia neoplatonica innesta su questa teoria la convinzione di una stretta correlazione tra il microcosmo umano e il macrocosmo. Ai quattro umori (sangue, flegma, bile gialla e atrabile) non corrispondono solo i quattro temperamenti umani (sanguigno, flemmatico, biliare e melanconico), bensì tutta una serie di elementi appartenenti al macrocosmo: i quattro elementi, le stagioni, i venti, le fasi del giorno e della

vita. Si crea così una fitta serie di corrispondenze tra queste due dimensioni; ciò fa sì che ogni individuo, a seconda del suo temperamento, sviluppi delle consonanze e delle dissonanze fisiche che influiscono sull'armonia del suo corpo, creando gli stati di squilibrio che determineranno poi le malattie (fisiche e mentali).

Secondo le teorie musicali cinquecentesche, la musica possiede quattro modi fondamentali: mixolidio, dorico, lidio e frigio; poiché, come si è detto, la medicina rinascimentale intendeva ancora la malattia come disarmonia degli umori, è immediato comprendere la credenza secondo la quale le diverse armonie prodotte dagli strumenti musicali potessero influire sullo stato di salute dei malati.

Anche il pensiero magico riconosce il potere esercitato dalla musica sugli esseri viventi. Giovan Battista della Porta, nel suo *Della magia naturale* (VIII, 4), elenca alcune specie animali particolarmente sensibili al suono di determinati strumenti musicali:

Con quai suoni s'allettano gli animali.

Ne sol con amore ma col suono e con la musica s'allettano e ogni animale gode del suo suono peculiare [...].

Il delfino si alletta con la citara.

Della cui armonia egli molto se ne diletta, così anchora del flauto [...].

Il lupo gusta della flauto.

Pithiocari flautista, cantando incitatamente al flauto con grandissima contentione, dice Eliano che refrenò l'impeto de lupi.

I cavalli si godono del flauto.

Le cavalle di Libia, tanto s'invaghiscono del suono del flauto, che co quelle carezze à gli huomini divegono mansueti, e lasciano la loro ferocia. I pastori fanno quel flauto pastorale di rododafne del cui sonoro canto i cavalli così si compiacciono che li seguano e quando quello si ferma, essi si fermano del camminare, che non possono tenere le lagrime. Euripide dice che i pastori incitano le cavalle à venire col suono della fistola, e i cavalli à montar sù le giumente¹.

La musicalità dei vari strumenti agisce sugli animali con una tale efficacia da arrivare addirittura a indurre in essi uno stato di confusione che potremmo definire ipnotica:

¹ G..B. DELLA PORTA, *Della magia naturale*, Ferro, Milano 1970, pp. 440-441.

I cervi, e i porci selvaggi si prendono col flauto.

Si dice fra i popoli Tirreni, che i porci selvaggi e i cervi sono allettati mirabilmente dalla musica e che così si lasciano prendere, e che questo accade così. Tendono le reti intorno e gli strumenti intorno accomodano per poterli prendere: poi pigliano un'huomo, che sappi ben cantare, e così alza e rilassa il canto à poco à poco, caminando per le cime de' monti e per le valli e per tutte le spelonche, ove sogliono habitar queste fiere, e quando s'accorgono che stanno attentissime ad ascoltare, si lasciano pigliare con niuna fatica, perche tocchi dalla soavità della musica, si smenticano delle proprie case, e così prese e ingannate da quella armonia cadono ne' lacci e si lasciano condurre. Da Eliano.

La pastinaca pesce dal salto e dalla musica si lascia prendere.

Quando il pescatore vede la pastinaca che và saltando è cosa molto da ridere e da maravigliare, perche salta e balla al suono del flauto e canta; di che la pastinaca ne prende grandissima allegrezza e, da questo piacere allettata, viene al sommo dell'acqua e un altro la pesca senza accorgersene.

I paguri si conducono insino a terra con la musica.

I pescatori prendono i paguri con allettamenti di musica, questi si lasciano cavar fuori delle lor tane, che come sentono i pescatori soavemente cantare à gl'instrumenti, come fussero tirati da uno incantamento amoroso, non solo s'inducono ad uscir fuori de' loro busi ma vengono fuori del mare e quelli, che vengono da dietro havendoli nel secco, l'ammazzano e le prendono².

Lo stesso della Porta, seguendo il principio della magia analogica (in base al quale esiste tra tutti i corpi un legame universale di attrazione-simpatia o repulsione-antipatia) non esita a sottolineare l'influsso esercitato dalla musica anche sugli uomini sostenendo che non esista soggetto sufficientemente rabbioso e violento, da non poter essere placato mediante l'ascolto di determinate consonanze e modi musicali. Allo stesso modo, non esiste uomo che non si affligga e incupisca di fronte alle dissonanze e ai suoni malamente accostati. A testimonianza della veridicità delle sue informazioni, della Porta cita l'autorità di Cicerone. Il mago riporta il caso di un giovane, in preda all'ebbrezza alcolica e amorosa, ricondotto alla ragione da Pitagora proprio grazie all'ausilio della musica: «Essendo prima stato concitato col modo Frigio, suonando lo spondeo lo ridusse piacevole e

² *Ivi*, p. 441.

quieto³». Il passo ciceroniano testimonia convinzioni diffuse ancora durante il Rinascimento. Sebbene ci fossero diverse opinioni sull'identificazione del modo frigio, infatti, non esisteva alcun dubbio sul fatto che esso fosse il modo del furore e della perdita del senno, mentre il dorico era considerato il modo della moderazione e della saggezza.

Nel passo appena citato emerge in modo evidente la formazione neoplatonica che sottende il discorso della Porta e che lo conduce a riconoscere lo stretto legame tra i modi musicali e le alterazioni comportamentali degli uomini. Per quanto riguarda la funzione della musica nella cura dei tarantolati, il mago compie un'analisi piuttosto dettagliata:

Ci è una specie di aranei in Puglia molto frequente, chiamati tarantole, in quei grandissimi ardori del Sole infigeno con gli aculei uno pestifero veleno, à così atroce veleno ci è stata solamente ritrovata una strada, che la ferita si guariva solo con alcuni suoni e modi di musiche e di altri instrumenti, il ferito privato per il veleno di ogni sentimento, subito che intende modo della viola, come desto da un grandissimo sogno, si alza da terra e al suono della musica comincia à saltare ma se il musico manca, subito li vien meno l'animo e diviene stupido, e di nuovo rifacendo il suono, comincia a cantare con più vehemenza⁴.

Lo stretto legame tra tarantismo e musica è attestato sin dal documento più antico relativo al morso della taranta, ovvero il *Sertum papale de venenis*, attribuibile a Guglielmo De Marra di Padova e databile al 1362. De Marra testimonia infatti di una credenza popolare secondo la quale la particolare sensibilità mostrata dai tarantolati nei confronti della musica andrebbe ricondotta al fatto che ogni tarantola, durante il morso, emetterebbe una melodia. Il senso di sollievo provato da un tarantato all'ascolto di una determinata melodia indicherebbe, dunque, l'individuazione di una musica affine a quella emessa dalla tarantola durante l'iniezione del veleno. Lo stesso De Marra mostra però di non credere a questa leggenda e, infatti, la tradizione del morso musicale del ragno non avrà grande credito, al punto da scomparire piuttosto velocemente. Ciò che si mantiene nella tradizione successiva, invece, è il legame tra tarantismo e iatromusica. De Marra fornisce anche una spiegazione fisiologica del fenomeno. Individuando

³ *Ivi*, p. 542.

⁴ *Ibidem*.

l'effetto principale del morso della tarantola in una sindrome malinconica, egli ritiene che, come ogni altra sindrome di questo tipo, essa vada curata innanzitutto tramite l'allegria. Gli spiriti vitali, infatti, attratti dall'interno del corpo umano verso la periferia per merito della musica, impedirebbero al veleno di intaccare gli organi vitali, creando un'immediata sensazione di benessere nel malato.

Baldassarre Castiglione, nel *Cortegiano* (I, 8), fa un interessante riferimento al fenomeno del tarantismo e alla relativa terapia musicale. Partendo dal presupposto, di sapore fortemente erasmiano, secondo il quale «in ciascun di noi sia qualche seme di pazzia, il qual risvegliato possa moltiplicar quasi in infinito⁵», Cesare Gonzaga sollecita i suoi interlocutori a individuare la forma di follia più affine ad ognuno dei presenti, «giudicando questo esito per le scintille di pazzia che ogni dì si veggono [...], uscire⁶». Nel descrivere il metodo da seguire per individuare la forma di pazzia più congeniale a ciascuno, Castiglione ricorre proprio all'idea di consonanza che si crea tra l'attarantato e la musica:

Ché, come si dice che in Puglia circa gli atarantati s'adoprano molti instrumenti di musica e con varii suoni si va investigando, fin che quello umore che fa la infirmità, per una certa convenienza ch'egli ha con alcuno di que' suoni, sentendolo, subito si move e tanto agita lo infermo, che per quella agitazione si riduce a sanità, così noi, quando abbiamo sentito qualche nascosa virtù di pazzia, tanto sottilmente e con tante varie persuasioni l'abbiamo stimolata e con sì diversi modi, che pur al fine inteso abbiamo dove teneva; poi, conosciuto lo umore, così ben l'abbiamo agitato, che sempre s'è ridotto a perfezion di publica pazzia; e chi è riuscito pazzo in versi, chi in musica, chi in amore, chi in danzare, chi in far moresche, chi in cavalcare, chi in giocar di spada, ciascun secondo la minera del suo metallo⁷.

La sindrome da morso della tarantola non è l'unica malattia alla quale venga applicata la terapia musicale. Lo stretto legame tra le manifestazioni patologiche degli attarantati e quelle degli epilettici deve infatti aver creato una sorta di sovrapposizione tra le due malattie e, in una certa misura, anche delle rispettive terapie.

⁵ B. CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, introduzione di A. QUONDAM, Garzanti, Milano 1981, p. 29.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, pp. 28-29.

Nel ciclo di incisioni *Pellegrinaggio di epilettici alla chiesa di San Giovanni di Molenbeek*⁸, tratte da disegni di Bruegel il vecchio, possiamo osservare come le manifestazioni patologiche delle due malattie si siano in qualche modo fuse nella percezione popolare. Secondo la tradizione fiamminga, la visita al santuario di Molenbeek avrebbe tutelato gli epilettici dai loro attacchi per tutto l'anno successivo al pellegrinaggio, così come, nei casi del tarantismo e del morbo di S.Vito, il ballo istituzionale durante le feste patronali avrebbe dovuto esorcizzare il male per un lasso di tempo non definibile. De Martino⁹ cita, a testimonianza dell'importanza attribuita alla terapia musicale, l'esplosione dell'epidemia coreutica di Strasburgo del 1518. In tale circostanza, infatti, il consiglio municipale della città, per contenere la mole incredibile di agitati e di ossessi che si aggiravano per le strade, dovette addirittura istituire delle postazioni di ballo nei mercati e all'interno delle corporazioni, premurandosi di garantire l'avvicendamento tra un numero sufficiente di suonatori. Venne addirittura attrezzata una grotta come cappella di S.Vito all'interno della quale gli ossessi danzavano sino a crollare ai piedi dell'immagine del santo. Nonostante la profonda affinità tra queste epidemie coreutiche e il fenomeno del tarantismo, nelle forme dell'Europa settentrionale manca ogni riferimento al simbolismo del morso dell'aracnide, pur rimanendo inalterati sia l'appello al potere salvifico del santo, sia la terapia musicale. Il santo guaritore, nel caso degli epilettici, è san Giovanni, mentre nel caso delle sindromi coreutiche, invece, i santi protettori sono san Paolo, san Donato e san Vito. Il ruolo del santo, peraltro, si conferma duplice in entrambi i casi; da una parte, egli è il liberatore, colui che concede all'ossesso la possibilità di esorcizzare il proprio male, ma dall'altra, egli può esserne la causa. Paracelso, nel suo *De aegritudinibus amentium* testimonia, seppur smentendola, la credenza di un'origine divina del morbo di S.Vito. Secondo il medico svizzero, infatti, ciò che gli stolti medici contemporanei definiscono con tale nome andrebbe indicato con la definizione più appropriata di «chorea lasciva¹⁰». Nessuna responsabilità divina dunque, né in questo caso né in quello dell'epilessia. Per una volta,

⁸ *Pellegrinaggio di epilettici alla chiesa di San Giovanni di Molenbeek*, serie di tre incisioni a bulino eseguite da H. Hondius nel 1642 su disegni di P. Bruegel il Vecchio: *Due suonatori di cornamusa*, *Epilettici che muovono verso destra*, *Epilettici che muovono verso sinistra*.

⁹ E. DE MARTINO, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 263.

¹⁰ PARACELSO, *Operum medico-chimicorum sive Paradoxorum*, a collegio musarum Palthenianarum, Francoforte sul Meno 1603, p. 31.

Paracelso concorda con il tanto vituperato Ippocrate, il quale riteneva che l'assurdo nome di «morbo sacro» andasse attribuito più all'incapacità dei medici di curare l'epilessia che non a un'origine divina di tale malattia.

Nonostante l'invocazione di un santo patrono, dunque, appare ovvio come, non appena scalfita l'esile patina cristiana, riaffiorino le radici pagane di questi riti e di queste credenze. Non deve sorprendere che persino nel *Malleus maleficarum* l'epilessia sia indicata, in diversi luoghi, come una delle malattie che possono essere causate da un atto di stregoneria. I due autori del manuale degli'inquisitori, seppur dichiarando di non volersi dilungare, sostengono che, molto spesso, l'epilessia sia causata dall'ingestione di uova sepolte dalle streghe insieme ai cadaveri. Un particolare che vale la pena sottolineare, è il fatto che i due inquisitori attribuissero l'origine di tale malattia alle uova stregate. Nel Cinquecento, infatti, l'uovo non era considerato solo l'alimento prediletto dalle streghe ma, a livello iconografico, era il simbolo della pazzia; Bruegel stesso, in un'incisione del ciclo dei proverbi¹¹, ricorre a questo simbolo.

Un altro elemento che appare costante nel corso dei secoli è l'individuazione di un legame tra sindromi coreutiche, manifestazioni malinconiche e sessualità femminile. Anche l'incisione di Bruegel conferma a pieno queste credenze. Come si può facilmente notare, infatti, tutte le persone condotte in pellegrinaggio alla chiesa di Molenbeek sono donne.

Anche il tarantismo pugliese è una sindrome che colpisce quasi esclusivamente le donne. Verso la fine del seicento Baglivi osserva, con una certa perplessità, lo squilibrio tra tarantati di sesso maschile e femminile, tanto da arrivare a ipotizzare che, spesso, le donne fingessero di essere affette da una tale sindrome. Per il Baglivi infatti, il tarantismo è la conseguenza di un reale avvelenamento da aracnide e, essendo gli uomini più frequentemente esposti, durante il lavoro nei campi, a morsi e punture di ogni sorta, diventava necessario giustificare in qualche modo la partecipazione prevalentemente femminile a questo tipo di disturbi. Baglivi distingue dunque tra il vero tarantismo e la sua simulazione nei «carnevaletti delle donne¹²». Talvolta, il fatto che le donne siano maggiormente colpite da un certo tipo di disturbi non viene attribuito all'indole menzognera del loro

¹¹ P. BRUEGEL IL VECCHIO, *Un pazzo che cova un grande uovo vuoto*, incisione a bulino appartenente al ciclo *I proverbi fiamminghi* (1658).

¹² G. BAGLIVI, *Dissertatio de anatome, morsu, et effectibus tarantulae*, in *Opera omnia*, Remondini, Venezia 1754, *Dissertatio VI*.

nesso ma, semplicemente, alla particolare eccitabilità del loro animo. Nel *Malleus maleficarum*, ad esempio, si riconosce che, in taluni casi, le donne non sono veramente vessate dal diavolo ma semplicemente si convincono di esserlo. Ciò non accade agli uomini proprio perché essi, per natura, sarebbero meno suggestionabili e portati all'immaginazione rispetto al sesso femminile.

Nell'*Antonius* di Pontano si registra un'apparente rottura del tradizionale pregiudizio misogino; l'intero popolo pugliese viene infatti indicato come propenso alla simulazione del morso della taranta. Proprio grazie a questa abitudine, gli abitanti della Puglia sarebbero immensamente più felici degli altri, poiché essi possono addurre, come comoda giustificazione per ogni loro follia, proprio il venefico morso. Un evidente pregiudizio nei confronti delle donne, però, emerge anche nell'*Antonius*. Il Compatrie infatti ricorda che, sempre secondo le credenze pugliesi, esisterebbero ragni concubitari capaci di infondere, insieme al loro veleno, un insaziabile desiderio sessuale nelle vittime di sesso femminile. Molto spesso, in Puglia, le donne si dichiarerebbero morse proprio da questo tipo di tarantole, in modo tale da «libere atque impune viros petere¹³», trasformando un comportamento turpe e vizioso in una vera e propria terapia medica.

Le incisioni di Bruegel non sembrano alludere agli insaziabili appetiti sessuali delle epilettiche. Le donne delle due incisioni rendono però testimonianza di un altro aspetto comune all'epilessia e alle sindromi coreutiche: l'alternanza tra stati di furia e di torpore. Tre delle donne in primo piano, infatti, vengono condotte a forza, mentre urlano e si muovono in modo inconsulto. La donna sulla sinistra nell'incisione *Epilettici che muovono verso destra*, come anche quella seduta sullo sfondo di *Epilettici che muovono verso sinistra*, invece, appare come irrigidita in una sorta di *trance*. L'espressione e la postura rigida e attonita delle due ci riconducono al tema del potere terapeutico della musica. La melodia dei due suonatori di cornamusa è entrata in consonanza con i loro umori, placando temporaneamente l'attacco epilettico. Un'ulteriore dimostrazione del legame tra la terapia musicale e la malattia epilettica ci viene fornito da un disegno conservato all'Albertina di Vienna che si ritiene ricavato da uno schizzo di Bruegel il Vecchio. In esso troviamo un particolare assente in queste incisioni: un suonato-

¹³ G. PONTANO, *Antonius*, in *Dialoghi*, ed. critica a cura di C. PREVITERA, Sansoni, Firenze 1943, p. 50.

re di cornamusa che esegue la sua musica direttamente nell'orecchio di un'epilettica.

Berni ci fornisce una testimonianza della medesima particolare attrazione provata dai tarantolati nei confronti della musica:

Come in Puglia si fa contro al veleno
di quelle bestie, che mordon coloro,
che fanno poi pazzie da spiritati
e chiamansi in volgar tarantolati.

E bisogna trovar un, che suonando
un pezzo, trovi un suon, che al morso piaccia;
sul qual ballando, e nel ballar sudando
colui da sé la vera peste caccia¹⁴.
(II, XVII, 6-7)

Verso la metà del sedicesimo secolo vengono anche sperimentate nuove clausole armoniche per curare gli attarantati¹⁵; tra queste, una sonata dal ritmo veloce e crescente, che sembrava riscuotere grande successo nella terapia di questi malati, viene eletta come ritmo principale nella cura di tale sindrome. Sia la musica che il ballo convulso che si accompagnava a questo tipo di sonata presero, per l'appunto, il nome di tarantella. A seconda del tipo di morso, però, il tarantato poteva subire il fascino di un tipo diverso di melodia. Talvolta infatti, gli attarantati si mostravano più attratti da nenie funebri che non da ritmi concitati e assumevano atteggiamenti affini a quelli dei malinconici. Il potere terapeutico della musica, d'altronde, si esercita anche sui disturbi atabiliari, come testimonia Ficino nel suo *De vita* (I, 10): «Ego etiam [...], quantum adversus atrae bilis amaritudinem dulcedo lyrae cantusque valeat, domi frequenter experior¹⁶». L'alternanza tra accessi di incontrollata furia e momenti di un torpore quasi catalettico dev'essere stato uno degli elementi che ha favorito maggiormente una qualche so-

¹⁴ F. BERNI, *Orlando Innamorato di Matteo Maria Boiardo rifatto da Francesco Berni*, a cura di S. FERRARI, Sansoni, Firenze 1978.

¹⁵ F. LORETI, *Il tarantolismo e la terapia musicale nel sec. XVII*, in «Bollettino dell'Istituto storico italiano dell'Arte Sanitaria», Appendice de «La Rassegna di Clinica, Terapia e Scienze affini», XXVIII, n. 4, luglio-agosto 1929, pp. 139-145.

¹⁶ M. FICINO, *De vita*, a cura di A. BIONDI e G. PISANI, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1991, p. 50.

vrapposizione tra gli affetti da questo tipo di sindromi e i soggetti afflitti da disturbi malinconici. Già Ippocrate sosteneva che epilessia e malinconia fossero sostanzialmente due disturbi complementari: i malati dell'una erano destinati a contrarre anche l'altra. Per il medico greco, infatti, è come se le due patologie fossero due diversi ceppi di un medesimo morbo: se ad essere colpito per primo è il fisico, il male assume la forma dell'epilessia, se invece è la mente ad essere intaccata, il morbo si manifesta come sindrome malinconica. L'alternanza tra momenti di euforia e di torpore, inoltre, era considerata caratteristica così tipica dei malinconici da divenire addirittura proverbiale. Nel sedicesimo secolo diventa infatti comune la raffigurazione del tipo malinconico nelle vesti di monaco e sant'Antonio, in particolare, assurge a simbolo di questo temperamento. La polarità tipica dell'indole saturnina si incarna perfettamente nella vicenda terrena del santo, perennemente oscillante tra le crisi indotte dalle tentazioni sataniche e i momenti di solitaria e serena meditazione metafisica.

Non è privo di suggestione il fatto che il D'Alessandro, nei suoi *Genialium dierum libri VI*, descrivesse i tarantati come alienati di mente, affetti da un continuo stupore e dall'ottundimento dei sensi dell'udito e della vista. Questa descrizione ci riporta alla mente quella ariostesca dello sconvolto Orlando che «in tanta rabbia, in tanto furor venne, / che rimase offuscato in ogni senso» (XXIII, 134, 1-2¹⁷). La confusione tra questo tipo di disturbi, peraltro, sembra essersi protratta anche in epoche successive. Nei suoi *Magnes sive de arte magnetica libri tres*, Kircher sostiene di aver visto diversi attarantati perdere improvvisamente il controllo alla vista di determinati colori. La furia con la quale essi si lanciano alla conquista degli oggetti desiderati, mordendoli e accarezzandoli con voluttà, richiama alla mente dell'uomo proprio gli affetti da follia amorosa. La funzione simbolica acquisita da certi oggetti in queste sindromi emerge in modo eclatante dal comportamento di un frate cappuccino di fronte al cardinale Caetani, arcivescovo di Taranto, recatosi in visita nel suo convento, per sondarne le condizioni di salute. Alla vista della veste color porpora del cardinale, infatti, il frate comincia a mostrare segni di un'irrequietezza ferina, che non si placano fino a che l'arcivescovo non gli consegna l'indumento tanto desiderato. La veste del porporato stimola l'eccitazione del tarantolato, attirando simbolicamente su di sé l'attenzione

¹⁷ Cito da L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di S. DIBENEDETTI e C. SEGRE, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1960.

e la frustrazione del malato, esattamente come quando, nel *Furioso*, Orlando si avventa sulla cavalla di Angelica con un'eccitazione anomala, tanto che Ariosto sottolinea che «Con quella festa il paladin la piglia, / ch'un altro avrebbe fatto una donzella» (XXIX, 68, 1-2).

La sovrapposizione tra i sintomi dell'avvelenamento da morso di aracnide e le manifestazioni malinconiche non esaurisce la zona d'ombra che ammantava disturbi così particolari. Talvolta infatti, il comportamento di un'attarantata può essere affine a quello di una donna posseduta da un demone. Bruni testimonia, nel *Dialogo delle tarantole*, di una giovane di circa vent'anni della famiglia Sansovino che, durante la crisi della città di Venosa del 1596, cominciò a ballare e a parlare in ebraico, lingua da lei ignorata.

La sovrapposizione non si registra però solo per quanto riguarda i sintomi; anche la cura di queste due sindromi concorda su un punto cruciale: il ricorso alla musica. Il potere curativo della musica viene infatti riconosciuto anche per quanto riguarda le possessioni diaboliche. Nel *Malleus maleficarum* Krämer e Sprenger citano l'episodio biblico di Saul, nel quale la melodia della cetra di Davide non serve solo a confortare l'animo dell'ossesso ma riesce addirittura a guarirlo. Nella visione dei due inquisitori, però, non è la musica di per sé ad esercitare l'azione salvifica. Dio infonde in ogni elemento del creato le virtù che lo caratterizzano e solo a Dio, dunque, va attribuito il merito dei benefici che tali virtù possono arrecare agli uomini. Il ricorso a rimedi sensibili negli esorcismi leciti, dunque, non è considerato superstizione ma l'esorcista deve fare molta attenzione a non cadere nell'erronea convinzione che ad agire sul demone siano le virtù naturali possedute da tali rimedi. Anche per i due inquisitori, in ogni caso, è lecito che durante un esorcismo si utilizzino erbe, minerali o melodie per cacciare i diavoli.

La musica, dunque, può essere lo strumento della guarigione e può allontanare la sofferenza umana, sancendo il trionfo dell'armonia sulle stonature dell'esistenza.

VERTOONINGE

Hoe de Pelgerimmen , op S. Ians-dagh , buyten Brussel , tot Meulebeeck danffen moeten ; ende als sy over dese Brugh gedant hebben , ofte gedwongen werden op dese volgende maniere , dan schijnen sy , voor een Iaer , van de vallende Sieckte , genesen te zijn.

Voor aen gaen dese Speel-lieden ofte Moefelaers , speelende op Sack-pijpen ; daer nae volgen de Pelgrims , die met stercke Huyslieden gevat worden , seer ongaerne tegen haren wil [gelijk in de tweede ende derde volghende Figuren vertoont wert] som krijtende en roepende ; maer komende ontrent de Brugge , soo keerense haer om , ende gebruycken groot tegenweer ; maer gevat zijnde , werden over de Brugge geheft ende gedragen ; over zijnde sitten neder als vermoeyt weseude : ende dan komen de Huyslieden van dier plaets , haer lavende , ende wat warm in-gevende : ende is soo dit werck vol.eyndt.

Seer aentijgh uyt-gebeeldt door den vryememden konstigen Schilder Pieter Breugel. Gesnaden ende gedruycken bysje van Henricus Hondius, in 'sGraven-Hage, 1642.





H. Hondius, *Pellegrinaggio di epilettici alla chiesa di San Giovanni di Molenbeek* (1642):

1. Due suonatori di cornamusa. 2. Epilettici che muovono verso destra. 3. Epilettici che muovono verso sinistra

Franco Marengo

FIGURA INCONTRA SCRITTURA: ELEMENTI EMBLEMATICI
NEI RITRATTI DI ELISABETTA I D'INGHILTERRA¹

Come ci ricordano gli studiosi del fenomeno, pur lamentando la scarsa attenzione che gli viene di solito riservata², la rappresentazione verbale si incrocia spesso con la rappresentazione visuale, tanto da designare i rispettivi strumenti con termini affini (come nel caso di *figura*, *icona* ecc.). Nel concreto, e nella fattispecie storica, tale incontro ha registrato alti e bassi: a periodi di accentuata interazione si sono alternati periodi di lontananza, separazione, se non di estraneità. Volendo indicare un periodo esemplare per la prima condizione non credo che si potrebbe contestare la scelta del Rinascimento e delle sue invenzioni più efficaci in questo senso, gli emblemi e il concettismo; mentre per quanto riguarda la seconda condizione la scelta dovrebbe cadere sul moderno e postmoderno, legati come sono a una emergente e perdurante autoreferenzialità, ovvero specializzazione delle varie tecniche e linguaggi interni a ciascuna arte. Naturalmente esistono delle eccezioni: l'emblematica rinascimentale ha pericolosi (e alla fine vincenti) nemici nel letteralismo del protestantesimo più estremo e nel rigore argomentativo del razionalismo scientifico, mentre in epoca moderna i confini fra linguaggio letterario e linguaggio iconico vengono

¹ L'ampia variabilità terminologica e programmatica presente nella letteratura dell'emblema consente a questo scritto di: 1) trascurare la distinzione fra *emblema*, *impresa* e termini affini, spesso confusi nella stessa trattatistica specializzata; 2) intendere il *corpo* – insieme all'*anima* elemento costitutivo dell'emblema – in un senso proprio e non traslato. Contrariamente a quanto disposto dal fondatore del genere Paolo Giovio, che la «forma umana» ne fosse esclusa, qui come del resto in molta emblematica post-Giovio *corpo*” è proprio il corpo umano – o meglio la sua idealizzazione rappresentata in un dipinto, mentre l'*anima* è lo scritto che lo illustra, secondo il gusto del tempo cui la ricerca si riferisce.

² Per non citare che due indispensabili studi di casa nostra: M. PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* [1939], Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1964, p. 11 (trad. it. *Studi sul concettismo*, Firenze, Sansoni 1946); e G. POZZI, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981, p. 11.

messi in discussione e valicati tra gli altri dal futurismo e dal surrealismo. In generale però il tono delle due epistemi appare profondamente diverso, di una diversità di cui non è difficile rintracciare le origini socioculturali: nel Rinascimento ha avuto grande peso la necessità di capitale simbolico delle case regnanti, delle corti e delle istituzioni secolari e religiose, che veniva elaborato dalla classe dei dotti attingendo alla ricca e polivalente tradizione umanistica; nel Novecento ha acquistato forza il grande sviluppo di un mercato di intenditori – o aspiranti tali – non più di *élite* ma di massa, e di categorie specializzate all'interno della massa, che si sono sostituite all'antico mecenatismo universalistico nel dettare i significati, le regole, il gusto della produzione artistica.

Vorrei considerare brevemente un esempio di tale diversità, che le due illustrazioni pubblicate in queste pagine rendono evidente (se ci aiuta l'immaginazione del lettore, convertendo il bianco e nero nel colore smagliante degli originali). Si tratta di due dipinti “politici”, eseguiti in due momenti storici quando una particolare cultura, quella inglese, è apparsa ansiosamente intenta a legittimarsi attraverso un'idea, una immagine il più possibile adeguata al potenziale di cui si sentiva portatrice. Unico e comune è il soggetto rappresentato, la narrazione ideologica di una nazione sovrana e progressiva, in procinto di affermarsi nell'ambito delle grandi potenze europee grazie alla guida illuminata della regina Elisabetta I (1533-1603); i modi e gli strumenti di tali rappresentazioni sono però diametralmente opposti: se il periodo rinascimentale attesta una volontà di integrazione fra la figura e il testo che la illustra, il periodo moderno mostra una relativa indipendenza tra i due fattori. La prima illustrazione è la più tarda, e riproduce un quadro di Alfred Kingsley Lawrence (1893-1975) intitolato *La Regina Elisabetta ordina a Raleigh di salpare per l'America* (fig. 1). Eseguita nel 1927, la tela celebra un momento della storia nazionale, il 1584, importante per la partenza di un viaggio organizzato – ma non intrapreso personalmente – da un famoso soldato-imprenditore-avventuriero membro della corte, per fondare la prima colonia inglese in America, nella regione nominata Virginia in onore della sovrana³. La seconda illustrazione ha per oggetto la sovrana stessa, nel 1592 immortalata da Marcus Gheeraerts il Giovane (1561/62-1636) nel dipinto oggi conosciuto come *Ditchley Portrait*, dal

³ Il quadro fa parte della serie *La costruzione dell'Inghilterra*, visibile oggi nella St. Stephen's Hall dell'edificio del Parlamento britannico.

nome della proprietà del committente del quadro, Sir Henry Lee – proprietà sulla quale riposano i piedi dell'augusta modella, in non solidissimo equilibrio su una cartografia della nazione, prodiga di multicolori contee, fiumi, rilievi, città e castelli (fig. 2).

Si ponga mente ai motivi ornamentali e all'ambientazione dei due dipinti. Quello novecentesco esibisce figure ieratiche, rigidamente espressive della solennità del momento storico. Spiccano le macchie di colore disegnate dai costumi, cui non viene concesso alcun compiacimento, alcuna documentazione decorativa: in cielo domina un azzurro intenso che invade ogni nube, mentre sulla terra il bianco delle scogliere di Dover (nello sfondo) viene replicato dalle vele della nave pronta a salpare, dal virgineo a abbondante mantello di Elisabetta e dalla calzamaglia di Raleigh, con mantello color sabbia; bianco, nero, rosso e sabbia vestono i notabili presenti, con i loro levrieri: uno spettacolo di sobria concentrazione – che, se ascoltiamo il commento di Sir Henry Newbolt, «presenta all'occhio non un fatto materiale, ma spirituale⁴», ben suggerito dalla medietà ed essenzialità del tratto pittorico, che fa dei quadri di Lawrence degli articoli ancora oggi ricercati sul mercato. Non c'è bisogno di spiegazione, di un commento letterario di alcun genere: competente nella storia nazionale, assuefatto ad apprezzare il semplice gioco dei colori, l'osservatore del Novecento sa trovare in essi il suo appagamento, sa indugiare sugli aspetti più propriamente pittorici della scena rappresentata; il suo approccio estetico è autosufficiente, per capire e apprezzare gli basta il senso di una secolare tradizione iconica che rende superflua ogni ulteriore informazione.

Rispetto a questi caratteri il dipinto cinquecentesco sta agli antipodi, fino a trovare la sua principale ragione d'essere proprio nella sontuosità, complessità e pregnanza della decorazione, propedeutica alla “appropriata” lettura dell'opera nel suo insieme, ben oltre qualsiasi pretesa di fedeltà e realismo nella resa delle fattezze della regina ormai prossima ai sessant'anni, descritta dai testimoni oculari in modo ben lontano dall'elogio (a dispetto del motto *Semper eadem* che lei stessa si era assegnato⁵). Anche qui l'abito

⁴ <http://www.parliament.uk/worksofart/artwork/alfred-kingsley-lawrence/queen-elizabeth-commissions-raleigh-to-sail-for-america-1584/2597>.

⁵ Basti una inquadatura dalla pur rispettosa descrizione fatta dall'ambasciatore francese, De Maise, quando fu ammesso alla presenza della regina alla vigilia di Natale del 1597: «Quanto al suo viso, mostra tutta la sua vecchiaia. È lungo e magro, i denti molto gialli, e molti le mancano»... Cfr. H. NORRIS, *Custom and Fashion*, vol. 3: *The Tudors*, Dent, London 1938, t. II, p. 61 (rist. come *Tudor Costume and Fashion*, Dover, Mineola-New York 1997).

simbologia, grazie al bianco sfavillante accentuato da una finissima trama di fili d'argento, la trionfante verginità di Elisabetta: era il modo di rappresentare un fondamentale motivo simbolico della politica Tudor, l'identificazione del corpo inviolato del sovrano con il corpo inviolabile della nazione⁶, minacciata pochi anni prima dall'invasione dell'*Invencible Armada* spagnola, fortunatamente dispersa all'ultimo momento (1588). La stessa fattura dell'abito possiede un accentuato valore iconico, con lo strascico lungo fino a terra e quelle larghe maniche a sbuffo (certamente bisognose di un'interna struttura di supporto), reminiscenti delle angeliche ali che lo spettatore di fine Cinquecento ancora associava alle antiche immagini della Vergine Maria, ora sostituita dall'immagine laica e protestante del capo assoluto della Chiesa d'Inghilterra, ultima concorrente alla palma di una virtù rapidamente ricanonizzata⁷. Quel sontuoso abito è poi tempestato di pietre preziose riccamente incastonate, testimonianze dello spettacolare sfarzo che Elisabetta si compiaceva di sfoggiare soprattutto nei suoi ultimi anni (mentre, si noti, imponeva leggi severe contro gli eccessi del lusso nel vestiario dei suoi sudditi: un segno palese del culto unico, incorporato al limite del misticismo da tributare alla sua persona); e non si trascuri l'orocchino a forma di sfera armillare, tipica impresa del dominio della parola di Dio sul mondo⁸; e la rosa Tudor, simbolo della pace stabilita da quella dinastia dopo una lunga guerra civile, che orna il regale bavero a doppio ventaglio.

La stessa ambientazione del dipinto invita una scrupolosa esegesi: il corpo della sovrana ha una statura cosmica, collocato com'è fra la terra – la na-

⁶ Sono ormai numerosi gli studi sugli ultraelaborati abiti di Elisabetta, e sui motivi simbolici presenti nei suoi famosi ritratti. Innovativi e autorevoli quelli di F.A. YATES, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Routledge & Kegan Paul, London 1975 (trad. it. di E. BASAGLIA, *Astrea. L'idea di impero nel Cinquecento*, Einaudi, Torino 1978), e i tre contributi di R. STRONG, *Portraits of Queen Elizabeth I* [1963], rist. come *Gloriana. The Portraits of Q. E. I.*, Thames & Hudson, London 1987; *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Thames & Hudson, London 1977; *And when did you last see your father? The Victorian Painter and British History*, Thames & Hudson, London 1978. Più completi sul piano politico-ideologico gli articoli poi radunati da L. MONTROSE nell'imponente *The Subject of Elizabeth. Authority, Gender, and Representation*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2006 (v. specialmente il cap. 10, *Policy in Pictures*, pp. 132-143). Per le storie del costume v. NORRIS, *Tudor Costume and Fashion*, cit.; J. CASSIN-SCOTT, *Costume and Fashion in Colour, 1550-1760*, Blandford Press, Poole 1975; M. BROOKS PICKEN, *The Fashion Dictionary* [1957], rist. come *A Dictionary of Costume and Fashion, Historic and Modern*, Dover, Mineola-New York 1999.

⁷ Cfr. S. KENDRICK, *Elizabeth I's Use of Virginity to Enhance Her Sovereignty. Managing the Image of a Sixteenth-Century Queen*, The Edwin Mellen Press, Lewiston 2009.

⁸ Secondo i riscontri addotti da STRONG, *Gloriana*, cit., pp. 139-140.

zione stessa che giace ai suoi piedi – e il cielo diviso fra il sole che squarcia le nubi e i fulmini di un temporale. Il globo intero, accennato nella curva di contorno allo strascico, sembra convalidare aspirazioni imperiali assolute⁹. E qui entra in gioco, del tutto esplicitamente, la dimensione letteraria dell'omaggio regale, esemplificata dal sonetto che appare, in caratteri d'oro e magnificamente incorniciato, a destra della dominatrice. È al sonetto, purtroppo mancante delle lettere a destra per un malaugurato (recente?) taglio della tela, che viene affidato il compito di fornire il significato del quadro¹⁰: dalle parole ancora chiaramente leggibili gli interpreti moderni sono arrivati a conclusioni convergenti sull'impronta retorica della celebrazione, non su una spiegazione esclusiva. C'è chi pensa all'allegoria della facoltà di "controllo degli elementi"; chi, rilevando la comparsa in basso di navigli bellicosi, ravvisa nell'avvicinarsi di luce e ombra un riferimento ai successi e alle vicissitudini che il regno aveva corso negli anni fatidici del governo elisabettiano;¹¹ e chi vi individua una più astratta apoteosi della sovranità, a un tempo benevola e terribile nei confronti dei suoi sudditi, che può di volta in volta consolare come una giornata di sole o terrificare come una tempesta secondo i loro meriti e demeriti, e decretarne la gioia come il dolore¹². Per non parlare delle iscrizioni latine in oro a destra e a sinistra all'altezza delle braccia e a destra sul fondo, anch'esse in parte cancellate o sbiadite, ma riferibili alla storia dei rapporti personali fra la regina e il committente del quadro, che voleva essere perdonato per certi non morigeratissimi trascorsi. In complesso, un corpo di echi e richiami sia alla storia minuta delle personalità di corte sia alla tradizione umanistica e sapienziale che vi fioriva; e una sorta di commento-esortazione magistrale, da osservare perché il ritratto venisse "letto" con la necessaria disposizione al culto, all'ossequio, alla monarcolatria. A una simile ermeneutica diven-

⁹ Secondo L. CAMPBELL la postura in piedi sul globo associa automaticamente la figura terrena a quella di Cristo, spesso similmente raffigurato. Cfr. *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15 and 16th Centuries*, Yale University Press, New Haven-London 1990, p. 25.

¹⁰ Se ne veda una ricostruzione peraltro non risolutiva in STRONG, *Gloriana*, cit., p. 137; sua l'interpretazione che segue, p. 138.

¹¹ Cfr. C. GITTINGS, *The National Portrait Gallery Book of Elizabeth I*, Scala, London 2006, ultima illustrazione a pagina spiegata.

¹² MONTROSE, *The Subject of Elizabeth*, cit., p. 129.

tavano necessarie tanto l'immagine pittorica quanto la parola scritta, tanto l'esperienza visiva quanto, e più che mai, l'esperienza letteraria¹³.

Il ritratto Ditchely non è unico nel dichiarato intento di circondare il corpo regale di tutti i possibili simboli dell'autorità e della magnificenza. Certo non mancavano gli emblemi studiati appositamente per Elisabetta e da lei coltivati – materia anch'essi di accanite dispute interpretative¹⁴. Non meno pervasi di sapienza emblematica erano però i numerosissimi ritratti, veri e propri antesignani dei moderni manifesti elettorali, con cui l'accorta propaganda Tudor segnalava all'intera Europa l'inopportunità di escludere dai giochi politici quel paese periferico sì, ma già molto ambizioso di riconoscimento e di potere – e così autorevolmente rappresentato da una donna sì, ma per maestà e temperamento non inferiore al più superbo dei re. Questo il “punto” politico che le immagini dovevano mantenere. Distribuiti presso le corti del continente – un dipinto noto come *Ritratto col crivello* può essere ammirato nella Pinacoteca nazionale di Siena – tali testi sono oggi oggetto di dottissimi studi, come parti essenziali della narrazione simbolica del potere cinquecentesco, in Inghilterra come nelle nazioni del continente¹⁵. Considerati insieme, essi presentano una fittissima galleria di figure simboliche ed emblematiche cui quel dominio si affidava come a se-

¹³ Specialmente dedicati all'interazione fra emblematica e letteratura sono i lavori di R.J. CLEMENTS, *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1960; P.M. DALY, *Literature in the Light of the Emblem. Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, University of Toronto Press, Toronto 1979; L. INNOCENTI, *Vis Eloquentiae. Emblematica e persuasione*, Sellerio, Palermo 1983; e P.M. DALY, *The English Emblem and the Continental Tradition*, AMS Press, New York 1988.

¹⁴ Cfr. YATES, *Astraea*, cit., *passim*; K.J. HÖLTGEN, *Aspects of the Emblem. Studies in the English Emblem Tradition in the European Context*, Reichenberger, Kassel 1986, pp. 78-79; M. BATH, *Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture*, Longman, London 1994, p. 100.

¹⁵ Oltre alle opere menzionate sopra, n. 5, e limitando il campo a quelle relative al nostro tema, si vedano J.N. KING, *Queen Elizabeth I. Representations of the Virgin Queen*, in «Renaissance Quarterly», 43, 1990, pp. 30-74; S. ANGLO, *Images of Tudor Kingship*, Seaby, London 1992; H. HACKETT, *Virgin Mother, Maiden Queen: Elizabeth I and the Cult of the Virgin Mary*, St. Martin's Press, New York 1995; J.M. WALKER, *Dissing Elizabeth. Negative Representations of Gloriana*, Duke University Press, Durham NC-London 1998; esauriente e divertente per la forte vena canzonatoria M. DOBSON e N. J. WATSON, *England's Elizabeth. An Afterlife in Fame and Fantasy*, Oxford University Press, Oxford 2002; *The Myth of Elizabeth*, a cura di S. DORAN e T. S. FREEMAN, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2003; *Queen Elizabeth I: Past and Present*, a cura di C. JANSOHN, Lit Verlag, Münster 2004; J.M. WALKER, *The Elizabeth Icon: 1603-2003*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2004; KENDRICK, *Elizabeth I's Use of Virginity*, cit.; A. RIEHL, *The Face of Queenship. Early Modern Representations of Elizabeth I*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010; L. SHENK, *Learned Queen: the Image of Elizabeth I in Politics and Poetry*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.

gni di studiata identità culturale: primo fra tutti il crivello o setaccio che la regina tiene in mano in ben tre ritratti del 1579¹⁶, e che è nuovamente reminiscente della castità – complice la leggenda di Tuccia, «la vestal vergine pia / che baldanzosamente corse al Tibro / e per purgarsi d'ogni fama ria / portò del fiume al tempio acqua col cribro»,¹⁷ diventata luogo comune nella poesia cortigiana del XVI secolo sulle orme, tra gli altri, del *Trionfo della pudicizia* di Petrarca¹⁸. L'associazione dell'idea di verginità con la figura di un setaccio a tenuta stagna era particolarmente cara a Elisabetta: come racconta William Camden, suo biografo semiufficiale, «la regina usava talmente tante imprese [*heroical devices*] che ci vorrebbe tutto un volume per descriverle; la più comune era il setaccio, privo del motto¹⁹», cioè senza la scritta (enigmaticamente) associata alla figura – una separazione comunque non praticata nel più studiato dei dipinti in questione (attribuito a George Gower) dove l'orlo del setaccio presenta l'iscrizione *A terra il ben mal dimora in sella*, da interpretarsi come “cadendo a terra il bene / il mal rimane in sella”: un modo per sottolineare come il carattere regale aggiungesse alla castità il discernimento e la preveggenza. E ricordiamo che l'impresa o emblema del setaccio serviva strumentalmente al partito di corte che si opponeva al sempre progettato e mai realizzato matrimonio regale, diventato inopinatamente attuale proprio nell'anno in cui i tre dipinti vennero commissionati: lo spazio della rappresentazione simbolica era contiguo se non sovrapposto allo spazio della strategia e dell'azione politica più concreta.

Il carattere emblematico, visivo/letterario di questa estetica viene ribadito in tutti i ritratti di Elisabetta ancora esistenti: vi troviamo il candido ermellino (un'impresa di castità cara alla tradizione petrarchesca), la fenice onnipresente simbolo di unicità e immortalità, il pellicano di redenzione e carità, Minerva (la saggezza dominatrice della terra) alleata di Nettuno (dominatore del mare), Astrea che ritorna su una terra assetata di giustizia, la colonna dell'impero, il globo terracqueo spesso sottoposto alla mano o

¹⁶ Per i quali si veda particolarmente STRONG, *Gloriana*, cit., pp. 95-107; e MONTROSE, *The Subject of Elizabeth*, cit., p. 125.

¹⁷ Cf. F. PETRARCA, *Trionfo della Pudicizia*, 148-151, in *I Trionfi*, a cura di S. SAMEK LUDOVICI, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1978, vol. I, p. 34.

¹⁸ STRONG, *Gloriana*, cit., p. 171, menziona insieme al Petrarca VALERIO MASSIMO, *Factorum Dictorumque Memorabilium*, VIII, 1; PLINO IL VECCHIO, *Historia Naturalis*, XXVIII, 2; SANT'AGOSTINO, *De Civitate Dei*, X, 16.

¹⁹ In STRONG, *Gloriana*, cit., p. 96.

alla corona regale²⁰, la luna piena o mezza del culto di Diana tornato in auge a corte, il serpente antica figura di prudenza, con l'arcobaleno simbolo di pace e prosperità, già impresa di Caterina de Medici e ora associato al motto *Non sine sole iris* – “non c'è arcobaleno (della pace tra le genti) senza il sole (della presenza regale)”²¹. Nelle forme più varie – di medaglia, corona, gioiello, collare, cammeo, spilla, fibbia, nastro, nodo, ricamo, fino ai gesti, cioè alla postura di mani, viso, corpo, fino alle varie stoffe e ai colori impiegati per realizzare quei paramenti quasi sacri – sono questi oggetti e atteggiamenti, emanazioni di arcane simbologie, a invitare una lettura tanto più esauriente quanto più complessa di ogni figura della «Diva Elisabetta» (Bruno).

Ma ciò che importa a noi ora è di suggerire – soltanto suggerire, ché impossibile sarebbe una trattazione completa – come questo ingente lavoro di rappresentazione attraverso le immagini si associasse in ogni caso, e per così dire naturalmente in quella cultura, a un'altrettanto ingente invenzione letteraria che serviva da commento e rivelazione dei nessi che legavano in ogni parte la rappresentazione visiva, scoprendone i segreti solo agli iniziati – solo a chi fosse capace di «ponderación misteriosa» secondo Baltazar Gracián²². Quanto precede dovrebbe aver chiarito come non ci fossero motivi iconici celebrativi di Elisabetta I che non avessero origine o attinenza o riscontro in temi mitici, storici, religiosi o poetici – e spesso in tutti questi elementi combinati insieme – al fine di comporre in unità di tempo e spazio il piacere degli occhi e l'informazione e maturazione della mente dell'osservatore. L'intero Parnaso inglese partecipa a questo gioco che è anche dialogo e confronto, scoperta e impegno intellettuale, ma è soprattutto offensiva, battaglia, guerra di fazioni. Vi si immerge Sir Philip Sidney con un suo *masque* pastorale, *The Lady of May* (1578), in cui Elisabetta viene chiamata a decidere fra i pretendenti alla mano della Signora del Maggio – una chiara allusione al suo stesso matrimonio che divide la corte fra due partiti, uno favorevole e uno contrario²³. L'allegoria pastorale ritorna nello *Shepherd's Calendar* (1579) in cui Edmund Spenser decanta il viso di «Elisa, regina di tutti i pastori» in

²⁰ L'importanza di questo simbolo è sottolineata dalla citazione che incontreremo tra breve, da *La cena delle ceneri* di Giordano Bruno.

²¹ Per tutte queste identificazioni v. STRONG, *Gloriana*, cit., *passim*. PRAZ menziona il ritratto con l'arcobaleno in *Studies*, cit., p. 51.

²² *Ivi*, p. 29.

²³ Cfr. K. DUNCAN-JONES, *Sir Philip Sidney Courtier Poet*, Hamish Hamilton, London 1991, pp. 148-152.

termini araldici, vedendovi riuniti il bianco e il rosso, colori dei simboli dinastici congiunti dalla casa Tudor²⁴. Si infiamma John Lyly in *Euphues and His England* (1580), paragonando Elisabetta a Venere per bellezza, e a Diana, Vesta, e altre celebri vergini per proverbiale castità²⁵. Si impegna nel panegirico politico Giordano Bruno quando sbarca a Londra, così sentenziando nella *Cena* (1584): «bisognarebe che questo grande Amfitrite aprisse le sue fimbrie [le falde del manto], ed allargasse tanto la sua circonferenza, che si come gli comprende una Britannia ed Ibernia [l'Irlanda], gli desse un altro globo intiero, che venesse ad uguagliarsi a la mole universale: onde con più piena significazione la sua potente mano sustente il globo d'una generale e intiera monarchia²⁶». Allontanato dalla corte, Sir Walter Raleigh cerca di riguadagnare il favore della sua protettrice con tutta una serie di poemetti, fra cui uno intitolato «ultimo» di ventun canti (ma pochi credono all'esistenza dei venti precedenti) di vago sapore lirico-pastorale e dal titolo rivelatore, *The Ocean to Cynthia*²⁷ («Oceano» da intendersi come sineddoche dell'autore stesso, soldato, navigatore, pirata, ora desolato per l'inclemenza di «Cinzia», la dea che dispone delle sue fortune): testo quanto mai caotico, ma illuminato da momenti di concentrazione epigrammatica del tutto simili a motti di imprese. Attinge ancora alla linea della prosopopea reinventata in chiave nazionalistica – e parodica della tradizione umanistica – il sonetto che Raleigh premette alla *Faerie Queene* di Spenser (1591), dove l'anima di Petrarca si dispera perché tutte le «grazie» di Laura hanno abbandonato la loro primitiva detentrica, per trasferirsi al seguito di Elisabetta²⁸... Spenser ricambierà

²⁴ Cfr. RIEHL, *The Face of Queenship*, cit., pp. 102–103.

²⁵ J. LYLY, *Euphues and His England [1580]*, in *Euphues: The Anatomy of Wit* ecc., a cura di L. SCRAGG, Manchester University Press, Manchester 2003, pp. 227–228, 343–344 (Iovis Elizabeth) e passim; ma si veda anche la discussione di questi passi in RIEHL, *The Face of Queenship*, cit., pp. 93–100.

²⁶ G. BRUNO, *La cena delle ceneri [1584]*, in *Opere italiane*, a cura di G. AQUILECCHIA e N. ORDINE, Torino, UTET, 2002, vol. I, p. 581. Bruno rivolge altri complimenti a Elisabetta e al suo regno: in *De la causa principio e uno, Dialogo primo*, e in *De gli eroici furori, Argomento*; e *Seconda parte, Argomento e Dialogo quinto*. Ci ragiona estesamente E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance [1958]*, Oxford University Press, Oxford 1980, p. 226. Si veda anche YATES, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Routledge and Kegan Paul, London 1964.

²⁷ Cfr. W. RALEGH, *The 21st (and last) Book of the Ocean to Cynthia*, in *Selected Writings*, a cura di G. HAMMOND, Penguin, Harmondsworth 1986, p. 8 sgg. Secondo Wind, «In considerazione delle fonti italiane dell'immaginario elisabettiano, forse non è ingiustificato chiedersi se il culto della regina come Diana non mascherasse anche un culto di Venere» (WIND, *Pagan Mysteries*, cit., p. 77).

²⁸ RALEGH, *A Vision upon this Conceit of «The Faerie Queene»*, in *Selected Writings*, cit., pp. 10–11; e si vedano anche le parole che scrive a un consigliere della regina in occasione del suo esilio da corte: «Io che ero solito vederla cavalcare come Alessandro, cacciare come Diana, incedere come Venere, i

lodando «l'eccellente concetto di Cinzia» in quel monumentale coronamento mitopoietico della regina che è il lungo e mai finito poema-emblema-allegoria della Signora delle fate, e che l'autore stesso definisce «dark conceit» – “concetto oscuro” perché erede della sotterranea, misterica traccia degli emblemi e delle imprese – «disposto in dodici libri raffiguranti dodici virtù». Così nuovamente idealizzata, Elisabetta diventa massima ispiratrice di una rinnovata stagione poetica, e paragone morale per tutti i cavalieri del regno²⁹. È questo poema ad assegnarle i nomi mitici dell'ammirazione e della reverenza con cui verrà ricordata fino ai nostri giorni: Belpheobe la cacciatrice (*alias* Diana, o Cinzia), Una la santa (la regina era anche capo della Chiesa), Britomart la guerriera, e soprattutto Gloriana, con cui la celebreranno gli scrittori maggiormente devoti allo spirito imperialistico – e la scorderanno invece quelli più riluttanti a promuoverlo³⁰. Così, fra le tante funzioni dell'arte emblematica, quella della parodia del potere si affermava dopo, e accanto a, quella della glorificazione: nell'ultimo romanzo di Virginia Woolf, *Between the Acts* (1941), gli abitanti di un villaggio rurale inscenano una semiseria rievocazione delle glorie nazionali indossando costumi d'epoca, ed ecco chi vi fa la sua trionfale comparsa: «da dietro i cespugli sbucò la regina Elisabetta – Eliza Clark, della tabaccheria. Era proprio lei, la Signora Clark del negozio del villaggio? A vederla, uno spettacolo. La testa, bardata di pendenti di perle, spuntava da un enorme collare a ruota. Indossava drappaggi di lucido raso. Spille da quattro soldi dardeggiavano come occhi di gatto, anzi di tigre; dall'alto sogguardavano le perle; la cuffia era di stoffa d'argento – pagliette in realtà, quelle per raschiare le pentole. Era l'epoca in persona³¹»...

biondi capelli agitati da una brezza gentile sulle purissime guance, come una ninfa; seduta talvolta all'ombra come una dea, talvolta cantando, talvolta suonando come Orfeo – o dolore del mondo, ecco che tutto mi viene tolto!» (*ivi*, p. 273).

²⁹ Secondo STRONG, *Gloriana*, cit., p. 138, i versi 40, 1-4, e 41, 1-4 del secondo libro del poema riproducono in parole le immagini del ritratto Ditchley.

³⁰ Si veda il gustosissimo repertorio di iperboli, satire e parodie con cui, da allora fino ad oggi, la regina è stata bersagliata, in DOBSON e WATSON, *England's Elizabeth*, cit.; *Dissing Elizabeth*, cit.; F. MARENCO, «Queen Elizabeth- Eliza Clark, licensed to sell tobacco» or, *Elizabeth I in the Victorian era*, in *Essays in Victorian Literature and Culture. In Honour of Toni Cerutti*, a cura di F.R. PACI, C. POMARÈ e M. PUSTIANAZ, Trauben, 2012.

³¹ V. WOOLF, *Between the Acts* [1941], Penguin, Harmondsworth 1953, p. 62 (trad. mia). Cfr. una delle numerose descrizioni contemporanee degli addobbi indossati da Elisabetta: «era molto riccamente vestita in un manto di raso bianco ricamato d'oro, come *panache* un grande uccello del paradiso sul capo tempestato di costosi gioielli, un filo di enormi perle tonde intorno al collo, e guanti eleganti sui quali brillavano anelli preziosi. In breve, era splendidamente abbigliata»... in NORRIS, *Tudor Costume*, cit., p. 610.



1. A. Kingsley Lawrence, *Queen Elizabeth commissions Raleigh to sail for America* (1927),
Londra, U.K. Parliament



2. M. Gheeraerts il Giovane, *Queen Elizabeth I* (1592), Londra, National Gallery

Giorgio Bárberi Squarotti
LE IMMAGINI E LA VITA

È vero che, come ottimamente dice Marzio Pieri, nell'edizione de *La Galeria* del Marino da lui curata e commentata, il tema costante delle traduzioni in versi di pitture e sculture a cui il poeta si dedica è l'effetto di moltiplicati specchi di cui egli si serve: il confronto, che è una gara, fra la Natura e le arti figurative, e l'altra, più clamorosa ancorché meno esibita, fra la figura e la parola. Siamo nell'ambito di un'idea di sfida fra le arti che è per un verso l'impegno a rinnovare e dimostrare con innumerevoli esempi l'inevitabilità del confronto fra la realtà e la finzione, ormai in polemica e in lotta, là dove nel mondo antico l'una e l'altra apparivano in perfetto accordo, in una serena armonia; per l'altro, l'invenzione della critica d'arte come nuovo genere di poesia, laudativa presso che sempre, ma non di meno vanto evidente del Marino. Nella diceria sacra, intitolata alla Pittura, significativamente il Marino palesa, con una straordinaria ricchezza di particolari tecnici, la proprio virtù di critico d'arte, e tale minuziosissimo elenco di osservazioni, di spiegazioni di forme e di modi di dipingere personaggi e paesaggi e "storie" è, sì, legato con i nomi illustri di pittori moderni e contemporanei, ma più ancora vuole essere la prova enfatica e appassionata della propria capacità di rilevare le moltissime modalità con cui il pittore traduce in bellezza e in grazia (gratuita, assoluta) la presenza e le situazioni della Natura, della Vita, della Storia, della ricchissima apparizione di forme che sono al di là del reale, come i miti e come le vicende del sacro, quali Venere, Diana, Leda, Maddalena penitente. I testi de *La Galeria* sono fortemente legati con l'omaggio del pittore e dello scultore (per quest'ultima arte, di fronte a statue anonime, al posto c'è il personaggio scolpito) e, nel caso dei *Ritratti*, con il personaggio ritratto, e, con molta monotonia, la "punta" conclusiva del madrigale e del (molto più raro) sonetto si concreta nella vittoria dell'arte sulla Natura.

Ma, nella diceria della Pittura, i giudizi del Marino, a proposito della varia tecnica del dipingere, sul singolo pittore più specificamente ammirando sono autonomi dalla celebrazione e dall'uniformità dell'omaggio al confronto di quanto accade ne *La Galeria*: «Mirabil riuscita hanno fatto il Parmigianino nella grazia, il Coreggio nella tenerezza, Tiziano nelle teste, il Bassano negli animali, il Pordenone nella fierezza, Andrea del Sarto nella dolcezza, Giorgione nell'ombreggiare, il Salviati nel panneggiare, Paolo Veronese nella vaghezza, il Tintoretto nella prestezza, Alberto Duro nella diligenza, il Cambiaso nella pratica, Polidoro nelle battaglie, il Buonaroti negli scorci, Raffaello in molte delle sudette cose». Siamo del tutto al di fuori della diatriba fra Natura e arte: la pittura ha una presenza assoluta, autonoma rispetto all'imitazione della Natura. Il Marino, con grande precisione, indica gli aspetti specifici della tecnica pittorica che non dipendono dalla Natura, ma sono le capacità dell'artista di far apparire figure, vicende, paesaggi, movimenti, comportamenti, posizioni e atteggiamenti che non appartengono al reale, ma sono pura invenzione: per esempio, gli scorci, l'ombreggiare, i molti astratti sostantivi che soltanto il pittore e il critico possono rilevare e attuare: grazia, dolcezza, tenerezza, vaghezza, ecc. È vero che, nella diceria, la pittura non è soltanto la gara dell'artista con la Natura che egli intenda imitare, perché per Marino c'è, all'origine, il Creatore della Natura che “dipinge” formando terre e mari, astri e piante, animali, e, infine, i due archetipi umani; e la pittura umana è, allora, l'aspirazione del pittore ad avvicinarsi quanto più sia possibile all'opera del Creatore della Natura, ancella, quindi, non fonte immediata del dipingere e delle arti in genere.

Il Marino non fa che ripetere quello che dice Virgilio nel canto XI dell'*Inferno*, quando afferma che l'arte è «nepote» di Dio, in quanto ricrea e moltiplica le forme della Natura nelle sei giornate della creazione. Ma, in rapporto con la formula classica delle arti come le parole dipinte e della parola come le forme pronunciate ed esplicitate, ne *La Galeria* c'è qualcosa'altro, al di là del privilegio dell'arte che vince la Natura, e la gara fra l'usignolo e il musico dell'*Adone* ne è la dimostrazione. Si tratta dell'animazione dei personaggi del mito che il pittore ha fissato con i suoi colori: e il primo madrigale della trasformazione in versi e parole del museo del Marino offre subito un'ottima occasione per cogliere la diversità del procedimento rispetto alle descrizioni in volgare delle opere figurative con la loro evidenza ammonitoria. Si pensi ai rilievi delle cornici del *Purgatorio*

dantesco, ai quadri e agli affreschi dell'*Orlando Furioso*, a quelli del palazzo di Armida, alle architetture e alle statue dell'*Hypnerotomachia Poliphili*. Il madrigale annuncia programmaticamente: *Venere in atto di disvelarsi a Marte di Giacomo Palma*. La novità è in forma di colloquio fra il poeta e Venere, con due ulteriori personaggi, presenti anche se muti: il pittore e Marte, il «caro diletto» della dea; ed è l'altra originalità della relazione fra pittura e poesia che il Marino tenta. Un ulteriore aspetto originalissimo del madrigale è la vertiginosa attualizzazione della vicenda dialogata: il poeta, Venere, Marte, il pittore. Non si tratta più della descrizione poetica dell'opera pittorica per dare parola ai personaggi raffigurati, che sono «muti», ma del colloquiare di personaggi lì, presenti, così usciti fuori dalla tela, e nelle diverse attitudini e attività: Venere che si spoglia nuda per mostrarsi a Marte e sedurlo o (meglio) eccitarlo al rapporto amoroso; il poeta nella funzione di ammaestratore della seduzione; Marte in attesa di contemplare la dea; il pittore che ha evocato la vicenda. Dice il madrigale:

Copri, Ciprigna, copri
le belle membra ignude,
ché alquanto più si chiude
amorosa beltà, più si desia;
né d'uopo fia, per crescer éscà al foco
del tuo caro diletto,
di più lascivo oggetto.
Sì sì: l'opra è del PALMA, e tu la scopri
per palesar, sì come grata a lui,
ne le vergogne tue gli onori altrui.

Il poeta osserva che, in realtà, Venere si mostra nuda sì a Marte, ma soprattutto al pittore. Non c'è nulla di drammatico e di problematico nella presenza viva della dea amorosa davanti al poeta e al pittore, ma è la nuova idea della pittura, quella di coincidere con una vicenda di genere, con una storia d'amore fra la bella donna e un uomo da sedurre e di amicizia fra un poeta e un pittore che hanno la ventura di assistere allo spogliarsi di lei, splendida in quanto simile alla dea di Cipro, disponibile a farsi possedere, di parlare con lei, di contemplarla. La donna così si mostra, anche più che a Marte, al Marino e al Palma. In realtà, Venere vuole farsi vedere nuda soprattutto per garantirsi così di poter essere adeguatamente ritratta nella pittura e celebrata nel madrigale. Il poeta sollecita Venere a coprirsi un

poco il corpo nudo per una lezione di migliore e più efficace seduzione, perché in questo modo l'amante sentirà acuirsi il desiderio, nella speranza di potere, dopo, vedere da solo la donna nuda: ma, in realtà, Venere si spoglia per il pittore, non tanto per l'amante, nel congiungersi allora della vita e dell'arte (ed è il punto di partenza di quello che diventerà un drammatico dilemma). La dea è vera e viva, e tale si mostra nuda, in tutte le sue forme. Dopo, il pittore la raffigurerà. L'ammaestramento erotico del poeta è superato dalla priorità dell'apparizione fisica e del denudamento; il poeta parla, ed è un saggio discorso, molto efficace e anche enfatico, ma è in funzione del desiderio della donna di diventare la modella del pittore, che è di fronte a lei, a guardarla con l'eccitato desiderio di far così coincidere la vita e l'arte. Il poeta racconta una vicenda d'amore, sì, ma soprattutto una situazione in cui agiscono con i nomi del mito i due amanti esemplari e due illustri intellettuali, rappresentanti celebri delle due arti della parola e della pittura.

Questo madrigale ha qualche ulteriore sviluppo ne *La Galeria*, ma non è frequente. Per esempio, il madrigale immediatamente successivo è quasi del tutto canonico, pur avendo come argomento anch'esso la presenza di Venere:

Oh come in vaga conca
 siede lieta e vezzosa
 la bella dea che 'nsanguinò la rosa!
 La tua mercé, CASTELLO, io la vagheggio
 senz'alcun ombra o velo
 più bella in mar che 'n cielo,
 anzi fatta immortale anco la veggio
 più ne la tela tua
 che ne la sfera sua.

Questo non è che l'omaggio al pittore capace, secondo la tradizione, di rendere la bella dea presente e vera per la suprema virtù dei suoi pennelli e dei suoi colori. L'inizio sembra voler riproporre il gioco del madrigale che apre *La Galeria*, ma poi il mito (la nascita di Venere che si pone su una conchiglia nel mare, nuda) non è che erudizione e lo sguardo del poeta è rivolto alla pittura, non alla vita, che non c'è. Il gioco è sicuramente più avveduto e originale nel madrigale *Siringa di Andrea Boscoli*, dove il pittore e la pittura sono assenti, e c'è soltanto la metamorfosi descritta con qualche drammaticità e malinconia patetica al tempo stesso. La pittura può essere

anche al di fuori del mito (e della vita che pure è raccontata come un'azione in movimento). La metamorfosi antica è in realtà un evento in atto:

Costei, che, vòlto in fuga
da l'osceno d'Arcadia il vago piede,
chiude il bel corpo in calamo palustre,
non è (com'altri crede)
d'artefice pennel fattura industrie.
Ha vita, ha spirito, ha senso,
ma, s'io ben dritto penso,
la voce e 'l moto le ritiene a forza
la paura, o la scorza.

È la variazione anche questa notevole della vicenda avventurosa del trascorrere dal mito con le divinità alle donne e agli uomini mortali per una raffigurazione concreta e per un'attualizzata narrazione poetica, da cui più raramente seguono le "copie" figurative con tutte le variazioni: l'ansa del Peneo, gli alberi, il margine su cui corrono Dafne e Apollo, le dimensioni e l'atteggiamento bramoso del Cigno e l'esposizione nuda di Leda; le compagne più o meno numerose di Io, e la spiaggia e le onde del mare e il nuoto del toro divino, ecc. Il Marino, ne *La Galeria*, va ogni tanto più in là, come nel mito di Siringa: è l'attualizzazione animata e reale del mito, tanto più difficile da rappresentare con la parola per il fatto che si tratta di una metamorfosi. Se Siringa è, al tempo stesso, la ninfa impaurita perché la sta perseguitando Pan, il dio «osceno» d'Arcadia, e il «calamo», la canna in cui si è trasformata per sfuggire allo stupro, il Marino tende ad attuare la sintesi fra vita e parola per il tramite della pittura, che ha portato lì, davanti al poeta, tutta la vicenda della ninfa e della divinità arcadica come se stesse accadendo in quel momento. La pittura, allora, non è parola figurata e la poesia non è figurazione parlante: è la sintesi di una vicenda mitica ed esemplare e contemporaneamente arte, anzi le due arti fondamentali della parola e delle figurazioni.

Il Marino, in modo incerto ed enfatico, ma problematico e già molto impegnativo, si pone di fronte al problema del rapporto fra arte e vita; e come soluzione giunge, in non molti componimenti de *La Galeria*, alla narrazione dell'evento vitale per il doppio tramite della pittura (molto più raramente della scultura) e della parola. Vita e arte il Marino pretende che possano coincidere; e non è, a questo punto, fondamentale che tale aspira-

zione si attui per pittori e scultori ora di breve moda, ora perché amici, ora in funzione del desiderio di ottenerne l'opera in dono per la propria aspirazione di collezionista. Si veda ancora *Arianna di Lodovico Carracci*, come variazione del problema che Marino si pone:

Del tuo Theseo ti lagni,
 ma piangente non piagni,
 fanciulla addolorata e sospirosa,
 non però lagrimosa.
 E pur vegg'io que' begli occhi soavi
 di perle umidi e gravi.
 Perché dunque non bagni
 de le lagrime belle il mesto viso?
 O di saggio Pittor ben sano avviso!
 Non pianger no, ché da' cadenti umori
 foran guasti i colori.

La figura di Arianna è, al tempo stesso, dipinta e viva, attuale: i due aggettivi «addolorata e sospirosa» ne sono la dimostrazione, perché il primo compete alla raffigurazione del quadro, mentre il secondo è, invece, l'attualizzazione della «fanciulla», che, se sospira, ciò non può manifestarsi se non come la voce, cioè con la presenza concreta, e non può che essere lì, davanti al poeta che la sta guardando mentre piange l'abbandono del l'amante Teseo, fuggito nella notte. Le lacrime di Arianna sono esclusivamente quelle che ha dipinto Ludovico Carracci negli occhi della sedotta e abbandonata; ma il Marino va un poco al di là, quando la invita, ritornata a essere presente, a non versare lacrime vere, perché i colori del quadro, che ne raffigura la disperazione, ne sarebbero macchiati, e il quadro non sarebbe arte soltanto e mito, ma realtà, evento di vita, a cui il pittore assiste e che rappresenta lì, mentre accade. È certamente un omaggio all'illustre pittore, ma questo non è soltanto l'artista che dipinge l'episodio del mito, e ha davanti la modella e, in mente, la storia di Creta, di Teseo, del Labirinto, di Arianna, di lei innamorata di Teseo che aiuta a uccidere il fratellastro Minotauro, la fuga l'arrivo a Nasso, la notte d'amore, la fuga di Teseo e Arianna sola sulla riva del mare che si dispera, bensì, nell'estrema attualizzazione, egli che ha i pennelli con i colori bagnati dalle lacrime della ragazza che piange davvero, tutta lacrimosa, e allora sarebbe guastata irrimediabilmente la realtà del dipingere, l'azione del distendere i colori sulla tela.

La parola rende possibile l'attualità della realtà umana dei protagonisti dei miti, ma in più aggiunge la presenza dell'artista, coinvolto nella varietà della vita. Si legga il madrigale che si intitola *Aurora che fugge da Titone del Cavalier Giovanni Baglioni*. In un modo alquanto contorto è un'ulteriore raffigurazione del confronto fra la vita (meglio: il mito attualizzato, fatto vivo e presente) e la parola, più che, in questo caso, la pittura, che si presenta soltanto con il nome del pittore che il Marino celebre:

Dal freddo sen del suo canuto amante
spunta sì bella fuora
per la purpurea porta di Levante
del mio BAGLION l'Aurora,
che già, delusi dagli albor novelli,
la salutan gl'augelli.
Ma canto d'altri augei non le conviene
che de' Cigni di Pindo e d'Hippocrene.

La garanzia dell'esemplarità dell'evento è data dalla similitudine della porta di levante per indicare l'inizio dell'aurora, naturalmente personificata; ma il Marino neppure cita la pittura, in quanto conclude la descrizione con la lode molto enfatica della poesia che riracconta una volta ancora, in sfida alla descrizione dell'inizio del canto VII del *Purgatorio*, la situazione d'amore e di disamore della bella Aurora che ha come amante Titone, immortale sì ma decrepito e impotente: sono i Cigni, i poeti, che, come Dante, sono in grado di narrare la scena di famiglia che, per forza dell'invenzione poetica, concreta e umanizza il mito antico. Così è la vita, come accade in tanta altra letteratura di amore e di bellezza, che ha come riscontro l'impossibilità dell'amante vecchio di corrispondere al desiderio amoroso della donna. Gli uccelli con il loro canto sono un'aggiunta di attualità, di presenza effettiva della vita nel confronto con il mito e con la pittura.

Molto più canoniche sono le rappresentazioni poetiche delle sculture, perché il marmo può sì, secondo la risaputa lode dello scultore che sembra abbia reso di carne viva il modello del personaggio del mito che ha voluto fissare nella materia più greve, animarsi, ma è soltanto possibile confrontare arte e Natura, canonicamente. Nella conclusione di *Statua di bella Donna*, infatti, il Marino inevitabilmente cita il mito di Pigmalione, che, unico, ha avuto il dono di vedersi animare la statua della dea amata: «Tu, mirabile e novo / Pigmalion divino, / poi che pietà non trovo / in un porfido alpino,

/ muta a la bella effigie il magistero, / e trasformalo omai ne l'esser vero». Soltanto in un caso il Marino riesce a uscire fuori dal canone del raffronto fra l'arte e la natura (la statua che è così perfetta da sembrare vera), ed è il madrigale *Venere e Adone*, il primo dei tre madrigali dedicati ai protagonisti del poema mariniano, e la novità ulteriore è data dal fatto che è sotto forma di dialogo tra Venere e Adone, una vera narrazione di seduzione della donna e di ritrosia del giovanissimo cacciatore:

VENERE. Perché, torcendo il desiato aspetto,
ritroso Giovinetto,
fuggi i nodi tenaci
de le mie braccia e ti sottraggi ai baci?

ADONE. Bella Dea, s'a' tuoi vezzi or non consento,
non è sdegno, è spavento.
Temo di questa reggia
il Signor non mi veggia,
ché, se i suoi gesti osservo a parte a parte,
esser certo non pote altro che Marte.

È un'animazione molto suasiva della rappresentazione poetica del primo approccio dell'innamoramento di Venere per Adone. Il marmo, lo scapello, l'opera di scultura non sono nominati: ci sono, invece, l'azione, il comportamento, la vicenda della seduzione a opera di Venere e del timore del ragazzo, che non è tanto ritroso agli abbracciamenti e ai baci, quanto ha paura che lo veda Marte, l'amante in carica della Dea, e lo faccia a pezzi. Il mito discende in terra, diventa vita realistica, come se i nomi divini altro non siano che ipostasi di persone del costume quotidiano. A confronto e in contrapposizione si vedano gli altri due gruppi scultorei di Venere e Adone, che seguono. Il primo subito nomina il marmo, pura materia dell'arte, anche se, dopo, il madrigale inserisce il dialogo fra gli dèi e Marte furibondo di gelosia, ma è fortemente rilevato il fatto che quanto è descritto non è che pietra, e non può esserci allora vivo furore in Marte. È una finzione dell'arte, non vita:

Vide di bianchi marmi
l'amata Dea congiunta al vago Adone,
e 'ncontro al bel Garzone
arse Marte di sdegno e strinse l'armi.

Risero a l'atto, e dissero gli Dei:
«Va', che schernito sei».
«Schernito or non son io»
(rispose il fiero Dio): «se vero fusse
quel che vero sembrava agli occhi miei
schernito allor sarei».

È forse il madrigale mariniano in cui il confronto e la contraddizione fra arti figurative e scrittura poetica appaiono più problematici e, al tempo stesso, meglio risolti: l'arte è finzione, e per questo quando Marte vede Venere congiunta con Adone si adira e minaccia; ma si tratta di una finzione, di un gioco, così come la scultura e la pittura sono, e allora lo sdegno di Marte che si trova tradito (lui stesso, del resto, essendo adultero, ingannatore di Vulcano) fa parte della recita, nella contrapposizione fra il marmo che finge l'abbracciamento di Venere e Adone tuttavia vero, reale, concreto, presente, e l'ira del dio bellicoso. Il quale recita e lo fa capire agli dèi, che contemplan il coito fra la dea e il giovanissimo cacciatore e non riescono ad accorgersi che c'è una differenza fondamentale fra arte e vita. Il Marino non vede nessuna drammaticità, come accadrà nei tempi moderni, fra arte e vita: sono entrambe aspetti fondamentali del mondo, che comportano meraviglia e gioco. Marte si adira perché vede il gruppo marmoreo di Venere congiunta con Adone, ma è tuttavia un atto amoroso che lo coinvolge, ed egli sa che altro è la vita e altro è l'arte, e per questo non si sente tradito e ingannato. L'arte "appare", non è vita; ed è una finzione anche la reazione del visitatore del museo che, guardando, riconosce un episodio che lo coinvolge, e ne resta offeso, e protesta, ma sa molto bene che quell'evento è altro dalla realtà, e può, allora, acquetarsi, riconoscendo che è esclusivamente arte, e non fotografia della situazione della vita.

Nel canto VI dell'*Adone* il Marino ripropone la contrapposizione fra arte e vita, al di là dell'usuratissimo confronto fra l'arte che parla con le immagini e i colori e la poesia che dipinge e scolpisce con la parola e con il ritmo, e siamo sempre un poco lontano dal platonismo di Michelangelo con il famoso sonetto «Non ha l'ottimo artista alcun concetto» e, se mai, vicino alla sentenza fondamentale del capitolo del Berni dedicato a Sebastiano del Piombo, nella contrapposizione fra Michelangelo e il Petrarca e i petrarchisti: «Ei dice cose, voi dite parole» (la pittura, la scultura e l'architettura di Michelangelo offrono realtà e verità, vita insomma, mentre

i rimatori lirici riescono soltanto a pronunciare *flatus vocis*, senza sostanza, senza «concetto», finzione verbale, eco di un'eco). Il Marino, a partire dall'ottava 51 dell'*Adone*, aspira all'identificazione di arte e poesia: sono due finzioni che tuttavia si fanno concrete per la forza degli artisti. Per più ardua sfida egli sceglie come argomento la finzione della finzione, che è «ciò che favoleggiâr l'antiche carte / degli amori celesti». Ciononostante il Marino dichiara di essere riuscito a identificare arte e vita, non natura, come tradizionalmente è detto (anche da Dante, che dice l'arte nepote della Natura, figlia di Dio). Ma questo supremo risultato è ottenuto, nelle pareti dei chiostrì e delle logge del palazzo della Vista, perché gli dèi stessi si sono compiaciuti di ritrarre le loro vicende amorose, in modo da fissare per sempre gli accadimenti tanto bizzarri e avventurosi e anche disdicevoli, e tutti gli strumenti del dipingere e i colori sono di creazione divina, per cui gli eccelsi pittori dei tempi moderni non possono fare altro che imitare tanta altezza di tecnica e di materiali. Insomma, arte e vita si congiungono, ma soltanto negli affrescati muri del palazzo che visitano Venere e Adone, con l'accompagnamento di Mercurio. Spiega il Marino: «Gl'innamorati dèi mirabil arte / v'ombreggiò sì che 'l ver da l'ombra è vinto / e, benché tutte mute abbian le lingue, / il silenzio e 'l parlar vi si distingue». È molto più dell'arte come imitazione della natura e della parola che descrive la realtà dei sensi e della vista. I pittori moderni sono di straordinaria capacità, e il Marino cita il Cavalier d'Arpino, il Caravaggio, il Castello, il Paggi, il Bronzino, Tiziano, il Veronese, il Bassano e qualche altro amico ancora, ma essi non possono andare oltre all'imitazione del modello divino che una volta per tutte ha raffigurato le vicende amorose degli dèi, mentre negli affreschi del palazzo della Vista si attua la coincidenza fra arte e vita.

Gli dèi sono raffigurati mentre perpetrano i furti amorosi e tutte le loro avventure che si inventano quando discendono dall'Olimpo alla terra e vengono a contatto con gli uomini, con la carne e il sangue e la bellezza e il desiderio d'amori e giochi e piaceri. C'è l'assoluta coincidenza fra ciò che gli dèi compiono in terra e l'arte, da loro stessi creata perfetta, senza nessuna mediazione di imitazione, di commento, di gara fra natura e arte. È quanto il Marino dice nelle ottave del sesto canto dell'*Adone*:

Vedi Giove [...] là 've s'aduna
 schiera di verginelle ir con l'armento.
 Vedi che scherza e la superba luna

crolla del capo e sfida a giostra il vento.
Tutto candido il pel, la fronte ha bruna,
dove in mezzo biancheggia un sol d'argento.
Già muggir sembra e sembra al suo muggito
muggir la valle intorno intorno e 'l lito.

A la ninfa gentil, che varie appresta
trecce di fiori a le sue trecce d'oro,
s'avicina pian piano e de la vesta
umil le bacia il vago lembo il toro.
Ella il vezzeggia e 'ntesse a l'aspra testa
di catenate rose alto lavoro;
ed egli inginocchion le terga abbassa
e da la bella man palpar si lassa.

Sovra gli monta la donzella ardata,
quel prende allor per entro l'acque il corso
e sì sen porta lei, che sbigottita
volgesi a tergo e 'nvan chiede soccorso.
Cogliesi tutta e tutta in sé romita
l'una man stende al corno e l'altra al dorso.
Su 'l mar piovono i fior nel grembo accolti,
scherzano i biondi crini a l'aura sciolti.

Solca la giovinetta il salso regno,
sparsa il volto di neve, il cor di gelo,
quasi stanco nocchiero in fragil legno;
il tauro è nave e gli fa vela il velo.
Van guizzando i delfini e lieto segno
fanno di festa al gran rettor del cielo;
ridendo, Amor superbamente il mira
quasi per scherno e per le corna il tira.
(VI, 59-62)

La novità della rappresentazione del rapimento di Europa a opera di Giove trasformatosi in toro, con l'avventura marina che consegue, è il fatto che non si tratta della descrizione dell'affresco, con la meraviglia di tanta virtù pittorica, quanto dell'essere vicenda, sequenza di avvenimenti, azioni, emozioni, apparizioni di altri personaggi che animano e sviluppano la scena. Si tratta di una narrazione, non di una raffigurazione pittorica immobi-

le, necessariamente definitiva. Il Marino vuole raccontare la vita così come si svolge, nell'estrema realtà dei particolari, che sono al di là del mito, come le rose che Europa intreccia alle corna del toro-Giove o il velo che copre la ragazza appena, tutto mosso dal vento, e come le chiome naturalmente d'oro, agitate anch'esse nel viaggio marino condotto dal «gran rettor del cielo», e significativo è ugualmente il variare dei gesti, del clima, dell'agitarsi del velo e dei capelli, fino all'eccesso del pallore di paura e di angoscia che cosparge il volto della bella rapita quando si vede in mezzo al mare, fra i delfini; e, come spettatore e, al tempo stesso, come pronubo, compare alla fine Amore.

Il mito del rapimento di Europa a opera di Giove trasformatosi in toro è quello più ampiamente descritto nell'episodio dell'*Adone*; gli altri miti che vedono protagonisti sempre Giove, poi Apollo, Selene-Diana, Mercurio, Saturno, sono raccontati molto sinteticamente e allusivamente, anche se sempre con lo stesso modo di visione pittorica e di attualizzazione estrema della vita, narrata mentre accade. Si legga, come ulteriore *exemplum*, la vicenda di Giove che si trasforma in cigno per possedere in questo modo Leda:

Eccol vestito di canute piume
 a bella donna intorno altrove il miri,
 qual di Caistro o di Meandro al fiume,
 rotar volando in spaziosi giri
 e gorgogliar sovra 'l mortal costume
 canori pianti e musici sospiri,
 temer del proprio folgore il baleno
 e comporre il suo nido entro il bel seno.
 (VI, 64)

In questo affresco di vita il punto decisivo è costituito da Giove-cigno che piange e canta e sospira d'amore, e che, alla conclusione, con le sue piume luminose penetra nel sesso della «bella donna», e anche questo è movimento, vicenda, azione, come lo scorrere dei due fiumi citati e come il volo del cigno divino per ritrovare la donna di cui si è invaghito.

Il punto di partenza dell'idea delle arti come l'esempio che Dio (o gli dèi, nel caso dell'*Adone*) propone agli uomini perché, poi, possano imitare forme e colori e immagini nasce dalle descrizioni degli intagli che Dante contempla mentre sta salendo nel primo girone del purgatorio. Ci sono le

raffigurazioni dell'Annunciazione dell'Angelo a Maria, David che trasporta l'arca dell'Alleanza e, di fronte a essa, danza estatico, san Gregorio che chiede a Dio di concedere la conoscenza della fede nel Cristo a Traiano. La narrazione dei tre episodi esemplari è svolta minuziosamente, ma con l'eccezione e l'entusiasmo per il fatto che Dante segue le vicende dei bassorilievi nell'assoluta attualità, come se stessero accadendo ora e il poeta ne fosse coinvolto nell'annullamento delle scansioni del tempo. Dante moltiplica le esclamazioni di stupore, e due sono i momenti che spiegano il miracolo di tale opera d'arte. Il primo è la contrapposizione fra arte e natura, con un vertiginoso capovolgimento della concezione classica dell'arte, «nepote» di Dio, in quanto figlia della natura, secondo quanto Virgilio spiega in *Inferno*, XI, 101-105. Dice Dante:

io conobbi quella ripa intorno
che dritto di salita aveva manco,

esser di marmo candido e addorno
d'intagli sì, che non pur Policleto,
ma la natura li avrebbe scorno.

(*Purgatorio*, X, 29-33)

Alla conclusione delle descrizioni dei bassorilievi c'è la spiegazione di tanta perfezione, capace di far essere vivi e in movimento i personaggi e gli episodi, fino al paradosso che l'incenso del festeggiamento dell'Arca è sensibilmente sentito da Dante: «Similmente al fummo de li 'ncensi / che v'era imaginato, li occhi e 'l naso / e al sì e al no discordi fensi» (61-63). Ecco, infine, la spiegazione di tanta meraviglia: «Colui che mai non vide cosa nova / produsse esto visibile parlare, / novello a noi perché qui non si trova» (94-96). I bassorilievi del purgatorio sono opera del divino artista, cioè di Dio, nel quale l'arte perfettamente coincide non soltanto con la realtà, ma anche con il significato, la lezione, l'esemplarità, il messaggio. L'identificazione fra vita e storia diventa *exemplum*.

Nel canto XXXIII dell'*Orlando furioso* l'Ariosto sfida l'inosabile dantesco, e riporta sulla terra il confronto fra arte e vita, senza più nessuna mediazione divina. L'inizio dell'episodio è solenne: una prolusione sulla storia dell'arte che si conclude nella meraviglia più straordinaria ancora della sentenza di Dante che giustifica la straordinarietà dei bassorilievi del purgatorio con la citazione di Dio artista. Dice l'Ariosto:

Timagora, Parrasio, Polignoto,
 Protogene, Timante, Apollodoro,
 Apelle, più di tutti questi noto,
 e Zeusi, e gli altri ch'a quei tempi foro;
 di quai la fama (mal grado di Cloto,
 che spinse i corpi e dipoi l'opre loro)
 sempre starà, fin che si legga e scriva,
 mercé degli scrittori, al mondo viva:

e quei che furo a' nostri dì, o sono ora,
 Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,
 duo Dossi, e quel ch'a par sculpe e colora,
 Michel, più che mortale, angel divino;
 Bastiano, Rafael, Tizian, ch'onora
 non men Cador, che quei Venezia e Urbino;
 e gli altri di cui tal l'opra si vede,
 qual de la prisca età si legge e crede:

questi che noi veggian pittori, e quelli
 che già mille e mill'anni in pregio furo,
 le cose che son state, coi pennelli
 fatt'hanno, altri su l'asse, altri sul muro.
 Non però udiste antiqui, né novelli
 vedeste mai dipingere il futuro:
 e pur si sono istorie anco trovate,
 che son dipinte inanzi che sian state.
 (XXXIII, 1-3)

I bassorilievi che Dante contempla nel primo girone del purgatorio sono opera, sì, di Dio, ma rappresentano eventi e situazioni del passato: sono lezioni e rammemorazioni di vicende esemplari. Nella rocca di Tristano i paladini possono contemplare, una volta che le stanze siano illuminate, affreschi sì, in sé, meravigliosi, ma con una novità sconvolgente: ciò che è dipinto non è il passato e neppure il presente, ma il futuro; e a tanto giunge non un artista divino e neppure, naturalmente, un artista umano (e di qui deriva l'elencazioni dei tanti pittori antichi e contemporanei, tutti celebrati, i primi sulla fede degli storici e dei critici d'arte, i secondi per giudizio del poeta che li elenca con qualche breve indugio di specifica lode), ma un mago, Merlino, per propria capacità assoluta. Nel canto XXVI

l'Ariosto, del resto, aveva già descritto le statue e le fontane fatte esistere per magia da Merlino. Sono opera di magia, perché gli intagli delle fontane al tempo stesso rappresentano vicende future e l'*exemplum* morale (di derivazione dantesca: la «lupa»):

Era una de le fonti di Merlino,
de le quattro di Francia da lui fatte,
d'intorno cinta di bel marmo fino,
lucido e terso, e bianco più che latte.
Quivi d'intaglio con lavor divino
avea Merlino imagini ritratte:
direste che spiravano, e, se prive
non fossero di voce, ch'eran vive.
(XXVI, 30)

Tutta la descrizione successiva e l'uso del termine «intaglio» e il commento d'ammirazione e di stupore per l'apparenza di vita vera nella contemplazione dei bassorilievi seguono fedelmente il discorso e le descrizioni di Dante, *Purgatorio*, X, 101 e seguenti. Non sono una novità nell'affrontare il rapporto fra arte e vita. Molto diverso è, invece, quello che dice l'Ariosto a proposito della rocca di Tristano. Gli affreschi che s'illumino d'improvviso davanti a Ruggiero, Marfisa e gli altri guerrieri richiedono una giustificazione perché non sono le imitazioni dei miti o di figure e personaggi del passato, ma la raffigurazione del futuro, con personaggi, storie, episodi, imprese, passioni che avverranno ben oltre i tempi dei paladini e delle guerre fra cristiani e saracini. Siamo molto al di là ancora della preveggenza degli eventi futuri che Dante fa pronunciare a tanti dannati dell'inferno e a Virgilio e a Beatrice e ad altri beati. Tale rappresentazione del futuro non è raccontata, ma dipinta:

Ma di saperlo far non si dia vanto
pittore antico né pittor moderno;
e ceda pur quest'arte al solo incanto,
del qual trieman gli spirti de lo 'nferno.
La sala ch'io dicea ne l'altro canto,
Merlin col libro, o fosse al lago Averno,
o fosse sacro alle Nursine grotte,
fece far dai demonii in una notte.

Quest'arte, con che i nostri antiqui fenno
 mirande prove, a nostra etade è estinta.
 Ma ritornando ove aspettar mi denno
 quei che la sala hanno a veder dipinta,
 dico ch'a uno scudier fu fatto cenno,
 ch'accese i torchi; onde la notte, vinta
 dal gran splendor, si dileguò d'intorno;
 né più vi si vedria, se fosse giorno.

Quel signor disse lor:—Vò che sappiate,
 che de le guerre che son qui ritratte,
 fin al dì d'oggi poche ne son state;
 e son prima dipinte, che sian fatte.
 Chi l'ha dipinte, ancor l'ha indovinate.
 (XXXIII, 4-6)

Il pittore che ha raffigurato le future vicende della storia è il mago, che ha al servizio i demòni che sono in grado di dipingere la realtà futura del mondo. È un'assoluta alternativa rispetto alle opere dei pittori antichi e contemporanei.

La magia si sostituisce alla condizione umana e (a ben vedere) alla natura, che pure è nepote di Dio. È vero che l'arte magica è «estinta» nell'età moderna, ma è stata capace di dipingere tutti gli affreschi della rocca di Tristano in una notte, e con colori che sono infinitamente più splendidi di quelli che usarono e usano i pittori mondani. L'arte pittorica ha in sé qualcosa di magico, e i pittori ne sono, più o meno consapevolmente, imitatori e sfidatori; ma il culmine è rappresentato dalla capacità dei demòni di raccontare negli affreschi il futuro. La notte è lo spazio dove operano i demòni, ma una luce sfolgorante è poi capace, anch'essa per opera demoniaca, di illuminare dove era tenebra come se fosse giorno. La luce che permette a Ruggiero, a Marfisa e agli altri guerrieri di contemplare gli affreschi demoniaci è una sfida rispetto a quella mondana, come le pitture magiche sono una sfida all'arte dell'uomo. L'arte dei bassorilievi di Dante è opera di Dio, ma l'Ariosto la mette a confronto per calcolato eccesso di *hybris* con l'opera pittorica dei demòni che obbediscono a Merlino.

Anche nel palazzo di Armida Carlo e Ubaldo vedono dipinti i miti amorosi dell'età pagana e gli esempi di passioni d'amore; ma si tratta, sì, di opera di magia soltanto in quanto raffigurazione perfetta di quanto l'arte

umana tante volte ha fatto. Se mai, il Tasso suggerisce che l'arte pittorica ha sempre in sé qualcosa di ambiguo, non è soltanto celebrazione della bellezza e delle esperienze del mondo che hanno compiuto dèi e uomini, dee e donne, ma è anche un invito a eccitare i sensi, a rappresentare come supremo momento della vita l'atto amoroso, e per questo i due casti e pudichi guerrieri se ne distolgono ben presto. Per il Tasso, allora, tali pitture rischiano di coincidere con la vita. La magia di Armida le rende perfette, mirabili, efficacissime, perché all'arte si è aggiunta la magia. Ma gli affreschi di Merlino sono una prova ben più ardua di sfida vittoriosa con il tempo, con la storia. Soltanto la pittura è in grado di dimostrare come saranno le vicende dei futuri secoli, fino al momento contemporaneo in cui il poeta scrive e racconta. I demòni di Merlino dipingono la vita e le storie dei secoli oltre le guerre fra Carlo Magno e i Saraceni come se fossero attuali, presenti. È l'ambizione, a bene vedere, di ogni pittore, ma questo sa che è un'impresa del tutto impossibile, anche se via via ne viene suggerito il desiderio da poeti e drammaturghi e narratori dal Marino fino al novecento.

Ci sono alcuni aspetti dal raffronto fra la pittura che si mescola con la vita e della parola che la asseconda che meritano almeno un accenno. Se una parte almeno delle descrizioni pittoriche dell'Ariosto risponde alla tradizione della facile similitudine della *pictura sicut poësis*, cioè della pittura che parla e della parola che dipinge, e più pedagogici ancora sono gli affreschi del palazzo di Armida, il padiglione di Meridiana che descrive il Pulci ha un diversa impostazione, trattandosi di una cosmologia dipinta, che non è imitazione e rappresentazione delle cose (della natura e dei casi esemplari di storie e amori e visioni), ed è un'opera capace di mostrare magicamente e scientificamente come è il cielo con le stelle, i pianeti, i movimenti celesti e con l'elencazione esaustiva e mirabile di botanica e di zoologia e delle altre meraviglie della creazione. Si tratta dell'enciclopedia figurata: coincide con l'universo che non può, se non in modi limitatissimi e parzialissimi, nessun pittore raffigurare, tanto è vero che, perché Astolfo possa contemplare e capire tanta verità del creato, ha come guida e accompagnatore il diavolo Astarotte, scienziato, filosofo, teologo.

La situazione opposta è data dalle pitture che Apelle e altro sublime pittore hanno figurato nel portico a cui giungono Baldus, Cingar, Leonardus e Bocalus dopo essersi salvati dalla terribile tempesta scatenata dai venti liberati da Aeolus:

Pinxerat hic pictor pictorum, magnus Apelles,
 quidquid fada sibi comisit pingere Manto,
 Manto, Tyresiae proles, uxorque Foletti.
 Cernitur hic illic semper memorabile bellum,
 quando Barigazzum Pompeius ab arce Cipadae
 compulit, et, missis raptim squadronibus, ipsum
 stravit Alexandrum Magnum, Xersisque canaiam
 sub duce Grandonio mazzavit ad oppida Nini.
 Armiger Orlandus furit hic, dum fortis avanzat
 Hanibalem, nec non capelettum buttat Achillem
 cum caput avantum magni de arzone Bufalchi.
 Parte alia Caesar, secum veniente Rinaldo,
 Alpibus in vastis Ferrariae, iuxta Folignum,
 diripit armatam de fustis, deque galacis,
 quam Darius princeps mundi, mediique Milani,
 miserat in punto propter ruinare Cipadam.
 Haec ea, cum multis aliis, depinxerat illic
 pictorum columen, lux, lunaque, solque penelli.
 (*Baldus*, XIII, 155-172)

È l'opposto sia del padiglione di Meridiana sia degli affreschi ariosteschi e tassiani, dove storia e mitologia sono rigorosamente ordinati secondo date e nomi di guerrieri ed eroi e battaglie e divinità o avventure e furti amorosi, anche se le pitture dell'*Orlando furioso* riguardano per opera di magia il futuro. Il Folengo descrive gli affreschi di guerre e battaglie ed eroi, ma l'originalità sta nella calcolata confusione di nomi di personaggi antichi e moderni e di luoghi e di geografie beffardamente disordinati e inventati, come Ferrara con le Alpi e Foligno con «fustis» e «galacis» e con Dario signore di Milano. È la parodia della pittura storica quattrocentesca. La pittura è una bizzarra e ammirevole presa in giro, più ancora che la poesia, e i poeti, alla fine, significativamente vanno a finire nella zucca conclusiva. È compito del "comico" meschiare luoghi e tempi, nomi e memorie, e la storia è frammentata, fatta a pezzi, rimessa insieme in modi quanto più è possibile remoti dalla verità che gli storiografi hanno fissato. La pittura, a dire il vero, è come la poesia: inventa, falsifica, confonde, come l'Ariosto dice, raccontando il viaggio di Astolfo al paradiso terrestre, che i poeti molto probabilmente hanno celebrato Achille e gli altri eroi esagerando in lodi e ammirazione.

Posso, a questo punto, andare al di là dei secoli, dopo l'eccelsa ventura del Marino, dopo che il rapporto fra arte e vita è stato dimenticato per il privilegio, invece, della ragione, della realtà della parola e delle figure che devono essere soltanto quello che sono, senza la problematicità dello scontro, che può giungere all'autodistruzione di entrambe. Penso a due testi del Pascoli, l'uno in contraddizione con l'altro, ma entrambi proposti come due domande, due alternative decisive, ineludibili. Si tratta del "poema conviviale" *Sileno*, del 1899, e del "poema italico" *Paulo Ucello*, del 1903. Il protagonista del "poema conviviale" è lo scultore greco Scopas ancora ragazzo, che è di Paro e a Paro è andato a guardare il marmo che stanno scavando gli schiavi paflagoni perché poi gli artisti e gli architetti ne facciano templi, statue, palazzi, bassorilievi. Lì egli ha una visione, anzi una doppia visione, una reale e tuttavia meravigliosa e misteriosa, l'altra come una rivelazione che il dio Pan gli offre, perché il ragazzo ha da sempre la vocazione dell'arte, anche se è ancora incerta, *in nuce*, germoglio di una futura ventura di creazione e di bellezza. Pascoli si serve, come punto di partenza della rappresentazione del senso e della funzione dell'arte in rapporto con la vita, dell'aneddoto, raccontato da Plinio, del masso di marmo, appunto a Paro, che, spezzato dal marmorista, rivela la statua di un Sileno perfettamente modellata:

con uno scroscio ultimo, il blocco
s'aprì, mostrando, come in ossea noce
bianco gariglio, te di Pan bicorni
figlio, o Sileno: e tu ridevi al sole
riscintillante sopra l'ulivete;
e tu puntavi con l'orecchie aguzze
l'aereo mareggiar delle cicale.
Ma che mai ceta questa rupe? Io venni
a domandarti perché mai sorridi
solo, costì, col tuo marmoreo volto,
e come tendi le puntute orecchie
al sibilo de' fragili canneti.
Od altro ascolti e vedi altro, Sileno?

Il Sileno perfetto che fuoriesce dal masso che gli schiavi della cava hanno spezzato non è, nella scoperta che ne ha Scopas, la statua così rivelatasi per meraviglioso evento, che suscita stupore tanto che Plinio lo annota

nella sua *Naturalis historia* come degno di essere riferito fra i tanti stupori della Natura. È il figlio di Pan, Sileno, ed è vivo, si muove, si agita, parla quando il ragazzo lo interpella per chiedergli che mai sta facendo, diritte le orecchie ad ascoltare e il volto a guardare. È il dio analogo al vecchio Sileno, a Socrate, che parla e ammaestra sul punto di morire nell'altro poema conviviale *La civetta*. Nel poema *Sileno* il figlio di Pan compare vero e vivo dal masso di marmo per opera divina. Non è la statua che abbia scolpito l'artista, ma è l'apparizione autentica, uscita dalla pietra per propria scelta e per rispondere alle domande del ragazzo che ha in sé la vocazione dell'arte.

Sileno, uscito fuori per divina decisione, ride al sole, punta le orecchie aguzze, le tende al canto delle cicale e al sibilo delle canne. Non si dimentichi che, nella tradizione greca, la cicala è l'emblema del poeta che canta nella sua assoluta gratuità, per la bellezza e la verità che offre agli uomini, e le canne sono il primo strumento musicale che accompagna il canto del poeta. La figura del dio caprino si incarna appena uscito dal mallo del masso. L'arte è opera divina, come nell'*Adone* dice il Marino, rilevando il fatto che gli affreschi delle logge del palazzo della Vista sono mirabili, perché i colori sono stati inventati dagli dèi stessi, che hanno goduto nel rappresentarsi mentre si avventurano a scendere in terra e impadronirsi delle figlie e dei figli degli uomini per la loro bellezza; e le tinte e le linee dei pittori d'oggi non sono che imitazioni della creazione divina. Il punto di partenza dell'arte anche per il Pascoli è il modello divino: non, però, la bellezza degli dèi e degli uomini esaltati dalle tinte e dalla forme dell'arte, ma il bicorne figlio di Pan, umano e ferino al tempo stesso, congiunzione perfetta delle due essenze della realtà dell'universo vitale. L'arte è, agli occhi del Pascoli, partecipe del "Tutto" vitale, nell'esemplarità del Sileno figlio di Pan: non è Apollo il dio dell'arte, ma la divinità che trascorre per le campagne e i monti, fra le canne e i fiumi, accompagnatrice di Psiche-Anima, come il Pascoli dice in un altro "poema conviviale". Sileno è compagno di Dioniso, il dio dell'ebbrezza dell'anima e dell'eccesso che è l'arte. Egli fa vedere al ragazzo Scopas che cos'è l'arte, nel momento in cui è congiunzione di vita e di creazione materiale; e l'artista futuro la dovrà ripetere, nel momento in cui Sileno gli è apparso e ora gli parla, dio e, al tempo stesso, modello supremo ed esempio dell'opera d'arte.

La visione che Sileno offre al ragazzo Scopas è la mistione di vita e arte: la prima è quella che il fanciullo conosce e sperimenta in quanto è un palestra, cioè, appunto, la vita; l'altra è l'opera che rende eterna l'esistenza

invece mutevole e presto perduta. Sileno, apparso dal cuore del marmo, parla e spiega al ragazzo che cos'è l'arte. Se ne ricorderà d'Annunzio poco dopo, nella sequenza dei componimenti di *Alcyone* che rievocano i marmi delle Apuane e Michelangelo che a Carrara era andato a scegliere i massi per le sue statue e lì aveva immaginato farsi arte viva e vera il suo concetto di bellezza. Racconta il Pascoli:

Vide, sotto la scorza aspra del monte,
vide il tuo regno, o bevitore di gioia,
vecchio Sileno: una palestra: in essa
sorprese il breve anelito del lampo
in un bianco lor moto i palestriti:
l'ombra seguace irrigidì quel moto
per sempre; e stette nelle braccia tese
degli oculati pugili già pronto
lo scatto di fischiante arco di tasso,
ed alla mano al lanciatore ricurvo
restò sospeso impaziente il disco
in cui pulsava il vortice di ruota,
ed alla pianta alta de' corridori
l'impeto rapido oscillò del vento:
gli efebi intenti a contemplar la gara
ressero sul perfetto omero l'asta.

La vita è la gara, con il pugilato, la corsa, il tiro del giavellotto, il lancio del disco, i palestriti, lo stesso Scopas, che, nel lampo della visione che gli offre il Sileno dionisiaco, si riconosce, vero e vivo, eppure destinato a non essere che ombra (platonica), se l'arte non giunge a eternarla. La visione del Pascoli non è drammatica, ma piuttosto problematica sì, e nonostante tutto trionfale, all'opposto di quanto poco più in là diranno il d'Annunzio de *La Gioconda* e il Pirandello in *Diana e la Tuda* e anche nella trilogia dei *Sei personaggi*, di *Ciascuno a suo modo* e di *Questa sera si recita a soggetto*, nonché nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, che affronteranno drammaticamente come insanabile contraddizione il rapporto fra vita e arte, fino a morire (d'Annunzio) o a distruggersi intellettualmente e fisicamente, fino al silenzio, alla malattia mortale, a morire per rendere uguale alla vita l'arte (i quattro personaggi che rimangono, dei sei che erano, dopo che la Bambina e il Giovinetto sono l'una affogata, l'altro suicida).

Scopas palestrita sarà lo scultore che renderà eterna la vita in quanto Sileno gli ha rivelato il senso dell'arte di fronte alla vita. Eternati nel marmo (nella materia), oggetti e personaggi rimangono reali e infinitamente contemplabili nella loro bellezza che non teme la corrosione del tempo. Ombra sono i vivi, in quanto trapassano e muoiono, mentre l'arte dura al di là del tempo, delle fatiche, delle pene, dell'invecchiamento, delle malattie. Rimane il vero dell'arte, mentre ombra è la vita. Del resto ne *La Gioconda* proprio per salvare l'arte, la statua sublime di Diana, Silvia Settala si sacrifica, fino a mozzarsi le mani; eppure la vita va oltre, la modella e lo scultore vanno a vivere insieme; e la sequenza della vicenda della tragedia dannunziana è contraddittoria, disperata, crudele, mortuaria.

Il Pascoli viene a dire, per suggerimento di Sileno, che l'alternativa possibile, l'unica, alla tragicità della vita è l'arte, nel momento stesso in cui, nella pienezza della bellezza e della giovinezza, l'artista riesce a fissarla una volta per tutte; ed è un privilegio sublime. Esemplifica Sileno non soltanto l'armonia e le regole perfette dello sport giovanile, ma ogni manifestazione e ogni atteggiamento della vita, e sceglie, naturalmente, secondo il canone della rappresentazione in poesie delle opere delle arti figurative, anche gli *exempla* supremi, che coincidono con le divinità (e Sileno, infatti, è anch'egli un dio, pur vecchio e gran bevitore, ma perché platonica e dionisiaca è l'arte, e dionisiaco è l'estremo e sfrenato slancio trionfale della vita quando si esemplifica nel baccanale):

In tanto a luminosi propilei,
 con sul capo le braccia arrotondate,
 vedeva lente vergini salire:
 la pompa che albeggiò per un momento,
 eternamente camminò nell'ombra.
 Vide, sotto la scorza aspra del monte,
 emersa dalle grandi acque Afrodite
 vergine, al breve anelito del lampo
 che la scopriva, con le pure braccia
 velar le sacre fonti della vita:
 l'ombra seguace conservò per sempre
 la dolce vita ch'esita nascendo.

Non soltanto i riti dello sport e delle cerimonie sacre sono gli eventi delle forme consacrate della vita, ma anche i gesti più semplici e naturali,

come quello di Afrodite appena uscita alla vita dal mare (che è lo spazio da cui ha origine la vita, forse darwinianamente per il Pascoli) che con le braccia per pudore, nuda, cela le mammelle e il sesso. Sono i modelli delle vicende della vita, che l'arte fissa per sempre, mentre anche quel gesto non è che un'ombra, in quanto il tempo se la porta via rapidissimamente, e neppure più si potrebbe rammentarlo e ricordare la stessa origine di Afrodite e che Afrodite dea sia esistita nel mutare della storia, delle religioni, delle «favole» che si fanno irrimediabilmente «antiche».

L'esemplificazione di Sileno prosegue:

E vide anche la morte, anche il dolore:
vide fanciulli e vergini cadere
sotto gli strali di adirati numi,
e tutti gli occhi volgere agl'ingiusti
sibili: tutti: ma non già la madre:
la madre, al cielo; e proteggea di tutta
sé la più spaurita ultima figlia.
In tanto le Nereidi dal mare
volsero il collo, con la nivea spinta
del piede su le nuove onde sospesa;
mentre al bosco fuggivano le ninfe
inseguite da satiri correnti
con lor solidi zoccoli di becco;
e un bacchanale dileguò sul monte.

In *Alcyone* d'Annunzio rielenca, analiticamente, le apparizioni del mito: ne *Il Gombo*, del 1902, la vicenda di Niobe, la ninfa bramabile di *Versilia*, sempre del 1902, e Afrodite, ma nuda nella piena luce dell'estate, statua come descrizione ed emblema, e tuttavia descritta come viva, nella congiunzione di immagine e presenza vitale. Anche la raffigurazione del mare con le Nereidi è movimento che diventa, per opera dell'arte, forma eterna, vincendo la sfida eraclitea dello scorrere dell'acqua del fiume che non è mai uguale. C'è, nel "poema conviviale" di Sileno, la sfida vittoriosa dell'arte contro l'effimero trascorrere del tempo: nella rappresentazione del mare che si fa marmo e forma, c'è per Pascoli la proclamazione della vittoria contro Eraclito e l'idea del tempo che è sempre diverso e mutevole e tutto ciò che è nella vita corre alla morte. La stessa morte diventa eterna, ed

eterno il dolore, esemplarmente, non attuale fino a non fare più male. In *Solon* afferma il vecchio e saggio poeta e politico:

Oh! nulla, io dico, è bello più, che udire
 un buon cantore, placidi, seduti
 l'un presso l'altro, [...]

 mentre la cetra inalza il suo sacro inno;
 o dell'auleta querulo, che piange,
 godere, poi che ti si muta in cuore
 il suo dolore in tua felicità.

Il canto che libera l'anima dal dolore e dall'angoscia dell'esistenza è come la statua che eterna lo strazio di Niobe e l'efferatezza degli dèi che uccidono a uno a uno i figli di lei.

Il Pascoli fa che Sileno riveli al ragazzo Scopas, al futuro scultore, quello che tante volte raffigurerà la bellezza e il dolore della vita, la drammaticità del confronto fra vita e arte. *La Gioconda* di d'Annunzio è, al tempo stesso, la bellissima modella e la statua che lo scultore modella, nell'aspirazione a un'identità assoluta, tanto è vero che la raffigurazione artistica si concreta nel rapporto amoroso fra lui e la giovane donna; ma proprio la statua rischia di morire, se precipitasse a terra e si infrangesse, e non accorresse proprio la vita a salvarla (cioè, la moglie dello scultore, la madre dolente e abbandonata). Il vecchio artista Giuncano del dramma di Pirandello *Diana e la Tuda* distrugge tutte le sue statue, quando si accorge che la loro durata non è che un'illusione di continuità della vita, come se davvero l'arte potesse vincere il tempo, l'invecchiamento, la malattia, la morte connaturati con la vita. L'arte dimostra la sua impotenza nel momento in cui la rappresentazione della vita che recitano i sei personaggi giunge, sì, a essere *exemplum* e modello su cui gli spettatori tutti possono rispecchiarsi, ma al prezzo della sofferenza e della morte "reali"; e, allora, a che serve l'arte? Per questo Serafino Gubbio continua a girare la macchina di presa mentre la vita conduce fino al delitto, allo strazio che dell'attrice fa la tigre, alla condanna a morte della stessa tigre, che è pura natura, senza responsabilità e passioni, essendo soltanto istinto. L'arte, quella moderna e nuova, il cinema, non fissa più eternamente la bellezza e il dolore della vita: è soltanto finzione, inganno, e allora si dissolve lo stesso problema, fino a quel momento fondamentale, del rapporto fra vita e arte. In *Diana e la Tuda* la questione è ancora indecisa e contraddittoria: l'aspirazione di tradurre in arte le vicende della

vita nel succedersi delle venture di amore, bellezza, passione, sofferenza, invecchiamento, degradazione fisica, lamento è l'estrema manifestazione di *hýbris* nell'età moderna. È il capovolgimento del sogno di Pigmaliione. Pirandello non arriva fino al punto di raccontare la contemporanea morte della vita e dell'opera d'arte, e salva la Tuda, la modella, la vita. Ma l'atto di Giuncano già lo preannuncia. Mondrian, poco oltre, rappresenterà proprio l'arte come non vita. Ma le parole in libertà dei futuristi non sono già state proposte come suono, eco, insignificanza, rumore? L'arte non vuole più significare, ma allora anche la vita non è che silenzio, come dimostra Serafino Gubbio, che, pur continuando a fare il suo lavoro di operatore, non parla più, e più non parla e non agisce neppure Vitangelo Moscarda.

In *Paulo Ucello* il Pascoli capovolge la situazione del rapporto fra arte e vita rappresentato in *Sileno*. Il vecchio pittore si trova in una situazione opposta rispetto al futuro scultore Scopas, appena ragazzo; ma a spiegare e a sciogliere il nodo decisivo è il Santo, san Francesco, come a illuminare lo scultore futuro è Sileno, un dio. Senza la loro mediazione è irrisolvibile la domanda del significato e del valore dell'arte a confronto con l'esistenza. Paulo Ucello, al contrario di Scopas, che è palestrita, e gareggia e si esercita nello sport, non vive, se non minimamente, da terziario francescano quale è, per la regola francescana amante di Povertà e artista senza desiderio di ricchezza. Nella conclusione del "poema conviviale" vita e arte appaiono in perfetto accordo, mentre Sileno ha concluso la visione della vita che si fa arte e così diventa eterna. Proprio questo è il punto supremo della lezione pascoliana:

Ed ecco il monte ritornò com'era,
tacito immoto, se non se nel fosco
gomito d'una forra anche appariva
l'ultimo bianco di lucenti groppe
di centauri precipiti, e sonava
un quadruplici tonfo di galoppo,
che poi vanì. Ma quando tacque il tutto,
oh! come sotto il velo di grandi acque,
s'udiva ancora eco di cembali, eco
di timpani, eco di piovosi sistri;
ed *euhoè* ed *euhoè* gridare
come in un sogno, come nel gran sogno
di quelle rupi candide di marmo

dormenti nella sacra ombra notturna.
 E con quel grido si mescea nell'eco
 il lungo soffio della tua zampogna,
 o Pan silvano.

In realtà, il “tutto” della vita non tace affatto, dopo che essa si è arrestata e le statue sono ridiventate massi del monte, non significanti (perché soltanto più in là, diventato scultore, il giovane Scopas potrà farli diventare immagini eterne della vita). Ci sono ancora i molti echi della vita, a dimostrazione che non c'è dissidio e contrapposizione fra arte e vita, proprio perché l'arte, la musica sonata da Pan, ancora s'ode, mentre stanno allontanandosi i centauri, le grida del baccanale, le altre musiche sfrenate e dolci insieme di quella festa dionisiaca, che è l'origine prima delle arti suscitate da Dioniso. Le celebrazioni e le avventure della vita si stanno trasformando in arte, e l'opera discende dalla passione dionisiaca, sublimandosi nella musica di Pan, di “Tutto”, che tutto conserva, trasformando le venture della vita in opera d'arte. L'arte custodisce tutta l'eco della vita.

Il punto di vista, in *Paulo Ucello*, è esattamente opposto al sublime sacrale di *Sileno* e del mondo pagano, platonico. Il vecchio «dipintore» è umile, pio; e la rappresentazione del rapporto fra l'arte e la vita e il sacro, questo fondamentale nel “poema conviviale”, con la presenza di Pan e di Sileno come figlio del dio della musica e del canto e della natura, e ugualmente decisiva nel “poema italico”, quando al pittore appare san Francesco, parte dalle notizie più trite (è un termine caro al Pascoli, sempre), dai dati quotidiani: la mattina «a crocchio» con gli amici ben più ricchi e illustri Donatello e Filippo Brunelleschi; l'arco di porta a San Tomaso, la vecchia moglie, la serenità crepuscolare, i balconi, le uova che gli amici ricchi sono andati a comprare, mentre egli non ha neppure un «grosso», donne e garzoni, fanti e fancelle, pan d'orzo e acqua pura, la chiocciola ch'ha solo quello ch'ha seco, un cantuccio d'orto, ecc. L'arte, nella prospettiva del “poema italico”, tanto più è difficile e misteriosa, quanto più viene rivelata a fronte a fronte con le azioni e le presenze quotidiane, e l'artista non è più lo scultore che, ragazzo, è palestrita, ma l'uomo insieme con gli altri uomini, nella normalità e nella semplicità delle giornate.

Il “poema italico” di Paulo Ucello incomincia con la marcata distinzione fra la vita e l'arte: da una parte tanti particolari minimi, quotidiani; dall'altra, il «mazzocchio» che il pittore «scortava», gli archi, gli sproni della cupola di

Santa Maria del Fiore del Brunelleschi; e ci sono le moltiplicate figure di uccelli, di alberi, di frutti, di fiori, di colli, di ruscelli, che Paulo Ucello dipinge sulla parete della sua casa, per sé stesso, gratuitamente, dopo aver smesso di pitturare l'arma di famiglia di qualche nobile fiorentino, che egli stava dipingendo per guadagnare qualche denaro e ricavarne di che vivere. C'è una netta contrapposizione fra l'arte come lavoro e guadagno e l'arte come pura e libera creazione e invenzione. *Paolo Ucello* è del 1903. *La Gioconda* di d'Annunzio è del 1898. Nell'epilogo della tragedia compare misteriosamente la Sirenetta, poverissimamente vestita, incondita, selvaggia, che recita la canzone pedagogica della contrapposizione irrimediabile fra arte e denaro, canto e ricchezza. Soltanto il canto gratuito dà felicità, mentre il guadagno, anche ottenuto con l'arte oltre che con la bellezza fisica e il desiderio materiale, porta al dolore, alla disperazione, alla morte. La Sirenetta canta, e non fa null'altro, così come Paulo Ucello, che dipinge sulla parete della sua stanza per la gioia di moltiplicare così le forme e le presenze della vita: è bene rilevare il fatto che egli dipinge soltanto le immagini della natura, non persone.

L'ambizione di Paulo è al limite dell'aspirazione alla totalità: tutti gli uccelli, tutte le stagioni, tutti i frutti, tutti i paesaggi, non effetti di modelli da lui contemplati, ma privilegio del pensiero, dell'immaginazione, della conoscenza nel corso dell'esistenza (sua, ma forse più ancora di ogni esperienza umana). Il punto supremo e più difficile della conquista dell'arte è il fatto che tutta quella descrizione di vita non è che arte, effetto d'artificio, della «dolce prospettiva». Contiene tutta la storia, le stagioni, lo spazio, il tempo, le figure della vita: questo può fare l'arte, ed è un risultato davvero supremo, che fa essere l'artista, secondo la sentenza dantesca, nepote di Dio; ma non è vita, e per questo il pittore contempla, sì, l'opera compiuta, ma è punto dal desiderio, invece, di avere con sé vero e vivo un uccello, cioè una presenza della vita, poiché egli è vita, pur nella vecchiaia, e la vita è conforto e gioia, quello che l'arte non può dare. Come in *Sileno*, il Pascoli elenca minuziosamente le immagini dell'arte, irreali, perché tale è la pittura:

la parete verzicava tutta
d'alberi: pini dalle ombrelle nere
e fichi e meli; ed erbe e fiori e frutta.

E sì, meraviglioso era a vedere
che biancheggiava il mandorlo di fiori,
e gialle al pero già pendean le pere.

Lustravano nel sole alti gli allori:
sur una bruna bruna acqua di polle
l'edera andava con le foglie a cuori.

Sorgeva in fondo a grado a grado un colle,
o gremito di rosse uve sui tralci
o nereggiante d'ancor fresche zolle.

Lenti lungo il ruscello erano i salci,
lunghe per la sassosa erta i cipressi.
Qua zappe in terra si vedean, là falci.

E qua tra siepi quadre erano impressi
diritti solchi nel terren già rotto,
e là fiottava un biondo mar di messi.

E là, stupore, due bovi che sotto
il giogo aprivan grandi grandi un solco,
non eran grandi come era un leprotto

qua, che fuggiva a un urlo del bifolco.

L'artista è il grado di raccogliere e fissare l'intero tempo e l'intero spazio. Ma il prezzo è il rimpianto della vita, che è altro, proprio in un determinato tempo delle stagioni e in un determinato spazio di colle, di ruscello, di erte sassose.

L'elencazione degli uccelli, di tutte le specie di uccelli che il pittore conosce, ha un che di epico, per lo slancio tumultuoso delle parole che li designano e li fanno fissare mirabilmente nella parete che egli ha tutta dipinto:

E uccelli, uccelli, uccelli, che il buon uomo
via via vedeva, e non potea comprare:
per terra, in acqua, presso un fiore o un pomo:

col ciuffo, con la cresta, col collare:
uccelli usi alla macchia, usi alla valle:
scesi dal monte, reduci dal mare:

con l'ali azzurre, rosse, verdi, gialle:
di neve, fuoco, terra, aria, le piume:
con entro il becco pippoli o farfalle.

Stormi di gru fuggivano le brume,
schiere di cigni come bianche navi
fendeano l'acqua d'un ceruleo fiume.

Veniano sparse alle lor note travi
le rondini. E tu, bruna aquila, a piombo
dal cielo in vano sopra lor calavi.

Ella era lì, pur così lungi! E il rombo
del suo gran volo, non l'udian le quaglie,
non l'udiva la tortore e il colombo.

Sicuri sulle stipe di sodaglie,
tranquilli su' falaschi di paduli,
stavano rosignoli, forapaglie,

cincie, verle, lui, fife, cucùli.

La vita comporta sì per gli uccelli il volo, il cibo, i nidi, ma anche il pericolo della violenza, dell'oppressione, della morte. L'arte (come, in *Sileno*, Niobe con l'ultima figlia superstite, ma anch'essa sul punto di essere straziata dagli dèi irati e crudeli) sospende il dolore, l'orrore della vita; ma non salva, non conforta, se non con l'illusione e con la finzione. L'aquila che piomba dal cielo sulle rondini, se rimane dipinta, è una minaccia che incombe, sì, sulla vita, ma non si attuerà mai, proprio perché è arte, che raffigura anche il dolore e la morte, come le statue di Niobe e dei figli e delle figlie, ma si trasforma, con la sua bellezza, nella gioia che è, come l'auleta querulo la cui pena di canto diventa per chi l'ascolta gioia e felicità. L'arte rende eterna e meravigliosa la vita in tutte le sue forme e gli eventi e i tempi e gli spazi, ma l'artista sa che questo non basta, ed egli stesso, il grande pittore che ama la dolce prospettiva e sa raffigura colli e buoi e uccelli secondo la legge del lontano e del vicino (come il fanciullino del "discorso" del 1896), dopo aver riempito il muro della sua stanza di tutte le forme della natura e delle emozioni e delle angosce e delle letizie, cerca ancora l'opposto dell'arte che è la vita.

Dice Paulo, dopo aver dipinto tutta la vita:

«Di bene, io ho questo in iscorto,

dipinto a secco. E s'io non son Donato,
son primo in far paesi, alberi, e sono
pur da quanto chi vende uova in mercato.

Ora, al nome di Dio, Paulo di Dono
sta contento, poderi, orti, a vederli:
ma un rosignolo io lo vorrei di buono.

Uno di questi picchi o questi merli,
in casa, che ci sia, non che ci paia!
un uccellino vero, uno che sverli,

e mi consoli nella mia vecchiaia».

Siamo al punto più alto e più drammatico dell'esperienza moderna e della riflessione sul contrasto fra vita e arte. Siamo al di là, per quel che riguarda la poesia del Pascoli, dalle raffigurazioni dei fiori e degli alberi, in *Myricae*, che confortano della fatica e del dolore dell'esistenza (e spesso il discorso si ripete nei *Canti di Castelvecchio* e nei *Poemetti*). Il pittore ha dipinto la totalità della vita sulla parete della sua stanza, che è come la parete della caverna platonica dove il filosofo vede le ombre della vita, che sono illusione, non realtà, passione, dolore, tempo e spazio. Su quella parete Paulo di Dono ha collocato il tutto del mondo. Ma non può impadronirsi neppure di un essere minimo della vita, un usignolo o un picchio o un merlo. E, come Giobbe, protesta davanti a Dio, che, infatti, nomina non invano, ma severamente e drammaticamente: «al nome di Dio». Questa è (racconta il Pascoli) «la mormorazione, / sommessa, in cuore» del pittore, di fronte alla bellezza della sua pittura, il privilegio che ha di essere il primo nel figurare paesi, alberi, uccelli, gli altri animali. Il discorso è allegorico, in quanto coinvolge il poeta stesso, cioè l'artista della parola: dice il Pascoli in *Addio!*, nei *Canti di Castelvecchio*: «Oh! se, rondini rondini, anch'io... // io li avessi quattro rondinotti / dentro questo nido mio di sassi! / ch'io vegliassi nelle dolci notti, / che in un mesto giorno abbandonassi / alla libera serenità!». Siamo, qui, nella problematicità della vita, però nella piena

armonia con l'arte, con la poesia da offrire ai figli. Paulo di Dono chiede infinitamente di più: la vita, l'uccellino più umile e comune in compenso di tutta la sua pittura, di tutta la sua arte meravigliosa. Scopas ha la visione di Sileno, che gli rivela la mirabile virtù dell'arte che fa durare eternamente la fuggevole vita. Anche Paulo Ucello ha, allora, una visione; ed è quella di san Francesco che ode la mormorazione del vecchio pittore e gli risponde, discendendo in terra dal cielo (si noti: non è Dio a spiegare la contraddizione umanamente irrisolvibile fra arte e vita). Come Sileno appare a Scopas uscendo vivo dal masso di marmo che si è infranto, così l'altra immagine del sacro, quella cristiana, si concreta davanti al pittore che vorrebbe per sé anche una minima presenza della vita, molto meno dei quattro rondinotti di *Addio!*, ma che gli sia cordiale e concreta e vera, perché l'arte ha raggiunto il culmine, ma non è toccabile, udibile, ascoltabile, con essa non si può conversare e condividere il tempo vitale. L'apparizione di san Francesco è, contemporaneamente, visionaria e pittorica, con il riferimento alla rappresentazione giottesca del santo che predica agli uccelli ed è sul prato con l'erba liscia e i fiori e gli alberi delicati:

Ecco e dal colle tra le viti e i meli
Santo Francesco discendea bel bello
sull'erba senza ripiegar gli steli.

Era scalzo, e vestito di bigello.
E di lunge, venendo a fronte a fronte,
diceva: «O frate Paulo cattivello!»

Il Pascoli giunge fino alla sfida suprema: il pittore che “vede” formarsi nel paesaggio da lui dipinto sulla parete della stanza il suo Santo, nello stesso modo con cui egli ha pitturato paesi, alberi e animali e soprattutto gli uccelli tanto amati. In quanto discende dagli alti cieli ed è partecipe del divino, non calpesta l'erba del prato; ma è la stessa situazione della pittura che è immateriale. Parla, ed è il momento unico e assolutamente straordinario della capacità della parola di concretarsi nel momento in cui l'artista la raffigura e, allora, la fa reale e viva. Come Sileno, san Francesco risolve il dissidio drammatico fra arte e vita in Paulo che è in grado meglio di ogni altro pittore di dipingere animali, uccelli, colli, boschi, frutti, stagioni, ma tanta bellezza d'arte non gli vale il pur minimo desiderio di vita, che è, per lui, il possesso di un uccello che gli sia accanto e canti e lo accompagni mentre dipinge e mentre trascorre

la sua povera e serena vecchiaia. Come Sileno ha parlato a Scopas ragazzo, così san Francesco conforta Paulo e gli dà quiete e pace, dicendogli di accontentarsi della sua arte in compagnia di Povertà che gli è perpetuamente accanto, come è stata con Gesù sulla croce e come carnalmente fu sposa del «fi' di Pietro Bernardone», e di non pensare più ai possessi della vita. Ma il Santo si accorge, proprio mentre si allontana ed esce fuori dall'affresco, che la sua ammonizione non risolve il dissidio fra arte e vita; e ne è segno la contraddizione fra il suono di una campana dipinta acuendo all'estremo e diventata reale l'ambiguità dell'eco sacra che dovrebbe tranquillare definitivamente il cuore di Paulo e, invece, l'altra eco nel cuore del pittore addormentato, ma ancora tremante di desiderio umile di vita:

Partiva, rialzando ora il cappuccio:
ché con l'ignuda Povertà tranquilla
Paulo avea pace dopo il breve cruccio.

Lasciava Paulo, al suono d'una squilla
lontana, quando quel tremolio d'ale
d'uccello vide nella sua pupilla.

Ne lagrimò, ché ben sapea che male
non era in quel desio povero e vano,
ch'unico aveva il fratel suo mortale.

L'unica soluzione possibile è al di là dell'arte e della vita, nel sacro, cioè al fuori della storia, della realtà, del tempo. È l'ultima proposta del sacro come armonia di vita e arte.

Nelle tante sculture dannunziane, ne *L'intermezzo*, ne *La Chimera*, nel *Poema paradisiaco*, e poi ne *Il fuoco*, ne *La Gioconda*, l'arte langue, è malata, è ferita, è moribonda, e soltanto in quanto tale può essere rappresentata, mentre la vita è altrove, autentica, autonoma, libera, sfrenata, in tutte le sue manifestazioni anche orrorose o dolorose o trionfali. Diventa radicale l'iato fra parola e immagine, e la prima, se mai, conserva una relazione di partecipazione con la musica, che è l'arte più lontana dalla vita. Il miracolo di san Francesco è evangelico; e allora ha un senso chiaro il fatto che la rappresentazione del confronto armonioso fra arte e vita sia attuata con due "miti" antichi, quello pagano di Sileno con l'elenco di dèi e di dee, e quello cristiano non soltanto francescano, ma più specificamente biblico.

Racconta, infatti, il Pascoli: «E lontanando si gettava avanti, / a mo' di pio seminator, le brice / cadute al vostro desco, angeli santi». Il seminatore getta la semente in terra, e di là sorgeranno a primavera le spighe di grano, cioè le nuove vite, secondo la parabola di Gesù. Ma il Santo seminatore non può avere la stessa potenza del Cristo, e poi il problema non è religioso, ma mondano, non riguarda la parola di Dio e tanto meno il nascere della fede nell'anima degli uomini, ma un dissidio e una contraddizione che con il sacro, in sé, nulla ha a che fare. Non si dimentichi il fatto che san Francesco getta le brice di pane degli angeli nel paesaggio dipinto. Il miracolo non è funzionale alla lezione sacrale, ma al fondamentale dramma umano della capacità dell'uomo di aggiungere al creato di Dio la creazione dell'arte, ma a questo punto perdendo la vita, anzi meglio ancora moltiplicare le rappresentazioni della vita, ma senza poterle possedere e conservare se non come figura e forma, non come reale compagnia.

Dipinti sono i colli, i boschi, i prati, la pieve, gli uccelli e gli altri animali, ma l'artista, il «nepote» di Dio, vorrebbe avere accanto un'anche minima presenza di vita, l'uccellino nel caso di Paulo. È impossibile: il dissidio non è ricomponibile. Il miracolo fu possibile nel passato, al tempo degli dèi pagani e della predicazione di Gesù e fino ancora al tempo dei Santi. Paulo desidera che accanto alla parete dipinta ci sia anche un uccello vivo: l'arte altrimenti davvero poco conforta. San Francesco dona al pittore la vita, per una volta almeno: «Ecco avveniva un murmure, uno sgrollo / di foglie, come a un soffio di libeccio». È il vento divino come quello che sente passare Mosè sul monte dove è Dio. Dopo c'è allora la trasformazione dell'arte in vita:

Scattò il colombo mollemente il collo.

Si levava un sommesso cicaleccio,
fin che sonò la dolce voce mesta
delle fedeli tortole del Greccio.

Dal campo, dal verzier, dalla foresta
scesero a lui gli uccelli, ai piedi, ai fianchi,
in grembo, sulle braccia, sulla testa.

Vennero a lui le quaglie coi lor branchi
di piccolini, a lui vennero a schiera
sull'acque azzurre i grandi cigni bianchi.

E sminuiva, e già di lui non c'era,
sui monti, che cinque stelline d'oro.
E, come bruscinar di primavera,

rimase un trito becchettio sonoro.

Per l'opera del Santo le immagini dell'arte diventano vita. È l'unica possibilità raffigurabile. Ma la vita va oltre il muoversi degli alberi, delle foglie, degli uccelli nel momento in cui il Santo ha compiuto il miracolo. Dopo, c'è anche il canto, quello dell'usignolo, che Paulo aveva desiderato d'udire accanto a lui, nella gabbia, come meravigliosa alternativa rispetto all'arte. Racconta conclusivamente il Pascoli:

E poi sparì. Poi, come fu sparito,
l'usignolo cantò da un arbuscello,
e chiese dov'era ito... ito... ito...

Ne stormì con le foglie dell'ornello,
ne sibilò coi gambi del frumento,
ne gorgogliò con l'acqua del ruscello.

E tacque un poco, e poi sommesso e lento
ne interrogò le nubi a una a una;
poi con un trillo alto ne chiese al vento.

E poi ne pianse al lume della luna,
bianca sul greto, tremula sul prato.

Il miracolo del santo ha fatto vivere uccelli e paesaggio che l'arte aveva fissato sulla parete della stanza del pittore; e allora può esserci un "dopo" ed è il canto dell'usignolo, cioè la voce della poesia, che è al di là della vita e dell'arte pittorica, ed è messaggio, pianto, gioia, domanda alla natura che spieghi il senso delle vicende umane e dell'essere stesso delle cose. Il «vecchio dipintore» è «addormentato»: ha visto il miracolo del Santo, che gli ha offerto vive tutte le immagini della sua pittura, ma non ascolta il canto dell'usignolo, cioè la voce di Pan, del Tutto (il dio di *Sileno*, di *Psiche*, d'altri "poemi conviviali", più "indiretti", come *Alexandros* e *La cetra d'Achille* e *L'ultimo viaggio*). Il Pascoli, con tanta ricchezza di visioni e citazioni, in real-

tà sposta nel miracolo, nell'illusione platonica delle figurazioni della caverna, il problema del rapporto fra arte e vita. È l'estremo tentativo di evitare il dissidio che, invece, nello scorcio dell'ottocento e nel primo novecento, si è rivelato irrisolvibile e irrimediabile, come dimostrano d'Annunzio nel *Poema paradisiaco* e poi Valéry (*Le cimetière marin* con la sublime chiosa di *Eupalinos*), Pound (il canto dell'usura). Pound, nell'*Hugh Selwyn Mauberley*, lamenta le innumerevoli vite che sono state cancellate perché restassero intatte le statue d'Europa: la prima guerra mondiale ha brutalmente rilevato la distruzione della vita che non ha senso ed è disperazione se ha come prezzo la salvezza delle fredde e inerti statue dei musei. Pirandello, poco oltre, racconta la distruzione di tutte le statue a opera di Giuncano di fronte allo splendore e alla perpetua novità della vita. Lì si chiude l'itinerario problematico della raffigurazione del rapporto fra arte e vita come fondamentale domanda poetica e concettuale. Dopo, ci sarà l'aspirazione sempre alquanto ideologica o alla totalità del reale o al trionfo ugualmente assoluto della parola e del segno del tutto al di fuori della vita (con Mondrian come punto di riferimento fondamentale). Se mai, ancora Pavese, ne *La bella estate* e in *Tra donne sole*, si porrà il problema, senza riuscire a risolverlo, nel primo romanzo optando per il valore della vita, nel secondo per la finzione mortuaria dell'arte. Ma è, in fondo, un epicedio senza avvenire.

Moreno Savoretti

«L'AMARE PERÒ UNA PITTURA È IL PESSIMO DEI MALI».
LA FUNZIONE DEL RITRATTO NELLA *DIANEA*
DI GIOVAN FRANCESCO LOREDANO

Nel terzo libro della *Dianeia* di Giovan Francesco Loredano, romanzo eroico-galante tra i più fortunati e ristampati nel Seicento, assurge a protagonista delle vicende narrate un quadro, il ritratto della bellissima Dianeia, principessa di Cipro, la cui bellezza senza paragone è in grado di accendere anche i cuori più freddi o disavvezzi alle passioni amorose a causa dell'età:

Dianeia in particolare non poteva esser osservata che col danno del cuore. Destava fiamme d'amore anco in quei petti più freddi, nei quali l'età avea consumato il calore¹.

Il gusto per la sperimentazione dei narratori barocchi non poteva ignorare un motivo come l'innamoramento per un ritratto² – variazione ingegnosa del tradizionale motivo dell'innamoramento per fama – che affonda le sue radici nel mito classico di Pigmalione e, più in generale, per quanto attiene il rapporto con la pittura, ha un antecedente illustre nei sonetti LXXVII e LXXVIII di Petrarca, dedicati al ritratto di Laura eseguito dal pittore Simone Martini³. Ma se nel modello petrarchesco l'immagine della donna amata ha la funzione di celebrare a un tempo la grandezza dell'artista e la «bellezza divina della donna⁴», attraverso il

¹ G.F. LOREDANO, *La Dianeia, Libri quattro*, Sarzina, Venezia 1635, p. 156. Per la trascrizione dei testi mi sono attenuto ai criteri utilizzati da Roberta Colombi nell'edizione moderna della *Stratonica* (L. ASSARINO, *La Stratonica*, a cura di R. COLOMBI, Pensa Multimedia, Lecce 2003).

² Su questo argomento si veda A.M. PEDULLÀ-M. DI RIENZO, *Eros e thanatos nel romanzo barocco italiano*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1999, pp. 66-74.

³ Per questo aspetto particolare, e per un discorso più generale sul rapporto tra ritratto e poesia da Petrarca a Marino, si rimanda al lavoro di Lina Bolzoni (con testi a cura di Federica Pich): L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Bari, Laterza 2008.

⁴ *Ivi*, p. 11.

riconoscimento del proprio ruolo di mediazione tra terreno e divino – nonostante finisca per mettere in risalto l'assenza di Laura «proprio là dove promette di rappresentare, e quindi di dar vita alla presenza⁵» –, nel romanzo del Loredano e nella narrativa secentesca in genere è il ritratto, in quanto riproduzione fittizia della realtà, a rappresentare il vero motivo di interesse. Nei romanzi barocchi – da *La Stratonica* di Luca Assarino, all'*Eromena* e la *La donzella desterrada* di Giovanni Francesco Biondi, fino a *Il principe ermafrodito* di Ferrante Pallavicino, gli *Accidenti di Cloramindo* di Francesco Belli, *L'istoria spagnola* del Brignole Sale e *Il principe Ruremondo* di Carlo Della Lengueglia, tanto per fare qualche esempio – ciò che preme non è tanto, o non solo, la funzione sostitutiva della donna reale da parte del quadro o la sua capacità di riprodurre e descrivere la bellezza femminile nelle singole parti del volto, secondo il canone della tradizione lirica, quanto la situazione insolita di un cuore che si accende di passione per l'immagine dipinta.

La sensibilità barocca predilige la ricerca di tali situazioni e se nella lirica si assiste alla «predicazione multipla⁶» della donna – descritta non solo nelle sue molteplici qualità o deformità fisiche, ma ancor più connotata per mezzo delle azioni che compie e perciò colta in attività che di volta in volta ne fissano una caratteristica –, così nella narrativa si assiste a una moltiplicazione della fenomenologia amorosa, attraverso la volontà di esaurire le infinite tipologie di rapporti erotici o sentimentali insoliti, a partire dall'abusata situazione di attrazioni omoerotiche più o meno inconsapevoli, il cui appagamento è impedito da provvidenziali e tempestive agnizioni.

L'amore per un ritratto, pertanto, rientra in questa propensione per le soluzioni ingegnose e capaci di destare meraviglia che lo stesso Loredano, molto attento ai gusti del pubblico e quindi a seguire quelle mode che meglio possano fargliene ottenere il favore, non esita a sperimentare anche al di fuori del romanzo, come nelle *Novelle amoroze*, dove può accadere che i protagonisti si innamorino di una maschera, come il giovane Epidoro

⁵ *Ivi*, p. 12.

⁶ G. GETTO, *Introduzione a Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti* [1954], a cura di G. GETTO, UTET, Torino 1996, vol. II, *I marinisti*, p. 22.

nella novella seconda⁷ o addirittura in sogno, come accade a Giacinta nella novella ottava⁸.

Numerosi, sotto questo aspetto, sono i punti di contatto tra la *Dianea* e gli altri romanzi barocchi, a partire dagli *Accidenti di Cloramindo*, dove ritroviamo la situazione di innamoramento per un ritratto nella vicenda della giovane principessa Alsuinda che si innamora del cavaliere vincitore di una giostra in suo onore, semplicemente dopo averne potuto ammirare l'immagine contenuta in un «nicchio d'oro», donato a suo padre Armontalce, re della Vastria:

Mai quadro animato dal cotanto celebre penello di Appelle, mai statua fatta espirante dal famoso scalpello di Fidia, mai tela animata dal magistero divino d'Aragne furono così intensamente mirate, come lo sguardo della Principessa s'internò nella bellissima figura di Cloramindo⁹.

Analogamente la protagonista del *Principe ermafrodito* si accende di passione per il giovane Alonzo alla sola vista della sua immagine effigiata su una moneta di rame, scoperta tra le mani della duchessa di Pratobello:

Al primo sguardo, ebbe la nostra Principessa preludio del dover sostenere la pena del ladrocinio. Avvertì che quel pezzo di rame improntato con quei colori era una moneta isborsata da Amore per comperare la sua libertà [...]. Si concepirono amorosi sentimenti nel suo petto¹⁰.

⁷ G.F. LOREDANO, *Novelle amoroze*, Grisei, Macerata 1659, pp. 109-110: «Toccava appena l'anno decimo quinto della sua età [...], quando una notte pianse la perdita dell'anima tra i fantasmi d'un sogno. Le parve di vedere, passeggiando in un amenissimo boschetto, un uomo, il più disposto e 'l più ben vestito che si fosse giamai oggettato ai suoi occhi [...]. Desiava incontrare negli amori d'un uomo che tenesse quelle nobili e amabili sembianze e lasciavasi trasportare in maniera da' deliri dell'imaginazione che, divenuta amante senza sapere di chi, riuscivano tanto più grandi le sue fiamme amoroze quanto più incognita la causa [...]. Lagnandosi di quando in quando diceva: – Dove s'è potuto ritrovare la più miserabile e la più infelice di me: amo un sogno. Deliro per un fantasma. Adoro un'ombra».

⁸ *Ivi*, p. 18: «Una sera nel ballo si sentì rapire il cuore da un'imaginata bellezza. Gli addobbi e 'l portamento d'una maschera rappresentarono tanti fantasmi alla propria imaginazione che si confessò amante d'una faccia prima che potesse vederla».

⁹ F. BELLÌ, *Accidenti di Cloramindo principe della Ghenuria, descritti in otto libri*, Bertani, Venezia 1639, p. 74.

¹⁰ E. PALLAVICINO, *Il principe ermafrodito*, a cura di R. COLOMBI, Salerno, Roma 2005, p. 58.

Nella *Stratonica* del ligure Andrea Assarino la situazione è ancora più complessa, poiché il ritratto della protagonista non solo fa innamorare il re Seleuco, al quale è destinato in dono, ma anche lo stesso pittore che l'ha dipinto in maniera mirabile («fornì l'immagine con tanta felicità, che 'n nulla, fuor che nel silenzio, discordava dall'esemplare¹¹»). In questa circostanza, tra l'altro, l'innamoramento per il ritratto si sovrappone all'innamoramento per fama, dal momento che il re ama Stratonica prima ancora di averne visto l'immagine e soltanto per averne inteso decantare le bellezza dai propri ambasciatori (i quali, a loro volta, non l'hanno veduta di persona, ma ne hanno ammirato l'effigie dipinta da Apelle: «gionti gli ambasciatori a Seleuco, tra le cose più notabili del loro viaggio contarongli l'istoria di quel ritratto¹²»).

Se, come si è detto, la situazione di un dipinto in grado di far scoccare la scintilla dell'amore a prima vista risponde a una chiara volontà di catalogazione delle innumerevoli possibilità di rapporto amoroso e al gusto barocco per le soluzioni inattese, non è necessario che ad essa si associ una precisa e canonica descrizione della donna nelle sue singole parti, ma è sufficiente che del ritratto si metta in risalto la bellezza senza eguali. Già i volti e le fattezze dei personaggi reali non sempre vengono descritti nel romanzo barocco – come nella *Dianeia*, dove la raffigurazione della protagonista è ottenuta «attraverso la voluta indeterminatezza del ritratto appena abbozzato» e «un'aggettivazione vaga e indefinita¹³» –, ma a maggior ragione ciò non accade per i ritratti, dove non si entra mai nel dettaglio della descrizione, spesso risolta nella genericità dei giudizi estetici, connotati da iperbolici paragoni, oppure affidata alla rappresentazione dell'effetto provocato dalla vista di tale bellezza su coloro che osservano:

Stavimo sempre fissi a mirarla, se non in quanto venivamo interrotti dagli altri che venivano a pascer gli occhi di quelle bellezze miracolose, ch'ezian-dio finte avevano forze per tormentare gli animi¹⁴.

¹¹ ASSARINO, *La Stratonica*, cit., p. 16.

¹² *Ivi*, p. 19.

¹³ G. QUAGLINO, *La realtà fantastica de «La Dianeia» di Giovan Francesco Loredano*, in «Critica letteraria», IV (1976), pp. 92-93.

¹⁴ LOREDANO, *La Dianeia*, cit., p. 157.

Pervenuto il quadro nelle mani di Seleuco, non si può dire quanto ne rimanesse meravigliato. Avventarono quegli occhi e quel volto, che pure altro non erano ch'ombre insieme accoppiate, una sì fatta luce nell'animo di quel vecchio che gli abbagliorno la mente e gli accesero il cuore¹⁵.

In tale prospettiva va considerata, allora, anche l'insistenza su alcune caratteristiche comuni ai ritratti nei diversi romanzi, a cominciare dalla somiglianza così perfetta tra l'immagine fittizia e l'originale da rendere difficile la distinzione e da ingenerare nell'osservatore il dubbio che, anche nel primo caso, si tratti di un essere dotato di vita, come in questo passo della *Stratonica*:

Stupidi gli ambasciatori parean non meno figure che le figure stesse. Entrati finalmente nel gabinetto ove stavano l'opre più finite, subito fissarono gli occhi nel ritratto di Stratonica. Vollero inginocchiarsi, perciocché la maestà di quel volto non lasciava credere che fusse pittura. Non poteano darsi ad intendere che quegli occhi e quella bocca non avessero spirito¹⁶.

Si tratta, tra l'altro, di un motivo assai diffuso nella lirica barocca, a partire dalla *Galeria* del Marino, dove è ricorrente l'immagine dell'opera d'arte che offre a colui che la osserva l'illusione della vita, come nel madrigale *Venere e Adone* («Non finto, è vero, è vivo / quell'Adon che leggiadro in sen si posa / a la Diva amorosa», 1-3) oppure nel sonetto dedicato alla Maddalena piangente di Luca Cangiasi («Finta dunque è costei? chi credea mai / animati i color', vive le carte? / Finta certo è costei, ma con tal arte, / che l'esser dal parer vinto è d'assai», 1-4¹⁷). L'arte del pittore supera la realtà, tanto che l'apparenza sembra in grado di sostituire il vero, secondo un'estetica che, come ha osservato Snyder, abbandona le «concezioni neoplatoniche sull'«idea della Bellezza»» e postula un ruolo dell'arte che «non imita più la natura, ma invece crea la propria realtà¹⁸». L'incomparabile maestria dell'artista nel saper ricreare, nello spazio angusto della tela, un bellezza tanto reale da parere viva non è altro che la rappresentazione dell'arte quale attività umana capace di superare la natura e di riprodurre nell'apparenza

¹⁵ ASSARINO, *La Stratonica*, cit., p. 20.

¹⁶ *Ivi*, p. 19.

¹⁷ G.B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. PIERI, Liviana, Padova 1979, pp. 279 e 70.

¹⁸ J.R. SNYDER, *L'estetica del barocco*, Il mulino, Bologna 2005, p. 145.

una realtà più vera della realtà stessa e in grado, inoltre, di sancire il primato della pittura non solo nei riguardi della scultura, nella tradizionale contesa intorno alla supremazia tra le due forme d'arte, ma anche nei confronti della poesia stessa, come nel sonetto di Girolamo Preti *Pittor, quell'empia donna ancor contende* (9-14):

Scrivo anch'io ciò che detta ingegno ed arte,
 Per veder l'idol nostro al ver simile
 Ritratto e ne le tele e ne le carte.
 Ma cede al tuo pennel la penna umile:
 Ch'io 'l vagheggio e 'l contemplo a parte a parte
 Più bel nel tuo color che nel mio stile¹⁹.

Il «bel semblante» della donna amata, sottratto, nella realtà, alla contemplazione del poeta innamorato, si ripresenta sulla pagine e sulla tela in modo altrettanto realistico, ma la «penna umile» non può che cedere e ammettere l'inadeguatezza del proprio stile di fronte alla superiorità dell'arte pittorica, unica in grado di gareggiare con la realtà provocando reazioni inattese e accendendo il fuoco di una passione che può addirittura sostituire il sentimento reale e vincere laddove anche le arti di Amore hanno fallito, come nel sonetto *Innamorato del ritratto di bella donna* di Giuseppe Battista (1-4):

Oh, chi me 'l crede? Io che delusi Amore,
 sotto il giogo d'Amor mi trovo avvinto,
 e quel che sembra a me scorno maggiore,
 da simulacro inerme oggi son vinto²⁰.

Nella stessa condizione di contemplazione passiva e non ricambiata di un'immagine si trovano, e in modo ancor più sistematico, i personaggi protagonisti dei romanzi, per i quali, in un primo momento e per ulteriore effetto di meraviglia, il ritratto sembra perdere il proprio carattere fittizio per trasformarsi in qualcosa di vivo e reale, in grado di causare l'immediato innamoramento di chi gli sta di fronte.

¹⁹ G. PRETI, *Poesie*, RES, San Mauro Torinese 1991, p. 41.

²⁰ *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, cit., vol. II, p. 400.

Nella *Dianea*, per esempio, tutti coloro che in vario modo hanno il privilegio di poter osservare l'immagine rappresentata nel quadro, ne sono affascinati e rapiti, come accade ai due figli del re di Cipro, Astidamo e Celardo, i quali, dopo aver preso «a contemplarla con quell'ansietà che rimirano gli settentrionali al sole, dopo una lunghissima notte²¹», arrivano a scontrarsi violentemente e ferirsi per il possesso del ritratto stesso, venendo meno al rispetto di valori sacri quali l'obbedienza ai voleri del padre o i legami di sangue. Il quadro conteso offre ai due fratelli-rivali lo stimolo – diversamente declinato ma uguale nella volontà di raggiungere quanto prima Dianea – per intraprendere viaggi che li portano lontani dal regno paterno.

Il ritratto, in quanto oggetto ambito e prezioso in virtù dell'immagine che contiene, diventa allora fattore scatenante non solo del viaggio che, come ha osservato Getto, rappresenta la struttura stessa di molti romanzi barocchi²², ma anche espediente narrativo per introdurre digressioni che quegli stessi viaggi raccontano²³. Narrazioni che in questo caso forniscono – in ossequio a «quel pluralismo prospettico» che ancora Getto indica quale «centro stesso della civiltà barocca²⁴» – una duplice interpretazione dello stesso episodio, attraverso le diverse versioni che ne offrono i due fratelli, ognuno dalla propria prospettiva. Astidamo, il maggiore dei due e l'unico che riuscirà a conquistare il cuore di Dianea, racconta la propria triste vicenda al duca Prodirto, mentre cavalcano insieme verso la reggia del re Vassileo, ricordando le varie fasi dell'innamoramento alla vista del ritratto, del sanguinoso scontro con il fratello per il possesso dello stesso e della decisione di partire per Cipro una volta perso l'oggetto del suo amore:

²¹ LOREDANO, *La Dianea*, cit., p. 157.

²² Cfr. G. GETTO, *Il romanzo veneto nell'età barocca*, in *Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, Milano 1969, p. 322. Il volume è stato in seguito ristampato, con l'aggiunta de *La polemica sul barocco*, con il titolo *Il barocco letterario in Italia. Barocco in prosa e in poesia. La polemica sul Barocco*, premessa di M. GUGLIELMINETTI, Bruno Mondadori, Milano 2000.

²³ A. ALBERTAZZI, *Romanzi e romanzieri del Cinquecento e del Seicento*, Zanichelli, Bologna 1891, p. 247: «nella Dianea, [...] tutti i personaggi narrano la storia delle loro vicende [...]: sì che tutta l'opera risulta composta da un insieme di racconti».

²⁴ GETTO, *Il romanzo veneto*, cit., p. 330.

Un giorno, fatto uscire con inganno dal castello, mi fu rapita Dianea agli occhi, ma non al cuore. Non potendo acquietar l'animo per il dolore di tanta perdita, m'imbarcai sconosciuto per Cipro²⁵.

Analogamente, il fratello minore Celardo, durante un viaggio in nave verso l'Egitto, rievoca l'origine del suo scontro con il fratello ripercorrendo le stesse tappe, ma aggiungendo l'episodio di uno scampato naufragio – al quale è miracolosamente sopravvissuto anche grazie al soccorso di un vecchio saggio che lo ha accolto e curato nella propria grotta – e svelando l'inganno attuato ai danni di Astidamo per sottrargli il ritratto e con questo partire alla volta di Cipro:

Io, ricevutolo, m'imbarcai senza dilazione con disegno d'arrivar in Cipro, per vedere se 'l pennello avesse adulate o copiate quelle bellezze. Non era ancora senza pensiero di poter conseguire Dianea in moglie²⁶.

Affidato alla narrazione di un altro personaggio, cioè il principe Ossirido, è anche l'episodio di Hidraspe, principe di Hibernia, invaghitosi di Dianea per tramite del ritratto («Dianea, dunque, fatto l'idolo delle mie compiacenze, m'occupò di maniera l'animo che i riposi della notte e tutte l'ore del giorno erano impiegate da me nell'adorazione di quel bello») e partito alla volta di Cipro con il desiderio di presentarsi a lei carico di gloria. Il viaggio, che assume i caratteri di una vera e propria *quête* cavalleresca, lo vede infatti protagonista di gloriose battaglie affrontate in nome di Dianea e contro tutti quei cavalieri che osino mettere in dubbio il primato della sua bellezza:

Sdegnato contro la madre e contro me stesso, partii con disegno d'arrivare in Cipro per conseguirla per moglie [...]. Dovendo però comparire inanzi all'idea della bellezza, feci risoluzione di vestirmi con qualche carattere di merito, portando a Dianea qualche saggio del mio valore. In tutte le corti nelle quali fin'ora son capitato ho difeso contro tutti i cavalieri che affermavano il contrario, che Dianea è Regina della bellezza e che l'assegnarle il paragone era un sostenere il falso e un defraudare il giusto²⁷.

²⁵ LOREDANO, *La Dianea*, cit., p. 160.

²⁶ *Ivi*, p. 174.

²⁷ *Ivi*, p. 194.

Propedeutici e in qualche misura necessari al momento del viaggio, in tutti questi casi, sono la preventiva contemplazione del ritratto e il conseguente, fulmineo, accendersi della passione amorosa. In un primo momento, infatti, il quadro attira su di sé lo sguardo dell'osservatore suscitando in lui una immediata passione amorosa, un innamoramento repentino quanto irrazionale, e solo in un secondo tempo, rivelando la propria insufficienza, spinge alla ricerca dell'oggetto rappresentato e alla sublimazione del sentimento amoroso attraverso la possibilità di un rapporto reale.

In tal senso, il momento del primo contatto visivo con l'immagine acquista un valore fondamentale nella definizione e quindi nella celebrazione di un amore *in absentia*, dove il simulacro della persona amata non sostituisce l'oggetto rappresentato in quanto assente, ma in qualche modo diventa esso stesso destinatario di pulsioni erotiche e reazioni incontrollate («Tutti i miei fini, tutti i miei desideri, tutte le mie speranze terminavano in quelle linee, e in quei colori²⁸»). Reazioni che presentano caratteristiche comuni, nei diversi romanzi, nella teatralità melodrammatica dell'atteggiamento e nella manifestazione delle sofferenze amorose, come accade a Celardo di fronte al ritratto di Dianea oppure a Seleuco di fronte a quello di Stratonica:

Cominciai a parlar seco con tanto sentimento, quasi che avesse avuto virtù di rispondermi, non che d'ascoltarmi. Accompagnavo i miei prieghi con sospiri e con lagrime, chiamandomi infelice. Avevo ben ragione di chiamarmi infelice, poiché supplicavo una pittura²⁹.

Diventato Seleuco amante in quali fanciullaggini non diede. Quali indignità non commise. [...] Con seco parlava, con seco stava quell'ore che gli era concesso il non istar con altri. La mirava, la riveriva, la baciava, tanto solo nella sua infelicità felice quanto che a suo talento potea saziarsi di quell'ombre di bellezza, che solo per esser ombre somigliavano grandemente alla bellezza³⁰.

L'illusione della realtà offerta dal ritratto è tale, insomma, che nell'intimità e nella solitudine delle proprie stanze i protagonisti non possono che

²⁸ *Ivi*, p. 160.

²⁹ *Ivi*, p. 177.

³⁰ ASSARINO, *La Stratonica*, cit., p. 20.

abbandonarsi a effusioni reali nei confronti dell'oggetto inanimato, affidando la propria passione a un topico formulario di patetici lamenti, lacrime e sospiri, che affonda le sue radici nel genere pastorale³¹, ma che contraddistingue anche un genere di gran moda nel Seicento come le epistole eroiche sul modello delle *Heroides* ovidiane³²:

S'inlanguidiva a fine d'essere restituito alla presenza di questo suo idolo, sotto pretesto di supplicare la vita. Fingeano inquieta tempesta i pensieri, acciò che l'occhio fisso in questa stella sollecitasse di scansare il naufragio. L'anima stessa minacciava di disciorsi del corpo, per correre in traccia di questo vago cielo, quando per gli occhi non se le rendesse ogn'ora presente. Insomma fu forza che ritiratasi nella sua stanza istupidisse avanti l'altare di quell'immagine, in cui vollero farsi vittime tutti i sentimenti³³.

In questi momenti di isolamento dal mondo esterno e dalle vicende avventurose del romanzo, spesso si compie una metamorfosi del rapporto tra l'innamorato e l'immagine che sottolinea il mutamento di funzione di quest'ultima in relazione al procedere della narrazione. Nel momento in cui il ritratto svela la propria natura artificiosa e la sua incapacità di appagare i desideri dei protagonisti, il percorso psicologico degli stessi subisce un'evoluzione, che comporta l'interiorizzazione del rapporto e che trasforma il dialogo con l'immagine in un soliloquio, come accade alla principessa Alsuinda davanti al ritratto di Cloramindo o alla protagonista del *Principe ermafrodito* di fronte all'immagine di Alonzo:

Io amo, e nella presenza di chi amo non posso figurarmi una gioia finta che non venga accompagnata da mille veraci tormenti. Io amo, e se chiedo il reciproco affetto in amore, lo dico a chi non può udirmi; cado per chi non può sostenermi e mi querelo per chi è incapace di consolarmi; e pur amo, e non so come e perché³⁴.

³¹ M. CAPUCCI, *Alcuni aspetti e problemi del romanzo del Seicento*, in «Studi secenteschi», II (1961), p. 27.

³² Su questo argomento, oltre ai lavori di D. CHiodo, *L'idillio barocco e altre bagatelle*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000, pp. 170-171, e di L. GERI, *L'epistola eroica in volgare: stratigrafie di un genere seicentesco. Da Giovan Battista Marino ad Antonio Bruni*, in *Miscellanea seicentesca*, a cura di R. GIGLIUCCI, Bulzoni, Roma 2011, pp. 79-156, mi permetto di rimandare a M. SAVORETTI, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2012.

³³ PALLAVICINO, *Il principe ermafrodito*, cit., p. 61.

³⁴ BELLI, *Accidenti di Cloramindo*, cit., p. 75.

– Misera, che io sono – dicea tra se stessa – giunta al confinare la mia prosperità ne’ delineati ristretti d’un volto effigiato! Dove ho io precipitata la mia generosità, nell’avvilirmi fatta idolatra d’una pittura! Perché ho io permesso che mi sia involato ogni bene da un’immagine la quale non ha mani, anzi non ha vita? Mio cuore, come sopporti di essere dolorosamente sospeso nell’aria di questo viso temprato in morti colori? Affetti, con qual ragione applaudete a’ trionfi d’una beltà fulminante che non ha cielo se non questo angusto spazio, le cui sue abbreviate grandezze dimostrano un impicciolito potere?³⁵

Tanto più il ritratto ha avuto il potere di accendere i sensi in maniera violenta e repentina, in quanto raffigurazione della realtà così perfetta da creare l’illusione della vita, tanto maggiore è la delusione dei protagonisti di fronte all’inevitabile presa di coscienza della sua natura fittizia e della sua incapacità di corrispondere i sentimenti:

Che giova a me, mentre dovendo aver lui per licore della mia sete, per medico delle mie piaghe e per refrigerio della mia doglia, invece di lui ho un angusto nicchio ch’è morto, ho un visibile ritratto che non mi vede, ho un ricco fregio che mi fa povera? Dunque, perch’io aggia a languire stranamente per loro, arranno per me corpo l’ombre? Sarà spirito nelle forme insensate? E spireranno calore i colori?³⁶

Tratteneasi in deliqui propri d’amante, ora fatti di gioia allorché immobilmente fissato in sé vedeva l’amato suo bene, ora di svenimento mentre questo palesavasi insensato alle sue affettuose espressioni³⁷.

La matrice comune è ancora una volta quella petrarchesca, laddove il ritratto, pur nella sua perfezione mimetica, non può rispondere ai desideri e alle richieste del poeta sostituendosi alla donna reale. La differenza rispetto al modello, tuttavia, è nell’estremizzazione di questa mancanza di corrispondenza, che in un primo momento non prevede, o meglio finge di non considerare, la presenza dell’originale, cioè della donna in carne e ossa, ma

³⁵ PALLAVICINO, *Il principe ermafrodito*, cit., p. 62.

³⁶ BELLÌ, *Accidenti di Cloramindo*, cit., pp. 74-75.

³⁷ PALLAVICINO, *Il principe ermafrodito*, cit., pp. 62-63.

è tutta giocata e conclusa nel rapporto, quasi morboso, tra il personaggio reale e l'immagine dipinta, muta e sorda ai suoi richiami³⁸:

Ma tu, o tormentatrice e pur cara e quasi adorata sembianza, perché non rispondi a chi priega? Perché non conforti chi piagne? E perché non fai cuore a chi si dispera? O luci, ben per voi senza luci, ma non già per me senza fuoco, quando sarà mai quel punto in cui, rimirandovi tra' vostri moti, rendiate immota nel rimirarvi l'anima mia? O bocca imitata ne' miracoli della natura collo stupore dell'artefizio, se mai arrivo ad udire le parole di quella cui tu somigli, non curo ciò ch'hanno d'armonioso le sfere, di soave l'ambrosia e di eloquenti gli Dei³⁹.

In questo catalogo di privazioni affiora il primo segnale di un mutamento di prospettiva, di un bisogno di evadere dal ristretto e soffocante ambito di un rapporto unilaterale, di un dialogo impossibile e non corrisposto, cercando altrove le risposte al proprio amore. È questo il momento in cui, una volta esaurita la propria funzione narrativa e aver assolto il compito di far procedere l'azione del romanzo – seppure in molti casi soltanto a livello di narrazione di avvenimenti passati e non di accadimenti futuri –, il ritratto perde ogni sacralità e forza attrattiva, tornando a essere semplicemente un'opera dell'ingegno umano. O peggio, caricandosi di una valenza del tutto negativa e assurgendo a simbolo di un rapporto amoroso deviato e malsano, di esempio da rifuggire in contrapposizione alla canonica reciprocità dei rapporti erotici e sentimentali, caratterizzati dalla possibilità di appagamento.

La negatività di un sentimento che si rivolge alla fredda insensibilità di un simulacro è ottimamente rappresentata nella tirata moraleggiante del «vecchio venerabile» che soccorre e ospita Celardo nella propria grotta dopo il naufragio. Nelle parole dell'eremita si coglie non tanto la condanna della pittura come arte, meritevole anzi, in quanto tale, di ogni lode per la

³⁸ Anche nel già citato sonetto del Battista, tutto declinato in negativo e giocato sull'insistenza delle antitesi e dei chiasmi, l'immagine dipinta appare incapace di corrispondere i sensi amorosi del poeta e non può che offrirsi alla vista in modo del tutto fittizio e virtuale, quasi voyeuristico: «Già mi vela il pensier lino dipinto, / adombrata beltà m'adombra il core, / sento da finta immagine ardor non finto, / e mi dà vivo duol morto colore. / Ho tutti a cieca larva i voti intenti, / tributo a sordo nume i miei sospiri, / narro ad idolo muto i miei lamenti. / Così non han conforto i miei martiri, / refrigerio non provo a' miei tormenti, / e rimedio dispero a' miei deliri» (5-14).

³⁹ BELLI, *Accidenti di Cloramindo*, cit., p. 76.

sua origine divina⁴⁰ («Io non biasimo la Pittura, ch'è una scienza venutaci dagli Dei, che sa eternar coloro che non vivrebbero alla memoria, non che a gli occhi⁴¹»), quanto piuttosto il rimprovero per il sentimento amoroso riservato e rivolto a un'immagine dipinta, anziché a una donna viva e reale:

Figliuolo. È possibile che 'l senso così vi tiranneggi la ragione? È possibile ch'un parto dell'arte, tanto più vile quanto più comune a tutti, possa tormentar gli affetti d'un cuore ch'è maggiore dell'arte e della Natura? [...] Biasimo l'intemperanza delle nostre compiacenze, la pazzia dei nostri pensieri, la cecità del nostro intelletto che riceve alterazione da fantasmi immaginari, da larve finte da sembianze o imitate o adulate. Che direste se questa pittura fosse non una copia del vero, ma un capriccio artificioso d'un pennello che avesse, senza vederle, imitate l'idee della bellezza! Dunque l'uomo ha da languire per i deliri d'una mano che imita assai più la fantasia che 'l senso? Dunque si doverà permettere la sovranità sopra i nostri animi ad una cosa insensata, mentre la neghiamo il più delle volte alle potenze del medesimo Cielo? Figliuolo: lo amare è sempre infelicità, perché chi ama desidera, perché si soggetta, perché avvilisce se stesso e perché si rende simile ad un cadavere, perdendo l'anima che corre a fermarsi nell'oggetto amato. L'amare però una pittura è il pessimo dei mali. Non v'è corrispondenza. Il diletto si ferma solamente negli occhi, e si può amare una cosa o che non sia o che, ritrovandosi, si vegga così adulterata che cagioni più tosto pentimento che amore⁴².

Se già nei due sonetti di Petrarca il ritratto di Laura appariva incompleto per la sua incapacità di rispondere ai sospiri del poeta, ma lodevole in virtù della sua origine quasi divina⁴³, nei romanzi barocchi questo aspetto viene ancor più esasperato e, in certi casi, privato di qualsiasi giustificazione religiosa. La passione per un'immagine non è da rifuggire solo in quanto ingannevole tirannia dei sensi sulla ragione o, peggio ancora, causa

⁴⁰ Simili considerazioni sono espresse in BELLÌ, *Accidenti di Cloramindo*, cit., pp. 167-168: «la pittura non ha principio terreno, sendo ella tutta celeste: né può già essere altrimenti quell'arte che riduce ad oggetto visibile le cose di sostanza invisibile».

⁴¹ LOREDANO, *La Dianea*, cit., p. 177.

⁴² *Ivi*, pp. 177-178.

⁴³ BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit., p. 11: «l'evocazione del ritratto serve a celebrare la bellezza divina della donna, intorno alla quale ruota il carattere straordinario della pittura di Simone, che certo è salito in Paradiso per poterla vedere e rappresentare».

di traviamiento e allontanamento dal giusto amore verso Dio – che porta a trasformare l'immagine essa stessa in divinità da invocare nei momenti di pericolo⁴⁴ –, ma anche, e più prosaicamente, perché rivolto al frutto del «capriccio artificioso d'un pennello» che rischia di essere solo l'imitazione falsificata di una realtà potenzialmente peggiore della finzione.

La fallacia di questo amore e l'inevitabilità del fallimento vengono ribaditi e messi in risalto anche in altri due testi direttamente connessi con il romanzo del Loredano, cioè due epistole eroiche contenute nel *Dispaccio di Venere* del veneziano Pietro Michiele⁴⁵. Nella prima, l'autore immagina che Hidraspe scriva a Dianea prima di intraprendere il suo viaggio verso Cipro, perché lei sappia come egli si sia acceso di un amore bruciante alla sola vista del suo ritratto, secondo le modalità già riscontrate nei romanzi:

M'accese l'alma e mi trafisse il petto,
 offerto a me da peregrina mano,
 in angusto ritratto augusto aspetto.
 Vi fisai l'occhio a pena incauto insano,
 ch'arsi in un punto e ancora arder mi sento,
 se ben dal foco mio vivo lontano.
 (*Hidraspe a Dianea*, 22-27)

Prima di partire, tuttavia, egli intende anche comunicarle la propria intenzione di girare il mondo alla stregua dei cavalieri antichi per sfidare tutti coloro che non riconosceranno la sua superiore bellezza rispetto a qualsiasi altra donna:

⁴⁴ Nella *Dianea*, per esempio, Celardo si raccomanda al ritratto di Dianea per scampare alla morte durante un naufragio «Quando m'aviddi che l'acqua, rotto in più parti il vassello, v'entrava per sommergermi, preso il ritratto di Dianea, con l'aiuto della quale mi promettevo la salute, mi gittai con una tavola nel mare» (LOREDANO, *La Dianea*, cit., p. 175). Allo stesso modo, nella *Stratonica*, Apelle invita i suoi compagni di viaggio ad affidarsi al ritratto per riuscire a salvarsi durante una terribile tempesta: «Doppo essere stato così alquanto in sé sospeso diede immantinente di piglio al tamburo e, visto che la pioggia s'era dileguata a' raggi dell'alba, che benché fosca già s'era fatta grande, cavò fuori il ritratto di Stratonica ed esponendolo improvviso agli occhi de' naviganti gridò: "Ecco amici. Ecco l'immagine di colei che in questo tempo sola ci può salvare. Mira o santa Dea, mira i nostri pericoli, odi i nostri pianti. Non permettere che quest'onde sommergano i divoti di quella Deità che dal mare è nata"» (ASSARINO, *La Stratonica*, cit., pp. 17-18).

⁴⁵ P. MICHELE, *Il dispaccio di Venere. Epistole heroiche & amorse*, Guerigli, Venezia 1640.

Ma pria ch'io venga a te, per ogni lito
vuo' sostener con l'armi al paragone
che non ha paragon chi m'ha ferito.
(*Hidraspe a Dianea*, 82-84)

Fin qui l'epistola di *Hidraspe a Dianea*, che non si discosta dal romanzo limitandosi a ripetere episodi già noti secondo moduli espressivi tipici del genere delle epistole eroiche. È invece nella *Risposta di Dianea ad Hidraspe* che emergono, come spesso accade in questo genere di componimenti, particolari non presenti nel testo preso a modello o ignoti al lettore, come la risposta negativa della donna di fronte alla dichiarazione amorosa del giovane principe:

Quel desio, ch'a te gli occhi avien ch'appanni,
non ti lascia veder folle, inesperto,
ch'ad amar senza speme erri e t'inganni [...]
Che fosse in tela il volto mio ristretto,
per allettare un cor remoto e strano,
non ebbi, Hidraspe, mai sì pazzo affetto
(*Risposta di Dianea a Hidraspe*, 16-24)

Come nel romanzo, anche nell'epistola l'amore di Hidraspe è destinato a fallire, e sempre in virtù della sua inconsistenza, del suo essere, cioè, alimentato dalla contemplazione di un'immagine non solo fittizia ma anche falsa, poiché Dianea non ha mai concesso a nessuno di penetrare nei recessi dove si isola per evitare le insidie dell'amore:

E ben fu di pittor desio malsano [...]
quando con sì mirabile portento
tor me stessa a me stessa egli fu vago [...]
Che s'ei non era incantatore o mago
o invisibil spirto uscito fuori
per ritrar me da l'acheronteo lago,
so ch'aver non potea grazie e favori
di penetrar colà dove a la gente
m'involò, data a nobili lavori.
Che l'alma a l'ozio mai non acconsente
per cinta andar di trionfale alloro,
contro i colpi d'Amore arcier possente.
(*Risposta di Dianea a Hidraspe*, 25-39)

Le parole di Dianea sono la conferma implicita della validità delle osservazioni rivolte a Celardo dal vecchio saggio nel romanzo, nel momento in cui ribadiscono con tono perentorio l'impossibilità di ricambiare un amore virtuale ed esortano il giovane Hidraspe a dedicare il proprio sentimento a una donna reale e raggiungibile, che sappia corrispondere i suoi sentimenti («Ch'ogni donna di ferro il cor non ave»). Il suo vano peregrinare inseguendo una gloria effimera, dominato da un amore fallace e illusorio, come illusoria e infinta è l'immagine che lo alimenta, è del tutto simile all'insensato sentimento di Celardo, e come questo si contrappone al successo di Astidamo che, pur sconfitto nello scontro per il possesso del ritratto, trova la forza e il coraggio di sublimare il proprio sentimento attraverso un rapporto reale. È significativo, allora, e del tutto congruo e conseguente all'impostazione moraleggiante che sottende l'intera vicenda nel romanzo, che Astidamo debba passare attraverso l'osservazione diretta e reale dell'oggetto del proprio amore e che abbia la possibilità di contemplarne la bellezza mentre si accinge a bagnarsi presso una fonte, in una scena densa di sensualità e secentesca teatralità:

Era di già uscita l'aurora e gli uccelli assordavano l'aria col canto, quando Dianea fece scena ai miei occhi delle sue bellezze [...]. Ebbi tempi di vagheggiarla a mio piacimento e fui in forse che si beasse la vista, poiché non si stancava giamai nel mirarla. Due more la seguivano, non so se per far maggiormente spiccare tra quel nero gli splendori del suo bello o perché avessero preso quel colore dall'avvicinarsi troppo a quegli occhi. Attuffò subito, giunta le mani, in quell'acque, che a gara concorrevano a baciargliele e pareva che, fatte ambiziose, s'inalzassero più del solito per toccarle il volto, quasi che bramassero tingersi di quel colore vivo che a Dianea imporporava le guance⁴⁶.

Una scena che, nonostante lasci intuire «una raffinata sensibilità pittorica⁴⁷» da parte dell'autore, nel contrasto tra la luminosa bellezza di Dianea e la tonalità scura delle due ancelle di colore che l'accompagnano, si contrappone significativamente all'immagine artificiosa del ritratto, riportandone una vittoria definitiva e dal significato quasi morale:

⁴⁶ LOREDANO, *La Dianea*, cit., p. 162.

⁴⁷ GETTO, *Il romanzo veneto*, cit., p. 337.

Biasimai l'ardire dell'arte, che coi penelli tentasse d'emolare un'opera sì bella che superava ogni idea. V'era quel paragone della pittura al vero ch'è tra l'ombra e la luce⁴⁸.

L'immagine che diventa dominatrice del cuore e dei sensi, in quanto incarnazione di un sentimento negativo e fuorviante, non può che condurre alla sconfitta, quando non ne venga riconosciuta e biasimata l'insensatezza e non si lasci spazio alla sublimazione del rapporto attraverso un contatto reale. In questa prospettiva, allora, anche il fallimento di Celardo trova, in virtù delle parole del vecchio saggio, un parziale risarcimento nella "redenzione" finale e nella definitiva presa di coscienza dell'incostanza e della vanità degli «affetti umani» e quindi dei suoi sentimenti passati:

Stupii fra me stesso della vanità de gli affetti umani, alterabili in tutte le cose, ma negli amori più lievi del fuoco e più incostanti del moto. Quel ritratto di Dianea, ch'io avrei difeso contro la forza d'un mondo e le potenze d'un Dio, per il quale avevo offeso il fratello, abbandonato il padre e tolto volontario esilio dalla Patria, lo lasciavo al presente ad un semplice detto nelle mani d'uno che avea avuto pensiero di lacerarlo⁴⁹.

Sentimenti e passioni che lo hanno portato a offendere il fratello e ad abbandonare il padre e la patria in difesa di quel ritratto che ora torna ad essere ciò che avrebbe sempre dovuto restare: un semplice oggetto, privo di qualsiasi altro valore che non sia quello puramente materiale e artistico e destinato, pertanto, a essere definitivamente abbandonato, e senza rimpianti, nelle mani di chi poco prima era pronto a distruggerlo.

⁴⁸ LOREDANO, *La Dianea*, cit., p. 162.

⁴⁹ *Ivi*, p. 179.

Fulvio Pevere

«LOQUERE MELIORA SILENTIO»:
POESIA E PITTURA NELLE *SATIRE* DI SALVATOR ROSA

Tra i numerosi autoritratti, pittorici e poetici, con i quali Salvator Rosa alimentò la propria fama, destinata a trasformarsi in mito romantico, di uomo e artista moralmente integro, libero e appassionato, sprezzante di agi e ricchezze e insofferente di ogni servitù cortigiana, uno dei più celebri e significativi è certamente quello delineato dalla complessa rappresentazione allegorica che nell'incisione *Il genio di Salvator Rosa* illustra icasticamente la definizione che l'artista dà di sé contenuta nel cartiglio («Ingenuus, liber, pictor succensor et aequus, spretor opum mortisque, hic meus est genius¹»). Nelle tre figure poste di fronte all'immagine del genio, un giovane seminudo (in cui si avverte l'influsso dei modelli classici) con una corona d'edera, a testimoniare la forza dionisiaca dell'ispirazione dalla quale affermò sempre con orgoglio di essere pervaso², adagiato a terra nell'atto

¹ Per una decifrazione dell'allegoria si rimanda a R.W. WALLACE, *The Genius of Salvator Rosa*, in «The Art Bulletin», XLVII, 4, december 1965, pp. 471-480, e a W.W. ROWORTH, «*Pictor succensor*». *A study of Salvator Rosa as satirist, cynic and painter*, Garland, New York 1978, pp. 69-110.

² Rosa affermerà orgogliosamente, in una lettera del primo aprile 1666 indirizzata al collezionista messinese Antonio Ruffo, che «perch'io io non depingo per arrechire ma solamente per propria sodisfazione è forza il lasciarmi trasportare dagli'impeti dell'entusiasmo et esercitare i pennelli solamente in quel tempo che me ne sento violentato» (S. ROSA, *Lettere*, a cura di G.G. BORRELLI, Istituto Italiano per gli Studi Storici-Società Editrice Il Mulino, Napoli 2003, p. 343, lett. 321). Questa immagine che Rosa intendeva dare di sé fu messa in evidenza già dai biografi a lui contemporanei. Baldinucci sottolinea i due principi che l'artista pose a fondamento della sua attività pittorica, la libertà d'ispirazione e l'erudizione, affermando che egli ideò i soggetti dei suoi dipinti «a seconda del suo bel genio poetico, per la lunga lettura ch'egli aveva fatta de' buoni libri, e seguendo l'istinto del suo naturale vivacissimo spirito: e guai a colui che fosse mai stato ardito di volergli somministrare pensieri o prescrivere modi di ordinare le sue invenzioni» (cito da F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Secolo V, dal 1610 al 1670, distinto in decennali*, Tartini e Franchi, Firenze 1728, p. 582). Giovanni Battista Passeri, per parte sua, ricorda che Rosa «faceva più volentieri i quadri di proprio genio, parendogli di soddisfarsi più che con l'obbedienza di un comando ristretto, non avendo disciolte le mani con la libertà della sua fantasia, però si sfogava

di lasciar negligenemente cadere i tesori contenuti all'interno di una cornucopia, segno del suo disprezzo per le ricchezze, Rosa allude alla propria attività di pittore e poeta e ai principi filosofici che la nutrono. La pittura prende le fattezze di una donna che si discosta dai caratteri fissati nei consueti repertori iconografici di Cesare Ripa e Pierio Valeriano, ai quali si rifanno invece altre personificazioni presenti nell'incisione, ma evoca, in modo abbastanza sorprendente, l'enigmatica e scultorea presenza femminile che campeggia al centro della scena dell'ossesso nella *Trasfigurazione* di Raffaello, a suggerire una sorta di discendenza diretta dell'arte rosiana dalla tradizione classicista del rinascimento; accanto a lei osserva il genio, con un sorriso appena accennato, un satiro femmina, anch'esso con la fronte cinta di edera bacchica, trasparente simbolo della poesia satirica, saldamente legata all'opera pittorica di Rosa, della quale costituisce anzi l'inevitabile e imprescindibile risvolto, mentre il terzo personaggio, un uomo togato che sorregge una bilancia e tiene in mano un libro aperto, non è da intendersi, secondo Richard Wallace³, semplicemente come corrispettivo della giustizia evocata dal *iustus* dell'iscrizione, ma, con più complessa simbologia, come richiamo ai fondamenti dello stoicismo e alla necessità dell'equilibrio interiore che essi postulano.

L'accostamento della pittura alla satira e alla filosofia, come osserva ancora Wallace⁴, stabilisce tra di esse un forte legame⁵ e mostra come Rosa intenda presentare se stesso non solo come pittore, ma anche come poeta e filosofo, ambizione, già testimoniata dai suoi biografi secenteschi⁶, che

sempre col proprio genio» (G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di papa Urbano VII nel 1642, con la vita di Salvator Rosa napoletano pittore e poeta scritta da Gio. Batista Passari nuovamente aggiunta*, Rispoli, Napoli 1733, p. 295).

³ Cfr. WALLACE, *The genius of Salvator Rosa*, cit., pp. 477-479.

⁴ *Ivi*, p. 479.

⁵ Rosa nel *Tirreno*, 121-123, sottolinea questa stretta interdipendenza tra opera pittorica, composizione di versi satirici e ispirazione filosofica affermando che «sgridai da Giona e piansi da Joele, / di davidiche accuse ombrai le carte / e con cinico ardir pinsi le tele». Tutte le citazioni delle satire sono tratte da S. ROSA, *Satire*, a cura di D. ROMEI, Mursia, Milano 1995. Sul carattere morale della pittura di Rosa, che la accomuna all'ispirazione profonda delle satire, cfr. G. VINCIGUERRA, *Salvator Rosa: pittore e poeta*, in *I bersagli della satira*, a cura di G. BÄRBERI SQUAROTTI, Tirrenia Stampatori, Torino 1987, pp. 125-139, alle pp. 125-127.

⁶ Baldinucci riferisce che Jacopo Salviati, in un'ode a lui dedicata, definì Rosa come «famoso pittore di cose morali» (*Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, cit., p. 564) e che egli era animato da un «fervente desio d'apparire in ogni suo fatto e detto quasi un vero filosofo: e pare che il passeggiare per gli spaziosi portici d'Atene in compagnia degli antichi Stoici fosse continuava occupazione de' suoi pensieri, conciossiasoché non si vegga fra l'infinita opere sue, o siano in verso

traspare dai soggetti morali di tanta parte dei suoi dipinti e che egli rivendicherà orgogliosamente nell'*Invidia*:

La fama in ogni tempo, in ogni parte
per i dotti pittori i vanni impenna,
ch'hanno de l'opre lor colme le carte. [...]

S'i libri del Vasari osservi e noti
vedrai che de' pittori i più discreti
son per la poesia celebri e noti.

E non solo i pittori eran poeti,
ma filosofi grandi, e fùr demonii
nel cercar di natura i gran segreti.
(*L'Invidia*, 640-642 e 652-657)

Il «pictor succensor» definisce la propria personalità fondendo in essa, secondo un modello che affondava le proprie radici nell'antichità, la figura del poeta, quella del filosofo e quella del sapiente impegnato a indagare i misteri della natura⁷. Egli pone a fondamento delle diverse espressioni del suo genio un identico impegno etico, che si esprime in un atteggiamento di ostentato disdegno verso ogni vanità mondana e si traduce in un'aspra critica ai costumi e alla degenerazione del secolo⁸, evidente anche nella

o siano in pittura, stetti per dire, cosa che non abbia in sé invenzione o componimento che qualche bella moralità non esprima, o che alcuni di quei tanto rinomati uomini in loro più memorabili azioni al vivo non rappresenti» (*ivi*, p. 588).

⁷ V. MEROLA, *Il controverso moderno di Salvator Rosa*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII Congresso nazionale ADI, Roma 17-20 settembre 2008 (<http://www.italianisti.it/fileservices/Merola%20Valeria.pdf>) vede nell'interesse di Rosa per lo studio della natura (che si manifestò sin dal periodo fiorentino e si consolidò a Roma quando entrò in contatto con ambienti assai sensibili alla cultura scientifica, dal circolo kircheriano a quello gravitante intorno a Cristina di Svezia) una delle espressioni della modernità della sua poliedrica figura intellettuale.

⁸ L. SALERNO, *Immobilismo politico e accademia*, in *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Novecento*, vol. II, t. 1, *Cinquecento e Seicento*, Einaudi, Torino 1981, p. 482 inquadra la pittura di ispirazione neostoica tra le forme di contestazione alla cultura e ai valori dominanti del secolo, affermando che da parte dei suoi artefici «si vedeva la realtà moderna come è, un mondo ormai senza eroi, si vedeva come avrebbe dovuto essere, ma non si pensava ad un futuro diverso che non avesse la giustificazione in precedenti rintracciabili nell'antichità classica, maestra di tutto. Così i nuovi stoici, polemizzando contro la venalità, contro il fasto mondano e il nuovo edonismo, cercano nell'antico le virtù eroiche e gli esempi morali». Per un'analisi di carattere complessivo dei temi e delle forme della pittura di Rosa cfr., dello stesso L. SALERNO, *Salvator Rosa*, Club del Libro, Firenze 1963.

decadenza della musica, della poesia e della pittura, alle quali Rosa dedica le sue prime tre satire (composte tra la fine del primo soggiorno romano dell'autore e l'inizio di quello fiorentino), ove si esprime l'idea di un'arte che, nelle sue varie forme, deve sempre conservare un solido legame con la vita degli uomini e i suoi valori, senza per questo limitarsi a raffigurare la quotidianità nei suoi aspetti più banali e consueti, ma, al contrario, tentando di ricavare da essi un significato profondo e universale.

L'ambizione di divenire un pittore-filosofo à la Poussin porta Rosa ad una vera e propria conversione estetica che lo induce ad abbandonare gradualmente, durante il periodo trascorso a Firenze, ove era stato chiamato dal principe Gian Carlo de' Medici, le scene di genere che già gli avevano garantito un precoce successo. La frequentazione di letterati, scienziati e filosofi, in particolare quelli che si riunivano nell'Accademia dei Percossi, da lui stesso fondata insieme all'amico Giovanni Battista Ricciardi, a discutere della pace, della giustizia, del rifiuto della vita urbana come riscoperta, nella semplicità della campagna, di un'esistenza più semplice e autentica⁹, tutti temi che si riflettono direttamente nella produzione di questi anni, fa sì che Rosa inizi a innervare i suoi dipinti di una forte tensione etica abbeverata alle fonti della dottrina stoica, che traspare sia dai soggetti di carattere più propriamente morale (sovente tratti dalle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio), come *La selva dei filosofi* o il *Cratete*, invito al rifiuto delle ricchezze e alla ricerca della felicità nella virtù e nella sapienza, ove la natura selvaggia della selva si fa luogo di solitaria meditazione, sia dai paesaggi, per i quali soprattutto è apprezzato (anche se, come ricorda Passeri, egli «si travagliava quando sentiva lodarsi che nelli paesi occupava il primo luogo nella gloria, nelle marine era singolare, in macchiette ed in componimenti minuti di capricciose invenzioni, prevaleva ogni altro nelle battaglie [...], ma nelle figure grandi perdeva tutte quelle sue buone qualità, perché gli mancava il principale, che è lo studio¹⁰», in quanto la sua dichiarata ambizione era,

⁹ Sull'Accademia dei Percossi e l'attività scientifica, poetica e filosofica che nel suo ambito si svolse cfr. C. VOLPI, *Filosofo nel dipingere: Salvator Rosa tra Roma e Firenze*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, Catalogo della mostra di Napoli, Museo di Capodimonte, 18 aprile-29 giugno 2008, Electa, Napoli 2008, p. 32, oltre ad A. HOARE, *Freedom in Friendship: Salvator Rosa and the Accademia dei Percossi*, in *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*. Atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 12-13 gennaio 2009, a cura di S. EBERT-SCHIFFERER, H. LANGDON e C. VOLPI, Campisano, Roma 2010.

¹⁰ PASSERI, *Vita di Salvator Rosa*, cit., p. 300. Anche Baldinucci, che celebra la maestria di Rosa nei paesaggi e nelle marine, osserva con perplessità come egli invece pretendesse che fosse riconosciuta

all'opposto, proprio quella di essere considerato eccellente come pittore di figure e di storia), che acquistano un valore fortemente simbolico¹¹.

La definizione di questa maniera, che si compie fra il 1643 e il 1644, è all'incirca coeva alla stesura della satira sulla pittura¹², i cui punti di contatto con lo spirito che anima i quadri medicei sono piuttosto evidenti. Il componimento si apre con la sconsolata descrizione di un mondo corrotto e dominato dal vizio, che l'autore, spinto da una rabbiosa indignazione e da un furore che rimandano al modello di Giovenale, si appresta a fustigare. A fargli mutare proposito, però, fa la propria comparsa la personificazione della pittura, costruita attraverso una serie di elementi simbolici desunti per la maggior parte da varie figure dell'*Iconologia* di Ripa (una donna dall'aspetto maestoso, vecchia d'anni ma giovane di viso, con i capelli sciolti e il capo avvolto di lini multicolori, cinti di fronde d'edera, pesco e lauro, che trattengono un simulacro della Sfinge di Tebe, una veste dai colori continuamente cangianti, un manto foderato di peli di scimmia, una sopravveste azzurra e gialla e un'immagine del mondo e delle sfere celesti tenuta sotto un braccio), accostati artificiosamente gli uni agli altri, come nota Michele Rak, a definire i principi di una ben precisa poetica artistica, una «sceneggiatura iconica della storia e dei fini della pittura¹³» che rispecchia l'idea della fama e della gloria che essa assicura e dell'eternità a cui è destinata, nonché il suo modo di comunicare enigmatico (la sfinge), che si basa sull'imitazione della natura ma anche sull'ispirazione estatica (cui allude, come sarà poi nel *Genio di Salvator Rosa*, l'edera). La bizzarra

la sua superiorità nelle «storie e figure grandi», al punto che «facendo, per così dire, gran torto al cielo, che avevalo fatto tanto singolare nel dipignere l'altre cose, che dette abbiamo pure ora, osò bene spesso affermare esser questo, dico il fare le grandi figure, il suo mestiero, e non quello» (*Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, cit., p. 576).

¹¹ Un esempio del carattere simbolico tipico dei paesaggi degli anni fiorentini è offerto, secondo M. CHIARINI, *Gli anni fiorentini di Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, cit., p. 25, da *Il ponte rotto*, dipinto attorno al 1645-1648, ove «la scelta della direzione da prendere davanti alla quale sono posti i cavalieri assume un significato filosofico di contrapposizione tra l'incombente e drammatica massa rocciosa e del ponte pericolante a sinistra e l'amenità dello sfondo che si apre a destra».

¹² Per la datazione di questa satira cfr. U. LIMENTANI, *La satira nel Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1961, p. 163. Per un'interpretazione critica complessiva delle satire rosiane cfr. anche F. ULIVI, *Salvator Rosa poeta*, in *Salvator Rosa pittore e poeta nel centenario della morte (1615-1673)*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1975, pp. 21-37 e C. CHIODO, *Studi vecchi e nuovi su Salvator Rosa*, in *Il gioco verbale. Studi sulla rimeria satirico-giocosa del Seicento*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 283-305.

¹³ M. RAK, *Cade il mondo. Icone, magia, saperi e devozione nelle satire di Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, cit., p. 89.

creatura dissuade l'autore dall'ambizione, irrealizzabile, di emendare gli uomini da colpe e difetti ormai inveterati e lo esorta, invece, a volgere il proprio sguardo a ciò che più lo tocca da vicino, smascherando e colpendo senza ritegno né timori, come già aveva fatto per la musica e la poesia, gli obbrobri che contaminano la pittura, «divenuta infame in mano a molti» (*La Pittura*, 83), a causa dell'indegna degli artefici, rispetto ai quali Rosa, che pure, secondo la lezione dei grandi satirici latini, rifugge dagli attacchi personali (per lo meno nei confronti dei vivi), colloca se stesso sul piano più elevato di chi, privo di ogni ambizione e desiderio di ricchezza, dipinge per la gloria e compone versi per gioco e può quindi giudicare in modo spassionato, senza rancore né preconcetti, mosso unicamente dall'amore per la verità e la giustizia. Egli, indossando le vesti del sapiente stoico, si servirà così della satira per riaffermare i più alti principi dell'arte, che vede traditi e calpestati da coloro che, per brama di facile successo e generosi compensi, si piegano alle mode e ai gusti più corrivi dei committenti, oppure si improvvisano pittori senza possedere il bagaglio di conoscenze relative alla storia, ai miti, alle usanze del passato indispensabile per non incorrere negli errori grossolani e nei ridicoli anacronismi che invece abbondano nei quadri. La profondità di dottrina, la dimestichezza con la storiografia, la filosofia e la letteratura che Rosa, con non celato compiacimento, ostenta nelle proprie opere rispondono però a un'esigenza ben più sostanziale, che ha a che fare con l'essenza autentica della pittura, la quale non può limitarsi a essere mera riproduzione di ciò che la natura offre ai nostri sensi:

Arte alcuna non è che porti seco
de le scienze maggior necessità,
ché de' color non può trattare il cieco,

ché tutto quel che la natura fa,
o sia soggetto al senso o intelligibile,
per oggetto al pittor propone e dà,

che non dipinge sol quel ch'è visibile,
ma necessario è che talvolta additi
tutto quel ch'è incorporeo e ch'è possibile.
(*La Pittura*, 166-174)

La necessità che il pittore sia capace di dare forma o di evocare sulla tela anche ciò che non è sensibile postulata da Rosa non deve essere interpretata come una proposizione di classicismo simile a quella che sarà espressa nel *Trattato della pittura* di Giovanni Battista Agucchi con la teoria del «bello ideale» incarnato, tra i moderni, da Annibale Carracci e da Domenichino (al quale, come osserva Previtali, si deve l'operazione che porterà i «pittori colti», come Reni e il Guercino, a prendere le distanze dal naturalismo caravaggesco, respingendo i «pittori incolti» tra la plebe¹⁴), che Bellori in seguito porrà a fondamento de *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, il discorso tenuto nel 1664 di fronte agli accademici di San Luca e destinato a essere più tardi collocato in apertura de *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, ove gli artisti eccellenti sono considerati quelli capaci di formare nella propria mente un «esempio di bellezza superiore¹⁵» e, guardando ad esso, emendare la natura dei suoi difetti, al punto che l'idea della pittura «originata dalla natura supera l'origine e farsi originale dell'arte¹⁶». Rosa non tende infatti all'idealizzazione della realtà (e si oppone quindi, come sottolinea Luigi Salerno, «al classicismo della tradizione carraccesca che puntava sul bello ideale, sul disegno, sulla razionalità e intelligibilità della composizione, sul senso di dignitosa quiete¹⁷»), ma crede che essa possa essere fissata sulla tela solo se filtrata e vivificata dal sapere e dall'erudizione dell'artista, che gli permettono la creazione di soggetti originali e capaci di comunicare all'osservatore un senso riposto e profondo, non di rado suggeriti, a testimonianza del legame inscindibile tra le due arti ma anche della volontà di stabilire un confronto tra di esse, da fonti letterarie talvolta peregrine, sulle quali egli, come è testimoniato anche dall'epistolario¹⁸, riflette attentamente,

¹⁴ Cfr. G. PREVITALI, *Introduzione a* G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E BOREA, Einaudi, Torino 2009, p. XXXV.

¹⁵ BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, cit., p. 14.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ SALERNO, *L'opera completa di Salvator Rosa*, Rizzoli, Milano 1975, p. 8.

¹⁸ Per quanto riguarda l'originalità del soggetto, sempre fortemente ricercata da Rosa, in una lettera indirizzata a Giovan Battista Ricciardi del 9 ottobre 1666, ad esempio, egli afferma orgogliosamente, a proposito del dipinto *Pindaro e Pan*, ispirato a un episodio narrato da Plutarco nella *Vita di Numa*, che «l'ellectione di detto soggetto è stata novissima affatto, e non tocca ancora da pennello nessuno» (ROSA, *Lettere*, cit., p. 349, lett. 328). L'ispirazione letteraria è peraltro alla base di molte opere rosiane: si pensi almeno a *Il sogno di Enea*, che illustra, con notevole fedeltà iconografica ai versi virgiliani, l'episodio dell'VIII libro dell'*Encide* in cui il dio Tiberino esorta Enea a fondare Roma, oppure a *La congiura di Catilina*, in cui viene effigiata la scena, «espressa per l'appunto conforme la descrive Salustio» (*Ivi*, p. 311, lett. 291), dei cospiratori che suggellano il

con l'intento di cogliere il valore esemplare dell'episodio scelto e di tradurlo visivamente con la maggior efficacia e immediatezza possibili.

Questo scrupolo di verosimiglianza, intesa come capacità di mostrare ciò che si cela al di sotto delle semplici apparenze sensibili, porta Rosa a polemizzare da un lato contro il naturalismo di impronta caravaggesca, e in particolare nei confronti dei bamboccianti, visti come i suoi deteriori epigoni¹⁹ (e alla cui maniera, peraltro, Rosa si era accostato in gioventù, tanto che, come afferma Passeri, durante il suo primo soggiorno romano, lavorando per alc o auni mercanti di quadri, «faceva molte belle galanterie a gran segno saporite e spiritose», che si presentavano come «figurine piccole, e tali non molto grandi, toccate mirabilmente con tinte grate e di buon gusto, ma di soggetti vili, cioè baroni, galeotti e marinari²⁰»), dall'altro contro gli eccessi decorativi del barocco (di cui egli «respinge il fasto vuoto, asservito all'ideologia ufficiale di corte²¹»), rappresentato soprattutto dagli artisti di origine o ascendenza toscana, come Pietro da Cortona e Bernini²², che, negli anni Trenta, con il pontificato di Maffeo Barberini,

giuramento appena pronunciato bevendo da una coppa sangue umano misto a vino, come Sallustio narra nel XXII capitolo del *De coniuratione Catilinae*, episodio emblematico della corruzione di Roma nella quale certamente Rosa adombrava quella dei tempi moderni, e infine al *Democrito e Protagora*, che trae spunto dall'aneddoto sull'iniziazione alla filosofia di Protagora riferito da Gellio nelle *Noctes Atticae* (V, 3), come il pittore non manca di sottolineare in una lettera del 9 novembre 1664 a Giovan Battista Ricciardi: «Con questo vi furono due miei quadri, uno di palmi 10 e largo sette, con dentro la Vocazione di Protagora alla filosofia (la quale non racconto, potendola voi vedere in Aulo Gelio, nell'atto di comporre quel fascio di legna)» (*Ivi*, p. 326, lett. 305).

¹⁹ Anche Bellori condannerà Caravaggio, in un passo aggiunto negli anni '50 alla sua biografia, proprio con l'accusa di aver aperto la strada, a causa della sua pretesa di assoluta fedeltà al modello ignorando i precetti dell'arte, ai bamboccianti e alla pittura di genere: «Così sottoposta dal Caravaggio la maestà dell'arte, ciascuno si prese licenza, e ne seguì il dispregio delle cose belle [...]. Allora cominciò l'imitazione delle cose vili, ricercandosi le sozzure e le deformità, come sogliono fare alcuni ansiosamente: se essi hanno a dipingere un'armatura, eleggono la più rugginosa, se un vaso, non lo fanno intiero, ma sbocato e rotto. Sono gli abiti loro calze, brache e berrettoni, e così nell'imitare li corpi si fermano con tutto lo studio sopra le rughe e i difetti della pelle e dintorni, formano le dita nodose, le membra alterate da morbi» (*Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, cit., p. 230).

²⁰ PASSERI, *Vita di Salvator Rosa*, cit., p. 291.

²¹ SALERNO, *L'opera completa di Salvator Rosa*, cit., p. 8.

²² SALERNO, *Immobilismo politico e accademia*, cit., p. 483 spiega questa avversione con il fatto che «Salvator Rosa vedeva in Pietro da Cortona e nel Bernini la venalità, l'insincerità, l'avvilimento della vera arte in un mestiere asservito, perché il pittore cortigiano non lavora personalmente, ma si serve di aiuti e di esecutori», cioè molti di quei difetti contro i quali egli si scaglia nella *Pittura*. A Pietro da Cortona Rosa riserva un cenno sprezzante in una lettera a Giovan Battista Ricciardi del 23 febbraio 1653 ove riferisce della visita ricevuta dal pittore Baldassarre da Volterra, dispiacendosi del fatto

avevano iniziato a imporre il loro nuovo linguaggio, soppiantando i bolognesi eredi di Annibale Carracci. Se i violenti attacchi contro i seguaci di Pieter Van Laer, che accomunano Rosa ad altri suoi contemporanei attivi a Roma come Francesco Albani, Pietro Testa e Andrea Sacchi, sono certamente dovuti, come ha mostrato Francis Haskell, alla concorrenza tra i pittori che si scatena nel momento in cui la crisi economica, che si aggravava negli anni Cinquanta, riduce fortemente le committenze²³, gli appunti dell'artista napoletano sono ben più precoci e testimoniano, prima ancora che l'irritazione, pur evidente, per la predilezione mostrata da molti collezionisti e amatori verso questi dipinti e anche per le nature morte (altro genere che egli considera, per gli stessi motivi, inferiore), la profonda avversione nei confronti un'arte che si appiattisce nella riproduzione minuziosa dell'insignificanza quotidiana o, peggio, di una realtà degradata e volgare non rischiarata dalla luce di alcun senso morale o filosofico:

V'è poi talun che col pennel trascorse
a dipinger faldoni e guitterie
e facchini e monelli e tagliaborse,

vignate, carri, calcare, osterie,
stuolo d'imbriaconi e genti ghiotte,
zingari, tabaccari e barberie,

niregnacche, bracon, trentapagnotte:
chi si cerca i pidocchi e chi si gratta
e chi vende a i baron le pere cotte,

che egli non mostri di apprezzare «altra robba che quella di Pietro da Cortona» (*Lettere*, cit., p. 182, lett. 162), mentre è noto l'episodio, avvenuto a Roma nel 1639 e ampiamente riportato da Passeri e Baldinucci, delle taglienti e beffarde parole che il pittore napoletano, nel corso di una commedia all'improvviso dove egli interpretava il personaggio di Formica, rivolse a Bernini.

²³ Cfr. F. HASKELL, *Patrons and Painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*, Chetto & Windus, London 1963 (trad. it. *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'età barocca*, Allemandi, Torino 2000, pp. 152-158). PREVITALI, *Introduzione*, cit., pp. XXXV-XXXVI osserva a questo proposito che è l'aggravarsi della crisi che investe anche Roma a far esplodere violentemente il dissidio, tanto che «molti artisti solo allora sembrano rendersi ben conto di che cosa (in termini di possibilità di lavoro, alleanze sociali, sopravvivenza) si nasconda dietro quelle formule teoriche di arte "ideale", nobile, letterata. È in queste circostanze che si può arrivare ad "avere avversione" per uno stile (Poussin nei confronti del Caravaggio) ad inveire contro una corrente artistica (Pietro Testa contro i caravaggeschi, Andrea Sacchi, Francesco Albani, Salvator Rosa contro i bamboccianti)».

un che piscia, un che caca, un ch'a la gatta
vende la trippa. Gimignan che suona,
chi rattoppa un bocal, chi la ciabatta;

né crede oggi il pittor far cosa buona
se non dipinge un gruppo di stracciati,
se la pittura sua non è barona²⁴.
(*La Pittura*, cit., 235-249)

Il gusto tipicamente barocco per l'enumerazione si intreccia in questa descrizione col ricorso a termini ed espressioni appartenenti al linguaggio gergale e furfantesco, capaci di fissare con più icastica evidenza, secondo il principio dell' *Ut pictura poësis*, la miseria e lo squallore del mondo rappresentato dai bamboccianti, che dovrebbe essere del tutto indegno di attenzione e considerazione da parte dell'artista. Alla poesia e alla pittura è invece richiesto un comune intento etico, come dimostra il fatto che queste critiche non restano confinate all'ambito estetico, ma fungono da indispensabile premessa a un discorso che si concentra proprio sull'essenza di quella verità profonda, ben diversa da un piatto realismo, che ogni dipinto dovrebbe comunicare e alla quale invece, lamenta Rosa, nessun pittore moderno, incurante di offendere così la dignità stessa dell'attività che esercita, pare più porre attenzione. I colpevoli di questa decadenza sono sì, in primo luogo, i committenti che mostrano un apprezzamento quasi esclusivo per tali soggetti²⁵, ma il biasimo si sposta immediatamente dal piano meramente artistico a quello morale, con l'osservazione che sono quegli stessi principi che tanto amano veder effigiati poveri e mendicanti

²⁴ Una descrizione assai simile si trova in una lettera del 28 ottobre 1651 indirizzata da Andrea Sacchi a Francesco Albani, ove ai bamboccianti viene imputato di ignorare il «vero bello nella natura» e di essersi perciò presi «una certa libertà di coscienza in rapresentare il tutto e mal fondato nel vero con fare atti sconci ed inconvenevoli, senza cognizione di grazie e decoro, rapresentando un barone che si cerca li pidocchi, ed un altro che beve la minestra a una scudella; una donna che piscia e che tiene una capezza d'un asino che raia, un Bacco che vomita ed un cane che lecca» (la lettera è riportata, nella *Vita di Francesco Albani*, da C.G. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, t. II, Erede di Domenico Barbieri, Bologna 1678, p. 267).

²⁵ Sulla polemica condotta da Rosa nelle *Satire* contro il sistema delle committenze e il mecenatismo secentesco può ancora essere consultato G.I. LOPRIORE, *Le «Satire» di Salvator Rosa*, La Nuova Italia, Firenze 1950, pp. 27-42.

ad aver diffuso nel mondo la miseria a causa della loro avidità²⁶. L'attacco ai potenti appare certamente di scarsa incisività (e del resto, ammette l'autore, con essi occorre «tacere o fingere» (*La Pittura*, 303), mentre il fustigarli può essere esercizio assai pericoloso), le argomentazioni su cui si basa suonano in modo poco diverso da uno scontato luogo comune, e di conseguenza piuttosto estemporaneo rimane il tentativo di stabilire un rapporto tra pratica pittorica e realtà sociale, ma ciò che più è significativo è la denuncia di un'arte che non coglie la drammaticità della condizione umana da essa raffigurata (né, tanto meno, le sue ragioni e implicazioni), ma all'opposto la edulcora, privandola completamente di ogni concreto riferimento alla durezza dell'esistenza della classi subalterne, la trasforma in grazioso ed elegante bozzetto secondo i canoni di una ripetitiva maniera, destinato ad una semplice fruizione estetica, ad allietare lo sguardo, e non certo, suscitando sdegno o pietà, a turbare il cuore di qualche facoltoso collezionista.

Non è questo, per Rosa, il compito del pittore, che è invece sintetizzato nel motto, di origine pitagorica e noto attraverso la versione latina di Giovanni Stobeo, inciso sulla tavoletta che egli, con espressione austera, mostra in primo piano nel giovanile *Autoritratto come filosofo* conservato alla National Gallery di Londra: «Aut tace / aut loquere meliora / silentio²⁷». Il tacere sarebbe dunque preferibile all'indistinto e insignificante brusio prodotto da chi ha rinunciato, per interesse o viltà, a dire quel qualcosa che valga più del silenzio e si prostra invece nell'adulazione dei potenti oppure si piega supinamente ai gusti e alle richieste del mercato, inseguendo un facile successo che porta a trascurare lo studio o, addirittura, a divenire superbi e sdegnosi di ogni critica e consiglio, come Michelangelo che durante la realizzazione del *Giudizio universale* non ascoltò le riserve di Biagio

²⁶ Allo stesso modo, nella *Musica*, 168, l'autore condanna i principi che gravano di tasse i loro sudditi «per aprire a i cantor grassa cuccagna».

²⁷ Secondo B. DAPRÀ, *I ritratti di Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, cit., p. 61 (e cfr. anche la scheda a p. 102), l'*Autoritratto come filosofo*, assieme al *Ritratto di Lucrezia come allegoria della poesia*, aveva l'intento «di rendere manifesta la sua cultura umanistica e, in particolare, la sua conoscenza della filosofia antica e dei trattati di iconologia», ma i due quadri alluderebbero anche al tradizionale tema della pittura come poesia muta e della poesia come pittura parlante. Riguardo all'uso dei motti nei dipinti, secondo uno stilema tipicamente nordico, per esprimere in forma verbale il concetto che il quadro intende significare, SALERNO, *Immobilità politica e accademia*, cit., p. 483 osserva che esso è caratteristico di quella che egli definisce la pittura di contestazione, alla quale ascrive anche l'opera di Rosa.

da Cesena relative alla sconvenienza dei nudi, e anzi, con arroganza, lo irrise dando le sue fattezze a Minosse.

Questa degenerazione non colpisce soltanto la pittura, ma coinvolge, in forme diverse, anche la musica, ridotta al rango di sordida mezzana di lussurie «da gente viziosissima e servile» (*La Musica*, 87), e, soprattutto, la poesia, i cui autori mascherano la povertà di ispirazione con una sterile esibizione di virtuosismo stilistico (che Rosa ha facile gioco a irridere con dovizia d'esempi), tanto gradita ai lettori meno avveduti, e una costante rielaborazione e ripresa del già scritto, ai limiti del plagio («de le cose già dette ognun si serve / non già per imitarle, ma di peso / le trascrivon per sue penne proterve; / e questa gente a travestirsi a preso / perché ne' propri cenci ella s'avede / ch'in Pindo le saria l'andar conteso», *La poesia*, 436-441). Lo «scrivere col rampino» che Marino rivendicava come privilegio del poeta moderno diviene per Rosa il segno più evidente di un totale distacco dalla realtà, la rinuncia (per riprendere la terminologia con la quale Berni contrappose la lirica di Michelangelo a quella dei petrarchisti) a dire «cose» per compiacersi solo di «parole» che non rimandano più al mondo esterno, ma unicamente a se stesse e al codice poetico, con i suoi *tópoi* e i suoi stilemi, cui esse rispondono.

Rosa, pur non essendo annoverabile tra i *laudatores temporis acti* (tanto che, con un probabilmente intenzionale fraintendimento, interpreta, senza in apparenza coglierne la novità, l'amore della poesia marinista per la citazione e la reinvenzione come semplice volontà di imitare pedissequamente gli antichi, poiché ai suoi tempi «non s'apprezzano i vivi e non si citano / e passan sol l'autorità dei morti / [...] / né s'han per penne degne e teste gravi / quei che su i testi vecchi non s'aitano» (*La poesia*, 446-447 e 449-450) e il valore dei libri viene giudicato unicamente per quanto in essi si rifà al passato dalla «dottissima canaglia» dei letterati, che «ama [...] / i rancidumi e in Pindo mai non beve / se di vieto non sa l'onda castaglia» (*La poesia*, 472-474), anche se precisa immediatamente che non intende riferirsi a chi prende a modello gli autori classici, ma a chi adotta modi rozzi e oscuri alla maniera di Dante e ai puristi pedanti che non usano alcun vocabolo se non si trova in Boccaccio o in Petrarca), non condivide neppure l'entusiasmo del secolo per il nuovo, ma guarda come modello supremo alla purezza e alla naturalezza dell'arte greca e romana e dei suoi

eredi rinascimentali²⁸, la cui perfezione, apparentemente da tutti lodata e celebrata, è stata nei fatti da un lato dimenticata da coloro che si compiacciono di rappresentare unicamente quanto di più vile e squallido vi sia al mondo, dall'altro travisata nelle bizzarrie e nelle arditezze formali del barocco. Egli, che si dichiara «devoto» e fedele ai poeti classici (*La Poesia*, 478-480) e mette in risalto, canonicamente, le virtù dei pittori antichi a paragone degli intollerabili difetti di quelli moderni, nutre un profondo rimpianto per l'armonia e la sobrietà dimenticate, esemplarmente espresso, ad esempio, nei versi della *Musica* in cui il canto lascivo e corruttore dei castrati, tanto amato nelle corti e nei palazzi nobiliari, viene contrapposto a quello puro e innocente dell'usignolo («ma si cerchi da voi l'ufizio e l'arte / che deve usare un prence e giusto e pio / ne' libri e non nel gioco in su le carte; / e in vece d'un castrato ingordo e rio / tenete un usignol, che nulla chiede / e forse i canti suoi son inni a Dio», *La Musica*, 370-375), trasparente e polemico capovolgimento del trionfo dell'artificio sulla natura rappresentato da Marino nella gara tra il musico e l'usignolo descritta nel VII canto dell'*Adone*.

Come è stato ampiamente rilevato dalla critica, neppure il linguaggio poetico di Rosa è immune da quella tendenza al concettismo che egli rimprovera agli autori contemporanei (e alla quale, anzi, fa abbondanti concessioni²⁹), e anche la sua pittura, così pervasa di umori malinconici e atrabiliari e affascinata dal lugubre fasto della morte (basti pensare, per citare l'esempio forse più celebre, alla grandiosa e funerea rappresentazione della vanità della vita umana offerta dall'*Humana fragilitas* del Fitzwilliam Museum di Cambridge), è figlia di una sensibilità che non si discosta significativamente da quella del tempo, ma diverso è lo scopo per cui egli si serve di questi strumenti stilistici ed espressivi, cioè dare nerbo e sostanza a un discorso dalle profonde implicazioni morali e filosofiche destinato non a suscitare nel lettore o nell'osservatore sorpresa e meraviglia, ma a farli riflettere e a colpirli emotivamente. E se abbastanza scontata è, da questo punto di vista, la polemica (che si rifà in alcuni suoi passaggi alla satira *Contra la lussuria* di Lorenzo Azzolino, che circolava all'epoca in forma

²⁸ Sull'ammirazione nutrita da Rosa nei confronti del mondo classico, che appare però come un modello di riferimento contraddittorio e ambiguo, cfr. MEROLA, *Il controverso moderno di Salvator Rosa*, cit.

²⁹ Sui caratteri stilistici delle satire di Rosa e la sua tendenza al concettismo cfr. almeno LIMENTANI, *La satira nel Seicento*, cit., pp. 119-121.

manoscritta) contro le lascivie delle pitture che corrompono l'animo³⁰ e non risparmiano neppure le immagini sacre, nelle quali persino i santi sono mostrati nella loro nudità e in posture tanto innaturali quanto indecenti o indecorose (ed è evidente, di nuovo, l'allusione al *Giudizio universale* michelangiolesco³¹), tanto che «per i tempii la pittura insana / la religion col puttanesmo impasta» (*La Pittura*, 791-792³²), così come quella nei confronti della musica, ridotta a strumento per soddisfare la lussuria dei potenti, e dell'ispirazione sensuale della poesia marinista, ciò che realmente importa è l'affermazione che la corruzione del mondo è strettamente legata a quella dell'arte, la quale non può in nessun caso essere considerata come svago innocente, innocua delizia dei sensi, poiché per la seduzione che è capace di esercitare sugli uomini contribuisce attivamente a quel sovvertimento di ogni valore morale e religioso che Rosa non si stanca di denunciare, non dimenticando che «buono sempre non è quel che diletta» (*La Musica*, 511). Quando essa non sia fondata su saldi principi etici, venendo quindi meno ai propri doveri e responsabilità, però, non è neppure capace di resistere all'azione distruttrice del tempo, che solo può essere vinta dalla gloria acquistata con l'esercizio della virtù, e non inseguendo i mutevoli ed effimeri favori del pubblico («chi cerca di piacer solo al presente / non creda mai d'aver a far soggiorno / in mano a i dotti e a la futura gente; / anzi avrà cuna e tomba in un sol giorno», *La Poesia*, 376-379).

Il tema della vanità, della fragilità di ogni opera e grandezza umane, destinate irrimediabilmente ad essere avvolte dall'ombra tenebrosa del nulla e dell'oblio, è centrale sia nella produzione poetica³³ sia nella pittura di Rosa,

³⁰ Rosa qui si produce in uno dei pochi attacchi diretti contenuti nella satira, anche se verso artisti ormai morti da molti anni, accomunando nella sua riprovazione Tiziano e Annibale e Agostino Carracci, colpevoli, il primo per la serie dei *Baccanali*, trasferita a Roma dopo essere divenuta di proprietà della famiglia Aldobrandini e poi dei Ludovisi, e i secondi per gli affreschi della galleria di Palazzo Farnese, di aver profanato «con figure di chiassi [...] / i palazzi de' precinpi cristiani» (*La Pittura*, 704-705).

³¹ Si potrebbe forse ipotizzare, in questo caso, un riferimento ancora più preciso alle figure del *Giudizio universale* che avevano suscitato le maggiori perplessità, tanto che la loro postura, ritenuta quantomeno sconveniente, fu modificata in modo sensibile da Daniele da Volterra, quelle di San Biagio e Santa Caterina d'Alessandria.

³² Rosa elogia quindi i papi che all'epoca del Concilio tridentino interdissero il culto delle immagini qualora queste non fossero conformi ai canoni dell'iconografia tradizionale: «quindi in saggi divieti a noi discendono / de' pontefici accorti i santi oracoli / ch'a questi quadri il celebrar sospendono» (*La Pittura*, 817-819).

³³ Il senso della fragilità delle cose umane è espresso ad esempio da Rosa nell'ode *Sensi, voi, ciò che godete*, composta prima del 1659, ora pubblicata in S. ROSA, *Poesie e lettere inedite*, a cura di U.

in particolare in alcune nature morte che, rifiutata sdegnosamente nella *Pittura*, e in termini non meno aspri di quelli usati per i bamboccianti, la maniera di coloro che si dedicano a «dipingere tutt'il dì zucche e presciutti, / rami, padelle, pentole e tappeti, / uccelli, pesci, erbaggi e fiori e frutti» (*La Pittura*, 193-195), si innervano, come osserva Sybille Ebert-Schiffner³⁴, di significati etici, filosofici e religiosi che rimandano al motivo tipicamente secentesco della *vanitas*. Esemplare è, a tal riguardo, la *Vanitas delle arti*, conservata alla Alte Pinakotek di Monaco di Baviera, ove un teschio è attorniato dagli emblemi della scultura, della musica, della pittura e della poesia, lugubre monito sulla loro insussistenza e sulla sorte comune di tutte le cose, poiché mostra come, per Rosa, proprio il rappresentare, con sguardo assorto e pensieroso ma lucido, il fluire inarrestabile degli anni e la desolante scena della caducità umana («in questi ingordi secoli ed avari / entro un mar di sudori / valico i dì de gli anni miei più cari / con la scorta de' fogli e de' colori³⁵») costituisca la garanzia di una fama capace di non soccombere al tempo e di vincere quindi la tragica fatalità che incombe sugli uomini.

È questo, forse, l'insegnamento più autentico che si può ricavare dal lungo apologo (tratto dall'aneddoto, narrato da Sacchetti e poi da Vasari, della scimmia che tenta di imitare i gesti di Buffalmacco, rovinando un suo affresco) che occupa oltre duecento versi della terza satira, ove si racconta di un «bertuccione» che si presenta a un pittore chiedendogli di insegnargli i segreti della sua arte. Nei lunghi anni trascorsi presso il suo padrone, però, l'animale non impara nulla, se non a detestare i vizi e le nequizie degli artisti, dalla sordidezza della vita che conducono (in stridente contrasto con «il bello e 'l buono» che dovrebbero porsi come ideale, *La Pittura*, 539), alla follia, alla superbia, all'invidia, all'amore per il guadagno, che li spinge addirittura a truffare il committente, per finire con l'immoralità e l'eresia, di cui sono, com'è ovvio, particolarmente sospetti i detestati fiamminghi. Alla

LIMENTANI, Olschki, Firenze 1950, p. 53; si vedano i vv. 1-5: «Sensi, voi, ciò che godete / il finire ha per natura: / occhi miei, quanto vedete / con tacite rapine il tempo fura; e non piango, e non tremo, e non m'attristo / s'ogni mondano acquisto, / ogni cosa che fu / si cangia in polve e mai non torna più».

³⁴ Cfr. S. EBERT-SCHIFFNER, *Il teatro filosofico della vanità. Le iconografie di Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, cit., p. 77.

³⁵ ROSA, *Hor son pur solo, e non è chi m'ascolti*, 25-28, in *Poesie e lettere inedite*, cit., p. 47. MEROLA, *Il controverso moderno di Salvator Rosa*, cit., osserva che in quest'ode «il secentesco tema della vanitas varie volte emerso nell'opera pittorica prende consistenza poetica».

fine, quindi, si risolve a riguadagnare la propria libertà con una fermissima risoluzione:

S'io fo il pittor, che mi sia dato un taglio
Sopra 'l mostaccio! Se mai più ci torno,
mi sia battuto su la testa un maglio!

Prima ch'esser pittor, sia fitto in forno!
Prima ch'esser pittor, altri m'impegoli!
Prima ch'esser pittor, m'impali un corno!
(*La Pittura*, 670–675)

Non c'è nulla di nuovo, in apparenza, nella severissima requisitoria della scimmia, che si pone anzi come speculare raddoppiamento e grottesca amplificazione delle accuse che Rosa aveva già formulato nella prima parte della satira. È significativo però che essa si presenti dichiarando che «l'arte del colorito e del disegno / è pura immitazion, e voi sapete / che dell'immitazion la scimmia è segno» (*La Pittura*, 490–492), una concezione della pittura come pura riproduzione della realtà assai diversa da quella che Rosa professava (e infatti la personificazione descritta all'inizio della satira mostrava, accanto alla pelle di scimmia, attributi ben più complessi ed enigmatici, a sottolineare la solennità del suo aspetto e lo sfuggente mistero del suo fascino). Il «bertuccione», cioè, finisce per trasformarsi da simbolo dell'imitazione posta a principio fondamentale di ogni arte (e in particolare di quelle figurative), come era, ad esempio, nell'*Iconologia* di Ripa³⁶, in immagine negativa dell'imitazione pedissequa³⁷, quale quella praticata da

³⁶ Si legga, ad esempio, come Ripa descrive l'emblema dell'imitazione, strettamente connesso all'idea della pittura: «Donna che nella mano destra tiene un mazzo di pennelli, nella sinistra una maschera, et a' piedi una scimmia. L'imitazione si vede in qual si voglia azione, ovvero opera, fatta ad alcun'altra somigliante, e però si dipinge con un mazzo di pennelli in mano, come istromenti dell'arte, imitatrice de' colori e delle figure dalla natura prodotte, o dall'arte istessa. La maschera e la simia ci dimostrano l'imitazione dell'azioni umane: questa per essere animale atto per imitare l'uomo co' suoi gesti, e quella per imitar nelle comedie, e fuori l'apparenza, et il portamento di diversi personaggi» (cito da C. RIPA, *Iconologia*, a cura di S. MAFFEI, Einaudi, Torino 2012, p. 273).

³⁷ E. POMMIER, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, Paris 1998 (trad. it. *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Einaudi, Torino 2003, p. 136), osserva al proposito, accennando anche a questo apologo rosiano, che «è proprio all'inizio del XVII secolo che la scimmia, fino ad allora simbolo dell'abilità nell'imitare la natura, cambia statuto, nel momento stesso in cui la riproduzione realista è svalutata». Un esempio significativo di questo mutamento è fornito dall'incisione che precede la biografia di van Dyck nelle *Vite* di Bellori, ove, per rappresentare

naturalisti e bamboccianti, che le teorie dell'arte di impronta classicista condannavano, e per rivestire di conseguenza, ambigualmente, un doppio e opposto ruolo, da un lato osservatore straniato e indignato delle bassezze e turpitudini di ogni genere in cui gli artisti paiono quasi compiacersi, con perversa voluttà, di sprofondare, insozzando e perdendo irrimediabilmente, in questo modo, l'aura sacrale da cui dovrebbero essere avvolti, dall'altro emblema di quella pittura meccanicamente imitativa verso la quale l'autore manifesta un'avversione e un rifiuto che possono trasparire nella fuga dell'animale e nella sua rinuncia ai pennelli e ai colori.

Nello squallido e sudicio studio del pittore, il cui genio è «pedestre e ignobile» (*La Pittura*, 589), l'aiutante, non a caso, è costretto ad aggirarsi tra parti smembrate di cadaveri, che servono al padrone come modelli anatomici, e le più repellenti sostanze da cui ricavare i colori:

Trapasso che da lungi e che da presso
la casa tua con il fetore annoia
per tante anatomie che tu ci hai messo:

tutta apparsa omai d'ossa e cuoia,
con tante teste intorno e tanti quarti,
fa da forza la casa e tu da boia;

se la mente e l'idea solo impregnarti
da' cadaveri fai, con qual motivo
credi che possin poi viverne i parti?

E chi sarà sì sciocco e sì corrivo
che vogl'ire a comprar ne' cimiteri?
Quel che non visse non somiglia al vivo!

Passo sotto silenzio i mesi interi
che consumai d'estate intorno a i forni
a compor olii per trovare i neri;

l'imitatio sapiens che contraddistingue il pittore fiammingo, è effigiata una donna che si guarda in uno specchio (simbolo, secondo Ripa, del riflettersi nell'intelletto del carattere accidentale delle cose sotto forma di essenza ideale) mentre tiene ai suoi piedi una scimmia incatenata, emblema della piatta e servile imitazione.

che m'hai fatto passar le notti e i giorni
 a cavar d'ogni tomba e d'ogni fosso
 ugne, costole, stinchi e teste e corni.
 (*La Pittura*, 559-576)

Questa specie di putrescente natura morta, densa di ammorbanti affretti di decomposizione, richiama immediatamente alla memoria l'elenco dei ripugnanti ingredienti del filtro magico la cui preparazione è descritta nell'ode *La strega*³⁸ (composta presumibilmente nel 1646), ma soprattutto le scene di stregonerie, col loro macabro strumentario, che furono uno dei soggetti prediletti di Rosa e che la Ebert-Schiffener interpreta come messa in scena di «un teatro della vanità della vita umana»³⁹. Anche in uno dei suoi più celebri dipinti, inoltre, il *Democrito in meditazione* (la cui inconsueta iconografia, esempio ancora una volta di non comune dottrina, deriva da una delle lettere pseudo ippocratee sulla follia di Democrito, in cui si dice che il filosofo veniva schernito dai suoi concittadini per la vita solitaria che conduceva e la dedizione agli studi anatomici⁴⁰), compaiono teschi e ossa di animali, assieme a un'erma, un vaso scolpito e frammenti di sculture antiche, oltre a un cranio e uno scheletro umano, a fare da lugubre corona al filosofo, che la tradizione vuole beffardo derisore di ogni cosa e ora invece contempla pensoso, nella postura del malinconico, sullo sfondo di un cupo cielo notturno e di alberi dai rami contorti e spezzati, i foschi emblemi della dissoluzione e della vanità del sapere, come sottolinea l'iscrizione che compare in un'incisione tratta dal dipinto: «Democritus omnium derisor / in omnium fine defigitur». Anche la pittura dunque, mostra l'apologo della scimmia, altro non è che *vanitas*, malsana passione necrofila coltivata da chi solamente ama aggirarsi tra ciò che è morto, incapace di restituire il senso autentico della vita quando non sia rischiarata dal lume della filosofia e dell'erudizione che la rende capace di raffigurare «quel ch'è incorporeo e ch'è possibile» e di

³⁸ Cfr. ROSA, *Poesie e lettere inedite*, cit., pp. 48-50.

³⁹ EBERT-SCHIFFENER, *Il teatro filosofico della vanità*, cit., p. 76. La studiosa osserva infatti che lo strumentario magico dispiegato nei dipinti di stregonerie da Rosa «comprende anche elementi come il teschio, i fogli di carta e le candele, protagonisti delle sue nature morte di *Vanitas* come se fossero la loro inversione blasfema» (*ibid.*).

⁴⁰ Per una interpretazione del dipinto cfr. WALLACE, *Salvator Rosa's "Democritus" and "L'Humana fragilità"*, in «The Art Bulletin», L, 1, march 1968, pp. 21-32, oltre a VOLPI, *Filosofo nel dipingere*, cit., p. 37.

farsi severa riflessione sul significato ultimo dell'esistenza umana (e non a caso in una posa analoga a quella di Democrito, e sempre immersa in una natura dall'aspetto selvaggio, era stata effigiata proprio la pittura in un quadro andato perduto, la *Pittura solitaria*⁴¹).

La valenza etica è il criterio più certo per giudicare il valore di qualsiasi opera d'arte; la musica che risuona nei palazzi dei principi, così, dovrebbe mirare ad acquietare le passioni e a porle in accordo con la ragione anziché fomentare i sensi⁴², mentre compito dei poeti sarebbe quello di comporre versi ispirati alla sincerità e improntati a una giusta indignazione, denunciando la corruzione e le storture del mondo e dei potenti, di cui dovrebbero essere smascherati e fustigati senza riguardo né timore la condotta dissoluta e le soperchierie verso i poveri e gli indifesi⁴³:

Deh cangiate oramai stile e pensiero
e tralasciate tanta sfacciataggine:
detti a un giusto furore i carmi il vero. [...]

Uscite fuor de' favolosi intrichi,
accordate le cetre a i pianti, a i gridi
di tanti orfani, vedove e mendichi;

dite senza timor gli orrendi stridi
de la terra ch'in van geme abbattuta,
spolpata affatto da' tiranni infidi;

⁴¹ Secondo Antonio Abati, che descrive l'opera in una sua lettera del 1640, l'intento di Rosa era quello di dare veste pittorica a una satira filosofica in cui veniva celebrato l'ideale stoico dell'esistenza solitaria, dedicata alla severa meditazione nella natura, come implicita critica ai mali della vita cittadina. Su questo dipinto Cfr. EBERT-SCHIFFERER, *Il teatro filosofico della vanità*, cit., p. 73, che considera la *Pittura solitaria* come possibile nucleo originario dell'idea della *Vanità delle arti*.

⁴² Cfr. ROSA, *La Musica*, 403-411: «Generosa superbia in voi si sdegni / di servire a gli affetti, e vi ricordi / che sète nati a dominare i regni; / le passioni indomite e discordi / sia vostra cura in armonia comporre / e far che il senso a la ragion s'accordi: / questa musica in voi si deve accorre, / e non quell'altra, il di cui preggio è solo / accordar cetre e l'animo scomporre».

⁴³ RAK, *Cade il mondo*, cit., p. 94 osserva che le posizioni assunte da Rosa in alcuni passi delle *Satire* indicano una sintonia con i movimenti di protesta pauperisti e possono anche essere ascrivibili «alle idee della filosofia nera barocca ed ai suoi reiterati ed inascoltati lamenti sulle varie forme di violenza esercitata sulle persone: dal potere assoluto delle famiglie nobili al potere arbitrario dei magistrati e dei birri, alla nuova forza distruttiva delle plebi».

dite la vita infame e dissoluta
 che fanno i tanti Roboam moderni,
 la giustizia o negata, o rivenduta⁴⁴.
 (*La Poesia*, 661-663 e 685-694)

La risoluta condanna di una poesia lontana dalla realtà e dalla vita degli uomini, persa nei propri artifici retorici e verbali e nei «favolosi intrichi» della mitologia o delle favole amorose e pastorali, comporta il più alto riconoscimento per la satira, che è la sola capace di assolvere al dovere della denuncia e della rivendicazione della verità e della giustizia, e quindi, lungi dall'essere frutto dell'ispirazione di una Musa minore, possiede la più alta dignità⁴⁵, tanto che Rosa, confermando la speculare corrispondenza tra i suoi dipinti e la sua opera letteraria, ne tradurrà le forme e lo spirito anche sulla tela, ad esempio nella celebre *Fortuna* del Paul Getty Museum di Malibu, ove il tema delle ricchezze che si riversano immeritatamente su chi meno ne è degno, e quindi dell'impossibilità di trovare equità e onestà nelle corti dei principi⁴⁶, richiama alcuni dei più vibranti spunti polemici dei suoi componimenti, in particolare della *Babilonia* e del *Tirreno*.

La pittura, dunque, è veramente per Rosa muta poesia, che deve esprimere sensi di rettitudine, virtù e devozione, e coloro che colpevolmente lo dimenticano finiscono per farsi «de le scole infernal muti oratori» (*La Pittura*, 843), che contaminano e corrompono gli animi col veleno della

⁴⁴ Rosa ribadirà che il solo compito della poesia deve essere quello di celebrare le gesta eroiche e di fustigare i vizi nel *Tirreno*, 232-243: «Poeti miei, vi replico di nuovo / ciò ch'a lungo vi dissi in più maniere, / ch'il sentier che premete io non approvo. / Mi parrebbe oggimai fusse il dovere / d'impor limite e fine a i vostri spasmi, / arti seguir più vantaggiose e vere: / dovrian servire i vostri entusiasmi / o per cantar d'alta virtù le geste / o per sferzare i peccator co i biasmi; / fuor di questi dui generi moleste / sono l'opere vostre a tutti i popoli, / oziose, mordaci o poco oneste».

⁴⁵ PASSERI, *Vita di Salvator Rosa*, cit., p. 301, controbattendo a coloro che sminuivano l'importanza della produzione poetica rosiana, afferma che «il componimento della satira è il più maestoso, il più addottrinato e il più esemplare di tutti, e a mio giudizio è lo spavento degli'ingegni, ancorché i più sollevati, avendo gran somiglianza con una perfetta operazione apostolica, essendo una sferza severa, che gastiga il vizio».

⁴⁶ Riferendosi probabilmente a questo dipinto, esposto alla mostra annuale di San Giovanni Decollato nel 1659, che raffigura la Fortuna intenta a versare i doni della sua cornucopia su un bue, un asino ammantato di porpora, un montone, una mucca, un cinghiale, un'aquila, un lupo e una civetta (animali che, come osserva VOLPI, *Filosofo nel dipingere*, cit., p. 39, trovano una spiegazione simbolica, piegata in senso satirico, nelle favole di Esopo e negli *Hieroglyphica* di Valeriano), Rosa accenna all'amico Ricciardi in una lettera del 20 settembre 1659 a una «maleditione» che esso gli avrebbe procurato (cfr. *Lettere*, cit., p. 249, lett. 227), al punto che l'artista rischiò la denuncia al Sant'Uffizio.

seduzione esercitata dai colori. Ma se vana e destinata ad essere cancellata da tempo è la loro opera, altrettanto vana, nella generale perversità del secolo, è la protesta dell'autore, che è costretto, infine, a constatare sconfortatamente l'inutilità delle sue pur aspre parole, e non può che ridursi a uno sconfortato silenzio, che anticipa quello analogo, e ancor più cupo, cui approderà, a conclusione dell'ultima satira, la malinconica rassegnazione di Tirreno di fronte agli obbrobri e alle abiezioni del mondo che egli è stato incapace di correggere:

Corra la vena mia frale o robusta,
nulla curo l'oblio; sospendo il braccio
da la penna egualmente e da la frusta;

il voler censurare è un grand'impaccio;
no, no, per l'avvenir megl'è ch'io finga:
Musica, Poesia, Pittura, io taccio.
(*La Pittura*, 853-861)

Alberto Beniscelli

UN EPISODIO DELLA FORTUNA TASSIANA: LE RAFFIGURAZIONI
DELLA *LIBERATA* NE *IL CARCERE ILLUMINATO*
DI ANGELO TARACHIA

1. Nel corso dei secoli, di Angelo Tarachia si erano perse le tracce, fino a quando Emilio Faccioli, nel 1963, non ne ricostruì un breve profilo all'interno dei volumi *Mantova. La storia, le lettere, le arti*¹. Nato nel 1617, fu ministro di Carlo II Gonzaga-Nevers, il duca «libertino» che non solo diede modo a Gregorio Leti di scrivere un romanzo erotico sui suoi amori con Margherita della Rovere ma che, immediatamente a ridosso della guerra dei trent'anni, avviò la fine della dinastia gonzaghesca con uno spregiudicato gioco tra alleanze francesi e imperiali incapace di controllare. Da uomo di corte qual era, Tarachia visse sulla propria pelle, e sotto un principe inaffidabile, la condizione ambigua e pericolosa del «cortigiano», come ancora nel 1985 ricordava Paolo Pissavino in un intervento su *Il carcere illuminato*, opera licenziata postuma, in prima edizione, nel 1671².

¹ Si veda il volume della raccolta, intitolato *Fra Seicento e Settecento, dal Risorgimento ai giorni nostri (1815-1945)*, a cura di E. FACCIOLI, con prefazione di L. CARETTI, Istituto Carlo D'Arco per la storia di Mantova, Mantova 1963, vol. III, pp. 5-11. Sporadiche notizie sulla biografia di Angelo Tarachia erano in C. D'ARCO, *Notizie delle Accademie, dei Giornali e delle Tipografie che furono in Mantova e di mille scrittori mantovani vissuti nel secolo XIV fino al presente*, Archivio di Stato di Mantova, Documenti patrii D'Arco, nn. 224-227 (l'effigie dello scrittore è nello stesso D'ARCO, *Ritratti di mantovani illustri*, Biblioteca Comunale di Mantova, 183. F. 40); nei *Diari per l'anno 1788: Compendio di notizie intorno ad alcuni illustri filologi mantovani, disposte in ordine alfabetico*, Eredi di Alberto Pazzoni, Mantova 1788, pp. 127-168, a p. 161; e in L.C. VOLTA, *Compendio cronologico-critico della storia di Mantova dalla sua fondazione sino ai nostri tempi*, Agazzi, Mantova 1831-1838, vol. IV, p. 219 ("continuata" da Giuseppe Arrivabene, l'opera fu ristampata nel 1975, per la cura dell'Accademia Virgiliana di Mantova). Si veda infine il *Dizionario onomastico mantovano*, a cura di C. BARONI, Grafiche Previdi, Rivarolo Mantovano 2002, p. 267.

² P. PISSAVINO, *Il cortigiano incarcerato e il palazzo della Filosofia. Immagini retoriche e politiche nel «Carcere illuminato» di Angelo Tarachia*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura. Con riferimenti a Mantova*, Silvana Editoriale, Mantova 1985, pp. 31-35. Chi più di altri diede però notizie riguardo alle invidie cortigiane che aprirono le porte del carcere a Tarachia, fu P. PREDELLA, *Notizie di illustri mantovani*, Archivio, b. 65-66, presso l'Accademia Virgiliana di Mantova. Nelle sue carte manoscritte, Predella

A provvisorio completamento delle scarse annotazioni biografiche, si potrebbe dire così. L'attività letteraria dello scrittore mantovano – esperto navigatore nelle pratiche di governo, ma anche scenografo, versificatore e narratore – è fondamentalmente rappresentata da due testi. *Le Feste celebrate in Mantova* per il carnevale 1652, quando gli Arciduchi d'Austria visitarono la città e lui stesso, chiamato a organizzare molti eventi spettacolari in onore degli Asburgo, si fece cronista degli allestimenti, ai quali aveva contribuito sia come *metteur en scène* sia come librettista di drammi per musica e autore di opere pastorali di esplicita misura encomiastica³. E *Il carcere illuminato*, appunto. Se il primo libro è da vedersi come espressione del pieno fervore ideativo a servizio del principe, il secondo è da leggersi invece come complessa testimonianza della fine drammatica di una esperienza insieme personale ed esemplare. A vent'anni di distanza, l'allegoria delle virtù di corte, ruotante attorno al sistema parentale che legava Mantova a Vienna – la moglie «ingiuriata» di Carlo II, così la ricorda Leti, era Isabella Clara d'Austria, sorella dell'arciduca in visita di stato⁴ –, si sarebbe infatti

annota: «nel 1654, avendogli il Re di Francia fatto spedire con onorevole dispaccio una pensione che egli credette di dover ricusare, lo imputarono falsamente di mantenere segreta corrispondenza con quella corte. Reso vano questo primo attacco macchinarono ogni nuova insidia». Più specificamente, nel 1658 fu accusato di aver favorito segretamente l'invasione nei territori gonzagheschi delle «truppe francesi sotto il comando del Duca di Modena». Fu perciò licenziato «dalla carica di segretario di Stato». Ma non finirono le persecuzioni. «Nel giugno del 1659», fuggendo «gli assalti di alcuni ignoti sicarii» e «avendo preso [nella chiesa di S. Tommaso] l'abito sacro, fu tenuto per manifesto indizio di colpa», e fu dato «l'ordine di estrarlo a forza da quelle sacre mura, e di tradurlo nelle carceri di Castello, il che si eseguì».

³ A. TARACHIA, *Feste celebrate in Mantova alla venuta de' Serenissimi Arciduchi Ferdinando Carlo, e Sigismondo Francesco d'Austria, et Arciduchessa Anna Medici. Il carnevale dell'anno 1652. Breve narrazione d'Angiolo Tarachia*, Osanna, Mantova 1652. Il testo è composto da una breve «dedicatoria» dello stesso Tarachia alle «Altezze Serenissime», e dalla «narrazione». Il dettagliato resoconto di Tarachia, in cui si descrive l'arrivo in città del corteggio arciduciale e i vari trattenimenti in loro onore (la «festa di giochi in acqua»; il «balletto delle stelle fatto dalla Sig.ra Arc.ssa Isabella Clara e le sue dame», con «scena silvestre», all'interno del Palazzo Ducale; la «festa della Barriera», organizzata nel Teatro Grande, con «fastoso apparato»; la «festa del combattimento a cavallo de' Mostri», «la più famosa e ingegnosa», ideata da Pio Enea Obizzi, conclusasi con la vittoria di Manto e la ricomparsa dell'età aurea nel «secolo del ferro») è di grande utilità per la ricostruzione delle messinscene mantovane. Ma documenta anche la produzione in versi, recitati e cantati, scritti da Tarachia per le diverse rappresentazioni, e i suoi rapporti con Diamante Gabrielli, autore (dopo il dramma per musica *Psiche*, andato in scena per le nozze di Carlo II e Isabella Clara, 1649) di *Theti, favola drammatica*, e *Niobe. Introduzione alla Barriera*, composte appunto per l'arrivo degli Arciduchi d'Austria, ed editate anch'esse nel 1652, per gli Osanna, Stampatori Ducali.

⁴ Cfr. G. LETI, *L'amore di Carlo Gonzaga duca di Mantoa e della contessa Margarita della Rovere*, Fabi, Ragusa 1666, ora riedito per la cura di D. ROMEI, Lulu, s.l. 2009; si veda a p. 61. Per gli anni della

rovesciata nel suo opposto, nel percorso sapienziale che vede nel distacco dai vizi di corte la via salvifica. In questo senso, da un lato l'opera si insedia autorevolmente all'interno della produzione memorialistica su *tópos* carcerario di tanto Seicento, e dall'altro, proprio per l'uso di una strumentazione allegorica a segni rovesciati rispetto al mito filo-cortigiano, presenta una sua particolare specificità.

Tu vieni in un carcere, che vuol dire in un sepolcro de' viventi, dove la privazione dell'umana società ammutisce la favella, accieca l'occhio, assorda l'orecchio, e proibisce il moto. Vieni a restringere l'ampiezza del tuo mondo nel breve giro d'una stanza. Tramuti la verdeggiante vaghezza delle campagne nell'atra orridezza di quattro mura. Converti la chiara serenità del cielo nell'oscurità d'un arco affumicato, la salubrità dell'aria in un pestifero ambiente, e la bella luce del giorno in queste deformissime tenebre. [...] Siamo alla cima d'una torre, per maggiormente vivere separati da chi calca i sentieri del mondo. Non ci avvantaggia l'essere noi sollevati dal margine di queste fosse, per non patire i danni delle loro incessanti putrefazioni; perché anzi i maligni vapori, ch'assidui s'inalzano, hanno per meta delle loro infezioni, l'eminenza di queste pietre. In vece di voci umane giungeranno al tuo orecchio, o cupi muggiti, o strepitosi ragghii di passeggeri giumenti. Il canto soave de' diurni augelletti ti si convertirà ne' funesti gridi di gufi notturni. Non salverai ne anche le paglie, ch'avrai sotto il fianco, dall'insidie de' topi masnadieri. Sarai bersaglio d'arrabbiati, e schifevoli morsi, che di continuo si pasceranno del tuo sangue⁵.

Nelle parti in cui si dice della detenzione nel Castello mantovano, *Il carcere illuminato* presenta i tratti di una efficace narrazione realistica che appartengono alle testimonianze di prigionia di molti autori, da Campanella a Marino, da Girolamo Brusoni a Ferrante Pallavicino. Quando, nella seconda parte del volume, apparirà la figura bizzarra del pittore Salvatore Castiglione, fratello del più noto Giovanni Benedetto, il Grechetto, anch'egli vittima degli intrighi della corte mantovana, sentiremo il racconto di

decadenza dei Gonzaga-Nevers, entro cui si situa la vicenda politica e umana di Tarachia, rimando a G. MALACARNE, *Morte di una dinastia. Da Carlo I a Ferdinando Carlo (1628-1708)*, il Bulino, Modena 2008, quinto e ultimo volume della collezione *I Gonzaga di Mantova: Una stirpe per una capitale europea*; in particolare alle pp. 168-192.

⁵ Si cita da *Il carcere illuminato*, Curti, Venezia 1679, pp. 20-22; il testo, diviso in sei *Notti* (qui si è nel corso della prima *Notte*), aveva conosciuto altre edizioni veneziane: Giuliani, 1671, e Longhi, 1672; seguirà una seconda edizione Curti, 1690.

una seconda, concreta vicenda di emarginazione: «di qui nacquero le mie disgrazie, e i miei patimenti infiniti⁶». Proprio della letteratura di reclusione, anche cinque-secentesca, è il momento deputato dell'autodifesa, della resistenza al male circostante, reso spesso sotto la forma di proiezioni e immagini d'evasione. Nelle sue memorie da *Il carcere*, Girolamo Cardano approfittava degli spiragli verso l'esterno, dai quali Tarachia cercherà di «elemosinare un po' di luce», per abbandonarsi a fantasie sensoriali e mentali. Nel *Camerotto*, Girolamo Brusoni provava a usare l'arma del «riso» per operare una sorta di distanziamento dalla realtà, di scavalco della costrizione muraria e psichica. Tarachia a sua volta adotta la tradizionale formula dell'apparizione, nel dormiveglia, di figure che sopraggiungono dalla dimensione del «sogno», e parlano.

«Mi parve di vedere ad aprirsi all'improvviso la stridente porta del mio carcere, e ad udire insieme a favellar con voce sommessa alcuno⁷». Il passo segnala la presenza di un modello a cui Tarachia guarda, tra gli altri. «Fui uomo di corte», è l'esordio del *Carcere illuminato*⁸. A scontare in reclusione le pene derivate dalla pratica cortigiana, più che dalla libera espressione del pensiero – come invece capitò a Cardano, Campanella, Brusoni, Ferrante –, fu Tasso. E nelle pagine introduttive del testo secentesco il ricordo del *Messaggero* tassiano è stabilito. Si diceva della dimensione del «sogno», infatti: «questo è il mio sogno, e tu altro non sei che la fattura della mia immaginazione», era scritto nel dialogo cinquecentesco⁹. Come nel *Messaggero*, anche in questo caso il personaggio apparso nel dormiveglia è uno «spirito amoroso». Invece di trasportare il prigioniero, sorpreso nel suo «mal'acconcio letto», tra le sfere fantasmatiche delle idee, come accadeva in Tasso, il «bellissimo fanciullo», che verrà ad assumere le fattezze dell'Amore virtuoso – «questo è ben sì giovinetto, ma sta coperto da una candidissima veste» –, avrà il compito di svelargli i pericoli della vita¹⁰. Già in questo caso il richiamo al dialogo tassiano prevede immediate torsioni barocche, a partire dall'immagine del «genio» sopraggiunto, «che tiene spaccato il seno, mostrandovi afflitto il cuore con un chiodo di diamante¹¹». Né il

⁶ *Il carcere illuminato*, cit., *Notte quinta*, p. 181.

⁷ *Ivi*, *Notte prima*, p. 3.

⁸ *Ivi*, *Notte prima*, p. 1.

⁹ Cfr. T. TASSO, *Il Messaggero*, in *Dialoghi*, a cura di G. BAFFETTI, Rizzoli, Milano 1998, vol. I, p. 312.

¹⁰ *Il carcere illuminato*, cit., *Notte prima*, p. 5 sgg.

¹¹ *Ivi*, *Notte prima*, p. 8.

Messaggero sarà l'unica fonte, dal momento che, quando il recluso riceve da Amore un utile suggerimento, la configurazione complessiva risulta essere debitrice a un'altra celebre vicenda carceraria, quella fissata da Benvenuto Cellini nei capitoli dedicati alla prigionia in Castel S. Angelo:

Egli pure mi confortò a questo, esortandomi a trovar alcun divertimento, perché l'ozio maggiormente non mi opprimesse, sapendo quanto io era avvezzo ad un assiduo travaglio. Gli dissi, che non avrei saputo come mai non vivere ozioso, essendo in un luogo, dove mi era proibito l'uso della penna, colla quale meglio che con altro avrei saputo vivere sollevatissimo. Osservò egli le pareti del carcere, benché in parte affumicate, e guaste; e mi disse ch'avrei potuto servirmi di esse per fogli, e di carboni per inchiostri; onde, o con disegni, o con scritti, poteva godere per un pezzo d'una gustosa applicazione. Mi piacque il suo consiglio. E gli promisi di coprir quelle mura in qualche modo, benché io non fossi né poeta muto, né pittore loquace, confidando che la necessità avrebbe forse ammaestrato la mia ignoranza¹².

Anche nell'autobiografia celliniana, prima di Tasso dunque, agiva la visione angelicata: «Di poi la notte mi apparve in sogno una meravigliosa criatura in forma d'un bellissimo giovane». Ma era la struttura dell'intero episodio ad anticipare le soluzioni narrative poi riproposte nel *Carcere illuminato*. Come capiterà a Tarachia, Cellini giaceva infatti su un misero letto di cenci e osservava le umide pareti, accettando infine l'incoraggiamento «celeste» a incidерle:

Cominciai a considerare che questa forma d'angelo mi aveva ditto li vero; e gittato gli occhi per la prigione, viddi un poco di mattone fracido; così lo strofinai l'uno coll'altro e feci a modo che un poco di sapore: di poi così carpone mi accostai a un taglio di quella porta della prigione e co' denti tanto feci, che io ne spiccai un poco di scheggiuzza; e fatto che io ebbi questo, aspettai quella ora del lume che mi veniva alla prigione, la quale era dalle venti ore e mezzo insino alle ventuna e mezzo. Allora cominciai a scrivere il meglio che io poteva in su certe carte che avanzavano nel libro della Bibbia¹³.

¹² *Ivi*, *Notte seconda*, pp. 60-61.

¹³ B. CELLINI, *La vita*, I, 119.

Se l'omaggio alla memoria di Cellini è perciò evidente – nella *Vita* dell'artista l'episodio origina comunque un percorso ascensionale di salute e virtù –, resta il fatto che nel *Carcere illuminato* il contatto con l'intermedio modello del *Messaggiero* resiste, per articolarsi su nuovi appuntamenti tassiani.

A tale proposito risulta fondamentale il ricorso che il detenuto, in attesa di proporsi come disegnatore di scene, fa a teorie care a Tasso, in quella sorta di *excusatio* che nella narrazione precede l'operazione del disegno: «mi piacque il suo consiglio [di Amore], e gli promisi di coprir quelle mura in qualche modo, benché non fossi né poeta muto, né pittore loquace» appunto. Per sperimentare una qualche forma di pittura «eloquente», o di «mutola» poesia – espressioni per eccellenza tassiane –, e scegliere il soggetto idoneo a esse, Tarachia adatta alla nuova condizione carceraria il precetto che l'autore della *Liberata* aveva stabilizzato nei *Discorsi dell'arte poetica* e coerentemente individua nel poema di Tasso l'originale su cui modellare le proprie reinvenzioni figurative:

Voleva fare una qualche sagra istoria; ma considerava, ch'era poco a proposito per questo inferno, dove per l'ordinario più regna la disperazione, che la pietà. N'avrei voluto fare una profana; ma temeva di porgere occasione di peccare, se non altro, almeno co' pensieri a chi, vivendo in quest'ozio, avesse goduto di star fisso coll'occhio in soggetti di prevaricazione. Voleva far'una cosa, che potesse essere non del tutto biasimata, pensando che servisse non solo per mio divertimento, ma per ornare ancora questa scomposta stanza. Io non aveva mai imparato disegno, e solo viveva in me una tale inclinazione a questo così nobile esercizio, che mi pareva, che consistendo la pittura in linee, ombre e lumi, io avessi saputo per mezzo di qualche modello addestrarvi la mano. Scelsi perciò 'l vaghissimo soggetto della *Gierusalemme liberata* del sempre glorioso Tasso, il quale misto di sacro e di profano poteva render plausibili le immagini, ch'io avessi in questo luogo a vergare. [...] Il camino dunque incaminò il mio lavorio, mentre fornito di carboni provide con una sola tinta la mia tavolozza di tutti i colori. [...] Cominciai dunque la mia opera pittoresca, servendomi un carbone di pennello, di colore, e di penna¹⁴.

L'azzardo del poeta-pittore secentesco è dunque quello di affidare alla qualità monocroma e chiaroscurale di un “carboncino” la resa visiva di un

¹⁴ *Il carcere illuminato*, cit., *Notte terza*, pp. 62–63.

poema “colorato” quale è in effetti la *Gerusalemme liberata*. Non va però dimenticato che l’operazione pittorica – in realtà, nella stessa finzione narrativa, la sua riproposizione ecfrastica – avverrà sotto il segno delle progressive «illuminazioni» che idealmente gettano fasci di luce nell’oscurità della stanza e si avvarrà appunto della forza descrittiva del tessuto verbale. Ma guidati dall’autore, che «detta» al lettore-visitatore ciò che non può essere visto per la segretezza del luogo, osserviamo ora la camera «dipinta», composta, una volta terminato il lavoro, da nove «pezzi».

2. S'alza da terra sostenuto da due grand'arbori un padiglione reale aperto, nel quale si vede inginocchiato Goffredo, tutto armato da capo a piedi, il quale riguarda un bellissimo Angiolo, che gli appare sopra una vaga nube, e gli porge il bastone da generale. Appresso si leggono i seguenti versi del Tasso, detti dall'Angiolo medesimo a Goffredo:

*tu i Principi a consiglio omai raduna
tu al fin de l'opra i neghittosi affretta;
Dio per lor duce già t'elegge, ed essi
sopporran volentieri a te se stessi.*

Si vede dentro il medesimo padiglione un letto da campagna, un cofano, una tavola coperta da un gran tapeto, sopra la quale stanno posti un crocifisso, un libro, l'elmo, la spada del generale¹⁵.

È l'esordio del quadro che dà inizio al ciclo tassiano. Prelevati dal canto I, 16, i versi indicano il luogo testuale prescelto per sorreggere l'intera rappresentazione, come capita sovente nelle incisioni che corredano le edizioni cinque-secentesche dei poemi, e della *Liberata* in specie. Si tratta dell'episodio della «visione», quando l'arcangelo Gabriele, inviato da Dio, rende visibile la sua «forma» e appare a Goffredo presso Tortosa per indicargli la missione da compiere. Il testo del poema non offre ancora alcuna didascalia, neppure implicita, che possa servire alla reinvenzione scenico-figurativa. Padiglioni da campo, in primo piano, appoggiati a fusti arborei, dietro ai quali si staglieranno le mura cittadine, i vari apparati bellici, gli stessi movimenti di battaglia, saranno al centro di numerose scene dell'o-

¹⁵ *Ivi*, *Notte terza*, pp. 68-69.

pera e torneranno in tante impaginazioni grafiche e pittoriche. Qui però sembra che il disegnatore, privo di appigli testuali, e pur avendo certo in memoria le diverse trasposizioni in incisione o in pittura, non si appoggi a una fonte iconografica precisa. Solo uno dei nove «pezzi» tassiani che Tarachia reinventa, il sesto, ricorda assai da vicino la soluzione proposta nella celebre edizione genovese della *Liberata*, 1590 – la prima delle «illustre», su disegno di Bernardo Castello e incisioni di Agostino Carracci e Giacomo Franco –, quella che introduce il canto X:

Si mostra una campagna grande, nella cui lontananza si rappresenta Gierusalemme. Vi sono molti arbori grandi fra' quali s'alza una pianta di palma. A piedi di questa si vede sedere Solimano, tutto armato da capo a piedi, avendo però deposta la celata, che gli sta a canto. Egli è in atto dolente, rappresentando, quando uscì dalla battaglia ferito, e rotto da' Cristiani. Appresso vi sta Ismeno Mago co 'l capo coronato di frondi, e veste lunga fino a' piedi. Tiene in mano un vaso, il quale offre a Solimano, mostrando essere 'l balsamo per le sue ferite. In una cartella che pende ivi da un tronco, si leggono questi versi del Tasso:

*e un suo liquor c'instilla, onde ristaura
le forze, e salda il sangue, e le ferite.*

Sopra la faretra di Solimano, appesa ad un albero co 'l suo arco, si leggono questi altri due versi del Tasso, detti da Ismeno:

*tu piangi Soliman, tu che distrutto
mirasti il regno tuo co'l ciglio asciutto?*

Stanno scritti questi altri pur del Tasso su lo scudo di Solimano:

*Sono a seguirti: ove tu vuoi mi gira.
A me sempre miglior parrà il consiglio,
ov'ha più di fatica, e di periglio¹⁶.*

La città turrata sullo sfondo, i tratti campestri che indicano lo spazio dove è avvenuto lo scontro armato, ma soprattutto le due figure, di Ismeno, dalla lunga tunica che tocca i piedi, e Solimano, che giace a terra esangue,

¹⁶ *Ivi*, *Notte terza*, pp. 84–85.

al riparo della palma, con l'elmo accanto, mentre il mago gli indica il «vaso» dal contenuto balsamico. Anche perché non del tutto autorizzati dal testo, questi elementi accomunano la rivisitazione proposta da Tarachia all'ideazione di Bernardo Castello, fatta eccezione per la collocazione e l'uso dei cartigli, che citano passi di X, 14, X, 13 e IX, 86. Ma è appunto l'unico caso. La stessa immagine della «visione», assente nei disegni del pittore genovese, è tagliata originalmente, almeno rispetto ad altre soluzioni secentesche, come quella, già attribuita a Francesco Allegrini, in cui Goffredo, visitato dal messo angelico, si trova in un luogo rialzato, circondato in basso dai duci cristiani a cavallo. Si vuol dire, insomma, che Tarachia sta comunque costruendo sulle pareti della cella un proprio programma iconografico.

Se l'episodio della «visione» inaugura l'itinerario tassiano, la seconda stazione, facendo perno sull'ottava 7 del canto II, rappresenta l'incontro del re Aladino con Ismeno, appena fuori dalla «fabbrica, fatta in forma di roccia, su la quale s'alza il Palazzo Reale¹⁷». Il mago ha in mano l'icona della Vergine, trafugata dal Tempio perché del furto iconoclasta potessero essere incolpati i cristiani. Il terzo «pezzo» ci porta direttamente nel cuore del poema, al canto XII. Ma la zona prescelta, intorno all'ottava 18, vede come protagonisti di un altro duetto Clorinda e Arsete, che tenta di dissuaderla dall'uscire nella missione che le costerà la vita. Come già era accaduto per la scelta riguardante il canto II – Bernardo Castello, ad esempio, aveva deciso di raffigurare la scena melodrammatica di Olindo e Sofronia –, anche qui non si illustra il centro emotivo del canto XII, relativo al duello tra Tancredi e Clorinda, privilegiato in tutte le edizioni corredate da incisioni, compresa quella del 1590, ma dirotta lo sguardo su un nucleo laterale rispetto alla trama patetica della *Liberata* e funzionale piuttosto alla figuratività del poema¹⁸. Qualcosa di simile accade anche quando si sceglie l'angolazione del canto XVI, dopo un ritorno al VII, dove si è “vista” Erminia in dialogo col vecchio pastore, sulla cui centralità si dovrà dire. Lo scenario è quello canonico, descritto nei dettagli:

Un palazzino delizioso, fatto a padiglione, con diversi ordini di architettura. In lontananza si vede un giardino in varii compartimenti, e loggie con vasi di fiori, e fontane. Da una parte s'alzano arboscelli ombrosi, sotto i quali si vede Rinaldo, che sta a sedere sopra un grande origliere. Egli è disarmato,

¹⁷ *Ivi*, *Notte terza*, p. 70 sgg.

¹⁸ *Ivi*, *Notte terza*, p. 75 sgg.

con veste lasciva attorno, e ornato di gioie al petto, alle braccia, e cintura. Tiene in mano un mazzo di fiori, e n'ha molti sparsi attorno. Davanti a lui stanno inginocchiati Ubaldo e Carlo, tutti armati da capo a piedi co' loro elmi in testa. Gli hanno presentato un lucido scudo, perché in esso si specchi, come fa, e conosca la figura effeminata, nella quale s'ha trasformato in un guerriero della sua qualità. Si leggono nello scudo questi seguenti versi del Tasso:

*Qual sonno, o qual letargo ha sì sopita
la tua virtude, o qual viltà l'alletta?
Su su, te il campo, e te Goffredo invita,
te la Fortuna, e la Virtude aspetta*¹⁹.

Però l'intreccio amoroso con Armida – il primo, fondamentale tempo della messinscena, che aveva attratto i pittori di sempre, da Bernardo Castello a Tiepolo – è sacrificato a tutto vantaggio del secondo, quello che inarca il discorso illustrativo verso la critica dei comportamenti, preparatoria alla svolta edificante dell'intero poema. I quadri restanti sembrano anch'essi eliminare ogni dato commotivo. Se nella descrizione del canto XVI Armida era colta nel momento in cui tentava di fraporsi tra Rinaldo e i messaggeri, per evitare il risanamento dell'eroe – «sta fra Rinaldo e i detti due cavalieri, tenendo una mano al capo dell'uno, e l'altra allo scudo degli altri, per impedire che Rinaldo non si specchi²⁰» –, nella ripresa del canto XVIII, 31, assume del tutto le fattezze diaboliche che le sono proprie: «S'alza un folto bosco di grand'arbori; fra' quali sta una figura di demonio, che dal mezzo in su rappresenta l'effigie d'Armida [...]. All'incontro si vede Rinaldo, tutto armato, con celata aperta, scudo imbracciato, e colla spada nuda in mano, stando in atto di tirar'un colpo verso quel demonio²¹». Il sistema binario della *Liberata*, che poggia com'è noto sulla contrapposizione tra uniforme cristiano e multiforme pagano, tra bene e male, viene dunque esaltato. Il duello di Tancredi e Argante, reinterpretato sulla base dell'ottava 26 del canto XIX – quella che fissa l'atto del colpo decisivo e del trapasso in morte dell'eroe pagano – è perfettamente coerente con

¹⁹ *Ivi*, *Notte terza*, pp. 81-82.

²⁰ *Ivi*, *Notte terza*, p. 82.

²¹ *Ivi*, *Notte terza*, p. 87.

l'intero percorso. Ma si controlli l'ultimo «pezzo», rielaborato sui versi conclusivi del poema, XX, 144:

Una fabbrica altissima, in forma di tempio, con tre archi per parte, sostenuti da otto colonne sopra piedestalli. Nell'arco di mezzo si vede un altare con sopra una cassa grande di marmo, la quale rappresenta il sepolcro di Gesù Cristo Nostro Signore. Sta Goffredo inginocchiato avanti il detto altare, tutto armato, con gran manto reale, che si strascina dietro; ma in capo tiene una corona di spine, avendo deposta su 'l medesimo altare quella d'oro gemmata, come anche in terra il bastone da Generalissimo, e con una mano sta in atto d'offerire la spada. Su la facciata si leggono questi versi del Tasso:

*Né pur deposto il sanguinoso manto,
viene al tempio con gli altri il sommo Duce,
e qui l'arme sospende, e qui devoto
il gran sepolcro adora, e scioglie il voto*²².

Nella prima scena della «visione», gli oggetti sacri erano allineati a quelli militari, all'interno del padiglione, il crocifisso e il libro accanto alla spada e all'elmo. Entrati nel Tempio, simbolo supremo di ogni tabernacolo, si vede come la dimensione politico-guerresca ceda ora lo spazio a quella sacrificale, della *passio* e della «liberazione». Che il disegnatore intendesse dotare le proprie reinvenzioni di una precisa cifra allegorica lo conferma la decrittazione della stessa, al termine dell'itinerario:

Goffredo armato, solo in un padiglione, inginocchiato, e che da un Angiolo viene instrutto a radunar' i suoi guerrieri, e a racquistar Gerusalemme, significa il Carcerato armato dalla tribolazione, che viene ispirato dal Cielo a raccogliere i suoi spiriti per combattere in questo campo calamitoso, e liberar l'anima dalle mani del peccato [...]. Ismeno, che consiglia Aladino per via d'incanti a rendersi sicuro, significa il Demonio che tenta di dar maggior forza al peccato [...]. Clorinda, risoluta di metter fuoco nella torre alzata, per dar l'assalto, e prender Gerusalemme, significa l'ostinazione nel peccare [...]. Rinaldo, fatto avveduto dagli amici Ubaldo e Carlo, specchiando le sue deformità nello scudo presentatogli, e Armida che s'affatica per tenerlo schiavo delle sue malie, significa il cuore del Carcerato spogliato

²² *Ivi*, *Notte terza*, pp. 93-94.

degli abiti virtuosi, e vestito di sole vanità [...]. Rinaldo, che taglia gli arbori, e s'avvede degli inganni de' demoni, significa il medesimo cuore del Carcerato, che tronca a se stesso tutte le dilettazioni, e le speranze, che tentano d'impedirgli l'intrapresa vittoria [...]. Goffredo, giunto vittorioso al Tempio co' suoi cavalieri, deponendo le insegne reali, e cingendo le tempie di pungenti spine, significa il Carcerato che, recuperata l'anima dal peccato, ne ringrazia Dio, depone il fasto, si tinge d'umiltà, e di compunzione, e appende la sua tribolazione al Tempio per trofeo d'una tanta vittoria²³.

Nell'*Allegoria del poema* con cui Tasso aveva corredato le edizioni della *Liberata* sono presenti numerose "chiavi" che possono attestare come anche queste pagine tassiane abbiano agito nel testo mantovano. In essa, Ismeno e Armida «significano» le due tentazioni, dell'«opinione» e dell'«appetito», che disviano «l'uomo cristiano» dalla meta gerosolimitana, «a la quale, sì come ad ultimo fine sono dirizzate tutte le imprese». I «demoni» sono le forze oscure che «consultano per impedire l'acquisto». Dove però il sistema allegorico tassiano funziona meglio, nella ripresa secentesca, è nei riguardi delle funzioni assunte da Rinaldo e Goffredo, l'uno figura della potenza «concupiscibile» dell'anima, l'altro di quella «ragionevole», che assume e corregge la prima, in direzione della «moral virtù²⁴». Resta il fatto però che in Tarachia il doppio Rinaldo-Goffredo come sembianza ambivalente dell'anima viene a «significare», per via cristologica, l'immagine del «Carcerato» in cerca d'affrancamento. Il punto è questo. Il Carcerato sta a indicare la condizione generale dell'uomo prigioniero dei propri peccati, in una direzione che può evocare certe soluzioni figurative della *Conquistata* – dove il segno della «croce» si manifesta, nell'ottava finale, – o prima, e più specificamente, colui che è tale perché ha vissuto una precisa esperienza individuale, quella da cui *Il carcere illuminato* ha preso le mosse? I disegni murari della *Liberata* offrono in proposito altre indicazioni.

Se si fa attenzione alle modalità descrittive dei personaggi che nella bipartizione tra male e bene rappresentano il lato negativo, risulta evidente l'intenzione del disegnatore di lavorarne le fattezze e le fogge nei minimi particolari. Si veda almeno la raffigurazione di Clorinda:

²³ La spiegazione allegorica dei singoli «pezzi» è ulteriormente sintetizzata alla fine della *Notte terza*, cit., pp. 127-131.

²⁴ T. TASSO, *Allegoria del poema*, in *Le prose diverse*, a cura di C. GUASTI, Le Monnier, Firenze 1875, vol. I, pp. 298-308.

Di fuori si vede Clorinda in gonna succinta, e vaghi stivaletti in gamba. Tiene armato il petto con lorica, su la quale porta una sopravvesta poco lunga. Ha scimitarra al fianco, e in capo un elmo bizzarro, dalla cima del quale escono i suoi lunghi capegli, che, svolazzando, le servono di cimiero. Gli altri capegli sono sparsi su le spalle. Porta in mano una face accesa, e sta in atto di parlare ad Arsete, suo balio²⁵.

Nella cura dei dettagli si può certo rilevare un vistoso residuo dell'esperienza che Tarachia aveva maturato anni prima nella sua qualità di drammaturgo e allestitore di spettacoli di corte. In numerosi passaggi "tassiani" emerge questa sicura dimensione teatrale, tanto che le singole descrizioni paiono spingere verso la scena, con i personaggi pronti a farsi attori, anche di *pièces* giocose. Basti pensare ai «travestimenti» di Ismeno, Solimano, Arsete, quest'ultimo «vestito all'egizgia, con vesta e sopravvesta, mezzi stivaletti, turbante, e al collo r avvolto un pannicello, che finge esser di bambagio lavorato, i capi del quale gli vengono giù dalle parti del petto²⁶». Ma la forzatura delle significazioni allegoriche, applicata ai protagonisti di parte pagana, non si sbilancia solo nella direzione scenica, o modaiola, quanto in quella di un esibito gioco combinatorio, dentro ciascun quadro. Il fatto è che Tarachia sta recuperando le sollecitazioni della tradizione emblemistica, che dall'ambito classico-rinascimentale e sulla scia degli *Emblemata* di Andrea Alciato e del *Dialogo delle Imprese militari e amorose* di Paolo Giovio era giunta fino al Tasso de *Il Conte ovvero de l'Imprese*.

Di emblemi, del «nodo sapiente dell'immagine-parola», per usare l'efficace definizione di Mino Gabriele²⁷, si fa appunto largo uso nel ciclo tassiano, come in esso si fa uso del sottogenere dell'impresa. La composizione "visiva" delle singole sequenze che vanno a ricomporre l'*ut pictura* della *Liberata* risulta manipolata ben oltre l'autorizzamento del modello e dei suoi stessi incisori. L'invito è a entrare dentro l'immagine che impagina ogni specifica allegoria, a porre i particolari sotto una lente di ingrandimento. Guardiamo altre figure, che corredano le diverse scene.

²⁵ *Il carcere illuminato*, cit., *Notte terza*, pp. 75-76.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Si veda l'introduzione a A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura di M. GABRIELE, Adelphi, Milano 2009, p. XXXVII. Ma restano fondamentali le osservazioni sul genere e gli autori dell'emblematica e dell'impresistica cinque-secentesche avanzate da M.L. DOGLIO nell'introduzione a P. GIOVIO, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, Bulzoni, Roma 1978, pp. 9-27.

«Appresso il Re si vede un Nano sopra un gran sasso in piedi, vestito alla giannizzera con alabarda in mano, il quale gli arriva al ginocchio. Serve per far vedere la grandezza della figura del Re con questo piccolo opposto. Questo nano lo guarda, e dice questo motto turchesco: *bret bret*; che vuol dire: *sta' in guardia, sta' in guardia*²⁸. «Fuori d'una cantonata della medesima fabbrica esce una mezza figura, la quale in atto ridente con una mano leva la borsa ad Arsete, e con l'altra fa cenno in altra parte, che si taccia. Sotto vi si leggono questi univoci: *sum latro, quia nec latro*; par che dica: *son ladro perché non sono ladro*; ma vuol dire: *son ladro perché non abbaio*²⁹. «Si vede da un canto la figura d'un paggio, che curioso ascende sopra un arbore, per vedere quello, ch'ivi si fa, e in una cartella, appresso pendente, si legge questo aforismo astrologico: *si habes Martem in horoscopo cum Mercurio in medio Coeli ei iuncto quadrata radiatione procul esto*; vuol dire: *se tu hai Marte nell'oroscopo con Mercurio in mezzo al Cielo, a lui congiunto da radiazione quadrata, sta alla larga*³⁰. «Allato ad Argante sta una figura, che rappresenta un suo servo, il quale con una mano accenna al suo padrone, e con l'altra grattandosi il capo, ridicolosamente piange. Ivi vicino si legge questo motto, che esprime la nostra misera condizione: *Fummo. Appunto fummo*³¹. Secondo una accurata tecnica ad intarsio, all'interno di singoli emblemi si notano altri emblemi, o imprese vere e proprie. «Tra le due finestre del palagio si vede uno scudo, che ha per corpo d'impresa una lanterna accesa, sopra la quale sta attraversato un occhiale del Galileo, al quale stanno appese due para d'occhiali da naso e in alto sta il Sole, che spande intorno i suoi raggi. Sotto vi è questo motto: *nec satis in aula*; vuol dire: *né basta in corte*³². «Dietro un albero sta un servo moro di Solimano, il quale, porgendo in fuori una mano, pare che sostenga le candele che stanno appese al muro per provigione del carcere: onde servono il moro e le candele per un corpo d'impresa, leggendosi sopra il medesimo albero questo motto parodistico: *lumen praebent tenebrae*; vuol dire: *le tenebre somministrano il lume*³³».

Come l'emblematica e l'impresistica consentivano, sono presenti molte simbologie animali. «In uno scudetto si vede per corpo d'impresa una

²⁸ *Il carcere illuminato*, cit., *Notte terza*, p. 74, nel «secondo pezzo», in cui Ismeno mostra ad Aladino l'effigie sacra.

²⁹ *Ivi*, *Notte terza*, p. 78, nell'episodio («terzo pezzo») del dialogo tra Clorinda e il suo consigliere.

³⁰ *Ivi*, *Notte terza*, p. 84, al «quinto pezzo», nel giardino di Armida.

³¹ *Ivi*, *Notte terza*, p. 91, all'«ottavo pezzo», che raffigura il duello tra Argante e Tancredi.

³² *Ivi*, *Notte terza*, p. 73, al «secondo pezzo», nei pressi del palazzo di Aladino.

³³ *Ivi*, *Notte terza*, p. 86, al «sesto pezzo», quando Ismeno si presenta a Solimano.

trappola aperta e un sorcio che sta per entravi col motto: *laethalis incautis esca*; vuol dire: *esca mortale a gl'incauti*³⁴. «Fuori d'un finestrino di detta rocca si vede un gatto, ch' esce dietro ad un sorcio, che gli fugge. Attorno a detto finestrino sono scritte queste parole, in bisticci: *fellis fala. Fefellit felem*; vuol dire: *la torre del fiele ha ingannato il gatto*³⁵. «Nel secondo angolo si vede una gabbia con un grillo, che si pasce di erbe con questo motto: *miseria clausis esca*; vuol dire: *la speranza è un cibo migliore*³⁶. «Nel quarto angolo si vede in uno scudetto una tela d'aragno, co 'l ragno sopra, e una mosca grossa, che l'ha rotta, passandola, e una piccola, che è rimasta presa. Ha questo motto: *musculis non muscis*; vuol dire: *a' mosciolini, non alle mosche*³⁷. «Nello scudo di Argante sta per corpo d'impresa una mezza luna, attorno alla quale sta raggroppata una vipera, con questo motto: *vi, et viru*; dice, *con forza e con veleno*³⁸. Per valutare poi l'importanza del ricorso al repertorio animale in funzione di un gusto teso alla deformazione e alla bizzarria, non resta che vedere il ritratto metamorfico di Armida, trasformata «in figura di demonio», al «pezzo» settimo:

Tutta lasciva, avendo il capo tutto intrecciato di veli, che le pendono vagamente su 'l dorso, e co 'l petto e braccia nude, colle quali tiene abbracciati due arbori, fra' quali si ritrova; dal mezzo in giù ha le coscie come di Satiro, con peli lunghi, e le gambe e piedi di Grifo [...]. A' piedi di Armida sta un diavolo, formato in una gran lumaca, porgendo fuori un collo lungo con testa umana, naso d'alocco, orecchie di lepre, e corni lunghissimi pur di lumaca, uno de' quali tiene rivolto verso Rinaldo in atto di correrli contro per ferirlo, e nell'altra mano tiene una tartaruga, servendosi per iscudo³⁹.

Topi, gatti, vipere, esseri diabolici che assumono le fattezze di lumaca-uomo-alocco-lepre, fronteggiati da una tartaruga. Accanto alle sollecitazioni dei trattati demonologici, è sicuro l'influsso dei molti repertori simbolici di Cinque-Seicento. Attento non solo ai simboli appartenenti alle sfere «celesti» e «civili» ma a quelli propri «delle nature corruttibili», secondo la linea discendente delle gerarchie perseguita in ogni opera d'im-

³⁴ *Ivi*, *Notte terza*, p. 78.

³⁵ *Ivi*, *Notte terza*, p. 75.

³⁶ *Ivi*, *Notte terza*, p. 108.

³⁷ *Ivi*, *Notte terza*, p. 75.

³⁸ *Ivi*, *Notte terza*, cit., p. 91.

³⁹ *Ivi*, *Notte terza*, cit., p. 87.

pianto aristotelico-naturalistico, il Tasso de *Il Conte* illustra molte imprese che hanno per soggetto gli animali «terrestri, aquatili e imperfetti⁴⁰». Ad essi dedicano attenzione Paolo Aresi e Filippo Picinelli, compilatori delle *Sacre Imprese* e del *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate e illustrate*, particolarmente attenti alla lettura “morale” di quelle e perciò possibili autori di riferimento per Tarachia⁴¹. Di serpenti velenosi parlano tutti, dall'Alciato degli *Emblemata* a Picinelli, che li indica quali segni di libidine, superbia, ambizione⁴². Quest'ultimo iscrive anche le testuggini all'ambito maligno, con precise derivazioni dalla proteiforme natura demoniaca, mentre attribuisce alle lumache la proprietà di coloro che fomentano scandali⁴³. Anche «l'impresa del gatto», che nascosto cerca di sorprendere i topi, esprime «l'idea di persona perfida, e scellerata, che opprime», così come, per Aresi e Picinelli, le mosche e ragni rappresentano i calunniatori⁴⁴. Si tratta, in sostanza, della raffigurazione dei vizi che Tarachia valuta come intrinseci alla realtà cortigiana. La conferma viene dal materiale verbale che si aggiunge a quello iconico per la spiegazioni dei «concetti» che si vogliono rappresentare.

Epigrammi, proverbi, anagrammi, motti, paradossi e finti paradossi, aforismi, un ricco formulario di detti memorabili o d'uso – scritti su cartigli e superfici lapidee o arboree –, a fitta trama plurilinguistica, oltre il cano-

⁴⁰ T. TASSO, *Il Conte ovvero de l'Imprese*, in *Dialoghi*, cit., vol. II, in particolare a p. 1157 sgg.

⁴¹ Si sono controllati il repertorio di P. ARESI, *Delle Sacre Imprese*, nell'edizione in sei libri per i tipi di Pietro Giovanni Calenzano ed Eliseo Viola, Tortona 1635, continuazione di precedenti edizioni milanesi, veronesi e veneziane (le simbologie degli animali sono concentrate in particolare nel sesto libro), e quello di F. PICINELLI, *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate ed illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre e profane: in questa nuova impressione, dall'autore accresciute sopra al numero di cinquecento, alle quali s'è aggiunto il suo proprio indice*, nell'edizione stampata per i tipi di Francesco Vigone, Milano 1680 (dopo un'edizione milanese, per i tipi di Francesco Mognaga, 1653, erano seguite una seconda stampa del Vigone, 1669, e altre, veneziane). Sulla *Simbologia animale e la letteratura* si veda il volume, così intitolato, a cura di D. FALLACI, Vecchiarelli, Manziana 2003, e in esso lo studio di R. MORABITO, *Dal bestiario alla letteratura emblematica*, pp. 225-238. Né si dimentichi il caso offerto dall'emblemista cinquecentesco A. BOCCHI, autore della silloge *Symbolicarum quaestionum de universo genere*, Societas typographiae Bononiensis, Bologna 1574, ora in edizione anastatica, per la cura di S. ORGEL, Garland, New York-London 1979: su cui si controlli lo studio di A. ANGELINI, *Simboli e questioni: l'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Pendragon, Bologna 2003.

⁴² F. PICINELLI, *Mondo simbolico formato d'imprese scelte*, cit., libro VII, capitoli 8, 10, e libro VIII, capitoli 6, 13, 15.

⁴³ *Ivi*, libro VI, capitolo 46, e libro VIII, capitolo 6.

⁴⁴ *Ivi*, libro V, capitolo 25, nel corso del quale, a proposito dell'«impresa del gatto col topo in bocca», cita le *Sacre Imprese* di «Monsignor Aresio» (p. 268), e torna a citarlo a proposito delle imprese che avevano come soggetto le mosche.

nico latino e l'italiano: «da una parte si legge in una cartella questo motto tedesco»; «in un'altra cartella si legge questo motto francese, ch'è quello de' Cavalieri della Sartiera»; «sopra un marmo di detta fabbrica si leggono questi versi spagnoli»; «verso il viso di Aladino stanno queste parole turchesche»; «più in basso si leggono queste scritte in ebraico⁴⁵». Come capita nei repertori di emblemi e imprese, il ventaglio tra paremiologia e concettosità è ampio, e il peso della proverbialità è comunque rilevabile anche tenendo conto dell'osservazione di Tasso: «l'iscrizione e i motti troppo chiari pation popolari e di nessuna stima, e per questa cagione sogliono essere fatti più tosto ne la lingua estrana che ne la propria⁴⁶». Come era per le immagini, anche per le parole è difficile trovare una fonte repertoriale precisa, tra citazioni bibliche e latine e rilanci moderni. Ci si fa piuttosto l'idea che Tarachia si faccia egli stesso emblemista, per organizzare un discorso in piena autonomia. Quello appunto che investe direttamente il degrado politico-morale della corte e che presuppone un'intensa operazione di «disinganno»:

In un'altra cartella sta scritto questo motto spagnolo: *es la Corte enganno particular de muchos, y remedio universal de pocos*; dice in italiano: *la Corte è un inganno particular di molti, e rimedio universal di pochi*⁴⁷.

Non è che uno dei casi. Il già citato motto *nec satis in Aula*, viene spiegato così: «cioè che nel più luminoso meriggio, avendosi una lanterna in mano, e occhiali per discernere tutte le cose, nondimeno non basta per guardarsi in tutto quello che bisogna in una Corte». Così come la vignetta del topo che sta per entrare in trappola col motto *Laethalis incautis esca* – di «alcune imprese della trappola» era autore Picinelli – è decrittata in questo modo: «si figura in questa impresa la Corte». E ancora, in altri luoghi: «Sotto un'altra finestra sta scritto: *Corte*; anagramma doppio: *certo torce*». Oppure: «sopra il tronco di un albero si legge: *eram aulicus*; anagramma: *sulcavi marem*; vuol dire: *fui cortigiano*; e l'anagramma: *solcai il mare*⁴⁸». Nell'accumulo citazionistico, si diceva, è difficile individuare un repertorio-guida, un au-

⁴⁵ *Il carcere illuminato*, cit., *Notte terza*, pp. 69 e 71: ma le formule sono iterate, a ogni pagina.

⁴⁶ T. TASSO, *Il Conte*, cit., p. 1143. Sul genere paremiologico fa ora il punto il volume *L'Europa dei proverbi*, a cura di A. PUNZI e I. TOMASETTI, nel numero monografico di «Critica del testo», XI, 1-2, 2008.

⁴⁷ *Il carcere illuminato*, cit., *Notte terza*, p. 70.

⁴⁸ I passi citati sono alle pp. 73, 78, 74, 80, *Notte terza*.

tore proposto quale fonte autorevole. In realtà qualche nome viene fatto. Giobbe, con prelievo dal capitolo 7, 1⁴⁹. Orazio, di cui si riportano alcuni versi, dalle *Odi*, III, 3⁵⁰. Ausonio, dagli *Epitaffi*, 31⁵¹. Nessuno tra i moderni, però, ad eccezione di «Ovenio», citato senza altre indicazioni. «In un'altra parte del medesimo Palagio sta scritto. *Musica in corte*». Poi, secondo una modalità ricorrente negli *Angli Epigrammatum* di John Owen – «imitato dall'Ovenio», è scritto a lato –, sono riportate su un pentagramma, accanto alle note musicali, le parole: «*Can-ta-ch'in-al-to-va. - Pian-ge-chi-giù-tor-nò. Qui rotat non stat. Qui stat videat, ne cadat*. Vuol dire: *chi sta su la ruota convien che s'aggiri. Chi sta in piedi si guardi dal cadere*⁵²». Il secentesco epigrammista inglese, consigliere di Cromwell in materie religiose, è l'ispiratore di altri distici: «*rumor rumores, errores parturit error*; dice: *il rumore partorisce i rumori, e l'errore li errori*⁵³». Ma anche di motti, in inglese: «*Where i do well, there i dwell*; che vuol dire: *dove è il bene ivi è la patria*»; ovvero: «*From the vom be to the tombe*; dicono: *è inevitabile il dover'alfin cadere*⁵⁴». La presenza di Owen, solo in parte denunciata, rafforza l'idea che tutto il sistema dei *Simboli trasportati al morale*, per usare il titolo dell'opera di Daniello Bartoli, nel modo in cui è attivato all'interno delle raffigurazioni tassiane del *Carcere illuminato*, ruoti attorno al nucleo avverso del sistema cortigiano:

⁴⁹ Il carcere illuminato, cit., Notte terza, p. 74: si preleva il verso biblico *Militia est vita hominis super terram*, per voltarlo così, «in bisticcio»: *Malitia est vita hominis super terram*.

⁵⁰ *Ivi*, Notte terza, p. 72.

⁵¹ *Ivi*, Notte terza, p. 93.

⁵² *Ivi*, Notte terza, p. 73.

⁵³ *Ivi*, Notte terza, p. 75; i versi sono appunto in J. OWEN, *Angli Epigrammatum*, Blaeu, Amsterdam 1633, I, seconda parte, epigramma 243, p. 100, intitolato *Fama, error*: «*rumor rumores, errores parturit error; / ut hivis exiguus crescit cundo globus*». Un altro prelievo, non dichiarato, e a carattere misogino, è a p. 102 del *Carcere*: «In una cartella vicina si legge questo distico: *carceris est instar tellus, quasi moenia coelum, / custos peccatum. Vincula quae? Mulier*»; cfr. *Angli Epigrammatum*, I, seconda parte, epigramma 253, *The words dungeon*, p. 101; oppure, sempre celato, a p. 109 del *Carcere*: «Per conclusione della condizione detta del cortigiano si legge qui appresso un distico: *quisquis in ambigua se non accomodat Aula / omnibus ingeniis, non habet ingenium*»; cfr. *Angli Epigrammatum*, I, seconda parte, epigramma 7, p. 24.

⁵⁴ I due motti citati, senza alcun riferimento, nel *Carcere*, alle pp. 80 e 91, si ritrovano rispettivamente nella quarta sezione, *Epigrammatum*, inserita all'interno della vasta raccolta degli *Angli Epigrammatum*, a sua volta in tre volumi, come la prima sezione, eponima, da cui finora si è citato, III, epigramma 100, p. 154, e nella sezione degli *Epigrammatum, liber singularis*, sempre di tre libri, I, seconda parte, epigramma 112, p. 85.

In un cartello, che pende da un ramo di detti arbori, si legge questo anagramma. *Aula Lava*. Vuol dire: *Aula*, cioè la *Corte*, in anagramma fa *Lava*. Sotto vi sta aggiunta questa riflessione.

In Lava vertitur Aula.

Sunt sordes forsen in Aula?

Parum a caula profecto distat Aula.

Che vuol dire: *Aula si converte in lava; sono solo sordidezze in Corte? In vero poco discordano stalla e Corte*⁵⁵.

Appoggiato sulle ottave del poema, scelte per costruire visivamente le scene portanti, l'impianto allegorico "tassiano" si affolla così di micro-immagini, e di minimi *memento*, che rifrangono le deviazioni proprie delle pratiche di palazzo. Del resto, lo stesso Owen aveva affidato alla forza icastica delle forme brevi, a motto-epigramma, la carica denunciatoria della prassi degenerativa della Ragion di stato, causa prima di quella realtà degradata: «*regum juris erat recti respublica quondam; at nunc jus regni regnat ubique novum*⁵⁶». Per conferma, non si dimentichi infine che al centro del complessivo impianto illustrativo-didascalico mutuato dal poema cinquecentesco sta la visualizzazione programmatica del quadro di *Erminia tra i pastori*, ineludibile punto di passaggio della tradizione pittorica tassiana, e qui, unica deroga dalla diegesi del testo, ricollocato al centro del ciclo.

Giovanni Careri, nel suo studio *La fabbrica degli affetti. La «Gerusalemme liberata dai Carracci al Tiepolo»*, parla dell'*Impresa per dipingere la historia di Erminia* che il committente romano Giovanni Battista Agucchi invia a Ludovico Carracci. Il significato dell'impresa, ricavata dall'Alciato – un alcione che nidifica in un mare in tempesta, col motto: «*in inquieto quies*» –, è chiarito in una spiegazione del programma iconografico a cui il pittore avrebbe dovuto attenersi, per meglio rappresentare il desiderio di allontanarsi dall'agitata vita di corte. Ciò documenta, più in generale, la funzionalità del poema tassiano per gli impresisti secenteschi. Peraltro, è vero che l'episodio di *Erminia tra i pastori* immaginato da Tarachia non deriva da un'impresa originaria, quanto direttamente dal testo. Ma è strutturato in allegoria, la cui gravidanza non è poi distante da ciò che Agucchi intendeva suggerire. Giunta nel *locus amoenus* «sopra un bellissimo destriero, tutto

⁵⁵ *Il carcere illuminato*, cit., *Notte terza*, pp. 88–89.

⁵⁶ J. Owen, nella quarta sezione degli *Angli Epigrammatum*, a sua volta intitolata *Epigrammatum ad tres Maecenates*, in tre libri, III, epigramma 76, p. 188.

bardato», l'eroina «porta una vaga armatura», che le lascia scoperto il seno. I suoi capelli sono «sciolti al vento», e «mostra d'aver abbandonata la briglia». «Minerva e Venere» insieme, Erminia è tradizionalmente portatrice del nesso guerra-amore che il tempo della storia trattiene in sé. Nella declinazione del tema, tuttavia, come accade nelle altre scene capitali, Tarachia non insiste su questo nodo drammatico-sentimentale, privilegiato da tanti interpreti, Ludovico Carracci tra i primi. Essa, «colle braccia aperte, e col volto vagamente pictoso», guarda il «vecchio», che diventa il vero fulcro del «pezzo». Alla vicenda del pastore-cortigiano si riferiscono infatti i versi della *Liberata*: «*vidi e conobbi pur l'inique corti*». E sul suo comportamento, in bilico tra passato e futuro, si appunta l'«intenzione» autoriale:

Erminia ridotta a soggiornar' in vita privata co 'l vecchio pastore, e i suoi tre fanciulli, significa la considerazione, la quale riflette in questa ritiratezza al beneficio del tempo, e al futuro, gode che il Carcerato sia uscito da' pericoli per viverne sicuro, per imparar' a governarsi, e riguardi ciò, che può succedere, per assicurarsi la sua quiete.

Da questa lettura “morale” di un caso autobiografico che si fa paradigmatico passa il senso catartico dell'operazione del dipingere – «chiara anch'io fei questa parete oscura» –, affinché possa manifestarsi nella simbologia conclusiva di Goffredo al tempio, dove l'eroe può finalmente assumere la «figura» dell'anima liberata dalle *vanitates*, dal peccato mondano, di cui la corte è emblema per eccellenza⁵⁷.

3. Terminato il percorso tassiano, il disegnatore descrive «altri pezzi diversi» che hanno trovato luogo sulle pareti, incentrati ora sulle vicende di Daniele e di Giuseppe, col riuso dunque di storie carcerarie di provenienza veterotestamentaria. Intanto Amore ha abbandonato la scena; e insieme a lui il corteggio delle personificazioni delle virtù bandite dalla corte, che lo aveva accompagnato in precedenza: Verità, Innocenza, Carità, Compassione, Giustizia, Clemenza, ritratte con riferimenti iconologici che

⁵⁷ Ai nessi tra la spinta autobiografica e la sua trasposizione negli schemi di «un'allegoria icono-verbale», con riferimento ai secoli XVI e XVII – prima insomma dell'autobiografia analitica di matrice settecentesca –, fa cenno A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo*, il Mulino, Bologna 1995, p. 22 sgg.

risentono della tradizione fissata da Cesare Ripa, a sua volta “forzata” per mezzo di nuove variazioni. Al suo posto, in veste di guida e suggeritore, comparirà, come si accennava, il personaggio reale di Salvatore Castiglione, già pittore cortigiano. Ci troveremo nel cuore di nuove visioni notturne, che permetteranno al prigioniero di visitare in sogno gli spazi alternativi di una costruzione immaginaria fornita di «gallerie» di statue e dipinti, e descriverle. La vocazione ecfrastica dell’operetta avrà così modo di essere ulteriormente precisata, per la presenza dello stesso Castiglione: «la quantità di quei quadri erano libri aperti, ne’ quali giornalmente imparava a vivere da uomo, mentre come ben informato dell’istorie intendeva tutte le cose, ch’erano figurate sopra le tele. Anzi, che da loro più, che da’ libri, restava meglio ammaestrato, nel modo che l’esempio è più efficace del discorso, poi che il pennello aveva colorito su le tele quelle azzioni, che virtualmente si facevano intendere all’occhio, e le quali la penna rendeva ottenebrate sulle carte, facendole visibili al solo udito⁵⁸». Certo, nella delineazione della nuova struttura allegorica, quella del Palazzo della Ragione, all’interno del quale il prigioniero si può inoltrare dopo la *Via Crucis* testimoniata dall’itinerario gerosolimitano, non c’è più traccia di materiali provenienti dalla *Liberata*, a meno di non voler intendere quel Palazzo, «contraltare di quello della corte», come il rovescio dell’«edificio» labirintico di Armida. È però vero che la «maniera» con cui Tarachia ha “dipinto” Tasso può consentire qualche domanda sul tipo di «saviezza» che cercherà di intravedere, nella sede privilegiata della ragione filosofica.

Ne *La ricreazione del savio*, Daniello Bartoli aveva potuto ricostruire l’immagine di colui che riesce a superare la condizione dei «turbamenti» contingenti grazie alla capacità speculativa della sua mente come quella di un sapiente antico, giunto a padroneggiare nei suoi molteplici aspetti l’architettura naturale e divina del mondo⁵⁹. Anche le sue simbologie «trasportate al morale» corrispondevano del resto all’ideale d’una natura divinizzata, che informa le figure di «amore, consiglio, provvidenza di madre⁶⁰». Assai più problematica era stata la discussione in *Difesa del savio in corte* che aveva visto quale primo protagonista Matteo Peregrini, confutato da

⁵⁸ *Il carcere illuminato*, cit., *Notte quinta*, p. 189.

⁵⁹ Si vedano in proposito le pagine introduttive di B. MORTARA GARAVELLI a D. BARTOLI, *La ricreazione del savio*, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Parma 1992, p. XLI sgg.

⁶⁰ Cito da D. BARTOLI, *De’ simboli trasportati al morale*, Herz, Venezia 1677, p. 5.

Giovan Battista Manzini⁶¹. Che Tarachia non avesse più modo di perseguire l'ideale bartoliano mi pare deducibile dallo stesso commento illustrativo alle scene della *Liberata*, persino dal fatto che il «vecchio» interpellato da Erminia non possiede i tratti iconografici da filosofo della classicità che ne avevano caratterizzato la fisionomia nell'interpretazione pittorica data da Ludovico Carracci, ricalcando semmai i lineamenti tesi del pastore ritratto dal Guercino, nella sua rivisitazione dell'episodio: «egli sta rivolto [...] in atto di tema, e di stupore⁶²». Ma ancor più divergente è la sua posizione rispetto alla *Difesa*, poiché è definitivamente saltato il rapporto tra la saggezza del consigliere e l'esercizio principesco del potere auspicato da Peregrini, ed erano irrimediabilmente dilagate le ambizioni cortigiane paventate da Manzini. Nessun «savio» poteva più sopravvivere in corte. L'ultima delle tante statue che arricchivano le gallerie del Palazzo rappresenta l'effigie di Arpocrate, dio del Silenzio. Le parole del «Savio» sono incise nella base marmorea che la regge: «Lessi pertanto nel piedestallo di quella statua le seguenti parole del Savio: *l'uomo saggio è sobrio nel suo parlare, e lo stesso pazzo si dimostra savio tacendo*⁶³». Si entra così nell'ultima delle tante stanze, dedicata alla «parola»: «consisteva l'ornamento di questa stanza in una ricchissima tapezzeria [...] dove erano misteriosamente state tessute le sentenze de' filosofi sopra il parlare⁶⁴». È il rischio del dire che viene preso in considerazione, è l'elogio della reticenza – non della dissimulazione, beninteso –, che vien fatto, ancora per via aforistica e paradossale. «Meglio per questo ricordarsi di Arpocrate, affinché non avvenga che qualche dio coriceo ci oda narrare cose che nemmeno Momo rivelò impunemente», scriveva Erasmo nell'*Elogio della follia*⁶⁵. E in un riquadro del *Carcere* sono raffigurati Pasquino e Marforio, a monito⁶⁶. Concentrata in enigmi-concetti, la stessa

⁶¹ Cfr. M. PEREGRINI, *Difesa del savio in corte*, a cura di G. BETTI e S. SACCONI, Argo, Lecce 2009. Nell'introduzione si ricostruiscono i termini del dibattito, nato all'interno della bolognese Accademia della Notte, in stretta relazione con l'ambiente romano dei Desiosi e degli Umoristi (p. 7 sgg.).

⁶² Il passo è ricavato dal *Il carcere illuminato*, cit., *Notte terza*, p. 79. Per quanto riguarda la "lettura" dei dipinti di Carracci e Guercino, con particolare attenzione alla fisionomia del pastore, rinvio a G. CARERI, *La fabbrica degli affetti*, cit., pp. 78 e 83 e sgg.

⁶³ *Il carcere illuminato*, cit., *Notte quinta*, p. 223.

⁶⁴ *Ivi*, p. 224.

⁶⁵ ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della follia*, a cura di C. CARENA, Einaudi, Torino 2002, p. 15.

⁶⁶ Il segno della satira è infatti ben presente, nel *Carcere*. In uno dei «pezzi diversi» che completano i disegni del «camerotto» è inserita «sopra un alto piedestallo, dentro un nicchio, un tronco di statua senza gambe, e con un braccio solo, co' l quale si tiene all'occhio un canocchiale, e mostra di

retorica della parola-immagine su cui Tarachia si esercita nel corso della sua opera sembra guardare di più a un sincretismo filosofico di natura erasmiana – del resto gli *Adaia* premevano, sugli “irregolari” – che alla solida conquista socratica della verità.

È in questa prospettiva che trova senso la presenza, tutt’altro che secondaria, di Salvatore Castiglione. La sua vicenda personale, di artista bandito dalla corte mantovana per ingiuste maldicenze, coincideva con quella di Tarachia, cui era legato da profonda amicizia – «lo abbracciai come mio caro amico», scrive quest’ultimo al momento dell’incontro in sogno⁶⁷ –, confermando così la tenuta autobiografica del *Carcere illuminato*. Ma nell’opera il Castiglione è esplicitamente descritto come l’esponente di una pittura “filosofica”, in sintonia col riconoscimento della sua capacità interpretativa delle «favole» istoriate: «mi apparve Salvatore Castiglione, pittore genovese, in abito di filosofo»; di «moderno filosofo», si dirà dopo⁶⁸. Egli stesso si rappresenterà sotto il segno della stravaganza: «riportai perciò il nome di pittore pazzo, e tale venni additato a chiunque bramava conoscermi⁶⁹». Si sa poco delle opere pittoriche di Salvatore, ma fu stretta la sua consonanza artistica e intellettuale col fratello, alla cui bottega lavorò, anche a Mantova. Se si guardano i dipinti del Grechetto si constata facilmente l’accumulazione, nelle sue storie, di elementi-oggetti – provenienti in ampia misura dalla simbologia degli animali – che non agiscono tanto «in funzione narrativa quanto come emblemi morali», secondo una disposizione che risente certo della lezione fiamminga ma che, una volta individuata la vicenda, ne propone il commento, secondo una «costruzione “intellettuale” del

guardar fuori della finestra nel lago. Quella figura rappresenta Pasquino. All’incontro sopra l’altra ala della medesima finestra si vede parimente in un nicchio sopra un piedestallo un altro simile tronco di statua senza gambe, e senza braccia, la quale rappresenta Marforio». Eredi moderni della tradizione lucianea e allbertiana di Momo, e protagonisti di molti libelli secenteschi – di Gregorio Leti anzitutto –, Pasquino e Marforio stanno a significare i rischi che corre in corte la libera parola (*Il carcere illuminato*, cit., *Notte terza*, pp. 111-112).

⁶⁷ *Il carcere illuminato*, cit., *Notte quinta*, p. 180. Per le poche notizie intorno alla vita e alle opere di Salvatore Castiglione rimando alla voce redatta da G. ALGERI nel *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXII, Istituto dell’Enciclopedia italiana, Roma, 1979 (dove si accenna alla testimonianza del *Carcere illuminato*), e allo studio di F. VAZZOLER, «...Anche dagli scogli nascono pennelli...». *Luca Assarino e i pittori genovesi del Seicento. Le dediche dei «Giochi di fortuna», 1655*, in «Studi di storia delle arti», 7, 1991-1994, pp. 35-62 (tra i dedicatari risulta appunto Salvatore, oltre Giovanni Battista).

⁶⁸ *Il carcere illuminato*, cit., *Notte quinta*, pp. 179 e 187.

⁶⁹ *Ivi*, p. 181.

prodotto pittorico⁷⁰». Pittore-filosofo anche lui, come Salvatore. Qualcosa di analogo, in sede letteraria, potrebbe persino individuarsi nella *summa* catalogatoria del frugoniano *Cane di Diogene*. Descrivere il catalogo degli «animali varii simboleggianti i varii vizi⁷¹» nell'opera-mondo di Frugoni è improbo, per la frequenza con cui essi sono convocati e «illustrati» per proverbi, motti, sentenze plurilingue: mosche, gatti, liofanti, pecchie, corbi, rinoceronti, ermellini, maiali, ma anche satiri e grifi, come pure capitava nell'*ekfrasis* diabolico-armidesca del ciclo tassiano “dipinto” da Tarachia. Il fatto poi che tra i repertori epigrammatici a cui Frugoni attinge vi fosse quello di John Owen, «moderno Marziale», può essere un indizio in più per autorizzare l'accostamento⁷². Ma si vuol dire questo, in conclusione. La linea maestra della ricezione tassiana, che conduce verso la modernità settecentesca, passa per altri snodi, in particolare quello che riguarda l'approfondimento della fisiologia delle passioni, amoroze anzitutto, ponendo così in «evidenza» i luoghi canonici della *Liberata*, con uno stretto connubio tra letteratura, teatro e pittura: dagli stessi Carracci al Tiepolo, e da Tiepolo a Metastasio⁷³. Le raffigurazioni del *Carcere illuminato* si collocano invece su un percorso laterale, bloccato su un ultimo Seicento inquieto nelle forme, radicale nell'angolazione morale delle sue allegorie, giocato su un rapporto tra «oscurità» e «illuminazione» di carattere iniziatico. Su di esso, forse, vale ancora la pena di indagare.

⁷⁰ Cfr. lo studio di L. MAGNANI, *Le Christ chassant les marchands du Temple de Giovanni Benedetto Castiglione, au musée du Louvre*, in «Revue du Louvre et des Musées de France», 3, 2003, pp. 50-59, da cui ricavo, in versione italiana, le citazioni riguardanti la pittura del Grechetto; nel saggio, l'autore utilizza anche la testimonianza di Tarachia su Salvatore.

⁷¹ Così il rinvio dell'indice dei «luoghi» de *Il cane di Diogene*, ora in edizione anastatica, basata sulla stampa veneziana, per Antonio Bosio, 1687-1689, a cura di N. BONAZZI e F. ROSSI, Forni, Sala Bolognese 2009, vol. I, p. 50.

⁷² Diversi i proverbi de *Il cane di Diogene* ripresi da Owen: vol. I, p. 110, vol. III, p. 468, vol. IV, p. 150, vol. V, p. 166 (in proposito si rinvia anche alla nota dei curatori del quinto volume dell'opera, *Il Tribunal della critica*, a cura di A. SANA e S. BOZZOLA, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Parma 2001, vol. II, p. 861, con riferimento al passo di p. 166). Frugoni aveva in mano gli *Angli Epigrammatum* anche nella *Lettera a Innocenzo Peregrino*, edita nel volume dell'*Epulone*, Combi e La Noù, Venezia 1675.

⁷³ Per questo percorso rinvio al mio studio *L'«evidenza» di Tasso. Una lezione per il Settecento*, in A. BENISCELLI, *Le passioni evidenti. Parola, pittura, scena nella letteratura settecentesca*, Mucchi, Modena 2000, pp. 75-138.

Anna Chiarloni

TESTO E IMMAGINE. L'IFIGENIA DI VILLA VALMARANA

1. *L'affresco di Tiepolo*

Corre l'anno 1757 quando Giustino Valmarana chiama Gian Battista Tiepolo ad affrescare la villa di famiglia che sorge sulle falde del Monte Berico, nei pressi di Vicenza. Il pittore, ormai celeberrimo, è reduce da Würzburg dove ha decorato il Salone dell'Imperatore e lo Scalone d'onore nella sfarzosa Neue Residenz vescovile. Ma se le ampie volte del principesco palazzo tedesco sono un trionfo fantasmagorico di cavalli lanciati in cielo, fanfare, troni e vapori che s'insinuano tra gli stucchi dorati del Bossi in una successione continua di choc visivi, ben diverso è lo stile adottato per la villa vicentina. Qui tutto è più raccolto, gli affreschi si presentano ad altezza d'uomo – e soprattutto evocano, attraverso la quadratura ellenizzante e l'ispirazione tematica, il luminoso gusto settecentesco per il classicismo e il Rinascimento italiano. Rimandano infatti a Omero e Virgilio, Ariosto e Tasso le raffigurazioni della palazzina, sottolineando il connubio tra immagine e parola, pittura e letteratura. Tranne la *Sala di Ifigenia*, la denominazione stessa degli ambienti richiama i testi: *Stanza dell'Iliade*, *Stanza dell'Eneide*, *Stanza della Gerusalemme Liberata*, *Stanza dell'Orlando Furioso*; e alle pareti i dipinti evocano scene tratte dalle singole opere¹.

In Tiepolo agisce, com'è ovvio, una "lettura" soggettiva, mediata attraverso una sorta di stratificazione composita d'impulsi diversi. Un'interpretazione, insomma, di cui sarà interessante indagare le ascendenze e le possibili interazioni. Mi limiterò qui alla *Sala di Ifigenia*, collocata nell'atrio della villa, esaminando in particolare l'affresco centrale.

¹ R. PALLUCCHINI, *Gli affreschi di Giambattista e Giandomenico Tiepolo alla Villa Valmarana di Vicenza*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1945, p. 26.

Il dipinto è introdotto da una quadratura classica: sei colonne a fusto liscio che fungono da cornice e insieme da quinta teatrale al *Sacrificio di Ifigenia*. Il capitello è ionico – soffermiamoci su questo dettaglio, a suo modo inconsueto in quanto Tiepolo predilige di solito lo stile corinzio². Non per solo puntiglio filologico sarà utile rammentare che le volute dello stile ionico rimandano a rotoli di papiro: s'intuisce cioè una corrispondenza tra la scelta figurale e la scrittura, quasi implicito rimando alle scritture di una biblioteca, remota nel tempo³.

Oltre il colonnato, al centro dell'affresco, Calcante, attorniato da una folla virile in antica foggia orientale⁴, sta per trafiggere Ifigenia, e già un servo protende il vassoio destinato a raccogliere il sangue della figlia di Agamennone, implorante e riversa sull'ara sacrificale. Tiepolo coglie l'attimo sospeso dell'intervento divino: eccetto i servi, colti di spalle, tutti gli astanti alzano lo sguardo verso sinistra; su una nuvoletta due amorini conducono la cerva che – narra il mito – verrà immolata al posto della fanciulla.

Si diceva del tono raccolto, in effetti l'incidenza della luce e il procedere dell'animale dal basso – invece che, come d'uso, inviato da Diana dall'alto di un cielo⁵ – conferisce all'immagine, posta *al di qua* delle colonne, dunque fuori cornice e vicina allo spettatore, un carattere domestico, vorrei dire terragno, come se la cerva arrivasse trotando dalle stalle annesse alla barchessa della tenuta Valmarana. Un tocco rurale, questo, simmetricamente ripreso da quel braccio virile, nudo e robusto, che sbuca aggrappato al colonnato, quasi raggiungendoci in primo piano, pur restando il corpo celato.

² La colonna scanalata e il capitello corinzio si prestano a un effetto umbratile e rovinesco, in una parola: barocco.

³ La biblioteca di Villa Valmarana è stata distrutta da un incendio durante l'ultima guerra.

⁴ Il caffetano rigato in primo piano e la foggia dei vari copricapo sembrano alludere alla frequenza dei commerci orientali della Repubblica di Venezia. Probabile è tuttavia anche l'eco pittorica di Gentile Bellini. Cesare De Seta individua invece in Tiepolo un «orientalismo *avant la lettre*, piuttosto che un recupero o una citazione colta della pittura veneziana del tardo Quattrocento». Cfr. C. DE SETA, *Una trama rosa Tiepolo*, in «Nuova informazione bibliografica», n. 1, gennaio-marzo 2007, pp. 5-8.

⁵ Si veda ad esempio il dipinto della Casa del Poeta Tragico a Pompei. Lo stesso Tiepolo aveva trattato il tema del sacrificio di Ifigenia nel 1725, collocando la cerva alta nel cielo (Venezia, Collezione Giustinian-Recanati). I disegni preparatori per l'affresco di villa Valmarana sono conservati nel Gabinetto delle stampe di Berlino, nella Collezione Sack di Amburgo e nel Victoria and Albert Museum di Londra. Nella villa è il soffitto dell'atrio che riprende la tradizionale posizione dell'elemento divino con la figura di Diana in cielo, affiancata da Eolo che scatena i venti nell'Aulide.

Osserviamo le altre figure. Nel varco tra le colonne di destra s'intravede un personaggio dallo sguardo attonito, attualizzato nelle vesti grazie ad elementi tipici della moda barocca – il lungo colletto bianco e il taglio di barba e tonsura – nel quale si può identificare il dotto committente, Giustino Valmarana⁶. All'estrema destra Agamennone, in coturni e cimiero, si cela il volto per non assistere all'uccisione della figlia. Un dettaglio gestuale che richiama *l'Ifigenia in Aulide* di Euripide, sul quale torneremo.

Come spesso succede anche con Veronese, nell'affresco tutto si svolge alla ribalta, quasi sul boccascena di un teatro classico. Morbidi i passaggi, liquidi i colori e nello stile sublime caratteristico del tardo Tiepolo. La scena doveva rievocare – non turbare. Sono i lontani “*patres*” a essere raffigurati attraverso le barbe mosaiche e i turbanti delle figure virili, raggruppate nell'ombra in modo da suggerire un tono corale. Nel chiarore ocre e rosa che domina il centro dell'affresco lo stesso Calcante, benché impugni il coltello sacrificale, ha un'espressione di ascetica *pietas* e insieme di eroica pazienza. È piuttosto l'«eccellente vate» di Eschilo che non l'insidioso indovino di Euripide⁷. Il capo cinto di alloro allude infatti alle sue arti profetiche – dono di Apollo, come ricorda Omero⁸. Si osserva nell'insieme un'aulica monumentalità d'impianto, il gruppo centrale vibrante di luce riflessa dal colonnato classico e dall'imponente sarcofago di marmo chiaro. Sull'ampio sfondo si vede un solo uccello levarsi ramingo nell'azzurro terso e sidereo, non un cielo cristiano alto di inni, angeli e figure in volo, come altrove in Tiepolo, semmai un empireo pagano, teso e impassibile.

L'affresco condensa in un'unica raffigurazione momenti differiti nel tempo, facendo appello a una conoscenza mitologica ben radicata nella cultura del Settecento. Agamennone, il volto celato, è infatti ignaro del salvifico *deus ex machina* in atto, analogamente la cerva non è ancora in scena ma già i vessilli della flotta achea, pronta a salpare alla volta di Troia, garriscono nel vento. Nell'incrociarsi dei segni si attiva la simultaneità di passato, presente e futuro. Anche gli oggetti accennano a una diversa cronologia. La brocca con l'acqua rituale e la legna per il rogo sono pronti per il sacrificio,

⁶ A. MORASSI, *Tiepolo*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1950, p. 19.

⁷ ESCHILO, *Agamennone-Cofefore-Eumenidi* a cura di D. DEL CORNO, Mondadori, Milano 1995, p. 11.

⁸ OMERO, *Iliade*, I, 72 (cito dall'ed. a cura di M. S. MIRTO, trad. di G. PADUANO, Einaudi-Gallimard, Torino 1997, p. 7). L'alloro è tuttavia un tratto inconsueto nella raffigurazione dell'indovino. In Tiepolo la testa di Calcante risulta assimilata, grazie al serto, a quella di Apollo nella *Sala dell'Olimpo*.

ma si osservi la scure posta in primo piano, ai piedi dell'ara sacrificale. Fa parte dell'arredo sacerdotale – o non allude, in funzione di tacita memoria aggiuntiva, alle intenzioni viricide di Clitemnestra, testimone qui assente della spietatezza di un padre che abbandona la figlia al massacro? Un segnale di minaccia, possiamo intuire, che si correla con l'imponente sarcofago, incombente nella sua duplice partitura, chiara allusione alla mitica tomba di Agamennone descritta da Pausania. Dobbiamo allora chiederci: quali narrazioni s'intersecano nell'affresco? e quali accenti privilegia Tiepolo nella composizione? Una prima risposta ce la fornisce il fraseggio grafico della sua orchestrazione cromatica.

L'affresco è solcato in verticale da una doppia diagonale rossa che collega il fremito degli stendardi achei al peplo sceso lungo i fianchi di Ifigenia, prosegue giù per i gradini dell'ara, allungando lo strascico arcuato di rosso verso destra, in direzione di Agamennone, completamente avvolto in un ampio mantello purpureo. Il corpo discinto della fanciulla risulta così in ostaggio, serrato a morsa tra due istanze nemiche: l'urgenza militare della spedizione punitiva e il consenso paterno all'efferato sacrificio. Fin qui nulla a che vedere, dunque, col noto finale euripideo, dove la figlia di Agamennone si erge a indomita eroina greca e, aderendo *toto corde* alla missione achea, offre il suo corpo al coltello di Calcante: «Solo, nessuno di voi mi tocchi! Offrirò il mio collo in silenzio, coraggiosamente», risuonavano le sue ultime parole prima del prodigio di salvezza⁹. Il linguaggio dell'Ifigenia di Valmarana richiama invece la matrice eschilea.

Scava infatti nel mito più arcaico, Tiepolo, mettendo al centro della scena il nodo tragico di una narrazione che contrappone i legami di sangue e la conquista di Troia, la legge naturale e la ragion di stato. Come nell'*Agamennone* di Eschilo, la sua Ifigenia è una vittima innocente, è la vergine che grida la vita e la implora nel roseo incarnato del volto, la rivendica nelle pennellate che disegnano l'oltraggio di un corpo di donna esposto allo sguardo di una folla virile. E la rima della linea purpurea – purpurea come il drappo che Clitemnestra distenderà ai piedi di Agamennone reduce da Troia – attinge all'antica maledizione di quella progenie che Eschilo definisce allevata nel sangue. I tratti d'Ifigenia, il suo ovale perfetto – caro

⁹ EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide*, 1559-1560 (cito dalla trad. di F. TURATO, Marsilio, Venezia 2001, pp.198-199): «Πρὸς ταῦτα μὴ ψαύσῃ τις Ἀργείων ἐμοῦ / σιγῆς παρέξω γὰρ δέριν ἐυκαρδίως». Va tuttavia ricordato che il finale, ampiamente accolto dalla tradizione teatrale, è frutto di una rielaborazione tardiva.

all'ultimo Tiepolo – paiono dialogare con il testo del tragediografo, che a sua volta si appella all'arte figurativa:

Ed ella, discinte al suolo le crocee vesti,
ciascuno dei sacrificanti con dardo di pietà
dagli occhi colpiva, bella come in un dipinto,
volendo parlare: poichè spesso
nelle stanze del padre ai ricchi conviti
danzando cantava, e con pura voce la vergine
del padre diletto il propizio peana
per la terza libagione amorosamente intonava¹⁰.

Se per il gruppo centrale dell'affresco appare dunque probabile l'ispirazione eschilea, più complessa, vorrei dire enigmatica, appare nella composizione la figura di Agamennone. Relegato ai margini della parete destra e tuttavia statuario, forte del mitico scudo segnato dalle omeriche cerchie celesti¹¹, il condottiero si cela il volto col manto. Il gesto, l'abbiamo detto, combacia con l'ultima scena di Euripide, in cui un messo riferisce a Clitemnestra «cose stupefacenti, strane¹²»:

Scortavamo tua figlia, e quando siamo giunti al boschetto sacro ad Artemide e ai prati fioriti dov'è raccolto l'esercito dei Greci, subito si radunò una gran folla. Come il re Agamennone vide la figlia avanzare verso il boschetto, per il sacrificio, diede un gemito, volse il capo e scoppiò in un pianto incontenibile, col mantello sugli occhi¹³.

La sequenza euripidea sollecita un quesito. Agamennone è spezzato dal dolore. Forse volge il capo e si cela per non esporre il volto di un re condottiero in lacrime? O si copre la vista nell'imminenza di uno scempio che

¹⁰ ESCHILO, *Agamennone-Coefore-Eumenidi*, 239-247 (ed. cit., pp. 16-19): «κρόκου βαφὰς δ' ἔς πέδον χέουσα / ἔβαλλ' ἕκαστον θυτή- / ρων ἀπ' ὀμματος βέλει φιλοίκτοι, / πρέπουσά θ' ὡς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν / θέλουσ', ἐπει πολλάκις / πατρὸς κατ' ἀνδρόνας εὐτραπέζους / ἔμελινεν, ἀγνῆι δ' ἀταύρωτος αὐδαί πατρὸς / φίλου τριτόσπονδον εὐποτμον παι- / ῶνα φίλως ἐτίμα».

¹¹ CRATETE DI MALLO, *I frammenti*, a cura di M. BROGGIATO, Agorà, La Spezia 2002, p. 163.

¹² EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide*, cit., p. 197.

¹³ EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide*, 1544-1550 (ed. cit., pp. 196-197): «Ἀρτέμιδος ἄλσος λείμακάς τ' ἀνθροσφόρους, / ἴν' ἦν Ἀχαιῶν σύλλογος στρατεύματος, / σὴν παῖδ' ἄγοντες, εὐθύς Ἀργείων ὄχλος / ἠθροίξεθ'. Ὡς δ' ἐσείδεν Ἀγαμέμνων ἄναξ' / ἐπὶ σφαιγὰς στείχουσαν εἰς ἄλσος κόρη, / ἀνεστενάξε, κάμπαλιν στρέψας κἄρα / δάκρυα προῖγεν ὀμμάτων πέπλον προθεῖς».

non ha voluto negare? Tracce remote di una tradizione pittorica e letteraria ben sedimentata ci soccorrono nel tentativo di ripercorrere nei secoli le diverse interpretazioni di questa figura, individuando nell'intreccio delle linee sacrificali la genealogia di una mutazione nella resa estetica del sentimento paterno.

2. *Il volto segreto di Agamennone*

La raffigurazione più antica del sacrificio di Ifigenia di cui abbiamo notizia¹⁴ è quella di Timante, artista di Kithnos attivo nella scuola ionica tra il V e il IV secolo a.C. Il dipinto è andato perduto ma è noto attraverso la testimonianza di vari autori latini che ripetutamente, teorizzando sull'estetica del *páthos*, si soffermano sulla capacità del pittore greco di rappresentare i sentimenti dei personaggi graduandone le emozioni: il quadro illustrava il momento in cui Ifigenia veniva immolata sull'altare, intorno al quale stavano Calcante, Ulisse, Menelao e Agamennone col volto velato. Un dettaglio, questo del velo, celebrato come espressione pittorica di un dolore inesprimibile, quale il lutto di un padre di fronte alla morte della figlia. Possiamo ritenere che nella memoria di Tiepolo rintocchi quell'immagine perduta, tanto più che riflessi della composizione di Timante sono reperibili sia nell'altare circolare detto *Ara di Cleomene*, ora agli Uffizi, sia nella dolente figura velata del dipinto pompeiano della Casa del Poeta Tragico, forse copia di un'opera ellenistica¹⁵. Qui però i segni si complicano – e le interpretazioni si fanno incerte se non addirittura divergenti. A cominciare dall'identificazione del personaggio che nasconde il volto, in cui alcuni vedono un Agamennone atterrito, altri una figura femminile¹⁶. La diversità interpretativa fa riflettere perché indica nel dolore un'espressione di genere, cosa che inevitabilmente ribalta il significato complessivo della scena. Infatti, pur riconoscendo che l'imminenza in cielo di una cerva resta qualificante del sacrificio d'Ifigenia, recentemente è stata avanzata l'ipotesi che il dipinto

¹⁴ Per le raffigurazioni su ceramica attica rimando al *LIMC*, V, p. 706, *Iphigenia*, con bibliografia.

¹⁵ F. B. TARBELL, *A History of Greek Art* [1896], Reprint by Kessinger Publishing, Montana 2004, p. 280. Il dipinto è conservato nel Museo Archeologico di Napoli.

¹⁶ G. DELLA VALLE, *Vite dei pittori antichi greci e latini*, Pazzini Carli, Siena 1795, p. 208 sgg.

pompeiano raffiguri in realtà una scena rituale d'iniziazione femminile¹⁷. Va anche detto che Pompei venne alla luce solo nel 1748 e non è affatto certo che a Tiepolo fosse già giunta notizia di quell'immagine. È semmai nella parola scritta che possiamo osservare come fosse mutata nel corso del tempo – e con quali intendimenti – la figura di Agamennone in Aulide.

Torniamo ancora a Eschilo. Nell'*Agamennone* il sacrificio di Ifigenia è al centro della prima parodo. Il re degli Achei ha sì orrore d'insozzare le «mani paterne nei rivi di sangue della vergine sgozzata» ma, posto di fronte alla ragion di stato, sacrifica la figlia «in aiuto alla guerra»; ed è lui stesso a ordinare ai ministri d'imbavagliarla e «di levarla come una capra, alta sull'ara, con fermo cuore, avvolta nei pepli e prostrata». In chiusura la voce narrante di Eschilo si fa reticente, ignorando l'intervento divino: «Le cose di poi non vidi e non dico». Sarà poi Clitemnestra a rievocare il crimine del coniuge, rivendicandone la punizione: «ucciso di scure, ha pagato quel che avea fatto¹⁸».

Nel passaggio da Eschilo a Euripide si nota uno slittamento significativo: lo sguardo si concentra sul lutto paterno. Indubbiamente il pianto irrefrenabile di Agamennone è destinato a suscitare commozione e pietà nello spettatore, implicitamente ad assolverlo, ovvero a qualificarlo come vittima di una maledizione divina e irrevocabile.

Questo paradigma emotivo muta nella cultura latina. Con Lucrezio si avverte uno scatto razionale che mette in dubbio la «religio», designata nel *De rerum naturae* come falsa rappresentazione della realtà e quindi come fonte d'infelicità. Lo stesso sacrificio di Ifigenia viene annoverato tra gli «scelerosa atque impia facta» causati dalla superstizione umana. Resta, nella rievocazione del mito, l'espressione del pianto ma è quello della comunità – «lacrimas effundere civis¹⁹» – piuttosto che di Agamennone, qui individuato quale responsabile del misfatto:

E appena la benda, avvolta ai suoi capelli di ragazza,
ricadde ugualmente su ambedue le guance
e insieme s'avvide che dinanzi alle are ristava, fermo,
il padre, e che a causa di lui tenevano nascosto il ferro i ministri

¹⁷ R. SCARCIA, *Ifigenia: iconografia del sacrificio*, in *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento*, a cura di L. SECCI, Artemide, Roma 2008, p. 59.

¹⁸ ESCHILO, *Agamennone-Coefore-Eumenidi*, cit., pp. 17 e 107.

¹⁹ LUCREZIO, *De rerum natura*, I, 83 e 91 (cito dall'ed. a cura di G. MILANESE, Mondadori, Milano 1992, p. 8).

e che, vedendola, versavano lacrime i cittadini,
 resa muta dal terrore s'abbatteva a terra sulle ginocchia;
 e a lei, misera, a nulla poteva in tal momento valere
 l'aver chiamato il re, per prima, con il nome di padre.
 Allora, portata da mani di uomini, tremante, agli altari
 fu condotta: non perché, compiuto secondo l'uso il sacro rito,
 venisse accompagnata da Imeneo che chiaro risuona,
 ma perché – pia, empicamente –, nel tempo stesso di nozze
 dolente vittima cadesse d'un sacrificio paterno,
 sì che partenza felice e fausta fosse data alla flotta.
 A tanto poté spingere la Religione, nel male²⁰.

La concisa violenza lessicale dell'esametro con cui viene circoscritta la vittima – «hostia concideret mactatu maesta parentis», scrive Lucrezio – non perdona Agamennone, invano invocato dalla figlia in quanto padre: «nec miseræ prodesse in tali tempore quibat / quod patrio princeps donarat nomine regem». La giovane Ifigenia uccisa diventa così emblema di una feroce *patria potestas*, peraltro ancora viva in certo dispotismo paterno di oggi.

È paradigmatico della nuova tendenza emergente nella letteratura latina che il re degli Achei conservi la sua dignità là dove il narratore introduce un diverso fautore del crimine, cambiando la funzione dei personaggi. Nella variante di Igino, ad esempio, Agamennone si rifiuta di ubbidire a Calcante – e se ne ricorderà Racine nella sua *Iphigénie*. Per il mitografo romano è Ulisse a prendere in mano la situazione: «Is cum haruspices conuocasset et Calchas se respondisset aliter expiare non posse nisi Iphigeniam filiam Agamemnonis immolasset, re audita Agamemnon recusare coepit. Tunc Vlysses eum consiliis ad rem pulchram transtulit; idem Vlysses cum Diomede ad Iphigeniam missus est adducendam, qui cum ad Clytaemnestram matrem eius uenissent, ementitur Vlysses eam Achilli in coniugium dari²¹». Il racconto conosce poi il solito lieto fine,

²⁰ LUCREZIO, *De rerum natura*, I, 87–101 (ed. cit., pp. 8–9): «cui simul infula virgineos circumdata comptus / ex utraque pari malarum parte profusast, / et maestum simul ante aras adstare parentem / sensit et hunc propter ferrum celare ministros / aspectuque suo lacrimas effundere civis, / muta metu terram genibus summissa petebat. / nec miseræ prodesse in tali tempore quibat / quod patrio princeps donarat nomine regem. / nam sublata virum manibus tremibundaque ad aras / deductast, non ut sollemni more sacrorum / perfecto posset claro comitari Hymenaeo, / sed casta inceste nubendi tempore in ipso / hostia concideret mactatu maesta parentis, / exitus ut classi felix faustusque daretur. / tantum religio potuit suadere malorum».

²¹ IGINO, *Fabulae*, 98 (cito dall'ed. a cura di P. K. MARSHALL, Saur, Monachii et Lipsiae 2002, p. 91).

resta tuttavia significativa l'innovazione narrativa, ossia il sottrarsi del re degli Achei all'ubbidienza divina. Si respira cioè un clima diverso, che prelude alla riflessione sul libero arbitrio. Il passo successivo lo compie Cicerone cambiando l'ordine dei segni. Non è l'ubbidienza ad essere messa in questione, quanto l'opportunità del patto stesso col divino. Nel «catechismo» (Gadda) dedicato al figlio Marco, il filosofo utilizza la vicenda di Ifigenia a dimostrazione di quanto dannosa possa essere la promessa agli dei:

E che dire di Agamennone? Avendo egli promesso in voto a Diana la più bella cosa che nascesse in quell'anno nel suo regno, immolò Ifigenia, che era la più bella creatura nata appunto in quell'anno. Egli avrebbe dovuto non mantenere la promessa, piuttosto che commettere un così esecrabile misfatto²².

L'invito ciceroniano, certo assai pragmatico, alla cautela nell'offerta votiva diventa nel tempo cristiano materia teologica. Su questo tema discetta infatti Beatrice nel V canto del *Paradiso* – «Non prendan li mortali il voto a ciancia» – servendosi poi di Agamennone per esemplificare, alla stregua di Cicerone, un caso di imprevidenza:

e così stolto
ritrovar puoi il gran duca de' Greci,

onde pianse Efigènia il suo bel volto,
e fè pianger di sé i folli e i savi
ch'udir parlar di così fatto colto²³.

3. *Quot victimae in una*

Nel nostro breve *excursus* abbiamo visto il graduale prevalere di una valenza negativa nella rappresentazione letteraria di Agamennone nel corso

²² CICERONE, *De officiis*, III, 25 (cito dall'ed. a cura di D. ARFELLI, Mondadori, Milano 1994, pp. 278-279): «Quid Agamemnon? cum devovisset Dianae, quod in suo regno pulcherrimum natum esset illo anno, immolavit Iphigeniam, qua nihil erat eo quidem anno natum pulchrius. Promissum potius non faciendum, quam tam taetrum facinus admittendum fuit».

²³ DANTE, *Par.*, V, 64 e 68-72.

dei secoli. In quale relazione intertestuale sta questa tendenza con l'affresco di Valmarana? E qual è il rapporto tra il sistema verbale e quello figurativo? È ancora un indizio cromatico che ci lascia intuire una contiguità tra il concetto dell'antica *patria potestas* – intesa come totale subordinazione di figli e schiavi – e la raffigurazione del sacrificio: Ifigenia e i servi sono accomunati da un tratto dello stesso colore, il cilestrino, che attraversa orizzontalmente il dipinto disegnando il breve pallio sulle spalle di lei e le tuniche dei due giovani inservienti. Un elemento indiziario nell'orchestrazione cromatica del sacrificio, teso a suggerire una comunanza tra le creature esposte a un potere che può arrogarsi il diritto di spegnere la vita. E tuttavia per Tiepolo quel potere appare ormai in frana di prestigio morale: il roccioso condottiero degli Achei è un padre dimesso, confinato in uno spazio liminale, rosso viluppo nella vena scura del sangue atrida. Un padre che si cancella dalla scena, vittima egli stesso dell'ubbidienza alla ragion di stato.

«Quot victimae in una!», recita l'epigrafe dell'amico Algarotti apposta alla sua *Iphigénie en Aulide*, il testo per un'opera in musica del 1755²⁴. Ma se qui rieccheggia la rassicurante norma dell'ubbidienza: «Il faut donc obéir aux ordres des Dieux!» – conclude Agamennone²⁵, diversa è l'intonazione di Tiepolo. Perché nella composizione dell'affresco risuonano piuttosto gli elementi plastici di un'estetica settecentesca del sublime: al centro la violenza, il *monstrum* del sacrificio – *a latere*, nella figura di Agamennone accampato tra le quinte di un teatro classico, la solitudine e il silenzio.

Un'ultima considerazione riguarda la dinamica del processo creativo. Non entro nel merito di un possibile trasporto affettivo da parte del Tiepolo, padre di nove figli, nel raffigurare lo scempio di Ifigenia, mi riferisco piuttosto al fatto che l'arte è dotata di una valenza simbolica autonoma, capace di esercitare una vasta influenza nel tempo. Ora, a ben guardare, Tiepolo, inserendosi nella sequenza figurativa che ha attraversato i secoli, si muove con la figura velata di Agamennone lungo due direttrici. Da una parte la componente aniconica del nascondere il corpo non è dissimile dal richiamo, ricorrente nell'estetica barocca, all'indeterminato e all'imperscrutabile; gesto che si manifesta formalmente nel coprire, nell'occultare alcune parti essenziali di ciò che si vuol mettere in scena. Dall'altra il pittore veneziano opera una torsione significativa rispetto alla tradizione attraverso la postura

²⁴ F. ALGAROTTI, *Iphigénie en Aulide*, in *Saggio sopra l'opera in musica*, Coltellini, Livorno 1763, p. 97.

²⁵ ALGAROTTI, *Iphigénie en Aulide*, cit., p. 138 (atto IV, scena I).

di Agamennone – altera e statuaria, non dolente, in atteggiamento e bardatura da guerriero. Tiepolo introduce cioè elementi dissonanti rispetto al modulo antico. E il nuovo accento di fierezza militaresca trova espressione nel trattamento dei maestosi panneggi, investiti da quel movimento verso l'alto che sottolinea i pugni chiamati a nascondere il volto. Non ha nulla di stoico questo padre che si ammanta per non vedere il macello in atto. Assente il *bíos*, sotto quel manto resta un essere ridotto a *zoé*: mera vita priva di senso etico, avviata verso l'assenza, eccedente alla visione prospettica dell'affresco. L'immagine di detrazione dipinta da Tiepolo ci fornisce così una terza parola che apre un orizzonte semantico diverso: rinfrescato nella sua determinazione di cecità, Agamennone diventa protagonista di un'anestesia del cuore, generando il senso tragico di un tradimento della legge naturale. La verità dell'arte è il suo nucleo duro, spesso impuro e scandaloso: in quella figura si annida il fantasma di un padre becchino.

Le opere artistiche, scrive Kubler, sono come le stelle la cui luce parte molto tempo prima di apparire all'osservatore²⁶. Una similitudine un po' enfatica ma efficace a dire che la storia è sempre aperta. Le forme non sono chiuse in se stesse, bensì costantemente mosse dal nostro sguardo che le indaga per cogliervi nuove presenze. Per leggervi i nostri ieri e forse i nostri domani.

E allora viene fatto di chiederci – chi sono le Ifigenie di oggi? Lo sappiamo: in molte culture il padre, il fratello, lo zio scelgono. Lei, spesso bambina, non può opporsi e, nel silenzio inaugura la fine della sua infanzia. E ancora: sono le figlie violate nell'omertà della famiglia, sono le cavie dell'industria farmaceutica, i corpi sconfitti dall'ingegneria genetica. Queste le voci disperse nella cronaca dei nostri giorni – in attesa di una *dea ex machina* che prometta salvezza.

²⁶ G. KUBLER, *La forma delle cose*, Einaudi, Torino 1976, p. 99.



1. G.B. Tiepolo, *Il sacrificio di Ifigenia* (1757)



2. G.B. Tiepolo, *Il sacrificio di Ifigenia* (1757), part.

Epifanio Ajello

CARLO GOLDONI. VENEZIE (L'ARRIVO IN CITTÀ)

Da Venezia lontan tresento mia,
No passa un dì che non me vegna in mente
El dolce nome de la Patria mia.

Xe vint'anni che manco, e gh'ho presente
Come se fusse là, canali e strade,
E el linguazo, e i costumi de la zente¹.

Carlo Goldoni

Ogni uomo sensibile prova un sentimento di dolore, o una commozione, un senso di malinconia, fissandosi col pensiero in una cosa che sia finita per sempre, massime s'ella è stata al tempo suo, e familiare a lui².

Giacomo Leopardi

Tre volte, soltanto tre volte, Goldoni, da Parigi, sospinge lungamente Venezia fino al proscenio delle sue scritture autobiografiche, a differenza dei testi teatrali dove vi gira stabilmente dintorno, sorta di durevole³ “unità di luogo” (fatta di legno e cartapesta), città condotta per forti o leggerissimi riferimenti sul fondale delle sue commedie⁴.

¹ C. GOLDONI, *Capitolo. Alla carissima sua nipote signora Margherita Goldoni Chiarussi*, in *Opere*, XIII, p. 941. A titolo di curiosità si rinvia alla distanza ricalcolata da Goldoni, tra Parigi e Venezia, nella *Piccola Venezia. Ottave per le felicissime nozze dell'Eccellenze Loro, Zorzi e Barbarigo* (*ivi*, pp. 898-912), dove diverrà di «mile mia». Le citazioni, quando non presenti nella Edizione Nazionale delle opere, a cura di R. TURCHI, *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche III*, Venezia, Marsilio 2008 (abbreviate in *E.N.MI*), sono tratte da *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. ORTOLANI, 14 voll., Mondadori, Milano 1935-56, e indicate con l'abbreviazione *Opere* seguita dalla segnalazione del volume; per le citazioni dai *Mémoires*, sarà indicata la parte e il capitolo. La traduzione dai *Mémoires* è mia.

² G. LEOPARDI, *Zibaldone*, 2242, 10 dicembre 1821.

³ Anche se va precisato, con le parole di Ginette Herry: «Sur cent trente-trois ouvrages dramatiques, dont cent vingt comportent l'indication d'un lieu géographique précis, trente-cinq seulement ont leur action à Venise», in G. HERRY, *Goldoni et Venise*, in *Goldoni à Venise. La passion du poète*, Champion, Paris 2002, p. 25.

⁴ Ma aggiunge sempre Ginette Herry: «Goldoni et Venise nous offrent le cas singulier d'un auteur dramatique et d'une cité-Etat dont les noms sont indissociables et se font écho indéfiniment

Sin dal suo debutto di autore teatrale, Goldoni con i suoi intermezzi del *Gondoliere veneziano* (1732?), della *Bottega di caffè* (1735) e dell'*Amante cabala* (1736), ed anche con il «divertimento per musica» della *Fondazion di Venezia* (1736?)⁵, porta in scena «la più vaga e più pomposa Città meravigliosa»⁶. La *Serenissima* entra in teatro con le calli, i rii, le fondamenta, i campielli, i canali. Venezia è riflessa, evidente, intuibile, nei dialoghi come nelle didascalie delle commedie. Sin dal *Momolo cortesan* (1738), dove «la Scena si rappresenta a Venezia», e fin dentro gli *interieurs* dei grandi capolavori, ai *Rusteghi* (1760), al *Sior Toderò Brontolon* (1762) e all'addio di *Una delle ultime sere di carnevale*⁷ (1762), i personaggi si muoveranno negli interni «civil», nei «mezzà», sulle altane.

La città affiora, soprattutto, nello splendido parlato veneziano, dalla *Putta onorata* (1748) con il celeberrimo litigio di viabilità nautica tra i gondolieri Menego, Titta e Nane, ma come non ricordare ancora il Nane che ricompare nella *Buona moglie* (1749): «Tutti i va co la manco spesa. Ghe ne xe tanti, che i xe in Canaregio, e per andar a riva de Biasio i va per el traghetto dei cani» (III, 1), oppure la Cate «lavandaia» nei *Pettegolezzi delle donne* (1750):

[...]. Goldoni, c'est Venise, et Venise, théâtralement du moins, c'est Goldoni» (ivi, p. 15). Si veda anche quanto su questo tema scrive D. VALERI, *La poesia del Goldoni*, in *Studi goldoniani*, Atti del Convegno internazionale di studi goldoniani, Venezia, 28 settembre-1 ottobre 1957, a cura di V. BRANCA e N. MANGINI, Ist. per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1960, pp. 1-17: «E l'aria di Venezia ch'entra e circola dappertutto, anche se la scena si finge a Firenze o alle Case Nove nel Milanese. Quel singolare, sensibile, intimissimo legame che esiste tra le pietre di Venezia e ciascun Veneziano, tra lo scenario di Venezia in continuo mutamento e i Veneziani, inconsapevoli attori, sempre in movimento, quel legame è anche uno dei segreti, se non addirittura il segreto di Goldoni, di quel suo radicale realismo che gli permette di trasportare nei suoi dialoghi, qualunque ne sia il contenuto, il ritmo e il suono della città, quasi continuo ondeggiante arnia al lavoro [...]. La venezianità di Goldoni è la ragione stessa della sua universalità, come, poniamo, la milanesità per Manzoni, o la napoletanità per il Di Giacomo».

⁵ La *Fondazion di Venezia*, «divertimento per musica», è, secondo quanto scrive Goldoni nei *Mémoires* (I, 37; p. 169), preceduta da un *Prologo*: «un Opéra Comique en trois actes, et en vers [...]». Petite Pièce qui étoit peut-être le premier Opéra Comique qui parut dans l'Etat Vénétien; «una commedia musicale in tre atti e in versi [...]. Operetta che era forse la prima opera buffa a essere rappresentata nello Stato di Venezia». Ma, in effetti, era composta di un solo atto e di sette scene e non era una vera e propria opera in musica. Sembra inaugurasse il carnevale del 1736 (cfr. *Opere*, X, pp. 387-405, e nota pp. 1260-61).

⁶ *Mémoires*, I, 7.

⁷ Anzoletto: «Cossa disela mai?, caro sior Bastian? Mi scordarme de sto Paese? Dela mia adoratissima patria? Dei mii patroni? Dei mii cari amici? No xe questa la prima volta che vago; e sempre, dove son stà, ho portà el nome de Venezia scolpio nel cuor; m'ho sempre recordà delle grazie, dei benefizi che ho recevesto; ho sempre desiderà de tornar» (III, 13), in C. GOLDONI, *Una delle ultime sere di carnevale*, a cura di G. PIZZAMIGLIO, Marsilio, Venezia 1993, p. 158.

«Vardé fia, andè zo per cale, passè el ponte, vederè a man zanca una corte, la xè la terza porta a man dretta» (I,7), le *Donne gelose* (1752), il *Campielo* (1755) nei saluti finali di Gasparina: «Cara la mia Venezia, / Me dispiacerà certo de lazzarla; / Ma prima de andar via vòì zaludarla. / Bondì Venezia cara, / Bondì Venezia mia, / Veneziani zioria. / Bondì, caro Campielo [...]» (V, 19), o il Nicoletto ne *La buona madre* (1760): «Semo stai in Piazza [San Marco], e po semo andai de longo per la riva dei Schiavoni, e avemo voltà zoso per l'Arsenal, e semo andai fino in Barbaria de le Tole. Dopo avemo tirà zo per le Fondamenta nove, e zo per cale de la Testa, e semo andai al Fontego dei Todeschi, e po fina in Canaregio, e avemo passà traghetto a riva de Biasio, semo andai a fare un servizio ai tre ponti, e po per il ponte de Rialto semo andai a trovar un amico in cale delle balotte» (II, 4)⁸.

Ma, anche a scorrere le pagine dei diciassette *Autore a chi legge* dei rispettivi tomi della edizione Pasquali⁹ e i capitoli della prima parte dei *Memoires*, il lemma Venezia è frequente. La città sembra essere come un gioco per bambini, quella palla di stoffa munita di elastico che si trattiene e si lascia correre: il commediografo, difatti, per tutta la vita, si allontanerà e avvicinerà a Venezia, vivendovi e abbandonandola, amandola e temendola, facendone essenzialmente il “luogo” dove far nascere la riforma del teatro comico sui prosceni del Sant’Angelo (1748-53), e poi spezzando ogni vincolo, definitivamente, per Parigi. Trentasette sono gli anni trascorsi da Goldoni a Venezia, in maniera saltuaria, di cui ventitré «au service» dei tre teatri veneziani della commedia¹⁰.

⁸ Per una disamina delle commedie vedi: A. ZARDO, *Venezia e veneziani nelle Commedie del Goldoni*, in «Nuova Antologia», 16 dicembre 1928, pp. 3-13; G. GERON, «Venezia, o cara» nella vita e nelle opere di Carlo Goldoni, in O. BERTANI-A. BISICCHIA-G. GERON, *Saggi attorno a Goldoni*, Tipo-Lito Lazzati, Gallarate 1987.

⁹ *Delle commedie di Carlo Goldoni Avvocato Veneto*, tomi XVII, Pasquali, Venezia 1761-1780, ora in GOLDONI, *Memorie italiane*, cit. Ma mi si permetta di rinviare anche a C. GOLDONI, *Memorie italiane*, a cura di E. AJELLO, Liguori, Napoli 2012.

¹⁰ Scartabello alcuni esempi: a Venezia Goldoni nasce: «Je suis né à Venise, l’an 1707, dans une grande et belle maison, située entre le pont de *Nomboli* et celui de *Donna-Onesta*, au coin de la rue de *Cà cent’anni*, sur la parroisse de S.Thomas» (“sono nato a Venezia nel 1707, in una grande e bella casa tra il ponte dei Tomboli e quella di Donna Onesta, sul canto della calle di Ca cent’anni, sotto la parrocchia di San Tommaso”, *Mémoires*, I, 1); a Venezia sta: «Restai qualche tempo a Venezia. Mio Padre se ne dolse, mia Madre venne a trovarmi» (*Memorie italiane*, t.VIII); vi studia: «Io aveva di già scorsi in Venezia i principi della Grammatica, e mi credea sufficiente per comparire ovunque in una simile Classe» (*Memorie italiane*, t. II); inizia a lavorare da avvocato: «[...] sotto la dettatura di un *Procuratore*, che chiamasi in Venezia *Interveniente*, o *Sollecitatore*» (*Memorie italiane*, t.VI); vi ha i primi successi teatrali: «[...] e come l’intermezzo riuscì in Venezia felicemente, e altri se ne avea fatto

È, dunque, nelle prose autobiografiche che la Serenissima si presenta nella scrittura goldoniana, senza mediazioni teatrali, decisamente narrata¹¹. Accade in tempi diversi, nei capitoli 7 e 35 della parte prima dei *Mémoires* (redatti negli anni precedenti al 1787, a Parigi, dove il commediografo si trovava ormai da 25 anni) e nell'*Autore a chi legge* al tomo tredicesimo dell'edizione Pasquali, prefazione redatta anche questa a Parigi, ma circa quindici anni prima, con buona approssimazione nel 1775 (se non si vuol sospettare di un pacchetto di prefazioni completate via via in blocco¹²).

Dei tre brani citati, doverosamente partiamo dall'inizio, da quello presente nel settimo capitolo della prima parte dei *Mémoires*. È un passo non lungo, ed è il primo in cui l'autore, da Parigi, si trova, volontariamente, a tu per tu con la memoria della città natale.

merito, e ne aveva ricavato non poco utile» (*Memorie italiane*, t. IX). Venezia lo guarisce dai vapori e da una avversione religiosa: «Mon pere me proposa de m'emmener à Venise [...]; nous voyons nos parens, nos amis [...]. On me trompe: on m'emmene à la Comédie: au bout de quinze jours, il ne fut plus question de clôture. Mes vapeurs se dissipèrent» («Mio padre mi propose di condurmi a Venezia [...]; incontreremo i nostri parenti, i nostri amici [...]. M'ingannano: mi conducono alla Commedia; nel giro di quindici giorni, non si parlò più di clausura. I miei vapori svanirono», *Mémoires*, I, 18). Da Venezia parte: «partii da Venezia mia Patria, e m'incamminai a Perugia» (*Memorie italiane*, t. II); vi ritorna: «Si avevan eglino ad imbarcar per Venezia, sapevano, ch'io aveva la Casa in Chiozza, conobbero la mia debolezza, e mi esibirono di condurmi colà nella loro barca» (*Memorie italiane*, t. V); l'attraversa fuggacemente: «Passai a Venezia, mi trattenni colà qualche giorno, indi m'imbarcai col Corrier di Ferrara, per andar da mio Padre» (*Memorie italiane*, t. IX); la fugge: «Compresi, che se restato fossi in Venezia, non mi avrei potuto sottrar dall'impegno, onde presi la risoluzione di andarmene, ed abbandonare la Patria, i Parenti, gli Amici, e la mia Professione» (*Memorie italiane*, t. X); vi torna: «Ritornato in Venezia al tempo dell'apertura di que' Teatri, vidi, che la Compagnia di San Samuele era divenuta eccellente» (*Memorie italiane*, t. XV); e al fine l'abbandona definitivamente e non soltanto in allegoria come in *Una delle ultime sere di Carnovale*: «Après ma dernière Comédie, et après les adieux que j'avois faits au Public, je ne pensai plus qu'aux préparatifs de mon départ [...]. Je partis de Venise avec ma femme et mon neveu, au commencement du mois d'Avril de l'année 1761» («Dopo la mia ultima commedia e dopo i miei saluti al pubblico, non pensavo che ai preparativi della mia partenza [...]. Partii da Venezia con mia moglie e mio nipote all'inizio di aprile del 1761», *Mémoires*, II, 46).

¹¹ Meriterebbe di essere censita la presenza di Venezia, anche, nell'epistolario goldoniano, ma questa ulteriore aggiunta allungherebbe di troppo il nostro discorso.

¹² Per questi aspetti cfr. M. DONAGGIO, *Per il catalogo dei testi stampati da Giovan Battista Pasquali (1753-1784)*, in «Problemi di critica goldoniana», II, 1995, pp. 9-100; L. ROSSETTO, *Tra Venezia e l'Europa. Per un profilo dell'edizione goldoniana del Pasquali*, in «Problemi di critica goldoniana», II, 1995, pp. 101-131; A. SCANNAPIECO, *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, in «Problemi di critica goldoniana», VII, 2000, pp. 25-242 (relativamente all'edizione della Pasquali pp. 214-217 e note 231-232); ma cfr. anche la nota sintetica, ma informatissima, *Le edizioni dei testi*, a cura di A. SCANNAPIECO, in S. FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 183-192.

Goldoni, quattordicenne (secondo l'autore quindicenne), è ritornato, insieme alla madre, a Venezia da Chioggia, dove era giunto sulla barca dei commedianti di Florindo dei Maccheroni (viaggio splendidamente narrato nel quarto e quinto capitolo della prima parte dei *Mémoires*). Siamo tra l'estate e l'autunno del 1721. Abbandonati ormai gli odiati studi di filosofia presso i Domenicani a Rimini e gli altrettanto negletti di latino presso i Gesuiti a Perugia, e la non meno aborrita pratica medica al seguito del padre, Goldoni è stato messo (per volontà della madre) a far pratica di avvocato presso lo studio legale dello zio Indrich, procuratore del Foro veneziano, in attesa di essere ammesso al Collegio di Pavia per seguire i corsi universitari di giurisprudenza.

È a questa altezza, dunque, che Venezia appare per la prima volta nei *Mémoires*. Goldoni l'aveva lasciata giovanissimo e l'aveva quasi dimenticata: «C'étoit mon pays natal; mais j'étois trop jeune quand je l'avois quitté, et je ne le connoissois pas¹³». E viene subito istintivo chiedersi: chi sta ritornando a Venezia? Chi la sta guardando? Chi narra e chi è narrato?

Ce lo chiediamo perché Goldoni sembra voler mescolare i tempi e lo spazio, o, meglio, amalgamarli in un tutt'uno. Non «doppiarsi¹⁴», ma creare una sorta di personaggio speculare, unico, ovvero un vero e proprio “interprete” mosso e diretto a distanza (di tempo e di spazio), apparentemente seguendo un protocollo autobiografico, ma, difatti, alterandolo profondamente. Sembra mettere in pratica un *escamotage* squisitamente teatrale; la creazione, lì, su pagina, di un attore che impersona lo scrivente. Goldoni delega a sé il tempo vissuto allora dall'io ragazzo. Userci, con cautela, e sia pure in maniera profittevole a tal proposito, anche la definizione di travestimento, avvalendomi delle dichiarate intenzioni dell'autore, ovvero di volersi “mettere nei panni” (e nell'età) di un “sé” adolescente, e da lì muovere e tornare a guardare la città,

A questo punto, però, Goldoni ha bisogno di uno “strumento” da usare, con destrezza, per rendere praticabile l'amalgama dei tempi e degli spazi, e per poter raccontare. E quale migliore registro retorico (e non soltanto) per “accorciare” le distanze, per ritornare sul serio a quell'età, a quegli sguardi, se non l'uso di un verbo emblematico: il *vedere* (molto teatrale e con cui il commediografo ha molta dimestichezza)?

¹³ “Era la mia città natale, ma ero troppo giovane quando l'avevo lasciata e non la conoscevo affatto” (*Mémoires*, in *Opere*, I, 1-7, p. 35).

¹⁴ Cfr. M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, la Nuova Italia, Firenze 1998, p.11.

Procedura, a volte, questa del *vedere*, riproduttiva e collegabile ad elementi reali quanto ad eventuali immaginazioni visive, ma che qui assumono una funzione – come dire? – fortemente percettiva e soprattutto capace di avvicinamento, di riduzione delle scansioni epocali, delle età, di creazione di un’“aura” privata che amalgama e scandisce i tempi, in una condizione che si potrebbe accostare, con molta imprudenza, ad un fare da *Ricordanze* leopardiane, trapassate, appunto dal riflesso, dalla «ripercussione» di una «immagine antica»: «la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un’immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca; una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica».¹⁵

A queste condizioni, Goldoni abdica, per un attimo, al ruolo di “eroe” delle sue memorie, tralascia la *fabula* romanzesca. Il testo perde ogni intreccio. Goldoni non agisce una nostalgia, preferisce una contemporaneità. Venezia è come una cartolina sotto i suoi occhi, ma non per un uso memoriale (o testimoniale), come impone il genere cui appartiene, ma lo scrivente investe i tempi di una paradossale attualità, i luoghi sono da rivivere in occhiate successive, con l’illusione di poter cominciare di nuovo un impossibile tragitto.

Non a caso l’imperativo del verbo *vedere* percorre tutto il brano. Venezia – scrive Goldoni, nel rivolgersi ai lettori dei *Mémoires* – «il faut la voir», “bisogna vederla”. Ma, l’autore più che riferirsi a «chi legge», sembra alludere a se stesso e ripete: «Il faut la voir» e non “leggerla” in altri libri: «ce coup-d’oeil m’a paru surprenant; je ne l’ai pas trouvé rendu tel qu’il est par les Voyageurs que j’ai lus¹⁶». Né, tanto meno, è possibile vederla ricalcata in un’illustrazione, in una cartina geografica, in un portolano, oppure in un’altra città. Per farsene un’idea «esatta» – scrive Goldoni – bisogna vederla *là dov’è*, e bisogna soprattutto andarci, proprio come lui fa mentalmente.

A cospetto di Venezia non gl’interessa descrivere niente a chicchessia, come, ad esempio, aveva già fatto con Perugia, o Chioggia, o Udine o con le osterie di Desenzano e altro ancora, ma soltanto raccontare a se stesso. Goldoni guarda per suo conto le calli, le piazzette, i ponti. È una sorta di

¹⁵ LEOPARDI, *Zibaldone*, 515, 16 gennaio 1821.

¹⁶ “Questo colpo d’occhio mi è parso sorprendente; non l’ho mai trovato descritto così com’è nei resoconti dei viaggiatori che ho letto” (*Mémoires*, in *Opere*, I, 1-7, p. 36).

«cinematografo cerebrale¹⁷». Se entra nei dettagli è per “narrarli” (ricordarli) a se stesso. Per dirla con Starobinski prova a ristabilire un legame, lungo il tragitto della lontananza, tra sé e Venezia, rimettendo «in questione lo statuto della realtà»: ¹⁸

Venise est une ville si extraordinaire, qu'il n'est pas possible de s'en former une juste idée sans l'avoir vue. Les cartes, les plans, les modeles, les descriptions ne suffisent pas, il faut la voir. Toutes les villes du monde se ressemblent plus ou moins: celle-ci ne ressemble à aucune. ¹⁹

La città è «singolare», ha un'“aura” irriproducibile, come inconfondibili sono «il *ciacolar* e il *morbin veneziani*²⁰». Ma il non essere speculari di nessun altro luogo, l'unicità di Venezia istituisce, in debita aporia, un'altra particolarità che la rende senza pari: l'essere “molteplice” ogni volta che la si guarda (e qui il succedersi dei tempi è ancora decisivo). Ogni volta è diversa, al punto da apparire quasi una fata morgana, un continente su un mare, forse un'isola. Una sequenza di luoghi differenti, accostati l'uno all'altro, fino a fare un orizzonte unico, ma plurale:

Voici ce qui m'a frappé davantage. Une perspective surprenante au premier abord, une étendue très-considérable de petites îles si bien rapprochées et si bien réunies par des ponts, que vous croyez voir un continent élevé sur une plaine, et baigné de tous les côtés d'un mer immense qui l'environne. Ce n'est pas la mer, c'est un marais très-vaste plus ou moins couvert d'eau, à l'embouchure de plusieurs ports, avec des canaux profonds qui conduisent les grands et les petits navires dans la ville et aux environs²¹.

¹⁷ E. DE AMICIS, *Cinematografo cerebrale*, in «L'Illustrazione Italiana», 1° dicembre 1907, pp. 532-533, ora in *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1996, pp. 589-600.

¹⁸ J. STAROBINSKI, *L'Oeil vivant* [1961], trad. it. *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Einaudi, Torino 1975, p. 11.

¹⁹ “Venezia è una città così straordinaria che non è possibile formarsene un'idea esatta senza averla vista. Non bastano carte, piantine, modelli, descrizioni: bisogna proprio vederla. Tutte le città del mondo sono più o meno simili fra loro: Venezia non è simile ad alcun'altra” (*Mémoires*, in *Opere*, I, 1-7, p. 35).

²⁰ Cf. G. FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Einaudi, Torino 1983, p. 366.

²¹ “Ecco quello che allora mi colpì maggiormente. Una prospettiva sorprendente al primo arrivo, una distesa considerevole di piccole isole molto ravvicinate e unite l'una all'altra da ponti, tanto che si crederebbe di trovarsi a cospetto di un continente sollevato su una pianura e bagnato da tutti i lati da un mare immenso che lo circonda. Ma non è il mare, è una laguna molto vasta, più o

Insomma, l'*escamotage* da Baedeker se è utile per i lettori francesi, serve soprattutto al Goldoni ottuagenario, infreddolito e chiuso nel sottotetto di Rue du Pavée 1, a Parigi, per “rivedere” per un attimo, lì sullo scrittoio, la città lontana. Al fondo, non gli interessa illustrarla ai lettori, con cui si scuserà, riconoscendo di essersi “un po’ diletato”: «Je demande pardon à mon Lecteur, si je me suis un peu délecté²²».

Per far tutto questo ha sotto mano soltanto una sintassi, e con essa ricostruisce una planimetria lessicale, una privata topografia, alla condizione di un «pensiero visivo», paradossalmente percettivo che si pone – per citare Rudolf Arnheim – in successione, in «sequenze in ordine significativo, cominciando magari con un dettaglio particolarmente pregnante o evocativo; e facendo poi susseguire le diverse sfaccettature della situazione, come fossero fasi graduali di un’argomentazione²³».

Il tragitto è, infatti, sintatticamente e graficamente, ordinato per stazioni. Goldoni entra in città per mare, dal lato di San Marco, nascondendosi dietro la declinazione verbale della “seconda persona” plurale, come una irreprensibile guida turistica. Ma è un *escamotage*. Non descrive niente a nessuno. È lui che guarda, perché è *lui che sta lì*, e nel mentre si avvicina alla darsena, le barche gli scorrono sul serio sotto gli occhi:

Si vous entrez du côté de *Sainte-Marc*, à travers une quantité prodigieuse de bâtimens de toute espece, vaisseaux de guerre, vaisseaux marchands, frégates, galeres, barques, bateaux, gondoles²⁴.

Poi mette piede a terra:

Vous mettez pied à terre sur un rivage appelé *la Piazzetta* (la petite Place), où vous voyez d’un côté le Palais et l’Eglise Ducales, qui annoncent la ma-

meno coperta d’acqua, all’imbocco di numerosi porti, con dei canali profondi attraversati da grandi e piccoli navigli che conducono verso la città e i suoi dintorni” (*Mémoires*, in *Opere*, I, 1-7, p. 35).

²² “Mi scuso col mio lettore, se mi sono un po’ diletato” (*Mémoires*, *Opere*, I, 1-7; p. 36).

²³ Cfr. R. ARNHEIM, *Visual Thinking* [1969], trad. it., *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Einaudi, Torino 1974, in particolare le pp. 266-298: la citazione è da p. 292.

²⁴ “Se entrate dalla parte di San Marco, attraverso una quantità prodigiosa di bastimenti di ogni specie, vascelli da guerra, vascelli mercantili, fregate, galere, barche, battelli, gondole” (*Mémoires*, *Opere*, I, 1-7, p. 35).

gnificence de la République; et de l'autre, la Place Saint-Marc, environnée de portiques élevés sur les dessins de Palladio et de Sansovin²⁵.

Ed è, finalmente, dentro la città. Ed anche qui, secondo la lezione di Arnheim, a chi vuole entrare insieme a lui in città, indica per «sequenze» e inquadrature dove guardare; quasi utilizzando il lento girare della ghiera di uno *zoom*²⁶, avvicina e allontana i particolari mentre accompagna, in voce, le grandiosità, le peculiarità della città, le indicazioni tecniche e soprattutto i dettagli: dalla fatture delle pietre, alla lunghezza del ponte, al numero delle botteghe:

Vous allez par les rues de la Mercerie jusqu'au pont de *Rialto*, vous marchez sur des pierres carrées de marbre d'Istrie, et piquetées à coup de ciseau pour empêcher qu'elles ne soient glissantes; vous parcourez un local qui représente une foire perpétuelle, et vous arrivez à ce *Pont* qui, d'une seule arche de quatre-vingt-dix pieds de largeur, traverse le grand canal, qui assure par son élévation le passage aux barques et aux bateaux dans la plus grande crue du flux de la mer, qui offre trois différentes voies aux passagers, et qui soutient sur sa courbe vingt-quatre boutiques avec logemens et leurs toits couverts en plomb²⁷.

Poi, smette, all'improvviso ogni plateale vocazione turistica, e muta la declinazione dei tempi verbali con l'uso di un presente imperfetto, «io l'ho vista», stabilendo una simultaneità visiva immediata, tra tempo trascorso e tempo presente del tutto personale. Lo sguardo dell'ottuagenario com-

²⁵ «Voi mettete piede a terra su una riva chiamata la *Piazzetta*, dove da un lato vedete il Palazzo e la Chiesa Ducali, che annunciano la magnificenza della Repubblica; e dall'altro la piazza San Marco, circondata da portici costruiti su disegno del Palladio e del Sansovino» (*ibidem*).

²⁶ «Venezia, così come appare all'occhio dell'artista, allo stesso modo di come appare alla lente di un apparecchio fotografico o cinematografico di oggi, è un oggetto in prospettiva»: T. PIGNATTI, *Canaletto e la camera ottica*, in *Rappresentazioni artistiche e rappresentazione scientifica nel "secolo dei lumi"*, a cura di V. Branca, Sansoni, Firenze 1970, p. 307 (cit. in F. FIDO, *Le inquietudini di Goldoni. Saggi e letture*, Costa & Nolan, Genova 1995, p. 73).

²⁷ «Se andate per le strade della Merceria fino al ponte di Rialto, camminate su pietre squadrate di marmo d'Istria, picchiettate a colpi di scalpello, per impedire di sdrucciolare; voi percorrete un luogo che è una perenne fiera, e arrivate ad un Ponte che, in un solo arco di novanta piedi di larghezza, attraversa il Canal Grande, e assicura con la sua grande altezza il passaggio alle barche e ai battelli anche quando la marea è alta, offre tre differenti percorsi ai viandanti, e sostiene nella sua volta ben ventiquattro botteghe con alloggi e con i rispettivi tetti di piombo» (*Mémoires, Opere*, I, 1-7, pp. 35-36).

mediografo diviene per davvero quello di un quindicenne. Venezia, come in un film riavvolto, nell'«avanzare» degli anni, riconsegna a Goldoni, in successioni ben scandite, il movimento di una città che muta, cambia, si trasforma, ed è sempre nuova pur restando la stessa. Se è possibile giocare con le metafore, il quadro che Goldoni offre di Venezia è un teatro «naturale», legato di volta in volta ai tempi e ai luoghi in cui ogni volta ha rivisto Venezia. Non di una sola Venezia, ma di tante Veneziae.

Sembra, per certi versi, di riascoltare il racconto magico delle «Venezie» che Marco Polo fa a Kublai Khan quando gli parla delle «città invisibili», e giule mostra per iscritto, lasciando intuire che è Venezia il costante modello originale di tutti i disegni delle città calviniane²⁸:

Chaque fois que je l'ai revue, après de longues absences, c'étoit une nouvelle surprise pour moi; à mesures que mon âge avançoit, que mes connoissances augmentoient, et que j'avois des comparaisons à faire, j'y découvrois des singularités nouvelles et de nouvelles beautés. Pour cette fois-ci, je l'ai vue comme un jeune homme de quinze ans qui ne pouvoit pas approfondir ce qu'il y avoit de plus remarquable et qui ne pouvoit la comparer qu'à des petites villes qu'il avoit habitées²⁹.

Accanto, dunque, all'«assedio della lontananza», come direbbe Antonio Prete,³⁰ sembra di cogliere, nelle parole del vecchio autore, una gioia: quel-

²⁸ Cfr. I. CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972, pp. 93-94: «E Polo: – Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia. – Quando ti chiedo d'altre città, voglio sentirti dire di quelle. E di Venezia, quando ti chiedo di Venezia. – Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia. – Dovresti allora cominciare ogni racconto dei tuoi viaggi dalla partenza, descrivendo Venezia così com'è, tutta quanta, senza omettere nulla di ciò che ricordi di lei [...]. – Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano, – disse Paolo. – Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d'altre città, l'ho già perduta a poco a poco».

²⁹ «Ogni volta che poi la rividi, dopo lunghe assenze, fu una nuova sorpresa per me; a mano a mano che avanzavo negli anni, che le mie cognizioni aumentavano, e che potevo fare dei confronti, ci scoprivo nuove singolarità e nuove bellezze. Questa volta l'ho vista come un giovane di quindici anni che non poteva approfondire ciò che v'era di più rimarchevole e non poteva che paragonarla alle cittadine dove aveva abitato» (*Mémoires, Opere*, I, 1-7, pp. 35-36). Questo motivo era già presente nelle parole di Anzoleto: «co son tornà, me xe stà sempre de consolazion. Ogni confronto che ho avù occasion de far m'ha sempre fatto comparir più belo, più magnifico, più respetabile el mio Paese; ogni volta che son tornà, ho scoperto dele bellezze maggiori» (*Una delle ultime sere di carnevale*, III, 13; ed. cit., p. 158).

³⁰ Cfr. A. PRETE, *L'assedio della lontananza*, in *Nostalgia. Storia di un sentimento*, a cura di A. PRETE, Cortina, Milano 1992, pp. 9-41. Si veda, sempre, di A. PRETE, *Trattato della lontananza*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

la di essersi consegnato per un attimo non al tempo del ricordo, come pretende il genere a cui attende, ma al tempo futuro, ad una nostalgia del divenire, al piacere di essere tornato per un attimo ragazzo sia pure soltanto in bella scrittura, profittando «de l'agréable séjour de Venise, et de m'y amuser³¹».

L'autore dei *Mémoires* non consegna, dunque, una geografia unitaria, ma una Venezia ordinata per frammenti come un discorso amoroso, avrebbe detto Roland Barthes, dove scoprire ogni volta «des singularités nouvelles et de nouvelle beautés». Soltanto uno sguardo amoroso vede sempre come fosse “la prima volta”, senza preoccuparsi di penetrare nel senso profondo di quell'amore. E tutto questo nasce, anche, da un costante lavoro comparativo che il Nostro propone, in controluce, tra Venezia e le altre città italiane conosciute e soprattutto con la stessa Parigi dove abita e da dove scrive³². Nell'aria sembra distendersi la profezia, di là da venire, di Walter Benjamin su Berlino ricordata (e conosciuta) da Mosca: «Prima che Mosca stessa, è Berlino che si impara a conoscere attraverso Mosca³³». Venezia, al pari, s'impara a conoscere proprio attraverso Parigi (o le altre piccole città), nel giuoco delle differenze, dei dettagli:

Je n'avois pas encore vu Paris, je venois de voir plusieurs villes, où le soir on se promene dans les ténèbres. Je trouvai que les lanternes de Venise formoient une décoration utile et agréable³⁴.

C'è, poi, un'altra Venezia, scritta nel 1775, a sessantasette anni, e “ambientata” nell'ottobre del 1734, tredici anni dopo la prima, nelle pagine del

³¹ *Mémoires, Opere*, I, 1-7, p. 35.

³² Lo steso accadrà, molto più tardi, in un terzo ingresso in città, dopo un lungo periodo di esilio durato cinque anni. Goldoni lasciata Venezia nel 1743, vi farà ritorno tra l'agosto e il settembre del 1748; ed esattamente nell'*incipit* della seconda parte delle memorie francesi, il commediografo, senza descrivere, questa volta, i luoghi, riassume, o meglio, riepiloga soltanto i suoi sentimenti al «rivedere» Venezia, ancora, ogni volta, diversa e più bella: «Quelle satisfaction pour moi de rentrer au bout de cinq ans dans ma Patrie, qui m'avoit toujours été chere et qui embellissoit à mes yeux toutes les fois que j'avois le bonheur de la revoir» (“Quale soddisfazione per me di ritornare alla fine di cinque anni nella mia Patria, che mi era sta sempre cara e che ai miei occhi diveniva sempre più bella ogni volta che io avevo la fortuna di rivederla”, *Mémoires*, in *Opere*, II, 1-1, p. 243).

³³ W. BENJAMIN, *Städtebilder*, trad. it. *Immagini di città*, nota di P. SZONDI, Einaudi, Torino 1971, p. 7.

³⁴ “Non avevo ancora visto Parigi, provenivo da molte città, in cui di sera si cammina al buio. Io trovavo che i fanali di Venezia formassero una decorazione utile e piacevole” (*Mémoires, Opere*, I, 1-35, p. 160).

tredecimesima prefazione all'edizione Pasquali e che rifà capolino, riscritta quasi letteralmente nel capitolo trentacinquesimo della prima parte dei *Mémoires*³⁵, dove, per altro Goldoni ricorda con una precisione encomiabile il tragitto percorso.

Il Goldoni che giunge in laguna non è più un ragazzo, ha ormai ventisette anni. È arrivato a Venezia in un calesse, da Verona, «alle otto di sera», in compagnia di Giuseppe Imer, capocomico della compagnia d'attori del teatro veneziano San Samuele. Manca dalla città, che ormai conosce bene, da oltre un anno. Subito corre a far visita alla zia materna, la signora Maria Salvioni, curioso di avere «novelle» riguardo ad una precedente ingarbugliata storia matrimoniale, causa della sua precipitosa fuga dalla città (e della brusca interruzione dall'avviata professione di avvocato), vicenda di cui «dopo la mia partenza io non ne avea più inteso parlare [...]. La Zia mi disse che la Madre e la figlia, piccatesi del mio abbandono, se n'erano chiamate offese, e non le avea più vedute. Buon per me, dissi allora, se i loro sdegni mi mettono in libertà³⁶». Ma, subito, dopo aver fatto visita alla famiglia della zia, sceglie per far ritorno alla casa dell'Imer, il tragitto più lungo, proprio per rivedere Venezia:

Après avoir pris congé d'eux pour aller chez mon hôte, je pris le chemin le plus long, je fis le tour du *Ponte de Rialto* et de la place Saint-Marc, et je jouis du spectacle charmante de cette ville encore plus admirable de nuit que de jour³⁷.

Questa seconda Venezia ricalca topograficamente la precedente (siamo ancora in piazza San Marco e nelle sue vicinanze, dove, non lontano, il

³⁵ Vedi, più avanti, nota 42.

³⁶ Cfr. *E.N.MI*, p. 228. Medesima, con qualche variante, la versione nei *Mémoires*: «J'étois très-curieux d'avoir des nouvelles de Madame St*** et de sa fille, et de savoir si elles avoient encore des prétentions sur moi, Ma tante m'assura que je pouvois être tranquille, que ces Dames hautes comme le tems, sachant que j'avois pris quelques engagements avec les Comédiens, m'avoient cru indigne de les accoster, et n'avoient pour moi que du mépris et de l'indignation» («Ero curiosissimo di avere notizie della Signora St*** e di sua figlia, di sapere se avevano ancora delle pretese su di me. La zia mi rassicurò che potevo stare tranquillo, quelle dame superbe, avendo saputo dei miei impegni con i comici, mi avevano ritenuto indegno di frequentarle e non avevano che per me disprezzo e indignazione», *Mémoires*, in *Opere*, I, 35, pp. 159-160).

³⁷ «Dopo aver preso congedo da loro per andare a casa del mio ospite, presi la strada più lunga, feci il giro del ponte di Rialto e della piazza San Marco, e gioii dello spettacolo affascinante di questa città ancora più splendida di notte che di giorno» (*Mémoires*, *Opere*, I, 1-35, p. 160).

commediografo prenderà alloggio³⁸), ma con una differenza non marginale, rispetto alla prima. Quella raffigurava una Venezia vista all'alba, deserta, lo sguardo di Goldoni quindicenne aveva incontrato soltanto luoghi disabitati, ponti deserti, le Mercerie non attraversate da nessuno, il mare senza gondolieri, le calli senza voci, una città solitaria, quasi fotografata da Atget, secondo la lezione di Walter Benjamin³⁹.

Questa Venezia, a differenza di quella solare ricordata del '34, è invece una città notturna, e non è attraversata di corsa, è una scena stabile, quasi un fondale di teatro, scritta come una lunga didascalia al sollevarsi del sipario (pensiamo a quella iniziale della commedia *Il ventaglio*):

On trouve à Venise, à minuit, comme en plein midi, les comestibles étalés, tous les cabarets ouvertes, et des soupés tout prêts dans les auberges et dans les hôtels garnis; car les dinés et les soupers de société ne sont pas communs à Venise, mais les parties de plaisirs et les piqueniques rassemblent les sociétés avec plus de liberté et plus de gaieté⁴⁰.

Ma è soprattutto una città viva, movimentata, «la nuit comme le jour», piena di «popolo», piena di suoni, canti, rumori:

En tems d'été la place Saint-Marc et ses environs sont fréquentés la nuit comme le jour. Les cafés, sont remplis de beau monde, hommes et femmes de toute espece⁴¹.

³⁸ A voler conoscere le peregrinazioni abitative di Goldoni in Venezia, vedi A. SCANNAPIECO, *Senza fissa dimora*, in «Le tre Venezie», n. 88, 2007, pp. 10-17.

³⁹ «Ma curiosamente tutte queste immagini [di Atget] sono vuote. Vuota la Porte d'Arcueil, vuoti gli scaloni d'onore, vuoti i cortili, vuote le terrazze dei caffè, vuota, come si conviene, la place du Tertre. Tutti questi luoghi non sono solitari, ma privi di animazione; in queste immagini la città è deserta come un appartamento che non ha ancora trovato gli inquilini nuovi» (W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia* [1931], in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1966, p. 71).

⁴⁰ «Venezia, a mezzanotte è come a mezzogiorno, i comestibili in vendita, tutte le osterie aperte, le cene pronte nelle locande e negli alberghi; perché le cene mondane non sono frequenti a Venezia, mentre le uscite piacevoli e gli spuntini raccolgono le compagnie con maggiore gaiezza e libertà» (*Mémoires, Opere*, I, 1-35, p. 160).

⁴¹ «In tempo d'estate la piazza San Marco e le sue vicinanze sono frequentate la notte come il giorno. I caffè sono gremiti di bel mondo, uomini e donne di ogni categoria» (*ibidem*).

Venezia appare, ce la racconta, un Goldoni «enchanté», gremita di cittadini, di atmosfere, di mercanti (e di possibili comparse di commedie), fino ad ora tarda:

Les boutiques, qui de tout tems sont ouvertes jusqu'à dix heures du soir, et dont une grande partie ne se ferme qu'à minuit, et plusieurs autres ne se ferment pas du tout.⁴²

È una città soprattutto sonora, «le fond du langage Vénitien est la plaisanterie», come è dato ascoltare nello splendido passo “cantato” dei *Mémoires*:

On chante dans les places, dans les rues, et sur les canaux. Les marchands chantent en débitant leurs marchandises, les ouvriers chantent en quittant leurs travaux, les gondoliers chantent en attendant leurs maîtres. Le fond du caractère de la nation est la gaîté, et le fond du langage Vénitien est la plaisanterie⁴³.

Di nuovo, Goldoni rinnova il “confronto” con le altre città, e di nuovo ritorna intatta la sorpresa di apparirgli Venezia sempre più bella e di appar-tenergli sempre più con quell’aggettivo possessivo *mio* ripetuto a cospetto di ogni monumento, come farà nelle *Memorie italiane*:

Non posso bastantemente spiegare, Lettor mio caro, qual fu il mio piacere nel ritrovarmi un'altra volta in Venezia. Io ho sempre amato la mia Patria, sempre mi parve bella, e più bella ancora dopo il confronto d'altri Paesi, e sempre è cresciuto in me quest'amore, e quest'ammirazione qualunque volta, dopo un lunga assenza, ho ritornato a vederla. Era un'ora di notte, quando colà arrivammo: sortii di casa immediatamente; e andai a fare una corsa per la Città. Volli subito rivedere il mio Ponte di Rialto, la mia Merceria, la mia Piazza San Marco, la mia Riva degli Schiavoni. Che bel piacere in tempo di notte trovare le strade illuminate, e le botteghe aperte, e un'affluenza di Popolo come di giorno, e un'abbondanza di Viveri dap-

⁴² *Ibidem*; trad. it.: «le botteghe per tutto l'anno sono sempre aperte fino alle dieci di sera, e molte di esse non chiudono che a mezzanotte, e molte altre non chiudono affatto».

⁴³ “Si canta nelle piazze, nelle strade, e sui canali. I venditori cantano elogiando la propria mercanzia, gli operai cantano lasciando il loro lavoro, i gondolieri cantano attendendo i rispettivi padroni. Il fondo del carattere della nazione è la gaiezza, e l'arguzia è al fondo della lingua” (*Mémoires*, *Opere*, I, 1-35, p. 161).

pertutto, sino, e dopo la mezza notte, come trovasi in altre Città la mattina al Mercato! Che allegria, che vivacità in quel minuto Popolo! Cantano i Venditori spacciando le merci, o le frutta loro: cantano i Garzoni ritornando dalle botteghe alle loro case: cantano i Gondolieri, aspettando i Padroni: cantasi per terra, e per acqua, e cantasi, non per vanità, ma per gioia.⁴⁴

È una città *sub specie theatri*. O meglio guardata nell'oculare di un cosmorama, altrimenti detto, in Venezia, *Mondo nuovo*, macchina ottica da baraccone, anticipatore del cinematografo, al cui interno, mediante due fori e delle lenti giustapposte, era possibile vedere, manovrati dall'esterno, il movimento di vari personaggi e scenari di cartone; insomma – per dirla con Goldoni stesso – «quelle macchinette che si mostrano in piazza ai curiosi per poco prezzo⁴⁵», e che il nostro celebrerà nelle ottave per la monacazione di Contarina Balbi, pubblicata a Venezia dal Bettinelli nel 1761:

Forma un'industriosa macchinetta,
Che mostra all'occhio meraviglie tante,
Ed in virtù degli ottici cristalli
Anche le mosche fa parer cavalli.

Di tai lavori ne veggiam sovente
Moltiplicar dagl'inventori in Piazza,
E in specie il carnoval corre la gente
Ad essi intorno, e per vederli impazza. [...]
L'isola se disfanta, e vedremo
La città di Venezia e el Lazareto.

⁴⁴ *L'Autore a chi legge*, t. XIII, Venezia, Pasquali, 1775, in *E.N.MI*, pp. 227-228. Il brano, nei *Mémoires*, è praticamente trascritto da Goldoni stesso; lo riportiamo integralmente: «Indépendamment de cette illumination générale, il y a celle des boutiques, qui de tout tems sont ouvertes jusq'à dix heures du soir, et dont une grande partie ne se ferme qu'à minuit, et plusieurs autres ne se ferment pas du tout. On trouve à Venise, à minuit, comme en plein midi, les comestibles étalés, tous les cabarets ouverts, et des soupés tout prêts dans les auberges et dans les hôtels garnis; car les dinés et les soupers de société ne sont pas communs à Venise, mais les parties de plaisirs et les piqueniques rassemblent les sociétés avec plus de liberté et plus de gaîté. En tems d'été la place Saint-Marc et ses environs sont fréquentés la nuit comme le jour. Les cafés sont remplis de beau monde, hommes et femmes de toute espece. On chante dans les places, dans les rues, et sur les canaux. Les marchands chantent en débitant leurs marchandises, les ouvriers chantent en quittant leurs travaux, les gondoliers chantent en attendant leurs maîtres. Le fond du caractere de la nation est la gaîté, et le fond du langage Vénitien est la plaisanterie» (*Opere*, I, 1-35, pp. 160-161).

⁴⁵ Cfr. *I Rusteghi*, II, 5, in *Opere*, VII, p. 663.

Vardano quante gondole che vano
A darghe el ben torna con vero affeto⁴⁶.

E sembra davvero di vederla, Venezia, attraverso uno spioncino, un oculare, come nelle indicazioni scenografiche nella didascalia dell'ultimo atto della commedia *I morbinosi*: «si vede una tartana illuminata, con peote illuminate, e varie gondole, dove tutti vanno a montare, chi in un luogo, chi nell'altro. Si sentono suoni, sinfonie, canti⁴⁷».

Mi si consenta, infine, di chiudere il nostro approssimativo discorso e di uscire, solo per un attimo, di traccia, ovvero fuori dai *Mémoires* e dalle *Memorie italiane* (ma relativamente, perché restiamo pur sempre in ambito autobiografico), tornando all'inizio del settimo capitolo della prima parte dei *Mémoires*, là dove Goldoni, aveva ribadito l'impossibilità di “vedere” Venezia attraverso una semplice riproduzione. Ebbene, a Parigi, Goldoni, nel parco della reggia di Versailles, si trova proprio di fronte ad una riproduzione in scala reale della città, ad un modello del Canal Grande, e, nonostante le premesse, il miracolo, invece, questa volta, accade lo stesso:

Dal palazzo Real s'esce e discende
Sul vasto pian d'amplissima terrazza,
E la vista se perde e se distende
Drio d'un canal che dela Reggia è in fazza [...].
Zonti a la riva del canal, se trova
Quatro o cinque barchette e una cavana,
E m'ha parso una cosa affatto nuova
Veder la gondoletta veneziana,
E el bateleto co la pope e prova,
E le forcole e i remi a la nostrana,
E veder a vogar da barcaroli,
E no come in galia voga i marioli⁴⁸.

La copia del Canal Grande è sufficiente, per Goldoni, a “rappresentare” sia pure in una posticcio, pittoresco assemblaggio, una porzione della città. Una «Venezia» fatta edificare dal Re Sole, in un angolo dei giardini, «in fazza alla Reggia», e “arredata” con gondole vere e gondolieri in carne

⁴⁶ Cfr. *Il Mondo novo*, in *Opere*, XIII, pp. 689–702 (pp. 689 e 694).

⁴⁷ Cfr. *I morbinosi*, V, 8, in *Opere*, VII, p. 282.

⁴⁸ Cfr. *La piccola Venezia*, cit., p. 903.

e ossa, fatti giungere dalla laguna veneziana. Con l'ultimo di costoro (dei nove iniziali è restato soltanto lui), il «Mazzagatti», Goldoni si intrattiene lungamente a conversare. Siamo nelle sessanta ottave del poemetto *La piccola Venezia*, versi scritti a Parigi e pubblicati, nel 1765, nella raccolta di *Poesie per le gloriose Nozze di Marin Zorzi e Contarina Barbarico*, a cura di Gasparo Gozzi, poi ristampati nel secondo tomo dei goldoniani *Componimenti diversi* (Venezia, Pasquali 1768).

Qui, in Francia, Goldoni, a differenza delle Venezia vere, ma soltanto ricordate nei *Mémoires*, è a cospetto ed “entra” di persona e sul serio in una Venezia finta. L'originale è lontano, ormai irraggiungibile, e questa lontananza sarà allegoricamente disegnata da Antonio Novelli nella vignetta dell'antiporta del secondo volume dei *Componimenti diversi*⁴⁹, lo stesso che contiene i versi. Bisogna accontentarsi, dunque, e Goldoni si contenta, fa tesoro di questo angolo di città finta, tenuta col filo di ferro e la cartapesta, e che lui di nuovo pervade, identicamente, della medesima nostalgia di chi «ancor ha in cuor la veneta laguna»:

Vedo a la dreta del canal qualcosa
Tra i albori, in lontan, che gh'à l'aspeto
Come de un borgo o de una terra grossa,
E là me meto a andar solo soletto:
Trovo un porton, no so se intrar se possa;
Domando, e me risponde un vechieto: –
La se comoda pur, se intrar la brama,
Questa Venezia piccola se chiama –.⁵⁰

⁴⁹ Cfr. *E.N.MI*, p. 412.

⁵⁰ *La piccola Venezia*, cit., pp. 903-904.

Carla Forno

FRA RITRATTO E ALLEGORIA:
VITTORIO ALFIERI E LA PITTURA MESSAGGERA

Nel 1807, a quattro anni dalla morte di Alfieri, vedeva la stampa la prima edizione dei *Ritratti* di Isabella Teotochi Albrizzi, animatrice a Venezia di un celebre salotto, teatro di riti mondani e luogo di incontri intellettuali. Nel 1809, anno in cui il Giordani dedicava il suo primo scritto ad Antonio Canova, prendeva avvio la serie delle descrizioni di *Opere* di scultura e plastica dello stesso Canova, poi completata fra il '21 e il '24. Si trattava di un «suadente invito ad acuire la percezione dello sguardo, ad oltrepassare l'ipnotica e arcana superficie delle sculture canoviane». Nei *Ritratti*, in successivi cammei, fra segno grafico e descrizione letteraria, la Teotochi esprimeva la propria volontà di difesa dal presente, un tentativo di recupero di valori e canoni estetici propri della cultura tardo settecentesca. Alla lettura, si coglie, tuttavia, una luce più vivida nei ritratti di Foscolo (XI), Alfieri (XX), Byron (XXIII). Alfieri, in particolare, è colto in conflitto con il «secolo crudele, che s'intitola umano, io credo per sola vaghezza d'antitesi», responsabile di aver reso il poeta «atrabiliare e furioso, come un uomo condannato a vivere tra le serpi e le tigri». I ritratti dei tre poeti sono accomunati dalla reazione alla «nequizia de' tempi» oscurati dalla «nube tempestosa» della violenza: la passione in Alfieri diventa «tempesta» e alla «tempesta» rimanda lo stato d'animo di Byron, mentre l'anima di Foscolo è «troppo bollente». L'«indulgenza» è «virtù sconosciuta», in un contesto di eccesso, dismisura passionale e impeto morale; in un conflitto con la storia, in cui l'ideale settecentesco di felicità, frutto di armonia, è sconfitto dalla violenza degli eventi¹.

¹ Si cita da I. TEOTOCI ALBRIZZI, *Ritratti*, a cura di G. TELLINI, Sellerio, Palermo 1992, riproduzione fedele della stampa dei *Ritratti* del 1826, Capurro, Pisa MDCCCXXVI. Con 24 rami riprodotti nel formato originale (cm. 6,7 per 8,6). Per Vittorio Alfieri cfr. pp. 152-55.

Il ritratto di Alfieri delineato dalla Teotochi Albrizzi resta aperto: «Con fermo pennello nol pingo; è vero: ma s'egli stesso, e le tante opere sue che pur scolpirlo non che dipingerlo dovevano nella mente altrui, nol fecero; di me qual meraviglia? e che scolpito bene non siasi, il conoscerai dai varj e disparatissimi giudizi, che di lui ti daranno quanti appunto saranno gli uomini a cui ti piaccia richiederne». Non altrettanto era avvenuto, anni prima, con il ritratto morale delineato da Alfieri dell'amico Francesco Gori Gandellini, Checco, incontrato nel '77 a Siena, come si rammenta nella *Vita* (IV, 4), al centro di quel «crocchetto di sei o sette individui dotati di un senno, giudizio, gusto e cultura, da non crederci in così picciol paese». Se la Teotochi non riconosce in Alfieri la «virtù» dell'«indulgenza», a lui «sconosciuta»; di ben altro segno risultava essere la «virtù sconosciuta» dell'amico, di dieci anni più anziano, celebrato da Alfieri dopo averne appreso la notizia della morte da Agostino Martini, durante il soggiorno in Alsazia del 1784².

Il 17 dicembre, scrivendo a Mario Bianchi e a Teresa Regoli Mocenni, Alfieri anticipava: «io certamente consacrerò gran parte del tempo che mi resta, e del poco ingegno che posso avere, a far conoscere le sue alte virtù, e in prosa e in rima, e in ogni maniera ch'io saprò, e ad ogni occasione che mi si affaccerà». In otto giorni, nel gennaio del 1786, nuovamente in Alsazia, Alfieri compose il dialogo *La virtù sconosciuta*, fra Vittorio e l'ombra di Francesco, pubblicato lo stesso anno presso la tipografia di Kehl. L'epigrafe oraziana (*Carmina*, IV, 9) insiste sulla «celata virtus», riferita da Orazio all'amico M. Lollio e da Alfieri all'amico scomparso, da intendersi come virtù misconosciuta e negletta, propria di quei «pochissimi uomini virtuosi e pensanti», operanti «nei nostri scellerati governi», destinati a «vivere da prudenti», secondo quanto espresso nel secondo libro del trattato *Della Tirannide*. Nelle pagine del *Principe e delle lettere*, la celebrazione della gloria, frutto della poesia e unica forma di sopravvivenza, sottesa al concetto di virtù, approda all'idea di una «picciola repubblica» delle lettere, anticipazione di quella proposta dal Giordani al giovane Leopardi. Non a caso, nell'*Ortis*, Foscolo avrebbe ancora parlato di «Un monumento alla

² Cfr. V. ALFIERI, *La virtù sconosciuta. Dialogo*, in *Scritti politici e morali*, vol. I, a cura di P. CAZZANI, Casa d'Alfieri, Asti 1951, pp. 255-84. Cfr. anche l'ed. a cura di A. DI BENEDETTO, Fògola, Torino 1991, che rivede l'ed. di Cazzani sulla prima edizione, Dalla Tipografia di Kehl, co' caratteri di Baskerville, MDCCLXXXVI (in realtà 1788). Si cita inoltre da V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, a cura di L. Fassò, Casa d'Alfieri, Asti 1951.

virtù sconosciuta». Nel dialogo dedicato all'amico, «nato non nobile, ma cittadino», borghese e mercante, cultore di belle arti e dedito al collezionismo, Alfieri celebrava infatti l'esempio raro di una vita improntata al culto dei classici («Pensa coi classici», invita Francesco) e a una morale eroica di stampo repubblicano³.

Il Gori, commerciante di seta, era cresciuto a contatto con i collezionisti senesi, grazie al padre Giovanni, autore delle *Notizie storiche degli intagliatori* pubblicate a Siena nel 1771, a due anni dalla sua morte, ad opera dei figli Pietro e Francesco, presso Vincenzo Pazzini Carli e figli, divenuti, in seguito, stampatori della prima edizione delle *Tragedie* di Alfieri. Proprio Alfieri aveva apprezzato le pagine di Giovanni Gori Gandellini, così come gli scritti del figlio (pur rinunciando a pubblicarli), a partire dal *Saggio di Storia pittorica sopra la vita di Mecerino* e dal *Prospetto della scuola dei Pittori senesi*, conservati nel codice L.V.15 della Biblioteca Comunale di Siena. In particolare, il *Saggio*, pubblicato anni fa da Bernardina Sani, com'è stato sottolineato dalla curatrice, rivela «una profonda sintonia con le idee alfieriane», a conferma di una circolarità di interessi e ideali che si nutrivano di suggestioni per l'arte. Prescindendo dalla tendenza all'erudizione, infatti, la prosa del Gori interpretava «in maniera patriottica gli affreschi del Beccafumi nella sala del Concistoro, dove le storie esemplari di virtù esprimono in forma icastica l'etica della libertà e la forza dei sentimenti», non subordinando l'interpretazione politica a quella formale, a conferma della consapevole «saldatura della coscienza estetica e della coscienza morale», così come teorizzata da Winckelmann. Un chiaro scopo pedagogico animava il *Prospetto della scuola dei Pittori senesi per mezzo della descrizione dei*

³ Cfr. V. ALFIERI, *Epistolario*, vol. I, cura di L. Caretti, Casa d'Alfieri, Asti 1963; *Della Tirannide. Libri due di Vittorio Alfieri da Asti*, in *Scritti politici e morali*, cit., vol. I, pp. 1-107; *Del Principe e delle Lettere*, ivi, pp. 111-254. Sul *Dialogo* alfieriano cfr. in particolare G.A. CAMERINO, *Dalla «pubblica virtù» alla «virtù sconosciuta» e al «dolore immenso e continuo»*, in *Alfieri e il linguaggio della tragedia*, Liguori, Napoli 1999, pp. 245-60; «*Sublimi verità in sublime stile notate*». *Un dialogo «toscano» e la poetica dell'Alfieri tragico*, in *Alfieri in Toscana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 19-21 ottobre 2000, a cura di G. TELLINI e R. TURCHI, Olschki, Firenze 2002, vol. II, pp. 437-50; A. FABRIZI, scheda 83, in *Il Poeta e il Tempo. La Biblioteca Laurenziana per Vittorio Alfieri*, a cura di C. DOMENICI, P. LUCIANI, R. TURCHI, in occasione della Mostra, 8 ottobre 2003-11 gennaio 2004, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze 2003, pp. 141-43. Sul Gori Gandellini, cfr. inoltre M. DE GREGORIO, *Per la revisione e per gli amici. Ancora sui Pazzini Carli, Gori Gandellini, e la stampa senese negli anni di Alfieri*, in *Alfieri a Siena e dintorni. Omaggio a Lovanio Rossi*, Atti della Giornata di Studi, Colle di Val d'Elsa, 22 settembre 2001, a cura di A. FABRIZI, Domograf, Roma 2007, pp. 83-118; G. SANTATO, *L'immagine di Siena nella Vita nell'epistolario*, in *Nuovi itinerari alfieriani*, Mucchi, Modena 2007, pp. 225-43.

migliori loro dipinti che esistono in Siena, silloge delle opere più significative in chiese e palazzi senesi, dedicata a Candido Pistoij, lettore di matematica all'Università di Siena, come annotava lo stesso Gori, «eseguita con uno stile poetico, nobile, ed elevato», per indurre all'«emulazione» i «giovani studenti»⁴.

Nel dialogo, come in una lettera al Bianchi del 20 ottobre 1785, Alfieri rivelava di aver ritrovato alcune carte dell'amico: «Quelle sono in cui col vivacissimo pennello della tua bollente, ma giusta ed erudita fantasia, tu descrivi presso che tutti i migliori dipinti della tua città: la quale, benché poco si sappia dai più, ne è pure abbondantissima». Alfieri fa sì che lo stesso Francesco alluda alla contemporanea polemica contro la critica, respingendo l'eventualità di una pubblicazione dei propri scritti:

Tu sai, che per mio solo passatempo e diletto io già, così come dava la penna, buttava in carta l'effetto che mi pareva ricever nell'animo dalla vista ed esame di quelle pitture. Nessuna idea, neppur leggerissima, di far su ciò libri mi cadde mai nella mente; e benché corra adesso questa smania di belle arti, ed alcuni, nulla potendo essere per sé stessi, né far del loro, abbiano creata questa nuova arte di chiacchierar sull'altrui.

È questa, per Francesco, una «mera impostura», dal momento che «il vero senso del bello si può assai più facilmente provare, che esprimere».

Nelle battute del dialogo, Alfieri afferma concetti fondamentali della sua poetica, dal «forte sentire» che «per ogni nostra vena e fibra trascorre, ed a tutti i sensi si affaccia», escludendo, pertanto la priorità della «potenza degli occhi», al «senso del bello». Lo stretto legame, nell'amico, fra il «finissimo tatto nell'arte» e il «forte entusiasmo per le vere e sublimi virtù» trova conferma nella scelta degli affreschi cinquecenteschi del Beccafumi, sulla volta della sala del Concistoro nel Palazzo Pubblico di Siena, raffiguranti «bei fatti di storia, d'amor patrio, e di libertà», tratti da Valerio Massimo. Il Gori attribuiva a Beccafumi un «pennello tragico», capace «di uno studio profondo sopra gli effetti della passione», stabilendo un'implicita analogia con la scrittura di Alfieri, non tanto sul piano estetico, quanto su quello dei significati etici e civili. La pittura, pertanto, è spunto all'elogio, pretesto per la postuma celebrazione, occasione di emulazione ed *exemplum*, tensione

⁴ Si rimanda allo studio di B. SANI, *Vittorio Alfieri e Francesco Gori Gandellini*, in *Alfieri a Siena e dintorni*, cit., pp. 39-57.

al sublime ed esortazione, da parte di Francesco, al «forte operare» e al raggiungimento del supremo scopo della vita, sintesi del concetto oraziano *Ut pictura poësis*: «Pensa coi classici; coll'intelletto e coll'anima spazia, se il puoi, infra Greci e Romani; scrivi, se il sai, come se da quei grandi soli tu dovessi esser letto; ma vivi, e parla, co' tuoi». A Vittorio che esprime l'intenzione di narrare la sua vita, Francesco infatti ribatte con l'esortazione a ricordarlo «tacitamente nel [...] cuore».

Nella *Vita*, Alfieri sottolinea lo stretto legame fra l'ascolto della musica, fonte di «malinconia straordinaria», e la scrittura letteraria e ricorda la «profondissima impressione» provata a teatro, assistendo a un'opera buffa (II, 5). Accenna allo studio della chitarra, affidato a un «abate citarista», essendo «stromento che mi pareva ispirare poesia, e pel quale una qualche disposizione avea» (IV, 1) e ricorda una chitarra in carrozza, lungo le strade d'Europa, «a passo tardo e lento, ora in biroccio, ora a cavallo, in compagnia de' miei poetini tascabili, con pochissimo altro bagaglio, tre soli cavalli, due uomini, la chitarra, e le molte speranze della futura gloria» (IV, 2). Analogamente, rammenta le lezioni di «cimbalo» e ballo, queste ultime «infruttuosissime» (II, 6), ma limita a brevi accenni i riferimenti all'arte, a partire da quelli relativi a Benedetto, «semi-zio», ovvero cugino del padre, punto di riferimento importante durante l'adolescenza inquieta trascorsa presso l'Accademia Militare di Torino: «degn'uomo, ed ottimo di visceri», era «digiuno quasi d'ogni altra cosa, che non spettasse le belle arti», ed «era pieno del bello antico», non solo per la «passione smisurata per l'architettura». Al «ragazzaccio ignorante d'ogni arte», Benedetto parlava «spessissimo e con entusiasmo», infatti, «del divino Michelangelo Buonarroti, ch'egli non nominava mai senza o abbassare il capo, o alzarsi la berretta» (II, 3). I viaggi, «sempre incalzato da una certa impazienza di luogo» (III, 1), registrano in negativo il non visto. Pur cogliendo nell'ostentazione di superficialità e ignoranza la volontà di curvare l'autobiografia verso il canone del romanzo di formazione, non sfuggono le ammissioni relative a Bologna («dei suoi quadri non ne seppi nulla»), nonché a Firenze («Vi si fece soggiorno per un mese; e là pure, sforzato dalla fama del luogo, cominciai a visitare alla peggio la Galleria, e il Palazzo Pitti, e varie chiese; ma il tutto con molta nausea, senza nessun senso del bello; massime in pittura; gli occhi miei essendo molto ottusi ai colori; se nulla nulla gustava un po' più era la scoltura, e l'architettura anche più; forse era in me una reminiscenza del mio ottimo zio, l'architetto»). Unica eccezione, forse proprio in omaggio a Benedetto,

la tomba di Michelangelo in Santa Croce: «una delle poche cose che mi fermassero».

La composizione a Torino della prima tragedia, la *Cleopatra*, terminati gli anni dei viaggi, «incappato nella terza rete amorosa» tesagli da Gabriella Falletti di Villafalletto, trae spunto, come annota nella *Vita* (III, 14), dall' «esser io avvezzo da mesi ed anni a vedere nell'anticamera di quella signora alcuni bellissimoi arazzi che rappresentavano vari fatti di Cleopatra e d'Antonio». Lo spunto dell'ispirazione era stato di natura iconografica, risaliva, pertanto, a «un'emozione figurativa», riconducibile secondo Mazzocca, suggestivamente, a una «serie intessuta nel 1754 (di cui si trova un esemplare al Museo di Nimes) su disegni di Charles-Joseph Natoire», anche se il tema era «uno dei più diffusi nella pittura di storia sin dal Cinquecento» e aveva mantenuto una notevole fortuna anche in anni recenti, fra rococò e neoclassicismo, basti pensare ai dipinti di Tiepolo. Non mancava ad Alfieri la consapevolezza di cimentarsi con una «regina tragediabile», un archetipo letterario carico di risonanze profonde, in quel momento, per lui, di «smanie» e «solitudine quasi che continua», nel suo «semifrenetico stato». All'indugio dello sguardo del giovane conte, nelle lunghe ore in compagnia dell'«odiosamata signora» (III, 15) il soggetto iconografico gli consente di vedersi in un altro da sé, di oggettivare in un doppio di provocante fedeltà la propria lacerante passione: «ed allora soltanto quasi come un lampo insortami la somiglianza del mio stato di cuore con quello di Antonio, dissi fra me stesso: “Va proseguita quest'impresa; rifarla, se non può star così; ma in somma sviluppare in questa tragedia gli affetti che mi divorano”». Come suggerisce Joly, muove dai «bellissimi arazzi» dell'«anticamera di quella signora» una sorta di «auto-analisi, in cui le varie figure drammatiche rappresentano altrettanti elementi di uno psicodramma», che è messa in scena dell'inconscio. Con *Cleopatra* nasce pertanto un percorso drammatico autonomo, indipendente dall'autobiografia, e nel quale l'identificazione con il personaggio che funge da comprimario nella tragedia, Antonio appunto, rivela un bisogno profondo di esorcizzare la propria debolezza, proiettandola al di fuori di se stesso. L'arte provoca un disagio profondo, una volontà di riscatto che, per realizzarsi, dovrà passare attraverso la parola letteraria, quel paradigma morale insito

in un progetto di teatro caparbiamente coltivato da Alfieri negli anni successivi a questa prima esperienza⁵.

A distanza di una decina d'anni, nel 1783, pubblicate da Alfieri le prime tragedie presso i torchi dei Pazzini, Ranieri de' Calzabigi formulava, nella sua *Lettera*, la teoria del «pittor-poeta»:

Penso dunque, che la tragedia altro esser non deve, che una serie di quadri, i quali un soggetto tragico preso a trattare somministrar possa all'immaginazione, alla fantasia d'uno di quegli eccellenti pittori, che meriti andar distinto col nome, non troppo frequentemente concesso, di pittor-poeta.

Calzabigi suggeriva modelli di eccellenza pittorica, come «Rubens, Giulio Romano, Tintoretto, o altro emulo loro», in grado di raccontare storie, distribuendone la materia «in diversi quadri». Come «il pittore ne sceglierebbe le situazioni più pompose e interessanti» e ad ognuna di queste «assegnerebbe uno de' suoi quadri», così, concludeva, «io raffiguro gli atti di una tragedia», disposti dal «pittor-poeta» in modo da cagionare «nello spettatore maggior diletto, curiosità, sorpresa, e interesse». Calzabigi tornò in passi successivi della *Lettera* a questa ambivalente figura («Ogni poeta ha la sua maniera, come l'hanno i pittori») e Alfieri non poté restare indifferente alla provocazione. Nella *Risposta* di poco successiva, si ristabilisce infatti quello che, a suo avviso, è il primato fra le arti: «Ella propone quella descrizione per modello, con molta ragione, ad un pittore-poeta; ed in proporla, ben ampia prova dà ella di essere poeta-pittore». Alfieri, in particolare, stabilisce il primato, fra i sensi, dell'udito sulla vista: la pagina letteraria destinata al teatro deve infatti essere ascoltata piuttosto che letta, per coglierne chiarezza ed energia, affinché non risulti «oscura e disarmonica». La difesa del proprio stile è affidata, pertanto, a una domanda retorica: «Ma le parole si vedono elle, o si ascoltano?». Inoltre, se, per il suo autorevole corrispondente, «la parola *stile*» equivaleva «al colorito in pittura», a suo avviso, «forse

⁵ Per le citazioni dall'*Epistolario*, cfr. n. 3; per quelle dalla *Vita scritta*, cfr. n. 2. Per i riferimenti pittorici al soggetto di Cleopatra, si rimanda a F. MAZZOCCA, *I grandi temi tragici*, in *Vittorio Alfieri. Aristocratico ribelle (1749-1803)*, Catalogo della Mostra, Torino, Archivio di Stato, 5 ottobre 2003-11 gennaio 2004, a cura di R. MAGGIO SERRA, F. MAZZOCCA, C. SISI, C. SPANTIGATI, Electa, Milano 2003, pp. 49-54. Per la *Cleopatra* di Alfieri, rimando a un mio contributo: C. FORNO, *Cleopatra: «regina tragedia bile» e occasione di incontro di immemerevoli autori*, in «Annali Alfieriani», VI, 1998, pp. 85-128. Si cita inoltre da J. JOLY, *Il teatro dell'Alfieri come auto-analisi e psicodramma*, in «Annali Alfieriani», IV, 1985, pp. 39-51.

quadro senza colori può in certa maniera esser quadro», mentre «libro di poesia senza stile, non è libro⁶».

In attesa di ulteriori riscontri circa i cataloghi della biblioteca dell'Albany e di Fabre a Montpellier, disponiamo di pochi titoli relativi all'arte dal fondo Alfieri: un libro del 1748 sugli scavi della città di Ercolano; due saggi di Francesco Algarotti, acquistati nel 1782, il *Saggio sopra l'opera in musica* e il *Saggio sopra la pittura*. Si può supporre tuttavia che Alfieri conoscesse anche la raccolta di *Riflessioni su la bellezza e il gusto della pittura* di Antonio Raffaello Mengs, edite nel 1780, se è vero, come rammentava l'abate Giuseppe Ciaccheri in una lettera a Giovan Girolamo Carli del 27 giugno 1777, dopo aver tratteggiato un vivido ritratto di Alfieri in cocchio lungo le strade di Siena, che «Il signor conte ha viaggiato per tutta l'Europa e per ben due volte è stato in Londra. È amicissimo del cav. Mengs pittore, dal quale ebbe un trattato sul Bello relativo alle Belle Arti». Come sottolinea Carlo Sisi, «L'interesse di Alfieri per le pagine di Mengs è senz'altro indizio d'una più organica informazione su quanto si veniva elaborando nell'ambito delle discussioni sull'idea del bello», da intendere quale «analogia della natura». Proprio da queste riflessioni e dalla disposizione a diminuire «le seduzioni cromatiche di una superficiale bellezza a favore di una forma icastica a tutto tondo», è possibile ipotizzare che Alfieri traesse la convinzione, espressa nella *Risposta* al Calzabigi, che anche un «quadro senza colori può in certa maniera esser quadro⁷».

Si legge in una lettera alla madre, datata «Parigi, 24 dicembre 1791», dall'«Hotel Thelusson, rue de Provence, en face de la rue d'Artois»:

⁶ Lettera di Ranieri de' Calzabigi sulle prime quattro tragedie dell'Alfieri, in V. ALFIERI, *Parere sulle Tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. PAGLIAI, Casa d'Alfieri, Asti 1978, pp. 169-215; *Risposta dell'Alfieri*, *ivi*, pp. 216-38. La Lettera del Calzabigi reca la data «Napoli, 20 agosto 1783»; la *Risposta* di Alfieri, «Siena, a dì 6 Settembre 1783».

⁷ Per i volumi posseduti da Alfieri si cita da C. DOMENICI, *Il fondo Alfieri nella Biblioteca di Montpellier*, in *Alfieri beyond Italy*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Madison, Wisconsin, 27-28 settembre 2002, a cura di S. BUCCINI, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004, pp. 117-41 e in particolare p. 137. Per l'influsso su Alfieri delle *Riflessioni* del Mengs, cfr. i contributi di F. MAZZOCCA e di C. SISI, in *Vittorio Alfieri. Aristocratico ribelle (1749-1803)*, cit., rispettivamente alle pp. 49-54 e 213-19. Di C. SISI si veda anche *Temi figurativi intorno ad Alfieri*, in *Alfieri in Toscana*, cit., pp. 757-66. Per il «confitto profondo tra disegno e colore, che opera alle radici del gusto di fine Settecento», cfr. G.A. CAMERINO, *Una maniera che la pittura mal sa ricopiare. Bertola e il gusto letterario dell'ultimo Settecento*, nel volume *Dall'età dell'Arcadia al «Conciliatore»*, Liguori, Napoli 2006, pp. 115-32. Il Bertola compose un'ode in occasione della morte del Mengs.

Quel ritratto <mio> di cui ella mi parla, e che dice di non aver ricevuto ancora, è un piccolo inciso in rame; che non mi somiglia moltissimo, ma che pure le farà piacere d'averlo. Glie ne acchiudo qui perciò due, e così le riusciranno più graditi forse ricevendoli da me stesso che per altra mano. Benché ne avessi rimessi da una ventina da Londra al Marchese Mossi, pregandolo di distribuirne a' mie sorelle, a lei, ed ai pochi amici che ancora si ricordano di me.

Caretti rimanda a Baudi di Vesme per l'identificazione del ritratto dapprima con quello, inciso in rame, recante la firma dell'artista «J. R. West Scult», poi con quello eseguito da Gilles Louis Chrétien e Jean Fouquet, che reca in calce «dessiné par Fouquet, gravé par Chrétien inventeur du physionotrace-Cloître S. Honoré a Paris», con in più l'annotazione: «Vittorio Alfieri, d'anni 42. 1791». La madre rispose il 17 gennaio del '92, a tre mesi dalla morte: «Ho ricevuto nel(la) vostra ultima lettera li vostri ritratti, che veramente mi hanno fatto molto piacere, tanto più venuti da voi medesimo, quantunque, come voi dite, non vi somigliano».

La dedica conferisce al dipinto il compito di riannodare i fili di un rapporto controverso, quello con la madre, appunto, segnato dalla reverente devozione filiale, ma anche dalla persistente lontananza. Anche per questo, Alfieri prosegue nella lettera proponendo alla madre, affetta da «flussioni al capo e al petto» e prossima alla morte, uno scambio:

Vorrei così avere il suo, che mi darebbe una gran consolazione; ma all'età sua, e nel suo modo di pensare, ella non consentirebbe a queste mondanità; e poi temo che in Asti non ci sarebbe pittore capace; ma se ci fosse, e che ella ci si potesse risolvere, mi farebbe un piacere che non le posso esprimere con parole; ma vorrei averla tale assolutamente ch'ella è. Ci pensi un poco, e me ne risponda qualche cosa.

Nella risposta citata, Monica Maillard di Tournon non poteva che deludere l'aspettativa del figlio: «Non è possibile in questa città trovare né pittori né incisori, sicché mi spiace di non potere mandare il mio semblante». E concludeva amaramente, in una lettera del marzo successivo: «credo, se pur verrete, conoscerete che le mie sembianze non son da dipingersi; ma bensì da essere rachiuse in tomba». Nonostante queste affermazioni e i versi acclusi alla lettera di gennaio e fatti comporre dalla madre stessa al canonico della Cattedrale d'Asti («Mi è caro il volto tuo, più caro il core: / Ma a te

non rendo mie sembianze in dono: / Meglio di ogni pannel le esprime amore»), tuttavia Monica, secondo Baudi di Vesme ripreso da Caretti, si fece ritrarre in tarda età, quasi a voler colmare la lontananza dal figlio, in un estremo tentativo di sopravvivere a se stessa⁸.

Durante i soggiorni toscani, gli incontri e gli scambi di Alfieri con pittori e artisti furono frequenti e influenzarono il suo rapporto con l'arte. A Siena, in particolare, furono fondamentali le conversazioni in casa della poetessa Maria Fontana, in Arcadia Isidea Egirena, dove intervenivano personaggi illustri, come Casanova; presso Antonio e Anna Rinieri De' Rocchi, poetessa; presso la stamperia di Giuseppe Pazzini Carli, con le sale adorne di incisioni, medaglie antiche, volumi di pregio. Alla morte del Gori, proseguirono gli incontri nel salotto del palazzo «ai ferri di San Francesco», salotto animato da Teresa Regoli Mocenni (madre di Quirina Magiotti Mocenni, la «donna gentile» di Foscolo), nobildonna senese, affettuosamente legata a Mario Bianchi, in stretta corrispondenza epistolare con l'Albany, che le aveva fatto dono anche di un ritratto, testimonianza del proprio esercizio pittorico. In particolare, proprio a Siena, Alfieri si era fatto fare un ritratto da Ludwig Guttenbrunn, come egli stesso ci informa in una lettera a Mario Bianchi, da Parigi, del 23 febbraio 1788, in cui si legge: «Sta qui quel pittore che fece il mio ritratto in Siena, s'ella se ne ricorda; ed è in gran moda, dipinge i personaggi reali, ed ha migliorato anche molto la sua maniera». In effetti, il Guttenbrunn era rimasto in Italia fino al 1787 e per due anni in Piemonte aveva ritratto personaggi della corte, per poi trasferirsi a Parigi⁹.

⁸ Cfr. V. ALFIERI, *Epistolario*, vol. II, a cura di L. CARETTI, Casa d'Alfieri, Asti 1981. Caretti cita A. BAUDI DI VESME, *I tre «intoppi amorosi» di Vittorio Alfieri (con note sui ritratti alfieriani)*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XC, 1927, 268-9, pp. 1-64, ma in particolare pp. 47-48. Si rimanda anche a M. CIRAVEGNA, *Iconografia alfieriana*, nel volume *Dalla casa del poeta*, Asti 1939, e al volume recente *Vittorio Alfieri. Ritratti incisi. L'iconografia alfieriana nelle stampe del Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti*, a cura di G.C. SCIOCCA, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1998. Per i capitoli relativi all'*Iconografia alfieriana: i dipinti* e all'*Iconografia alfieriana: le stampe*, a cura di R. D'ADDA, cfr. rispettivamente le pp. 43-48 e 48-54. Il ritratto «inciso in rame» fu rinvenuto nel 1941 da F. BOYER, che diede resoconto della scoperta nel suo *Un portrait inédit d'Alfieri (Paris, 1791)*, in «Ausonia», 1941, pp. 86-90, riedito in *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, Torino 1969, pp. 35-38. Quest'ultimo contiene anche *Les portraits d'Alfieri par F.-X. Fabre*, già in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1960.

⁹ Per le frequentazioni senesi di Alfieri si rimanda ancora ai contributi già citati di C. SISI e, dello stesso autore, *Eredità del Settecento: classicismo, filo patria, e l'esprit del salotto Mocenni*, in C. SISI-E. SPALLETTI, *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Pizzi, Milano 1994. Sul salotto di Teresa Regoli Mocenni cfr. anche i contributi più remoti: C. MILANESE, *Vittorio Alfieri in Siena*, in *Lettere*

Fra gli artisti francesi in Italia, Fabre, allievo di David, poi influenzato da Poussin, sorprendente per la capacità di verosimiglianza, fedele agli ideali classicisti legati all'antichità greca e romana, divenne assiduo frequentatore del salotto in Palazzo Gianfigliuzzi, nell'ultimo decennio di vita del poeta a Firenze e dipinse soggetti delle tragedie alfieriane, come il celebre *Saul, agité par ses remords*, commissionatogli nel 1803 (anno dell'ultimo ritratto di Alfieri) dalla stessa Stolberg. Sulla tela, in calce a sinistra, si legge, a conferma dell'osmosi fra pittura e poesia «Saul, atto V», con esplicito richiamo alla tragedia che era stata recitata più volte, nel 1793 e nel '95 a Palazzo Gianfigliuzzi, ma anche a Pisa, e, proprio nel 1803, al Teatro di Santa Maria, a Firenze, essendo Saul, per Alfieri, «il personaggio più caro».¹⁰

Opportunamente Pérette Cécile Buffaria evidenzia la «particolare strategia» alla base dell'«articolazione pittura/scrittura, immagine/parola», «spia [...] della fluttuazione delle frontiere dei generi nel campo della pittura come in quello della letteratura alla fine del Settecento e agli albori dell'Ottocento». Alcuni esempi sono rivelatori. Stabilendo una sorta di equazione fra la propria immagine dipinta e la propria scrittura, in una lettera a Mario Bianchi del 12 luglio 1793, Alfieri affermava:

Io non posso impedire a nessuno di servirsi del mio viso più che del mio stampato [...] non mi si affibbi il ridicolo d'essermi andato a far ritrattare per inchiodarmi come un bel minchione alla testa delle mie minchionerie. [...] Siccome si sta qui facendo il mio ritratto da un pittore di molta vaglia, uscito di Roma in questi ultimi torbidi, e che questo ritratto ottiene quasi gli onori di quadro, per esser molto ben dipinto, forse da questo Masi

inedite di Vittorio Alfieri alla madre, a Mario Bianchi e a Teresa Mocenni, Le Monnier, Firenze 1864 e R. CANTONI, *L'Alfieri a Siena*, «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi», XXVI, 1915, pp. 69-115. Cfr. inoltre A. GIORDANO, *Lettere toscane del Settecento. Un regesto*, All'insegna del Giglio, Firenze 1994, e G. SANTATO, *L'immagine di Siena nella Vita e nell'epistolario*, cit. Per le lettere dell'Albany, cfr. *Lettres inédites de la Comtesse d'Albany à ses amis de Siemie, (1797-1820)*, t. I, *Lettres à Teresa Regoli Mocenni et au chanoine Luti (1797-1802)*, a cura di L.-G. PÉLISSIER, Fontemoing, Paris 1904. Per i ritratti di Guttenbrunn, uno del 1782 e uno del 1785, oltre al contributo cit. di R. D'Adda, cfr. W.J. VAN NECK, *Ludwig Guttenbrunn e due ritratti di Vittorio Alfieri nel castello di Masino*, «Annali Alfieriani», III, 1983, pp. 159-163; C. FORNO, *L'immagine di Alfieri, in Vittorio Alfieri. Aristocratico ribelle (1749-1803)*, cit., pp. 75-82. Si veda anche la scheda III, 10, a p. 91.

¹⁰ Sul celebre Saul dipinto da F.X. Fabre, caratterizzato dalla gestualità teatrale dei personaggi, si veda la scheda II, 6, *ivi*, p. 60. Su Fabre, in particolare, cfr. *F-X Fabre*. Catalogo della Mostra, Firenze, 29 settembre-13 novembre 1989, De Luca, Roma 1988; *F.X. Fabre de Florence à Montpellier (1766-1837)*, Catalogo della Mostra, Musée Fabre di Montpellier, 14 novembre 2007-24 febbraio 2008 e GAM di Torino, 11 marzo-2 giugno 2008, a cura di L. PELLICER e M. HILAIRE, Somogy, Paris.

vuole far cavare l'incisione del Morghen. Onde ella vede ch'io sono affatto innocente di questa fatuità.

A prescindere dal riferimento a Fabre (il «pittore di molta vaglia») e a Tommaso Masi, stampatore in Livorno di un'edizione in due tomi delle *Tragedie*, uscita nel '93 e recante il ritratto di Alfieri inciso da Raffaello Morghen, fiorentino e proprio dal '93 professore di incisione all'Accademia di Belle Arti di Firenze, colpisce il nesso stabilito da Alfieri fra ritratto e pagina letteraria, accomunati dalla riproducibilità, che la tecnica dell'incisione consente anche all'opera grafica. Tuttavia, egli mantiene fede a una visione logocentrica, a una gerarchia fra le arti che sancisce la priorità della parola e pone in secondo piano sia la musica, oggetto di un diffuso dibattito, sia la pittura. Il poeta può disporre solo del proprio pensiero, non della diffusione delle proprie opere o dell'uso che del suo viso si può fare per illustrarle o promuoverle¹¹.

Nella *Vita* (IV, 5), Alfieri aveva ricordato con trasporto il primo incontro con l'Albany, concedendo alla scrittura l'indugio breve di un ritratto:

Un dolce focoso negli occhi nerissimi accoppiatosi (che raro adiviene) con candidissima pelle e biondi capelli, davano alla di lei bellezza un risalto, da cui difficile era di non rimanere colpito e conquiso. Età di anni venticinque, molta propensione alle bell'arti e alle lettere, indole d'oro; e, malgrado gli agi di cui abbondava, penose e dispiacevoli circostanze domestiche, che poco la lasciavano essere, come il doveva, avventurata e contenta.

Ha il sapore dell'aneddoto l'episodio rievocato da Stendhal, a esprimere la proiezione narcisistica del poeta innamorato, teso a imitare nell'abito e nella pettinatura Carlo XII, dopo aver visto la donna amata ammirarne a lungo un ritratto nella Galleria degli Uffizi:

Le comte Alfieri ayant été présenté à madame d'Albany, à la galerie de Florence, remarqua qu'elle s'arrêtait avec plaisir devant un portrait de Charles XII; elle dit même que l'uniforme singulier de ce prince lui paraissait extrêmement bien. Deux jours après, Alfieri parut dans les rues

¹¹ Si cita da P.-C. BUFFARIA, *Illusioni ottiche e silenzi autobiografici: François-Xavier Fabre pittore della «fiorentinità» secondo Alfieri*, in *Alfieri in Toscana*, cit., pp. 767-79. Per V. ALFIERI, *Epistolario*, vol. II, cfr. n. 8. Per l'incisione di Morghen, come per i precedenti ritratti citati, cfr. nn. 8-9 e, in particolare, nel vol. cit. *Vittorio Alfieri. Ritratti incisi. L'iconografia alfieriana nelle stampe del Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti*, la scheda 1 a p. 87.

de Florence exactement vêtu et coiffé comme le monarque suédois à la grande consternation des paisibles habitants.

La situazione, in contraddizione con l'immagine severa offerta dal poeta di se stesso, solito indossare «l'abito nero per la sera, e un turchinaccio per la mattina» (*Vita*, IV, 6), conferma l'autocompiacimento nel travestimento, nella sovrapposizione fra realtà e finzione, nella teatralizzazione della scena, che fa sì che il quadro si ponga come specchio della vanità, ma anche strumento di seduzione, messaggero del gusto e della moda¹².

Fabre, ammirato da Stendhal, anch'egli appassionato lettore di Alfieri, a Firenze dal '93, aveva iniziato a impartire lezioni di disegno a Luisa Stolberg, che fu sua allieva per più di quattro anni e che, grazie a lui, si appassionò al collezionismo. Al Musée Fabre di Montpellier sono conservate le opere firmate dall'Albany, datate fra il '94 e il '96, come il *Buste de Niobé*, il *Buste d'Homère*, quello *d'Euripide*, *d'Anacrèon*, di *Sophocle* ecc. Per il dipinto *Délia pleurant Corydon*, intitolato anche *Jeune pleureuse antique*, *De la mélancolie ou la comtesse d'Albany*, al Musée des Beaux-Arts di Poitiers, datato 1795, invece, la contessa servì da modello. Il quadro è di poco precedente rispetto a un doppio schizzo, *Deux études de portraits* del '96, disegnato sui due lati di un foglio, oggi a Montpellier: sul recto vi compare Lord Holland, personaggio di spicco nella società fiorentina dell'epoca, sul verso Vittorio Alfieri e la contessa, seduti alla scrivania, ad anticipare il dipinto, al Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama a Torino, in cui il Poeta e la donna amata compaiono al tavolo di lavoro, e, sullo sfondo, si delinea il panorama di Firenze. Nel quadro, che, come sottolinea Roberta D'Adda, «risente evidentemente degli esempi della pittura di Gauffier e di Desmarais, che ancora in età neoclassica contribuirono alla diffusione del genere francese della *conversation piece*, che tanta fortuna riscosse poi con la ritrattistica romantica di intonazione borghese», è inserita la pagina scritta, così che il poeta «diventa quasi mallevadore della firma del pittore. La scrittura è allora “*mise en abime*” dell'immagine¹³».

¹² Per V. ALFIERI, *Vita*, cfr. n. 2. P.-C. BUFFARIA, in *Illusioni ottiche e silenzi autobiografici: Francois-Xavier Fabre pittore della «fiorentinità» secondo Alfieri*, cit., p. 771, cita STENDHAL, *Rome, Naples et Florence en 1817 suivis de l'Italie en 1818*, a cura di H. MARTINEAU, Le Divan, Paris 1956, p. 108.

¹³ Oltre al contributo cit. di P.-C. Buffaria e ai cataloghi cit. delle mostre di Fabre, cfr. C. PELLEGRINI, *La contessa d'Albany e il salotto del Lungarno*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1951; A. FABRIZI, *Un disegno di Luisa Stolberg*, in *Destino dell'antico da Dante a Saba*, Lambertini, Cassino 1997, pp. 235-37. Per i ritratti di Alfieri realizzati da Fabre cfr. n. 8. In particolare, per il doppio ritratto di Alfieri e della contessa d'Albany, cfr. il contributo cit. di R. D'ADDA, pp. 46-47 e la scheda in

La passione dell'Albany per l'arte e, in particolare, per il disegno, si era già manifestata anni addietro, come testimonia un disegno, conservato al Musée Fabre di Montpellier, risalente al 1778, di poco successivo all'incontro con Alfieri, raffigurante Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso e donato al poeta, che, sul verso, vi aveva scritto la prima stesura del sonetto «Quattro gran vati, ed i maggior son questi», intitolandolo *Chi son costoro?* Non sono infrequenti gli appunti di Alfieri sul verso dei disegni della Stolberg. Così dietro il *Buste d'Homère*, datato «21 settembre 1794, à Florence», il poeta annotava: «Omero // Primo pittor delle memorie antiche», a ripresa dell'appellativo «pittor» per «poeta» e in sintonia con la scelta di farsi forgiare un curioso monile, dal valore altamente simbolico, ricordato nella *Vita* (IV, 31) come una «collana, col nome incisovi di ventitré Poeti sì antichi che moderni, pendente da essa un cammeo rappresentante Omero e dietrovi inciso (ridi o lettore) un mio distico greco». Così, ancora, un disegno raffigurante il busto di Cicerone, conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi, presenta un piccolo foglio incollato nell'angolo sinistro in basso con la dedica autografa dell'autrice ad Alfieri («Louise de Stolberg comtesse/d'Albany. / Pour Vittorio Alfieri/Florence ce 27 7bre 1795») e reca, proprio in un anno in cui egli aveva intensificato la lettura degli autori latini, un verso del poeta per Cicerone: «Pien di filosofia la lingua e il petto». Non a caso, Alfieri aveva dedicato all'Albany la traduzione, rimasta incompiuta, del *De senectute*. È rivelatore anche quanto accade con il ritratto di Alfieri realizzato dall'Albany nel '96, da lei menzionato nel testamento del 1817 e offerto all'abate di Breme: «Je le prie de bien vouloir agréer comme un souvenir de ma part le portrait de Vittorio Alfieri peint par moi-même et sur lequel Vittorio Alfieri a écrit un sonnet de sa propre main». Sul retro di questo ritratto, assunto come tramite per la scrittura, Alfieri annotò il sonetto: «Che in l'arte tua bella e il quadrilustre // Affetto tuo ver me costante attesi¹⁴».

L. MALLÉ, *I dipinti del Museo d'Arte Antica: catalogo*, Torino 1963, p. 58. Il dipinto fu acquisito dal Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama a Torino nel 1939, in seguito a una donazione della marchesa Adele Alfieri di Sostegno.

¹⁴ Per i disegni della contessa d'Albany, cfr. i contributi cit. in precedenza e in particolare A. FABRIZI, *Un disegno di Luisa Stolberg*, cit., in cui è riprodotto il busto di Cicerone (*Testa di Cicerone dall'antico*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 12409) e P.-C. BUFFARIA, *Illusioni ottiche e silenzi autobiografici: François-Xavier Fabre pittore della «fiorentinità» secondo Alfieri*, cit. Per il disegno raffigurante Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, cfr. A. DI BENEDETTO, *I quattro poeti*, in *Vittorio Alfieri. Aristocratico ribelle (1749-1803)*, cit., pp. 41-42. Per la *Vita*, cfr. n. 2.

Proprio la Stolberg aveva offerto ad Alfieri occasioni preziose di contatto con l'arte, basti pensare al quarto viaggio in Inghilterra, il primo e unico per lei, tre settimane fra la primavera e l'estate del 1791. John Lindon supplisce alle reticenze della *Vita* (IV, 21), ricostruendo, sulla scorta del resoconto della stessa Stolberg (intitolato *Souvenirs de voyage en Angleterre* dal Pélissier, nel 1901), le tappe del viaggio e ricordando, durante il soggiorno del 7-8 agosto a Windsor, dove «la contessa si poteva considerare castellana di diritto», le opere d'arte famose, acquistate o commissionate da Carlo I, ammirate dai due viaggiatori: i cartoni di Raffaello, i dipinti di Rubens, i ritratti di Van Dyck. Analogamente, durante il successivo passaggio a Hampton Court del 9 agosto, il poeta e la Stolberg poterono ammirare il famoso ritratto di Carlo I a cavallo, sempre di Van Dyck, e i cartoni del Mantegna raffiguranti i *Trionfi* di Giulio Cesare¹⁵.

Secondo Mazzotta, anche il *Rame Allegorico*, china acquerellata in antiporta del *Misogallo*, potrebbe essere attribuito alla contessa, escludendo Fabre per «l'impianto rigidamente accademico della rappresentazione, la debolezza della prospettiva e l'ingessata staticità dei pennuti o villosi animatori della scena». A prescindere dall'attribuzione del *Rame*, datato, in un avviso premesso alla stampa, «Londra 1800» (ma Firenze, Piatti, 1814), è da sottolineare la scelta di Alfieri di inserire nella sua «eccentrica creatura» letteraria una rappresentazione allegorica graficamente delineata, corredata di una epigrafe e di una nota, tese a rendere trasparente la metafora del «vasto Pollajo nel massimo scompiglio», in cui si vedono «le Galline uccidere i Galli; là i Galli a vicenda uccidere le Galline; altrove i Galli fra loro, e così fra lor le Galline, spennacchiarsi ed uccidersi», in una graffiante sintesi di parola e disegno. L'elemento grafico anticipa e illustra il testo, oggettivando la condanna del poeta, facendo tesoro dei significati tramandati nei bestiari, nei repertori araldici e nei proverbi, per raffigurare le figure delle Galline e dei Galli, per equivoco semantico evidenti controfigure dei francesi; dei Conigli in fuga, probabile allusione alle nazioni inutilmente scese in campo contro la Francia; del Gufo, allusione a un poeta «Vate» francese, e del Leone, rovescio simbolico dei Conigli e quindi possibile allusione

¹⁵ Cfr. J. LINDON, *L'Inghilterra di Vittorio Alfieri e altri studi alfieriani*, Mucchi, Modena 1995. In particolare si cita da: *Reticenze alfieriane nella «Parte seconda» (1803) della Vita: il quarto viaggio in Inghilterra e la formazione dell'Alfieri «misogallo»*, *ivi*, pp. 59-84; *Ancora sul quarto viaggio in Inghilterra: commento ai ricordi della contessa d'Albany*, *ivi*, pp. 85-104; I *«Souvenirs de voyage en Angleterre» della Contessa d'Albany*, *ivi*, pp. 133-46.

all'Inghilterra. Il *Rame*, pertanto, come sottolinea Mazzotta, «ritrae e giudica attraverso la lente allusiva, riduttiva e deformante dell'allegoria la realtà europea dell'ultimo decennio del Settecento, e ribadisce emblematicamente l'ideale equazione di libertà e virtù che è il messaggio più profondo dell'opera»: provoca il lettore ad addentrarsi fra i significati del testo¹⁶.

La Buffaria sottolinea l'assimilazione progressiva, quasi un'«osmosi» fondata su «affinità elettive», fra Fabre e Alfieri, confermata dalla profonda afflizione provata dal pittore alla morte del poeta, simile alla simpatia spinta quasi all'identificazione, al «contagio affettivo», ammessa nei suoi confronti da André Chénier. Questo fenomeno «di “camaleontismo rovesciato” per cui risulta veramente difficile discernere quello che procede dall'uno o dall'altro autore» conduce anche a una «fusione dei generi e osmosi tematica», ravvisabile nei primi dipinti, in cui Fabre restituisce il volto di Alfieri secondo tratti (lo sguardo in diagonale, l'intensità) non dissimili da quelli leggibili nel proprio *Autoritratto*, a differenza di quanto avviene, ad esempio, per il ritratto di Canova¹⁷.

Da parte sua, Alfieri, così parco di descrizioni fisiche, in più occasioni aveva ceduto alla tentazione di porsi al centro della scena con una presenza concreta, tanto da meritarsi un sospetto di narcisismo, sostenuto da Jonard, per il quale egli ci appare «l'uomo allo specchio, questo Narciso settecentesco che guarda per vedersi guardato». D'altra parte, la frequente metafora dello specchio, come suggerisce David, presuppone «il distacco dello sguardo che contempla specularmente gli atti trascorsi con l'occhio della mente» Si pensi alla controfigura dell'anima sottoposta al giudizio, nel giovanile *Esquisse du Jugement universel*, definita interiormente un «tissu d'inconséquences», ma fisicamente evocata attraverso il colore (rosso) dei capelli («Seigneur, Vous m'avez privé de la vie parce que vous m'avez cru méchant, mais malgré la couleur de mes cheveux, je vous assure je ne le fus

¹⁶ Per il *Rame* misogallico cfr. in particolare C. MAZZOTTA, *L'Europa imbestiata: il «Rame» misogallico*, in *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra Illuminismo e Rivoluzione*, Atti del Convegno Internazionale, San Salvatore Monferrato, 22-24 settembre 1983, Bona, Torino 1985, pp. 503-14, poi in C. MAZZOTTA, *Scritti alfieriani*, Patron, Bologna, 2007, pp. 105-22.

¹⁷ Si rimanda al contributo di P.-C. BUFFARIA, *Illusioni ottiche e silenzi autobiografici: François-Xavier Fabre pittore della «fiorentinità»*, cit. Per il legame fra Alfieri e André Chénier cfr. L. SOZZI, *De Chénier a Constant: presenza di Alfieri in Francia*, in *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra Illuminismo e Rivoluzione*, cit., pp. 297-307. Per i fenomeni di “simpatia” fra artisti, cfr. F. FIDO, *Le Muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari fra Sette e Ottocento*, Vallecchi, Firenze 1989; G. NICOLETTI, *La memoria illuminata. Autobiografia e letteratura fra Rivoluzione e Risorgimento*, Vallecchi, Firenze 1994.

pas»); al rapido cenno alla «lunga e ricca treccia de' miei rossissimi capelli», sacrificata per indursi a evitare la terza «ebrezza d'amore», Gabriella Falletti di Villafalletto, durante il soggiorno torinese successivo agli anni dei viaggi (*Vita*, III, 15), o, ancora, alla memorabile pagina dell'autobiografia dedicata alla fuga da Parigi («Vedete, sentite: Alfieri è il mio nome; Italiano e non Francese; grande, magro, sbiancato; capelli rossi, son io quello, guardatemi», IV, 22). Dove la poesia gareggia con la pittura è però nel sonetto-autoritratto (*Rime*, CLXVII) da leggere in parallelo a quelli di Foscolo e Manzoni, in un gioco di corrispondenze da cui emerge un doppio ritratto, fisico e morale. Il metaforico «specchio di veraci detti», che restituisce i tratti fisici realistici («bianca pelle», «occhi azzurri», «denti eletti»), conduce attraverso la suggestione letteraria e teatrale («Pallido in volto, più che un re sul trono») al ritratto morale, che attinge alla giovanile definizione del «tissu d'inconséquences» dell'*Esquisse*, giocando sull'inconciliabilità degli opposti nella natura contraddittoria del poeta. La parola sostituisce la pennellata, il componimento poetico va oltre i confini del dipinto, nella sua diacronia e complessa intertestualità, diviene «strumento di autocoscienza e di auto identificazione», in un gioco del doppio che lega il sonetto di Alfieri alla *Vita*, così come quello di Foscolo all'*Ortis*, e che rivela un intreccio profondo fra i destini dei due poeti. Si pensi al curioso rapporto di Foscolo con il proprio ritratto, realizzato da Fabre, testimoniato dalle lettere all'Albany, considerata «un'amica e una madre», e allo stesso Fabre; al suo tentativo di lasciarlo a Firenze, prima di decidere di portarlo con sé a Londra, forse nella speranza che potesse essere collocato accanto a quello di Alfieri¹⁸.

È frequente che la parola si associ all'immagine, latrice di un messaggio destinato a travalicare i confini del tempo e dello spazio. Sul retro del ritratto ovale del '96, conservato a Montpellier, Alfieri scrive: «Qualche cent'anni oltra il mio fral [?] poi fia ch'anco tu rieda al nulla, o imagin mia. Firenze, 17 aprile 1797, V. A.» La proiezione di sé in uno «specchio» che

¹⁸ Cfr. V. ALFIERI, *Esquisse du Jugement Universel*, nel vol. III degli *Scritti politici e morali*, a cura di C. MAZZOTTA, Casa d'Alfieri, Asti 1984, pp. 1-53. Si tengano presenti anche le successive edizioni: a cura di D. GORRET, SE Studio Editoriale, Milano 1987 (con traduzione), e a cura di G. SANTATO, Olschki, Firenze 2004 (con ampio apparato di note). Per la *Vita*, cfr. nota n. 2. Per il sonetto *Sublime specchio di veraci detti*, cfr. V. ALFIERI, *Rime*, a cura di F. MAGGINI, Casa d'Alfieri, Asti 1954, pp. 141-42. Si cita da N. JONARD, *Illuminismo e antilluminismo nell'Alfieri*, in *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra Illuminismo e Rivoluzione*, cit., pp. 17-34; M. DAVID, *Il giornale di Alfieri*, *ivi*, pp. 59-89. Per il rapporto con i sonetti autoritratto di Foscolo e Manzoni, cfr. D. ARONICA, *Appunti per uno studio comparatistico sui sonetti-autoritratto dell'Alfieri, del Foscolo e del Manzoni*, in «Quaderni d'Italia», 4/5, 1999-2000, pp. 117-30.

restituisca sia un'immagine esteriore fedele a quella percepibile, sia un ritratto interiore, è confermata da Alfieri nella corrispondenza con la sorella Giulia, circa il celebre ritratto con il mantello rosso, realizzato da Fabre nel '97 e posseduto dal Centro di Studi Alfieriani. Scrivendo a Giulia il 2 aprile 1798, Alfieri, ricevuta conferma che il ritratto, promesso alla sorella dall'ottobre dell'anno precedente e ricordato anche nella *Vita* («bel quadro molto ben dipinto dal pittore Saverio Fabre», IV, 26), «essendo stato quasi due mesi per strada», era finalmente giunto a destinazione, «soddisfattissimo» annotava: «a chi l'ha veduto qui me presente, pareva che si fosse fatto un buco nella tela, e ch'io ci avessi passata la testa». Per concludere: «chi lo vedrà, mi avrà assolutamente veduto». Il primo livello, quello dell'identificazione di sé con il proprio doppio, della sovrapposizione fra realtà e finzione, è assolto. Lo spazio pittorico rimanda a quello della scena teatrale: autore, attore e personaggio si sovrappongono come nella pagina scritta e nel tempo effimero della recitazione. Il passo seguente è quello dell'«uso memoriale» del dipinto all'interno dell'ambito familiare, che, come riassume il Pommier, «rende presenti gli assenti» o, come scrive Gombrich, «ci dà sul serio l'illusione di vedere la faccia dietro la maschera¹⁹».

Non manca la commistione fra parola e immagine: sul retro del quadro, Alfieri rammenta le «sei parole del poeta Pindaro»: «Pianta effimera noi, cos'è il vivente / Cos'è l'estinto? – Un sogno, un'ombra, è l'uomo», assunte a epigrafe nell'autobiografia, dove tuttavia è diversa la traduzione dell'ultimo verso: «Cos'è l'estinto? Un sogno d'ombra è l'uomo». Non a caso, sempre nella lettera del 2 aprile del '98, saldando il presente con il passato, Alfieri concludeva: «Sono invecchiato, com'è il dovere vivendo; ma di mente e di cuore sono e sarò sempre lo stesso», sostituendo all'immagine esteriore quella interiore. Il dipinto reca inoltre una dedica in versi: «Non che a te, fida suora, ai più remoti/ Figli dei figli tuoi, prole mia sola, /Questo mio volto interpreti i miei voti». Ancora una volta, l'orizzonte entro il quale si muove il pensiero alfieriano è contenuto fra coordinate di tempo e spazio che vanno al di là della contingenza del presente. Egli è proteso verso un futuro che solo altri, come i nipoti di Giulia, a lui senza

¹⁹ Per i due ritratti di Alfieri, si rimanda alle note precedenti. Per il *tópos* del ritratto-illusione, si veda in particolare C. FORNO, *L'immagine di Alfieri*, in *Vittorio Alfieri. Aristocratico ribelle (1749-1803)*, cit., pp. 75-82 e la scheda III, 1 a p. 83. Si rimanda a E. POMMIER, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Einaudi, Torino 2003, pp. 8 sgg.; 106 sgg.; 308 sgg.; E.H. GOMBRICH-J. HOCHBERG-M. BLACK, *Arte percezione e realtà*, Einaudi, Torino 1978.

prole, potranno in qualche modo garantire, dando un senso al suo omaggio. Del ritratto e di questa dedica in versi parlò il Caluso, in una lettera del 21 marzo del '98: «Amico carissimo. Saprete da vostra sorella che le è giunto il vostro ritratto, ch'io trovo somigliantissimo e dipinto meravigliosamente bene. Tutti l'ammirano: essa è fuor di sé, e viepiù vedendo il vostro affetto espresso ne' versi che le indirizzate». Nella *Vita* (IV, 26), Alfieri aveva ricordato come Giulia, scoperti i «due versetti di Pindaro» dietro al ritratto, ovvero «que' due scarabocchini greci» (da *Pizia*, VII, 135-36), avesse chiesto aiuto al Caluso per interpretarli²⁰.

Proprio Caluso intrecciò con Alfieri un dialogo a distanza attraverso lo spazio fitto di simboli e rimandi di due altri ritratti di Fabre. A «quello dell'Abate» Alfieri accenna, nella stessa lettera, facendo riferimento al proprio ritratto in compagnia dell'Albany, mandato in dono al Caluso nel '97. Nel dipinto, già citato, Alfieri posa la mano sinistra sulla raccolta di versi *La ragione felice. Canto Terzo*, poemetto dedicato dal Caluso a Giuseppina Teresa di Lorena Carignano, rimpiaanta dopo la morte. L'apertura non è casuale, come conferma la presenza del segnalibro. La Stolberg tiene in mano una lettera, volgendone il verso al pubblico. Vi si legge l'indirizzo, di mano di Alfieri, «Al Nobil Uomo / Il Sign.r Abate Tommaso / di Caluso. Segretario della / Reale Accademia delle Scienze. / Torino», seguito dai versi: «Poiché il Destino ci vuol pur divisi, / De' duo cui stai sculto perenne in petto / Abbiti almen, Tommaso egregio, i visi». In calce, seguono firma e data: «Vittorio Alfieri. 21 Xbre 1796». Libro e carte sono posati su un tessuto damascato. Al lato opposto del tavolo, in ombra, compaiono, uno sopra l'altro, due volumi. Quello sotto, come rivela il dorso, è un'edizione degli *Essais* di Montaigne, evidente omaggio a Caluso, che Alfieri aveva definito un «Montaigne vivo». Sotto i volumi, una lettera piegata, presumibilmente di Caluso, proveniente da Torino, come rivela il timbro stampigliato in rosso, funge da cartiglio e da dedica al dipinto: «Al Nobil Uomo / Il Sig Conte Vittorio Alfieri // Firenze». Gli oggetti raffigurati – fogli, penna, inchiostro – rappresentano gli strumenti dell'unica comunicazione possibile per vincere la lontananza, quella epistolare. Caluso, felice per l'omaggio, ringraziò con una lettera in data 13 settembre 1797, riprendendo il verso iniziale della dedica di Alfieri: «Poiché il Destino ci vuol pur divisi / Fie

²⁰ Sull'epigrafe pindarica in apertura della *Vita* e sul retro del ritratto del 1797, cfr. G. SANTATO, «Se Filogallo io fui, nel reco a scorno». *Palinodie alfieriane*, in *Tra mito e palinodia. Itinerari alfieriani*, Mucchi, Modena 1999, pp. 256-57. Per le cit. dalla *Vita*, cfr. n. 2 e per l'*Epistolario*, vol. II, n. 8.

guardarvi dipinti il mio diletto / Benché quanto più miro i pinti visi, / Più mi punge il desio del vero aspetto / E più dispero giorni appien felici / Lunge da tali amici». Sappiamo che il dipinto, molto ammirato, fu collocato da Caluso nella sua stanza, fra due ritratti della Principessa di Carignano, «che scompariscono al paragone». Quando Alfieri poté finalmente rivedere l'amico a Firenze, al termine di una lunga attesa e di un viaggio scandito dalle proprie lettere ansiose, nel settembre del 1802, ne commissionò a Fabre il ritratto, che, a sei anni di distanza, venne a formare una sorta di dittico con il dipinto del '96 in cui egli era stato raffigurato con la Stolberg. Cerruti e Santato offrono una lettura puntuale del «fitto tessuto di rimandi e di corrispondenze iconografiche» che lega i due dipinti e attraverso il quale Alfieri intende celebrare l'esemplare «rapporto di amicizia intellettuale» con l'Abate. Accade, infatti, che i due quadri presentino «numerosi elementi iconici comuni che vanno a comporre un'unitaria e speculare "corrispondenza" ritrattistica».

Nella lettera a Caluso del 12 novembre 1802, Alfieri informava: «Il vostro ritratto è riuscito ottimo sopra ogni altro che abbia fatto Fabre finora; l'ho collocato nella mia stanza da letto in faccia all'uscio che va nella Biblioteca e pende fra i busti di Euripide e Sofocle disegnati dalla Sig[no]ra, e stando io in letto vi vedo; e voi mi guardate: e mi date non poca soggezione quando io sto schiccherando le mie noterelle Greche su l'Omero, ed i tragici». Come sottolinea Santato, la collocazione calcolata del dipinto «rende presente e quasi vivo l'amico: consente di superare la distanza attraverso la forza evocativa di una presenza simbolica», si fa tramite di un dialogo muto, intessuto dallo sguardo, rafforzato dal fatto che Caluso tenesse fra le mani il quarto volume dell'edizione Didot delle *Tragedie*, aperto fra i versi conclusivi del *Don Garzia* e la dedica del *Saul*. È evidente, pertanto, come la dialettica dello sguardo si nutra della conoscenza della pagina letteraria dell'altro, passi attraverso lo scambio profondo di un tempo interiore, quello della lettura, in un'ideale fusione di vita e opera. La specularità fra i due dipinti è confermata dalla presenza di una lettera, posta sotto il volume letto dal Caluso, indirizzata «A Madame / Comtesse d'Albany / Princesses de Stolberg / Florence». Fra gli oggetti raffigurati, spiccano una lente d'ingrandimento in parte estratta dalla custodia, strumento consueto per un erudito dedito alla lettura di testi greci ed ebraici; volumi sullo sfondo, fra i quali il sesto dell'edizione Didot delle *Tragedie* di Alfieri; il *Corano*

con il titolo in caratteri arabi, l'*Iliade* in greco, la *Bibbia* in ebraico, l'*Eneide* in italiano²¹.

Sappiamo che Alfieri citò Fabre nella *Vita* solo una volta, nel capitolo 23 della continuazione della quarta epoca, italianizzando il nome della città di provenienza, forse per ancorarlo al contesto fiorentino, come suggerisce la Buffaria: «Aveva mandato verso il Maggio di quest'anno un mio ritratto, bel quadro molto ben dipinto dal pittore Saverio Fabre, nato in Montpalieri, ma non perciò punto francese». Nel contesto di una gara fra le Arti, al fine di celebrare il trionfo della Poesia sull'Oblio, Fabre è presente anche nelle *Rime* (LXIV, *Al sig. Francesco Saverio Fabre*), là dove Alfieri scrive:

Ambo noi contro al saettar d'Oblio
Spinge d'arme diversa armati in campo,
Nobil motor, l'almo Apollineo Dio:
Dunque al dente degli anni un doppio scampo
S'abbia il tuo Colorir dal Cantar mio,
Poiché le rime han men fugace il lampo.

Proprio all'eternità della Poesia si ispirava il nuovo Ordine letterario fondato da Alfieri poco prima di morire, l'ordine di Omero, simboleggiato da quella collana, già ricordata, di «23 Poeti sì antichi che moderni» (*Vita*, IV, 31). In una lettera a Caluso del 1803, Alfieri esprimeva l'intenzione di farsi incidere il cammeo con l'immagine di Omero dal «ben noto abilissimo Santarelli», «a guisa di un Ordine, quando crederò veramente di averlo meritato». Giovanni Antonio Santarelli, intagliatore di pietre dure, incisore e medaglista di origine abruzzese, dal 1785 a Roma, dove probabilmente aveva conosciuto Fabre, ritrovato a Firenze dal '97, era infatti entrato in contatto con l'alta aristocrazia fiorentina. Assunto l'incarico di professore di intaglio in gemme per la nuova cattedra all'Accademia di Belle Arti, aveva iniziato a frequentare il salotto dell'Albany, conoscendo Alfieri (il figlio Emilio, scultore, fu fra gli autori del monumento funebre per la contessa in Santa Croce)²².

²¹ Si rimanda a M. CERRUTI, *La ragione felice*, in *La ragione felice e altri miti del Settecento*, Olschki, Firenze 1973, e, in particolare, per la puntuale analisi del rapporto fra i due dipinti di Fabre, a G. SANTATO, «Un Montaigne vivo», in *Nuovi itinerari alfieriani*, cit., pp. 135-74. Per il ritratto di Caluso, cfr. anche la scheda III, 2 in *Vittorio Alfieri. Aristocratico ribelle (1749-1803)*, cit., p. 84.

²² Per la *Vita*, cfr. n. 2; per le *Rime*, n. 18; per il sonetto LXIV della parte seconda delle *Rime*, del 29 novembre 1797, pp. 244-45. Cfr. P.-C. BUFFARIA, *Illusioni ottiche e silenzi autobiografici: François-*

A Giovanni Antonio Santarelli si deve anche l'anello con la corniola incastonata, recante il volto di Dante, indossato dal poeta «ad uso di sigillo», raffigurato da Fabre nei ritratti di Alfieri e ricordato da Polidori, nella sua curiosa descrizione di un Alfieri «vestito di un giubboncino di raso giallo al quale le maniche erano congiunte con certi fiocchetti di nastro color di rosa». Non solo il poeta, intento a comporre a letto, disponeva di «una di quelle cassette a uso di scrivere o leggere, che si chiamano in inglese *writing desks*», ma accanto a sé – rammenta Polidori – aveva «un quadretto in elegante cornice con quattro bellissimi ritratti in miniatura, quello di Dante, del Petrarca, dell'Ariosto e del Tasso, ed egli aveva in dito un bell'anello a uso di sigillo colla testa di Dante». Il ritratto letterario moltiplica l'immagine del poeta in quella dei quattro autori che avevano tracciato l'itinerario della sua formazione, quei «Quattro gran vati», cantati nel sonetto del 1786 scritto a tergo del disegno, già ricordato, eseguito dall'Albany nel '78, forse lo stesso, incorniciato, a cui Polidori fa cenno. È evidente come il «quadretto» esercitasse un potente stimolo creativo, alimentato dalla suggestione del raffronto con i modelli da sempre venerati²³.

Al motivo dell'eternità della Poesia, adombrato nell'Ordine di Omero, rimanda anche l'*ex libris* di Alfieri, incisione di datazione incerta, il cui disegno potrebbe essere riconducibile ancora a Fabre o all'Albany, raffigurante un vecchio alato che, lasciatisi cadere di mano la falce, volge lo sguardo verso un cippo sul quale sono due libri chiusi (*Sofocle* e *Platone*) e uno aperto (*Omero*, *Iliade*, *Odissea*). Su un lato del cippo compare una corona di lauro, sull'altro si legge la frase *Aeternitati sacrum* e in alto il motto «Vinto non mai, se non da' libri, il tempo». In basso, è collocato lo stemma degli Alfieri. Al tema della lotta contro il Tempo annientatore, raffigurato allegoricamente secondo il *tópos* attestato anche nel sonetto «Vecchio ed alato

Xavier Fabre pittore della «fiorentinità», cit. Per la collana dell'Ordine di Omero, cfr., della stessa BUFFARIA, *La collana dell'ordine di Omero, ultima debolezza di un vecchio bambino*, in Vittorio Alfieri. *Drammaturgia e autobiografia*, Atti della giornata di studi, 4 febbraio 2005, a cura di P.-C. BUFFARIA e P. GROSSI, Istituto Italiano di Cultura, Paris 2005, pp. 147-57. Si vedano inoltre le schede 176 e 190, relative a Giovanni Antonio Santarelli (1758-1826), in *Il Poeta e il Tempo*, cit., pp. 302-03; 322-23. Per la lettera al Caluso del giugno-luglio 1803, cfr. V. ALFIERI, *Epistolario*, vol. III, a cura di L. CARETTI, Casa d'Alfieri, Asti 1989, pp. 157-59.

²³ La corniola con il ritratto di Dante passò alla contessa d'Albany alla morte di Alfieri e fu ereditata da Fabre. È custodita presso la Médiathèque centrale d'Agglomération di Montpellier. Cfr. inoltre G. POLIDORI, *La Magion del Terrore*, a cura di R. FEDI, Sellerio, Palermo 1997, in particolare pp. 88 sgg. Per il disegno raffigurante Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, si veda la n. 14. Per il sonetto *Quattro gran vati* (CLXI), cfr. *Rime*, cit., pp. 136-37.

dio, nato col sole» di Tasso, si sovrappone quello del trionfo della Poesia sulla Morte e sull'oblio, in particolare nel sonetto «Un vecchio alato e una spolpata donna», del 2 febbraio 1789, che coniuga l'allegoria di ascendenza classica del Tempo come vecchio alato, qui affiancato dalla Morte, «spolpata donna», evocatrice di una barocca danza macabra, forse ispirata alla raffigurazione della Morte da parte di Marino (*Adone*, VI, 203, 1-7), con il motivo agonistico dell'uomo proteso verso la Gloria.

L'*ex libris*, trasponendo l'allegoria dal componimento poetico all'immagine incisa, si pone come sintesi e superamento della dicotomia di parola e immagine, e, nel contempo, sancisce il principio, già espresso nel trattato *Del Principe e delle lettere* (II, 5), della superiorità delle lettere rispetto a tutte le altre arti («tele, bronzi, marmi»). Principio nutrito di convinzioni intimamente sofferte, come rivela una lettera a Mario Bianchi del 1786: «Il tempo tutto confonde, e annichila; ed io lo sto combattendo quanto più posso colla penna. Chi sa poi se neavrò vittoria?», ripresa a una decina d'anni di distanza: «un solo Sonetto buono fa più onore, e dura più che tutte le case e famiglie: le quali tutte incalzate dalla rapida voracità del tempo si perdono nel nulla, come le nazioni e gli imperi²⁴».

²⁴ Per l'*ex libris* di Alfieri, cfr. A. FABRIZI, schede 182-183 in *Il Poeta e il Tempo*, cit., pp. 310-12. Per il sonetto «Un vecchio alato e una spolpata donna» (parte seconda, V, pp. 214-15) e per altri sonetti, in cui è presente il tema, cfr. l'ed. cit. delle *Rime*: «Bella, oltre l'arti tutte, arte è ben questa» (XLII, p. 229), «Chiuso in se stesso, e non mai solo, il Saggio» (LXIII, p. 244), «O tu, nella sublime opra d'Apelle» (LXIV, p. 244), «Mille sovra ottocento anni trascorsi» (rime sparse, XXXIX, p. 312) ecc. Per il trattato *Del principe e delle lettere*, cfr. nn. 2-3. Per la lettera a Mario Bianchi del 12 luglio 1786, da Colmar, cfr. V. ALFIERI, *Epistolario*, vol. I, cit., pp. 333-35. Per la lettera del 3 marzo 1796, da Firenze, sempre a Mario Bianchi, cfr. il vol. II dell' *Epistolario*, cit., pp. 176-77.

Chiara Sandrin

NOVALIS E LA VERITÀ DELLA POESIA

Nel saggio *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (*Sulla verità e la verosimiglianza delle opere d'arte*), pubblicato nell'autunno del 1798 nel primo numero dei «Propyläen», Goethe lascia trasparire con evidenza, attraverso il dialogo tra un rappresentante delle ragioni dell'arte e uno spettatore, la distanza che separa l'arte dall'imitazione della natura. Il dialogo si svolge in un teatro che contiene al suo interno la raffigurazione di un altro teatro, con palchi da cui figure di spettatori sembrano prendere parte a quanto si svolge nella realtà del palcoscenico, suscitando le lamentele degli spettatori veri, che non accettano che si voglia rappresentare davanti a loro qualcosa di così irreal e inverosimile. A uno spettatore che rivendica la propria attesa di verità e verosimiglianza dallo spettacolo teatrale, il rappresentante delle ragioni dell'arte risponde che si inganna chi non riconosca che la verità che si aspetta di incontrare in un teatro, sia pure nella forma di una parvenza di verità, non ha nulla a che fare con la verità del mondo reale, e per dimostrarlo ricorre all'esempio dell'opera lirica, in cui ogni verosimiglianza è vanificata dal fatto che il realismo dell'azione è rappresentato attraverso la finzione del canto¹. La consapevolezza dell'illusione scenica ottenuta attraverso l'artificio musicale restringe la verità rappresentata nell'opera d'arte allo spazio esclusivo che le è riservato nel palcoscenico, che per questo tuttavia diviene il luogo in cui essa è più autentica. Il «piccolo universo²» rappresentato sul palcoscenico, retto da leggi autonome, ispirato a principi validi esclusivamente all'interno del suo spazio vitale, è, in questa sua dimensione, altrettanto vero quanto il mondo reale, al quale esso chiede di essere osservato secondo le regole che vigono al proprio

¹ J.W. GOETHE, *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, in *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, München 1973, vol. XII, p. 68.

² *Ivi*, p. 70.

interno. Il dialogo goethiano è una fonte importante per la riflessione del primo romanticismo tedesco riguardo al superamento del principio imitativo e all'affermarsi di una poetica basata su presupposti diversi, che, mentre sembrano accogliere le istanze metodologiche del discorso filosofico, si preoccupano di vanificarne i risultati sul piano dell'interpretazione poetica. Le riflessioni dei primi romantici, raccolte per lo più nella forma privilegiata del frammento, riuniscono spesso in un unico testo poesia e poetica, creazione artistica e teoria dell'arte, ispirazione ed esercizio ermeneutico³. La decisa negazione del principio imitativo per la creazione artistica è fortemente sostenuta da Novalis, come emerge per esempio da una lettera al fratello Karl, aspirante poeta, cui egli raccomanda, dopo una serie di consigli e suggerimenti, di evitare decisamente di imitare la natura:

Ja keine Nachahmung der Natur. Die Poesie ist durchaus das Gegenteil. Höchstens kann die Nachahmung der Natur, der Wirklichkeit nur allegorisch, oder im Gegensatz, oder des tragischen und lustigen Effects wegen hin und wieder gebraucht werden. Alles muß *poëtisch* seyn⁴.

Nella sua ricerca di emancipazione dal principio imitativo, anche Novalis, come Goethe, si concentra soprattutto sul ruolo della musica, indicando nella contiguità del linguaggio musicale con quello matematico il segnale della possibilità di una dimensione in cui l'arte possa esprimersi libera dal vincolo della *mimesis*. In un passo del *Monolog* egli osserva come la vera essenza del linguaggio possa essere colta solo quando se ne comprenda l'autonomia:

Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – sie machen eine Welt für sich aus – sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wun-

³ Cfr. H. UERLINGS, *Einbildungskraft und Poesie bei Novalis*, in *Novalis. Poesie und Poetik*, a cura di H. UERLINGS, Niemeyer, Tübingen 2004, p. 47.

⁴ "Nessuna imitazione della natura. La poesia è l'esatto contrario. Tutt'al più l'imitazione della natura, della realtà, può essere impiegata di quando in quando in senso allegorico, o in vista di effetti tragici o comici" (NOVALIS, *Schriften*, a cura di R. SAMUEL in collaborazione con H.-J. MAHL e G. SCHULZ, Kohlhammer, Stuttgart 1998, vol. IV, p. 327).

derbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißpiel der Dinge⁵.

Il valore straniante della musica, inteso nel senso positivo già indicato da Goethe ai fini della compiutezza dell'opera d'arte, si precisa in queste considerazioni di Novalis, attraverso l'analogia che egli stabilisce tra musica, linguaggio e matematica, come un elemento fondamentale della poetica romantica, oltre che dell'estetica musicale settecentesca. Nell'*Allgemeines Brouillon*, la cui struttura frammentaria ed enciclopedica è sorretta da un fondamentale principio matematico, esposto in numerose varianti, emerge ancora più precisamente l'interrelazione che può stabilirsi tra le diverse arti e le scienze, a partire dall'applicazione di un procedimento creativo, basato sull'analisi combinatoria, rintracciabile in ognuna di esse. In un frammento si legge per esempio:

Hat die Musik nicht etwas von der Combinatorischen Analysis und umgekehrt. Zahlen Harmonieen – Zahlen acustik – gehört zur Combinatorischen Analysis. Die Zähler sind die mathematischen Vokale – alle Zahlen sind Zähler. Die Combinatorische Analysis führt auf Zahlen Fantasieren – und lehrt die *Zahlen compositionskunst* – den mathematischen Generalbaß. (Pythagoras. Leibnitz.) Die Sprache ist ein musicalisches Ideen Instrument. Der Dichter, Rhetor und Philosoph *spielen* und componiren grammatisch. Eine Fuge ist durchaus *logisch* oder wissenschaftlich – Sie kann auch poëtisch behandelt werden⁶.

Nella libera associazione di segni numerici o verbali qui descritta, Novalis cerca un modo di rappresentazione non più basato sul loro valore semantico, che egli nega, ma su un “significato” nuovo, che emerge dalla

⁵ “Se solo si potesse spiegare alle persone che il linguaggio si comporta come le formule matematiche – queste formano un mondo a parte – giocano solo tra di loro, non esprimono altro che la loro natura meravigliosa, e proprio per questo sono così espressive, proprio per questo in esse si rispecchia la strana relazione tra le cose” (NOVALIS, *Schriften*, cit., vol. II, p. 672).

⁶ “Non ha la musica qualcosa dell'analisi combinatoria e viceversa? Le armonie numeriche – l'acustica numerica – fanno parte dell'analisi combinatoria. I numeratori sono le vocali matematiche – tutti i numeri sono *numeratori*. L'analisi combinatoria porta al fantasticare in numeri e insegna l'*arte della composizione dei numeri*, il basso continuo matematico. (Pitagora, Leibniz). Il linguaggio è uno strumento musicale di idee. Il poeta, l'oratore e il filosofo *suonano* e compongono grammaticalmente. Una fuga è del tutto *logica* o scientifica – può essere trattata anche poeticamente” (NOVALIS, *Schriften*, cit., vol. III, p. 360).

combinazione sintattica sempre diversa, costruita di volta in volta dall'incontro delle vocali, intese come suoni, come numeri. Si tratta di un'«esplorazione»⁷ dei segni, più che del loro uso ai fini della rappresentazione. L'ambiguità del segno, la perdita di fiducia nel suo valore rappresentativo, diventa allora la premessa per una ricerca cui Novalis si dedica con attenzione crescente negli ultimi due anni della sua vita, in un tentativo di precisazione e di definizione della poesia romantica in cui creazione poetica e riflessione poetologica si integrano vicendevolmente. Appartengono a questo tentativo le dichiarazioni controverse presenti in molti frammenti famosi, dove all'interesse scientifico e matematico costantemente presente nella vita e nell'opera di Novalis sembra accompagnarsi e a volte contrapporsi un misticismo apparentemente banale o un irrazionalismo di maniera⁸. Si tratta di una contraddizione che va ricondotta al generale e sempre più deciso carattere sperimentale e non sistematico della ricerca novalisiana. Nell'esplorazione delle diverse possibilità combinatorie dei segni, alla ricerca di quella «romantische Poetik» che egli definisce come «die Kunst, auf eine *angenehme* Art zu *befremden*, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend⁹», «l'arte di *straniare* in un modo *piacevole*, di rendere un oggetto straniero e tuttavia noto e accattivante», Novalis è guidato da un interesse crescente per il linguaggio musicale, che coincide storicamente con la comparsa sullo scenario musicale europeo della grande musica strumentale, con l'opera sinfonica di Beethoven, avviata con la composizione della prima sinfonia nel 1799. È infatti la musica strumentale ad essere considerata da Novalis come «musica autentica»: «Tanz und Liedermusik ist eigentlich nicht die wahre Musik. [...] Sonaten – Symphonieen – Fugen – Variationen: das ist eigentliche Musik¹⁰», «La musica da ballo e le canzoni non sono la vera musica. [...] Sonate, sinfonie, fughe, variazioni: questa è la vera musica».

Come Wackenroder, anche Novalis assegna al linguaggio musicale possibilità ulteriori rispetto al linguaggio verbale; ma se per Wackenroder il

⁷ J. NEUBAUER, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, Yale University Press, New Haven and London 1986, p. 202.

⁸ Cfr. G. SCHULZ, *Poesie als Poetik oder Poetik als Poesie?*, in UERLINGS, (a cura di), *Novalis. Poesie und Poetik*, cit., p. 102.

⁹ NOVALIS, *Schriften*, cit., vol. III, p. 685.

¹⁰ *Ibidem*; cfr. SCHULZ, *Poesie als Poetik oder Poetik als Poesie?*, cit., p. 103.

linguaggio musicale risuona là dove la parola è costretta a tacere¹¹, per Novalis la parola vuole continuare ad esprimersi adottando i modi della musica¹². Nella sua esplorazione delle diverse possibilità espressive, Novalis arriva ad affermare la sostanziale equivalenza di anima e linguaggio, intendendo il linguaggio nella sua configurazione sonora, nella “materialità” dissezionata delle sue componenti¹³. Proprio il ruolo assegnato alla musica nella riflessione di Novalis sull’organizzazione del sapere umano e sulla “leggibilità” dell’universo lascia intendere una radicale distanza dell’arte dall’imitazione della natura, come dimostrano in modo esemplare le osservazioni contenute in un frammento dedicato al concetto romantico di percezione, che, secondo Novalis, muove dalla soggettività dell’artista, è fondato sull’attività soggettiva dell’occhio e dell’orecchio dell’artista, che quindi non osserva la natura con l’intenzione di imitarne i suoni o i colori, ma individua, a partire dal proprio senso interno, gli aspetti estetici. La bellezza estetica deriva dunque da un atto generativo del soggetto artistico¹⁴. Il nuovo concetto romantico di percezione muove da un punto di vista soggettivo e non dall’oggetto naturale; la bellezza è generata dallo spirito poetico e non riprodotta a partire dal fenomeno già dato in natura¹⁵. Se questo vale comunque per ognuno che, pur partendo dalle qualità dell’uomo comune, riesca ad osservare la realtà con lo sguardo dell’artista, e quindi con occhi diversi da quelli dell’uomo comune, è nella musica che la creazione artistica appare in tutta evidenza come processo produttivo:

Wie der Mahler mit ganz andern Augen, als der gemeine Mensch die sichtbaren Gegenstände sieht – so erfährt auch der Dichter die Begebenheiten

¹¹ Le considerazioni di Wackenroder sul linguaggio, sviluppate a conclusione di un percorso poetologico che ha visto il suo interesse per l’arte orientarsi sempre più decisamente nel passaggio dalla pittura alla musica, manifestano un radicale scetticismo nei confronti di ogni possibilità espressiva: solo alla musica e, paradossalmente, proprio grazie all’alto grado di mistero del suo linguaggio, è riconosciuta la possibilità di cogliere e di lasciar emergere, scendendo all’interno della percezione stessa, il senso profondo dell’anima e delle cose. Cfr. W.H. Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, Winter, Heidelberg 1991, vol. I, pp. 219 e 216-223.

¹² Cfr. NEUBAUER, *The Emancipation of Music from Language*, cit., p. 203.

¹³ NOVALIS, *Schriften*, cit., vol. III, p. 463: «Wörter und Töne sind wahre Bilder und Ausdrücke der Seele. Deschiffirkunst. Die Seele besteht aus reinen Vocalen und eingeschlagenen etc. Vocalen» («Parole e suoni sono vere immagini ed espressioni dell’anima. L’arte di decifrare. L’anima consta di vocali pure e di vocali sfumate ecc.”).

¹⁴ NOVALIS, *Schriften*, cit., vol. II, p. 573.

¹⁵ Cfr. S.VIETTA, *Novalis und die moderne Bildästhetik*, in *Novalis. Poesie und Poetik*, cit., p. 242 ss.

der äußeren und inneren Welt auf eine sehr verschiedene Weise vom gewöhnlichen Menschen. Nirgends aber ist es auffällender, daß es nur der Geist ist, der die Gegenstände, die Veränderungen des Stoffs poetisiert, und daß das Schöne, der Gegenstand der Kunst uns nicht gegeben wird oder in den Erscheinungen schon fertig liegt – als in der Musik. Alle Töne, die die Natur hervorbringt sind rauh – und geistlos – nur der musikalischen Seele dünkt oft das Rauschen des Waldes, das Pfeifen des Windes, der Gesang der Nachtigall, das Plätschern des Bachs melodisch und bedeutsam. Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich – auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen¹⁶.

Considerando la percezione stessa del mondo come un «prodotto dello spirito poetico¹⁷», l'estetica romantica, come osserva Silvio Vietta, porta un decisivo contributo allo sviluppo del concetto di immaginazione, completando il percorso su cui si fonda una parte considerevole della riflessione poetologica del Settecento tedesco, a partire dagli studi di Bodmer e Breitinger e di Lessing. L'indipendenza dell'immaginazione assoluta teorizzata nel primo romanticismo porta Novalis a considerare il primato della fiaba e del frammento sugli altri generi letterari, per la suggestione che essi esercitano su un lettore considerato come libero e partecipe interlocutore di un linguaggio duttile, mobile, indeterminato:

Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie *Träume*. Gedichte – blos *wohlklingend* und voll schöner Worte – aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang – höchstens einzelne Strofen verständlich – sie müssen, wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen seyn. Höchstens kann wahre Poësie einen *allegorischen* Sinn im Großen haben und eine indirecte Wirkung wie Musik etc. thun – die Natur ist

¹⁶ “Come il pittore vede gli oggetti visibili con occhi del tutto diversi da quelli dell'uomo comune, così anche il poeta apprende gli avvenimenti del mondo esterno e interno in un modo molto diverso da quello dell'uomo comune. In nessun altro ambito come nella musica però risalta il fatto che soltanto lo spirito sia quello che rende poetici gli oggetti, i mutamenti della materia e che il bello, l'oggetto dell'arte, non ci sia dato, né che esso si trovi già presente nei fenomeni. Tutti i suoni che la natura produce sono rudi – e privi di spirito – soltanto all'anima musicale il mormorio della foresta, il sibilo del vento, il canto dell'usignolo, lo sciaguattare del ruscello sembrano spesso melodici e pieni di significato. Il musicista trae l'essenza della propria arte da se stesso: non il minimo sospetto che sia un imitatore può riguardarlo” (NOVALIS, *Schriften*, cit., vol. II, p. 573).

¹⁷ VIETTA, *Novalis und die moderne Bildästhetik*, cit. p. 247.

daher rein *poëtisch* – und so die Stube eines Zauberers – eines Physikers – eine Kinderstube – eine Polter und Vorrathskammer¹⁸.

Il mondo interiore, la verità che l'arte intende rappresentare è, come la natura, cui idealmente si ispira, in sé autonomo e in continuo divenire. Scopo della poesia è dunque la rappresentazione della metamorfosi che riguarda il mondo e l'uomo stesso, una rappresentazione certamente libera dal vincolo della fedeltà a una individuazione materiale, ma non per questo priva di una direzione ideale. Questa rappresentazione, facilmente interpretabile come arbitrario, indifferente fantasticare, è sorretta invece dalla ricerca di una verità ideale, non rappresentabile altrimenti che nel linguaggio della possibilità: una rappresentazione che osserva il proprio modello «nicht wie es ist, sondern wie es es seyn könnte, und seyn muß¹⁹», “non come esso è, bensì come potrebbe essere e come deve essere”.

¹⁸ “Narrazioni, senza nesso, ma con associazione, come sogni. Poesie esclusivamente *sonore* e piene di belle parole, ma anch'esse senza alcun significato e alcun nesso – tutt'al più alcune strofe comprensibili – devono essere simili a frammenti delle cose più svariate. Tutt'al più, la vera poesia può avere un senso *allegorico* in grande ed esercitare un influsso indiretto, come musica, ecc. – quindi puramente *poetica* è la natura – e così pure la camera di un mago, di un fisico, una stanza per bambini, un ripostiglio e una dispensa” (NOVALIS, *Schriften*, cit., vol. III, p. 572).

¹⁹ *Ivi*, p. 650.

Rinaldo Rinaldi

SCRIVANIE

LA TABLE SYMPATHIQUE (comme on dit encre sympathique).

Francis Ponge, *La Table*

We live, each of us, to preserve our fragment, in a state of perpetual regret and longing for a place we only know existed because we remember a keyhole, a tile, the way the threshold was worn under an open door.

Nicole Krauss, *Great House*

1. *Grado zero e allegoria*

Si può vedere attraverso il linguaggio, come insegna la più semplice descrizione. In questo modo la letteratura ha sempre prodotto un equivalente dell'immagine, spesso inventando o riproducendo l'esperienza o traducendo a parole delle immagini preesistenti, come quelle dell'arte figurativa. La descrizione, se imita un modello, può essere veritiera o traditrice, accurata o approssimativa, fotografica o deformante. Quando tuttavia è inserita in un'autobiografia, la convenzione del genere fa presupporre una sua più precisa fedeltà all'immagine reale. Nell'ultima pagina del suo postumo *personal memoir* intitolato *Something of Myself. For my Friends Known and Unknown*, Rudyard Kipling parla degli strumenti del suo lavoro di scrittore («hand-dipped Waverleys», «ink», «writing-blocks») e infine descrive minuziosamente il suo scrittoio:

Like most men who ply one trade in one place for any while, I always kept certain gadgets on my work-table, which was ten feet long from North to South and badly congested. One was a long, lacquer, canoe-shaped pen-tray full of brushes and dead 'fountains'; a wooden box held clips and bands; another, a tin one, pins; yet another, a bottle-slider, kept all manner of unneeded essentials from emery-paper to small screw-drivers; a paper-weight, said to have been Warren Hastings'; a tiny, weighted furseal and a leather crocodile sat on some of the papers; an inky foot-rule and a Father of

Penwipers which a much-loved housemaid of ours presented yearly, made up the main-guard of these little fetishes.

My treatment of books, which I looked upon as tools of my trade, was popularly regarded as barbarian. Yet I economized on my multitudinous penknives, and it did no harm to my fore-finger. There were books which I expected, because they were put in locked cases. The others, all the house over, took their chances.

Left and right of the table were two big globes, on one of which a great airman had once outlined in white paint those air-routes to the East and Australia which were well in use before my death¹.

La pagina, nella sua prima parte, è un catalogo assolutamente neutro: una sorta di grado zero descrittivo che divide ordinatamente i «gadgets» sulla scrivania in tre classi: prima le scatole o i contenitori di «unneeded essentials», poi i fermacarte, infine gli oggetti sporchi di inchiostro (il righello e il nettapenne). Più personale è la seconda parte sui libri e i tagliacarte inutilizzati, ma i libri sono sparsi «all the house over» e non appaiono connessi allo scrittoio. Marcano invece uno scarto connotativo, legato allo spazio e al tempo, i due grandi mappamondi che incorniciano (per dir così) il tavolo da lavoro: evocando non solo la geografia esotica o avventurosa a cui è legata la scrittura di Kipling, ma anche un ricordo privato e l'arco complessivo della propria esistenza, con una finale (l'ultima frase del volume) evocazione della morte.

Quest'ultimo sigillo, quasi postumo, non riesce tuttavia a conferire un preciso significato simbolico alla distaccata descrizione di Kipling, che rimane oggettiva e appena increspata alla superficie. Ben diverso è l'effetto prodotto da un'altra più famosa immagine del medesimo scrittoio², affidata non più alla penna ma al pennello di Sir Philip Burne-Jones (fig. 1).

Come si vede, il dipinto è radicalmente selettivo rispetto alla descrizione dell'autobiografia: la tavola non è affatto «badly congested» e ospita solo oggetti significativi che marcano la professione di Kipling, come la penna, le risme di carta bianca, il foglio già vergato. Soltanto un contenitore cilindrico è conservato e l'estremità di quello che sembra un «pentray», una pipa con il suo portacenere sostituisce i diversi fermacarte ed è visibile

¹ R. KIPLING, *Something of Myself. For my Friends Known and Unknown* [1937], Penguin, Harmondsworth 1977, p. 172 e sopra cfr. p. 171.

² Philip Burne-Jones, *Rudyard Kipling* (1899), Londra, National Portrait Gallery.

un solo (piccolo) «globe», peraltro privo di ogni connotazione personale (l'altro è sostituito, in posizione simmetrica, da un cestino). Molto rilevanti sono invece i libri, antichi, di gran formato e a portata di mano sugli scaffali di fronte. La scrivania qui rappresentata, infatti, non è solo una collezione di oggetti e tratti individuali ma forma anche un insieme allegorico, un sistema compatto munito di un senso aggiuntivo che supera le singolarità autobiografiche di Kipling: quello dello scrittore e della sua missione³.

2. Scrittoio come scrittura

Un sovraccarico allegorico, ovviamente, può essere prodotto anche da una descrizione letteraria, purché essa rinunci al grado zero scelto invece dalla scrittura kiplinghiana. Il «tavolino», per esempio, che Vittorio Imbriani descrive in apertura del suo primo romanzo *Merope IV. Sogni e fantasie di Quattr'Asterischi*, è volutamente costruito intorno al tema del «disordine»:

Non oso scommettere ma giurerei d'esserci più caos, molto più, sul mio tavolino che nell'amministrazione Italiana: carte scritte, da scrivere e geografiche; armi bianche e da fuoco; oggetti di scrittojo; capi di vestiario; libri e libercoli; occhiali e cannocchiali; mille cosette stravaganti vi sono confusissimamente frammischiate; e quantunque volte m'accade di cercare o questo o quello, travolgo ogni cosa in guisa da far maggiore il disordine, se fosse possibile: Altrimenti, se tutto fosse ordinato, sistemato e classificato, non saprei lavorare, non mi verrebbe un pensiero. Quando, dopo un viaggioetto, un'assenza, riprendo il mio solito posto, per due o tre giorni non mi riesce di combinar nulla, finché a furia di scartabellar libri, di scarabocchiar cartucelle, di scaricar le tasche e soprattutto di rimuginare l'accumulato non abbia ristabilito l'antico scompiglio. Che piacevoli riscontri, quante care sorprese m'apparecchia quel garbuglio!⁴

³ Qualcosa di simile, ha osservato Roland Barthes, avviene anche nella pittura di Arcimboldo: le sue famose teste composite sono delle combinatorie di "cose" che si presentano come tali (frutti, fiori, pesci, libri) e al tempo stesso formano appunto una testa umana, ma producono anche un altro senso allegorico che si aggiunge ai primi due (*Estate, Inverno, Autunno, Cuoco, Bibliotecario, Fuoco*). Si veda R. BARTHES, *Arcimboldo ou Rhétoriqueur et Magicien*, in *L'Obvie et l'Obtus. Essais Critiques III*, Éditions du Seuil, Paris 1982, pp. 122-138.

⁴ V. IMBRIANI, *Merope IV. Sogni e fantasie di Quattr'Asterischi* [1867], a cura di R. RINALDI, Carocci, Roma 2009, pp. 41-42.

Il catalogo degli oggetti accumulati sul tavolo sottolinea, come nella descrizione di Kipling, l'eterogeneità e la casualità degli accostamenti. Ma in questo caso lo «scompiglio» è programmato, provocato a bella posta dal proprietario della scrivania che ne rivela al tempo stesso – sulla pagina – il valore meta-letterario: il «garbuglio» non serve solo a stimolare l'ispirazione ma è anche immagine della scrittura «frammischiata» e «stravagante» di Imbriani, all'insegna del «ghiribizzo» o (come dichiara il sottotitolo di *Merope IV*) dei «sogni e fantasie». ⁵ Lo «scrittojo» riproduce così l'andamento stesso del romanzo che lo contiene, con i suoi salti di tono, le continue divagazioni, le immotivate pause oratorie e quel gioco beffardo che sconfessa nella conclusione la veridicità della vicenda proclamata in apertura ⁶.

Qualcosa di simile, ma con una sottigliezza metalinguistica maggiore e uno straordinario effetto di *mise en abyme*, realizza anche una esercizio di Georges Perec intitolato *Still life/Style leaf*, con il titolo bilingue che gioca appunto fra la “natura morta” e il “foglio di stile” (o le norme grafiche). È anche questa una descrizione del tavolo dello scrittore che sta scrivendo, e anche in questo caso il filo conduttore (fin dall'inizio) è la forma canonica del catalogo di oggetti:

Le bureau sur lequel j'écris est une ancienne table de joaillier, en bois massif, munie de quatre grands tiroirs, et dont le plan de travail, légèrement déprimé par rapport aux rebords, sans doute pour empêcher que les perles qui jadis y étaient triées ne risquent de tomber par terre, est tendu d'un drap noir d'une texture extrêmement serrée. Il est éclairé par une lampe articulée, en métal bleu, à l'abat-jour conique, fixée par une sorte de serre-joint à l'un des rayonnages aménagés dans l'épaisseur du mur, à gauche et un peu en avant de la table. A l'extrême gauche de la table, se trouvent deux vide-poches rectangulaires, en verre épais, disposés l'un à côté de l'autre. Le premier contient une gomme blanchâtre sur laquelle est écrit en noir STAEDTLER MARS PLASTIC, un coupe-ongles en acier poli ⁷.

L'autore prosegue per qualche pagina su questo registro, simile a quello di Kipling se non fosse per l'ossessiva precisione e l'esautività dei dettagli.

⁵ Nella *Dedica* Imbriani parlava del romanzo come di uno «scartafaccio pieno di ghiribizzi», riferendosi alla tradizione letteraria dei capricci e delle improvvisazioni, ma al tempo stesso suggerendo un'ispirazione programmaticamente 'irregolare': cfr. *ivi*, p. 34.

⁶ Si veda *ivi*, pp. 421-424 (il capitolo conclusivo o *Finale*).

⁷ G. PEREC, *Still life/Style leaf*, in *l'infra-ordinaire*, Éditions du Seuil, Paris 1989, pp. 107-108.

Alla fine della descrizione, esattamente al centro del testo, compare l'ultimo e più importante oggetto:

Au premier plan, se détachant nettement sur le drap noir de la table, se trouve une feuille de papier quadrillé, de format 21 × 29,7, presque entièrement couverte d'une écriture exagérément serrée, et sur laquelle on peut lire : le bureau sur lequel j'écris est une ancienne table de joaillier, en bois *verni*, munie de quatre grands tiroirs, et dont le plan de travail, légèrement déprimé par rapport aux rebords, sans doute pour empêcher que les perles qui *y étaient jadis* triées ne risquent de tomber par terre, est tendu d'un drap noir d'une texture *très fine*. Il est éclairé par une lampe articulée, en métal bleu, à l'abat-jour conique, fixée par une sorte de serre-joint à l'une des étagères aménagés dans l'épaisseur du mur, à gauche et un peu en *devant* de la table. A l'extrême gauche de la table, se trouvent deux *plumiers* rectangulaires, en verre épais, disposés l'un à côté de l'autre. Le premier contient une gomme blanchâtre sur laquelle est écrit en noir STAEDTLER MARS PLASTIC, un coupe-ongles en acier poli⁸.

Il foglio di carta, riproducendo integralmente la medesima descrizione che abbiamo appena letto, fa scattare una *mise en abyme* davvero esemplare e lega (come per Imbriani) il tema dello scrittoio a quello della scrittura. L'effetto è però complicato da una lunga serie di piccole differenze testuali, che distinguono la seconda scrivania dal suo modello speculare (le abbiamo indicate in corsivo); come se il testo contenesse due versioni della stessa immagine, prima quella convenzionalmente fedele alla realtà, poi quella effettivamente trasferita sul foglio dalla scrittura. La seconda, con i suoi minimi scarti, indica allora *materialmente* il lavoro della scrittura, i suoi infiniti e continui aggiustamenti, formandone insieme la figura allegorica. Il testo di Perec funziona insomma, nello stesso tempo, come quello "neutro" di Kipling e come l'astrazione figurale del suo ritratto pittorico⁹.

⁸ *Ivi*, p. 113 (sottolineature nostre).

⁹ Non a caso Perec si sofferma sulla pittura di Arcimboldo nelle prime pagine della *Disparition*, citando James e suggerendo che l'apparizione della testa composita o del significato ultimo («Imago dans mon tapis») non dipende da oggetti già dotati di significato («animaux marins [...] abondants fruits [...] involutifs pistils») bensì da elementi minimi come i frammenti di un *puzzle*, che tendono a lasciare ambiguamente aperto il risultato formando però anche in questo caso l'immagine figurale della scrittura: «un amas d'insinuants vibrions s'organisant suivant un art si subtil qu'on sait aussitôt qu'un corps a suffit à la constitution du portrait, sans qu'à aucun instant on ait pourtant l'occasion d'y saisir un signal distinctif, tant il paraît clair qu'il s'agissait, pour l'artisan, d'aboutir à un produit

3. *Tempo autobiografico*

Una descrizione apparentemente neutra può ricevere un plusvalore semantico non solo sul piano astratto e sovraindividuale, spostandosi verso l'allegoria, ma anche su quello privato e personale, entrando a far parte di un ritratto psicologico o autobiografico. Qualche indizio in questa direzione lo forniva già la citata pagina di Kipling, ma senza premere troppo il pedale della confessione intima. Se restiamo nell'ambito delle descrizioni d'arredamento, il modello esemplare (come si poteva prevedere) è l'opera di Proust, in particolare la grande pagina della *Prisonnière* dove il narratore visita il nuovo «salon Verdurin» a Quai Conti e ritrova «certains meubles» dell'abitazione precedente «transposés au milieu d'autres», cogliendo così in quel salotto «un certain air de famille, une identité permanente»:

C'était cette partie irréelle [...] de laquelle, dans un salon comme en toutes choses, la partie extérieure, actuelle, contrôlable pour tout le monde, n'est que le prolongement, cette partie qui s'est détachée du monde extérieur pour se réfugier dans notre âme, à qui elle donne un *plus-value*, où elle s'est assimilée à sa substance habituelle, s'y muant – maisons détruites, gens d'autrefois, compotiers de fruits des soupers que nous nous rappelons – en cet albâtre translucide de nos souvenirs, duquel nous sommes incapables de montrer la couleur qu'il n'y a que nous qui voyons, ce qui nous permet de dire véridiquement aux autres, au sujet de ces choses passées, qu'ils n'en peuvent avoir une idée, que cela ne ressemble pas à ce qu'ils ont vu, et que nous ne pouvons considérer en nous-mêmes sans une certaine émotion, en songeant que c'est de l'existence de notre pensée que dépend pour quelque temps encore leur survie¹⁰.

Anche una scrivania, insomma, può avere un passato o una memoria, può esser munita di una prospettiva o profondità temporale diventando altra da se stessa, come i vecchi mobili del «salon Verdurin» che per il narratore

qui, montrant puis masquant, tour à tour sinon à la fois, garantit la loi qui l'ourdit sans jamais la trahir» (G. PEREC, *La Disparition*, Denoël, Paris 1969, p. 41). Un'idea simile di combinatoria e un eguale interesse per la pittura di Arcimboldo ha manifestato anche Galileo Galilei, come ha osservato Italo Calvino (cfr. I. CALVINO, *Il libro della natura in Galileo*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. BARENGHI, Mondadori, Milano 1995, t. I, pp. 853-855).

¹⁰ M. PROUST, *La Prisonnière*, in *A la recherche du temps perdu*, a cura di J.-Y. TADIÉ, A. COMPAGNON e P.-E. ROBERT, Gallimard, Paris 1988, vol. III, pp. 788-789 (sottolineatura nostra) e sopra cfr. p. 788.

avaient cette patine, ce velouté des choses auxquelles, leur donnant une sorte de profondeur, vient s'ajouter leur double spirituel ; tout cela, éparpillé, faisait chanter devant lui comme autant de touches sonores qui éveillaient dans son cœur des ressemblances aimées, des réminiscences confuses et qui, à même le salon tout actuel qu'elles marquetaient çà et là, découpaient, délimitaient, comme fait par un beau jour un cadre de soleil sectionnant l'atmosphère, les meubles et les tapis, poursuivaient d'un coussin à un porte-bouquet, d'un tabouret au relent d'un parfum, d'un mode d'éclairage à une prédominance de couleurs, sculptaient, évoquaient, spiritualisaient, faisaient vivre une forme qui était comme la figure idéale, immanente à leur logis successifs, du salon Verdurin¹¹.

Squisitamente proustiana, per esempio, è la pagina che allo scrittoio dedica Mario Praz nella *Casa della vita*, un'autobiografia composta descrivendo l'arredamento della propria abitazione¹². In apertura l'autore fa qualche concessione alla variante allegorica che già conosciamo:

In quest'angolo del salone, vicino alla finestra, è collocata la scrivania. Per uno scrittore questo dovrebbe essere il mobile principale, il primo da ricercare conforme al concetto che si sarà formato della propria missione, il quale non potrà non possedere un certo grado di elevatezza, per quanto voglia la sua modestia schermirsi. Lo scrittoio è per lui quel che per la bella donna è la psiche; e lo specchio sarà nel suo caso il foglio bianco su cui si rifletterà il contenuto della sua anima, sicchè con piena ragione si potrà dire essere la scrivania la psiche dello scrittore¹³.

Ma la dettagliata descrizione del mobile, in perfetto stile Impero come tutto l'appartamento, fa subito scattare un processo memorativo che a questa scrivania associa quelle precedenti, possedute e utilizzate nel corso degli anni. Si risale così dall'attuale «grande scrivania francese» a uno «scrittoio più semplice, probabilmente siciliano», a «una scrivania della fine del Settecento», ai «tavoli [...] in camere d'affitto» e infine a

¹¹ *Ivi*, p. 790.

¹² Testo parallelo è quello che l'autore ha dedicato all'arredamento del Vittoriale: si veda M. PRAZ, *D'Annunzio arredatore*, in *Il patto col serpente*, Mondadori, Milano 1972, pp. 357-366.

¹³ M. PRAZ, *La casa della vita* [1958] nuova edizione accresciuta con 27 illustrazioni fuori testo, Adelphi, Milano 1995, p. 354.

quel tavolo dei miei anni giovanili di cui non ricordo bene la forma: forse era stata la scrivania di mio padre, e, a quel che mi sembra di rammentare, era di noce filettato di scanalature dorate, nel gusto ibrido della fine del secolo scorso. Ho usato quel mobile per tanti anni, e forse, se lo vedessi, lo riconoscerei, ma ora ne ho una memoria estremamente confusa. Né mi aiuta una fotografia di me seduto a questo scrittoio nel 1916, nella casa di Piazza dei Nerli a Firenze, perché il tavolo è completamente in ombra¹⁴.

Perfettamente simmetrica è la conclusione della pagina, dedicata (secondo le regole di questo micro-genere) al catalogo dei “soprammobili”, agli oggetti ospitati sul piano della scrivania, ma coronata da un ricordo familiare, da un oggetto-feticcio che riconduce ancora una volta alla figura paterna:

Il solo soprammobile che mi provenga dalla famiglia è un’agata segata che mostra nella sezione una lucida superficie dal centro rosso e bianco piumoso e dai margini verdognoli venati di rosso, una specie di fetta di prosciutto minerale, un ricordo delle Alpi e dei paesi di mio padre¹⁵.

In un simile recupero del tempo perduto attraverso il mobile deputato alla scrittura, non stupisce allora che al centro del ritratto (possiamo usare questo termine, personalizzando un articolo di arredamento) campeggi una vera e propria «madeleine» proustiana. Accennando infatti alle «vedute», ai «rumori» e agli «odori» che possono ostacolare o favorire il processo di composizione, Praz evoca un ricordo lontano, con un tocco di malinconia:

Un odore, un sapore, per qualche associazione sentimentale manifesta o recondita, può acuire la nostra sensibilità e affilare il nostro ingegno. Un Martini bianco con una certa dose di gin mi riporta a Arundel Terrace a Brighton in un giorno d’estate, mi ripresenta agli occhi un giardino con un opulento *herbaceous border*, e quel sole un po’ pesante solamente nel mezzo del giorno, ma non mai di continuo, ché di quando in quando passavano nuvole e si rabbriviva se si era un costume da bagno. E questo ricordo ha il potere di mettermi in uno stato di grazia¹⁶.

¹⁴ *Ivi*, p. 356 e sopra cfr. pp. 355-356.

¹⁵ *Ivi*, p. 358 e sopra cfr. p. 357.

¹⁶ *Ivi*, p. 357 (anche sopra).

Una dimensione temporale ed effettivamente storica alla descrizione della propria scrivania conferisce anche Perec nelle sue *Notes concernant les objets qui son sur ma table de travail*, che formano un *pendant* diacronico all'esposizione sincronica del già citato *Still lif /Style leaf* («Il y a plusieurs années déjà que j'envisage d'écrire une histoire de quelques-uns des objets qui sont sur ma table de travail¹⁷»). La pagina si apre con il solito catalogo di oggetti e culmina con un altro più dettagliato catalogo («L'écriture contemporaine, à de rares exceptions [...] a oublié l'art d'énumérer¹⁸»), ma soprattutto è fittamente intrecciata a notazioni cronologiche che da un lato marciano la permanenza relativa dei singoli elementi di questa eterogenea collezione e dall'altro misurano la durata del lavoro dello scrittore al suo scrittoio:

Il y a beaucoup d'objets sur ma table de travail. Le plus ancien est sans doute mon stylo ; le plus récent est un petit cendrier rond que j'ai acheté la semaine dernière [...].

Je passe plusieurs heures par jour assis à ma table de travail [...].

Je range encore assez souvent ma table de travail [...].

Cet aménagement de mon territoire se fait rarement au hasard. Il correspond le plus souvent au début ou à la fin d'un travail précis [...].

Plus tard, quand mon travail avance ou piétine, ma table de travail s'encombre d'objets que parfois le hasard seul rassemble [...] ou bien des nécessités éphémères [...] . Certains resteront quelques minutes, d'autres quelques jours, d'autres, apparemment venus là d'une façon plutôt contingente, s'installeront d'une manière permanente¹⁹.

Da questa rete di momenti e durate diverse potrà emergere una sorta di autoritratto, costruito attraverso gli oggetti dello scrittoio e capace di trasformarli (di trasformare la scrivania) in una significativa confessione personale; non declinata però sul registro del passato e della proustiana reminiscenza (come quella di Praz), ma su quello di un presente quasi diaristico:

Ainsi, une certaine histoire de mes goûts (leur permanence, leur évolution, leurs phases) viendra s'inscrire dans ce projet. Plus précisément, ce sera, une

¹⁷ Cfr. G. PEREC, *Notes concernant les objets qui son sur ma table de travail*, in *Penser/Classer*, Hachette, Paris 1985, p. 22.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ivi*, pp. 17-19.

fois encore, une manière de marquer mon espace, une approche un peu oblique da ma pratique quotidienne, une façon de parler de mon travail, de mon histoire, de mes préoccupations, un effort pour saisir quelque chose qui appartient à mon expérience, non pas au niveau des ses réflexions lointaines, mais au cœur de son émergence²⁰.

4. *Memoria collettiva*

Al tema della scrivania come luogo presente e insieme figura storica del lavoro dello scrittore si ispira anche la descrizione iniziale di *Great House*, un romanzo di Nicole Krauss dedicato proprio alle vicende di un «wooden desk» che attraversa la vita di molti personaggi. Quello iniziale è appunto una scrittrice, che non esita a caricare l'oggetto di significati quasi mistici:

I looked across the room at the wooden desk at which I had written seven novels, and on whose surface, in the come of light cast by a lamp, lay the piles of pages and notes that were to constitute an eighth. One drawer was slightly ajar, one of the nineteen drawers, some small and some large, whose odd number and strange array, I realized now, on the cusp of their being suddenly taken from me, had come to signify a kind of guiding if mysterious order in my life, an order that, when my work was going well, took an almost mystical quality. Nineteen drawers of varying size, some below the desktop and some above, whose mundane occupations (stamps here, paper clips there) hid a far more complex design, the blueprint of a mind formed over tens of thousands of days of thinking while staring at them, as if they held the conclusion to a stubborn sentence, the culminating phrase, the radical break from everything I had ever written that would at last lead to the book I had always wanted, and always failed, to write. Those drawers represented a singular logic deeply embedded, a pattern of consciousness that could be articulated in no other way but their precise number and arrangement. Or am I making too much of it?²¹

Ma quasi subito il gigantesco e inquietante pezzo di arredamento («it overshadowed everything else like some sort of grotesque, threatening

²⁰ *Ivi*, p. 23.

²¹ N. KRAUSS, *Great House*, Viking an imprint of Penguin Books, London 2010, p. 16.

monster²²) si trasforma nella figura stessa della memoria: quella di una vita individuale con le sue colpe e i suoi segreti inconfessabili (uno dei cassetti è chiuso da «a small brass lock²³» di cui si è smarrita la chiave), ma anche quella di una vita comune faticosamente ricostruita dopo l'Apocalisse della guerra e dell'olocausto. Se il primo personaggio del romanzo è la scrittrice, col suo fantasma di un figlio abbandonato che è l'incarnazione stessa della mancanza, della solitudine e della morte simboleggiate dalla scrivania²⁴, l'ultimo personaggio a prendere la parola è un vecchio antiquario che consacra la propria vita a recuperare gli oggetti sottratti dai nazisti ai perseguitati:

at last I produce the object they have been dreaming of for half a lifetime, that they have invested with the weight of their longing. It's like a shock to their system. They've bent their memories around a void, and now the missing thing has appeared. They can hardly believe it, as if I'd produce the gold and silver sacked when the Romans destroyed the Temple two thousand years ago. The holy objects looted by Titus that mysteriously disappeared so that the cataclysmic loss would be total, so that there would be no evidence left to keep the Jew from turning a place into a longing he could carry with him wherever he wandered, forever²⁵.

L'oggetto mancante allora, nella *quête* personale dell'antiquario per ritrovare il perduto arredamento familiare («he had searched for and repossessed every other piece of furniture in that room, the same pieces that had sat in his own father's study in Budapest until the night in 1944 when the Gestapo had arrested his parents²⁶»), è qualcosa di più di un semplice *memento* privato. Nelle ultime pagine del romanzo egli ritrova infatti, come suo antico proprietario, la scrivania che ha legato insieme tutte le vicende narrate, sperimentando la delusione e insieme la liberazione da un'angosciosa assenza («the disappointment, then the relief of something at last

²² Cf. *ivi*, p. 83.

²³ Cf. *ivi*, p. 21.

²⁴ Per questo e per molti altri temi, come l'oggetto mancante o la casella rimasta libera nel montaggio del *puzzle* (la stessa scrivania e l'unico suo cassetto vuoto, chiuso a chiave all'inizio della storia), il romanzo della Krauss è strettamente legato all'opera di George Perec, in nome di una comune rivendicazione della memoria ebraica. Il titolo stesso evoca la struttura de *La Vie mode d'emploi*.

²⁵ KRAUSS, *Great House*, cit., p. 275.

²⁶ Cf. *ivi*, p. 114.

sinking away²⁷»). Ma trasforma anche l'oggetto nell'emblema di un passato collettivo, quello di un popolo che solo nel Libro, nel Tempio e nella Città può ridare forma alla propria memoria:

Turn Jerusalem into an idea. Turn the Temple into a book, a book as vast and holy and intricate as the city itself. Bend a people around the shape of what they lost, and let everything mirror its absent form²⁸.

Se la Città e il Tempio si trasformano in un Libro che li sostituisce e li rappresenta, la scrivania diventa allora l'immagine stessa del libro che la contiene: figura di un ricordo «holy and intricate» e come tale figura della «Great House» che dà titolo all'opera («after the phrase in Books of Kings: *He burned the house of God, the king's house, and all the houses of Jerusalem; even every great house he burned with fire*²⁹»). Grande Casa è infatti la memoria: come quella che il gran maestro dell'anamnesi Sigmund Freud ha ricostruito nel suo esilio londinese, identica a «the study he'd been forced to abandon at 19 Berggasse³⁰»; come la misteriosa scrivania, che con i suoi diciannove cassetti disegna una mappa ideale della mente umana.

5. Solo se stessa

Questo modo particolare di «marquer son espace», che consiste nel descrivere la propria scrivania, fa una terza apparizione nelle opere di Georges Perec. Questa volta, però, l'autore si distanzia dal proprio vissuto e adotta la forma oggettiva dell'*ékphrasis* per trascrivere l'immagine di uno scrittoio già fissata in un'opera d'arte, il famoso *San Girolamo nello studio* di Antonello da Messina (fig. 2).

La scrittura di Perec è in questo caso assolutamente neutra e ristabilisce per così dire il rapporto diretto con l'immagine che nel caso di Kipling era solo ipotetico. Citiamo, di questa replica del dipinto di Antonello, solo le parti che riguardano lo scrittoio:

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 289.

²⁸ *Ivi*, p. 279.

²⁹ Cfr. *ibidem*.

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 110.

Le cabinet de travail est un meuble de bois posé sur le carrelage d'une cathédrale. Il repose sur une estrade à laquelle on accède par trois marches et comprend principalement six casiers chargés de livres et de divers objets (surtout des boîtes et un vase), et un plan de travail dont la partie plane supporte deux livres, un encrier et un plume, et la partie inclinée le livre que la saint est en train de lire. Tous ses éléments sont fixes, c'est-à-dire constituent le meuble proprement dit, mais il y a aussi sur l'estrade un siège, celui sur lequel le saint est assis, et un coffre. [...]

Sur un côté des étagères sont fixées deux patères austères dont l'une porte un linge qui est peut-être un amict ou une étole, mais plus vraisemblablement une serviette.

Sur une avancée de l'estrade, se trouvent deux plantes en pots dont l'une est peut-être un oranger nain, et un petit chat tigré dont la position laisse à penser qu'il est en état de sommeil léger. Au-dessus de l'oranger, sur le panneau du plan de travail, est fixée une étiquette qui, comme presque toujours chez Antonello de Messine, donne le nom du peintre et la date d'exécution su tableau³¹.

Soltanto alla fine Percec, che si è ben guardato dal modificare in qualche modo i dettagli del quadro, ne suggerisce il significato; ma questa rivelazione del senso non “aggiunge” assolutamente nulla allo scrittoio (che coincide col dipinto), né sul piano allegorico né su quello personale. Il significato è appunto la pura presenza del «meuble» in quanto luogo abitabile o monade felice, che conquista sì lo spazio (uno spazio³²) ma nella misura in cui protegge dall'infinito universo circostante. La scrivania comunica solo se stessa, microcosmo alternativo che nella scrittura del Libro trova la sua giustificazione:

L'espace tout entier s'organise autour de ce *meuble* (et le meuble tout entier s'organise autour du livre) : l'architecture glaciale de l'église (la nudité de ses carrelages, l'hostilité de ses piliers) s'annule : ses perspectives et ses verticales cessent de délimiter le seul lieu d'une foi ineffable ; elle ne sont plus là que pour donner au meuble son échelle, lui permettre de *s'inscrire* : au centre de l'inhabitable, le meuble définit un espace domestiqué que les chats, les livres et les hommes habitent avec sérénité³³.

³¹ N. KRAUSS, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris 1974, pp. 117-118.

³² La pagina forma la seconda parte di un capitolo intitolato appunto *La conquête de l'espace*. La prima, in modo perfettamente parallelo, è dedicata alla famosa *roulotte* di Raymond Roussel.

³³ *Ivi*, p. 118.

Ritroviamo così la scrittura, che tuttavia non si trasforma più in un mito, in una missione o in un'astratta apoteosi della tecnica, ma resta nuda a predicare se stessa come umile esercizio artigianale, priva di aloni simbolici e priva di autobiografica memoria. Il traguardo finale su questa via di progressiva depurazione lo ha forse toccato Francis Ponge nel suo opuscolo dedicato a *La Table*, ancora una volta, in forma di frammenti per un libro da farsi e nel registro già collaudato del «parti pris des choses³⁴». Qui la scrivania, glissando rapidamente sul *tópos* degli oggetti che può ospitare e anzi liquidandolo come superfluo, si riduce davvero ai minimi termini come strumento materiale di scrittura:

Elle m'est commode et si habituelle. Je ne pourrais plus m'en passer (vite dit) peut-être pourrais-je m'en passer, mon écritoire sur les genoux, les pieds posés sur quelque haute pierre. Mais la table, j'y pose aussi le coude (gauche) et y étale tout un attirail cendrier tabac crayons autres [...].

Et dont il doit être bien entendu (que l'idée de (la) table) qu'elle est impérativement liée à celle d'écriture (non du tout à celle de discours oral [...] ni à celle de lecture [...]).

Table rend un son {mat | court} et froid, sans {vibrations aucunes | prolongement aucun}

Et encore faut-il pour cela qu'elle soit frappée – ou prononcée – d'une façon brutale, nette, nettement (dé)coupée (taillée) à gauche et à droite du silence. Sinon, bouche close, rien. Elle ne répond pas. Je l'admire.

Lèvres serrées (et pas de gorge). Elle résiste, s'en tient à son rôle de pur support ou appui (à quoi que ce soit).

C'est seulement les objets qu'elles portent qui ressortent et demandent à être balayés.

Table rase³⁵.

La tavola dello scrittore è dunque priva di oggetti e (a differenza di quelle praziane e perecchiane) priva perfino di memoria, poiché l'unico ricordo familiare (l'amatissimo padre³⁶) non la riguarda, mentre l'unico accenno a un «dévidement de la bobine de la mémoire sensible», col progetto

³⁴ È il titolo della famosa raccolta di descrizioni pubblicata da Ponge nel 1942.

³⁵ F. PONGE, *La Table* [1981], in *Œuvres complètes*, a cura di B. BEUGNOT, G. FARASSE, J.-M. GLEIZE, J. MARTEL, R. MELANÇON, PH. MET e B. VECK, Gallimard, Paris 2002, vol. II, pp. 921, 923, e 934-935.

³⁶ Il ricordo del padre che si lava le mani («cette façon à lui de savonner et de rincer ses chères mains») rinvia semmai al precedente *dossier* di Ponge, *Le Savon*. Si veda *ivi*, pp. 927-928 e 1515.

di parlare delle «principales tables demeurées en ma mémoire³⁷», non è poi sviluppato. Questa cartesiana *tabula rasa* è anche «tablette» dello scriba³⁸, ma è soprattutto un muro che si trasforma in finestra³⁹ aprendosi infinitamente sul mondo. La sua desinenza –*able*, «qui désigne en latin (abilis) ce qui *peut être*», indica infatti «la possibilité pure»:

elle invite (et c'est aussi inscrit dans sa seconde syllabe, muette (et donc dirigée vers l'infini) – elle invite [...] à suivre, à pratiquer son parcours, elle incite à tracer, jusqu'à son but, des lignes, elle invite à l'écriture⁴⁰.

La sua totale apertura sul mondo si può tuttavia capovolgere, alla fine della carriera dello scrittore, in un funebre sigillo, ritornando (alla fine del ciclo) allo zero e al vuoto da cui tutto era cominciato. Simile a una lastra di pietra «comme celles qui devaient couvrir les sarcophages⁴¹», la tavola ritorna nuda alla semplicità assoluta di un'immagine dalla quale anche le nostre pagine hanno avuto inizio:

Table, tu me deviens urgente.

Je t'ai laissé survivre au paradis du non-dit, au paradis de l'existence, jusqu'au moment où n'ayant plus à me servir de toi (sans te prendre en considération) besoin de toi, ayant, grâce à toi, terminé mon œuvre, je peux maintenant, {te prenant | te dévisageant} à ton tour comme référent, et de ce fait *t'effaçant* enfin toi-même, *en finir* absolument⁴².

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 936.

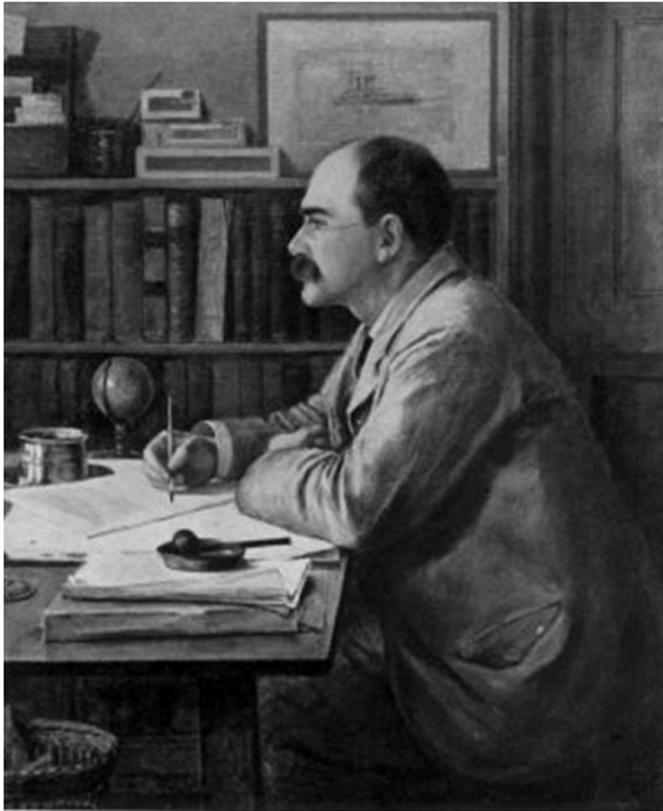
³⁸ Cfr. *ivi*, pp. 924-926.

³⁹ Si veda *ivi*, pp. 932-933.

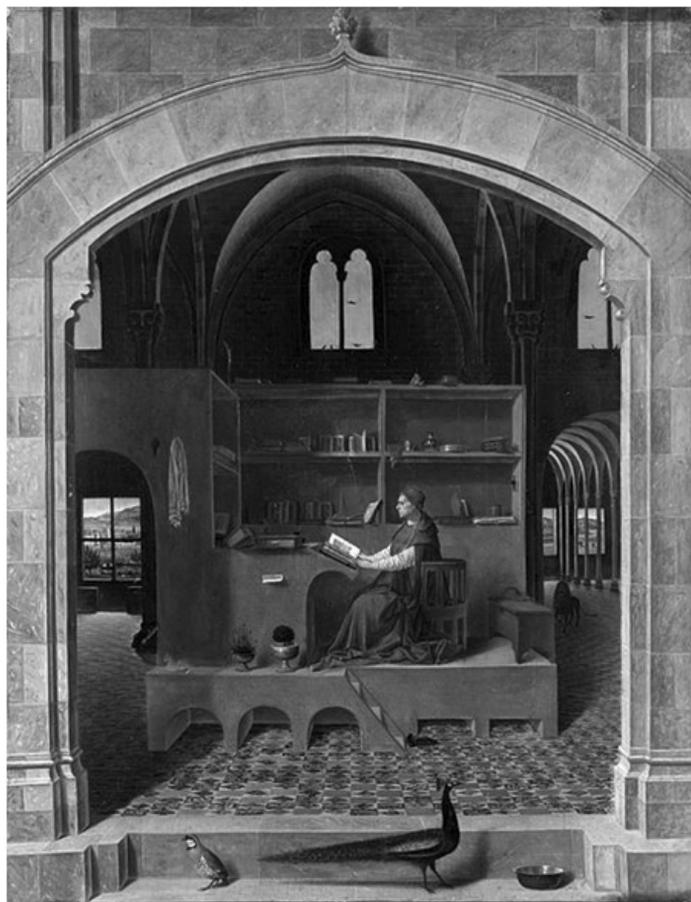
⁴⁰ *Ivi*, p. 937 e sopra cfr. pp. 917 e 935.

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 938.

⁴² *Ivi*, pp. 941-942. Questa capacità di scomparire nel momento stesso in cui rivela la propria essenza appartiene anche all'altro oggetto banale lungamente descritto da Ponge: si veda *Le Savon*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. II, p. 362.



1. Ph. Burne-Jones, *Rudyard Kipling* (1899), Londra, National Portrait Gallery



2. Antonello da Messina, *San Girolamo nello studio* (1474-75), Londra, National Gallery

Carlo Santoli

IL PAESAGGIO DELLA GRECIA NEI *TACCUINI* DI D'ANNUNZIO

Nei *Taccuini* si snoda l'immagine suggestiva della Grecia antica. È una riscoperta archetipica, che avviene nell'estate del 1895, quantunque l'idea di una crociera nel Levante¹ (intrapresa da D'Annunzio in compagnia dell'esploratore Guido Boggiani, Pasquale Masciantonio, Edoardo Scarfoglio e Georges Hérelle), si rilevi già in una lettera scritta da D'Annunzio l'11 luglio 1895 al traduttore francese, in cui descrive l'itinerario spirituale attinto al libro di Charles Diehl dal titolo *Excursions Archéologiques en Grèce. Mycènes-Délos-Athènes*, pubblicato a Parigi nel 1890:

Ecco dunque l'itinerario: giovedì o venerdì della settimana prossima (cioè il 18 o il 19) m'imbarcherò sullo yacht a Brindisi e fileremo direttamente verso Corfù. Da Corfù, navigherò verso il golfo di Corinto, dove gette-

¹ Cfr. P. SCOTTI, *In Grecia. Relazioni di viaggio. Châteaubriand, Boggiani e D'Annunzio, De Lacretelle, Sergio Gotico, Lalla Romano, Ch. Rand, G.F. Véné*, Libreria degli studi, Genova 1965; P. SORGE, *Una vita diversa*, Trevi, Roma 1980; E. MARIANO, *D'Annunzio e la Grecia*, in «Il Verri», n. 7-8, settembre-dicembre 1985, pp. 48-76; *D'Annunzio in Grecia: il viaggio della svolta*, in «Rassegna dannunziana», n. 27, maggio 1995, pp. XLVII-LV; F. GIARDINAZZO, *D'Annunzio 1895. Un viaggio in Grecia*, Cardini, Firenze 2005; *Verso l'Ellade: dalla «Città morta» a «Maia»*, XVIII Convegno internazionale, Pescara, 11-12 maggio 1995, Centro nazionale di studi dannunziani e della cultura in Abruzzo, Edians, Pescara 1995, in particolare: G. PAPPONETTI, *Venturieri senza ventura: la crociera della «Fantasia»*, pp. 44-68; S. BASCH, *Le Voyage de Grèce des Français après les découvertes de Schliemann*, pp. 196-208; G. MATTENKLOTT, *Reisen in Griechenland Von Jacob Levi Bartholdy bis zu Hugo von Hofmannsthal*, pp. 209-220; J. WOODHOUSE, *Lord Byron e la Grecia: un precursore illustre di Gabriele d'Annunzio*, pp. 221-233. Cfr. anche A. GRILLO, *Il suono del vento tra le corde. Gabriele d'Annunzio in Sardegna e in Grecia (1882-1895)* e G. PAPPONETTI, *Gabriele d'Annunzio e la passione per l'antico*, in *Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità*, a cura di C. SANTOLI, in «Sinestesia», VI-VII, 2008-2009, pp. 225-239 e 240-264; *La crociera della «Fantasia»: diari del viaggio in Grecia e Italia meridionale (1895)*. *D'Annunzio, Boggiani, Hérelle, Scarfoglio*, a cura di M. CIMINI, Marsilio, Venezia 2010. Si veda anche R. SCRIVANO, *D'Annunzio e Scarfoglio*, in *D'Annunzio a Napoli*, a cura di A.R. PUPINO, Liguori, Napoli 2005, in particolare le pp. 271-272.

rò l'ancora nella rada d'Itèa per fare un'escursione agli scavi meravigliosi di Delfi. Poi, attraversato il Canale, entreremo nel golfo di Egina e in quello di Nauplia da dove mi dirigerò a fare un'escursione a Micene e a Tirino. Poi, voleremo dritti a Salonicco, da Salonicco a Costantinopoli, da Costantinopoli a énedo per fare un'escursione alle rovine di Troia, da lì a Scio, Smirne, Samo, Rodi. E da Rodi, se ne avremo il tempo, ritorneremo, il vento di tramontana in poppa, costeggiando la Siria, l'Egitto e la Tripolitania; altrimenti navigheremo, senza ritardi, verso Malta, e da Malta verso la Sicilia e Napoli. Che ne pensate².

Come l'obiettivo di una camera da presa lo sguardo dell'autore imprime in una narrazione periegetica figure ed emozioni:

+ 30 luglio. Tramonta la luna, dopo mezzanotte, e il vento tace. Sorge il sole; e il mare è quieto, come l'olio nelle cisterne di Gallipoli.

La natività del sole è stata annunciata da una rugiada copiosa che ha quasi inzuppato le vele. La nave si culla ancora su l'onda morta, dando un leggero malessere.

Quasi per tutto il giorno rimango sopra coperta, disteso in una lunga sedia di vimini, preso da una specie di languore in fondo a cui si muove una vaga nausea. Il faro di Gallipoli, su l'isola di Sant'Andrea, è ancora visibile. E la punta di Santa Maria di Leuca sembra per noi insuperabile. La lunga striscia di terra è rocciosa e sterile, leggermente rosea, qua e là scolpita con finezza. La grande attrattiva, per me, dei paesi sterili e lapidei. Sogno la Grecia come un ammasso di rupi precisamente disegnate sul cielo azzurro, sormontate da cittadelle di marmo³.

La pagina si modula tra annotazioni sonore, divenendo partecipe di una condizione distesa dell'anima:

Disteso, supino, mi addormento a poco a poco. Mi sveglio dopo qualche ora. La luna sta per tramontare; è d'un color aranciato, fantastica. La "Fantasia" seguita a correre. Odo una specie di cantilena triste e monotona, che sembra venire da qualche barca di pescatori lontana.

² Cfr. G. TOSI, *D'Annunzio à Georges Hérelle. Correspondance présentée par Guy Tosi*, Denoël, Paris 1946, p. 249; *Carteggio D'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. CIMINI, Carabba, Lanciano 2004.

³ G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. BIANCHETTI e R. FORCELLA, Mondadori, Milano 1965, pp. 35-36.

Guido anche – che dorme accanto a me – si sveglia.

Gli domando:

– Odi quel canto?

Egli ascolta; poi dice:

– È il suono del vento tra le corde.

Sembra impossibile, tanto quelle modulazioni sono umane.

La luna scende su l'acqua, leggera. Se prima sembrava d'argento massiccio; ora ha l'apparenza di una di quelle sottilissime foglie d'oro che un soffio fa volare.

Mi riaddormento, col viso rivolto alle stelle silenziose⁴.

In una mirabile rarefazione cromatica si precisa l'identità del luogo finemente ritratto e scolpito:

Verso le otto, nel cielo d'oriente luminosissimo, comincia a disegnarsi il fantasma trasparente di una montagna. È l'isola di Leucade (Santa Maura). D'ora in ora, quel profilo indistinto si fa più preciso e più visibile. Ecco, in fatti, Leucade. È un'isola rocciosa, fortemente disegnata; e sono lieto che la Grecia mi appaja nella prima vista con questo aspetto di concisione e di magrezza, che le è proprio.

Le rocce sono qua e là rossastre: somigliano molto a quelle del mio Abruzzo. Il profilo va digradando; e verso la punta estrema l'isola ha l'aspetto di un adunamento di bastioni diruti. Ecco il salto di Leucade, lo scoglio d'onde si precipitò Saffo infiammata di amore⁵.

Talvolta un'aura di sogno e di mistero pervade la natura:

Ecco Itaca petrosa, scoscesa sul mare, macchiata qua e là da oliveti pallidi, quasi deserta: l'Itaca diletta al politropo Odisseo. Siamo finalmente nel mare classico. Grandi fantasmi omerici si levano da ogni parte.

Entriamo nel canale. Itaca è petrosa, ma Cefalonia è ricca di vigneti, di uliveti e di cipressi.

Una moltitudine innumerevole di cipressi alti e svelti è sparsa per il pendio, e dà a tutta l'isola un aspetto pensoso.

Il canale è placido. Navighiamo col vento in poppa. Cefalonia mostra di tratto in tratto qualche seno recondito come il fondo di una conchiglia; e ci attrae con il suo mistero che non potremo penetrare.

⁴ *Ivi*, p. 38.

⁵ *Ivi*, p. 39.

Io vorrei gettar l'ancora in una di quelle piccole rade solitarie, e mettere il piede sul suolo sconosciuto, ed esplorare l'isola silenziosa su cui i cipressi segnano ombre lunghe ed esigue come in un cimitero⁶.

Lo scenario assume una connotazione lirica, affabulatrice, ridestando il fascino dell'arte ellenica:

Io ho ancora gli occhi dell'anima pieni dell'inaudito fulgore che i tesori del tempio d'Olimpia emanavano nelle pagine di Pausania! Leggevo pur dianzi sul ponte, la descrizione del Giove Fidiaco e della casa di Cipselo⁷.

Di qui scaturisce «il diario di viaggio che è, più esattamente, una peregrinazione dell'anima attraverso i paesaggi tante volte mirati con l'immaginazione e finalmente ritrovati⁸».

⁶ *Ivi*, pp. 39-40.

⁷ *Ivi*, p. 43.

⁸ Cfr. F. GIARDINAZZO, *D'Annunzio 1895. Un viaggio in Grecia*, cit., p. 11. In una lettera del 12 agosto 1895 inviata dal Pireo a Francesco Paolo Michetti D'Annunzio scrive: «La Grecia è quale la immaginavo: arida e rocciosa, coperta di olivi e di cipressi, con linee di montagne meravigliose. Le montagne per la loro bellezza armonica hanno un valore d'arte, come le statue. Sobrietà dappertutto, come nella prosa di Tucidide e di Senofonte. Resteremo qui fino a giovedì o venerdì; poi faremo vela per Chio, Tenedo, il Bosforo... Il viaggio non è senza malinconie e senza disagi. La Grecia è dura come un deserto, a chi la traversa. Ma, fra un anno, il ricordo diventerà magnifico... non ho sofferto se non qualche leggerissima nausea. E credo che riuscirò a domare anche le tempeste. // Ave. Gabriele» (*ibidem*). Significative si rivelano anche queste descrizioni tra bozzetto e prosa d'arte: «Nella sera Patraso si anima, come incomincia a divenir meno ardente il soffio libico. La riva s'illumina, si odono musiche di mandolini e di violini. Per un momento socchiudendo gli occhi, mentre l'immagine della luna ride nell'acqua molle, immagino di trovarmi ancorato nel bacino di San Marco. La notte genera i suoi incantesimi consueti. [...] La campagna di Patraso è tutta coltivata a vigne. Le vigne sono immense, folte, con l'aspetto verde *eguale* di praterie, opulentissime, con i pampini un poco illanguiditi dal grande ardore. Il loro verde stacca sul fondo azzurro cupo del mare, dove la montagna di Missolongi quella della Bell'Acqua appajono con una meravigliosa finezza di disegno e di colore. // Di tratto in tratto, fra la ricchezza appassionata delle vigne, si apre un viale di cipressi pensosi. Appare qualche aja su cui è distesa la *passolina* violacea. Ecco un ruscello su le cui rive fioriscono i belli oleandri selvaggi, come rosai. Una torma di rondini vola, brillando dai petti bianchi, su una casa di fango in rovina. Qualche agave solleva nel sole il magnifico suo candelabro d'oro. // Come il sole declina, l'arsura va temperandosi. // Ecco un delicato paesaggio vesperale. Un fiume serpeggia tra gli alti e acuti cipressi; li montagne al fondo sono azzurre come lo zaffiro, quasi diafane, con linee nobili ed eloquenti; la luna, quasi rotonda, è pallida nel cielo pallidissimo. // Presso Myrtia (dolce nome) grandi colline dall'aspetto sacro, coperte di vigne e di cipressi. Le stoppie ardono qua e là con vive fiamme; colonne di fumo si levano diritte nell'aria senza vento, come da roghi sacrificali. La luna pende su i culmini, bianca come una targa d'argento. Per un avvallamento si scorge, in lontananza, il profilo di Zacinto nel mare, su un cielo tutto roseo. // Ancóra qualche

Guy Tosi osserva:

Taine ... c'est un voyageur philosophe et artiste ... mais un voyageur.
D'Annunzio est un pelerin: les lieux qu'il visite deviennent pour lui des
hauts-lieux, des sanctuaires⁹.

Un'atmosfera di sacralità precede infatti la rievocazione del Museo di Olimpia e dell'Ermete di Prassitele, che appare ieratico e solenne¹⁰:

+ 3 agosto. Mi sono addormentato a mezzanotte pensando all'Ermete; mi sono risvegliato pensando a Lui. Dalla finestra della mia stanza veggo l'edificio del Museo, elevato dalla liberalità del greco Zingros: un edificio che imita l'architettura di un tempio antico. Dietro quale delle vetrate, che fiammeggiano al sole mattutino, sorge la divina effigie prassitelèa?

paesaggio pieno di poesia: montagne intensamente azzurre su orizzonti rosei, e file di cipressi neri, e correnti d'acque pallide che riflettono il cielo superiore» (*ivi*, pp. 46-47). Da considerare anche M. SCICCHITANO, *L'archetipo delle «Laudi»*. «L'Oleandro», in «Io, ultimo figlio degli Elleni». *La grecità impura di Gabriele d'Annunzio*, ETS, Pisa 2011, p. 103.

⁹ Cfr. G. TOSI, *D'Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor*, in «Studi francesi», n. 34, 1968, p. 37.

¹⁰ «Giungiamo a Olimpia verso le nove [...]. // D'avanti a noi – nel lume della luna – si apre la valle sacra dell'Alfeo. Il monte Kronion, in forma d'un tumulo, coperto di pini è coronato dalle stelle; ed ha ai suoi piedi le rovine della città santa. Il Museo – costruzione che imita gli edifici antichi – è di contro all'albergo. Una commozione sincera è in fondo a me, quando guardo le vetrate illuminate dalla luna e penso che di là sta sul suo piedestallo l'Ermete: il divino capolavoro. // Bevo con piacere singolare un vinetto che i miei compagni rifiutano: un vinetto secco di Patraso, che ha il colore del granato e uno strano profumo di resina. V'è qualche cosa di *antico* – pel mio gusto e per la mia immaginazione – in questo vino ove sembra sia rimasta in infusione lungamente una corteccia di pino. // Dopo il pranzo, la curiosità ci spinge a discendere verso le rovine. // Discendiamo per un sentiero aspro, tra i cardi che ci pungono le gambe, tra i sassi che rotolano sotto i nostri piedi [...]. S'intravede un gregge, si odono i campani. Quei suoni pastorali evocano su quel classico paese alpestre una visione di montagne nordiche e di pascoli elvetici. Passiamo un piccolo ponte gettato sul Cladeos, su l'antico torrente che affluisce all'Alfeo. Ed eccoci nelle rovine. // Un'adunazione enorme di frammenti calcarei, biancastri alla luna; alcune colonne snelle in piedi; altre abbattute e infrante, colossali. Ci avanziamo in silenzio nel grande cimitero di pietra morta, ove cantano i grilli melodiosamente. Sotto il Kronion, il tempio di Era dalle colonne mozze. Più lungi, il tempio di Giove Olimpico, ov'era custodita un tempo la statua criselefantina di Fidia. Le colonne gigantesche sono abbattute e spezzate in frammenti quasi eguali, come tagliate in una serie di dischi. I capitelli quadrati levano al cielo qualcuno dei loro angoli ancora intatti. Dall'alto della scalinata, si vede ancora intorno una congerie di massi confusamente. Le colline che lambono l'Alfeo si disegnano sul cielo lunare con dolci forme, sparse di ombre arboree. // In questa ora, alla vigilia, la città santa era occupata da una moltitudine innumerevole che già, nel giorno, divisa in teorie sacre aveva percorso l'Attis e aveva depositato le offerte nei santuarii. Gli atleti, raccolti in una solenne aspettazione, meditavano gli sforzi del domani; e, supini su la terra sacra, con la faccia rivolta alle stelle, sentivano forse sul loro capo fremere le ali della Vittoria...» (*ivi*, pp. 47-49).

L'impazienza cresce. Quando entriamo nel Museo, a capo scoperto, io vado direttamente alla sala rossa, del fondo – come guidato da un istinto – passando fra i due frontoni di Paeonios e di Alcamene.

Solo, campeggiando nella parete rossa, su un piedestallo quadrato, la Statua sta come un mistero, come un prodigio di vita. Questa pacata e composta ma pur potentissima espressione di vita soggioga d'un tratto chi fissa per la prima volta sul marmo i suoi occhi mortali. La vita, – la vita superiore, più intensa e più profonda della vita umana, quella che noi tutti artefici cerchiamo d'infondere nelle nostre finzioni, inutilmente, – è qui concentrata con una potenza inaudita, espressa da una pura e lenta armonia di linee. Si prova, contemplando, un sentimento religioso e quasi il bisogno di compiere un segno visibile di adorazione: di baciare la pietra o d'inginocchiarsi pregando¹¹ [...]. Tutto è perfezione. Ecco la perfetta immagine ideale della giovinezza ellenica¹².

¹¹ Ne dà testimonianza anche Guido Boggiani nel suo *Giornale di bordo*: «l'emozione maggiore si prova davanti la meravigliosa statua dell'*Ermete* di Prassitele. Dire che è una meraviglia, è dir poco: descriverla è impossibile. Bisogna vederla. Non c'è riproduzione o fotografia che possa darne un'idea. Quel marmo, d'una dolcezza infinita, d'una perfezione sovrumana, merita un pellegrinaggio da qualunque angolo della terra. L'ho toccato, poiché gli occhi non bastavano per goderne. L'ho toccato più volte, come si toccano le immagini divine. Nessuna, certo, più di questa potrebbe darsi tale. E pel tatto una nuova dolcezza ha penetrato tutto il mio cuore, commovendolo così fortemente come non m'era successo mai. E me ne sono staccato con vero rammarico: avrei pianto... // E Gabriele, ch'era con me — lo vedevo negli occhi suoi — provava la mia stessa emozione». Cfr. G. BOGGIANI, *La cociera della «Fantasia»*, in «Nuova Antologia», 83, marzo 1948, 1767, pp. 234-235.

¹² Segue la descrizione: «Ermete, in piedi, col corpo gravante su la gamba sinistra, sostiene sul braccio sinistro l'infante Dioniso e inclina verso il piccolo dio la faccia sorridente. Il braccio destro, che è monco, levava forse un grappolo. Dai ginocchi in giù mancano le gambe, restaurate in gesso; dei due piedi uno solo fu ritrovato, ed è di fattura elegantissima, cinto dal calzare su cui rimangono tracce di pittura vermiglia. La vita fluisce in tutte le membra. Vista di fronte, la statua ha un carattere di grazia incomparabile e quasi una mollezza feminea. Il ventre e il ha – alla vista – l'elasticità della carne; il torace respira. // Vista di fianco, questa grazia si afforza, appare più robusta e più virile. I lombi sono forti, le cosce possenti, l'arco delle reni saldo e quasi atletico. La testa è piccola, coperta d'una capellatura corta, piena di giovinezza e di benignità. Il manto, che appare gettato su un tronco, al fianco sinistro del dio, è trattato con un realismo straordinario e, nel tempo medesimo, con uno stile che dà ad ogni piega non so quale idealità [...] ecco l'esemplare Efebo. Il Giovine, che è nel più bel fiore di sua esistenza, regge con una placida forza sul suo braccio il pargolo divino: il germe che attingerà la forma assoluta della sua potenza latente, integrandosi nella pienezza dell'essere. Così è raffigurata l'immortalità della vita nell'Eterno Divenire. E tutto è semplice, facile, spontaneo. Un fiume di gioia inesauribile sembra fluire dal simulacro e inondare lo spirito di chi contempla. Come l'ora passa, sembra che noi d'attimo in attimo scopriamo un godimento nuovo. E non abbiamo la forza di distaccarcene. Sentiamo che in quel marmo è fermato per sempre il segreto della Gioja. // Nella grande sala, contro due pareti, sono ricomposti i frammenti dei frontoni (orientale e occidentale). // Il frontone orientale – opera attribuita allo scultore Paeonios – rappresenta un episodio della leggenda primitiva: i preparativi della corsa di gara tra Pelope ed il re Enomao. // Nel mezzo sorge un torso nudo, di larga e vigorosa fattura – appartenente al Giove diritto in piedi che, secondo quel che porta Pausania, formava il centro della composizione,

D'Annunzio ne ricorda la profonda commozione in una lettera all'amico Enrico Seccia:

dividendola in due gruppi simmetrici. A destra del dio sta il re Enomao, di cui non rimane se non il busto gagliardo e la testa mutilata. A sinistra sta Pelope, giovine imberbe, dal bel corpo elegante e svelto. A fianco dei due avversarii, con rigida sinietria, Sterpe dalle lunghe vesti con il capo un poco rivolto, e Ippodamia pensosa, Chiusa nel grave peplo dorico dalle pieghe diritte e rigide. Da ambo i lati, a fianco dell'una e dell'altra figura femminile, i gruppi dei cavalli corsieri; e presso di loro alcuni giovini a terra, abbassati, in attitudini mirabili di grazia e di verità – i quali rappresentano i cocchieri o i compagni dei due eroi. Infine, nell'angolo sinistro del frontone, il fiume Alfeo dal torso possente, dalle forme piene e robuste, sollevato sul cubito per riguardare la lotta; nell'angolo destro, il fiume Cladeo dal busto svelto e nervoso, dalla testa elegante e fine, sollevato su le due braccia a riguardare curiosamente. Tra questo dio fluviale e il gruppo dei cavalli, è una meravigliosa figura di vecchio seduto, col cubito poggiato su la gamba destra, con la gamba sinistra allungata, con la parte inferiore del corpo avvolta in un drappo che lascia scoperto il busto. La testa – perfettamente conservata – è straordinaria d'espressione e di forza vitale, nella massima semplicità di fattura. Scultura franca, sincera e intensa quant'altra mai. // Il frontone occidentale è d'una composizione più ardita e più sapiente – attribuito ad Alcamene ateniese. Rappresenta uno dei motivi più cari agli scultori della scuola attica, che l'han riprodotto nel fregio del Theseion, nelle me topi del Partenone e al tempio di Phigalia: la lotta dei Centauri e dei Lapiti. // Nel centro è Apollo, in piedi tra i combattitori, col braccio disteso, dominando tutta la scena: figura possente e calma, dal busto ampio e muscoloso, dalla testa pettinata il modo arcaico, con le ciocche dei capelli che gli coprono le tempie e la fronte a simiglianza di quei giacinti. Ai due lati del dio, due gruppi opposti con simmetria, avviluppati in una lotta ardente: a sinistra il re dei Centauri afferra Deidamia che con tutta la forza delle braccia respinge il mostro, mentre Piritoo si precipita a soccorrerla; a destra, una giovine donna si dibatte tra le braccia brutali di un altro centauro, già ferito alla testa da un colpo dell'azza di Teseo. E da ciascun lato di questo motivo centrale, simmetricamente opposti, si succedono altri gruppi, la cui altezza va diminuendo secondo l'abbassamento della linea del frontone. I corpi muscolosi dei cavalli, dalle vene saglienti; le mani rapaci dei centauri disegnate energicamente, forme *essenziali*. I centauri hanno la barba rotonda a ventaglio e la bocca spirante delle maschere tragiche. La mano mutilata di Deidamia nella barba del centauro. La mano d'un centauro su un seno di donna (presso la mano della donna medesima che la pone sul suo proprio seno per respingere il bruto). Un centauro è caduto in ginocchio, con la groppa profondamente arcuata, tenendo afferrata una donna dal seno scoperto. Agli angoli del frontone, donne prone guardano con terrore le peripezie della lotta; e agli estremi da ciascun lato, una ninfa in attitudine molle assiste, impassibile e curiosa, alla fiera battaglia. // In fondo alla sala è la Vittoria (opera certa di Paeonios di Menda); statua elevata dai Messenii di Naupatto, in memoria della sconfitta da loro data ai Lacedemoni in Sferacteria. // La dea è nell'atto d'involarsi al cielo, con tutto il corpo inclinato innanzi, per un movimento ardito e superbo. Il lungo peplo dorico disegna le forme nettamente come se fosse umido e aderisse alle membra vive. Tutto il marmo, se bene mutilato, è meraviglioso di audacia, di eleganza e di verità. // Oltre le sculture dei frontoni, dodici metope – poste sotto il colonnato del tempio – decoravano il fregio della *cella*; e rappresentavano le fatiche di Eracle. Due sono conservate al Louvre; di molte qui non rimangono se non rari frammenti. Bellissima mi sembra quella – quasi intatta – che raffigura Atlante nell'atto di presentare i pomi dell'Esperidi a Eracle che, in vece di lui, regge momentaneamente il peso del cielo. Scultura di grande stile. Dietro Ercole, è una Esperide, col braccio levato, chiusa nel grave peplo dorico, coi capelli ondulati, nobile e misteriosa. // In un'altra stanza, sotto una vetrina, vedo una piccola testa di Venere in marmo pario, dal naso corroso, ma con gli occhi pieni di una languida voluttà. In altre stanze, – distese per terra o addossate alla parete – saranno pesanti statue romane dalle gravi armature coperte di bassi rilievi marziali. // Torno d'innanzi all'Ermete che offusca tutto col suo inestinguibile splendore» (*ivi*, pp. 50-51).

A Olimpia, a Delfo, a Micene, a Tirino abbiamo trovato il deserto ardente e qualche gran cimitero di pietre morte. A Olimpia però mi sono inginocchiato dinanzi all'Ermite di Prassitele (l'unica opera originale di quel divino artefice); e ho provato una delle più profonde commozioni estetiche della mia vita intellettuale.

Avvicinandomi ad Atene, scorgendo le colonne del Partendone su l'Acropoli, ho pianto di gioia e di dolore. Ier l'altro, salendo per i Propilei, ho sentito diffondersi per tutto il mio essere una calma quasi ambrosia.

L'Acropoli fu veramente abitata dagli Iddii. Il Partendone, pur così ruinato come appare, dà allo spirito un'estasi che nessuna più grande musica potrà mai dare. È una specie di armonia prodigiosa, il cui mistero rimane irricognoscibile.

Ho pensato spesso a te, che hai un così acuto senso della Bellezza, quando ho fissato gli occhi su una cosa bella. L'Atene moderna è una città bianca e polverosa. Ma gli avanzi antichi compensano d'ogni disagio e d'ogni bruttura. Basterebbero i tesori funerarii di Micene, al Museo, per dare una commozione indimenticabile¹³.

Luoghi ed eventi si dispiegano dunque in azioni sceniche, disvelando una bellezza antica e una natura idilliaca, di cui l'occhio del pellegrino percepisce anche le linee precise, suscitatrici dell'antico spirito ellenico:

Poi usciamo, per discendere alle rovine. Tutta la campagna arde sotto il sole: un odore acuto di erbe aromatiche, tra cui si distingue la menta, impregna l'aria. Da per o sorgono i cardi secchi. Qualche grande albero di fico carico di fronda, e, frequentissimo, un arbusto odoroso) (che forse è l'assenzio ma che il dragomanno chiama λυσιος (agnus castus) dal fiore violetto simile a un piccolo grappolo acuto.

L'adunazione immensa dei massi infranti occupa il terreno. Il Kronion è coperto di pini che tramandano l'odore della resina.

Lasciamo dietro di noi il triste cimitero di pietre morte, per discendere alla riva dell'Alfeo – pieni lo spirito dell'antico mito d'amore.

Ecco il gran letto del fiume, ardente, ghiaioso, sparso di cespugli: qualche oleandro, qualche platano, qualche tamerice. Le cicale mescono il loro canto al mormorio fresco dell'acqua che scorre limpida e azzurra a piè delle colline dolci ove i pini mettono brevi ombre cerulee¹⁴.

¹³ In B. LAVAGNINI, *D'Annunzio e la Grecia*, Palumbo, Palermo 1942, p. 164.

¹⁴ G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, cit., pp. 54-55.

Non v'è per me un paesaggio più eccitante di questo, composto quasi tutto dalle forme violente degli olivi e delle rupi. Così fiera e singolare è qui ogni figura, che s'impone allo spirito quasi *come un sopruso*. V'è – mi sembra – nelle cose una linea dominatrice. Esse sono sempre magre, scarne, precise, ben determinate, chiarissime nel sole. Non è possibile sottrarsi al loro dominio, trascurarle, non considerarle. Esse s'impongono prepotenti. Allora nasce nell'uomo energico un istinto di reazione. Egli vuol essere *più forte delle cose*. Ed ecco come si formano le magnifiche personalità degli antichi Elleni. Il paese ch'essi abitavano era per loro un continuo sucitatore di energie e di volontà...¹⁵

In una leggiadria di forme si impone invece il Parnaso:

Ecco il Parnasso, monte diletto alle Camene: roseo, ed enorme, dominatore di ogni altra altura [...] Tutto fiammeggia nel sole e nel silenzio. Ma, verso sera, cominciano a scoprirsi nell'aria limpida e placida le linee d'uno dei più belli e più grandiosi paesaggi ch'io abbia veduti¹⁶.

È «la luna che spunta dalla cima della montagna ancor tutta rosea [...] un disco d'oro pallido, enorme. Per qualche attimo resta aderente al culmine, poi si distacca e sale nel cielo di perla. Allora l'armonia delle linee si fa più piena e più dolce. Le montagne hanno i fianchi azzurri e le fronti rasate; il mare è quasi chiaro come il cielo rispecchiato [...] La luna sale, con una ineffabile dolcezza, lenta, impallidendo a poco a poco¹⁷».

Tra luce e «meravigliosa [...] aridità» si inverte il dramma della *Città morta*¹⁸. In un'importante lettera del 6 settembre 1895 inviata da Francavilla all'editore Emilio Treves il poeta scrive:

Mio carissimo Don Emilio,
eccomi ancora a Francavilla, pieno di nuovi pensieri. Il sole di Grecia ha dato al mio spirito la maturità perfetta, e ai miei occhi una straordinaria

¹⁵ *Ivi*, pp. 56-57.

¹⁶ *Ivi*, p. 59.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Originale è la rilettura di E. AJELLO, «La città morta» di Gabriele D'Annunzio. *La vista, l'udito, il tatto*, in «Lettere Italiane», 4, 2006, pp. 653-667. Cfr. anche V. GIANNANTONIO, *Metafora e metamorfosi del tempo ne «La città morta»*, in *Tra metafore e miti. Poesia e teatro in D'Annunzio*, Liguori, Napoli 2011, pp. 11-35; P. GIBELLINI, *L'archeologia linguistica della «Città morta»*, in *Logos and mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Olschki, Firenze 1985, pp. 241-250.

limpидità. In un fresco mattino mi sono immerso nell'Alfeo, e in un pomeriggio ardente ho dormito sotto il piedistallo dell'Ermete Baccòforo, e in una sera purpurea ho fenduto le acque di Salamina. Dopo tanta luce, mi sembra ora di respirare in un crepuscolo umido. Le colline verdi mi sembrano volgari al paragone di quella meravigliosa e aulente aridità. – Sapete voi che ho ritrovato in Grecia tutte le Rocce del mio libro, e dovunque diffuso il sentimento che regna nelle mie pagine precise? Ho provato una gioia grande nello scoprire tanta analogia di espressione tra le figure delle montagne elleniche e quelle della mia arte recente... Ma di queste cose vi parlerò nella mia prossima visita [...].

Vi confido anche un segreto. Il mio lungo e vago sogno di dramma – fluttuante – s'è infine cristallizzato.

A Micene ho riletto Sofocle ed Eschilo, sotto la porta Dei Leoni. La forma del mio dramma è già chiara e ferma. Il titolo: *La città morta*¹⁹.

Addio per oggi. Vi stringo la mano.

Il vostro

Gabriele D'Annunzio²⁰.

L'opera diviene la «traduzione in chiave moderna di un modulo mitico classico²¹», di una vicenda che si svolge «nell'Argolide “sitibonda” presso le rovine di Micene “ricca d'oro” e senza tempo. In una lettera indirizzata ad Angelo Conti D'Annunzio afferma:

Io sono riuscito ad abolire il tempo e a chiudere nel medesimo spazio gli spiriti che vivono oggi e quelli che hanno vissuto nei millenni più lontani²².

Il primo atto si apre con una descrizione precisa:

Una stanza vasta e luminosa, aperta su una loggia balaustrata che si protende verso l'antica città dei Pelopidi. Il piano della loggia si eleva sul pavimento della stanza per cinque gradini di pietra disposti in forma di piramide tron-

¹⁹ In *Dannunziana*, Biblioteca Nazionale di Roma «V. E. II.». Cfr. V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Franco Angeli, Milano 1992, pp. 109-110.

²⁰ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, a cura di G. OLIVA, Garzanti, Milano 1999, pp. 167-168.

²¹ P. SCARPI, *L'Edipo negato e la trasformazione del mito*, in «Quaderni del Vittoriale», settembre-dicembre 1980, pp. 73-99.

²² Cfr. G. ANTONUCCI, *D'Annunzio e il « teatro di poesia »*, in *Storia del teatro italiano del Novecento*, Studium, Roma 1986, p. 17.

ca, come dinanzi al pronao d'un tempio. Due colonne doriche sorreggono l'architrave. S'intravede pel vano l'Acropoli con le sue venerande mura ciclopiche interrotte dalla Porta dei Leoni. In ciascuna parete laterale della stanza sono due usci che conducono agli appartamenti interni e alla scalinata. Una grande tavola è ingombra di carte, di libri, di statuette, di vasi. Ovunque, lungo le pareti, negli spazi liberi sono adunati calchi di statue, di bassi rilievi, di iscrizioni, di frammenti scultorii: testimonianze d'una vita remota, vestigi d'una bellezza scomparsa. L'adunazione di tutte queste cose bianche dà alla stanza un aspetto chiaro e rigido, quasi sepolcrale, nell'immobilità della luce mattutina.

I calchi animano la scena, rivelandosi particolarmente significativi quelli raggruppati sul lato destro e raffiguranti quattro sculture che decorano il frontone orientale del tempio di Aphaia a Egina e che per il rigore delle linee rinviano a un disegno inserito nei *Taccuini*²³:

La testa arcaica del greco, con i capelli intorno alla fronte in doppio ordine di ricci composti, il naso diritto, la bocca sporgente e chiusa, il mento prominente coperto d'una barba aguzza²⁴.

In una straordinaria *fiction* teatrale lo spettatore/osservatore rivive lo svolgimento della battaglia, a destra del fondale, dove il dualismo tra il colore bianco e freddo del marmo delle statue e le zone d'ombra esprime metaforicamente il contrasto dialettico tra la vita e la morte, mentre l'utilizzazione della prospettiva centrale e obliqua permette di ottenere la profondità dello spazio e la lontananza del tempo. Un effetto ottico raggiunto anche grazie alla forma conica dell'inquadramento scenico. Ripercorrendo le antiche vestigia, il drammaturgo si identifica a Schliemann. Così il personaggio di Leonardo evoca la scoperta delle tombe degli Atridi nella V scena del I atto:

La più grande e la più strana visione che sia mai stata offerta a occhi mortali; uno splendore terribile, rivelato a un tratto, come in un sogno sovrumano... Non so dire, non so dire quel che io ho veduto. Una successione di sepolcri: quindici cadaveri intatti, l'uno accanto all'altro, su un letto d'oro,

²³ Cfr. i calchi delle quattro statue che decorano il frontone orientale del tempio di Aphaia a Egina.

²⁴ G. D'ANNUNZIO, *Altri taccuini*, a cura di E. BIANCHETTI, Mondadori, Milano 1976, pp. 17-18.

con i visi coperti di maschere d'oro; e da per tutto, su i loro corpi, ai loro fianchi, ai loro piedi, da per tutto una profusione di cose d'oro, innumerevoli come le foglie cadute da una foresta favolosa: una magnificenza indecrivibile, un abbagliamento immenso, il più fulgido tesoro che la Morte abbia adunato nell'oscurità della terra, da secoli, da millennii... Non so dire, non so dire quel che io ho veduto [...]. Per un attimo l'anima ha varcato i secoli e i millennii, ha respirato nella leggenda spaventosa, ha palpitato nell'orrore dell'antica strage. I quindici cadaveri erano là, con tutte le loro membra, come se vi fossero stati deposti allora allora, dopo l'uccisione, leggermente arsi dai roghi troppo presto spenti: Agamennone, Eurimedone, Cassandra e la scorta regale: sepolti con le loro vesti, con le loro armi, con i loro diademi, con i loro vasi, con i loro gioielli, con tutte le ricchezze loro.

Si può parlare di un teatro dialogico, narrativo, imperniato su un linguaggio figurativo adatto a «tradurre nelle grandi e solenni liturgie sceniche la sua concezione rituale del dramma²⁵».

È rimasto là un ammasso di cose preziose, un tesoro senza pari, il testimoniaio di tutta una grande civiltà ignorata... Tu vedrai [...]. Le maschere d'oro... Ah, perché non eri là, al mio fianco?... Le maschere difendevano i volti dal contatto dell'aria, e i volti dovevano esser rimasti dunque ancora integri. Uno dei cadaveri superava di statura e di maestà tutti gli altri, cinto d'una larga corona d'oro, con la corazza, col balteo, con gli schinieri d'oro, circondato di spade, di lance, di pugnali, di coppe, cosparso d'innumerevoli dischi d'oro gittati a piene mani sul suo corpo come corolle più venerabile di un semidio. Mi sono chinato sopra di lui, mentre si disfaceva nella luce, ed ho sollevato la maschera pesante... Ah, non ho dunque visto veramente la faccia di Agamennone? Non era quello forse il Re dei Re? La sua bocca era aperta, le sue palpebre erano aperte... [...]. Egli aveva una gran fronte, ornata d'una foglia rotonda d'oro; il naso lungo e diritto; il mento ovale; e, come ho sollevata la corazza, m'è parso perfino di intravedere il segno ereditario della stirpe di Pelope “dalla spalla d'avorio”... Tutto è deleguato nella luce. Un pugno di polvere e un ammasso d'oro... [...]. Ho veduto, ho veduto!...

Il passato rivive nella realtà presente, ma le vestigia del paesaggio greco contrastano con la vista desolata dell'Argolide in una discordanza tra esteti-

²⁵ Cfr. G. DESTRI, *La poetica drammatica di Gabriele D'Annunzio*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXXIV, 1970, pp. 61-89.

ca del meraviglioso e del terribile. Il personaggio di Bianca Maria dichiara nelle didascalie della Prima scena del Primo atto:

Quando salimmo a Micene per la prima volta io e mio fratello [...] era un pomeriggio d'agosto, ardentissimo [...]. Le montagne erano fulve e selvagge come leonesse [...]. Di tratto in tratto un vortice silenzioso si leva all'improvviso [...] quasi una colonna fatta di polvere e d'erbe aride.

In questa ricerca appassionata delle rovine del mondo classico si conferma l'assunto dell'opera, che si può definire come itinerario verso l'arte, l'archeologia e il paesaggio arcaici.

Un'idea di classicismo questa che si ritrova anche nelle scenografie di Léon Bakst (autore degli allestimenti teatrali del *Martyre de Saint Sébastien*, fig. 1, de *La Pisanelle*, fig. 2, e di *Fedra*, fig. 3), utili a dimostrare come il linguaggio figurativo dei *Taccuini* non sia immaginato, né assolve ad un intento decorativo, ma anticipi i principi fondamentali dello stile bakstiano: la monumentalità e il valore simbolico della rappresentazione. Come D'Annunzio l'artista russo muove da una conoscenza piuttosto approssimativa dell'arte classica, di cui vuole meglio comprendere gli aspetti e i significati. Ecco perché egli decide di partire per la Grecia nel 1907 con il suo amico Valentin Serov. Egli visita Atene, Creta, Tebe, Micene, Delfo, Olimpia. Anche lui è spinto dal desiderio irresistibile di toccare con le sue mani la piattaforma del frontone del tempio di Zeus e si entusiasma per il mistero della natura, cercando di tradurre in *Terror Antiquus* (1908)²⁶, opera di cavalletto, espressione di un «lavoro spirituale considerevole e complesso²⁷», l'*horror vacui* del mondo arcaico con una policromia e combinazione di forme, linee e luce.

Nella tela intrisa di forti suggestioni emotive provocate dalla leggenda della scomparsa di Atlantide si vede l'immagine di Afrodite che si distingue per l'eccezionale resa del sentimento di vivacità gioiosa, quasi stilizzata, qual è il ruolo dell'*éthos* nella tragedia greca. Si osservano le arcate sopraccigliari molto marcate, la fissità dello sguardo teso aldilà della visione terrestre, il leggero sorriso che si disegna sulle labbra, i grandi occhi aperti sulla vita, le lunghe trecce ondulate che ricadono sulle spalle, la leggera apertura

²⁶ I. PROUJAN, *Bakst*, Éditions d'Art Aurora, Leningrad 1987.

²⁷ «È un'opera di cavalletto». Cfr. A. BENOIS, *Lettres artistiques. Encore à propos du "Salon"*, in «Retch», 10 febbraio 1909.

delle braccia sollevate ritualmente e soprattutto lo slancio vitale calmo che emana dall'atteggiamento assunto. La conformazione particolare del corpo giovane, solido e agile conferisce a questa immagine lo spirito di "verginità" e di nobile atteggiamento classico: l'ideale di bellezza apollinea, del *kalós kaí agathós*, richiamando quello espresso da D'Annunzio quando egli descrive una *kóre* nei suoi *Tacuin*:

Una ha i capelli ondulati che scendono su gli orecchi. Il suo volto ha un colore di carne bruna – il suo sorriso è meno infantile, più enigmatico, più grave. Gli occhi hanno uno sguardo dolce, molle, fluttuante, come dipinto di *henné*. Di fronte, il sorriso è appena percettibile perché le labbra hanno gli angoli appena saglienti. Ma di profilo il sorriso si accentua, pare che gli occhi si empiano di un tremolio. E il sorriso di fronte, per questa duplicità, è più affascinante. Qualcuno pensa al Vinci, accanto a me. La sua tunica è orlata di un fine fregio. Una specie di maglia, tinta in verde, appare in una parte del petto e della spalla sinistra²⁸.

Riproducendo la porta dei Leoni di Micene, le rovine del palazzo di Tiryns e l'Acropoli di Atene, il quadro racconta la storia di una civiltà lontana, di un passato leggendario scomparso. Dall'alto dell'Acropoli un paesaggio si apre con le montagne brune e color cenere. Sono «gli ammassi epici di catene di montagne... le rocce selvagge, classiche»²⁹, in cui si ha l'impressione che questi ricordi facciano allusione alle note di D'Annunzio:

Golfo di Egina – Mare azzurro limpido, verde presso la sponda – stupendo – Le rive scoscese, piene d'un bosco di pini verdegiali e di mirti. Le isole in fondo – Egina. Salamina. Piani aridi, coperti di magrissimi olivi o di pietre bianche. Presso Megara gruppi di cavalli, guidati da uomini vestiti di lino, trebbiano. La luce è accecante. Tutte le linee sono precise e dure. L'Attica in tutto il suo carattere scarno e forte. Fra Megara ed Eleusis – una montagna (collina) di roccia scolpita energeticamente sul cielo, sul mare azzurrissimo, ci segue sempre, s'impone in *persona*³⁰.

²⁸ Cfr. G.D'ANNUNZIO, *Altri tacuin*, cit., p. 14.

²⁹ Cfr. L. BAKST, *Serv e io in Grecia. Note di viaggio*, Slovo, Berlino 1923, p. 9.

³⁰ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Altri tacuin*, cit., p. 10.

D'Annunzio non sogna, ma vede realmente, tessendo una narrazione impressionistica e sincopata, in cui ritrae la scena del vero.

Analogamente procede Bakst, disegnando in alcune opere³¹ dal titolo *Narcisse* (1911), *L'Après-midi d'un Faune* (1912), *Daphnis et Chloé* (1912)³², *Hélène de Sparte* (1912), quei motivi figurativi, che il poeta annovera nelle note di viaggio, come il verde intenso della natura, le austere rocce rosse, il paesaggio arido e selvaggio.

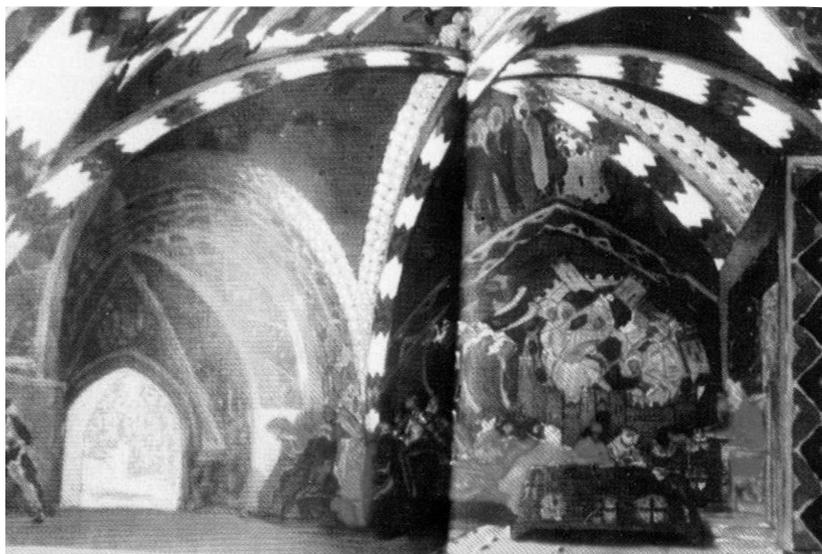
Si arguisce in tal modo il valore estetico dei *Taccuini*, già rivelatori di un nuovo linguaggio figurativo, in cui convivono armoniosamente classicismo e modernità.

³¹ M. POJARSKAÏA-T. VOLODINA, *L'art des Ballets Russes à Paris. Projets de décors et de costumes 1908-1929*, introd. di M. KAHANE, Gallimard, Paris 1990, pp. 76-77, 95, 104.

³² I. PROUJAN, *Bakst*, cit.



1. L. Bakst, bozzetto di scena per il III atto del *Martyre de Saint Sébastien*.



2. L. Bakst, bozzetto di scena per il Prologo de *La Pisanelle*.



3. L. Bakst, bozzetto di scena per il II atto di *Fedra*.

Fonte iconografica:

Le immagini sono tratte dal libro di C. SANTOLI, *Le théâtre de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène du Martyre de saint Sébastien, de La Pisanelle et de Phèdre à travers Cabiria*, PUPS («Jalons»), Paris 2009, pp. I, V, XXI.

Valter Boggione

CARTA O TELA DIPINTA, CHE TACE¹.
PARAGRAFI GOZZANIANI

1. *Segantini, la montagna e le «Farfalle»*

L'epistola entomologica dedicata al *Parnassus Apollo* si apre sulla celebrazione da parte di Gozzano della pittura di Segantini:

Non sente la montagna chi non sente
questa farfalla, simbolo dell'Alpi...
Segantini pittore fu compagno
intimo del Parnasso. Tutta l'arte
del maestro non è che la montagna
intravista dall'ala trasparente...
(1-6²)

Nella cultura letteraria di inizio '900, Segantini rappresenta un vero e proprio mito: omaggi gli vengono tributati da Corradini, Tumiati, Cena, Conti, d'Annunzio, Benelli, Pirandello, e soprattutto dal gruppo dell'«Idea liberale» (Alberto Sormani, Gaetano Negri, Romualdo Bonfantini, Tullio Massaroni) e da Neera, che intrattenne con lui un lungo e significativo carteggio. La maggior parte di questi interventi si colloca in occasione della morte dell'artista, avvenuta a Pontresina il 28 settembre 1899: nella circostanza, «Il Marzocco» gli dedicò un numero monografico, quello dell'8 ottobre, a cui si aggiunse qualche mese dopo il numero del 4 febbraio 1900 del quindicinale d'arte «Musica e Lettere». In accordo con l'idea di

¹ Il titolo riprende una frase di Gozzano relativa al ritratto («un po' di tela dipinta, che tace...»), citata da E. ZANZI, *Guido Gozzano poeta del "film"*, in «Gazzetta del Popolo», 26 aprile 1927, p. 3.

² Le poesie di Gozzano sono citate da G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, a cura di A. ROCCA, introduzione di M. GUGLIELMINETTI, Mondadori, Milano 1980.

Segantini come artista dell'oblio di sé nella Natura, autorevolmente sostenuta per primo da Domenico Tumiati³, il momento del trapasso è rappresentato come un'esperienza immune dal dolore, non morte ma ritorno alla vita della natura. La profonda emozione suscitata da questi testi mi sembra implicita nelle parole dell'abbozzo: «Io non ho conosciuto Giovanni Segantini ma sono certissimo che egli era amico intimo di questa farfalla⁴».

Di certo, su Segantini Gozzano aveva letto per lo meno gli scritti di d'Annunzio e di Angelo Conti. Lo dimostrano alcune riprese testuali. Mi riferisco, per d'Annunzio, all'ode *Per la morte di Segantini*, che dopo la pubblicazione sul «Marzocco» fu inserita all'interno di *Elettra* con il titolo lievemente mutato *Per la morte di Giovanni Segantini*⁵; per Conti, alle pagine – soprattutto quelle iniziali e finali – del «trattato dell'oblio» *La beata riva*⁶, la cui frequentazione da parte di Gozzano credo di aver altrove dimostrato⁷. Nulla di positivo, invece, si può asserire a proposito della lettura, per altro non impossibile, dell'*Alta pace*, il contributo di Conti al «Marzocco», che venne poi rifiuto proprio nella *Beata riva*: tutte le concordanze, infatti, possono essere spiegate con la sola conoscenza del trattato. In più di un caso, inoltre, è possibile risalire da Gozzano sia a d'Annunzio, sia a Conti: ciò dipende dalle numerose coincidenze tra i versi *Per la morte di Segantini* e l'*Alta pace* (e attraverso questa *La beata riva*), che di quelli è la lettura «in termini analitici⁸».

Il mondo della montagna entro cui si colloca l'esperienza umana ed artistica di Segantini è, per d'Annunzio, un mondo puro e incontaminato, dove le cose mantengono la loro forma originaria: «Salutazione dei monti, coro delle gioie *prime* / [...] / Dominazione dei monti, purità delle cose *intatte*»

³ D. TUMIATI, *Giovanni Segantini*, in «Il Marzocco», 21 novembre e 5 dicembre 1897: «L'anima dell'artista rientrava nell'anima delle cose, come un raggio di luce attratto dalle acque; e un senso di sopore e di annientamento lo coglieva fra quelle primitive figure della vita che si cancellavano agli occhi».

⁴ GOZZANO, *Tutte le poesie*, cit., p. 503.

⁵ G. D'ANNUNZIO, *Elettra*, in *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. ANDREOLI e N. LORENZINI, introduzione di L. ANCeschi, Mondadori, Milano 1995, pp. 320-321.

⁶ A. CONTI, *La beata riva*, a cura di P. GIBELLINI, Marsilio, Venezia 2000.

⁷ V. BOGGIONE, *Ad Arturo per Ariete. Gozzano lettore della «Beata riva»*, in *D'Annunzio e dintorni. Studi per Ivanos Ciani*, a cura di M.M. CAPPELLINI e A. ZOLLINO, ETS, Pisa 2006, pp. 69-97.

⁸ Le coincidenze sono state segnalate per la prima volta da G. ZANETTI, *Conti, d'Annunzio e l'«improvviso»*, in «IlVerri», settembre-dicembre 1985, pp. 130-151; quelle pagine vanno ora integrate con le aggiunte e le precisazioni di G. LANCELLOTTI, *Documenti per la «Beata riva»*, in CONTI, *La beata riva*, cit., p. 131.

(7 e 13). È il regno del silenzio e della solitudine: «tutte le cose furono come una sola cosa / abbracciata per sempre dalla sua *silenziosa* / potenza come dall'aria. / Partita è sui vènti ebra di libertà l'anima dolce e rude / di colui che cercava una patria nelle *altezze* più nude / sempre più *solitaria*» (25-30⁹). Dopo il momento di più aspra polemica antidannunziana, che coincide più o meno con gli anni dell'elaborazione dei *Colloqui*, Gozzano si accosta qui a d'Annunzio senza alcuno spirito polemico; le riprese sono dissimulate, ma ben evidenti (per quanto nulla aggiungano, in realtà, alla comprensione del testo): «In quel *silenzio primo, intatto* come / quando non era l'uomo ed il dolore, / ecco la bella principessa alpestre! » (74-76); «*alte solitudini montane*» (97). Il luogo dove «tutte le cose furono come una sola cosa», tutte le cose sono fuse in perfetto accordo, è lo «scenario» dove la bella farfalla si adagia «in armonia perfetta» con gli altri elementi della natura, la neve, il ghiaccio, la pietra, i rododendri. Il dannunziano «*mistero* delle più *remote* origini quando un pensiero / divino abitava le fronti emerse dai mari» (16-17) sta alle spalle dell'evocazione gozzaniana delle «età *remote*» in cui le Alpi, appena emerse dal mare, erano miti come Taprobane (55-59¹⁰), e forse anche del «solco di *mistero*» che il genietto lascia «al suo passaggio» (91-92).

Sul silenzio dei monti, luogo di intatta purezza, insiste anche Angelo Conti, proprio in apertura della *Beata riva*: «Giovanni Segantini è stato il rivelatore della montagna. Nessuno come lui ha mai avuto il *sensu della montagna*¹¹, nessuno ha saputo come lui rappresentare ciò che la montagna esprime con la sua augusta immobilità, nessuno come lui *ha sentito* il *silenzio* che la circonda [...]. Il suo cuore batteva all'unisono col cuore della montagna, il suo respiro era il respiro dell'aria sulle nevi *intatte*, i suoi *occhi* erano lo specchio limpido in cui si rifletteva la vita delle cose semplici¹²». Ora, in questo passo meritano di essere segnalate anche la definizione di Segantini come il rivelatore del «*sensu della montagna*», che sembra aver suggerito l'attacco dell'epistola gozzaniana («Non *sente* la montagna chi non *sente*¹³»: con la duplicazione delle voci relative al sentire), e l'indicazione de-

⁹ I corsivi, come quelli che seguono, sono miei.

¹⁰ In tre altre monografie (*Anthocaris Cardamines*, 60; *Ornithoptera Pronomus*, 78; e *Macroglossa Stellatarum*, 83) si parla dei «tempi» o del «tempo delle origini».

¹¹ Questo corsivo è nell'originale; gli altri sono miei.

¹² CONTI, *La beata riva*, cit., p. 9.

¹³ Sull'attacco gozzaniano può aver influito anche un passo del capitolo II (*ivi*, p. 39), in cui ritornano le stesse immagini e gli stessi termini, nonché una mossa analoga, sia pure, all'opposto rispetto a Gozzano, di segno positivo: «*Chi conosce la montagna* sa ch'ella custodisce il fuoco dei

gli occhi limpidi come condizione necessaria per osservare le cose semplici con quella meraviglia capace di tradurle in «visioni immortali». Il motivo dello sguardo puro, limpido, migra da Conti in numerosi testi gozzaniani della *Via del rifugio*: ma anche nel *Parnassus Apollo* merita di essere ricordata l'immagine del poeta che nel finale «segue con occhi estatici il Parnasso» (101), e in un processo di regressione, infantile e mitica insieme, trasforma la farfalla in una «principessa delle nevi» (104).

Se ho indicato queste riprese, non è tanto per ribadire un modo di lavorare ben noto da parte di Gozzano¹⁴, e neppure solo per aggiungere nuovi tasselli ad un mosaico di fonti ormai sterminato; è piuttosto per collocare la sua “conversione spirituale” nel più ampio contesto della cultura di primo novecento, per riconoscere analogie e – ancor più – peculiarità. Il ruolo di Segantini nella formazione del poeta, da questo punto di vista, può ben essere stato maggiore di quello che si potrebbe desumere da quanto sin qui detto. È assai improbabile, infatti, che Gozzano sia venuto a conoscenza dell'opera del pittore trentino soltanto per via mediata, attraverso le pagine di Conti e i versi di d'Annunzio; semmai avrà letto quei testi con particolare attenzione proprio perché dedicati ad un artista ben noto ed amato. Uno dei più cari amici del poeta, Leonardo Bistolfi, che Gozzano chiama «il mio grande consolatore¹⁵» ed è l'autore della copertina (di natura simbolica) della prima edizione dei *Colloqui*, nel 1906 scolpì in onore di Segantini una donna che doveva rappresentare *La bellezza della montagna*, e nel 1909 ricevette l'incarico di un monumento dell'artista ad Arco.

Ora, senza postulare positivi rapporti, che sono indimostrabili, ma pure non si possono certo escludere, tra i versi delle *Farfalle* e la pittura di Segantini ci sono significative analogie. Al Segantini che lascia Milano e la

vulcani, genera le acque dei fiumi, alimenta gli alberi delle selve; *chi conosce la montagna* sa quante energie si diffondono dal suo grembo sulla terra. Ora questo carattere di dispensatrice di vita la montagna acquista principalmente nel *silenzio* che la circonda: tutti i grandi moti dell'universo, come la rotazione delle stelle nello spazio, si compiono nel *più profondo silenzio*» (si ricordi il «silenzio primo» di Gozzano, 74).

¹⁴ Anche se questi ulteriori campioni confermano quella differenza nell'uso dei materiali altrui, e segnatamente dannunziani, da parte di Gozzano, che ho da tempo segnalato: da un uso quasi sempre oppositivo, polemico, parodico, della citazione, che richiede il riconoscimento complice del lettore (nella *Via del rifugio* e nei *Colloqui*), al riuso di semplici materiali della tradizione, se non addirittura al recupero complice, fraterno (nelle *Farfalle*): cfr. V. BOGGIONE, *Poesia come citazione: Gozzano attraverso d'Annunzio*, in *Poesia come citazione. Manzoni, Gozzano e dintorni*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, p. 131, pp. 75-89.

¹⁵ ZANZI, *Guido Gozzano poeta del “film”*, cit., p. 3.

Lombardia per il piccolo villaggio alpino di Maloja, in Engandina, corrisponde il Gozzano che sfugge all'«afa cittadina» nel «rifugio sospirato» della montagna (66-67). Quando il pittore afferma che «Il pensiero dell'artista moderno deve liberamente correre alle limpide e sempre fresche sorgenti della natura, eternamente giovane, eternamente bella, eternamente vergine¹⁶», il pensiero va naturalmente alla gozzaniana Natura, rappresentata come «lo Spirito immanente l'acqua viva» in cui l'«asceta d'oggi senza Dio» «si disserta più che alle sorgenti / che mai non troverete, o sitibonda...¹⁷», o alla «sorgente / sola» cui attingono fraterni «il Genio della terra e il nostro spirito¹⁸». Il quadro segantiniiano *Acqua di fonte* sembra la traduzione iconografica di questi versi; e anche senza citare i numerosi altri contesti delle *Farfalle* in tal senso significativi, in quest'ottica di spiritualismo immanente si possono richiamare anche gli «spiriti animatori della terra», l'acqua e il fuoco, di cui Conti riconosce la presenza costante nei dipinti montani di Segantini¹⁹.

Le «poche forme prime²⁰» che secondo Gozzano costituiscono il solo bene possibile per «lo stanco spirito moderno», richiamano le «primitive figure della vita» di cui Segantini va alla ricerca secondo Tumiati. L'aspirazione di Segantini a comporre in un unico insieme simbolico gli opposti aspetti dell'esistenza, all'insegna della centralità della Natura, evidente soprattutto nel *Trittico delle Alpi (Vita, Morte, Natura)* e segnalata come aspetto fondamentale della sua esperienza anche da Conti e da d'Annunzio²¹, è ben viva in Gozzano («E qui [nella stanza piena di crisalidi] la vita sorride alla sorella inconciliabile / e i loro volti fanno un volto solo²²; «Essa [la Natura] accenna alla Vita ed alla Morte; e le custodi appaiono, cancellano, ritracciano la strada ed i confini²³»). Così, comune ai due artisti

¹⁶ G. SEGANTINI, *Scritti e lettere*, Fratelli Bocca, Torino 1910, p. 33.

¹⁷ *Storia di cinquecento vanesse*, 67-72.

¹⁸ *Macroglossa Stellatarum*, 139-141.

¹⁹ CONTI, *La beata riva*, cit., p. 39.

²⁰ *Storia di cinquecento vanesse*, 53.

²¹ *Per la morte di Giovanni Segantini*, 20-22: «partita è l'anima ove l'ombra e la luce la vita / e la morte furon come una sola / preghiera»; *L'alta pace* (in *La beata riva*, cit., p. 171): «Ora Giovanni Segantini ascese verso il silenzio delle montagne come per ritornare verso la patria del suo spirito; ascese verso la vita e verso la morte».

²² *Le farfalle. Espistola VI*, 212-214.

²³ *Pieris Brassicae*, 60-62.

è la prospettiva simbolica e mitopoietica in cui l'arte è considerata²⁴, l'attitudine a trasfigurare in immagini femminili gli aspetti della natura, seppure in direzione dell'epico in Segantini, del fiabesco in Gozzano. Ma le figure ritratte nell'*Angelo della vita*, *L'amore alla fonte della vita* o *La dea dell'amore*, sono davvero vicine alla «bella principessa alpestre» dell'epistola (76); e la stessa «principessa delle nevi / volta in farfalla per un malefizio» (104-105) di cui si parla nella chiusa narra di una metamorfosi opposta ma complementare a quella che l'*Edelweiss* e il *Rhododendro* subiscono nella pittura di Segantini (tra l'altro, edelweiss²⁵ e rododendro prestano i loro colori anche alla livrea del Parnasso). E mi piace pensare che l'attenzione di Gozzano, nel descrivere la farfalla, alle diverse tonalità di bianco della sua livrea²⁶, quell'attenzione che tornerà a manifestarsi nel 1915 nel racconto *Le gemelle*²⁷, qualcosa debba alla pittura montana di Segantini, a quadri come *La morte* o *Il dolore confortato dalla fede*.

Se poi dal Segantini “storico” si passa al Segantini di Conti, ulteriori consonanze si possono ravvisare. La nuova poesia delle *Farfalle* annunciata in *Pioggia d'agosto*, che in nome della Natura rifiuta la cultura e la civiltà (48: «con altra voce tornerò poeta»), richiama da vicino «La nuova arte [...] fatta in gloria della natura²⁸» di cui Conti profetizza l'avvento e di cui riconosce in Segantini l'annunciatore. Anche il cammino che a tale rinnovamento conduce muove da premesse analoghe. Il punto di partenza è per Conti l'«ansietà con la quale l'uomo moderno aspira ad essere ricongiunto, per mezzo della contemplazione e dell'entusiasmo, con la vita serena e ardente della natura²⁹». E poco prima: «Come ogni idea è l'espressione

²⁴ *Parnassus Apollo*, 102-105: «bene intende [il poeta] il sorgere dei miti / nei primi giorni dell'umanità».

²⁵ Nel passaggio dagli appunti alla stesura definitiva sostituito con un più gozzaniano «leontopodi».

²⁶ *Parnassus Apollo*, 32-43: «meditate quest'ali trasparenti, / lastre di ghiaccio lucide all'esterno, / nell'interno soffuse di nevischio; / [...] / spiccano sul candore alcune chiazze / vermiglie come fior di rododendro, / come stille di sangue sulla neve, / [...] / il corsaletto è fitto di pelurie / bianca d'argento come il leontopodi».

²⁷ Dove il caricaturista e pittore Fiorenzo Vigo dice, manifestando la volontà di ritrarre le due gemelle del titolo: «No, non una caricatura. Vorrei fare per loro un quadro serio. Io faccio anche dei ritratti, nelle ore d'estro sentimentale. Vorrei comporre una bella cosa poetica: il bianco della neve, il bianco delle loro figure, il bianco dell'ermellino: tutta la gamma del vario candore» (G. GOZZANO, *I sandali della diva. Tutte le novelle*, a cura di G. NUOLI, Serra e Riva, Milano 1983, p. 177).

²⁸ CONTI, *La beata riva*, cit., p. 98.

²⁹ *Ibidem*.

d'una aspirazione, d'un desiderio, d'uno spasimo della natura, così ogni idea non può manifestarsi allo spirito umano se non a traverso uno spasimo³⁰». Gozzano, animato dal «superstite amore adolescente / per l'animato fiore senza stelo», intende offrire all'Alba Nigra cui dedica le sue *Farfalle* la propria ansietà inquieta, il proprio tormento: «offro al vostro tormento il mio tormento: / vano spasimo oscuro d'esser vivi / a voi di me più tormentata, a voi / che la sete d'esistere conduce / per sempre false immagini di bene³¹».

Comune ad entrambi gli autori è anche il movente psicologico e intellettuale che ha originato questa insoddisfazione e il conseguente ritorno alla vita dello spirito e alla natura: e cioè la mancanza di certezze determinata della crisi del positivismo, l'incapacità dello scientismo di rispondere alle inquietudini dell'uomo. Come scrive Angelo Conti, sempre riferendosi a Segantini: «Rare volte [...], nel corso dei lunghi secoli, l'uomo è stato attento come ora alle voci delle cose. Abituato allo spirito analitico del tempo, egli ha acquistato oggi, al rinascere dello spirito sintetico, una potenza d'intuizione straordinaria, per mezzo della quale, come coglie a volo i suoni che passano nell'aria e le forme fuggevoli, così scopre gli aspetti essenziali e può udire le vibrazioni più profonde della vita³²». È lo stesso processo che ha condotto Totò Merùmeni, inaridito dall'analisi e dal sofisma, a meditare «la vita dello Spirito che non intese prima» (45-47 e 56). Anche l'immagine delle «vibrazioni profonde della vita» trova un corrispettivo nelle *Farfalle*, dove il verbo *vibrare* è una vera e propria voce tematica. Due soli esempi: «Un giorno intero / resta pendulo immoto, in doglia grande, / fin che si fende a sommo e la crisalide / convulsa vibra³³»; il genio della Terra «non sdegnà gli argomenti umani, / [...] tutto ciò che vibra in noi rivibra / in lui³⁴».

L'indicazione di queste analogie, per quanto significative, non deve tuttavia distogliere dal rilevare la peculiarità del discorso di Gozzano e la sua diversa sensibilità, sia rispetto al pittore trentino, sia rispetto agli scrittori che pure saccheggia. Il Segantini di d'Annunzio è l'incarnazione dell'artefice che plasma, del superuomo che nella propria assoluta libertà è capace di tornare alla condizione degli antichi e di recuperare l'equilibrio tra apol-

³⁰ *Ivi*, p. 96.

³¹ *Storia di cinquecento vanesse*, 85-88.

³² CONTI, *La beata riva*, cit., p. 98.

³³ *Le farfalle. Epistola VI*, 152-155.

³⁴ *Macroglossa Stellatarum*, 121-123.

lineo e dionisiaco, di ristabilire la sintesi degli opposti: la sua anima «Partita è su i vènti ebra di libertà», nei suoi quadri si manifestano i misteri antichi come quello di Demetra, per lui «la melodia del ruscello e il muggio dell'armento e il tuono / della tempesta e il grido dell'aquila e il gemito dell'uomo / furon come una sola parola». Il Segantini di Conti è un mistico dell'arte: è il veggente capace di tradurre «in visioni immortali» «Le parole delle Oreadi che gli antichi poeti hanno espresso col profondo linguaggio del mito», di parlare la lingua del vento, della notte, delle nubi³⁵. Il ritorno agli antichi è il ritorno alla purezza, alla semplicità, alla limpidezza dello sguardo. La principale dote dell'artista è la «potenza dell'intuizione», la capacità di ascoltare e riprodurre le voci della natura³⁶.

La prospettiva di Gozzano è più angusta, legata alla sua inquietudine e al disagio esistenziale. La Natura è la nuova via del rifugio in cui il poeta cerca al tempo delle *Farfalle* la risposta all'assurdo della vita: non per nulla la montagna è, come già ricordato, il «rifugio sospirato» in cui si conclude la fuga dalla città, il «grande labirinto / di pietra che costrussero gli uomini³⁷». Il mondo della montagna, come quello delle origini, è alieno dalla presenza dell'uomo, e per ciò stesso immune dal dolore: «In quel silenzio primo, intatto come / quando non era l'uomo ed il dolore, / ecco la bella principessa alpestre!» (74-76). Al centro di tutto sta sempre, insomma, l'equazione tra uomo e dolore, la necessità di offrire una risposta e superare il dolore esistenziale. Non che nel mondo della natura quale è presentato nelle *Farfalle* il dolore sia assente: soffrono terribilmente i bruchi nel corso della muta, soffrono i bruchi della cavolaia internamente divorati dal *Microgaster*, soffrono le api aggredite dall'*Acherontia*. Ma è sofferenza necessaria, che permette il mantenimento dell'equilibrio naturale: neppure per un momento le creature della natura possono pensare di sottrarsi a tale sofferenza. Il dolore dell'uomo, la tragedia che esso è, dipende dalla distonia tra la sua volontà e l'ordine delle cose, dalla possibilità che l'uomo ha di ribellarsi alla necessità. In questo senso la pittura di Segantini poteva offrire a Gozzano, in maniera non dissimile dall'osservazione della natura, una lezione di pazienza delle angosce e del male, l'idea di una vita umana armonicamente disposta entro i limiti estremi della nascita e della morte,

³⁵ CONTI, *La beata riva*, cit., p. 9.

³⁶ *Ivi*, p. 98.

³⁷ *Pieris Brassicae*, 92-93.

che vi si accampano in piena persuasività: penso, tanto per citarne uno, ad un quadro esemplare come *Il dolore confortato dalla fede*.

A rassicurare, nel mondo della natura, è che ogni cosa ha il suo posto: il Parnasso non potrebbe essere immaginato che nel suo «scenario» naturale, dove si trova in «armonia perfetta»: «un pendio di rododendri, / coronato d'abeti e di nevai» (laddove pensiamo il Papilio «sul trifoglio fiorito e la Vanessa / in larghe rote lente sulle ajole», 20-28). Tanto evidenti sono le leggi che determinano l'aspetto delle creature, che l'amica inesperta non può errare nel riconoscere il Parnasso, anche se non l'ha mai visto: «Ma il vostro riso incredulo s'arresta, / sostate appena sopra una farfalla / ignota e dite risoluta: – È questa! – / Questa e non altra» (11-14). Il riconoscimento, con la sospensione del riso incredulo, è l'epifania del dio sconosciuto. Lo stesso evolucionismo è recuperato e riletto da Gozzano nella nuova prospettiva di spiritualismo. L'adattamento della specie all'ambiente è il prodotto di un'intelligenza immanente, che a mano a mano evolve ed è dotata di superiore senso estetico; l'equilibrio non è dato una volta per tutte, ma è frutto di approssimazioni, all'interno di un processo di continuo mutamento: sicché quella farfalla che nei tempi remoti delle origini «Certo / non [era] trasparente candida villosa...» (60-61), ora ha «ali tonde» trasparenti, perché «frastagli e dentature le sarebbero / d'impaccio contro i venti delle alture» (vv. 29-31). L'adattamento non risponde soltanto a principi di utilità, ma di bellezza: la natura è «l'esteta insuperabile, / la mima senza pari», che per «esprimere / la montagna in un essere dell'aria / si giovo della gamma circostante, / diede l'ali alla neve ed al ghiaccio, / al macigno al lichene al rododendro» (47-52). In tale prospettiva, la bellezza finisce per coincidere con l'armonia e l'accordo delle parti all'interno di un disegno coerente.

In tutto ciò è già la peculiarità del discorso gozzaniano, rispetto agli altri artisti di cui qui si discorre. Gozzano non rinuncia davvero, fino in fondo, all'analisi e al sofisma. Cerca di conciliare i principi del positivismo con un sistema diverso. C'è in lui l'artista e lo scienziato, lo scienziato che aspira a diventare artista. Invece, Segantini, d'Annunzio, Conti, ciascuno a suo modo, esprimono una visione davvero alternativa allo scientismo. Inoltre, il loro mondo naturale, per quanto non immune da contrasti, è un mondo statico, dove le tensioni, le forze opposte sono in equilibrio. La natura di Gozzano è un mondo in divenire, dove sono necessari continui aggiustamenti, dove l'intelligenza è data dall'approssimazione. Anzi, l'analogia tra

l'uomo e la Natura dipende proprio dalla loro comune imperfezione. Ne risulta che anche il ritorno alla Natura non può che realizzarsi nella forma dell'aspirazione, della tensione, non in quella del possesso, dell'appagamento. L'ansietà, lo spasimo, la vibrazione ne sono gli attributi sostanziali e imprescindibili. C'è un carattere fondamentale, nella rappresentazione segantiniana della montagna quale la descrivono Conti e Tumiani (accanto al silenzio e alla solitudine), che in Gozzano è invece totalmente assente: ed è l'immobilità. Secondo Conti, nessuno come Segantini «ha saputo [...] rappresentare ciò che la montagna esprime con la sua augusta immobilità³⁸».

Il volo del Parnasso, «solenne e stanco» (78), è un precario tentativo di mantenersi in equilibrio sopra l'abisso, è soggetto a continui aggiustamenti, costantemente minaccia di precipitare nelle morte: la farfalla «s'avvia, s'innalza, saggia il vento, scende, / vibra, si libra, s'equilibra, esplora / l'abisso, cade lungo le pareti / vertiginose ad ali tese: morta. / Dispare, appare sui macigni opposti, / dispare sul candore delle spume, / appare sopra il verde degli abeti, / dispare sul candore dei nevai, / appare, spare, minima... Si perde...» (82-90).

Ciò rende tanto più difficile un'autentica dissoluzione dell'io nella Natura: è necessario infatti un continuo sforzo di riconoscimento e di adesione del soggetto al processo di sviluppo di cui egli stesso è parte. Si apre così uno scarto tra la convinzione della necessità dell'evoluzione della specie, di cui la sofferenza del singolo individuo è componente imprescindibile, e la tentazione di sottrarsi a tale processo in una dimensione "altra", utopica: il grande mito delle *Farfalle* è quello della «quinta stagione», di un tempo sospeso tra il non essere più e il non essere ancora, dove davvero vita e morte sono una cosa sola. Un mito che – in virtù dell'identificazione già classica di anima e farfalla («Psiche ad un tempo anima e farfalla³⁹») – si incarna nell'immagine della crisalide, non più bruco e non ancora farfalla, sintesi di opposti, condizione sospesa ma protetta, immune, seppure provvisoriamente, dal dolore e dal divenire.

La fusione tra l'artista e il mondo naturale è motivo che, declinato in forme diverse, costituisce il dato più rilevante e costante in tutti i celebratori di Segantini. Scrive lo stesso pittore: «Un'opera d'arte dovrebbe essere l'incarnazione dell'io con la natura, non l'incarnazione del pensiero d'un

³⁸ CONTI, *La beata riva*, cit., p. 9.

³⁹ *Le farfalle. Epistola VI*, 217.

terzo con l'io in una natura di convenzioni⁴⁰». È evidente l'insofferenza per le regole, l'idea che l'arte non può essere oggetto di insegnamento e di studio, ma va sentita. Ed è altrettanto evidente che il Gozzano del «rituale arcadico» e del «bello stile», ma anche l'entomologo più che dilettante, faticano a conciliarsi con una simile idea. Il Segantini di d'Annunzio «sarà oltre la sua tomba / un palpito della Terra» (35-36); per Conti, il cuore di Segantini «batteva all'unisono col cuore della montagna, il suo respiro era il respiro dell'aria sulle nevi intatte, i suoi occhi erano lo specchio limpido in cui si rifletteva la vita delle cose semplici⁴¹». Non mi sembra un caso che il Segantini di Gozzano intraveda la montagna attraverso l'ala trasparente del Parnasso: «Tutta l'arte / del maestro non è che la montagna / intravista dall'ala trasparente» (4-6). Immagine più patente del distacco sarebbe difficile immaginare.

È per questo che non concordo con il giudizio di molti critici, esemplarmente espresso da De Rienzo proprio partendo dal finale del *Parnassus Apollo*: «Da questo nuovo modo di guardare che non si difende più nel distacco, ma accetta il rischio della partecipazione, doveva appunto scaturire la nuova poesia di Gozzano, una poesia finalmente proiettata fuori dall'io, al di là delle tenere nostalgie provinciali della *Via del rifugio*, come dai palliativi cordiali dei *Colloqui*⁴²». Il Gozzano delle *Farfalle* rimane il poeta della lontananza: il distacco non sarà più perseguito attraverso l'ironia, ma *a priori*, attraverso il «bello stile» e il «rituale arcadico», attraverso la pratica di un genere desueto come il poema didascalico settecentesco, e *in re*, attraverso la contemplazione dall'esterno, attraverso uno schermo, di quello che permane uno spettacolo. L'ala, seppure trasparente, del Parnasso è il diaframma attraverso cui il Segantini di Gozzano intravede la montagna, che è lo «scenario» entro il quale l'artista-spettatore contempla lo spettacolo dell'esistenza. La distanza, per quanto concerne il procedimento, rispetto a un testo come *Nemesi*, davvero non è poi molta: «Più scaltro degli scaltri / dal margine d'un fosso / guardo passare gli altri» (85-87). Al centro sta sempre la necessità dell'annullamento di sé, del *principium individuatio-nis*, per poter contemplare in maniera obiettiva lo spettacolo della vita.

⁴⁰ SEGANTINI, *Scritti e lettere*, cit., p. 33.

⁴¹ CONTI, *La beata riva*, cit., p. 9.

⁴² G. DE RIENZO, *Il gioco della poesia nelle «Farfalle» di Guido Gozzano*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, Atti del Convegno nazionale di studi, Torino, 26-28 ottobre 1983, Olschki, Firenze 1985, p. 100.

La differenza sta semmai nella disposizione d'animo nei confronti dello spettacolo rappresentato, di orrore e pietà ai tempi della *Via del rifugio*, di meraviglia ammirata per i prodigi dell'evoluzione ai tempi delle *Farfalle*. E ciò è dovuto al fatto che l'artista «più non vede l'esemplare astratto / ma la specie universa⁴³»; anche se poi le inquietudini e la sofferenza dell'esemplare «astratto» – proprio in senso etimologico, separato, distinto –, più di una volta si affacciano. «Il rischio della partecipazione», per usare la suggestiva espressione di De Rienzo, non è previsto. La montagna, che è il mondo puro, intatto, delle origini, è contemplata attraverso l'ala del Parnasso; laddove il Parnasso si slancia nel vuoto, esplora l'abisso, affrontando il rischio della caduta, il poeta vi si affaccia soltanto, seppure seguendolo con occhi estatici: «E il poeta disteso sull'abisso, / col mento chiuso tra le palme, obblia / la pagina crudele di sofismi, / segue con occhi estatici il Parnasso / e bene intende il sorgere dei miti / nei primi giorni dell'umanità» (98-103). La pittura di Segantini è altra cosa. Né si tratta di un giudizio di valore (il fascino delle *Farfalle* è per me straordinario, e in parte risiede nell'irrisolto).

2. *Im Spiel der Wellen*

Nel secondo volume delle *Opere* di Guido Gozzano pubblicato da Treves nel 1935, *I colloqui e altre poesie*, compare per la prima volta un testo dal titolo *Im Spiel Wellen*. Precisa una nota: «Versi datati dal lido di Sturla, agosto 1913, e intitolati alla giovinetta Maria Klein von Diepold⁴⁴, figlia di un noto pittore tedesco e della sua signora, Ida Bianchi, milanese⁴⁵». Il titolo è presto corretto da Alberto De Marchi⁴⁶, poi seguito da tutti gli editori successivi (compreso Andrea Rocca nella sua edizione critica di *Tutte le poesie*), in *Im Spiele der Wellen*: il riferimento è al celebre quadro di Arnold

⁴³ *Storia di cinquecento vanesse*, 63.

⁴⁴ Il cognome del pittore, per un errore di stampa, diventa Dietpold nelle note all'edizione di G. Barberi Squarotti (G. GOZZANO, *Poesie*, a cura di G. BARBERI SQUAROTTI, Rizzoli, Milano 1977, p. 395), e come tale è assunto da G. Baldissonne (G. GOZZANO, *Opere*, a cura di G. BALDISSONE, UTET, Torino 1983, p. 385).

⁴⁵ G. GOZZANO, *I colloqui e altre poesie*, Treves, Milano 1935, p. 180.

⁴⁶ G. GOZZANO, *Opere*, a cura di C. CALCATERRA e A. DE MARCHI, Garzanti, Milano 1948, p. 1266: «A pag. 156, a pag. 180 e a pag. 194 del volume *I colloqui*, nell'edizione del 1935, si legge il titolo *Im Spiel Wellen*, che non ha senso. // A pag. 889, a pag. 1248 e nell'indice di questo volume ho ripristinato il titolo böckliniano: *Im Spiele der Wellen*».

Böcklin, del 1883. Ma se l'integrazione dell'articolo al genitivo è senz'altro necessaria, non si capisce invece la ragione dell'introduzione della desinenza *-e*, in teoria pure possibile. Il quadro di Böcklin si intitola infatti *Im Spiel der Wellen*, 'Nel gioco delle onde'; e così andrebbe ripristinato.

Nelle note, i commentatori (copiando parola per parola l'edizione di Sanguineti) richiamano con circospezione il quadro di Böcklin, senza minimamente spiegare al lettore il nesso che lo lega ai versi di Gozzano: credo, per l'imbarazzo determinato dal fatto che non tutta la descrizione gozzaniana può essere ricondotta alla sua "fonte" figurativa. Soltanto i versi 9-12, infatti, risultano, seppure con qualche approssimazione, appropriati rispetto al quadro, nel quale tre figure femminili cercano di sottrarsi all'inseguimento non di una, ma di due figure maschili. Ecco il testo:

Tra le sirene che Boecklin gittava
nel fremito dell'onde verdazzurro
una ne manca, appena adolescente,
agile più di tutte e la più bella.

Poiché non quella che supina ascolta
il Tritone soffiare nella conca,
non quella che si gode la bonaccia
con tre scherzosi albàtri affaticati,

e non quelle che fuggono al Centauro,
l'una presa alle chiome, l'altra emersa
con volto sorridente, l'altra immersa
col busto, eretta con le gambe snelle:

non tutte queste vincono la grazia
appena adolescente che abbandona
il mare caro al grande basilese,
il mare Azzurro per il mare Grigio!

E al mare nostro più non resta viva
che l'immagine fatta di memoria,
svelta nel solco dove più ribolle
la spuma e dove l'onda è tutta gemme!

In Böcklin, il personaggio a sinistra sullo sfondo è senz'altro un centauro, perché si scorgono chiaramente una zampa e la parte posteriore con la coda (e, in trasparenza, anche il resto del corpo). Più difficile dire, invece, che cosa sia l'essere in primo piano a destra, che tiene per i capelli una delle tre figure femminili: l'acqua, infatti, impedisce in questo caso di vedere la parte inferiore del corpo. Tuttavia, dal volto, dall'espressione e dalla corona di fiori sulla fronte, sembrerebbe trattarsi di un satiro piuttosto che di un centauro. La variabilità, del resto, si riscontra anche a proposito delle figure femminili: quella in primo piano è senz'altro una sirena, perché ha la coda; ma quella in secondo piano è dotata di gambe, come spiega lo stesso Gozzano nei suoi versi; quanto alla terza, immersa dalla vita in giù, è arduo, se non impossibile, dire di che tipo di creatura si tratti. In compenso, la descrizione degli atteggiamenti delle tre ragazze è, nella sua essenzialità, appropriata ed anche efficace. Si tratta, mi pare, di una semplificazione funzionale alla necessità di non dilungarsi troppo, non certo di una conoscenza o di una memoria approssimativa del quadro di Böcklin. Il fatto stesso, del resto, che nella seconda strofe si parli precisamente di un Tritone, mentre nella terza, quella sopra citata, ci si riferisca a un Centauro, è in questo senso significativo.

Ma i versi 5-8 non sono in alcun modo riconducibili al quadro. Si guardano bene, i commentatori, dal tentare di offrire una spiegazione del fatto o anche solo dal rilevarlo. Confesso che ho inutilmente cercato, tra i cataloghi delle opere di Böcklin, una diversa versione del quadro, o qualche disegno preparatorio. La risposta, persuasiva, mi è stata offerta dalla recente tesi di una mia laureanda, Tea Ghigo: «Il poeta probabilmente non sta parlando di una sola opera del pittore tedesco, ma di ben tre opere⁴⁷». Una figura femminile che supina su uno scoglio ascolta un tritone soffiare nella conchiglia, infatti, è il soggetto del quadro *Triton und Nereide*, 'Tritone e Nereide', del 1873-74, anche se si tratta di una nereide e non di una sirena; mentre una sirena distesa su uno scoglio, con a fianco tre uccelli (i «tre scherzosi albàtri affaticati» della poesia), è raffigurata in *Meeresstille*, 'Bonaccia', del 1887. La trasformazione in albatri dei rari gabbiani testa nera o gabbiani corallini (*Larus melanocephalus*) non mi sembra fare difficoltà, in quanto di fronte a un uccello marino sconosciuto Gozzano può ben

⁴⁷ T. GHIGO, *Gozzano e le arti figurative*, Tesi di laurea in Letteratura italiana, relatore prof. V. Boggione, Università degli Studi di Torino, a.a. 2010-2011, p. 9.

aver ritenuto di richiamarsi ad un uccello più noto, per di più consacrato in poesia dai versi delle *Fleurs du mal*.

Non credo invece che la Ghigo abbia ragione quando sembra riconoscere un'allusione alla scelta di fondere insieme in un'unica descrizione tre quadri diversi nelle parole di Gozzano «Tra le sirene che Boecklin gittava», con «le sirene» al plurale. È vero che in *Im Spiel der Wellen* c'è una sola sirena; ma in *Triton und Nereide* non ce ne sono proprio; eppure il riferimento all'opera è riconoscibilissimo. Nel caso di *Meesstilte*, addirittura, Gozzano riprende il titolo all'interno dei versi («quella che si gode la bonaccia»). Perché, allora, l'identificazione delle opere ha destato così grande difficoltà, da indurre tutti i commentatori alla rinuncia? Credo per l'errato atteggiamento con cui ci si è accostati alla poesia. Tutti, di fronte ad un titolo che corrispondeva esattamente al titolo di un quadro, abbiamo pensato a una poesia che descrivesse un'opera d'arte figurativa, oppure che gareggiasse con essa, secondo i modi e le forme in cui il rapporto pittura-poesia si è configurato in prevalenza nella tradizione classica prima, e italiana poi (si pensi solo alla *Galeria* di Marino, di cui tratta in questo stesso volume Giorgio Barberi Squarotti).

A rafforzare l'equivoco, involontariamente, è venuto il richiamo a Camerana e Graf proposto in nota da Sanguineti, ancora una volta scopiazzato dai commentatori successivi: «*Boecklin*: il noto pittore "basilese" (v. 15) Arnold Böcklin (1827-1901); alla sua pittura si ispirarono anche il Camerana e il Graf⁴⁸». Sanguineti allude a una poesia di Graf compresa nel terzo libro delle *Danaiidi*, *L'isola dei morti*⁴⁹, e a ben otto poesie di Camerana, dal titolo comune *Ad Arnoldo Böcklin*⁵⁰. Tutte fanno riferimento all'altro celeberrimo quadro di Böcklin *Die Toteninsel*, 'L'isola dei morti' appunto, anche se nell'ottavo dei sonetti di Camerana sembra presente anche un'allusione ad un altro quadro del pittore svizzero, *Die Lebensinsel*, 'L'isola dei vivi', del 1888.

A dispetto della dichiarazione dell'autore («Questi versi mi furono *in parte*⁵¹ suggeriti da un noto quadro di Arnoldo Böcklin»), il testo di Graf è una descrizione fedele dell'opera d'arte e dell'emozione prodotta dalla vista del quadro: di suo il poeta vi aggiunge il senso di una remota distanza

⁴⁸ GOZZANO, *Poesie*, cit., p. 370.

⁴⁹ A. GRAF, *Le poesie*, Chiantore, Torino 1922, pp. 511-512.

⁵⁰ G. CAMERANA, *Poesie*, a cura di G. FINZI, Einaudi, Torino 1968, pp. 47-48 e 193-200.

⁵¹ Mio il corsivo.

e alterità del luogo evocato rispetto al mondo reale, un effetto di straniamento affidato a termini di valore superlativo relativi al silenzio e alla pace. Semmai, si consuma proprio una sorta di gara tra la parola e l'immagine, per cui la parola, in specie l'aggettivazione, si fa carico di compensare la perdita di effetto emotivo e suggestivo prodotto dall'immagine attraverso le forme, i toni, i colori («Poche, stagliate, cenerine rupi, / cui, da piede, la salsa onda frastaglia; / sulle rupi, all'ingiro, una gramaglia / d'arti cipressi involuppati e cupi», 5-8), ma spingendosi oltre, suscitando un'impressione di vastità nel tempo e nello spazio negata all'angustia della pittura, capace di esprimere soltanto quello che c'è e più strettamente legata alla concretezza materiale («Sterminato è quel mar, placido, tetro; / né fragoroso turbine sovverte, / né lenta prora fende mai l'inerte / onda che muta splende e par di vetro. // Sterminato è quel ciel, nitido, eguale; / né tenebrosa nuvola vi tuona, / né uccel che migri ad agognata zona / batte mai pel diffuso etere l'ale», 9-16).

Negli ultimi due sonetti di Camerana, dell'ottobre 1904, il richiamo alla fonte figurativa è allusivo, affidato a generici elementi del paesaggio (l'acqua, le rupi, la boscaglia, «spechi» e «arche») e, nel VII, alla citazione (ma integrata nel discorso poetico e deformata) del titolo: «Tranquilli / forse responsi ha l'Isola di Morte» (13-14). Gli stessi strumenti erano già stati usati, ma con maggior evidenza e precisione (la boscaglia, ad esempio, vi è sostituita dai cipressi), nei primi sei, composti tra il 9 settembre 1899 e il 29 gennaio 1902. Ma se è vero che Camerana non descrive direttamente il quadro, il movimento è pur sempre dalla vita all'arte, e la priorità del quadro non è messa in discussione. Nei due sonetti scritti in occasione della morte di Böcklin, avvenuta a San Domenico di Fiesole il 16 gennaio 1901 (VI, 10-11: «Cadde l'Eroe, tènebra di eclissi / su dalla orbata Fiesole salì»), il poeta immagina che la barca con un vogatore e un'ombra in piedi, eretta, sia quella che trasporta il pittore da poco defunto all'isola dei morti, per cui l'opera d'arte viene ad avere una capacità non solo genericamente evocativa, ma addirittura profetica. Siamo, insomma, in un contesto di simbolismo esasperato rispetto a Graf, che pure è all'origine dei versi di Camerana: all'atteggiamento tutto sommato ancora tradizionale del professore torinese, con la gara tra parola e immagine, per quanto tesa a suggerire significati profondi, ad esplorare il mistero, si sostituisce un procedere allusivo, in cui parola e immagine si sovrappongono e reciprocamente si illuminano, collaborano ad evocare una realtà che è tutta oltre e che tutte le arti, con diversi strumenti, inseguono.

Che Camerana avesse ben in mente (e con ogni probabilità sotto mano) le *Danaidi*, uscite da Loescher nel 1897, è testimoniato, oltre che dall'insistenza sul silenzio e sull'immobilità, che si potrebbe ancora ricondurre alla comune matrice figurativa, da numerose riprese di immagini e termini. Solo qualche esempio. Così per le *gramaglie* (Graf, 7-8: «una gramaglia / d'erti cipressi»; Camerana, II, 11-12: «di tua sepolcral musa / lo stendardo in gramaglie»), per i cipressi e la natura cava dell'isola (Graf, 27: «fra i gran cipressi, entro le cave gole»; Camerana, III, 13-14: «per la funébre isola cava, / in fra gli alti cipressi»), per l'immobilità delle acque nere e l'assenza di navi (Graf, 9-12: «Sterminato è quel mar, placido, tetro; / né fragoroso turbine sovverte, / né lenta prora fende mai l'inerte / onda»; Camerana, II, 2-5: «il mare / senza una vela, senza un'onda, senza / un palpito il più blando, una movenza, / una cadenza! Oscuro, immobil mare, / silente»). Persino la ripetizione enfatica di *senza*, l'ultima volta in rima, con vertiginoso *enjambement*, presente nei versi appena citati, risale a Graf (23-24: «uno stupor senza memorie, senza / desio...»); e si tratta di un modulo espressivo che sarà carissimo a Gozzano (*Il viale delle statue*, 31-32: «senza più vita, senza / illusioni»; *I sonetti del ritorno*, 63-64: «a me che vivo senza fedi, senza / l'immaginosa favola d'un Dio...»; *I colloqui II*, 24-25: «attese gli anni senz'amici, senza / specchi»).

In confronto ai due precedenti, *Im Spiel der Wellen* sembra più povero, con la completa rinuncia a qualunque intento simbolistico e l'apparente ritorno ad una funzione soltanto enfatica e celebrativa della scrittura, per di più nella forma non della celebrazione dell'opera stessa, ma, attraverso di essa, di una giovane più bella rispetto alle divine figure rappresentate nei quadri. In realtà, però, nei versi gozzaniani il rapporto tra testo letterario e pittura è molto più complesso di quanto potrebbe sembrare a prima vista. In primo luogo, il testo nasce dalla frequentazione della famiglia di un pittore, Leo Klein Von Diepold, con tutte le implicazioni che ciò comporta; poi, ha il titolo di un quadro che solo in una quartina si ricollega al suo contenuto, mentre un'altra quartina allude ad altri due quadri, ma soprattutto nella parte restante parla di una realtà concreta che si pone in alternativa rispetto al soggetto del quadro stesso. Si obietterà che i versi di Gozzano si muovono in un'ottica encomiastica che ne circoscrive di molto il significato, e comunque sono il prodotto di un poeta ormai esaurito. Sono obiezioni non prive di ragione, e da tenere bene in conto. Ma che non ci esimono dall'impegno a comprenderli e dal riconoscerne il signi-

ficato, pur entro quei limiti, nell'evoluzione storica della poesia tra Otto e Novecento e della poesia gozzaniana in particolare.

Per quanto concerne il primo aspetto, per leggere correttamente e in tutto il loro potenziale significato i versi di Gozzano, noi dovremmo conoscere il giudizio su Böcklin del poeta e dell'amico pittore, dovremmo essere informati delle discussioni che forse ci furono tra i due sulla pittura, e in particolare sulla pittura di Böcklin, dovremmo in generale poter ricostruire il sistema di relazioni che lega tra loro i tre artisti. Tutte cose manifestamente impossibili: tanto più che Von Diepold è un pittore che – per quanto anche oggi non del tutto ignoto e presente sul mercato – non si può certo dire che abbia suscitato l'interesse e la curiosità degli storici dell'arte. Di certo, la definizione di Böcklin come «grande basilese», l'indicazione del Mediterraneo, sulle cui coste Gozzano e von Diepold stanno soggiornando, come «il mare» a lui «caro», l'assenza di un qualsiasi accento polemico, lo stesso carattere encomiastico dei versi inducono a pensare a Böcklin come a un pittore amato da entrambi gli interlocutori. Se von Diepold avesse avuto delle riserve sulla sua pittura, il fatto che Gozzano celebri la bellezza della figlia di lui, Maria, dicendola superiore a quella delle creature marine rappresentate da Böcklin, sarebbe suonato infatti come uno sberleffo. E qui della celebre ironia gozzaniana proprio non c'è traccia. Ma quanto amato? E perché proprio lui e non un altro pittore?

Su questo non si possono che fare delle ipotesi. L'impressione, leggendo i versi, è che sia per Gozzano sia per il pittore tedesco, Böcklin rappresenti uno dei vertici, se non il vertice, della pittura contemporanea. Ma se così è, il giudizio sulla superiorità di Maria rispetto alle sirene di Böcklin viene ad avere un'evidenza e una pregnanza che finiscono per trascendere l'intento encomiastico: si tratta di qualcosa di più, insomma, del semplice dire ad un padre, seppure un padre pittore, che la figlia è più bella delle figure femminili raffigurate dal suo artista prediletto. Inoltre, c'è da tener presente che i tre quadri di Böcklin allusi nella poesia costituiscono, nelle intenzioni del basilese, un discorso sulla sorte dell'arte nell'età contemporanea: le sirene inseguite da figure maschili laide e ripugnanti rappresentano le insidie mosse alla bellezza dal mondo borghese, la fruizione edonistica e superficiale cui l'arte è sottoposta nella società contemporanea. Il loro aspetto ora ilare e giocoso ora malinconico riflette la reazione dell'artista di fronte a tali minacce: ora di irridente e distaccata superiorità, ora di dolente e sconfortata amarezza. Chiunque abbia un minimo di consuetudine con

Gozzano, sa quanto si tratti di un tema a lui caro e di atteggiamenti anche suoi caratteristici proprio negli anni prossimi alla composizione di questo testo. Basti ricordare, al proposito, i versi dedicati verso il 1916 a Ketty, l'agile ragazza americana «figlia del carbone e dell'acciaio», che colleziona ciocche di artisti famosi: dove però la minaccia è portata all'arte da una figura femminile, seppure dall'aspetto mascolino e dai comportamenti virili. Certo la suggestione è forte. Ma non abbiamo nessuna certezza che Gozzano leggesse così i quadri di Böcklin, colmi di un'ironia stilistica non meno sottile di quella che noi oggi riconosciamo nel poeta torinese.

Torniamo, allora, a quello che nei versi c'è, rinunciando alle suggestioni di un contesto nei dettagli impossibile da ricostruire. In tal senso, il problema centrale posto dalla scelta di Gozzano (di dare alle quartine il titolo di un quadro poi non esauriente in relazione al testo e comunque esteticamente inferiore rispetto alla realtà), è quello del rapporto tra arte e vita. Rapporto centrale fin dagli esordi letterari del poeta torinese e indagatissimo dalla critica, con risposte spesso divergenti: ricordo soltanto le acutissime pagine di Sanguineti sulla prosa *Intossicazione*⁵². Da questo punto di vista, *Im Spiel der Wellen* sembra essere, banalmente, il ritorno di Gozzano alla priorità della vita sull'arte, il superamento dell'estetismo che tanta importanza ha avuto nella sua concezione e pratica della poesia, ben oltre la fine del giovanile sogno di Sperelli. Si tratterebbe, si badi bene, della stessa cosa che molta parte dei critici sostengono si verifichi nelle *Farfalle*: salvo poi dover riconoscere con qualche imbarazzo che il ritrovato poeta della Natura infarcisce i suoi versi di un numero ancor più esorbitante di citazioni letterarie di quanto non facesse prima, e concluderne che il Gozzano delle *Farfalle* è un poeta esaurito, un plagiatario ormai indifendibile. Ma le cose stanno davvero così?

Nessuno si è accorto, prima della mia laureanda, che Gozzano allude nei suoi versi a tre quadri differenti, e non al solo *Im Spiel der Wellen*. E non se ne è accorto, secondo me, perché partiva dal preconetto che una poesia designata con il titolo di un'opera d'arte non poteva che riferirsi a quell'opera, in un rapporto esclusivo (non importa, tutto sommato, la direzione: dalla natura all'arte o dall'arte alla natura). Quando Gozzano, invece, designa la sua poesia con il titolo del quadro di Böcklin ma poi all'interno

⁵² E. SANGUINETI, «Intossicazione», in *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Torino 1966, pp. 27-38.

dei versi non fa riferimento soltanto a quel quadro, ma ad altri due, ed anzi la descrizione di quel quadro è relegata in terza posizione, non ritorna affatto alla concezione tradizionale della superiorità della natura sull'arte, in quanto copia della natura, ma mette in crisi l'idea di un rapporto semplice, univoco, tra arte e natura, quale quello sostenuto non soltanto dalle poetiche realiste, ma anche da quelle simboliste ed estetizzanti.

Perché il titolo *Im Spiel der Wellen* abbia senso, in questo contesto, noi dobbiamo per forza pensare che non si riferisca innanzi tutto al titolo del quadro di Böcklin, ma alla situazione rappresentata. Non all'opera d'arte, ma alla situazione concreta e reale. Nel gioco delle onde non si muovono le sirene del grande basilese, ma la bella Maria, che tutte quelle vince in grazia. Ma il poeta che ne celebra la bellezza non può fare a meno di ricondurla all'archetipo artistico che è la pittura di Böcklin; e in questo senso resta vero il fatto, appreso sulle pagine di Wilde, di Nordau, di Bourget, che noi vediamo le cose nel modo in cui l'arte ce le ha rappresentate. Così descriveva Gozzano il fenomeno in *Intossicazione*, nel 1911:

Non la vita foggia la letteratura; la letteratura foggia la vita. Di questo mimetismo siamo un po' vittima tutti; tutti viviamo un po' per educazione letteraria, cercando di imitare inconsapevolmente un modello appreso dalle varie letture predilette⁵³.

Gozzano vede Maria von Diepold nel gioco delle onde come una delle sirene di Böcklin nell'omonimo quadro: in questo senso, è vittima dell'influsso estetizzante che spinge Stefano Ala, il protagonista della prosa, a confondere la realtà con gli «imparaticci poetici» dello Stecchetti. Ma in primo luogo non è una vittima inconsapevole. L'inconsapevolezza può riguardare l'ingenuo Stefano: non certo l'artista che Gozzano è. Il discorso diventa allora un discorso sull'arte nel mondo moderno. In secondo luogo, è costretto a riconoscere che l'arte è inadeguata a rappresentare lo spettacolo naturale che ha di fronte agli occhi: Maria nel gioco delle onde richiama le tre figure femminili del quadro, ma con un'oltranza di cui il quadro stesso non può rendere conto. Ecco allora il richiamo alle altre due tele di Böcklin, nell'illusione che una dilatazione in senso quantitativo possa compensare le deficienze in senso qualitativo: esse pure, tuttavia, sono ina-

⁵³ GOZZANO, *Opere*, cit., p. 989.

deguate rispetto alla materia che il poeta intende rappresentare. Ci prova, a questo punto, la parola poetica: applicando alla bellezza della natura il titolo di un'opera d'arte, e sostituendo al quadro la vita. Ma il risultato non muta; nelle parole non resta che il simulacro vuoto di Maria, che è già altrove, la vita nel suo divenire sfugge inafferrabile. Non possiamo vedere la natura che con gli occhi dell'arte: ma l'arte, anche quella più sublime (se Böcklin, come si supponeva sopra, rappresenta davvero per Gozzano e per Leo il vertice dell'arte contemporanea), non è in grado di rendere conto della ricchezza infinita e infinitamente sfuggente della natura.

Se a tutto questo aggiungiamo che il mare in cui nuota Maria nei versi è lo stesso «caro al grande basilese», ma è anche il «mare nostro», il mare del poeta (e del pittore padre di Maria), e che il mare raffigurato nei tre quadri di Böcklin non è certo il mare Azzurro, il mare Mediterraneo, ma il mare Grigio, il mare del Nord che ha portato via Maria, la linearità del rapporto tra vita e arte che tanto il realismo quanto l'estetismo presuppongono, seppure in direzioni opposte, è ulteriormente messa in discussione, laddove al contrario risulta acuita la labilità e la complessità di tale rapporto. In un elaboratissimo gioco di rispecchiamenti, l'arte che celebra la natura finisce per essere il luogo dell'assenza della natura, popolata soltanto di immagini, di simulacri («più non resta viva / che l'immagine fatta di memoria»: memoria della vita e memoria dell'arte).

Come nelle *Farfalle*, l'arte aspira alla vita; ma tale aspirazione non si realizza che nelle forme morte dell'arte stessa, perché la vita è già altrove (il rimando alle contemporanee riflessioni di Pirandello, a un testo come *Diana e la Tuda*, è spontaneo). Il riferimento allusivo a Böcklin è un «rituale arcadico», l'offerta di un'essenza nova in un «vaso di cristallo arcaico», né più né meno della rappresentazione della vita delle farfalle nell'incompiuto poemetto. Maria ha lasciato il mare della Liguria, e la sua «grazia / appena adolescente» è già minacciata dai centauri e dai satiri borghesi che popolano il mare del Nord, e più ancora dal solco dove ribolle la spuma, pronto ad inghiottirla nel nulla. L'arte è il luogo di una sottrazione. E questa sottrazione non è soltanto accidentale, perché a Böcklin è mancata Maria (3: «una ne manca»; 5: «non quella»; 7: «non quella»; 9: «non quelle»; 13: «non tutte queste»), ma proprio sostanziale, perché Maria manca anche a Gozzano, nel momento stesso in cui ce l'ha di fronte e si sforza di trattenerla con la poesia, pur riconoscendo l'inadeguatezza, la limitatezza dell'arte rispetto

alla vita (14: «abbandona»; 17: «più non resta viva / che l'immagine fatta di memoria»).

La grazia adolescente di Maria è grazia autentica, superiore a quella delle sirene di uno dei sommi artisti contemporanei: non è grazia dimidiata, ridotta alla misura borghese del diminutivo, vestita di tempo attraverso la descrizione degli abiti che la nascondono, come quella dell'altra adolescente, Graziella («“Signora! sono Grazia!” / sorrise nella grazia dell'abito scozzese. // “Graziella, la bambina?”⁵⁴»). In questo è la distanza rispetto al tempo della *Via del rifugio* e dei *Colloqui*: nel fatto che esiste una verità non convenuta, una grazia non circoscritta a un tempo e a un luogo e a una moda, artificiale. Ma nondimeno all'arte è precluso di attingere a questa grazia nel suo essere viva, presente. Se ha un senso l'autocitazione, la sirena «agile più di tutte e la più bella» è in relazione con l'Isola Non-Trovata, *La più bella!* di una delle poesie sparse. Anche in questo caso l'oggetto del discorso è, in ultimo, la «beata riva» dell'arte, egualmente fuggente e inattingibile.

Anche quella del Gozzano di *Im Spiel der Wellen* è una poesia della negazione, dell'assenza (per usare il titolo di uno dei testi dei *Colloqui*). Sarà per questo che i versi dell'ultima strofe, che pure Montale quando scriveva quei testi non poteva aver letto, somigliano tanto a versi degli *Ossi di seppia* o delle *Occasioni*. Non so se Gozzano si possa definire un poeta post-moderno, come va oggi di moda sostenere⁵⁵. È una categoria troppo generica e inflazionata, per poter significare qualcosa. Ma certo, se Gozzano è postmoderno, questi sono i versi più postmoderni di Gozzano. O post-postmoderni.

⁵⁴ *Le due strade*, 7-9.

⁵⁵ *Gozzano postmoderno. Un poeta alle soglie del Novecento* è in particolare il titolo del volume di G. ZACCARIA e G. LADOLFI pubblicato a Novara da Interlinea nel 2005.

Elisabetta Soletti

LA MACCHINA, MOSTRI E METAFORE DELLA MODERNITÀ*

Avevamo vegliato tutta la notte – i miei amici ed io – sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perché come queste irradiate dal chiuso fulgore di un cuore elettrico [...]. Un immenso orgoglio gonfiava i nostri petti, poiché ci sentivamo soli, in quell'ora, ad esser desti e ritti, come fari superbi o come sentinelle avanzate, di fronte all'esercito delle stelle nemiche, occhieggianti dai loro celesti accampamenti. Soli coi fuochisti che s'agitano davanti ai forni infernali delle grandi navi, soli coi neri fantasmi che frugano nelle pance arroventate delle locomotive lanciate a pazza corsa, soli cogli ubriachi annaspanti, con un incerto batter d'ali, lungo i muri delle città [...]. Udimmo subitamente ruggire sotto le finestre gli automobili famelici¹.

La torrenziale e roboante retorica dell'avanguardia futurista celebra, come si sa, con «immagini strabilianti²», iperboliche e mostruose per potenza e gigantismo l'avvento dell'automobile. La novità sconvolgente alimenta una fantasia perturbante e insieme fascinosa che inneggia al mito della velocità, al trionfo dell'artificio meccanico sulla natura³, al superamento dei limiti umani, all'eroica e solitaria sfida dell'eroe e del superuomo, non solo dannunziano. Fin dalla prima comparsa dell'automobile infatti una parte del mondo letterario avvertì prontamente lo straordinario

* A Enzo Biffi Gentili il mio caloroso ringraziamento per i suggerimenti amichevoli e generosi che mi ha dato durante la stesura di questo intervento.

¹ F.T. MARINETTI, *Manifesto del Futurismo* [pubblicato sul «Figaro» del 20 febbraio 1909], in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. DE MARIA, Mondadori, Milano 1983, p. 10.

² L'espressione è di F.T. MARINETTI, *La declamazione dinamica e sinottica* [11 marzo 1916], *ivi*, p. 123.

³ Il motivo risale al romanzo *À rebours* di J.K. Huysmans, testo esemplare del simbolismo estetico di fine Ottocento. In questa prospettiva è stato indagato da R. TESSARI, *Il mito della macchina*, Mursia, Milano 1973.

potenziale simbolico e rivoluzionario, anche nei suoi risvolti ideologici, delle nuove invenzioni meccaniche. Nei testi poetici e narrativi italiani del primo Novecento si forma e si diffonde un repertorio immaginifico sostanzialmente omogeneo che esalta la forza indomabile e distruttiva dell'auto. Un primo e significativo esempio di questa lussureggiante mitografia si legge nelle opere di Mario Morasso, antesignano del movimento futurista di cui anticipa molti temi e forme espressive. Nel suo romanzo, *La nuova arma (la macchina)*, Morasso rovescia sulla pagina un torrente di immagini a tinte forti in una *climax* metaforica parossistica che fa uso di un linguaggio superlativo, eccessivo sempre. «L'uomo – scrive – già si prepara con l'automobile a tenergli dietro [al rivolgimento della modernità], già temprà il suo cuore a sostenere il formidabile furore della frenetica corsa»; e poche pagine dopo aggiunge:

Immediatamente si evocò davanti ai miei occhi la visione di questo spettacolo grandioso, di questa fuga vertiginosa che sorpassa nella sua realtà furibonda i rapimenti e i voli prodigiosi di tutte le leggende. La fantasia popolare [...] non ha concepito mai neppure nel suo sogno più temerario, ciò che la realtà oggi ci presenta, la bella e maestosa furia metallica, avvolta dentro una nube di polvere, retta dalla mano dell'uomo in tale corsa delirante che pare una caduta dentro l'abisso⁴.

Al di là della predicazione esaltata dei magnifici progressi prodotti dalla macchina, che vanno dalla radicale trasformazione e dal rinnovamento della vita collettiva e del lavoro agli insediamenti industriali che modificano il volto delle città tra gli altri, uno dei principali motivi di interesse del romanzo di Morasso consiste nel fatto che esso anticipa forme e moduli stilistici dell'immaginario dannunziano, particolarmente nella celebrazione pindarica delle sfide in cui gli eroi del dinamismo si cimentano con i mezzi meccanici affrontando l'ebbrezza del rischio estremo. La nuova estetica della velocità ha infatti i suoi massimi cantori in Marinetti e D'Annunzio nella quale l'eccitazione del moto, dispensatrice di sensazioni dionisiache si fonde con l'esperata stimolazione erotica⁵. Spontaneo il rimando a *Forse*

⁴ M. MORASSO, *La nuova arma (la macchina)* [1905], cito dalla ristampa a cura di C. OSSOLA, Scriptorium, Torino 1994, pp. 32 e 36-37.

⁵ La congiunzione di macchina e velocità, sensualità e erotismo estremo nei futuristi è tema ampiamente indagato dalla letteratura critica marinettiana e dannunziana, in particolare. In questa

che sì forse che no, al romanzo quindi che segna un momento centrale della elaborazione della modernolatria trasgressiva, e i cui idoli sono l'automobile e l'aereo, strumenti delle folli imprese del protagonista (tra l'altro *Romanzo dell'ala* avrebbe dovuto sottotitolarsi l'avventura di Paolo Tarsis secondo il progetto di una nuova edizione concordata da D'Annunzio con l'editore Bruers nel 1936). La spasmodica corsa in auto con cui inizia il romanzo e che ha la sua acme nella lotta amorosa di Paolo e Isabella, riecheggia in molti punti toni e immagini della *Nuova arma*, a partire dalla sequenza d'apertura che descrive la macchina lanciata sulla strada per Mantova nel tentativo di emulare l'ebbrezza del volo, simile a un centauro che tenta la morte:

E da quella chiara libertà del cielo sgombro, e da tutte quelle bianche liste ricorrenti per la verdura, e dal balenare delle rondini sul fiso sguardo degli stagni, gli si compose l'immagine del suo volo. E immaginò di condurre non la rapidità che striscia ma quella che si solleva; immaginò di ritrovarsi nella lunga fusoliera che formava il corpo del suo congegno dedaleo tra i due vasti trapezii costrutti di frassino di acciaio e di tela, dietro il ventaglio tremendo dei cilindri irti d'alette, di là dai quali girava una forza indicibile come l'aria: l'elica dalle curvature divine.

Nello stesso tempo il quadro in cui si descrive l'accelerazione furibonda impressa alla «rossa macchina precipitosa, che correva l'antica strada romana con un rombo guerresco simile al rullo d'un vasto tamburo metallico [...] la macchina micidiale» nel cui interno «con la destra il furibondo afferrò la leva, accelerò la corsa come nell'ardore d'una gara mortale [...] simile al cavallo nervoso che sente dinanzi all'ostacolo mancare il coraggio del cavaliere ed è certo che non andrà dall'altra parte» (ho citato qua e là dalle prime pagine del romanzo), rielabora e rimanda a un elemento avantestuale molto significativo. In una lettera di grande fascino al suo editore Emilio Treves del 30 agosto 1908, D'Annunzio annuncia la novità dello stile e dei temi del romanzo in gestazione con accenti perentori:

Quando ti porterò il mio libro, voglio avere in me la sensazione reale di condurti un bel "puro sangue", tutto muscoli e nervi, palpitante in una

stessa prospettiva novelle e romanzi di Fillia sono stati riletti con grande finezza da B. ZANDRINO in *L'universo meccanico di Fillia*, in *Le forme del disordine*, SugarCo, Milano 1982, pp. 75-106.

rete di vene rilevate, fremente di rapidità. Il miglior libro è certo quello che somiglia a un animale vivente, che percota la terra con le sue quattro zampe svelte e attragga quanto più d'aria nel suo petto immune d'adipe. Cerco questa "animalità". Mi aiuta la mia natura sensuale, che con gli anni si esaspera invece di placarsi. Che la bellezza del mio libro sia palpabile!⁶

E accanto all'automobile in prosa e in poesia sfilano gli altri idoli della modernità, l'aereo, asse narrativo e simbolico centrale in *Forse che sì* e ancor più nella *Leda senza cigno*, gli enormi macchinari e gli ingranaggi cinetici, tutti quanti in sintesi i congegni della nuova rivoluzione industriale. Nasce infatti sullo scorcio del Novecento una nuova estetica in quanto «Le fabbriche, le officine, le fonderie sono i nuovi spazi della realtà che l'immaginario europeo, diventato o no socialista, occupa per addomesticare con la memoria del mito e il racconto epico la loro infernale quotidianità e la loro straniante violenza⁷». Dalle officine e dalle fonderie escono la locomotiva e l'aereo, le macchine a vapore, mentre sulle moderne città industriali si stende un tetto di intrecci di fili elettrici. Gli emblemi in breve della modernità divengono essi stessi soggetti e posti a titolo di alcuni componenti dei poeti futuristi. Paolo Buzzi dedica una poesia al fervore meccanico delle fabbriche di Mannheim:

Mi batte un cuore più vasto.
 Annega il chiaro di luna
 nelle pozzanghere del Necker.
 L'aria del Palatinato
 odora di zolfo e di carbone [...]

 Salve, o Macchina,
 o ferro levigato e dentato
 ch'entresci dalle guaine del ferro
 e imiti lo sforzo dei muscoli
 rapido, lucido, senza tregua,
 e turbini in ruote di nulla
 e se agganci un corpo d'uomo

⁶ G. D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no*, in *Prose di romanzi*, ed. diretta da E. RAIMONDI, a cura di A.M. ANDREOLI e N. LORENZINI, Mondadori, Milano 1989, vol. II, le citazioni dalle pp. 521-526; la lettera a E. Treves è citata nelle *Note*, redatte con grande ricchezza di dati e intelligenza critica da N. Lorenzini a p. 1319; in queste stesse note si leggono i riferimenti al romanzo di Morasso.

⁷ L. RITTER SANTINI, *Dedalo e i cicli moderni*, in *Letteratura e industria*, a cura di G. BARBERI SCUAROTTI e C. OSSOLA, Olschki, Firenze 1997, vol. I, pp. 339-361; la citazione è a p. 353.

lo stritolò come un insetto
e fai vivere i torrenti degli uomini
come una Provvidenza dei formicai!

A sua volta Auro d'Alba titola una poesia *Locomotiva adriatica*, Luciano Folgore all'interno della raccolta *Il canto dei motori* dedica un componimento all'*Elettricità*, mentre Libero Altomare e Enrico Cavicchioli cantano l'audacia dell'aviatore e Marinetti la bellezza del mezzo aereo: «Elica elica forte del mio cuor monoplano / Trivello formidabile, entusiasta e prepotente! / Non senti scricchiolare le esecrabili tenebre / Sotto il tuo sforzo tagliente?»⁸. Del resto già nel suo romanzo del 1909 *Mafarka il futurista*, Marinetti aveva offerto una allucinata allegoria del volo come dimensione di una vita affrancata dalle costrizioni fisiche della terra grazie all'invenzione del gigante aereo dal cuore metallico e dal torace di legno costruito da un esercito di schiavi. Ma neppure va dimenticato che questo è «forse l'unico tempo in Italia – scrive Lea Ritter – in cui l'avanguardia non è rappresentata solo dalle idee letterarie, dalle nuove forme create dagli scultori e pittori futuristi ma anche dalle invenzioni della tecnica e dall'industria di macchine e aereoplani»⁹.

In realtà la metaforica trionfalistica e imperialista di Morasso Marinetti D'Annunzio, che ostenta il volto bellicoso e feroce della macchina¹⁰ e che ha avuto in Marinetti l'indiscusso protagonista, colui che si è impegnato con maggiore determinazione nella propaganda dei mille miti necessari alla religione della tecnologia, attinge e sfrutta largamente il repertorio metaforico ottocentesco che si era formato in tutte le letterature occidentali alla nascita e allo sviluppo della ferrovia. L'importante panorama offerto dallo studio di Ceserani, oltre alla ricchezza e alla ampiezza documentaria, consente di cogliere la formazione di un immaginario e di un vocabolario collettivo di una iconografia poetica del mondo ferroviario su cui si innesta, ricalcandone strategie retoriche e testuali, la mitografia dell'automobile¹¹. Ceserani osserva tra l'altro che nell'Ottocento la novità perturbante e minacciosa della ferrovia

⁸ P. BUZZI, *Il canto della città di Mannheim*; tutte le citazioni sono tratte da *Antologia futurista*, a cura di L. DE LIBERO, in «Civiltà delle macchine», II, 2, 1954, pp. 30-35.

⁹ RITTER SANTINI, *Dedalo e i ciclopi moderni*, cit., p. 359.

¹⁰ S'intende che il termine è usato nel suo significato più generale, sta per 'strumento, congegno o apparecchio, atto a compiere meccanicamente certi lavori', quindi non soltanto come sinonimo di automobile.

¹¹ R. CESERANI, *Treni di carta*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

determina uno sconvolgimento nel paesaggio sociale e nella sensibilità individuale. «Furono create allora – scrive lo studioso – alcune fortunate immagini e metafore: la locomotiva come mostro infuocato e fumante, che fa tornare in vita il mito antico di Vulcano; il treno che si snoda come un serpente o un drago che emette fumo e fuoco¹²», e così via. In effetti *mostro*, *drago*, *belva*, sono vocaboli continuamente ritornanti, vocaboli che racchiudono e sintetizzano la forza impetuosa, la ferocezza barbarica, la cruda e affascinante realtà del ferro e del fuoco. Ma nello stesso tempo sono parole gravide di connotazioni inquietanti che convogliano ansie e fantasie di violenza e di distruzione.

Nella nostra letteratura dell'Ottocento un testo esemplare e citatissimo è rappresentato dall'inno *A Satana* di Carducci (1863), nel quale in forma provocatoria e entusiastica il poeta celebra la locomotiva assimilandola a Satana e riecheggiando alcune delle diffuse incarnazioni animalesche e metaforiche della locomotiva:

Un bello e orribile
mostro si sferra,
corre gli oceani,
corre la terra:

corusco e fumido
come i vulcani,
i monti supera,
divora i piani;

sorvola i baratri;
poi si nasconde
per antri incogniti,
per vie profonde;

ed esce; e indomito
di lido in lido
come di turbine
manda il suo grido,

come di turbine
l'alito spande:

¹² *Ivi*, p. 30.

ei passa, o popoli,
Satana il grande. [...]

Salute, o Satana,
o ribellione,
o forza vindice
de la ragione!¹³

Mentre sul versante della prosa un racconto giovanile di Carlo Dossi può essere portato ad esempio dell'atteggiamento nostalgico e regressivo molto comune nei nostri letterati che danno voce ai timori e ai possibili traumi prodotti da una componente centrale del progresso:

Eppure, l'orme d'un'immensa civiltà già precedevano la ricca metropoli. La via è attraversata da due ferree strisce che svolgonsi sull'ampia campagna tremanti a un correr lontano di carri, mentre una macchia nera con occhi di bragia si stacca dall'orizzonte. La terra rimbomba e un mostro immane che gronda sudore, che getta faville ed accesi carboni, fra i ruderi si presenta d'un antico edificio. – Ei, sibilando, trae un convoglio e, circondato dal fumo, a precipizio trapassa¹⁴.

Analogamente quindi è del tutto prevedibile il trapasso dall'immaginario ferroviario a quello automobilistico, accanto alle associazioni legate a *mostro* e a *drago*, di un altro campo metaforico sfruttatissimo, quello della corsa furiosa del cavallo impazzito, adibito in questo caso, talvolta in negativo, più frequentemente in positivo, a rimarcare l'avvenuta fusione nell'automobile della bellezza naturale e animale con quella meccanica, ma soprattutto a proclamare la supremazia ormai raggiunta dell'artificio sulla natura. Anche in questo caso sono i testi di Marinetti a fare scuola. *A mon Pégase*, il cavallo alato nato dal sangue di Medusa, è il titolo della prima versione in francese della poesia *All'automobile da corsa* tradotta dallo stesso Marinetti, nella quale una lunga catena metaforica fonde il galoppo con i giri del motore, per celebrare il «Veemente dio d'una razza d'acciaio, / Automobile ebbra di spazio, / che scalpiti e fremi d'angoscia / rodendo il morso con striduli denti... / Formidabile mostro giapponese, / dagli occhi

¹³ G. CARDUCCI, *A Satana*, 169-196, in *Poesie*, a cura di M. SACCENTI, UTET, Torino 1993.

¹⁴ C. DOSSI, *Per me si va tra la perduta gente*, in *Due racconti giovanili*, con un racconto di L. PERELLI, a cura di P. MONTEFOSCHI, Salerno, Roma 1994, p. 136.

di fucina, / nutrito di fiamma / e d'olî minerali [...] Allento finalmente / le tue metalliche redini. / [...] / Io vi sorpasso a galoppo!.../ Su questo mio mostro impazzito!...», e così via (vv. 1-8 e 57-58). Questa stessa fusione del resto è il vettore metaforico della corsa con cui si apre *Forse che sì forse che no* che abbiamo ricordato poco sopra, memoria anch'essa di passi della *Nuova arma*, quale ad esempio:

Vi è qui qualche cosa di vivente, qualche cosa di terribile che anela e che freme, che è impaziente di disfrenarsi tutto nel moto, che sussulta e scalpita e si impenna se contenuto; ma che poi si distende, si allunga, per un gioco mirabile, in uno slancio superbo appena è lasciato libero. Vi è qualche cosa di eroico; l'uomo assiso sul rigido seggio, come un re barbaro, col viso ricoperto da una dura visiera, come un guerriero, con il corpo proteso in avanti quasi a incitare la corsa e a scrutare, più della strada, il destino, con la mano sicura sul volante inclinato, con tutte le sue facoltà vigili, sembra invero il signore di un turbine, il domatore di un mostro, il reggitore sereno, assoluto di una forza nuova¹⁵.

Per fare infine un altro esempio, ancora la corsa di un cavallo impazzito presta le immagini della poesia *Battute d'automobile* di Auro d'Alba: «Saturo di rossa benzina / scalpito / sussulto / mi sferro m'apro tra colonnati d'atmosfera / portici di libertà. / Le strade – inebrianti sanguisughe – / mi succhiano mi succhiano / sfettucciandomi alle calcagna / i cadaveri dei chilometri / divorati dal cannibale motore¹⁶».

Ma, a ben vedere, la stessa partitura retorica e formale adibita a celebrare l'automobile, stemma araldico della modernità, segnala pur sempre una certa problematicità e ambiguità, a specchio peraltro di quella dei messaggi veicolati (ma il discorso vale soprattutto per il feticismo della macchina e per la caotica modernizzazione, un aspetto sul quale tornerò più avanti). Il nuovo infatti si colora d'antico dal momento che la vischiosità delle convenzioni letterarie ripropone antiche e saldissime associazioni metaforiche rivitalizzando figure e miti classici. Come per l'irruzione della ferrovia si può dire che «Il nuovo Olimpo [...] si popola di draghi, chimere, ippogri-

¹⁵ MORASSO, *La nuova arma*, cit., pp. 36-37.

¹⁶ La poesia di Marinetti è citata da *I futuristi*, a cura di F. GRISI, Newton Compton, Roma 1994, pp. 321-323; nella stessa antologia è riportato alle pp. 291-293 il componimento di Auro d'Alba che fa parte della raccolta *Baionette*, edita nel 1915.

fi¹⁷». Del resto lo stesso Marinetti nella sua infuocata polemica contro gli intellettuali passatisti svuota «immediatamente di significato questi propositi nella celebrazione della modernità come regno del “vero” Centuario e degli autentici “Angeli”¹⁸». È in quest’ottica allora che va intesa ad esempio la centralità della figura di Vulcano, dominante nella tipologia figurativa dell’automobile e dei suoi luoghi di produzione, una tipologia che nel suo slancio metaforico attribuisce «alla funzione la personificazione mitologica, il dio della *techné* modificato in dio del movimento». Gli artisti infatti sentono «il bisogno di trasformare la realtà straniante e violenta del presente, nell’eroico e pur ambivalente immaginario del mito e dell’allegoria¹⁹». E per le stesse ragioni si capisce il perché la letteratura e le arti figurative – pittura, grafica, arte cinematografica e plastica sono componenti imprescindibili nella creazione di questa mitografia – si popolino di chimere e di cavalli alati, di giganti di centauri e di eroi, Sisifo e Prometeo, Dedalo e Icaro – miti intorno ai quali tessesse memorabili e preziose variazioni D’Annunzio –. Oggetti mostruosi, ibridi meccanici e animali inquietanti e minacciosi esprimono infatti nella loro conturbante natura il frutto della creazione e dell’invenzione alterata e fantastica di artisti e letterati. Un caso esemplare di questo atteggiamento si coglie nella riscrittura di Marinetti del provocatorio paragone di Morasso volto ad affermare la superiore bellezza estetica dell’automobile rispetto ai canoni classici espressi nella *Vittoria di Samotracia*:

Fu detto per l’alata e decapitata Vittoria di Samotracia [...] che ha nelle pieghe della sua veste racchiuso il vento, e che nell’atteggiamento della sua persona rivela l’impeto della corsa facile e gioconda; orbene, e non è irriverente il paragone, anche il ferreo mostro quando scuote e scalpita per il battito concitato del motore offre nello stesso modo una magnifica rivelazione di forza virtuale e dimostra palesemente la folle velocità di cui è capace²⁰.

Al paragone, ripreso nel *Manifesto del Futurismo* del 1909, Marinetti aggiunge una coloritura di orrido e di perturbante, e fissa in tal modo una delle immagini più vulgate e paradigmatiche del mito dell’auto: «Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza

¹⁷ CESERANI, *Treni di carta*, cit., p. 95.

¹⁸ TESSARI, *Il mito della macchina*, cit. p. 244.

¹⁹ Entrambe le citazioni da RITTER SANTINI, *Dedalo e i ciclopi moderni*, cit., p. 348.

²⁰ MORASSO, *La nuova arma*, cit., p. 61.

nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*²¹». Una concezione estetica, questa, di perdurante vitalità ribadita vent'anni più tardi in un singolare manifesto da Azari quando proclama:

Fin dalla fondazione del futurismo, noi abbiamo sempre esaltato la macchina quale massimo valore estetico [...]. I futuristi hanno visto per primi nella macchina oltre che la più meravigliosa conquista utilitaria dell'umanità, anche la sintesi della nuova estetica che cambierà la faccia del mondo mediante una ricostruzione futurista del nostro pianeta interamente geometrica, meccanica, artificiale, automatica²².

L'ossessione futurista di fissare sulla pagina immagini sconvolgenti e trasgressive che fondono insieme elementi animali e minerali, umani e meccanici, attributi maschili e femminili, la tensione in breve a raffigurare un mondo in incessante metamorfosi che stravolge e confonde la fissità delle forme e la distinzione delle cose, è il riflesso espressivo di un pensiero e di un sentimento angoscioso che tenta di esorcizzare gli incubi e le minacce incombenti del dominio della macchina sull'uomo. All'idolatria della modernità celebrata da alcuni entusiasti alfiere del progresso industriale, da Morasso ad esempio, fa riscontro un pensiero critico e polemico all'interno dello stesso movimento che prefigura gli effetti devastanti e distruttivi del processo di esasperata meccanizzazione della vita collettiva e del lavoro²³. La *Nuova arma* si conclude con l'esaltata immaginazione dell'avvento del *Wattman*, il cavaliere dell'insensata utopia a cui sarebbe affidata la rigenerazione etica del mondo:

²¹ MARINETTI, *Manifesto del Futurismo*, cit., p. 10.

²² F. AZARI, *Per una Società di Protezione della Macchine* [1928]; il manifesto è riportato in *Ricostruzione futurista dell'universo*, a cura di E. CRISPOLTI, Città di Torino, Torino 1980, p. 170.

²³ Le profonde divergenze estetiche e ideologiche all'interno del movimento futurista sono state approfondite, tra gli altri, nei lavori di G. Lista che ha messo in rilievo la novità e l'importanza di alcuni futuristi di "sinistra" nella temperie dell'avanguardia quali Paladini e Pannaggi. Mi riferisco a G. LISTA, *Dal futurismo all'immaginario. Vinicio Paladini*, Edizioni del Cavaliere azzurro, Bologna 1988, e a *Arte e politica. Il futurismo di sinistra in Italia*, Multhipla, Milano 1980. Sullo stesso argomento rimando anche ai numerosi studi di E. CRISPOLTI, tra cui *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Celebes, Trapani 1969; *Ricostruzione futurista dell'universo*, cit., e la recente e imponente raccolta di documenti da lui curata, *Nuovi archivi del Futurismo*, De Luca-CNR, Roma 2010.

E la città, la strada, la casa sono assordate assiduamente da questi rintocchi e da questi squilli incessanti [...] e ad essi si aggiunge [...] un sibilo sottile come di fionda, come di ruota che si avventi a una corsa sfrenata, e finalmente una fosca mole metallica, enorme, chimerica, corazzata come una macchina da assedio ed una nave da guerra, avanza mossa da una invisibile animazione, radendo il suolo tra lividi baleni scoppiettanti al suo incedere, maestosa, diritta, infallibile sulle sue rigide rotaie d'acciaio siccome su un duplice inevitabile destino. Un uomo la regge, sicuro; con la sola manovra di alcune leve infonde la vita per tutta quella torre di ferro, la trasfigura in un mostro alato, in un essere luminoso e veloce, possente e infaticabile [...]. Ecco il *wattman*! Eretto come un vessillo imperiale [...] egli appare guerriero e centauro dell'età nuova, accorrente e galoppante per le vie della metropoli o spronante la sua ferrea cavalcatura lungo le strade sterminate²⁴.

L'esito finale di questa immaginazione eccentrica e aberrante è la nuova creatura, l'ibrido mostruoso e *composito*, prodotto dalla mescolanza di elementi umani e metallici:

A poco a poco egli [il *wattman*] si immedesima, forma un corpo solo con la sua macchina, egli costituisce uno strano essere che la leggenda non ha ancora conosciuto, che la poesia non ha ancora descritto in carmi fantastici, un essere per metà uomo, per metà ordigno di ferro, un mostro composito, un centauro, una sirena non mai contemplati dal mito, una fantasma dalle linee rigide e gigantesche non del passato, ma dell'avvenire²⁵.

Una fantasia analoga del resto è adombrata anche in Marinetti: «Dopo il regno animale, ecco iniziarsi il regno meccanico [...] noi prepariamo la creazione dell'uomo meccanico dalle parti cambiabili. Noi lo libereremo dall'idea della morte, e quindi dalla morte stessa, suprema definizione dell'intelligenza logica²⁶»; e in Azari che nel suo manifesto del 1928 dedica un paragrafo alla **Macchina essere vivente** dove scrive: «Noi già sentiamo in questi primi esseri della generazione futura, non solo l'innegabile principio di vitalità ma anche un embrione di **vita-istinto** e di **intelligenza meccanica** [...] Noi abbiamo delle macchine parlanti; abbiamo delle vere

²⁴ MORASSO, *La nuova arma*, cit., pp.229-230.

²⁵ *Ivi*, p. 231.

²⁶ F.T. MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* [11 maggio 1912], in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 52.

macchine ragionanti quali sono le calcolatrici pittorescamente definite: «*cervelli d'acciaio*»²⁷».

A questa profezia e al suo bellicoso sottofondo ideologico si possono contrapporre le numerose e esplicite prese di posizione dei futuristi di 'sinistra' che contrappongono alla deriva nazionalista e fascista l'internazionalismo di matrice marxista²⁸. Infatti la letteratura critica più avvertita sia letteraria sia artistica ha ormai chiarito in modo definitivo quanto lo statuto del futurismo nel suo complesso sia formalmente ibrido, e il fatto che, all'interno del movimento, anche in opere apparentemente fedeli al culto del meccanicismo, trapeli un sentimento ambiguo e problematico verso l'identificazione dell'uomo alla macchina di fronte alla prospettiva angosciante dell'uomo-macchina asservito alle catene di montaggio e agli automatismi della civiltà industriale. Questo turbamento inquieto serpeggia ad esempio nell'*Angoscia delle macchine* di Vasari, un dramma che nella prima parte inscena la tirannia della macchina-cervello, opera del folle sogno di Tonchir, indicata dalle stesse didascalie («*La scena è dominata dalla Macchina-cervello, intesi dei tre despoti Bacali, Singar e Tonchir. Uomini, Condannati e macchine operano secondo gli ordini impartiti da questa macchina [...] Sono come esseri inanimati, sospesi nello spazio*»), laddove l'azione culmina con il suicidio dell'artefice e con la follia distruttiva della macchina ribelle: «*La Macchina incomincia a dare segni di follia. Vampe multicolori. Fili che s'arroventano e si fondono. Gorgoglii. Stridori. Scricchiolii. Crepitii. Rantolii*»²⁹».

Se poi si considera più da vicino l'insieme dei testi, ci si rende conto che sono state molte le voci di aperto dissenso nei confronti delle posizio-

²⁷ F. AZARI, *Per una Società di Protezione della Macchine*, in *Ricostruzione futurista dell'universo*, cit., p. 170.

²⁸ Manifesti, dichiarazioni di poetica e prefazioni di cataloghi di mostre firmati da Paladini e Pannaggi sono i documenti molto espliciti e significativi del loro impegno politico che sono stati rilette in questa chiave negli studi di G. Lista citati.

²⁹ R. VASARI, *L'angoscia delle macchine* [1925], duepunti edizioni, Palermo 2009, le citazioni dalle pp. 27 e 35. È interessante ricordare che per la messa in scena romana del dramma l'incarico dei costumi e della scenografia fu affidato a Ivo Pannaggi, mentre per la rappresentazione parigina, che ebbe luogo nel 1927, a Vera Idelson. L'elemento significativo è che entrambi gli artisti insistono nei loro bozzetti sull'idea della disumanizzazione creando impressionanti robot. Ricordo ancora che Vasari, in una lettera del 1931, dissipa ogni ambiguità e sconfessa apertamente la concezione estetica (e ideologica), in parte condivisa, al tempo dell'*Angoscia delle macchine*: «Io vado al di là del Futurismo perché mentre da un lato esalto la macchina... dall'altro ne provo orrore! E perché? Perché la meccanizzazione distrugge lo spirito! Quando lo spirito è morto resta l'automa senza vita, senza desideri, senza gioia»; la lettera a G. Jannelli del 14 febbraio 1931 in TESSARI, *Il mito della macchina*, cit., p. 263.

ni di Marinetti, voci anarchiche e rivoluzionarie, radicalmente innovative. Molti artisti infatti nella loro ricerca stilistica sperimentano soluzioni e tecniche espressive inedite e danno vita a creazioni teatrali e narrative, cinematografiche o plastiche che mostrano senza reticenze il volto oscuro della modernità. Soprattutto l'arte cinematografica, grazie alla potenza dei suoi mezzi di produzione e di distribuzione, si rivela il linguaggio più geniale e fecondo di invenzioni. In particolare il cinema di fantascienza si riallaccia al tema qui trattato per molteplici aspetti, estetici tematici e per messaggi veicolati, nel dare corpo agli incubi e alle pulsioni distruttive e autodistruttive connesse con il delirio di onnipotenza della macchina. Ai suoi esordi il film di fantascienza sia d'autore sia popolare è intimamente legato alle correnti di pittura e al *design* dell'avanguardia, in un rapporto di reciproca e intensa collaborazione e mutuazione di suggestioni e di invenzioni. In questo senso il futurismo ha dato un contributo di straordinaria importanza con il suo immaginario allucinato e violento al filone, tuttora vitalissimo, del cinema fantascientifico. La scena s'impone come spazio mitopoietico ideale dove robot, ordigni non controllabili nella loro furia sterminatrice, Moloch divoratori insaziabili di lavoratori schiavi, sono le figurazioni di istinti e di pulsioni irrazionali e incontenibili, ciechi strumenti di distruzione di massa. Il cinema di fantascienza dei primi decenni del Novecento, visionario e apocalittico, ieri ma ancor oggi, dà voce invero al fondo oscuro terrorizzato e terrorizzante della psiche.

All'interno di un ricco e vario catalogo, indico due titoli per qualità e bellezza e per importanza nella storia del cinema, pressoché antitetici. Il primo film quasi sconosciuto è *L'uomo meccanico* diretto e interpretato da André Deed (1921), pseudonimo di un comico francese noto in Italia nel periodo del muto come Cretinetti. L'intreccio molto pasticciato ha il suo motore nella lotta senza quartiere tra bene e male, simboleggiati nelle forme di un automa dotato di forza e di intelligenza eccezionale, che per un guasto impazzisce seminando rovina e distruzione, e di un automa antagonista che alla fine, prevedibilmente, trionfa sul mostruoso Uomo Meccanico. Il secondo titolo è il capolavoro di Fritz Lang, *Metropolis* (1926), un film – come noto – di eccezionale ricchezza simbolica e figurativa, tuttora celebrato poiché nessun film della grande stagione del muto al pari di *Metropolis* ha avuto «la capacità di delineare le immagini e le dinamiche del futuro, di costruire alcuni miti organici, destinati ad attraversare in profon-

dità l'immaginario dell'età delle metropoli³⁰». Può sembrare sorprendente ma il “personaggio” del Robot, dell'uomo meccanico e dei macchinari giganteschi e terrificanti che lo controllano del film di André Deed ha influenzato sia il teatro futurista³¹, sia il film di Lang. In quest'ultimo inoltre Lang ha tenuto presente per la raffigurazione del cannibale Moloch che si presenta con «la bocca spalancata di un enorme idolo antico di pietra³²» il modello di *Cabiria*, realizzando comunque – è superfluo ricordarlo –, rispetto ai suoi precedenti, uno spettacolo di incomparabile fascinazione e potenza perturbante, visionaria e profetica.

³⁰ P. BERTETTO, *Fritz Lang Metropolis*, Lindau, Torino 2001, p. 12.

³¹ Il riferimento è al celebre *Ballo meccanico futurista* di Paladini e Pannaggi, rappresentato il 2 giugno 1922 presso la casa d'arte Bragaglia di Roma. Infatti il costume ideato da Pannaggi per il robot è molto simile a quello dell'*Uomo meccanico*. Inoltre i bozzetti scenografici dello stesso Pannaggi per *L'angoscia delle macchine* di Vasari mostrano singolari analogie con alcune sequenze di *Metropolis*.

³² BERTETTO, *Fritz Lang Metropolis*, cit., p. 88.

Marinella Pregliasco

CON MANO LEGGERA.

DIVAGAZIONI TRA LINGUA, LETTERATURA E ARTE

Rimettete venti volte il vostro lavoro sul telaio e [...] ricominciate finché non sarete soddisfatti.

Henri Matisse

Non tutta la critica del primo novecento è stata in Italia di ispirazione crociana, “idealista”. Autorevoli maestri avevano orientato gli studi verso una “critica verbale”. Non a caso si assimilò nel profondo la lezione di Leo Spitzer, a metà secolo, e la sua critica stilistica. Del resto all’assorbimento di una “critica verbale” la tradizione italiana era tutt’altro che impreparata. Alcuni decenni or sono D’Arco S. Avalle indicò dei precursori, e fece di nomi di Ernesto Giacomo Parodi, Cesare De Lollis, Domenico Petri, Giuseppe De Robertis, che nei loro lavori già avevano mostrato come le singole scelte stilistiche potessero essere sfruttate a fini critici¹. Credo però che l’attenzione al fatto tecnico-formale, all’organizzazione dell’opera, al suo farsi («La scuola poetica uscita da Mallarmé, e che ha in Valéry il proprio teorico, considerando la poesia nel suo fare, l’interpreta come un lavoro perennemente mobile e non finibile²»), la nostra cultura l’abbia soprattutto assorbita da simbolisti e postsimbolisti francesi, dall’accento che essi avevano posto sui valori tecnico-formali dell’opera d’arte.

Nella prima metà del novecento la ricerca di una autonomia e di una perfettibilità del dato tecnico del linguaggio divengono centrali. Aggiungo poi che nella critica letteraria italiana l’attenzione all’aspetto “artigianale” e oggettivo maturava in particolare nel campo floridissimo della filologia. Dal lavoro della *ricostruzione* del testo, dall’indagine filologica appunto, nasceva ad opera di un grande filologo di formazione per molta parte francese, Gianfranco Contini, la cosiddetta “critica delle varianti” (1938). La rico-

¹ Rimando a D’A. S. AVALLE, *L’analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, Ricciardi, Milano-Napoli 1970.

² G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, p. 5.

struzione della *generazione* di un testo, il contatto totale e reale con l'opera nel suo farsi, nel suo distruggersi e nel suo ricomporsi, verso una meta mai veramente conclusa, portava a considerare con maggiore attenzione l'opera come un oggetto *in fieri*, come costruzione che implica un mestiere, un lavoro, una fatica. Particolare attenzione veniva riservata al *come* un autore lavora. L'analisi da parte dell'autore e le sue riflessioni sul lavoro in corso, sulle fasi e i modi nel realizzarlo, mettono regolarmente a nudo i tentativi, i pentimenti, gli inciampi, i cammini che un artista intende percorrere.

Ma a parte la filologia, si può dire che una delle caratteristiche che percorre il pensiero sulla creazione artistica è nel primo novecento (sia nel campo della pittura sia nel campo della letteratura) il voler considerare con una evidenza mai così manifesta l'opera d'arte come un qualcosa di mai finito, di mai compiutamente realizzato, il testo artistico come una serie di prove, di riduzioni, di tensione all'essenzialità. Il rapporto di chi lavora (ma questa è una storia non certo novecentesca, bensì eterna) con il proprio oggetto, con la propria materia si presenta più che mai segnato dall'inappagabilità, e da una mancata felicità per l'opera conclusa, per il raggiungimento di una *perfezione*, di uno stadio in qualche modo definitivo. Il fare artistico è considerato più di prima come un atto innaturale: non più disegno di paesaggio per il pittore, canto per il poeta, vena fluente per il narratore. Penso ad esempio all'incontentabile lavoro sulla lingua di un Ungaretti (per il quale i problemi «più difficili e segreti della poesia, specie in momenti estremi, sono problemi di tecnica»), alla sua ricerca nell'*Allegria* di una inedita assolutezza, essenzialità e compressione, dove il linguaggio, egli scrive, «è tutto buttato a perdere ogni sostegno descrittivo e ogni finta³». Del resto nel primo novecento le forze e i modi formali sono diventati prioritari, molta parte delle energie artistiche si trasferisce quasi completamente nello stile, nella modalità dell'esecuzione e dell'espressione che viene a contare più della cosa espressa, e che si connota in molti casi in un esito di disarmonia e dissonanza tra segno e significato: «è una legge tanto della lirica moderna quanto dell'arte moderna⁴». L'inquietudine variantistica ungarettiana nella sua esigenza di spogliazione della parola da ogni incrostazione letteraria e fisica, da quei vecchi «legami a furia di rotaie

³ Rimando a C. OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano 1975, p. 18.

⁴ H. FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Garzanti, Milano 2002, p. 158.

e di ponti e di pali e di carbone e di fumo⁵» arriva a «far quasi toccare con mano il graduale alleggerimento, fino a sparire, del mezzo dell'espressione⁶» per via di distruzioni e bruciature verso una brevità fatta di nuovi ritmi, suoni, pause.

E sul variare come indizio di insoddisfazione perenne, come tensione fabrile verso una forma da costruire, illimitatamente futura, il variare come processo verso un assetto dell'opera vista come migliorabile passo passo, come possibilità e desiderio di continuazione, di approssimazione come valore dinamico, letteratura e belle arti nel primo novecento trovano singolari punti di incontro. E non s'incontrano certo su un ideale (assai vago da definire) di *perfezione*, ma piuttosto in quella tensione ad un *fare* indissolubilmente legato alla materia (fonemi o colori o disegno che sia): li accomuna una concezione di incertezza e di mobilità, cui partecipa costitutivamente la natura stessa dell'arte come stato perennemente oscillante e dinamico tra sogno e realtà (lo disse benissimo Eugenio Sábato), tra inconscienza e coscienza, tra informe e forma, tra istinto e razionalità⁷. Del resto, per restare nel campo del testo letterario, questa oscillante tensione trova palesi risposdenze nella prassi correttoria, nel "comportamento" delle varie proposte che si spostano e agiscono non sempre in direzione univoca o progressiva nel loro movimento di approssimazione al dato probabile, nella loro storia di trionfi e cadute. Penso a certe riflessioni di Contini a proposito del saggio di Longhi su Caravaggio e sui procedimenti correttori degli scrittori, che «non sogliono andar tutti nella stessa direzione⁸».

Le tensioni e le spinte verso il perfetibile (che spesso si concretano nel desiderio dell'essenziale, della *sottrazione di peso*, direzione correttoria che già sulla linea petrarchesca fu propria di Leopardi e ripresa dagli ermetici) tracciano le linee della ricerca di uno stile che accomuna dunque il fare artistico, non soltanto letterario: quasi una più generale «posizione gnoseologica», cioè un «modo [...] di conoscere le cose⁹». Ho appena citato il caso, esemplare nel primo novecento italiano, di Ungaretti, per il quale la

⁵ G. UNGARETTI, *Ragioni d'una poesia*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. PICCIONI, Mondadori, Milano 2000, p. LXXX.

⁶ G. DE ROBERTIS, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo*, cit., p. 413.

⁷ E. SÁBATO, *El escritor y sus fantasmas*, Aguilar, Madrid-Buenos Aires 1963, p. 263.

⁸ G. CONTINI, *Varianti del «Caravaggio»*, in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino 1988, p. 310.

⁹ G. CONTINI, *Esercizi di lettura*, Le Monnier, Firenze 1947, p. 324.

costruzione di testi poetici esige inappagamenti e travagli, che nel loro farsi allontanano serenità e facilità, esigono «lavoro lungo e duro», «tormento», esercizio inteso «non come un giuoco, non come un divertimento, non come una distrazione¹⁰». In altri termini, la tensione verso la scrittura si manifesta spesso nell'espressione della *confessio* autoriale, come esperienza estrema che procede in passaggi obbligati e riconoscibili, in motivi che si strutturano e configurano entro una ricorrente tipologia della difficoltà, entro un vocabolario definito attorno a un codice, direi, della mancanza e del patire. Si tratta certamente di quella che Baudelaire chiamava «isteria» coltivata con «godimento e terrore», o Thomas Mann «tour de force» a proposito del *Doctor Faustus* su cui ritornare più volte «scontento e desideroso di modificare¹¹».

La percezione dello scrivere come fatica di elaborazione circola tra gli scrittori più diversi del primo novecento. La scrittura è atto fattuale che nulla ha dell'improvviso e del miracoloso: «Credo che i miracoli avvengano in ogni sfera della vita a eccezione della scrittura. L'unica cosa che genera un'opera di valore è il duro lavoro. È impossibile scrivere un bel racconto grazie a una zampa di coniglio in tasca» testimonia Isaac B. Singer¹²; ben consapevole è Jacques Cocteau che scrivere è affrontare un «supplizio [...] un lavoro faticoso il cui pendio [...] sembra scosceso e interminabile» con sempre «la paura di ingranare male [...]. La carta bianca, l'inchiostro, la penna [...] terrorizzano¹³». Gli autori novecenteschi hanno regolarmente denunciato l'artigianalità del proprio lavoro come un tagliare, cucire e ricucire da sarto (Giovanni Giudici ha con molta efficacia parlato dello scrittore che «rappazza stracci [...] con abilità artigianale», rammenda «stoffa su cui cucire e ricucire sillabe¹⁴»).

Sull'opera come dato materico, fattuale, su questa lentezza di mestiere e caparbietà del fare e rifare, si è ripetutamente confrontata la riflessione artistico-pittorica. Si lavora «molto lentamente, con la dignità professionale di

¹⁰ G. UNGARETTI, *Le prime mie poesie* [1933], in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. DIACONO e L. REBAY, Mondadori, Milano 1986, p. 269.

¹¹ TH. MANN, *Romanzo d'un romanzo. La genesi del «Doctor Faustus» e altre pagine autobiografiche*, Mondadori, Milano 1952, p. 123.

¹² In *The Paris Review. Il libro della gente con problemi*, trad. di M. ABATE, Fandango, Roma 2010, vol. II, p. 220.

¹³ J. COCTEAU, *Del mio stile*, in *La difficoltà di essere*, Mondadori, Milano 2005, pp. 17 e 19.

¹⁴ G. GIUDICI, *Andare in Cina a piedi, e/o*, Roma 1992, p. 121.

un operario avanti cogli anni, solo così potrò ottenere la bellezza e la consistenza della materia¹⁵» dichiara Mirò; si compone attraverso sporcatore, varianti che passano attraverso insoddisfazioni e distruzioni: «La preparazione della serie di grandi tele per *Dafne e Cloé* è del tutto insoddisfacente», occorre «procedere a un'attenta selezione [...] e distruggere quello che non ha valore¹⁶»; «quando un quadro non mi soddisfa, provo un malessere fisico, come se fossi malato, come se il mio cuore funzionasse male, come se non potessi più respirare, come se soffocassi. Lavoro in uno stato di passione e d'impeto. Quando inizio un quadro obbedisco a un impulso fisico, al bisogno di lanciarmi; è come una scarica fisica. Certo, un quadro non può soddisfarmi subito. E, all'inizio, provo quel malessere che ho appena descritto. Ma poiché in queste cose sono molto battagliero, ingaggio la lotta. È una lotta tra me e quello che faccio, tra me e la tela¹⁷». Così già Renoir: «sono ancora malato di ricerca. Non sono soddisfatto, cancello, continuo a cancellare. Spero di liberarmi da questa mania [...] ma credo di avere fatto dei progressi, come accade sempre dopo lunghe ricerche. Si torna sempre ai primi amori, ma con qualcosa in più¹⁸».

L'opera proprio nel suo essere *in fieri* acquista un senso che le deriva da un valore non fisso, non definitivo, non irrigidito nell'immobilità del finito. Il finito conchiuso, nella sua fissità di forma immutabile, è dato illusorio e ingannevole, che di rado si appalesa o «si rivela soltanto dopo un lungo vagabondare e indispensabili idolatrie¹⁹». Occorre diffidare della costruzione perfetta: «Devo lavorare e molto e costantemente [ma] non per arrivare al finito, che suscita l'ammirazione degli imbecilli» (Cézanne²⁰), occorre sfuggire la bella linea attraverso la quale non passa più la forza espressiva: «Per trovare il disegno dell'orecchio del Carnaval d'Arlequin, ho dovuto lottare. Mi occorreva un orecchio, ma non un orecchio ben disegnato [...],

¹⁵ J. MIRÒ, *Lavoro come un giardiniere e altri scritti*, a cura di M. ALESSANDRINI, Abscondita, Milano 2008, p. 23.

¹⁶ *Ivi*, p. 37.

¹⁷ *Ivi*, p. 59.

¹⁸ P.-A. RENOIR, lettera a Paul Durand-Ruel (Napoli, 21 novembre 1881), in *Lettere e scritti*, a cura di E. PONTIGGIA, Abscondita, Milano 2001, p. 33.

¹⁹ P. VALÉRY, *Varietà*, a cura di S. AGOSTI, Manni, Milano 1990, p. 18.

²⁰ P. CÉZANNE, *Lettera alla madre* [1874], in *Correspondances*, a cura di J. REWALD, Grasset, Paris 1978.

col rischio di fare un orecchio morto [...]; mi disgusta che passi attraverso il disegno perfetto» (Mirò²¹).

Tanto in pittura quanto nella scrittura letteraria perfezione e compiutezza rimangono dati apparenti, e la tensione permanente di fronte all'oggetto del proprio lavoro fa sì che in realtà il finito lasci sempre un senso di disfatta, in quanto la vera ricchezza della lingua, materia mobile suscettibile di continue variazioni, sta sotto il testo finito, sotto la costruzione compiuta²².

Ritornante è, tanto tra i pittori come tra gli scrittori del primo novecento, l'idea che il massimo si raggiunge con il minimo impiego di mezzi, per via di levare. La ricchezza consiste in una certa penuria. Risultano felici le mutilazioni di ogni esuberanza, feconde le potature del superfluo, le raschiature di ogni eccedenza. Un'opera d'arte, quadro o testo poetico, dà il meglio di sé per via di esclusioni e riduzioni, dopo una necessaria e salutare fase di «cilizio, e risparmio di parole e di toni», per usare le parole di Longhi a proposito del Carrà erede, dopo l'eccentricità quasi anacronistica delle fasi futurista e metafisica, della lezione di Cézanne, il «solidificatore dell'impressionismo», «ricostruttore» della soluzione volumetrica dell'oggetto, e del linguaggio pittorico che quella tendenza, quel «chiacchiericcio», «aveva gradualmente ridotto a un brillio d'interiezioni e d'accenti svagati, senza più periodo che formalmente li sopporti²³». Qui si coglie il nucleo di quel Cézanne che non a caso ritorna più volte nelle pagine di Ungaretti non soltanto quale citazione di gusto ma scelta di elezione per una poetica in assoluto, di classica ricomposizione a fronte dello «sfavillio impressionistico degenerato in confettismo carnevalesco²⁴».

Si diceva dell'esigenza stilistica di alleggerire, di procedere per spogliazioni e condensazioni. Occorre «scuotere l'albero» come sosteneva Chaplin a fine di ogni ripresa e conservare soltanto ciò che ad esso rimane attaccato. Si lavora per incastri, innesti combinazioni su un vocabolario ridotto: «Io mi limito al mio vocabolario. Non riesco ad uscirne, ed è così corto che il lavoro diventa un rompicapo. Io mi chiedo, ad ogni riga, se andrò oltre,

²¹ J. MIRÒ, *Il colore dei miei sogni. Conversazioni con Georges Raillard*, Emme, Milano 1979, p. 179.

²² Rimando a G. STEINER, *Grammatiche della creazione*, Garzanti, Milano 2003.

²³ R. LONGHI, *Carlo Carrà*, in *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano 1973, pp. 1070 e 1074.

²⁴ G. UNGARETTI, *Pittura, poesia, e un po' di strada* [1919], in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 24.

se la combinazione di quelle poche parole che adopero, sempre le stesse, non finirà per bloccarsi e per costringermi a tacere [...]. Ogni autore ne possiede una borsa nella tombola con cui dovrà vincere²⁵. È un lavoro da giardiniere, annotava Mirò: «Lavoro a lungo, talvolta anni, a uno stesso quadro [...]. Considero il mio atelier come un orto. Laggiù ci sono dei carciofi. Qui delle patate. Bisogna tagliare le foglie affinché crescano i frutti. Venuta l'ora bisogna potare. Lavoro come un giardiniere o come un vignaiolo. Le cose maturano lentamente. Il mio vocabolario di forme, ad esempio, non l'ho scoperto in un sol colpo [...]. Bisogna fare innesti. Bisogna irrigare, come si fa con l'insalata [...]. Provo il bisogno di raggiungere il massimo d'intensità con il minimo di mezzi. Questo mi ha indotto a conferire alla mia pittura un carattere sempre più spoglio. La mia tendenza alla spogliazione, alla semplificazione si è esercitata in tre ambiti: il modellato, i colori e la raffigurazione dei personaggi. Nel 1935, nei miei quadri lo spazio e le forme erano ancora modellati. C'era ancora il chiaroscuro nella mia pittura. Ma a poco a poco tutto ciò è scomparso. Intorno al 1940 il modellato e il chiaroscuro furono completamente eliminati [...]. A poco a poco sono giunto a usare solo un piccolo numero di forme e di colori. Non è la prima volta che si utilizza una gamma molto ridotta di colori. Gli affreschi del X secolo sono dipinti così. Per me, sono magnifici. I miei personaggi hanno subito la stessa semplificazione dei colori. Così semplificati, sono più umani e più vivi che se fossero rappresentati con tutti i particolari. Rappresentati minuziosamente, mancherebbe loro quella vita immaginaria che amplifica tutto²⁶». E Matisse: «Ho sempre lavorato come un bruto, sferrando calci nella porta²⁷»; «bisogna lavorare come un operaio. Nessuno che abbia fatto qualcosa per cui valesse la pena, ha agito altrimenti», «è importante raggiungere la massima intensità con il minimo dispendio. Per questo nei miei dipinti il vuoto assoluto assumerà sempre maggior rilievo²⁸». L'incontro con Klee gli fa capire che «una macchia, una spirale, persino un punto, possono essere soggetti pittorici allo stesso modo di un viso, di un paesaggio, di un monumento», per cui il risultato è più di prima sottoposto ad

²⁵ J. COCTEAU, *Delle parole*, in *La difficoltà di essere*, cit., pp. 19 e 139.

²⁶ MIRÒ, *Lavoro come un giardiniere*, cit., pp. 59-62.

²⁷ Cit. in M.-A. COUTURIER, *Se garder libre (Journal 1947-1954)*, Édition du Cerf, Paris 1962, p. 214.

²⁸ H. MATISSE, *Scritti e pensieri sull'arte*, raccolti e annotati da D. FOURCADE, trad. di M.M. LAMBERTI, Abscondita, Milano 2003, pp. 84 e 101.

una lenta elaborazione, proprio perché obbedisce al «desiderio costante di semplificazione²⁹». Facilità e disinvoltura del fare sono pura apparenza («Si crede che io operi facilmente. Errore. Ho sempre sottomano un quadro cui sto lavorando, come un pianista fa le scale o un acrobata della ginnastica. Mi piacciono le difficoltà³⁰»), le «fioriture» si appalesano soltanto dopo anni di sforzi («Da un anno ho fatto uno sforzo enorme nel disegno. Dico *sforzo* ma è un errore, perché quello che è venuto è una fioritura dopo cinquant'anni di sforzi. Devo fare lo stesso in pittura³¹»), di inesorabili lotte e fatiche («Ho finalmente iniziato la partita decisiva con la Pittura – a freddo, senza sovraeccitazione preventiva [...]. Mi sono impegnato in un certo colore di idee da parecchio tempo, questo colore, se annulla molto di me nella finezza, nel raffinato, è però pieno d'aria pura. Insomma, ho cominciato a *faticare*. L'essenziale è che la mia posizione in questa lotta mi sembra eccellente³²»), in una mai finita ricerca di sottrazioni e decantazioni («Non c'è frattura tra i miei vecchi quadri e i *découpages*; ho soltanto raggiunto, con più assolutezza, con maggior astrazione, una forma decantata fino all'essenziale³³»), in obbedienza alla volontà di recidere radicalmente ogni rapporto con qualsiasi mimesi³⁴.

Certo già spia del sentire come strettamente analoghi il linguaggio letterario e il linguaggio dell'arte moderna è del resto, tra ottocento e novecento, la stessa definizione di stile (definizione peraltro impensabile in una poesia propriamente radicata nell'umanesimo) come un «modo di vedere» (Flaubert), come «una qualità della visione» al pari del colore per i pittori, dichiarava Proust³⁵, quello stesso Proust, ricordo, che a proposito del suo operoso lavoro variantistico manifestava forti ritrosie, riserbi e resistenze («cela m'embête que les étudiants puissent réfléchir sur mes variantes et se tromper³⁶») suscitati da una aristocratica diffidenza nei confronti di possibili e terribili banalizzazioni di critici e studiosi.

²⁹ MATISSE, *Scritti e pensieri sull'arte*, cit., pp. 29 e 100.

³⁰ *Ivi*, p. 123.

³¹ Lettera a Pierre Matisse, 3 aprile 1942, *ivi*, p. 149.

³² Lettera a Louis Aragon, 1 settembre 1942, *ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 208.

³⁴ Cfr. S. AGOSTI, *Il testo visivo. Forme e invenzioni della realtà da Cézanne a Morandi a Klee*, Marinotti, Milano 2006, p. 58.

³⁵ M. PROUST, intervista del novembre 1913, in *Scritti mondani e letterari*, Einaudi, Torino 1984, p. 509.

³⁶ Rimando a CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 72.

La legge di una ricerca stilistica così concepita non risulta evidentemente più dagli oggetti, dai temi, e anche dai significati, ma dalla volontà di mettere in prova le possibilità stilistiche. L'esercizio formale diviene dominante, esercizio per variazioni (fenomeno notissimo in pittura). Da Cézanne in poi la ripetizione di uno stesso motivo in modellazioni diverse si fa consuetudine e scuola: non ricerca della stesura omogenea e uniforme, ma piuttosto fondamentale e imprescindibile procedere per ispezioni "geologiche" delle qualità sostratiche del rappresentato, attraverso macchie di toni, gradazioni cangianti di luminosità, tutta la messa in campo di una serie di "vibrazioni" (si pensi agli studi ventennali cézanniani sulla *Sainte-Victoire*) e di esecuzioni verso l'approssimazione al soggetto. Nella lirica poi l'esercizio verbale arriva a coincidere con la poesia stessa che non è, a detta di Valéry, che «produrre molte variazioni sullo stesso soggetto»³⁷.

Variazioni distruttive, ricostruttive, evolutive animano un fondale limitato di parole come di colori, dove la disseminazione variantistica nella sua provvisorietà è essa stessa portatrice di significato, nell'idea fondante e costitutiva per molti che nulla va perduto, nulla, o quasi nulla, è un disvalore: «Variazione non significa evoluzione [...]. Le molte maniere che io ho cambiato non devono essere considerate come un'evoluzione o come dei gradini verso uno sconosciuto ideale di pittura [...]. Un tempo i quadri procedevano verso il risultato finale per momenti successivi [...], un quadro era una somma di addizioni. Per me, un quadro è una somma di distruzioni. Prima faccio un quadro poi lo distruggo. Ma alla fine nulla è andato perduto, il rosso che ho tolto da un posto si troverà da qualche altra parte [...]. Anche quando distrugge una bella invenzione l'artista, in fondo, non la sopprime mai, ma la trasforma, la condensa, la rende più sostanziale. L'opera compiuta è il risultato di una serie di scoperte via via eliminate [...] Si lavora in realtà con pochi colori», scriverà Picasso³⁸.

Certo, l'attenzione ai valori tecnico-formali è sottesa al fatto creativo d'ogni tempo. Ma quest'attenzione tra ottocento e novecento si intensifica e si teorizza in modo più palese e percepibile. Comunque, se non in modo così manifesto e programmatico, l'opera da sempre sotto lo sguardo dei suoi "fabbricatori" su carta o su tela, è ciò che resta di una forzata ma commossa carpenteria di materiali informi e semilavorati, brutte copie e

³⁷ P. VALÉRY, *Scritti sull'arte*, trad. di V. LAMARQUE, Guanda, Milano 1984, p. 22.

³⁸ David, Delacroix, Courbet, Cézanne, Van Gogh, Picasso: *le poetiche. Antologia degli scritti*, a cura di M. DE MICHELI, trad. di G. SEVESO, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 250-253.

«tentativi inutili», «giunte e cancellature» su un testo «deformato quasi ad arte da tante cicatrici» (Petrarca, *Le Senili*, XIII, 5), o su una forma figurativa conquistata e cavata da «tanti tempi persi a strafar di variamenti» (così Lorenzo Lotto, in una sua lettera, Venezia, 18 luglio 1526³⁹).

³⁹ A proposito dei disegni per le tarsie *Davide e Golia, Assalonne*, in L. LOTTO, *Lettere inedite di Lorenzo Lotto su le tarsie di S. Maria Maggiore in Bergamo*, a cura di L. CHIODI, «Monumenta Bergomensia», Bergamo 1962, p. 37.

Carla Vaglio Marengo

MORAVIA E JOYCE

Di tutti gli scrittori a cavallo del secolo, James Joyce era quello che mi era più caro. Forse perché per molto tempo, più di Proust che ho sempre ammirato senza veramente amarlo, Joyce fu per me l'Europa... fu per me l'incarnazione dell'Europa¹.

Alberto Moravia

Nel saggio *Ommaggio a Joyce*, legando quella che definiva una «misteriosa impressione» alla «scritta in fondo all'ultima pagina [di *Ulysses*] «Trieste-Zurich-Paris 1914-1921»», Moravia insisteva, usando termini poetici («soffi gentili annunziatori di primavera»), sull'identificazione di Joyce con l'Europa, indicandone però, nel particolare momento storico, il 1940, la prospettiva marcatamente utopica: «Un'Europa libera e percorsa in lungo e in largo dalla letteratura e dall'arte come da soffi gentili annunziatori di primavera. Un'Europa senza confini né divisioni, in cui era lecito cambiare sede secondo gli umori e i capricci dell'ispirazione letteraria²».

Moravia era inoltre attento a distinguere tra Joyce, scrittore autenticamente europeo «soprattutto perché cattolico e medievale» e scrittori «europeizzanti, ossia umanitari, divulgativi e democratici come per esempio Mann e Rolland» e a cogliere nella sua «cultura enciclopedica e profana» la particolarità del suo «umanismo» che, avvicinandolo a Rabelais, «lo salvava dalla provincialità nazionale». Il «fondo celta e autoctono d'Europa» che Joyce riattualizzava, lo avvicinava alla «famiglia degli Aretini, dei Petroni, dei Rabelais», e al loro «riso» pagano «grosso, sanguigno, sotterraneo, vitale», che indicava una «preferenza per tutto quello che c'è di carnale, di fisiologico e anche di escrementizio nell'uomo».

Il «realismo integrale senza pregiudizi e senza compiacimenti» di Joyce, operando, secondo Moravia, «un allargamento degli angusti confini del naturalismo ottocentesco» e spingendo contemporaneamente «i mezzi stessi

¹ A. MORAVIA, *Ommaggio a Joyce*, in «Prospettive», IV, 11-12 dicembre 1940.

² Quando non altrimenti indicato le citazioni s'intendono desunte dall'*Ommaggio a Joyce*, 1940.

del verismo [...] ad un eccesso paradossale», segna «un ritorno della letteratura all'immaginazione, alla costruzione, allo stile, al mito, in una parola, alla poesia» dimostrando come nel campo «letterario non esistano punti fermi, risultati definitivi, canoni, regole» ed anzi come, in uno sperimentalismo estremo, Joyce giunga ad inventarsi, in *Finnegans Wake* (e più specificamente, in quanto era circolato antecedentemente: *Anna Livia Plurabella* e *Haveth Children Everywhere*), «una lingua tutta sua», attingendo alla lingua delle origini, «alle oscure scaturigini da cui [la lingua] nasce».

La fine del saggio tocca un punto criticamente molto alto: nel sottolineare in Joyce «la [...] capacità vocale» come «la sua qualità più valida», Moravia segnala, anticipando molta critica moderna (e addirittura specificamente musicologica, come sarà poi in Luciano Berio e in John Cage), e anche implicitamente rimandando alle proprie tecniche di scrittura (per *Gli indifferenti*: «Scrivevo una pagina, poi la leggevo ad alta voce. La controllavo con l'orecchio³») un tratto distintivo dell'arte e del linguaggio di Joyce: il mistero della lingua e della voce in cui, in una tensione alla plurisignificazione, risuonano più voci in una, capaci di attivare più livelli e prospettive ad uno stesso tempo, di mescolare alto e basso, uditivo, visivo e persino tattile e olfattivo, giungendo ad una presentazione che appare non omogenea ma piuttosto un «crocicchio di pensieri casuali, di impulsi istintivi, di nozioni slegate».

Nell'affermare che «Joyce era per lui l'Europa», Moravia sosteneva ad un tempo che la presenza di Joyce era, per tutta la letteratura italiana del novecento, imprescindibile e che nel tentare di farsi europea e di sprovvincializzarsi, a lui si dovesse necessariamente ispirare, tanto più che, come dirà in seguito, «In Italia i classici del romanzo non sono italiani ma stranieri⁴».

Nel dire questo, oltre a ribadire i propri gusti e curiosità, si collegava idealmente a quanto già espresso, ad esempio, da Mario Pannunzio nel 1932, quando dichiarava «esemplare l'opera di Joyce» e centrale alla costituzione di «una letteratura nostra, umana e poetica [...] ma vivida e perciò reale, obiettiva, spregiudicata» e informata a «un nuovo realismo⁵».

³ A. MORAVIA-A. ELKANN, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano p. 31.

⁴ *Ivi*, p.29.

⁵ Rispettivamente, M. PANNUNZIO, *Del romanzo*, in «Il Saggiatore», gennaio 1932, e *Necessità del romanzo*, in «Il Saggiatore», giugno 1932. Riportati parzialmente in G. CIANCI, *La Fortuna di Joyce in Italia*, Adriatica editrice, Bari 1974, p. 56, cui largamente attinge anche questo saggio.

L'Omaggio a Joyce, ricostruendo le sensazioni di Moravia alla scoperta del «grosso volume color turchese» che aveva attratto, «nella vetrina di un libraio di Via Tornabuoni», la sua attenzione «tra tutti gli altri libri, come in una folla grigia un personaggio più grande e più ricco degli altri» (e sappiamo come la determinazione del colore della copertina e delle lettere del titolo risalisse a Joyce stesso), seppure stimolato da una delle prime recensioni (probabilmente quella di Emilio Cecchi, nel 1923⁶), registra un loro folgorante incontro e reciproco riconoscimento, tale da far convergere e coincidere lo sviluppo della fortuna critica di Joyce in Italia (a partire da Trieste e dagli articoli di Silvio Benco e nell'associazione con Svevo), il dibattito intorno al romanzo tra le due guerre e la parabola della fortuna critica di Moravia stesso.

I territori comuni, le coincidenze, gli intrecci sono molti e sono già annunciati nella recensione di Cecchi che rilevava in *Dubliners* e in *A Portrait* «la serietà e la disciplina», «l'esattezza tutta intima e spietata» così come, per *Ulysses*, l'affinità con James, Proust, Swift e Fielding (tutti protagonisti centrali della modernità presentati nel fondamentale volume di Giorgio Melchiori, *The Tightrope Walkers*, 1951), un «qualcosa di funebre e di barbarico» e uno «spaccato o panorama microscopico altrettanto vertiginoso nell'ordine descritto di Bouvard e Pécuchet⁷».

Per l'analisi di *Ulysses* il rimando a Flaubert era, per altro, di rigore e data-tava addirittura da prima della pubblicazione di *Ulysses* se Ezra Pound scriveva a Joyce nel novembre 1918, segnalando, nel confronto con Flaubert le maggiori capacità di Joyce nella sintesi e nella messa a fuoco (come del resto farà Moravia dichiarando Joyce «più felice e più libero di Flaubert»):

Ho ridato un'occhiata a Bouvard e Pécuchet ... Bloom fa tutto quello che Flaubert si mise a fare e lo fa in un decimo di spazio e per giunta c'è continuamente la sensazione che qualcosa possa accadere, anzi, che qualunque cosa possa accadere in qualsiasi momento, mentre in Bouvard sono ancorati nel fango e anche quando accade effettivamente qualcosa si continua a pensare che non può accadere nulla⁸.

⁶ E. CECCHI, in «La Tribuna», 2 marzo 1923.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ezra Pound / Joyce*, SE, Milano 1989, p. 186. L'importanza del «qualunque cosa possa accadere» era la stessa sottolineata da Roger Fry e Virginia Woolf nel consigliarle di prendere a modello Sterne, autore che nel suo romanzo «apre a qualsiasi cosa».

Già nella recensione di Cecchi si profilava, insieme alla segnalazione dell'«eccezionalità», della «vertiginosa» novità di Joyce anche la dimensione di scandalo, di «barbaricità» (come afferma Linati con riferimento a *Ulysses*: «una confusa e torbida impressione di scandalo, di caotica mostruosità⁹»), legata all'emergenza di «temi scabrosi», come sosteneva Montale, in una fine analisi di *Dubliners*¹⁰ (a proposito del racconto *Two Gallants*), temi scabrosi che, ispirati a intellettualistiche «mode d'oltre Alpe» e più particolarmente al «freudismo», sembravano necessariamente richiedere l'adozione di forme lasse, analitiche, una destrutturazione del discorso: «una specie di puntinismo psicologico e stilistico che non raggiunge mai la sintesi»¹¹ che era inoltre del tutto estraneo, sosteneva Valentino Piccoli, al filone principale del romanzo italiano.

In nome della «letteratura [...] analitica» viene operata, nei tardi anni '20 in Italia, quella saldatura tra Joyce, Proust e Svevo che, riconoscendoli come autori autenticamente «europei», li considera alla stregua di autori intellettualistici e di moda. Come denuncia Piovene, in quello che è un attacco soprattutto a Svevo: «quella letteratura passivamente analitica, che ebbe i suoi fastigi in Proust, [...] è arte scadente se arte è opera d'uomini vivi ed attivi; se un pittore vale di più di uno specchio¹²».

L'associazione di Joyce con lo psicologismo e più in particolare con la psicanalisi verrà più volte ripresa, solitamente in senso negativo, come da Giovanni Battista Angioletti che invita, in nome della sua appartenenza alla Ronda, ad avere «il coraggio di sostenere che non ce ne importa più nulla di analisi, di introspezione, di colloquio interiore, di concretezza assoluta; e di costumi borghesi, di perversioni» e ad aprire la via a un «romanzo concepito come un grande poema in prosa», a praticare una «democrazia poetica europea¹³».

La necessità di ridefinire naturalismo e verismo proprio in relazione a Joyce, sottoponendo a revisione le categorie stesse è avvertita come problema da Giuseppe Ravegnani che, proprio in una recensione a Moravia (*Gli Indifferenti*, 1929) e a Soldati, afferma trattarsi per Joyce di un «nuovo agro naturalismo», accompagnato da «un godimento freddo di ficcare gli occhi

⁹ C. LINATI, *Joyce*, in «Corriere della Sera», 20 agosto 1925.

¹⁰ E. MONTALE, «*Dubliners* di James Joyce», in «La Fiera Letteraria», 19 settembre 1926.

¹¹ V. PICCOLI, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, in «La Parola e il Libro», aprile 1927.

¹² G. PIOVENE, *Narratori*, in «La Parola e il Libro», settembre-ottobre 1927.

¹³ G.B. ANGIOLETTI, *Aura poetica*, in «La Fiera Letteraria», luglio 1929.

nel putrido) (per il quale si parla di «freudismo» e, per mancanza di termine migliore, di «ulissismo»), secondo un indirizzo narrativo improntato all'«indifferenza» e a un «rinnovato scientificismo materialistico», testimonianza di un «romanticismo» che, «negandosi ogni ideale», si sta dissolvendo¹⁴.

Il termine «ulissismo» viene ripreso, sempre nel 1929, da Elio Vittorini, nuovamente in associazione con la «letteratura psicoanalitica» in un articolo in cui mette a confronto Joyce e Rabelais, come avevano già fatto Valery Larbaud (nella lettera a Sylvia Beach del 22 febbraio 1921) e per accenni Ungaretti¹⁵ ed Enrico Falqui¹⁶ e come farà, come si è visto, Moravia stesso.

Il confronto è per Vittorini tutto a sfavore di Joyce: si segnalano in Rabelais, infatti, «il disordine organico [...] le forze classiche dell'immaginazione, della rappresentazione poetica, del mito; nell'altro [Joyce] quelle dell'intelligenza moderna, del gusto, della rappresentazione umana, della psicologia», tratti culminanti stilisticamente in «effetti capillari e infinitesimali», in «risultati divisionistici¹⁷».

Spetterà a Svevo, nella conferenza che tenne a Milano, al circolo «Il Convegno», l'8 marzo 1927, riscattare Joyce dall'accusa di mero psicologismo e studio scientifico ed esaltarne invece la potente creatività: «Le opere del Joyce [...] non sono altro che un pezzo di vita di grande importanza proprio perché venuto alla luce non sformato da una scienza meticolosa, ma tagliato vigorosamente da una viva ispirazione¹⁸».

Per segnare il grado dell'incorporazione di Joyce nell'avanguardia italiana va segnalato il numero di «Solaria» (marzo-aprile 1929), in commemorazione di Svevo, cui contribuirono, tra gli altri, Debenedetti, Angioletti, Ferrata, Gadda, Montale, Palazzeschi, Raimondi, Rossi, Saba, Stuparich e, tra gli stranieri, Crémieux, Larbaud e Joyce stesso. Quanto scrive Vittorini a proposito di *Solaria* (e del clima del 1931), illustra bene la presenza e il peso di Joyce ma indica anche l'affacciarsi di un giudizio negativo e di un pregiudizio razzista, che arriverà a considerare Joyce, per l'adozione del suo personaggio, l'ebreo di origine ungherese Bloom, come ebreo egli stesso (e che culminerà, nel 1939, nell'aggressiva espressione di Francesco

¹⁴ G. RAVEGNANI, *Scrittori nuovi*, in «La Stampa», 25 settembre 1929.

¹⁵ G. UNGARETTI, in «Il Tevere», 24 giugno 1929.

¹⁶ E. FALQUI, *Joyce e Rabelais*, in «L'Italia letteraria», 1° settembre 1929.

¹⁷ E. VITTORINI, *Joyce e Rabelais*, in «La Stampa», 23 agosto 1929 e *Letteratura di psicoanalisi*, Svevo, Marcel e Zeno, in «La Stampa», 27 settembre 1929.

¹⁸ I. SVEVO, *Scritti su Joyce*, a cura di G. MAZZACURATI, Pratiche editrice, Parma 1986, p.75.

Biondolillo «giudaismo letterario», che accomunerà «Italo Svevo, ebreo di tre cotte» e «Alberto Moravia, ebreo di sei cotte» i cui maestri sono «quei pezzi patologici che si chiamano Marcel Proust e James Joyce, nomi stranieri e di ebrei fino al midollo delle ossa, e disfattisti fino alle radici dei capelli¹⁹»). Scrive Vittorini, interprete della realtà di «Solaria»:

solariano era parola che negli ambienti letterari di allora significava anti-fascista, europeista, universalista, antitradizionalista. Ci chiamavano anche *sporchi giudei* per l'ospitalità che si dava a scrittori di religione ebraica e per il bene che si diceva di Kafka e di Joyce.

È altrettanto significativa, per il rapporto Moravia-Joyce, la rivista «900» di Massimo Bontempelli, (che notoriamente pubblicava in italiano e in francese), inventore della formula «realismo magico», su cui Joyce pubblicò, nel 1926, in francese, frammenti di *Proteus* e dove si può addirittura dire, essendo Joyce nel comitato editoriale, che Joyce pubblicasse, nel 1927, il primo racconto di Moravia, scritto in francese, *Lassitude de courtisane*, ovvero *Cortigiana stanca*²⁰.

Sempre nel 1927, Moravia pubblicava su un'altra rivista influente, «La Fiera Letteraria», il suo primo intervento critico, l'unico a firma Alberto Pincherle, una rassegna del dibattito critico intorno alla questione del romanzo, dal titolo *C'è una crisi del romanzo?*²¹, fondamentale per lo studio stesso de *Gli Indifferenti*, dove proponeva come via d'uscita alla malattia del romanzo, gravato da una «zavorra psicoanalitica», il riequilibrio tra pensiero e azione, attraverso la restaurazione della centralità e dell'autonomia del personaggio (e, seppure compito impossibile, la restaurazione del senso della tragedia dell'avventura umana nel romanzo).

Proprio nel segno del rifiuto del romanzo analitico, dell'appiattimento del romanzo all'inventario e della denuncia della tragedia "impossibile", Moravia prendeva le distanze dai «due grandi analisti del tempo. Uno che analizzava un giorno, Joyce; uno che cercava di analizzare mezzo secolo,

¹⁹ F. BIONDOLILLO, *Giudaismo letterario*, in «L'Unione sarda», 14 aprile 1939.

²⁰ Non andò invece a buon fine la richiesta fatta allo stesso editore di «900» di pubblicare *Gli Indifferenti*, dichiarato da questi, «una nebbia di parole». Il romanzo fu poi pubblicato dalla casa editrice Alpes (1929).

²¹ Riscoperto da P. VOZA, *Nel Ventisette sconosciuto: Moravia intorno al romanzo*, in «Belfagor», 1982, 2.

che è Proust»²², e intraprendeva la stesura di quel «dramma travestito da romanzo» che è *Gli indifferenti*, in cui «fare uso della tecnica teatrale» significava sottostare a «un'idea stilistica o a una fissazione stilistica»²³, un ritorno alla «compattezza della tragedia», una restrizione della prospettiva che rappresentava una reazione a Joyce, all'«ipertrofia del personaggio» che lascia che «il romanzo sbatta contro l'impossibilità del racconto», mentre l'intenzione è invece che « tutto l'orizzonte sia occupato da un nodo drammatico»²⁴; nodo drammatico che è ne *Gli Indifferenti* rivelato, secondo Moravia, fin dalla prima frase: «Entrò Carla»²⁵.

Tuttavia, attraverso la distinzione operata tra pensiero e azione, tra “scrittura” e “presentazione”, nell'idea di «tessitura fantasmatica», Moravia era in grado di riconoscere a Joyce elementi di teatralità all'interno dell'elaborazione della teoria dell'epifania, secondo cui gli oggetti stessi, gli elementi dell'arredo urbano di Dublino, quali «l'orologio del Ballast Office» (in *Stephen Hero*, ad esempio), erano in grado di animarsi, di autoproporsi, di manifestarsi in un'epifania (come la stampante, in *Aeolus*, «sllt. Almost human the way it sllt to call attention [...]. Everything speaks in its own way. Sllt», dotata di una sua voce), mettendo in crisi l'onniscienza del narratore, l'univocità del punto di vista, la monoliticità e la tenuta delle strutture formali del romanzo stesso:

Il romanzo piuttosto che sulla scrittura è basato su dei fantasmi o strutture che non sono tanto “scritti” quanto “presentati” in forma di quelle che Joyce chiama “epifanie”, cioè apparizioni. Cos'è in fondo la tessitura fantasmatica? Sono le situazioni e i personaggi. Prima ancora di essere scritto il personaggio “appare”, appunto, come un fantasma²⁶.

Il necessario corollario teorico è per entrambi l'impossibilità ad adoperare nel romanzo l'“imperfetto” onde evitare che sia fotografico o piattamente narrativo: in Joyce, «multinstrumentalist», le forme di presentazione sono molteplici: da quella teatrale (*Circe*), a quella musicale (*Sirens*), a quella giornalistica (*Aeolus*), a quella enciclopedica degli stili (*Oxen of the Sun*),

²² A. MORAVIA, *Io e la noia*, in «Corriere della Sera», 25 novembre 2007.

²³ E. SICILIANO, *Alberto Moravia*, Bompiani, Milano 1982, p. 41.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ MORAVIA-ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p.22: «Quella frase stava a indicare la mia ambizione di scrivere un dramma travestito da romanzo».

²⁶ *Ivi*, p.103.

tutte facenti ricorso a inventari, a liste, nello spirito dell'«enumeración caotica» spitzeriana, tutte ispirate alla «cultura enciclopedica profana», improntate alla «pagana familiarità con la carne [...] degli Aretini, dei Petroni, dei Rabelais [...], dei grandi e piccoli scrittori del fondo celta» in un uso del riso e del comico che disarticola internamente e fa deflagrare il romanzo.

In Moravia la determinazione è assoluta: in omaggio al fatto, per lui indiscutibile, che «Quel che può avvenire in una giornata è un dramma», la scelta stilistica che ne consegue è altrettanto netta («Restrinsi il più possibile la vicenda, la condensai in due giorni e ridussi i personaggi a cinque²⁷»), ed ha come conseguenza immediata l'esclusione dell'«imperfetto»: «Non riesco ad adoperare l'imperfetto, che è il verbo narrativo per eccellenza».

Per Joyce, il rifiuto del romanzo tradizionale, scritto all'«imperfetto», viene caratterizzato dall'adozione di una pluralità di soluzioni tecniche e soprattutto da un potenziamento delle capacità di rendere la voce nelle sue infinite tonalità, capacità che richiedono pari qualità di ascolto: essere europeo sarà in *Finnegans Wake*, rendersi sensibile alle variazioni minime della voce, vale a dire, essere «earopean», «earopen» (rispettivamente *FW*, 598, 15 e 419, 14) ed inoltre predisporre strategie di integrazione di vista e udito, rendendosi «earsighted» (*FW*, 143, 09).

L'ansia di riconoscere a Joyce «L'immediatezza di un realismo integrale» e la «vigoria esente di [sic] ogni moralismo» nonché la responsabilità di aver «sotterrato definitivamente», con *Ulysses*, «il suo miglior libro, il naturalismo europeo, svalutando il positivismo» e superando in questo Flaubert ed i «suoi fitti elenchi di luoghi comuni», con un «temperamento molto più felice e libero», induce Moravia a definire riduttivamente come «maupassantiani», caratterizzati da «un'obiettività e una compostezza un po' grigie e fotografiche», i *Dubliners*.

Di che far rivoltare nella tomba Joyce, che si era augurato che i suoi racconti non venissero confusi con quelli di Maupassant, scrittore per lui dotato di «un senso morale piuttosto ottuso», mentre la sua «analisi morale» dei comportamenti dei dublinesi conferiva loro proprio la qualità della complessità e della profondità, dell'«a tutto tondo». Joyce sottolineava come anche «l'infimo degli esseri [avesse] diritto ad essere raffigurato nei racconti» (e così, si potrebbe aggiungere, con una ricerca di un effetto

²⁷ SICILIANO, *Alberto Moravia*, cit., p.41.

squisitamente cinematografico, oggetti, corpi, parti del corpo, elementi di vestiario, elementi del paesaggio).

In questa lettura di *Dubliners* Moravia sembra ridurre e quasi svilire la portata delle sue intuizioni relative all'individuazione, applicata esclusivamente a *Ulysses*, del «realismo integrale», del «ritorno all'immaginazione, alla costruzione, allo stile, [...] alla poesia», l'intenzione di distruggere la «letteratura borghese» e di arrivare alla «dissoluzione di tutti i canoni», individuando nel «verismo spinto a un eccesso paradossale», sforzato «con la più minuziosa e integrale trascrizione di tutta la verità» (a Elkann dirà: «ipernaturalismo»), la modalità per cui Joyce perviene a raggiungere «una zona metafisica, fantastica, poetica».

La «fabbrica inumana», l'«impalcatura di simboli e allegorie» di *Ulysses*, l'«allegorizzare ostinato e poco visibile» testimoniano, secondo Moravia, «il superamento [...] del naturalismo iniziale, il suo disprezzo per il dato reale, il fatto, il documento» operando lo svuotamento del personaggio di Bloom: «oltre che Ulisse pellegrino e curioso [...] uomo moderno, passivo e scentrato, alla mercé di ogni sensazione e di ogni impulso», disfatto e insieme costituito dalla modernità.

Intorno a Bloom, uomo “politropo”, incoerente, e alle tecniche del *pastiche*, della pluralità di stili, nel rifiuto di «risultati definitivi, canoni, regole» si consolida il riconoscimento di quello che Moravia chiama «il relativismo di Joyce» espresso anche nell'«arbitrio filologico» con cui in *Finnegans Wake* si inventa, vero e proprio demiurgo, rivaleggiando «con i popoli che inventano le lingue», «una lingua tutta sua, ricostruita sui dati delle più fuggevoli e complicate associazioni».

Cercando rimedio all'«ipertrofia disgregativa del personaggio joyciano» e alla denuncia dell'impossibilità del racconto che ne discende, Moravia si rifugia, come si è visto, nelle qualità di «compattezza della tragedia».

Nella recensione ad *Agostino* (1942), in occasione della sua ripubblicazione (1945), rilevandone gli aspetti psicanalitici, Carlo Emilio Gadda lo collega a *An Encounter* di Joyce, da *Agostino* «ricordata e superata», per l'esclusione «dell'imbratto del discorso» di marca flaubertiana e joyciana (e forse, non troppo segretamente, gaddiana): «è caratteristica della narrazione moraviana quell'attitudine a far dimenticare l'imbratto del discorso, alleviando la pagina d'ogni bagaglio verboso²⁸».

²⁸ C.E. GADDA, in «Il Mondo», 3 novembre 1945.

Tuttavia, questo giudizio favorevole non è esente dalla denuncia di un tratto manieristico: «L'analisi ha il timbro dell'autenticità, per quanto scaturisca da una lieve, e direi utile forzatura: da una tal quale “montatura”²⁹».

L'«imbratto del discorso» e «il bagaglio verboso» rappresentano quanto Moravia lamentava nel romanzo “analitico”, mentre il tratto manieristico rilevato da Gadda rimanda agli aspetti di «forzatura», di «montatura» presenti nell'assolutizzazione della forma drammatica e del suo valore conoscitivo.

Per Joyce era invece il romanzo a farsi carico, nella modernità, dell'intero discorso sulla conoscenza e sulla coscienza; in una nota a *Exiles* sono chiaramente denunciati i limiti della forma drammatica:

Nel II atto la figura di Beatrice, benché non appaia sulla scena, deve risultare presente davanti agli spettatori dai pensieri o dai discorsi degli altri protagonisti e questo non è assolutamente facile [...]. Forse sarebbe il caso di dare a parte una traccia del comportamento di ciascuno dei quattro personaggi principali durante la serata, anche di quelli le cui azioni non vengono rivelate al pubblico nel dialogo come Beatrice e Richard.

Preannunciando la nascita di forme miste e ibride, di valore conoscitivo non assoluto, Joyce individua nel romanzo le possibilità di perpetuo recupero e reintegrazione dell'ombra delle parole, dei “buchi neri” dell'espressione, della misteriosa resistenza al senso, del taciuto, dell'inespresso, così come dell'irrelevante e dell'impercettibile.

È quanto mi pare si sia accinto a fare Moravia ne *La donna leopardo* (1991) che può, a tutti gli effetti essere considerata come una riscrittura di *Exiles*, seppure sulla falsariga della storia erodotea del re Candaule e Gige, analiticamente rendendo amore, possesso e gelosia nella forma del tutto italiana denunciata da Svevo nella lettera-rendiconto della prima londinese di *Exiles*, di una gelosia presente anche «in assenza di amore». Moravia riscrive, attraverso i quattro personaggi, *Exiles*, tra l'altro spostando l'accento dalla figura dell'amante (come aveva detto Joyce essere del romanzo moderno) a quella del marito cornuto.

Oltretutto nel romanzo la moglie si chiama Nora, proprio come la moglie di Joyce.

²⁹ *Ibidem*.

EZRA POUND E ABY WARBURG: NINFE E «DETTAGLI LUMINOSI»¹

Fin dagli inizi, le ninfe appaiono ovunque nella poesia di Pound, ma una in particolare anima i *Cantos* 91, 92, 93, nella seconda parte della sezione *Rock-Drill* (1955), composto durante l'internamento nell'ospedale psichiatrico di Saint Elizabeth e, con la sua presenza, potrebbe salvare il poeta-Odisseo dall'annegamento, gettandogli il suo bikini («my bikini is worth your raft», “il mio bikini vale la tua zattera”, *C* 91/1184²). Molto tempo prima, agli inizi del secolo, quando Pound stava lavorando alla composizione dell'*Hilda's Book* per la sua «driade», H.D.³, soprattutto con *The Tree* e *The Girl*, anche Aby Warburg dedicava le sue attenzioni a una ninfa e alle sue vesti ondegianti negli affreschi del Ghirlandaio, le cui movenze e la cui immagine parevano rifarsi ad antiche menadi danzanti e anticipare la «canefora», o portatrice d'acqua, di Raffaello, o ancora, le contadinelle toscane che Warburg amava fotografare. Vorrei qui proporre un collegamento fra il poeta ribelle e anticonformista e l'eccentrico storico dell'arte, lui stesso visto con sospetto dai pari accademici. Stabilire un rapporto, per quanto ipotetico, fra Warburg e Pound porta a concentrar l'attenzione sull'insistenza, quasi un'ossessione, con cui Warburg si occupò della figura della ninfa, che sta alla base delle nozioni fondamentali di «Pathosformel» e «Nachleben»⁴. Nel suo studio sul Rinascimento e l'iconografia antica,

¹ Una versione del presente lavoro è in *Roma/Amor. Ezra Pound, Rome, and Love*, a cura di W. PRATT e C. RICCIARDI, AMS, New York 2012.

² Uso l'edizione italiana, con testo a fronte: E. POUND, *I Cantos*, a cura di M. DE RACHEWILTZ, Mondadori, Milano 1985, indicando, dopo l'abbreviazione *C*, il *Canto* e il numero di pagina. Le altre traduzioni sono mie.

³ H.D., Hilda Doolittle, era stata il grande amore di Pound adolescente negli Stati Uniti. Entrò a far parte del gruppo dei poeti Imagisti, anni dopo, a Londra.

⁴ A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 196-197. Vedi anche H.N. SCHNEIDAU, *Pound's Poetics of Loss*, in *Ezra Pound. Tactics for Reading*, a cura di I.F.A. BELL,

Warburg conia il termine «Pathosformel», un gesto o atteggiamento formulaico che trasmette un'emozione, conseguenza di stati mentali, sentimenti o sensazioni che persistono attraverso i diversi strati delle culture e attraverso i tempi. Le ninfe appartengono a tali *Pathosformeln*, che gli artisti trasmettono di generazione in generazione. Per Warburg, la ninfa è sia forma che materia, e possiede una forza dinamica, fonte di un'energia che le consente di sopravvivere attraverso il tempo in ciò che l'autore definisce «Nachleben», letteralmente, «vita ulteriore» o «sopravvivenza».

Per quanto sia molto improbabile che Pound possa aver conosciuto gli scritti o assistito alle conferenze di Warburg, è invece possibile che abbia avuto sentore dell'ampio dibattito critico acceso dall'interpretazione molto controversa che Warburg diede della *Primavera* e della *Nascita di Venere* di Botticelli. Nel suo modo innovativo di avvicinarsi alla storia dell'arte, Warburg trasformò il metodo filologico tradizionale in una lettura morfologica, o iconografica, scoprendo spiegazioni e fonti dei significati enigmatici di famosi dipinti, come nel caso di Botticelli, non nella storia dell'arte, ma nei dettagli significativi (era solito sostenere che «Nostro Signore si nasconde nei dettagli⁵») che si scoprono nella storia culturale, grazie a una tradizione che passò attraverso infinite trasformazioni. Non si accontentava mai di rintracciare le fonti di movimenti artistici risalendo alla loro origine letteraria classica, ma cercava piuttosto nei gesti, nei modi di saluto, nella danza o negli atteggiamenti del riposo, un linguaggio naturale che avrebbe unito parola e immagine⁶. I suoi interessi intellettuali spaziavano dalla filosofia alla psicologia all'antropologia; la sua ambizione era quella di fondare una scienza della cultura che oltrepassasse le barriere che separavano le discipline accademiche per poter rivelare connessioni culturali inedite. Sia Pound che Warburg trovarono nei basso-rilievi di Agostino di Duccio nel Tempio Malatestiano di Rimini e negli affreschi tripartiti di Palazzo Schifanoia a Ferrara, testimonianze che contribuirono alla loro comune ricerca di tracce che provassero la sopravvivenza di un passato pagano.

Vision Press, London 1982, e C. RICCIARDI, *Eikones*, Liguori, Napoli 1991, che stabiliscono un rapporto fra il tipo di conoscenza che Pound attribuisce alla «manifestazione concreta» e le forme (*Gestalten*) della percezione come le intende Ernst Gombrich.

⁵ Vedi E.R. CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Harper & Row, New York 1953, p. 35: «Ma, come Aby Warburg soleva dire ai suoi studenti, "Dio sta nel dettaglio"» (trad. mia).

⁶ G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. di A. SERRA, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 237.

La nozione warburghiana di *Nachleben* e quella poundiana di *Sagetrieb* (C 90/1166) non implicano la sopravvivenza di un'idea, ma indicano piuttosto un processo ancora vitale, nel quale occorre entrare grazie a una forma di iniziazione o rituale simile a un esercizio spirituale. Le ninfe di Pound comprendono al loro interno tracce di ciò che il giovane americano può aver assorbito dal "naturalismo soprannaturale" del primo romanticismo tedesco, che godeva di una rinnovata attenzione a fine secolo⁷. Se è vero che le fonti dirette cui Pound attingeva raramente erano di cultura o di lingua tedesca, è probabile che fosse comunque al corrente dei nuovi metodi introdotti nella storia dell'arte a quel tempo in Germania⁸. Nella sua concezione storica di storia letteraria, che vedeva la simultaneità di tutte le epoche storiche, a cui dà forma già in *The Spirit of Romance* (1910), si ravvisa un tipo di metodologia di analisi storica che risale a Burckhardt e che lasciò ugualmente le sue tracce nella concezione warburghiana di storia dell'arte.

1. Una Ninfa differente: Undine in «Rock-Drill»

Se le ninfe sono un po' ovunque nell'opera poundiana, Undine, intesa come divinità acquorea, compare solamente nella seconda parte di *Rock-Drill*, parte della riflessione sulla religione dell'amore poundiana che, come è stato sottolineato, fu sempre improntata a una poetica della perdita⁹. La situazione pericolosa in cui il poeta si trova in questi *Cantos*, che dovrebbero preludere a canti paradisiaci, o forse rappresentarli, secondo quanto Pound anticipava fin dai primi anni quaranta, viene presentata in modo drammatico nei versi finali di *Rock-Drill*, dal naufragio di Pound-Odisseo.

⁷ Pound studiò sotto la direzione di professori formati nella migliore tradizione della filologia tedesca del suo tempo, che a sua volta doveva molto a Von Humboldt e ai primi romantici tedeschi che posero le premesse per lo sviluppo della disciplina. Vedi K. MUELLER VOLMER, *Language Theory and the Art of Understanding*, in *The Cambridge History of Literary Criticism. Romanticism*, a cura di M. BROWN, vol. V, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 182-184.

⁸ Nel suo *Modernist Poetics of History: Pound, Eliot and the Sense of the Past*, Princeton University Press, Princeton 1987, J. LONGENBACH ha dimostrato che sia Pound che Eliot parteciparono in modi particolari della crisi dello storicismo che toccò tutte le discipline del pensiero umano a fine del secolo.

⁹ Al contrario, Peter Nicholls coglie tale poetica soltanto nell'opera giovanile: vedi P. NICHOLLS, *Modernisms. A Literary Guide*, Macmillan, London 1995, p. 169.

Con un richiamo al *Canto 1*, *Rock-Drill* si chiude con Odisseo e una figura femminile, che potrebbe essere Afrodite trasformata in ninfa. Se Pound una volta definì il proprio genio come «no more than a girl» (“null’altro che una ragazza”), il tipo di ragazza che troviamo in *Rock-Drill* si rivela come una figura fuggevole e inquietante, multiforme nelle sue diverse sfaccettature. *Rock-Drill*, com’è noto, è intriso di nozioni e dottrine neo-platoniche, così presenti nella poesia arcaicizzante dei primi anni dieci, che in seguito il poeta disconobbe come «creampuffs» (“pasticcini alla crema”).

Undine potrebbe tuttavia rappresentare una ragazza molto reale: la pittrice Sheri Martinelli che H.D. soprannomina Undine nel suo *End to Torment: A Memoir of Ezra Pound*, e la cui opera la poetessa americana paragona alla propria giovanile, piena di suggestioni del «primo D.G. Rossetti»: «Undine seems myself then¹⁰». H.D. rievoca la sua intensa relazione adolescenziale con Pound come il tempo in cui insieme si appassionavano, tra l’altro, per l’occulto: «the time of the avalanche of Ibsen, Maeterlinck [...], Swedenborg, William Morris, Balzac’s *Séraphita*, Rossetti and the rest of them» (“il tempo della valanga di Ibsen, Maeterlinck [...], Swedenborg, William Morris, *Séraphita* di Balzac, Rossetti e tutto il resto”, *ET*, 45). In *Rock-Drill*, infatti, la ninfa Undine viene associata alla dea del mare Leucotea che salvò Odisseo dalle tempeste e lo portò in salvo sulle rive della Feacia.

La seconda parte di *Rock-Drill* è una celebrazione di misteri medievali e pagani, che aprono la via, in quanto rituali purificatori, alla possibilità di uno “scrivere” il paradiso. Le fasi di passaggio nella ricerca di un mondo mitico pieno di armonia, o di un paradiso terrestre di amore e benevolenza, conducono attraverso una sorta di iniziazione ermetica, o una sequenza di esercizi spirituali, che comportano rischio e incertezza. Questi canti fanno affidamento su una forza benevola nella natura, rappresentata da Afrodite e diverse altre divinità, come Iside, Diana, Artemide-La Luna, la Vergine Maria, la cui influenza solleva il poeta dalla disperazione («m’elevasti / ouT of Erebus», *C* 90/1168). Ci sono tuttavia anche altre presenze che da queste si discostano, mettendo con ciò in evidenza le ambivalenze di questi ultimi *Cantos*, nella fase in cui il poema si avvicina al suo epilogo e alla sua fine aperta e inconclusa.

¹⁰ H.D., *End to Torment*, New Directions, New York 1979, p. 39. L’opera sarà d’ora innanzi indicata con l’abbreviazione *ET*, seguita dal numero di pagina.

La ninfa Leucotea viene in soccorso di Pound-Odisseo e letteralmente lo trasporta oltre, verso la sezione successiva dell'opera, *Thrones*. Nell'*Odissea*, getta ad Ulisse il suo velo, (V/327-353) ma nel poema odissiacco di Pound il velo si è aggiornato in un bikini, conferendo al motivo della ninfa, e della ninfa Leucotea, un tocco moderatamente scanzonato di modernità e alleggerendo anche la ponderosità delle immagini e delle evocazioni ermetiche, con le usuali giustapposizioni al presente e contaminazioni con il parlato: «Yes, my Ondine, it is so god-damned dry on these rocks» (“sì, mia Ondina, sono maledettamente aride queste rocce”, C 93/1196). Tali barlumi di un paradiso spezzato sono tanto più toccanti quanto più fugaci, folgoranti e fragili come la «farfalla in tempesta» («beloved, do not fall apart in my hands», “Cara, non crollarmi fra le mani”, C 93/1211), durano per un istante, finché l'«agonia» non ritorna («For a flash / for an hour. / Then, agony», “A sprazzi / di un'ora. / Poi agonia”, C 92/1190). La sua natura precaria sembra dovuta alla ninfa che, verso la fine dei *Rock-Drill*, ha assunto molti volti: la «daughter of Cadmus» che lo salverà potrebbe essere Semele, «shot to ashes» o la sorella Ino, nutrice di Dioniso, che a sua volta si trasforma in Leucotea, la dea bianca, che subì una «metamorfosi marina» diventando una Undine moderna, più perturbante e minacciosa della ninfa classica. Se il movimento complessivo di *Rock-Drill* dovrebbe portare verso un paradiso stabile e duraturo, le diverse immagini di ninfe che lo abitano, producono un stato mentale meno stabile, in particolare se si pensa alla figura di Undine che si impossessa di questi canti e li permea di sé in modo tutt'altro che rassicurante.

La «nymph-ecstasy», che si potrebbe dare, conduce verso un'immagine riflessa e riflettente¹¹, una Leucotea-Undine, solo apparentemente salvifica, benché al tempo stesso sia lei a salvare il poeta dall'aridità della riva rocciosa. Quando il *Canto* 96, il primo di *Thrones* (1959), si apre con il velo-bikini che fluttua sulle acque oscure che l'hanno ricoperta, l'atto salvifico si è trasformato in un pericolo speculare e opposto, quello di lasciarsi affondare nell'estetismo, nella religione dell'arte, in cui il poeta-Mauberley degli

¹¹ Da *End to Torment* sappiamo che Sheri Martinelli aveva scattato una fotografia «di se stessa in “bikini”, riflessa in un specchio» (ET, 52). Con una penetrante intuizione, H.D. aveva collegato Sheri Martinelli-Undine alla desolazione delle aride rocce e alla consapevolezza del poeta della futilità di una «nymph-ecstasy»: «Somewhere in *Rock-Drill*, Ezra writes of dry rocks, desolation, no water, no place for his Undine» (“Da qualche parte in *Rock-Drill*, Ezra scrive di rocce aride, desolazione, niente acqua, nessun posto per la sua Undine”, ET, 53).

anni dieci si era lasciato trascinare («Aestheticisme [...] hardly religion», «Aestheticisme [...] non vera religione», C 96/1241). Pound ritorna ora in modo esplicito agli anni londinesi, a evocare un ostacolo ulteriore sulla via del suo paradiso terrestre. Portare Undine nell'ambito dell'estetismo vorrebbe dire ripetere l'errore di Mauberley, fallito nell'impresa di diventare il poeta moderno che si era prefisso di essere; l'altro rischio essendo quello di cercar di svelare le radici del «mysterium». Il pericolo sta nel sovrapporsi delle due figure, Leucotea, la dea bianca che cerca di salvarlo dalle acque, e Undine, la sirena ammaliante ma distruttiva, oltretutto autodistruttiva. L'ambiguità della figura riporta il poeta, ancora imprigionato nel manicomio criminale di Saint Elizabeth, ai tempi passati in cui si era destreggiato fra le «obstinate isles» dell'estetismo e le geniali intuizioni critiche, la verve polemica e la vena realista, che trovano invece nella forma «moderna» del *H.S. Mauberley*, l'arte che rimane sempre nuova, la «vera Penelope».

Definire l'ondina non è semplice poiché essa porta con sé molti miti diversi di origini antiche. Nonostante il nome latino, le ondine appartengono alla mitologia e al folklore nordico e vengono menzionate da Paracelso nell'opera *Liber de Nymphis*, nel quale sviluppò la propria teoria degli elementi. Al pari di altre creature elementari, esse abitano le acque, ma al contrario degli spiriti acquatici, esse non allettano dei o eroi ad inseguirle. Le ondine erano in origine capricciose e insensibili, perseguivano esclusivamente i propri desideri, finché non si univano a un essere umano per acquisire un'anima. Pound conosceva bene Paracelso, come possiamo arguire dalla breve poesia *Paracelsus in Excelsis*. Nelle opere di romantici tedeschi come Ludwig Tieck, che scrisse una fiaba ispirata a Undine, e specialmente di E.T.A. Hoffmann, la cui opera lirica *Undine*, molto nota, fu rappresentata per la prima volta nel 1816, Undine diventò simbolo della creazione poetica. Fu un motivo ricorrente nella cultura tardo romantica, legato principalmente al successo e alla notorietà acquisita dal romanzo fiabesco *Undine* di Friedrich de La Motte-Fouqué¹², basato sull'opera di Paracelso.

Le ondine sono, secondo la tradizione, mitiche creature acquatiche con poteri simili a quelle delle sirene nell'incantare gli uomini, ma sono di solito l'opposto delle sirene. Come per le sirene, la metà del corpo in forma di pesce le collega all'acqua, alla luna, e alle donne. Le ondine simboleggiano così l'aspetto tentatore, femminile, e pericoloso, delle acque. Quando

¹² F. DE LA MOTTE-FOUQUÉ, *Undine*, Reclam, Stuttgart 1959.

abitano le acque causano pericolose correnti e torrenti impetuosi; quando si trovano su una roccia, le acque attorno sono placide¹³. Nel romanzo di La Motte-Fouqué, Undine si innamora del cavaliere Uldebrand e acquista un'anima umana; diventare umani comporta però una profonda sofferenza: il cavaliere infatti la tradirà e, benché lei cerchi di proteggerlo, contro la stessa propria volontà, Undine porta con sé sempre una profonda minaccia per il mondo umano. Una volta ripudiata e tornata al suo mondo elementare nel profondo dei mari (in una scena al fondo delle acque, vediamo Undine che siede sotto le «volte di cristallo dei palazzi sottomarini», un sottomondo acquoreo), è costretta a reincarnarsi e a uccidere il suo cavaliere con un bacio. La sua coscienza, o anima, tuttavia, permane e la trasforma in una figura della Vita-in-Morte, con un'anticipazione del motivo di amore e morte che Wagner sfrutterà nei suoi drammi musicali. La sua natura perturbante viene sottolineata nella *Dedica* del romanzo rivolta alla stessa Undine, che l'autore apostrofa come «liebes Bildchen» («cara piccola figura»), una bimba a metà timida, a metà viziata, «capricciosamente oscura»¹⁴. Il romanzo fu tradotto in molte lingue ed ebbe ampia circolazione per tutto l'Ottocento, come dimostrano le famose illustrazioni di Rackham per l'edizione inglese, nelle quali l'aspetto iniziale di Undine allo stadio di elemento acquoreo, è reso da uno sguardo seducente, capriccioso e malvagio e con i capelli fiammeggianti, secondo lo stile *art-nouveau* dell'epoca, un'immagine che può aver ispirato H.D. nel ritrarre la moderna Undine «with her wind-blown hair» («con i suoi capelli gonfiati dal vento», *ET*, 59).

Poiché la metamorfosi di Undine è sia distruttiva che autodistruttiva, essa non può che suggerire un destino incerto per Pound-Odisseo nel corso della sua rischiosa iniziazione ai misteri dell'amore paradisiaco. In un certo senso, con Undine, la seconda parte dei *Rock-Drill* lascia risuonare una nota infausta e sconsigliata, benché Pound fosse intento ad evitare qualsiasi tono elegiaco. Se possiamo fidarci della sua asserzione secondo la quale «the function of poetry is to draw back upon our mind a paradise, or one's less detestable hours and the outrageous hopes of one's youth» («la funzione della poesia è quella di riportarci alla mente un paradiso, ovvero le nostre ore meno detestabili e le scandalose speranze della giovinezza»),

¹³ J.E. CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, Philosophical Library, New York 1962, p. 337.

¹⁴ Occorre ricordare che *Kind* sia in tedesco che in inglese è un sostantivo di genere neutro.

forse troveremo nei suoi primissimi scritti giovanili una traccia della successiva Undine.

2. *La Ninfa fra l'immagine e la chiave*

Un notevole esempio della presenza di Undine nell'iconografia ottocentesca si ritrova in una versione pittorica giovanile, piuttosto rigida e convenzionale, di J.W. Waterhouse (*Undine*, 1872), nello stile classicheggiante che ricorda ancora alcune figure di Ingres, con un tocco di medievalismo sullo sfondo, evidente nell'architettura tipicamente tedesca di robusti e solidi casamenti mercantili. Solo più tardi, nella fase decisamente pre-raffaellita, Waterhouse elabora una figura più eterea, diafana e sensuale al tempo stesso, nel famoso *Hylas and the Nymphs* (1896). Waterhouse è importante per il nostro discorso poiché, come tardo pre-raffaellita, suscitò l'interesse di un giovane Pound, agli albori della carriera di critico e poeta, ammiratore incondizionato del pittore inglese: «Waterhouse who painted perhaps the most beautiful pictures that have ever been made in England» («Waterhouse che dipinse forse i quadri più belli che siano mai stati dipinti in Inghilterra»¹⁵).

Fin dall'inizio della sua carriera, l'impegno di Pound nelle arti visive ebbe un impatto sulle sue teorie e pratiche letterarie, al tempo in cui cercava di allontanarsi dalla massa mortificante di «multitudinous details» la cui proliferazione e diffusione i filologi, suo bersaglio preferito, avevano il torto di incoraggiare; Waterhouse costituiva in questo periodo uno spunto essenziale. Nel 1907 Pound scrisse un articolo su una poesia latina rinascimentale sull'argomento di *Hercules and Hylas*, paragonandola al dipinto di Waterhouse sullo stesso mito, sostenendo che per illustrare questa situazione, cui dà un titolo di sua invenzione, «dobbiamo rivolgerci a *Foreboding in the Pool* [Presagio allo stagno] di Waterhouse». Pound coglieva nel dipinto di Waterhouse il senso di come il semidio, mentre si sporge inginocchiato sullo stagno scuro, sedotto dalle immagini delle ninfe che lo attirano giù, «feeling the flowing of the essences of beauty, until they gradually group themselves to form [...] the latent forces, or things present but unnoticed, or things perhaps taken for granted but never examined» («sente il fluire

¹⁵ Ezra Pound and the Visual Arts, a cura di H. ZINNES, New Directions, New York 1980, p. 287.

delle essenze della bellezza, finché esse non si raccolgono gradatamente a formare [...] forze latenti, oppure cose presenti ma non notate, o forse cose date per scontate ma mai esaminate a fondo”¹⁶).

Il tipo di bellezza che viene invocata ci fa capire che ciò che conta non è in primo luogo estetico, bensì, come sottolinea in *I Gather the Limbs of Osiris*, un concentrarsi su ciò che di lì in poi definirà il «luminous detail». Per arrivare alla propria definizione Pound cita un breve brano dal libro di Burckhardt sul Rinascimento, nel quale lo studioso svizzero parla di «interpreting detail», un semplice, ma ricco, “dettaglio” artistico o culturale che, nella propria dinamicità, è indicazione esemplare di un momento di transizione da un’epoca all’altra, in questo caso, e in genere per Pound, dal Medio Evo al Rinascimento. Contrariamente all’opera dei filologi che accumulano una moltitudine senza vita di dettagli, il «dettaglio luminoso» di Pound riporta in vita la bellezza dei testi antichi, rivelando significati latenti nelle immagini del passato. Pound insiste sulla forza di percezioni distinte, bagliori momentanei, brevi apparizioni di bellezza, all’opposto di suggestioni vaghe e sfumate. In *The Spirit of Romance* (1910), il suo favore passava da Waterhouse a Burne-Jones; in particolare, può aver pensato a *In the Depth of the Sea* (1886), nel quale sono rappresentati due amanti allacciati che affondano in gorgi simili a palazzi sottomarini, mentre la donna, a guisa di ninfa, si avvinghia all’amante e lo trascina giù, avvolgendolo in un abbraccio soggiogante.

Già poco tempo prima, tuttavia, Pound aveva spostato l’attenzione da Waterhouse e Burne-Jones a Whistler, arrivando alle seguenti conclusioni: «There are two kinds of artist: 1) Waterhouse who painted perhaps the most beautiful pictures that have ever been made in England; but you go from them and see no more than you did before. The answer is in the picture. 2) Whistler and Turner [...]. When you first see their pictures you may say “wo’t-ell”. But when you leave the pictures you see beauty in mists, shadows, a hundred places where you never dreamed of seeing it before. The answer to their work is in nature. The artist is the maker of an ornament or a key as he chooses » (“Ci sono due tipi di artisti: 1) Waterhouse che dipinse forse i quadri più belli che siano mai stati dipinti in Inghilterra, ma una volta che da quelli ci si allontana, non si vede di più di quanto non si vedesse pri-

¹⁶Vedi R. BEASLEY, *Ezra Pound and the Visual Culture of Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, p. 45.

ma. La risposta sta nel quadro. 2) Whistler e Turner [...]. Quando si vedono i loro quadri per la prima volta si può anche dire, ‘che diavolo, e allora?’ Ma quando da quelli ci si allontana, si vede la bellezza nelle brume, nelle ombre, in centinaia di luoghi dove non ci si è mai sognati di vederla prima. La risposta al loro lavoro sta nella natura. L’artista può essere facitore di un ornamento oppure di una chiave, a seconda delle scelte che fa¹⁷). Passando dalle ninfe di Waterhouse a Whistler, Pound traccia una distinzione fra un dipinto come entità fissa («picture») e un dipinto come chiave («key»), l’aspetto dinamico dell’opera, o immagine, che sopravvive al quadro quando il quadro non c’è più. Un’immagine per Pound esprime il potere vivente e vivificante del mito, e in quanto tali, le immagini di Whistler e Turner hanno il potenziale di trasformare la nostra percezione del mondo. In questa fase Pound stava spostando l’attenzione critica dall’opera d’arte in se stessa al mondo immaginativo («phantastikon») che particolari opere d’arte possono creare per la mente di chi le guarda.

Pound non era il solo ad avere tali intuizioni. Molti artisti moderni erano attratti da diversi modi di percezione filosofica, e la più parte di essi, com’è noto, Klee e Cézanne, credevano che il tipo di percezione che l’arte dà avrebbe potuto permettere all’uomo moderno di recuperare una forma di coscienza cosmica. Secondo Klee, i pittori imitano «le forze che crearono e ancora creano il mondo». Cézanne parlava di una «ossessione cosmica» che «mira a dissolversi nella natura e rinascere con essa» e, in una frase che ricorda la famosa poesia giovanile *The Tree*, dedicata a H.D., Cézanne sostiene che «In un albero, la mia mente si fonde interamente e scorre insieme alla linfa¹⁸».

La distinzione fra «immagine» e «chiave» anticipa la percezione e comprensione del «radiant world» che Pound ritiene l’uomo moderno abbia perduto. La chiave è il «dettaglio luminoso», vettore del potenziale di energia che collega l’emozione al pensiero grazie all’immagine, la cui forza risiede nella sua struttura profonda. Se interpretiamo la formula poundiana dei «magnetisms that take form» (“magnetismi che prendono forma”) del saggio su Cavalcanti¹⁹ ricorrendo ai concetti di «schemata [...] gestalten di

¹⁷ Ezra Pound *and the Visual Arts*, cit., p. 287.

¹⁸ Tratto da P. HADOT, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, trad. di A. Taglia Einaudi, Torino 2002, p. 185.

¹⁹ E. POUND, *Literary Essays*, New Directions, New York 1968, p. 154.

percezione²⁰» possiamo acquisire qualcosa ma anche perdere qualcos'altro. La percezione dell'immagine non è conclusiva, ma esplorativa e transeunte, un momento radiante in tutta una vita. Pound era impegnato a riflettere sul problema della ritenzione, della persistenza di un'immagine attraverso il tempo, che si trattasse del «phantastikon», dell'«immagine» o dell'«ideogramma». Nel suo saggio giovanile *Psychology and Toubadours*, in *The Spirit of Romance*, Pound introdusse idee che svilupperà poi in *Rock-Drill*, come la pratica di educare il proprio modo di percepire, di vedere ciò che non si vede, che è stata paragonata a una fenomenologia della percezione²¹.

3. Warburg e Pound: due innamorati del passato

Il rapporto fra «dipinto» e «immagine» o «forma» era al centro degli interessi di Aby Warburg. Come il giovane Pound per la letteratura, Warburg si muoveva nella direzione di un nuovo tipo di storia dell'arte e il suo punto di partenza fu l'immagine della ninfa. Questi due scrittori così diversi fra loro condividevano un grande interesse per le tradizioni della Classicità e del Rinascimento e una credenza radicata nella sopravvivenza dinamica degli dei pagani.

Quando Warburg tenne una conferenza sul Palazzo Schifanoia di Ferrara nel 1912, notò che gli affreschi astrologici rappresentavano antiche figure mitiche egiziane che erano arrivate in Europa attraverso la Grecia, ma che avevano percorso in precedenza la via opposta verso est, raggiungendo l'Asia e l'India, per poi filtrare di nuovo verso occidente fino alla Spagna moresca; nel Medio Evo erano tornate in Italia, dove si erano acclimatate ai tempi dei romani. Pensava che i pittori italiani del Rinascimento avessero posto le basi dell'Umanesimo classico facendo rivivere la mitologia greca e liberando la Venere olimpica dalle catene del Medio Evo²². Gli artisti del Rinascimento rappresentavano gli dei greco-romani come forze viventi, infondendo nel momento presente le scaturigini possenti

²⁰ Vedi SCHNEIDAU, *Pound's Poetics of Loss*, cit., p. 11.

²¹ Vedi E. MOTTRAM, *Pound, Merleau-Ponty and the Phenomenology of Poetry* e R. GODDEN, *Icon, Etymologies and Monkey Puzzles in the Languages of Upward and Fenollosa in Ezra Pound: Tactics for Reading*, cit., pp. 139 e 222.

²² A. WARBURG, *Arte e astrologia nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, trad. di E. CANTIMORI, *Abscondita*, Milano 2006, pp. 16-25 e 44.

del passato. Warburg scoperse *schemata*, o modi formulaici della percezione: gesti che esprimono emozioni, dettagli ricorrenti in dipinti o basso-rilievi che ancora non erano stati decifrati e interpretati. In particolare, aveva notato quanta emozione fosse racchiusa nel modo in cui i poeti e i pittori avevano rappresentato immagini sottili, come il movimento che gonfia i capelli di una fanciulla quando il vento vi soffia dentro, oppure le sue vesti ondegianti. Contrariamente all'iconologia sistematica successiva di storici dell'arte come Erwin Panovsky e Ernst Gombrich, Warburg insisteva sul rapporto dinamico fra il dipinto e l'immagine, fra la storia che il dipinto o il basso-rilievo rappresentano e la modalità stilistica attraverso la quale la storia viene raccontata e si tramanda.

Uno degli assunti fondamentali di Warburg si basava sull'esame dei bassorilievi di Agostino di Duccio nel tempio malatestiano di Rimini, uno dei temi preferiti di Pound nei *Cantos*²³. Ciò che più lo interessava erano gli stessi piccoli dettagli che lo colpivano nella *Nascita di Venere*, quegli elementi che Pound avrebbe potuto definire «dettagli luminosi»: il ritrarre minuziosamente i movimenti provocati dal vento, come i capelli fluttuanti e i veli ondegianti della dea. L'attenzione ravvicinata porta Warburg a scoprire nel Nord Italia, all'inizio del quindicesimo secolo, una tendenza dominante nelle arti visive. Agostino di Duccio mostra nei suoi basso-rilievi allegorici lo stesso tipo di movimento che Botticelli presenta nei suoi quadri: chiome sottili e vesti velate valorizzano i ritratti di figure mitiche. Warburg sosteneva che tali dettagli, apparentemente insignificanti, dimostravano invece la sopravvivenza di divinità pagane nell'arte del Rinascimento, nonostante le opere fossero, nelle intenzioni, cristiane. Nelle sue analisi l'opera di Duccio e di Ghirlandaio era catalogata sotto la voce *Ninfa*, per la quale coniò il termine «Pathosformel», termine che usava per immagini e gesti sopravvissuti da tempi pagani fino al Rinascimento.

Per lui, la Ninfa era la personificazione delle *Pathosformeln* danzanti femminili, le cui immagini Warburg iniziò a raccogliere nel 1905 in un grande catalogo sotto l'intestazione *Schemata Pathosformeln*, con l'obiettivo di identificare un modello tipologico per le sue figure. Ambiva a raccogliere tutte le *Pathosformeln* in un grande atlante, intitolato *Mnemosyne*, che radunava tutte queste immagini; ma l'opera-repetorio rimase soltanto un *work in progress*, poiché la salute mentale declinò presto e ciò che rimase fu

²³ A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 10.

la sua biblioteca e l'atlante frammentario, che portava il nome della musa greca della memoria, in seguito trasferito a Londra. Oggi, gli storici dell'arte tendono a considerare il suo atlante non come una storia sistematica, ma come un'eccezionale montaggio di immagini provenienti dalla pittura e scultura del Rinascimento²⁴.

Sotto la voce *Ninfa* Warburg raccolse opere disparate come un affresco di Ghirlandaio a Santa Maria Novella, un dipinto di Raffaello, e le fotografie che aveva ripreso di una giovane contadinella toscana. Un lettore di Pound può ricordare che Ford Maddox Ford una volta gli disse della propria consuetudine a vedere «Venus immortal crossing the tram tracks» («Venere immortale che attraversa i binari del tram²⁵»). Tali immagini costituiscono, secondo le analisi di Warburg, un linguaggio gestuale: una menade greca, un frenetico adoratore di Dioniso, possono emergere nella raffigurazione biblica di Salomè nella danza dei sette veli, oppure la vittoria di un arco trionfale romano può riapparire come un fanciulla che porta sul capo un cestino di frutta²⁶; tali immagini appartenevano a un linguaggio di *Urworte*, parole-radice, permeate di «ritmi originari». Non trovò mai un archetipo per la Ninfa, ma trovò invece una moltitudine di esempi, poiché è la Ninfa stessa a fondere insieme gesto e emozione. È la Ninfa il vento che smuove le vesti, o il velo distrattamente sbattuto qua e là, che si piega e si dispiega nell'aria, o la figura di Fortuna che Warburg definì una resa stilistica di energia concreta. Vedevo la Ninfa come una convergenza dinamica di forze naturali, simile alla celebrata danzatrice Loie Fuller con i suoi lunghi veli flottanti, che lanciava e riprendeva nei «Dynamograms²⁷».

Fin dal 1895 Warburg aveva progettato di dedicare alla Ninfa una ricerca a largo raggio, che si sarebbe valsa della collaborazione di André Jolles, uno studioso olandese di letterature comparate. La loro impresa iconografica si sarebbe basata sulla corrispondenza che tenevano sull'argomento, poiché entrambi si erano innamorati più o meno scherzosamente della Ninfa e si scambiavano le loro considerazioni in merito. Warburg credeva che la Ninfa provenisse, in ultima istanza, da una memoria collettiva, nella

²⁴ Gli studi su Warburg hanno acquistato in tempi recenti molti sviluppi e diramazioni, grazie anche alle diverse forme di *iconic turns*. Mi limito qui alle informazioni necessarie al mio discorso.

²⁵ *Ezra Pound's Poetry and Prose. Contributions to Periodicals*, a cura di L. BEACHLER, W. LITZ e J. LONGENBACH, Garland, New York 1991, p. 455.

²⁶ WARBURG, *Arte e astrologia nel Palazzo Schifanoja di Ferrara*, cit., p. 44.

²⁷ Vedi DIDI-HUBERMANN, *L'immagine insepolta*, cit., pp. 239-240, e G. AGAMBEN, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 33-37.

quale avrebbe fatto un percorso progressivo da Eros a Mnemosyne. Era sia un oggetto d'amore che argomento di studio e rappresentava la prova della sopravvivenza degli dei pagani.

La Undine di Pound in *Rock-Drill* è la Leucotea omerica che lancia il suo bikini a Pound-Odisseo. È una dea marina che lo salva dal suo «bughouse» (“manicomio”) da un pericolo fisico e psichico, il dio Poseidone, che, come altri dei nei *Cantos*, è uno stato mentale. L'estasi delle ninfe non è, tuttavia, che un motivo musicale, forse anche in controcanto, nell'armonia naturale dell'universo: «By the nymphs [...] and have ecstasy, sober / and the universe is alive» (“Dalle ninfe [...] hanno estasi, pur sobri / e che l'universo è vivo”, *C* 94/1220). La ninfa di Pound è più ambigua di quella di Omero, a tratti una benevola Leucotea, a tratti una fragile, capricciosa Undine:

You are tender as a marshmellow, my Love,
I cannot use you as a fulchrum
(*C* 93/652)

L'ambiguità della ninfa non risiede tanto nel potenziale seduttivo e distruttivo, quanto piuttosto nella stessa ossessione del poeta, poiché esser posseduto dalle ninfe può condurre a un'estasi ben lontana dalla «sobrietà».

Le ninfe di Pound iniziarono con H.D., la sua amata «driade», ma misero in atto diverse metamorfosi nella sua poesia, e in *Rock-Drill* la ninfa sembra riassumerle tutte. La fragilità di Undine, tuttavia, può anche rappresentare il doppio speculare della forza di Leucotea, poiché un «marshmellow» e un «fulcro» sono immagini incongrue e ironiche e, nella loro stessa incongruità, diventano una chiave per cogliere il potere del linguaggio nel dar forma a mondi di immaginazione. L'ambiguità tuttavia non si ferma qui: è la ninfa, come «dettaglio luminoso» a contenere in sé sia il potenziale salvifico, che in realtà porta Pound, ma non Warburg, a scrivere una nuova serie di *Cantos*, sia il potenziale di fragilità che attrae e, come la famosa chioma di Circe («Circe's hair») potrebbe disorientare anziché guidare, come la «trim-coifed goddess» aveva fatto per il giovane esteta, Mauberley. La fragilità della ninfa non solo non può offrire un fulcro, ma potrebbe anche diventare un pericoloso specchio per le fragilità del poeta, non più così sicuro di poter scrivere il suo paradiso.



1. J.W. Waterhouse, *Undine* (1872)



2. J.W. Waterhouse, *Hylas and the nymphs* (1896)

Cristina Cordola

EUGENIO MONTALE: POETA-PITTORE O PITTORE-POETA?

In un'intervista a Giancarlo Vigorelli del 1964, a una domanda sulla sua opera figurativa, Montale rispondeva con una certa modestia:

Se ho ben compreso la sua domanda, lei vorrebbe sapere da qual momento, e in seguito a quale causa accidentale, di fronte a quale quadro di cavalletto, ho potuto esclamare il fatidico: «Anch'io son pittore!». Com'è che mi sono deciso e riconosciuto nell'arte mia, che non è stata la pittura. È molto difficile dirglielo. Non ci fu mai in me una infatuazione poetica, né alcun desiderio di "specializzarmi" in quel senso [...]. Sono solo "pastelli" su cartone o su legno – pochi gli "olio", qualche tempera – di piccolo formato. Sono disegni e impressioni di paesaggi e di nature morte, fatti con gessi da poco prezzo. Sono quasi tutti qui, ammassati alla rinfusa, senza cornici. Alcuni sono stati riprodotti; c'è stata anche la partecipazione alla mostra di Tolentino. Ma in sostanza i critici d'arte non mi prendono, non mi hanno mai preso sul serio¹.

È noto che un aspetto peculiare della personalità di Montale è il suo interesse per le arti, ciascuna percepita come emanazione delle molteplici sfaccettature dell'ingegno umano. Meno nota, forse, è l'abitudine del poeta di cimentarsi in prima persona non solo con la musica ma anche con la pittura e il disegno², anche se queste sue passioni emergono chia-

¹ E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica e società*, a cura di G. ZAMPA, Mondadori, Milano 1996, p. 1475.

² Studi recenti su questo versante della produzione montaliana sono pressoché inesistenti, se si eccettua il catalogo di una mostra tenutasi a Cernobbio nel 2002 (*Montale: parole e colori*, Catalogo della mostra di disegni a pastello e a matita, chine e un taccuino, Cernobbio, Villa Bernasconi, 13 aprile-30 giugno 2002, a cura di L. CAVADINI e S. CRESPI, Uessearte, Como 2002). Essa è nata nell'ambito del ciclo di esposizioni *Parole e colori* curate dal critico d'arte Luigi Cavadini e dedicate agli scrittori che si sono espressi anche in pittura, tra i quali Hermann Hesse, Dino Buzzati, Giovanni

ramente da molti passi delle sue opere in prosa, costellate di dichiarazioni e riflessioni sul mondo musicale e sull'arte figurativa, sulle loro caratteristiche e sui loro scopi.

I suoi interessi artistici sono davvero molteplici ed egli stesso né è consapevole:

Ho scritto poesie e per queste sono stato premiato, ma sono stato anche bibliotecario, traduttore, critico letterario e musicale e persino disoccupato per riconosciuta insufficienza di fedeltà a un regime [fascista] che non potevo amare. Pochi giorni fa è venuta a trovarmi una giornalista straniera e mi ha chiesto: come ha distribuito tante attività così diverse?³

La vita del nostro autore, in effetti, è davvero piena di attività; una vita dedicata completamente all'arte nelle sue forme più diverse. Da giovane compie studi musicali, in particolare studia da baritono, ma, morto il suo maestro Ernesto Sivori e considerato il suo carattere schivo che non gli avrebbe mai consentito di esordire su un palcoscenico davanti a un pubblico, decide di continuare a frequentare la musica in veste di critico presso il «Corriere d'Informazione» dal 1954 al 1967⁴. Più avanti, poi, inizia a occuparsi anche di arti figurative. Questi interessi devono derivargli anche dall'ambiente stimolante della città di Genova in cui egli vive per circa trent'anni e nella quale si confronta con personalità artistiche di

Testori. Di Montale sono state esposte circa ottanta opere, tra oli su tavola e su cartone, disegni a pastello e a matita, alcune chine e qualche taccuino. Tali opere sono state recuperate dalle collezioni dei suoi eredi e da alcuni musei, ma soprattutto dalle raccolte di personaggi della cultura italiana (o di loro eredi) che ebbero con il poeta una lunga frequentazione, primi tra tutti Guido Piovene e Pietro Bigongiari.

³ MONTALE, *Il secondo mestiere*, cit., pp. 3031 e 3033. La grande varietà di interessi di Montale è all'origine della produzione di opere eclettiche: liriche, nelle raccolte *Ossi di seppia* (1925), *Occasioni* (1939), *Finisterre* (1940-42), *La bufera e altro* (1956), *Xenia* (1964-67), *Satura* (1971), *Diario del '71 e del '72* (1971-72); prose, contenute in *Farfalla di Dinard* (raccolta di brevi racconti e apologhi, 1956-60), *Fuori casa* (prose di viaggio, del 1963); testi di critica letteraria, come l'*Omaggio a Svevo* (opera che ha svelato la grandezza del poeta triestino, nel 1925), la raccolta di saggi *Sulla poesia* (1977); collaborazioni con le riviste letterarie «Solaria», «Pegaso», «Pan», «Letteratura»; traduzioni prima di opere di poeti (Eliot) e poi di autori di teatro e di narrativa (Shakespeare, Cervantes, Corneille, Melville); articoli di giornale redatti per la «Nazione», il «Mondo» e per il «Corriere della sera»; testi di critica musicale sul «Corriere d'informazione».

⁴ L. SURDICH, «In musica + idee»: tra Montale e Caproni, in *La Liguria di Montale*, Atti del Convegno di studi, La Spezia e Monterosso al Mare, 11-13 ottobre 1991, a cura di F. CONTORBIA e L. SURDICH, Sabatelli, Savona 1996, pp. 205-250.

chiara fama⁵. Musicisti e pittori di provenienza simbolista e impressionista⁶ catturano l'attenzione di Montale, che scorge in essi modelli e fonti per la propria opera di poeta ma anche per il proprio "secondo mestiere" di artista dilettante. Il suo approccio all'arte figurativa avviene inizialmente nella veste di critico appassionato, curatore di mostre e autore di cataloghi e pieghevoli, conoscente e amico di pittori, scultori e studiosi d'arte, genovesi in primo luogo, quali Francesco Messina, Edoardo de Albertis, Mario Bonzi, Emilio Cecchi, Roberto Longhi, Matteo Marangoni. L'origine della pittura montaliana, invece, va ricercata negli anni Trenta, periodo in cui è direttore del Gabinetto Scientifico Letterario Viessesux a Firenze; qui frequenta il fecondo ambiente culturale del capoluogo toscano, partecipando alle serate del noto caffè Giubbe Rosse, luogo di incontro di letterati e di artisti, e collaborando alle riviste più interessanti del periodo:

Io ho vissuto trentun anni in Liguria. Vicino al mare, perché sebbene a Genova il mare si veda per lo più solo col cannocchiale, i mesi dell'estate noi li passavamo nelle Cinque Terre, Monterosso, dove il mare entrava quasi in casa [...]. Questa è stata una stagione molto fortunata [...], formativa. Ma sotto il profitto della maturazione culturale, i vent'anni che ho passato a Firenze sono stati i più importanti della mia vita. Lì ho scoperto che non c'è soltanto il mare ma anche la terraferma; la terraferma della cultura, delle idee, della tradizione, dell'umanesimo. Vi ho trovato una natura diversa, compenetrata nel lavoro e nel pensiero dell'uomo. Vi ho compreso che cosa è stata, che cosa può essere una civiltà.

Sembrano risalire proprio a questo periodo i primi disegni del nostro poeta, disegni senza pretese, realizzati come schizzi e abbozzi sui pezzi di carta più diversi, che pian piano però acquisiscono una valenza nuova, più ricercata e attenta alla rappresentazione. La passione per il colore viene approfondita solo più tardi, a quarantanove anni, quando nell'estate del '45 il pittore Raffaele De Grada lo invita a misurarsi con i colori e i pennelli per

⁵ *Da Montale a Montale. Autografi, disegni, lettere, libri*, Catalogo della mostra documentaria, Pavia, 13 dicembre 2004-15 gennaio 2005, a cura di R. CREMANTE, G. LAVEZZI e N. TROTTA, C.L.U., Pavia 2004.

⁶ «Quando cominciai a scrivere le prime poesie di *Ossi di seppia* avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i *Minstrels* di Debussy e [...] avevo scorso gli *Impressionisti* del troppo diffamato Vittorio Pica» (MONTALE, *Intervista immaginaria 1946*, in *Sulla poesia*, a cura di G. ZAMPA, Mondadori, Milano 1976, p. 563).

realizzare i suoi primi dipinti. Da allora Montale sperimenta diversi metodi pittorici, dall'olio al pastello al tanto amato gessetto colorato, che egli utilizza soprattutto a partire dalla scomparsa della sua compagna, l'amata Mosca. Ella, infatti, inizialmente divertita e accondiscendente nei confronti dell'apprendista pittore, ben presto gli proibisce di continuare in quel suo passatempo con cui – a suo dire – il marito sporcava tutta la casa. Se ciò aveva costretto Montale a rinunciare ai colori a olio, ai telai e alla tavolozza, non lo aveva allontanato però dai gessetti colorati e dai pastelli con cui continuò a esercitare la propria passione “clandestinamente” in camera e in un piccolo bagno mansardato.

Volendo analizzare in particolare la relazione che intercorre tra la sua poesia e la sua pittura – tralasciando il ben più studiato rapporto poesia-musica – non si può non iniziare col domandarsi se Eugenio Montale debba essere considerato un “poeta-pittore” o piuttosto un “pittore-poeta”. Difficile a dirsi. Con il suo interesse per ogni declinazione dell'arte e la sua acuta capacità critica, egli è un artista completo, in grado non solo di passare dalla poesia alla pittura, dalla critica letteraria alla curatela di mostre, ma anche di mescolare tra loro questi differenti generi espressivi con un tipo di «interazione attiva⁷» fra i diversi linguaggi e un chiaro intento innovativo e sperimentale.

Dal momento che, secondo Montale, l'uomo svela se stesso e parla di sé in molti modi, e in primo luogo attraverso le tante forme artistiche a sua disposizione – quali musica, poesia e pittura – e che è artista colui che conosce e manipola queste forme e le rende uniche grazie alla propria sensibilità e alla propria capacità di rielaborazione, non stupisce che un poeta del suo calibro volesse tentare di misurarsi anche con le proprie capacità canore e grafiche oltre che scritte, nell'arduo compito di rappresentare la realtà oltre che con le parole anche con i suoni e con i colori. In occasione dell'assegnazione del Premio Nobel per la letteratura, nel 1975, Montale non a caso osservò che «la poesia si fa visiva perché dipinge immagini, ma è anche musicale: riunisce due arti in una⁸». Alla domanda se

⁷ G.P. BIASIN, *Il vento di Debussy: poesia e musica in Montale*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno Internazionale, Genova, 25-28 novembre 1982, a cura di S. CAMPAILLA e C.F. GOFFIS, Le Monnier, Firenze 1984, p. 89.

⁸ E. MONTALE, *È ancora possibile la poesia?*, Discorso tenuto all'Accademia di Svezia il 12 dicembre 1975, in *Sulla poesia*, cit., p. 7.

ci sia un elemento comune, unificatore, nelle sue diverse attività, ossia nella pittura, nella musica e nella poesia, Montale risponde:

Sono convinto che tutte le arti hanno un fondo comune. È un errore separarle categoricamente come fossero del tutto indipendenti fra loro. È una tendenza che in Italia risale a Gargiulo e deriva da fonti tedesche. Gargiulo diceva: la scultura è pesante, la pittura non lo è, eccetera. Oggi la scultura non è nemmeno pesante. Si può esporre una tela da sacco e scriverci sopra “scultura” e poi esporla di nuovo con l’etichetta “pittura” [...]. D’altra parte la poesia è musicale o dovrebbe essere così. Non so quali pregi abbia la mia poesia, forse ne ha pochi, ma credo abbia specifici valori musicali. Credo dunque che le arti abbiano un fondo comune⁹.

Ciascuna forma artistica, tuttavia, si serve di un linguaggio proprio:

Il linguaggio dell’artista e il linguaggio del critico non sono omogenei. Se lo fossero, il critico dell’arte pittorica si esprimerebbe dipingendo; il critico dell’arte musicale si esprimerebbe scrivendo altra musica; il che non avviene. L’arte è dunque creazione di oggetti che prima non esistevano, non è linguaggio o almeno non è linguaggio razionale: mentre la critica, che ha per suo strumento il linguaggio, non è che una ricognizione di oggetti già fatti [...]. La poesia [...] si serve della parola e possiede dunque uno strumento omogeneo a quello della critica¹⁰.

Per quanto concerne, nello specifico, l’idea di Montale sulle arti figurative, egli ammette che distinguere tra scrittura e pittura è difficile, proprio per la natura mitopoietica e rappresentativa della parola che è in grado di eguagliare, se non a volte addirittura di superare, il disegno, quasi a voler confermare e far proprio il ben noto precetto oraziano dell’*Ut pictura poësis*. Egli è dunque prima di tutto poeta, ma in quel suo stesso essere poeta è insita la vena pittorica che esce dalle parole e che talvolta prende forma anche in forma di schizzi o quadri. Questa precisazione è data, come sempre, con la sua finezza di critico d’arte:

⁹ MONTALE, *Il secondo mestiere*, cit., p. 1628-1629. In *Auto da fé*, a proposito del rapporto poesia-musica, il nostro autore scrive: «È musicabile la poesia? E qual genere di poesia? E fino a che punto? E in quale misura le parole dovranno conservare la loro autonomia e lasciarsi intendere dall’ascoltatore? [...] poesia e musica camminano per conto loro e il loro incontro resta affidato a fortune occasionali» (*ivi*, pp. 113 e 115).

¹⁰ *Ivi*, pp. 144-145.

Non è mai avvenuto, nemmeno nelle punte estreme del surrealismo, che un poeta, uno scrittore, rinunciassero del tutto alla raffigurazione, all'*imagerie*. Ammettiamo pure che le manifestazioni non figurali delle arti visive abbiano avuto il merito (o l'effetto) di porre in crisi l'arte figurativa, l'abbiano resa più che mai difficile: e ammettiamo altresì che da almeno cent'anni, per la suggestione che le viene dalle altre arti, la poesia stessa si sia fatta sempre meno mimetica, meno rappresentativa. Resta pur sempre la speranza che l'arte della parola, arte inguaribilmente semantica, presto o tardi faccia sentire il suo contraccolpo anche sulle arti che pretendono di essersi affrancate da ogni obbligo verso l'identificazione e la rappresentazione del vero¹¹.

Sul concetto di vero (e di conseguenza sull'identificazione e sulla rappresentazione di esso) troviamo due riflessioni interessanti, l'una di Montale stesso, l'altra di Bruno Rossi, che lo intervistò nel 1962:

Il pittore è stato informato che scopo dell'arte sua non è dipingere il vero ma le tempeste del suo cranio, la sua visione del mondo, la sua *Weltanschauung*. [...] Il pittore ha tre strade: moderata stilizzazione del vero, realismo illustrativo o fotografico, e astrattismo¹².

Montale si è smarrito nel copiare dal vero. E i suoi quadri sono un po' copiati da cartoline, un po' inventati. Ha dipinto la piazza del Duomo di Milano¹³ con una gran piscina, piena di preti che si rinfrescano i piedi e vanno in barchetta¹⁴.

“Vero” è, quindi, per Montale, tutto ciò che si presenta agli occhi e alla percezione sensoriale dell'uomo. Tutto ciò che esiste, cioè, in qualsiasi forma appaia, ha una sua concretezza che è trasformabile e trascrivibile in parole, suoni, disegni. Ogni lavoro montaliano, ogni suo atto creativo, diventa allora una sorta di diario che cristallizza la relazione dell'artista con il mondo circostante, rievocando un preciso momento della sua vita. La percezione del mondo esterno sollecita nell'artista una risposta: vista, tatto e udito sono veicoli attraverso cui passa l'ispirazione poetica, pittorica, mu-

¹¹ *Ivi*, p. 148.

¹² E. MONTALE, *La poesia non esiste*, in *Le opere di Eugenio Montale*, a cura di M. FORTI e L. PREVITERA, Mondadori, Milano 1995, pp. 543-545.

¹³ Si tratta di un pastello del 1960.

¹⁴ *Montale pittore*, a cura di F. D'EPISCOPO, Ripostes, Salerno-Roma 1996, p. 20.

sicale. Nessuna Musa, nessun dio Apollo: presiede alla capacità creativa la sola realtà in cui, in diversi modi, Montale – poeta, pittore o cantante – si trova immerso:

Nell'estate del '52 e in quella del '66 trovandomi al Forte dei Marmi armato di penna stilografica e di un semplice taccuino buttai giù quello che poi intitolai *Diario di Versilia* [...]. Se fossi un vero pittore avrei conseguito risultati ben maggiori, ma sarei stato tradito dalla perizia tecnica, dagli inganni del mestiere¹⁵.

Io non sono un vero pittore e la pittura è stata sempre un mio interesse secondario. Ma non c'è miglior lavoro che il cambiare, farne un altro [...]. Così, per fare un'altra cosa, mi sono provato a fare questi piccoli disegni ma io credo di essere un cattivo pittore che ha, però, un certo estro che spesso manca ai pittori professionisti appunto perché sono dei professionisti e non possono fare la pittura come diversivo, la fanno come obbligo professionale e quindi questo estro non c'è. Il caso dello scrittore-pittore è piuttosto frequente ma a volte si presenta in modo paradossale [...]; credo che i miei divertimenti pittorici resteranno sempre laterali pur col pregio di una certa schiettezza e sincerità¹⁶.

Montale, molto esplicitamente, dichiara di non essere un pittore. La sua vocazione primaria è e resta la poesia, una poesia capace però di assumere forma visibile attraverso quegli schizzi, quegli abbozzi che egli è in grado di far uscire dalla sua penna. In lui traspare sempre l'idea che alla base della buona arte, di qualunque genere e tipo essa sia, non stiano solo la qualità del lavoro e la professionalità di chi la realizza ma anche un *quid*, un "estro": quello stesso estro che – possiamo dire oggi – consiste in quella particolare sensibilità che lo ha reso grande come poeta e che egli ha saputo riversare anche nella pittura, al di là della propria perizia tecnica. Questa fiducia nella propria vena artistica gli permette infatti di superare la consapevolezza di non essere pittore di professione¹⁷, consentendogli di cimentarsi nelle mille

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ È il testo di una trascrizione dattiloscritta della conversazione tenuta da Montale il 21 giugno 1968 alla Casa del Mantegna di Mantova, in occasione dell'inaugurazione della mostra dei suoi pastelli e delle sue incisioni (*Da Montale a Montale*, cit., pp. 91-92).

¹⁷ A tal proposito, l'amico di Montale Guido Piovene riferisce questo aneddoto: «Un episodio che ho l'abitudine di raccontare a proposito della pittura di Montale è il seguente. Qualche anno fa a Parigi portai alcuni quadri e disegni ad un vecchio artigiano perché facesse le cornici. Più che

possibilità di quest'attività creativa e stimolante. Come a voler dire che, laddove la parola eventualmente fallisca, l'immagine (fotografica o pittorica) ha la possibilità di riscattarsi.

Accostandosi all'arte poetico-pittorica di Montale, è facile individuare come suo segno distintivo "l'immagine", filo rosso che percorre tutta la sua poliedrica produzione. Montale «vede con immagini¹⁸», pensa per immagini, scrive e dipinge immagini: l'immagine, incisiva e concreta, è il punto di inizio, il motivo ispiratore del nostro autore, ma è anche il punto d'arrivo, il risultato finale delle sue opere, che realizzano quello che è stato definito «oggettivismo visivo¹⁹». Si prenda l'esempio dell'upupa:

Ilare uccello calunniato
dai poeti, che roti la tua cresta
sopra l'aereo stollo del pollaio
e come un finto gallo giri al vento
nunzio primaverile upupa come
per te il tempo s'arresta
non muore più il febbraio
come tutto di fuori si protende
al muover del tuo capo,
aligero folletto e tu lo ignori²⁰.

In una celebre fotografia di Ugo Mulas (fig. 1) si vede Montale a tu per tu con questo uccello «calunniato / dai poeti», vero e proprio *senhal* della sua poesia. Che questo volatile fosse molto caro al poeta è confermato innanzitutto dal fatto che a esso Montale dedica una celebre lirica, intitolata *Upupa* appunto, contenuta in *Ossi di seppia* (1925). Molti anni dopo, nel 1966, decide di trasferire dalla parola all'immagine questo soggetto, raffigurandolo in un'acquaforte a pastello (fig. 2). A conferma di quanto si diceva prima a proposito del «fondo comune» delle arti, anche in questo caso la

vecchio era antico, appartenente a una razza civile che si sta estinguendo anche in Francia (più lentamente che in Italia), quella dell'artigiano colto. Guardò con indifferenza quadri e disegni che portavano firme note, e si fermò su uno: «Questo è il più bello. Si capisce che non è un pittore di professione. Ma è pieno di talento, dev'essere un poeta». È il quadro di Montale che, anche in questo momento, mi sta davanti nello studio».

¹⁸ M. DALMATI, *La musica nella poesia di Montale*, in *La poesia di Eugenio Montale*, cit., p. 327.

¹⁹ G. BERTONE, *Un'isola di letteratura. La Liguria e il paesaggio*, in *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara 1999, pp. 235-258.

²⁰ E. MONTALE, *Upupa*, in *Ossi di seppia: 1920-1927*, Mondadori, Milano 1976.

fonte di ispirazione e il linguaggio tanto della poesia quanto del disegno sono comuni. Il movente è un dato reale e affettivo insieme: il poeta conservava nel salotto della sua casa proprio un'upupa e un martin pescatore impagliati, i due uccelli ai quali ha dedicato alcuni dei suoi versi più belli, e dei quali dice in una delle sue tante interviste: «Sono molto affezionato a loro. Mi fanno sempre compagnia nella mia camera²¹». Anche il linguaggio, quello poetico e quello pittorico, mostrano una certa uniformità, svelando il «dantismo²²» di Montale: nel disegno, l'upupa è tratteggiata con un segno secco e incisivo dalla spiccata sensibilità cromatica, che recupera toni e moventi della poesia da cui trae ispirazione²³, e della quale tenta di riprodurre le parole energiche, petrose, semanticamente perentorie.

Per capire quali siano le immagini preferite da Montale e in che modo siano rese leggibili nella sua poesia e visibili nella sua pittura, è sufficiente elencare i titoli di alcune sue opere figurative: pastelli (*Casa in pineta a Forte dei Marmi*, 1947; *Lo scricciolo*, 1950; *Le scimmie*, 1950; *Zoo*, 1950; *Pescatori a secco*, 1950; *Ischia*, 1954; *Mosca che dorme*, 1954; *Marina*, 1959), oli su tavola, su tela o su cartone (*Paesaggio*, 1946; *Casa tra gli alberi*, 1949; *Bretagna*, 1950 – rifatto poi nel 1951 a tempera –; *Fiori bianchi e merlo*, 1951; *Marine con barche e pescatori*, 1951), disegni a gessetto (*O Guincho. Portogallo*, 1954) o a tecnica mista (*Marina con due cabine*, 1952). Si tratta evidentemente di scorci di paesaggi naturali – ma anche urbani, con scheletri di grattacieli, terrazzi abbandonati –, spiagge, animali, fiori, a cui vanno aggiunti schizzi e abbozzi di giardini, davanzali fioriti, montagne, laghi, prati assolati, ritratti della Mosca che fa il «bagno di sole» e del cane Pippo, ricordi delle vacanze trascorse in Bretagna o in Normandia.

Amatissimo dal poeta è, soprattutto, il mare ligure e toscano, in particolare quello della Versilia; esso costituisce lo sfondo e funge spesso da protagonista nelle opere liriche dalle quali Montale trae spunto per la realizzazione di un quadro o di uno schizzo, traslando le immagini da un linguaggio all'altro con estrema facilità e, talvolta, con perfetta sovrapposibilità:

²¹ M. JEULAND MEYNAUD, *Oggetti e archetipi nella poesia di Eugenio Montale dagli «Ossi di seppia» a «La bufera»*, in *La poesia di Eugenio Montale*, cit., p. 39.

²² A. BARBUTO, *Le parole di Montale. Glossario del lessico poetico*, Bulzoni, Roma 1973, pp. 10-11.

²³ MONTALE, *Il secondo mestiere*, cit., pp. XIV-XVIII.

Negli *Ossi di seppia* tutto era attratto e assorbito dal mare fermentante, più tardi vidi che il mare era dovunque, per me, e che persino le classiche architetture dei colli toscani erano anch'esse movimento e fuga²⁴.

La Versilia l'ho vissuta, seppure con larghe interruzioni, per un buon quarantennio: da quando ancora era l'eden quasi desertico scoperto anni prima da Adolfo Hildebrand e poi dall'alcionio D'Annunzio, fino alla sua totale inserzione nella civiltà del cemento e dell'industria del benessere coatto. Il mio piccolo *Diario* ne rappresenta gli aspetti più domestici e familiari: i soli che mi interessano. Trascurò gli splendori dei marmi, il lusso delle ville padronali e gli orrori delle grandi balere notturne. Ho guardato con affettuosa ironia quanto sopravvive della Versilia di un tempo: una natura fatta di grandi spazi e suggestivi "interni", una natura larga e ancora a misura dell'uomo²⁵.

Paesaggio roccioso e austero, simile ai più forti di Calabria, asilo di pescatori e di contadini, nuda, solenne cornice delle più primitive d'Italia. Monterosso, Vernazza, Corniglia, nidi di falchi e di gabbiani, Manarola e Riomaggiore sono, procedendo da ponente a levante, i nomi di pochi paesi o frazioni di paesi così asserragliati fra le rupi e il mare²⁶.

A Monterosso, « la pagoda giallognola», come Montale stesso definiva la sua residenza estiva, con muretti a secco e con due palme a lui tanto care, diviene per lui un'isola della memoria. Questo è il paesaggio visivo e sonoro, il crogiuolo da cui è scaturita tanta parte della sua poesia e da cui hanno tratto ispirazione molte sue pitture. La naturalezza e la semplicità sono, dunque, i caratteri che della sua opera l'autore vuole sottolineare, come risulta dall'*Intervista Immaginarica*, pubblicata nel 1946: «Le mie poesie sono funghi nati spontaneamente in un bosco; sono stati raccolti, mangiati» e «i miei quadri sono così, naturalistici²⁷».

I soggetti rappresentati sono dunque sempre realistici e specifici. Il modo in cui sono concepiti, però, è del tutto particolare: ogni paesaggio e ogni oggetto è visto da Montale, contemporaneamente, nel suo aspetto fisico e nel suo aspetto metafisico, nel suo essere cosa e nel suo essere sim-

²⁴ MONTALE, *Il secondo mestiere*, cit., p. 1482.

²⁵ *Montale pittore*, cit., p. 20.

²⁶ E. MONTALE, *Fuori di casa*, Mondadori, Milano 1975, p. 109.

²⁷ MONTALE, *Il secondo mestiere*, cit., p. 1628.

bolo della condizione umana. È questa la tecnica del correlativo oggettivo, teorizzata dal poeta inglese Eliot, consistente nell'intuizione di un rapporto tra situazioni e oggetti esterni e il mondo interiore. Il poeta ligure rievoca momenti della sua vita e della vita dell'umanità per analizzarli e capirli nel loro valore simbolico; utilizza gli oggetti per tradurre, con i segni grafici delle parole o dei disegni, i suoi stati d'animo di fronte alla realtà che lo circonda, dando voce alla sua personale visione del mondo, talvolta con un approccio ironico²⁸ se non addirittura sarcastico. Ogni oggetto, allora, permette il recupero memoriale e la riflessione esistenziale: nel '52, afferma infatti che «l'uomo che comunica è l'io trascendentale che è nascosto in noi e che riconosce se stesso negli altri²⁹». Così, la distesa marina descritta in *Mediterraneo* o quella raffigurata in *Pescatori a secco* (fig. 3), in *Bretagna* o ne *La regata* (fig. 4), rappresenta il mare “di Montale”, quello che lui vede, percepisce, “sente”; un mare che egli osserva con gli occhi fisici e che poi rielabora con i propri personalissimi occhi della mente e del cuore, risemantizzandolo. Il mare come oggetto generico diventa così oggetto “soggettivo”:

Il bisogno di un poeta è la ricerca di una verità puntuale, non di una verità generale. Una verità del poeta-soggetto che non rinneghi quella dell'uomo-soggetto empirico. Che canti ciò che unisce l'uomo agli altri uomini ma non neghi ciò che lo disunisce e lo rende unico e irripetibile³⁰.

Al centro della bipolarità poesia-pittura montaliana si inseriscono, dunque, tre elementi che fungono ora da connettivo, ora da tramite, ora da filtro: l'animo, la memoria e l'esperienza vissuta. Montale sostiene che «tutta l'arte che non rinuncia alla ragione, ma nasce dal cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione, può anche definirsi metafisica³¹». Tenendo conto di ciò, si dovrà pertanto interpretare ogni soggetto, descritto o dipinto, come proiezione e riproduzione tanto della realtà esterna quanto del mondo interiore del poeta-pittore. I paesaggi, soggetto ricorrente nelle opere dell'artista ligure, evocano quasi sempre uno stato d'animo ancora

²⁸ G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Gli inferi e il labirinto: da Pascoli a Montale*, Cappelli, Bologna 1974, pp. 196 e 223.

²⁹ E. MONTALE, *Auto da fè*, Il Saggiatore, Milano 1970, p. 221.

³⁰ MONTALE, *Il secondo mestiere*, cit., p. 1479.

³¹ MONTALE, *Dialogo con Montale sulla poesia*, in *Sulla poesia*, cit., p. 581.

vivido nel suo cuore e nella sua mente, e anche quando egli fa riferimento a luoghi precisi, la citazione non è mai geografica ma è piuttosto allusiva a un paesaggio del tutto personale e straniante³².

Il nostro poeta ha provato grande amarezza per lo sradicamento dalla sua terra ligure – quando nel 1927 si trasferisce a Firenze per intraprendere il lavoro di redattore ottenuto presso l'editore Bemporad – e per tutta la vita ha conservato gelosamente nella memoria i sentimenti privati che lo legavano a quel “piccolo mondo” di natura mediterranea, a tratti selvaggia, che col tempo andrà in parte distrutta. Quando non può tornare fisicamente per le feste nella casa genovese o sulla riviera di Levante, nella casa delle vacanze estive di Monterosso, vi ritorna con la mente, con cui rivede il paesaggio marino che conosceva da bambino e da ragazzo. La sua poesia, come molti dei suoi quadri, esprime proprio i sentimenti di chi ritorna, dopo una lunga assenza, ai luoghi familiari³³. Nelle parole «resto attaccato allo scoglio dove sono nato, resto fedele a un paesaggio che vedo solo in sogno perché i suoi abitanti lo hanno reso irriconoscibile³⁴», si sente intensamente la nostalgia per qualcosa che era e che non è più e che provoca uno scollamento tra ciò che l'occhio vede e ciò che il cuore ricorda. Scorci pittoreschi, colori, profumi di quell'atmosfera fuori del tempo che caratterizzava le coste liguri, ma anche toscane, di una volta, ora sono stati cancellati dalla crescita esponenziale del turismo. Difficile, per Montale, trovare i “fantasmi di famiglia” nella moderna giungla d'asfalto che impedisce la vista della casa all'uscita del treno dalla galleria, come accadeva in passato. Il centro espressivo delle opere liriche e pittoriche è, quindi, il mondo naturale inteso come proiezione della soggettività della sensazione e dell'emozione³⁵: lo sguardo, talvolta, si fa distaccato, sarcastico. E l'illusione viene meno. Quando in *Domande senza risposta*³⁶ scrive che purtroppo non ha avuto a disposizione niente altro «che la parola, / qualche cosa che si approssima ma non tocca», sembra facile intuire che la pittura sia in qualche modo giunta in suo soccorso: che il disegno e il colore possano, talvolta, più della parola e degli spazi bianchi? C'è un particolare rapporto

³² *Una dolcezza inquieta. L'universo poetico di Eugenio Montale*, Catalogo della mostra di Genova, 14 febbraio–20 aprile 1996, a cura di G. MERCENARO e P. BORAGINA, Electa, Milano 1996, p. 14.

³³ *Ivi*, p. 17.

³⁴ F. SBORGI, *Eugenio Montale e la cultura figurativa del suo tempo*, in *La Liguria di Montale*, cit., p. 111.

³⁵ *Ivi*, p. 112.

³⁶ Contenute in *Quaderno dei quattro anni*, pubblicato da Mondadori nel 1977.

del poeta-pittore con il dato realistico in sé e per sé, a favore di una visione sintetica capace di suggerire frammenti simbolici di realtà che si fa pagina scritta da interpretare, come suggeriscono tre versi della poesia *Quasi una fantasia*³⁷:

Lieto leggerò i neri
segni dei rami sul bianco
come un essenziale alfabeto.

Montale supera, cioè, ogni riferimento banalmente naturalistico, per una forte interiorizzazione del rapporto con la realtà. L'anelito alla verità ultima passa tanto attraverso la parola scritta quanto attraverso il tocco di colore. In ogni caso, è l'arte il veicolo attraverso cui l'uomo può tentare di «scoprire uno sbaglio di Natura / il punto morto del mondo, l'anello che non tiene / il filo da disbrigliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità», come detto chiaramente nella celeberrima lirica *I Limoni*³⁸. A tal proposito, una vera e propria dichiarazione di poetica che sembra ancora ribadire la mescolanza tra scrittura e pittura, è contenuta in alcuni passi del *Quaderno genovese*:

Linee di una poesia impressionista – Fusione completa, inscindibile, di psicologia e *paesismo* [...]. La natura deve essere poi trasformata, sezionata, capovolta magari; colta cioè negli elementi soli che operano sulla sensibilità poetica, all'atto della pura intuizione. È l'occhio freddo che abbraccia e fotografa tutto; il momento [...] visto a traverso lo specchio prismatico dell'io [...]. Le parole dipingano e suggeriscano: diano l'idea³⁹.

L'atto creativo è in grado di riattivare sensazioni dimenticate, assopite. Le parola o il colore sono una sorta di *madeleine* proustiana che riconduce al passato, a una realtà altra, solo apparentemente perduta:

Non occorre prendere notazioni rapide, sul luogo, delle sensazioni provate, per iscoprire nuove immagini e analogie; è anzi dannoso. Occorre digerire, *dimenticare*, le sensazioni; non sono già perdute, così facendo; all'atto della creazione – anche dopo molti anni – scaturiscono in noi, più nuove, più

³⁷ MONTALE, *Ossi di seppia*, cit., p. 76.

³⁸ *Ivi*, cit., p. 53.

³⁹ E. MONTALE, *Quaderno genovese*, a cura di L. BARILE, Mondadori, Milano 1983, pp. 24–25.

vere, più *necessarie*: il tempo opera una scelta in noi, e tiene le migliori e profonde⁴⁰.

Sembra chiaro, dalla lettura di questi passi e dall'uso che Montale fa dei verbi *rappresentare* o *dipingere* (si noti, per esempio, l'espressione «le parole dipingano»), che la sovrapponibilità tra poesia e pittura è connaturata all'essenza stessa di queste due forme d'arte che hanno non solo un fondo, un movente comune e un linguaggio interscambiabile, ma anche un obiettivo comune, che è la decifrazione della realtà.

L'accostamento tra scrittura e pittura risulta particolarmente evidente da una annotazione di Bruno Rossi, in un'intervista del 1962, che rileva come, nel salotto di casa Montale, «attorno alle pareti che i libri hanno lasciato scoperte» ci sia una notevole «quantità di quadri» di autori diversi (De Chirico e Morandi, principalmente) e di Montale stesso. La quotidianità domestica del poeta ligure, dunque, rappresentata dai libri e dai quadri destinati a condividere lo spazio di una parete, sembra riprodurre quella continuità e contiguità speculativa e linguistica, tra arti scritte e arti figurative, da lui da sempre predicata. Seduto in silenzio sulla sua poltrona davanti alla libreria colma di libri, Montale trascorre, infatti, molte ore della sua giornata, meditando, ricordando, scrivendo. Una delle sue opere saggistiche più interessanti, frutto di questa costante azione speculativa, è senza dubbio *Auto da fè*, del 1966. Si tratta di un saggio che raccoglie articoli di attualità culturale, di critica letteraria e musicale, di meditazione sui cambiamenti culturali e sull'arte ridotta a industria, spettacolo o merce da consumare. Con quest'opera, Montale si schiera in aperta polemica con gli aspetti involutivi della modernità e del consumismo, che portano alla progressiva mercificazione dell'arte e all'alienazione dell'uomo. Motivo conduttore dell'opera è il continuo interrogarsi, da parte del nostro poeta-pittore, sul fatto se sia effettivamente ancora possibile la poesia nella società moderna e cosa possa ancora dire la pittura. In quegli anni, egli assiste in prima persona alla nascita delle diverse forme di telecomunicazione, tentativo estremo da parte dell'uomo di catturare la realtà in ogni suo attimo e in ogni sua sfumatura. Con un certo scetticismo, Montale guarda a tutte quelle innovazioni che hanno la pretesa di essere superiori alle forme d'arte tradizionali e di sopperire alla mancanza di un linguaggio mimetico ade-

⁴⁰ *Ivi*, p. 51.

guato a riprodurre la complessità del reale. Montale condanna, però, non tanto la ricerca di nuovi linguaggi – in cui egli stesso si era spesso avventurato –, quanto la massificazione della cultura e dell'arte. Esse, abbassate necessariamente di livello per essere messe a disposizione di tutti, perdono quel *quid*, quell'estro di cui si è detto, quella complessità che richiede una certa predisposizione e sensibilità in chi ne fruisce. Quella montaliana è ancora un'arte elitaria, per pochi, perché destinata a custodire e farsi portavoce non di sentimenti comuni ed eclatanti volti ad attirare le masse, ma di emozioni personali, di una visione personalissima della realtà che solo una poesia o un quadro, un appunto su un foglio o uno schizzo su un taccuino possono adeguatamente contenere:

L'isolamento dell'artista, fenomeno che si manifesta particolarmente grave nel nostro secolo, la sfiducia nel linguaggio e la conseguente ricerca di nuovi mezzi espressivi sono aspetti connessi al progresso meccanico, alla diffusione della cultura media e alla volgarizzazione (in senso etimologico) delle arti [...]. Alcuni pensano che lo spettacolo (cinema e teatro spettacolare) sia la vera arte del nostro tempo e che [...] il regista sia il vero artista attuale. Le vecchie arti si direbbero morte, la pittura figurativa sembra impossibile, la musica tonale pare esaurita nelle sue possibilità, la poesia lirica è intraducibile e pressoché incomunicabile; solo le espressioni che possono essere portate a contatto di vaste masse coi mezzi tecnici nuovi (cinema, televisione, radio) sembrano veramente conformi al vitalismo del nostro tempo. Ma poiché interpretare o anche leggere e comprendere un'opera del passato è compiere operazione di regia, operazione creativa, ne consegue che oggi tutti siamo più o meno grandi artisti. Dove tutti sono artisti non esiste nessun artista; il nostro tempo ha reso l'arte così immediata da distruggerla⁴¹.

Proprio quest'ultima affermazione riassume il disagio dell'artista Montale, che si sente ormai solo e vede l'arte trasformarsi in qualcosa di «immediato» e quindi di non più adeguato alla riflessione, alla speculazione sull'uomo e sul mondo – essenza stessa dell'arte – da farsi in poltrona o alla propria scrivania. L'immediatezza è caratteristica che non appartiene alla vera arte. Poesie e quadri montaliani sono volti a conservare la lentezza e a favorire la meditazione. L'atto creativo, di qualunque genere sia, è frutto

⁴¹ MONTALE, *Il secondo mestiere*, cit., pp. 53-57.

di ponderazione, di rielaborazione intellettuale, volto a sondare il mondo esterno e il mondo interno dell'uomo, volto a suggerire una possibile interpretazione del reale, una lettura della vita. La fretta, l'affollamento, la frenesia della vita moderna sono ostacoli a questi ideali artistici. Ecco perché, allora, costanti della produzione poetica e pittorica di Montale sono la pacatezza, la staticità, la fissità, che emergono dalle sue descrizioni o dalle sue raffigurazioni: le voci sono, più che quelle umane, quelle del mare, dell'upupa, della natura insomma; la luce è sempre quella del sole, della «canicola» che arroventa la sabbia o che dissecca una foglia; i soggetti sono piuttosto naturali e animali, mentre quelli umani restano sullo sfondo o comunque solo abbozzati; i paesaggi sono naturali, piuttosto che cittadini.

Calma e introspezione sono, per esempio, le cifre distintive dell'*Autoritratto* (fig. 6), una tavola in cui Montale sembra voler sopperire alla mancanza di un ritratto di sé nei suoi versi. Qui, dà spazio alla propria corporeità e alla propria immagine sia di uomo sia di artista. Del primo mette in evidenza il viso, con le guance carnose e a tratti cadenti, il naso e le labbra pronunciati, le sopracciglia folte, le orecchie grandi, il collo insidiato dalla pappagorgia; del secondo, rappresenta la postura e le azioni: seduto, probabilmente sulla sua amata poltrona del salotto, concentrato nell'atto di scrivere, accanto a un calice di vino (simbolo insieme della meditazione e dell'ispirazione poetica) e, nella mano sinistra, l'immane sigaretta, il cui fumo sale obliquo verso l'alto. Si ritrae in giacca e cravatta, quasi a voler sottolineare la solennità e l'importanza del momento creativo, che richiede la giusta predisposizione interiore ed esteriore. Assolutamente calzante sarebbe, a volerla usare come commento di questa immagine, l'affermazione che Calvino fa in un suo romanzo: «Un ritratto congloba il catalogo degli oggetti e lo spazio della stanza riproduce lo spazio della mente, l'ideale enciclopedico dell'intelletto, il suo ordine, la sua classificazione, la sua calma⁴²».

Concludendo, si può dire che Montale non viene meno al suo bisogno di concretezza e realismo neppure nella pittura. Di ogni oggetto che descrive a parole, utilizzando un linguaggio scabro e pesante, il nostro autore è potenzialmente in grado di fornire una rappresentazione figurativa, altrettanto concreta e pregnante. Essa sta innanzitutto nella testa del poeta, il quale, talvolta, improvvisandosi pittore, decide di trasferirla su tavola, su tela o anche semplicemente su un foglietto del proprio taccuino. Poesia,

⁴² I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, Torino 1973, p. 107.

pittura e musica, sono dunque per lui forme diverse di appropriazione della realtà: l'una non esclude l'altra ma, anzi – lo si è detto – può approfondirla o completarla, in un dialogo fitto che proviene da una stessa interiorità: quella di Eugenio Montale, uomo e artista versatile, osservatore attento della realtà, ascoltatore e interprete sagace della voce delle cose, indagatore di ciò che sta al di là dell'apparenza, in costante tensione verso l'archetipo primordiale⁴³.

“Poeta-pittore” o “pittore-poeta”, dunque? Entrambi? Può cambiare il punto di partenza dell'osservazione o il mezzo di indagine della realtà, ma poesia e pittura, parola e disegno montaliani sono davvero la medesima cosa, poiché partono sempre da un principio unificatore: l'immagine. Tuttavia, una differenza tra esse, forse, c'è, e consiste nell'impatto che le opere figurative hanno sull'osservatore: esse sembrano trasmettere una pace e una tranquillità lontana dal dolore e dall'angoscia esistenziale che caratterizzano le liriche. Al «male di vivere» rappresentato nei versi, sembra essersi sostituita una pacifica accettazione della realtà, raffigurata con tocchi leggeri di colore. Nella scrittura della lirica *Upupa*, negli anni Venti, ad esempio, c'era un approccio ancora molto passionale alla realtà, un piglio quasi aggressivo nell'appropriazione e nell'interpretazione di essa. Passati più di quarant'anni, però, questi sentimenti si sono appianati e addolciti, il tempo ha lenito le ferite e il dolore, e dall'immagine dell'upupa del 1966 non trapela nessuno scatto interiore ma solo il dolce e affettuoso ricordo e omaggio al proprio amico impagliato. Pare lecito sostenere, quindi, che Montale è prima di tutto e senza dubbio poeta, perché è la parola lo strumento che meglio esprime la sua poetica, ed è con essa che il poeta procede nella descrizione e nella rappresentazione del mondo. La pittura è qualcosa che viene dopo, qualcosa che davvero doveva servire a Montale ad allentare la tensione e che egli ha sempre vissuto come passatempo. Queste considerazioni ci portano a concludere, pertanto, che la definizione di “poeta-pittore” è la più corretta.

⁴³ JEULAND MEYNAUD, *Oggetti e archetipi*, cit., p. 42.



1. U. Mulas, *Eugenio Montale e l'upupa* (1970). 2. E. Montale, *Upupa* (1966), acquaforte colorata a pastello (cm. 9 x 8,5) con dedica autografa «a Maria Corti, Montale 1966». 3. E. Montale, *Pescatori a secco* (1950), pastello (cm. 7,90 x 5,70).



4. *La regata* (1947), olio su faesite (cm.12 x 21,5), con sigla e data in basso a sinistra, firma e dedica sul verso. 5. E. Montale, *Autoritratto* (1952), gessetto (cm. 31 x 40). 6. E. Montale, *Mosconi e barche*, litografia (cm.7,5 x 10,2)

Franco Vazzoler

POSTKARTEN DAL MUSEO

Sanguineti ha sempre espresso un disinteresse, forse una diffidenza, nei confronti della poesia visiva¹, anche se qualche sperimentazione in questo senso l'ha fatta (gli acrostici e i rebus ne fanno in qualche modo parte), ma non certo per un dialogo-incontro fra poesia e pittura (o arte visiva in generale), come dimostrano i non pochi libri fatti in collaborazione con artisti (come Persico, Baj, Cascella, Nespolo ecc...²), collaborazione che (come nel caso di Nespolo o di Mimmo Palladino) si è estesa anche al cinema.

Il suo interesse, del resto, data dai primi anni, quelli torinesi, della sua formazione e si è progressivamente allargato (i pittori napoletani, la pittura atomica, Carol Rama), come dimostra la sezione dedicata ai suoi scritti sull'arte (per lo più legati all'occasione di cataloghi, presentazioni di mostre) raccolti ora in *Cultura e realtà*³.

Se testi in prosa, come *Smorfie*, fanno parte dei libri in collaborazione con pittori (in questo caso Cascella), altrettanto importanti sono, nell'ambito della sua produzione poetica, i versi dedicati agli amici pittori ed ancor

¹ «[...] e la poesia è, per me, che non amo né la poesia fonetica, né la poesia visiva, questo difficile equilibrio e gioco tra la fruizione sonora del testo e la sua fruizione visiva» (L. PESTALOZZA, *Critica spettacolare della spettacolarità. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in *Per musica*, Mucchi, Modena 1993, p. 15: ma il testo era uscito su «Musica /Realtà» nel 1991).

² Sono stati in mostra, purtroppo solo per poco più di un'ora, il 18 maggio 2011, nella ricorrenza del primo anniversario della morte del poeta, presso la nuova sede della Biblioteca statale di Genova, aperta provvisoriamente per l'occasione.

³ A cura di E. RISSO, Feltrinelli, Milano 2010. Ad essi ha dedicato una relazione Andrea Cortellessa (*Le buone macchine di melma. Edoardo Sanguineti dall'Informale alla Nuova figurazione*) in occasione del Convegno per Edoardo Sanguineti: lavori in corso, Genova, 12-14 maggio 2011, i cui atti sono in corso di stampa.

più quelli che sono esplicitamente descrizioni di opere d'arte, fino alle ultime serie comprese in *Varie ed eventual*⁴.

In precedenza gli esempi più notevoli, a parte il particolare gioco combinatorio che si instaura in *Rebus* (1984-1987), erano stati quelli di *Ecfraasi* (1982-1990) e le sette poesie che compongono *Mauritshuis*, tutte composte nel giro di un mese⁵.

In quest'ultimo caso si tratta di una serie compatta, esplicitamente isolata dalle altre, in virtù del titolo che indica il Museo Reale dell'Aja⁶ (in cui si trovano i dipinti descritti in occasione di una visita compiuta da Sanguineti nell'agosto del 1986: tutte opere che appartengono ad un preciso momento storico-geografico: la pittura olandese del Cinque-Seicento. Si tratta, nell'ordine con cui sono pubblicate (nel titolo della poesia è indicato solo il nome del pittore), di: *Scena allegorica* di Jan Sanders van Hemessen (fig. 1), *Uomo che fuma e donna che beve in un cortile* di Pieter de Hooch (fig. 2), *Scena di bordello* di Frans van Mieris il Vecchio (fig. 3), *La lezione di anatomia del Dr Nicolaes Tulp* di Rembrandt van Rijn (fig. 4), *Veduta di Delft* di Vermeer (fig. 5), *Marte e Venere sorpresi da Vulcano* di Joachim Wtewael (fig. 6), *Vanitas* di Pieter Claesz (fig. 7).

Sono le impressioni di una visita, attraverso la scelta, l'"antologia" di alcune opere di un unico museo⁷, quasi l'equivalente delle cartoline (si tratta, a ben vedere, di *Postkarten* da un museo) che si possono comprare al *bookshop* (ed è questa, mi pare, idea del tutto pertinente se si pensa alla teatralizzazione delle cartoline pornografiche «prese in un museo» di *Sei personaggi.com*⁸). In realtà, simulando quello del «connaisseur turista» (che qualche volta dà l'impressione di avere il catalogo, o i fogli esplicativi in

⁴ In particolare a quelle su Dürer, Mantegna e Michelangelo, ha dedicato una relazione, nello stesso convegno, Niva Lorenzini, cui devo molte suggestioni.

⁵ Si leggono in *Il gatto lupesco*, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 173-179, dopo esser state pubblicate la prima volta in *Senzatitolo* (Feltrinelli, Milano 1992).

⁶ Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Den Haag, Olanda. Tutte le opere sono illustrate criticamente in: N. SLUIJTER-SEIJFFERT-M. HOYLE, *Mauritshuis, illustrated general catalogue*, Den Haag 1993.

⁷ Come ha sottolineato L. WEBER (*Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologna 2004, p. 293), anche se non condivido la sua definizione di «applicazione tutta museale».

⁸ *Sei personaggi.com*, Il melangolo, Genova 2001. Che, nella finzione della scena si tratti di cartoline, è detto dal personaggio del Padre a p. 36. Le stesse immagini si trovano tutte in G. NÉRET, *Erotika universalis*, Taschken, Colonia 1992.

mano⁹), rivelano un rapporto con l'arte da critico competente, da lettore acuto ed attento dell'opera d'arte, un fruitore che all'"aura" sostituisce l'osservazione minuziosa dei particolari – che potremmo quasi considerare l'antitesi del dannunziano Andrea Sperelli.

Ma, soprattutto, ciò che caratterizza cinque su sette di questi testi (due soli fanno eccezione e vedremo perché) è la forma della prosopopea che vi assume l'ecfrasi¹⁰: l'osservatore esterno (Sanguineti) descrive il quadro attraverso un personaggio che sta al suo interno; i dipinti, cioè, sono visti nell'ottica di un personaggio interno al quadro che offre il suo punto di vista, chiamando in causa, ancora una volta, l'idea sanguinetiana di "travestimento". Basti pensare che la prosopopea è alla base della galleria dei personaggi del *Lustspiel di Carrousel*, anche se, applicato alla descrizione delle opere d'arte, è un espediente di cui troviamo esempi nella letteratura barocca e che ha un modello sicuramente nella *Galeria* di Giovan Battista Marino.

Che questo possa in futuro far parte di un discorso critico su Sanguineti e il Barocco è tema che qui accenno soltanto, per limitarmi, invece, ad un discorso strettamente limitato a questi testi.

Trattandosi di scene in cui compaiono diversi personaggi (a parte le due eccezioni che si diceva: un paesaggio ed una natura morta) la scelta del personaggio-io-narrante-della-scena, è strettamente legata all'autore, ne viene a costituire un *alter-ego* (un *alias*, come lo definisce Luigi Weber). Il primo quadro ha proprio la funzione di realizzare sin dall'inizio questa sovrapposizione-identificazione.

È, fra l'altro, un dipinto che per la data (1550) è come isolato dagli altri (tutti compresi fra il 1601 e il 1660: anche se non viene rispettata la cronologia). Si tratta di una scena allegorica di Jan Sanders, su uno sfondo di paesaggio:

Jan Sanders van Hemessen

quella ragazza, tenera ma atletica, che mi schizza e mi spruzza, sputandomi gli
[alquanto
grumetti del suo latte, spremendomi il suo capezzolo sinistro, sopra la mia flebile viola

⁹ Ad esempio quando cita la censura del particolare dell'accoppiamento dei cani nel dipinto di Mieris, o quando annota l'ora segnata dall'orologio del campanile nella *Veduta di Delft* di Vermeer.

¹⁰ Come avverte WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 290.

tenore (ma che nemmeno qui, però, mi guarda), sarà una vita, a me, che mi perseguita con le sue tante trecce (e con tutte quelle sue foglie, diritte lì nella sua testa, a cresta), per toccarmi, soltanto:

e adesso ce l'ha fatta: (e mi ha interrotto, intanto,
questo mio povero a solo campestre): poso a terra l'archetto: e adesso è tardi:
(sarà anche bene intenzionata, quella): (ma c'è il pastore orrendo, che si agita
[nel vento,
laggiù in fondo, e mi fa, forse, una specie di segno, che mi chiama):
sento il
[ciakciak
delle timide gocce di quella viva cagliatina ardente: (poi, più niente di niente):

Se proprio nel soggetto dell'allegoria della Poesia è facile individuare la funzione di "prologo", tuttavia l'interpretazione non è univoca. Fra le diverse interpretazioni del dipinto ricorderò a questo proposito quella di «the personification of poetry with a poet» e di «De inspiratie van de kunstenaar»¹¹ ("l'ispirazione dell'artista"). Lo stesso catalogo *on-line* del Mauritshuis premette un «possibly», che nell'incertezza sul soggetto nelle interpretazioni critiche, consente un'altrettanto problematica lettura della poesia di Sanguineti.

Indiscutibile, comunque, è il ruolo affidato alla musica, centrale anche nella interpretazione che vi vedrebbe una allegoria nuziale: quella del matrimonio fra la figlia del pittore, Caterina, e il musicista Chrétien de Morien, organista della cattedrale di Anversa¹².

La presenza dello strumento musicale, tuttavia, potrebbe anche rappresentare la poesia che ispira (anzi, alimenta, riprendendo, in un contesto profano l'iconografia della *lactatio Mariae*) la musica, attribuendo in questo caso a Sanguineti il "ruolo" del poeta-musicista.

Il contesto pastorale, in cui Sanders colloca la scena, come in un'arcadia primitiva, non può non richiamare, trattandosi di Sanguineti, il passo lucreziano sull'origine della musica (*De rerum natura*, V, 1379-1411) che pochi anni dopo (1991) Sanguineti tradurrà per Sergio Liberovici¹³: «per nemora ac silvas saltusque [...] per loca pastorum deserta atque otia dia».

¹¹ Rispettivamente nel citato catalogo *on-line* e in RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie <<http://website.rkd.nl/>>).

¹² B. WALLEN, *Jan van Hemessen. An Antwerp painter between Reform and Counter-Reform*, UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan) 1983, pp. 23-26.

¹³ Pubblicato la prima volta in *Per musica*, cit., pp. 145-146, si legge nella sezione *Fanerografie* di *Il gatto lupesco* sotto il titolo *Imitazione da Lucrezio* (p. 245 sgg.).

Si tratterebbe in questo modo delle “arti congiunte” a cui Sanguineti, che affida al musicista con la viola abbandonata il ruolo di narratore, ha dedicato una notevole parte della sua attività (almeno a partire da *Passaggio* con Berio del 1963). Né posso dimenticare al riguardo quanto ha scritto Stefano Sconadibbio a proposito del «più musicale, più musicato e possibilmente il più musicista dei poeti¹⁴».

Ero stato tentato, in un primo tempo, di dare una lettura della poesia in questo senso: una riflessione autobiografica, attraverso la voce del personaggio narratore: la poesia, in realtà, «perseguita» il pastore-musicista, interrompendo l'a-solo musicale¹⁵; mentre la figura sullo sfondo («il pastore orrendo, che si agita nel vento / laggiù nel fondo e mi fa, forse, una specie di segno, che mi chiama») acquista – collocata in conclusione – un rilievo, che nel dipinto non ha: portata come in primo piano (con il suggerimento di un arbitrario – è introdotto dal «forse» – legame fra la figura del suonatore e il pastore), forse ad indicare la realtà storica del lavoro, tanto più che anche il passo lucreziano attribuiva l'origine di poesia e musica, sì da una comune esigenza comunicativa, ma anche da una esigenza legata al lavoro dei pastori: era il conforto – ma questo, dice Lucrezio (1405), apparteneva all'età delle origini (poi ci si è allontanati da quella felicità) – al sonno perduto nelle veglie («chi vigila in veglia» tradurrà Sanguineti).

Il testo di Sanguineti, dunque, potrebbe mostrare la fine di quel momento («(poi più niente di niente)»), forse collegato, in qualche modo, al richiamo del «pastore orrendo», su cui, ancorché dubitativamente («forse») si concentra l'attenzione dell'io narrante.

«Musica e realtà» si chiamava la rivista diretta da Luigi Pestalozza che aveva pubblicato, qualche anno prima (1981), alcuni brani di *Carrousel* e un'intervista¹⁶: in essa Sanguineti parlava del “ritardo” della musica sulla letteratura degli anni Cinquanta-Sessanta, della più avanzata sperimentazione in ambito artistico e musicale rispetto a quello letterario.

In realtà, l'ironizzazione dell'iconografia allegorica, attraverso la descrizione che Sanguineti ne fa (la corona d'alloro della fanciulla-poesia è fatta

¹⁴ S. SCONADIBBIO, *Che saresti senza ES?*, in «il verri», 29, ottobre 2005 («attenzione a Sanguineti»), p. 106. Ma anche *Naturalmente il più musicale è Sanguineti*, in *Album Sanguineti*, a cura di N. LORENZINI ed E. RISSO, Manni, Lecce 2002, pp. 181-183.

¹⁵ Già nel dipinto questo atteggiamento, denotante stanchezza più che malinconia, mi pare, comunque, un tratto abbastanza originale.

¹⁶ «Musica e realtà», 4, 1981, pp. 21-37. L'intervista è *Critica spettacolare della spettacolarità*, già citata alla nota 1.

di comiche «foglie dritte lì sulla testa / a cresta»; il latte della poesia che dovrebbe alimentare la musica è un semplice «ciackciàk / delle umide gocce di quella cagliatina ardente¹⁷»), non spiega tanto l'allegoria (e quindi esclude una contro-lettura allegorica), quanto piuttosto “traduce/traveste” la convenzione iconografica (siamo di fronte, *lactatio* a parte, ad una anticipazione della celebre *Inspiration du poète* di Poussin) riportandola nell'ambito del proprio discorso sulla poesia, così come si era sviluppato fino ad allora.

Per questo credo che sia interessante collegare questo testo, da un lato all'affermazione ripetuta del nesso *vivo/scrivo* (su cui si era soffermato lo stesso anno Porta su «Alfabeta»¹⁸), dall'altra alla reiterata (e ribadita) dimissione del ruolo di poeta-poeta. Non dunque alla collaborazione della poesia e della musica allude il discorso di Sanguineti, ma al proprio programma anti-poetico della poesia, cui contribuiscono sia la descrizione del ridicolo copricapo della musa, sia l'archetto, della «flebile viola / tenore», posato a terra¹⁹.

Penso soprattutto a *Rebus 27* (maggio 1987) che sembra riprendere, senza allegoria, la stessa “dimissione”, dove la musica è «questo basso bisbidis di un bisbidis, che mi ronza qui dentro, debolmente, senza, / neanche più, diventarmi parola, frase, verso»; una poesia, *Rebus 27*, tutta attraversata dalla parola «niente» che conclude anche questa prima poesia di *Mauritshuis* («(poi, più niente di niente):»); ma anche a quella continua autoriflessione (dai toni autoironici) sul proprio scrivere (sulla propria «voce²⁰») che si ritrova in *L'ultima passeggiata*.

D'altra parte, se cerchiamo negli indici del *Gatto lupesco* (che raccoglie l'opera in versi dopo il 1982), le poesie datate 1986 (a parte *Mauritshuis* e

¹⁷ WALLEEN (*Jan van Hemessen*, cit., p. 24) ricorda, a proposito dell'iconografia di Sanders, l'Omero di Dante («quel greco che le Muse lattar più ch'altro mai»: in *Purg.*, XXII, 101-102). Si potrebbe quasi pensare ad un ulteriore travestimento, in un clima folenghiano, del passo dantesco...

¹⁸ A. PORTA, *Scrivo=vivo*, in «Alfabeta», 84, 1986, pp. 12-13, ora antologizzato in G. POLICASTRO, *Sanguineti*, Palumbo, Palermo 2009, p. 185.

¹⁹ Semmai inviterei a confrontare la descrizione della musa («quella ragazza tenera, ma atletica») con la «ragazzetta» («ragazza velocista») della sezione iniziale di *Omaggio a Catullo*: «ah, poterci giocarti, io, come lei, / da alleggerirmi la malinconia!» (*Il gatto lupesco*, cit., p. 251).

²⁰ Si pensi a «così dicevo e, dicendo così, la mia voce svanì» (4), al «io ti farò cuccù e curuccuccù [...] io ti farò cantilene e cantilene [...] e ti farò cracrà, crai e poscrai [...] io ti farò [...] il mio cocoricò e chicchiricù» (5); alle «fiale d'inchiostro bestiale» e al «che dall'aita ti latra e ti abbaia il tuo mostro fedele» (6), al «dunque io parlo, e così parlando dico» e «felice chi ti dice, e ti nientifica» (7). Può essere utile ricordare che *Bisidibis* sarà il titolo della raccolta complessiva (poi sezione iniziale di *Il gatto lupesco*) delle poesie scritte fra il 1980 e il 1989 (Feltrinelli, Milano 1987).

Omaggio a Catullo) sono davvero poche ed ancor meno quelle del successivo 1987.

Questa attenzione al particolare – nel caso precedente la figura del pastore –, in realtà, instaura anche un modo di osservare il quadro che verrà confermato nelle altre sezioni della piccola sequenza di questa miniraccolta poetica: lo vediamo subito nella seconda poesia.

Qui siamo di fronte ad una scena quotidiana: *Uomo che fuma e donna che beve in un cortile* di Pieter De Hooch.

Pieter de Hooch

hai ragione, va bene, sono buffo: (le lasciamo da parte, le mie calze): e poi, nemmeno so se te ne accorgi, tu, ma è da mancino che io mi reggo la pipa: (l'altra è sul tavolino: e se tu insisti, e se, come si dice, è per farti contenta, io me la prendo giusta, quella, con la mia destra, dopo): (per me, però, tu bevi troppo, sempre): (e me, non c'è

[nessuno, guarda, che mi guarda): (e te, te invece, te ti guardano tutti, con quella porta aperta sulla strada): (e me, seduto, me non mi vede neanche il campanile): (e adesso, poi, come si dice, io tolgo tutto il mio disturbo, e chiuso): (ma qui in cortile, a due passi da noi, sta nostra figlia, rigida, la frigida: non capisco che cosa tiene in mano: è chiaro, ma però, che ci sta triste da morirci, quella):

perché, comunque, come si dice, dunque, io così mi consumo: ho giocato e ho perduto: (e adesso, io fumo):

L'attenzione inizialmente posta alle calze, che servono a rendere comico («buffo») l'uomo scelto come protagonista, e quindi a fare da narratore, si estende poi al suo modo di fumare la pipa (e all'altra pipa poggiata sul tavolo, ma pronta ad essere fumata, che sfuggirebbe ad un osservatore distratto e che diviene invece importantissima) forse a sostituire, allusivamente, l'abituale sigaretta sempre in bocca o fra le dita di Sanguineti – per trasformarsi poi in attenzione alle relazioni fra i personaggi, quasi a creare una “storia”: la relazione fra la moglie (accusata di bere troppo e di tener la porta aperta per farsi vedere da tutti) e il corteggiatore (a cui non è riservata nessuna osservazione), in cui l'io narrante sembrerebbe svolgere la parte vittimistica («a me seduto manco mi vede neanche il campanile») del “terzo incomodo” («io tolgo tutto il mio disturbo, e chiuso»), al termine di una partita a carte giocata e persa (sul tavolo si vede il mazzo delle carte con un malaugurante asso di picche – mi pare – in cima), mentre il riferimento

alla tristezza dell'enigmatica figlia («nostra») sembra voler sottolineare il contesto familiare in chiave cautamente psicologica. Ma il «mi consumo» della parentesi finale, che appartiene alla tradizione del linguaggio letterario (Dante, Boccaccio, Machiavelli, Tasso, Alfieri), qui sbrigativamente riassunta nel «come si dice», fatto rimare (alla maniera di Gozzano) con un più quotidiano «(e adesso, io fumo)» (ma c'è un precedente nel sonetto *Il sigaro* di Giovanni Prati), sigilla la condizione di inettitudine in cui si trova l'io narrante: destinato alla solitudine, ritornando all'iniziale interesse per le pipe, introduce una indicazione temporale («adesso») che colloca tutta la scena, appena raccontata, dopo questa “uscita di scena”, a fumare la seconda pipa (dopo che aveva anticipato: «per fare contenta» la moglie), in una dimensione di ricordo-ripensamento di quanto già accaduto.

Il sottile riferimento ad una vicenda erotica si fa più francamente esplicito nel terzo “pezzo” dedicato alla *Scena di bordello* di Frans van Mieris il vecchio:

Frans van Mieris

è già un invito, con pudore, all'amore, un goffo fagotto di materassi, mollettoni, ecc.,
che pendono, a prenderci, su, l'aria, dall'alto bordo del soppalco:

è un altro

invito lì all'amore, ma più giù, un appartarsi di figure (che non ci presto l'attenzione,
proprio) eterne: (ma, in ogni caso, esterne a questo luminoso casotto): (sotto sotto,
mi significheranno, credo bene, accordo sordo, patetico complotto,

[dolci pene):

ancora,

terzo invito all'amore, è qui una coppia canina che si accoppia (caninamente,

[veramente):

(e che fu infatti censurata, e velata violata, anzi castrata):

ma tu, mia grassetta

furbetta, che ti trascuri il bell'addormentato (che io ti tiro il tuo grembiule, apposta),
e che ti scopri, slacciandoti il corpetto, alcunché del tuo corpo (che io ti porgo,
con due mie dita fragili, alla tua brocca la mia vuota flûte, e la mia bocca
alla tua vuota bocca), lentamente curvandoti, prudente: uh, non mi sei niente, tu,
bella mia, gioia mia, un invito all'amore:

sei l'amore sans phrase: (due punti, e via):

Tre particolari (il materasso, la coppia appartata sullo sfondo, l'accoppiamento dei cani) sono elencati come tre «inviti all'amore» in contrasto

con il personaggio addormentato («il bell'addormentato» trascurato dalla ragazza) e in stretta connessione con l'episodio in primo piano: l'approccio erotico del protagonista narratore con la ragazza (in cui sembra ricorrere il lessico di un'opera buffa: «mia grassetta / furbetta»).

L'«invito all'amore» che ritma la poesia, ripetuto tre volte, si realizza (nel momento dell'ultimo e decisivo) nella ripetizione di «bocca» e «brocca», che fanno rima e sono distinte graficamente dalla sola lettera *r*, questa volta ravvicinate, disposte in corrispondenza, e con il possessivo in posizione di chiasmo, facendo risaltare il gioco di doppi-sensi allusivi («alla tua brocca la mia vuota flûte e alla mia bocca, la tua vuota bocca»), cui contribuisce la ripetizione dell'aggettivo «vuota».

Qui le parole descrivono la scena muta, che continuerà nel mutismo del rapporto sessuale mercenario, di un «amour sans phrases», destinato a non avere conseguenze («(due punti e via):» e qui la coincidenza con l'ultimo segno interpuntivo è esplicitamente evidenziata): una “scappatella” erotica, come se ne incontrano talora nei versi di viaggio di Sanguineti. Il contesto postribolare del quadro («questo luminoso casotto») indurrebbe a far risalire «amour sans phrases» ad una citazione dal *Journal* dei Goncourt: «amour sans phrase, la prostitué sans masque²¹», ma va segnalato che l'espressione è presente anche nelle parole di due canzoni francesi degli anni trenta, che non escluderei Sanguineti conoscesse: *Le petit pot de lait* di Mireille-Jean Nohain («Ô nuits d'extase / Amour sans phrase / Qui nous embrase / Amour tendresse / Ivresse et caresses»), e *Le jour où je te vis* («Un jour d'extase / Le jour où je te vis / L'amour sans phrase / Le jour où je te vis / Et qu'on / s'embrase / Mon coeur toujours ravi») di A. Johnston e S. Coslow, registrata nell'adattamento francese di L. Palex, nel 1934 da Jean Sablon e Django Reinhardt.

Insomma, anche questo quadro è travestito secondo un preciso programma di ironico mascheramento: il poeta si traveste nel protagonista maschile del quadro, in una sorta di commedia erotica che verrà sviluppata ancor più sfacciatamente nella sesta sezione, quella dedicata ad una scena mitologica (*Venere e Marte sorpresi da Vulcano*) da Joachim Wtewael.

²¹ E. E. J. DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, a cura di R. RICATTE, Fasquelle, Paris 1958, vol. II, p. 120.

Joachim Wtewael

quanta gente interviene, mentre chiavo una signora che è tanto per bene (e che me la sconvolgono, così): capisco ancora il marito, che mi arriva lì storto, a culo nudo, per la flagranza, per pescarmi, lui:

ma quel tipo che salta sopra il letto, appeso sopra, obliquo, al baldacchino, con un cappello rosso e un bastoncino (e quel ragazzo osceno, alle mie spalle), e il tuffatore che mi sorvola, schiacciato lì al soffitto, spalancando le braccia (e il vecchio bieco e cieco, accosciato in un angolo, con l'amichetta appresso, che mi spia), e l'altro (e l'altra), e l'altro ancora: è troppo:

alzo appena una mano, per bloccarmi, con un gesto da vero disperato, gli atleti volteggianti, che mi insidiano molto immediatamente: e mi aspetto il mio peggio, da bravo malinconico balordo:

Se non si ha di fronte il quadro, è impossibile riconoscere in questo testo il carattere mitologico della scena, malgrado la ricchezza di particolari con cui è descritta: piuttosto sembra una bizzarria (i personaggi che volano) che non può non suscitare curiosità.

Si tratta di un tema di grande fortuna non solo pittorica, ma anche letteraria, particolarmente in ambito barocco²²: ad esempio, costituisce uno degli episodi più interessanti dell'*Adone* mariniano²³, dove, nel canto VII (ottave 190-224) è narrato da Momo, la divinità preposta al riso. Mi è capitato di segnalare la drammatizzazione di un dipinto di soggetto analogo, un quadro di Domenico Fiasella, in pagine di Luca Assarino e Anton Giulio Brignole-Sale, dove, però, l'io narrante è esterno al quadro, anche se, nel descriverlo, dà voce, di volta in volta, polifonicamente, ai vari personaggi, secondo uno schema (qui una narrazione novellistica) utilizzato, ma nelle

²² Non è, d'altra parte, l'unico dipinto di Wtewael sullo stesso tema: un altro è conservato al Museo di Utrecht e un altro al Paul Getty Museum di Malibu: cfr. A.W. LOWENTHAL, *Joachim Wtewael: Mars and Venus Surprised by Vulcan*, Getty publications, Malibu 1995. Un *excaucus* sulla fortuna letteraria del tema in A. QUONDAM, *Paradigmi mitologici: Marte, Venere e le Grazie*, nel catalogo della mostra *Immagini degli Dei. Mitologia e collezionismo fra '500 e '600*, Lecce, Fondazione Memmo, 7 dicembre 1996-31 marzo 1997, a cura di C. CIERI VIA, Leonardo Arte, [Milano] 1996, pp. 69-80.

²³ Sul poema di Marino, si veda l'intervento (in origine radiofonico, nella rubrica «Approdo», 7 marzo 1977) di E. SANGUINETI, *I giardini di Adone*, in *Giornalino secondo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 188-192, in occasione dell'uscita contemporanea del primo volume dell'edizione del poema mariniano a cura di Marzio Pieri (Laterza, Scrittori d'Italia) e dell'edizione commentata a cura di Giovanni Pozzi (Mondadori, Classici italiani).

dimensioni più ampie del romanzo, da Ferrante Pallavicino nella *Rete di Vulcano*.

Nel caso di Sanguineti il personaggio protagonista è Marte. Il suo stupore per le conseguenze della scoperta dell'adulterio è il punto di vista da cui parte la descrizione del quadro, provocando l'effetto comico, ribadito dal lessico triviale («chiavo», «culo nudo») o disinvoltamente attualizzato, col ricorso ad espressioni quasi gergali («pescarmi», «signora [...] tanto per bene», «flagranza», «amichetta»), che solo la conoscenza del quadro (e il confronto con quello) permette di riconoscere anche eroicomico, ma un eroicomico completamente diverso da quello dell'episodio mariniano, pur sempre giocato sulla allegoria del dio della Guerra vinto (e inguaiato) dalla dea dell'Amore.

Così non soltanto Marte, Venere e Vulcano sono normalizzati, quotidianizzati, ma anche la caratterizzazione secondo la tradizione iconografica delle altre divinità viene volutamente omessa nel testo poetico: Mercurio diventa l'atleta volteggiante di cui si cita soltanto il cappello rosso (che nel dipinto stranamente sostituisce il tradizionale copricapo alato); Amore è «quel ragazzo osceno, / alle mie spalle»; Plutone, con la falce in mano, è interpretato, probabilmente per le fissità dello sguardo, come cieco, e Diana, che l'accompagna, è indicata come l'«amichetta»; ma non si fa cenno alle altre divinità ben riconoscibili nel dipinto (Giove, che stringe, ben visibili, le saette in mano e Minerva, con corazza, che l'accompagna), tutte sbrigativamente elencate con un «e l'altro (e l'altra) e l'altro ancora»: una sorta di “eccetera, eccetera” a ribadire l'iniziale «quanta gente interviene», con cui al tempo stesso è denunciare il “troppo pieno” del quadro, che rappresenta, comunque, un *hapax* (il barocco più turgido di immagini) nella “antologia” della pittura olandese sanguinetiana, tutta rivolta alla quotidianità della scena ed alla sobrietà del dettaglio realistico.

Ma l'erotismo non è l'unico tema presente nella serie di *Mauritshuis*. Al centro della raccolta è infatti collocata la *Lezione di anatomia del dottor Tulp* di Rembrandt.

Rembrandt van Rijn

il mio nome è Aris Kind: fui un notorio criminale: (e fui molto autorevolmente giustiziato, a suo tempo): (e, alla fine, non male riciclato): al con naisseur turista, che si degusta, oggi, con gli occhi spalancati, il mio arto guasto (che però pare,

ahimè, un'inguantata protesi, un posticcio pasticcio plasticato), io non richiedo,
per il sapiente e calcolato scempio del mio quieto cadavere, compianto

[né pietà:

a me,

può bastarmi per sempre, a mio conforto, tutto quello che è iscritto negli sguardi
di tutti quei signori bene in posa: (il perplessa e lo stolido, l'imbarazzato e il curioso,
l'inorridito e il distratto e l'ansioso): (ringrazio il dottor Tulp, naturalmente,
per la sua memorabile lezione, e l'avveduta gesticolazione cordiale):

vive et vale:

L'invenzione sanguinetiana in questo caso consiste nell'usare come voce narrante quella del morto sul cui cadavere viene compiuta l'anatomia (cioè al «notorio criminale [...] molto autorevolmente giustiziato a suo tempo»). Che è una estremizzazione del gioco instaurato, in tutta la serie, dal rapporto fra io narrante e autore, tanto più se pensiamo che a quest'epoca Sanguineti ha già scritto (entrambe datate 1982) *Novissimum testamentum* (che nel *Gatto lupesco* viene ad occupare il posto immediatamente precedente a *Ecfrafi* e *Mauritshuis*) e *La philosophie dans le théâtre* (che nel *Gatto lupesco* apre la serie di *Fanerografie*), che si concludeva proprio con l'affermazione che «ogni teatro è un teatro anatomico».

Si dovrà allora prendere in considerazione in questa quarta poesia di *Mauritshuis*, da un lato l'attenzione al pubblico interno della scena, dall'altro la richiesta dell'io narrante di non essere oggetto di «compianto o pietà», conclusa dall'ironico (e tragicomico «vive et vale») finale.

Se possono valere questi riferimenti intertestuali, secondo me particolarmente stringenti, proprio perché riferibili al Sanguineti poeta, allora si potrebbe parlare della introduzione di un elemento meta-poetico; elemento che caratterizza, oltre che quella iniziale, anche le altre due poesie di *Mauritshuis*: *Johannes Vermeer* e *Peter Claesz*, creando, all'interno della raccolta, un collegamento (che supera il semplice esercizio della prosopopea ecfastica, entro cui sembravano muoversi le poesie fin qui analizzate), fra due diversi, ma non opposti, discorsi sul proprio io poetico ed i suoi travestimenti, di particolare rilevanza.

Nella poesia dedicata alla *Veduta della città di Delft* di Vermeer siamo di fronte ad un nuovo tipo di travestimento.

Johannes Vermeer

sono le 7 e 10, all'orologio: (riconosco la porta di Schiedam e la porta di Rotterdam):
(sarà scesa la pioggia, questa notte):

e sto cercando, adesso, certi piccoli personaggi
in blu, e la sabbia in rosa: (e ho mangiato patate poco cotte): e adesso sto cercando
un frammentino di muro in giallo, con una tettoia: non riconosco il cielo, è troppo
largo: (riconosco che sto morendo, adesso):

et c'est ainsi que j'aurais dû t'écrire:

In questo caso siamo di fronte ad una tripla identità.

Il personaggio narrante è, in questo caso, esterno al quadro, trattandosi di un paesaggio²⁴, ma quello che conta è che Sanguineti gli attribuisce l'identità di un osservatore d'eccezione (anche se non dichiara il proprio nome): Bergotte, il personaggio che nella *Prisonnière* di Proust muore davanti a questo stesso quadro, esposto, temporaneamente, al museo del «Jeu de paume». Ciò che è narrato, dunque, attraverso la descrizione del quadro, è in realtà la sua morte.

Non rifarò qui la storia del rapporto fra Vermeer e Proust, del significato di quella morte davanti alla *Veduta di Delft* (mi limito a rimandare al saggio di Giovanni Macchia del 1946²⁵) e della identificazione fra Bergotte e Proust, per indicare qui soltanto alcuni riferimenti testuali fondamentali: se la descrizione iniziale del quadro (le indicazioni temporali e accademiche, il riferimento preciso alla denominazione delle due porte) può essere fatta risalire a qualsiasi indicazione di un catalogo (o alle informazioni date al visitatore-turista) tutti gli altri riferimenti (i «piccoli personaggi» e i colori della sabbia, il «frammentino di muro giallo») si ritrovano tutti («il remarqua pour la première fois des petits personnages bleu, que la sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune») nell'episodio della visita all'esposizione della pittura olandese durante cui Bergotte morirà. Anche le «patate poco cotte» sono quelle che Bergotte ha mangiato prima di uscire di casa ed a cui attribuisce la

²⁴Vorrei, a questo proposito, richiamare la suggestione dei versi, lontani, di *Laborintus* 16 «ma il sogno stesso era una vita / e masticazione e vita e produzione sogno in cerebro meo / soltanto in cerebro meo dove l'orizzonte è seriamente orizzonte / il paesaggio è paesaggio il mundus sensibilis è mundus sensibilis».

²⁵G. MACCHIA, *Proust e Vermeer*, ora in *Il teatro delle passioni*, Adelphi, Milano 1993, pp. 315-235.

causa del proprio malessere («C'est un simple indigestion que m'ont donné ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien²⁶»).

Anche la frase finale, l'unica citata direttamente in francese (ma con l'aggiunta significativa della congiunzione iniziale, forse con valore di avversativa, e del pronome personale: «*et c'est ainsi que j'aurais dû t'écrire*»), corrisponde ad uno dei pensieri del personaggio: «*c'est ainsi que j'aurais dû écrire*, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune²⁷».

Bergotte è uno scrittore, come Proust, ma anche come Sanguineti, che, già in *Postkarten 62* (datata luglio 1977), aveva scritto che «oggi il mio stile è non avere stile» e che due anni prima, in *Rebus 18* (dell'agosto 1984) aveva ribadito che «resta un nodo da sciogliere, fatale: / sapere bene come scrivere male». Più che un cambiamento, o una ritrattazione, questa dichiarazione “di stile” (di poetica) espressa nel contesto di questo gioco citatorio, basata sulla “memorabilità” non solo della frase di Bergotte, ma di tutto l'episodio, rivela la necessità di riproporre in modo straniato il problema, attraverso il filtro della finzione epistolare, riportando questa poesia (ma tutta la sequenza) nelle abitudini del poeta viaggiatore, non più soltanto all'occasione del «connaisseur turista», in cui si è fin qui mascherato. Ed anche il ricordo delle «patate poco cotte» andrà messo nel conto di una ironica demistificazione dell'“aura”, di una degradata “sindrome di Stendhal”.

Credo che la collocazione della poesia dedicata al dipinto di Wtewael (*Venere e Marte*), di cui ho già parlato, vada considerata nell'ambito di una precisa strategia compositiva, dopo la *Veduta* di Vermeer e l'ultimo componimento, quello dedicato alla natura morta di Claesz. Il trionfo (comicamente trattato) delle sfrenate ornamentalità e vitalità barocche, è posto, infatti, come una pausa, fra la luminosità del paesaggio e la oscura fissità inanimata degli oggetti, ma è posto, soprattutto, fra due discorsi sulla morte: dopo il saluto del cadavere parlante di Aris Kind («vive et vale»), dopo la morte di Bergotte-Proust-Sanguineti, ora, nella poesia che conclude la serie, della morte si parla, a tutti gli effetti, a proposito di una “natura morta”, appunto.

²⁶ Cito dall'ed. della *Recherche* a cura di P. CLARAC e A. FERRÉ, vol. II, Gallimard, Paris 1954, pp. 186-188.

²⁷ *Ivi*, p. 187.

Pieter Claesz

contempla intentamente, figlia mia, questo morto cronometro (con il nastro cilestro e con la chiave), questo bicchiere capovolto, questo vedovo portacandela:

ho deposto,
sopra i miei scartafacci, già polverosi e corrosi, con tutto quell'ossame molto umano,
questa mia penna semiesausta, muta: (è un repertorio trito e obbligatorio: ma il suo
[vivace
effetto lo fa sempre): e poi è vero, certo: qui tutto è niente:

(e questo niente è tutto):

Questa volta è il pittore, l'autore del quadro a parlare, rivolgendosi alla figlia, invitandola a "contemplare" il quadro: «contempla intentamente» è l'invito alla meditazione, secondo la retorica della letteratura spirituale barocca (è al centro degli esercizi di Ignazio). Gli oggetti sono tutti emblemi metaforici: il «morto cronometro»²⁸, senza tempo, il bicchiere capovolto, il portacandela la cui candela si è consumata. Non è esplicitamente nominato il teschio, ma genericamente il «molto ossame», che comprende anche la tibia, di cui nel dipinto si vede una delle estremità (ad evidenziare, in parallelo all'orologio fermo e al candeliere vuoto, il tema della morte); ma soprattutto gli «scartafacci, polverosi e corrosi», la «penna semiesausta, muta»: anche la scrittura tace, è muta, morta come il cronometro. È su questo particolare che si compie l'identificazione dell'autore del quadro con l'autore della poesia (si noti la ripetizione «miei», «mia»), che introduce anche il segno dell'ironia critica nella definizione di «repertorio trito e obbligatorio», riconoscendo per altro, con comico ossimoro (e usando una formula colloquiale, ironica: «il suo»), il «vivace effetto» della scrittura, «semiesausta» e destinata al silenzio («muta»).

Siamo di fronte, dunque, ad un nuovo, sintetico, quasi epigrammatico, "*novissimum testamentum*" (quello vero era stato scritto, si dovrà ricordarlo, quattro anni prima, nell'«anno novecento e ottanta e due»). Ma, se in *Novissimum testamentum* il calco parodico di Villon (di un Villon rivisto attraverso il controdolore palazzeschiiano), il ricorso alle stesse immagini («quando asciuttato è l'ultimo bicchiere / [...] ognuno si è raccolto le sue ossa [...] e il mio tempo, per me, tempo è scaduto [...] dove era in fiore un neo, ride un teschietto [...] qui mi è alla fine il mio inchiostro, signori, / e

²⁸ Si veda, a questo proposito, l'imitazione dei sonetti barocchi su questo tema di *Chronometron* (ottobre 1982), in *Il gatto lupesco*, cit., p. 198.

qui si va spegnendo la mia voce»), nella poesia di *Mauristhuis*, l'identificazione con il pittore comporta uno straniamento d'altro tipo: non più l'ironico tragicomico sberleffo affidato a una chiusa tutta personale («congedo prendo più morto che vivo»), ma, questa volta, il rovesciamento nei versi finali del titolo–tema stesso del dipinto.

Il «qui tutto è niente: / e questo niente è tutto):», ricalcato sul biblico «vanitas vanitatum et omnia vanitas» (*Ecclesiaste*, 1,2 e 12,8), assume piuttosto un significato riconducibile ai lucreziani «haud igitur redit ad nilum res ulla, sed omnes / discidio redeunt in corpora materiai» (che Sanguineti, in un'altra occasione, ha tradotto: «non c'è cosa dunque che ritorna al nulla, ma tutte, / per disgregazione, ritornano agli elementi corporei della materia²⁹) e «Nam quodcumque suis mutatus finibus exit / continuo hoc mors est illius quod fuit ante³⁰».

Se la prima poesia si concludeva con «niente» («(poi, più niente di niente):»), l'ultima si conclude con «tutto», ma all'interno dell'apparente ossimoro («qui tutto è niente: / e questo niente è tutto):»), che in realtà può essere assunto come riassuntivo, dialetticamente, di una concezione materialistica (anche qui si può notare l'ascendenza lucreziana, che trova ancora conferma nell'idea della morte: «Nil igitur mors est a nos neque pertinet hilum, / quandoquidem natura animi mortalis habetur³¹»).

Non è stato un caso, allora, credo, che in *Mikrokosmos*, proprio queste due poesie (la prima e l'ultima) siano state scelte fra le sette di *Mauristhuis*.

Nel gioco di interpretazione dell'immagine c'è una analogia con la poetica che sta alla base dei contemporanei “rebus”. Sanguineti ricorda, a proposito di *Rebus*: «Avevo in mente una poesia, che per così dire, desog-

²⁹ E. SANGUINETI, *Quaderno di traduzioni*, Einaudi, Torino 2006, p. 7. I versi lucreziani sono i vv. 248-49 del primo libro del *De rerum natura*, ma si vedano anche i vv. 670-71: «haud igitur possunt ad nilum quaeque reverti». Il passo lucreziano fa riferimento al fuoco (la candela spenta è uno degli elementi del quadro).

³⁰ LUCREZIO, *De rerum natura*, I, 671.

³¹ *Ivi*, III, 830-31. Ma tutto il passo lucreziano sulla morte (di cui Sanguineti ha tradotto i vv. 870-887) va tenuto presente. Così, grazie alla pittura, si realizza anche qui quel dialogo con Lucrezio che è una costante nell'opera sanguinetiana (fino al *Proemio* e alla *Imitazione* lucreziani dell'ultimo *Varie ed eventuali*) e che forse deve essere ancora messo completamente a fuoco, ma su cui Federico Condello ha già dato un significativo contributo (cfr. F. CONDELLO, «Impuro specchio». *Il Lucrezio di Sanguineti*, in «il verri», 29, 2005, pp. 124-131).

gettivandosi a fondo, nascesse dalle cose stesse, quasi esentata da qualunque intervento autoriale». ³²

In *Mauristhuis* questa poetica dell'impersonalità (che si realizza nella prosopopea di un personaggio "altro", che cambia di volta in volta), si dimostra in realtà piuttosto una strategia auto-analitica: l'oggettività del quadro viene costantemente messa in discussione dallo sdoppiamento dell'io e del personaggio. Il travestimento non nasconde, ma rivela: come nel sogno, come nel teatro, come nel "teatro del sogno".

Mauristhuis, allora, si pone al centro di quella "svolta" rappresentata da *Bisdibis*, già segnalata a suo tempo dalla recensione di Vittorio Spinazzola alla raccolta, di cui anzi, probabilmente, costituisce il momento di maggiore "consapevolezza di sé" (per usar la formula che Spinazzola, riferendola a *Bisdibis* nel suo complesso, usa a proposito, in generale, della sperimentazione sanguinetiana ³³).

³² E. SANGUINETI, *Genova per me*, Guida, Napoli 2004, p. 65. Su *Rebus*, oltre a WEBER, *Usando gli strumenti di utopia*, cit., pp. 303-347, cfr. S. AGOSTI, *Sanguineti fuori catalogo*, in «il vertice», 44, ottobre 2010, pp. 5-28, ma soprattutto pp. 17-28.

³³ «Siamo davvero nel cuore, ironico e autoironico, del rovello espressivo che ha fatto di Sanguineti uno dei protagonisti della sperimentazione poetica più consapevole criticamente di sé» (V. SPINAZZOLA, *Bisdibis*, in «Autografo», 17, 1989, pp. 13-18, ora antologizzata da POLICASTRO, *Sanguineti*, cit., pp. 204-206).



1. J. Sanders van Hemessen, *Scena allegorica* (1550 circa), L'Aia, Mauritshuis Museum

Questi i dati del quadro riportati dal catalogo *on-line* del Mauritshuis (<http://www.mauritshuis.nl>), versione olandese e inglese: Jan Sanders van Hemessen, *Allegorische voorstelling, mogelijk de personificatie van de poëzie met een dichter/Allegorical scene, possibly the personification of poetry with a poet* (c.1550); dimensioni: 159 x 189 cm. (numero d'inventario: 1067).



2. P. de Hooch, *Uomo che fuma e donna che beve in un cortile* (1658-60 circa), Mauritshuis Museum
Pieter de Hooch, *Een binnenplaats met een rokende man en een drinkende vrouw/A man smoking and a woman drinking in a courtyard* (c. 1658-1660); dimensioni: 78 x 65 cm. (n.i.: 835).



3. F van Mieris il Vecchio, *Scena bordello* (1658), Mauritshuis Museum
Frans van Mieris the Elder, *Bordeelscèn / Brothel scene* (1658); dimensioni: 42.8 x 33.3
cm. (n. i.: 860).



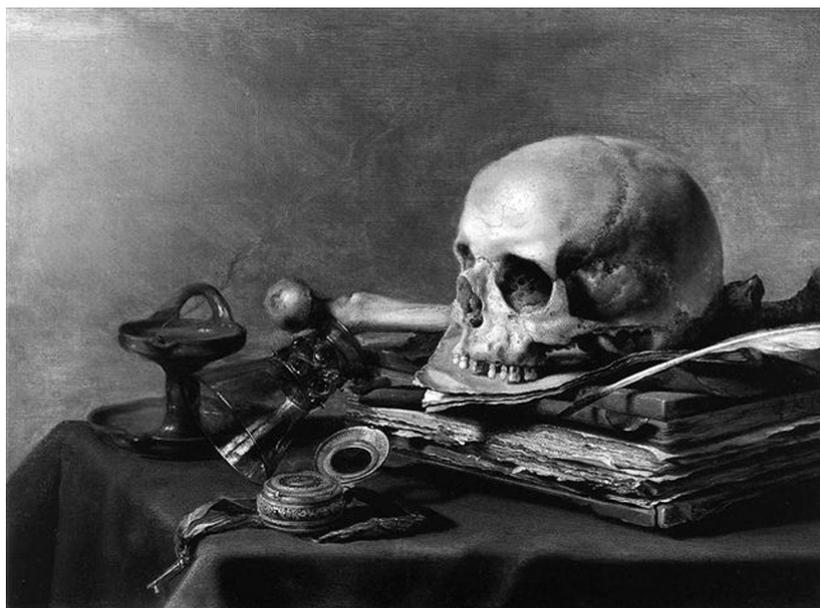
4. Rembrandt, *La lezione di anatomia del Dr Nicolaes Tulp* (1632), Mauritshuis Museum
Rembrandt van Rijn, *De anatomische les van Dr Nicolaes Tulp/The anatomy lesson of Dr
Nicolaes Tulp* (1632); dimensioni: 169.5 x 216.5 cm. (n. i.: 146).



5. Vermeer, *Veduta di Delft* (1660-61 circa), Mauritshuis Museum
Johannes Vermeer, *Gezicht op Delft / View of Delft* (c.1660-1661); dimensioni: 96.5 x 115.7 cm. (n. i. : 92).



6. J. Wtewael, *Marte e Venere sorpresi da Vulcano* (1601), Mauritshuis Museum
Joachim Wtewael, *Mars en Venus betrappt door Vulcanus/Mars and Venus surprised by Vulcan* (1601); dimensioni: 20.8 x 15.7 cm. (n. i.: 223).



7. P. Claesz, *Vanitas* (1630) Mauritshuis Museum
Pieter Claesz, *Vanitas-stilleven/ Vanitas still life* (1630); dimensioni: 39.5 x 56 cm (c. i.:
943).

Nella stessa collana:

1. MORENO SAVORETTI, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento.*
2. ANNIBALE RAINONE, *Udire spari. Appunti di critica teatrale.*
3. MICHELE BIANCO, *Reditus ad Deum, Filosofia e Teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica.*
4. CRISTIANA CAFINI, *Immagini del Giappone nel Mikado di Gilbert & Sullivan.*
5. CRISTIANA CAFINI, *L'influenza dell'Oriente nel teatro musicale europeo di fine secolo.*
6. CRISTIANA CAFINI, *Letteratura e Arte figurativa: poesia, moda, teatro.*
7. GIANNINO BALBIS e VALTER BOGGIONE (a cura di), *A tavola con le parole. Il cibo e il vino negli scrittori liguri e piemontesi.*
8. GIORGIO BARBERI SQUAROTTI e VALTER BOGGIONE (a cura di), *Pitture di parole. Per Barbara Zandrino.*