

Labirinti 164



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università degli Studi di Trento
Simone Albonico
Università degli Studi di Losanna
Fabrizio Cambi
Istituto Italiano di Studi Germanici
Andrea Comboni
Università degli Studi di Trento
Francesca Di Blasio
Università degli Studi di Trento
Claudia Kairoff
Wake Forest University of Winston-Salem (USA)
Caterina Mordeglia
Università degli Studi di Trento
Paolo Tamassia
Università degli Studi di Trento

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 164
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© 2016 Dipartimento di Lettere e Filosofia
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-705-1

Finito di stampare nel mese di dicembre 2016.

UT PICTURA POESIS
INTERSEZIONI DI ARTE
E LETTERATURA

a cura di
Pietro Taravacci - Enrica Cancelliere

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

SOMMARIO

PIETRO TARAVACCI, Introduzione. L'eterna ricerca di un'ardua analogia	7
MARCELLO CICCUTO, Vicende moderne dell'antico patto fra parole e immagini. Per una storia dell' <i>ut pictura poesis</i>	25
GIULIA ZAVA, Dalla poesia all'immagine: l'illustrazione interpretativa del Petrarca queriniano	45
ANDREA COMBONI, Un'elegia di Pierio Valeriniano e due dipinti per Isabella d'Este Gonzaga	63
CECILIA GIBELLINI, Michelangelo e i poeti del Novecento	77
MARCELLA TRAMBAIOLI, Efectos de cromatismo y de claroscuro pictóricos en <i>La hermosa de Angélica</i> : cantera poética del joven Lope de Vega y subtexto del <i>Polifemo</i> de Góngora	101
ENRICA CANCELLIERE, L'elaborazione del "doppio iconico" nella letteratura drammatica dei <i>Siglos de Oro</i>	125
LAVINIA BARONE, La codificazione retorica e iconica del tragico femminile in <i>La niña de Gómez Arias</i> di Pedro Calderón de la Barca	163
ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI, Valente, Dürer e il gomito nero di <i>Una antigua representación</i>	195

PIETRO TARAVACCI, Ecfrasi e interpretazione nella poesia <i>Hilando</i> di Claudio Rodríguez	211
PHILIP STOCKBRUGGER, Emilio Cecchi e Berenson. La nascita della ‘visività’	231
NICOLÒ RUBBI, <i>La decollazione del profeta e la mo- struosità del volto</i> . Influenza di luoghi e tecniche pittoriche nell’opera letteraria di Giovanni Testori	277
PIERLUIGI PIETRICOLA, Il mitico Tiepolo di Calasso. Un esempio di ecfrasi <i>à rebours</i>	299
ANTONIO COIRO, <i>Underworld</i> e la poetica visuale di DeLillo	311
CRISTIANA PAGLIARUSCO, Shurooq Amin canta Geor- gia O’Keeffe: l’ecfrasi e il ‘visibile parlare’	323
ANTONELLA ANEDDA, Cacciatrici d’immagini	343
JUAN CARLOS MESTRE, <i>Ut pictura</i>	361
APPENDICE ICONOGRAFICA	373

PIETRO TARAVACCI

INTRODUZIONE

L'ETERNA RICERCA DI UN'ARDUA ANALOGIA

Il tema delle intersezioni tra arte e letteratura, che il Seminario Permanente di Poesia (SEMPER) dell'Università di Trento ha scelto per il suo secondo volume monografico, è di quelli che ci conducono agli albori del pensiero estetico. Credo convenga ricordare che questa stessa collana ha già accolto due studi monografici sul tema,¹ con i quali mi piace pensare che questo contributo miscelaneo, che curo assieme a Enrica Cancelliere, possa instaurare idealmente un proficuo dialogo.

L'accostamento analogico tra letteratura e pittura è infatti una costante della cultura occidentale, variamente interpretato da ogni epoca e tradizione nazionale in relazione ai diversi contesti artistici e letterari, ma sempre così evocativo delle ragioni ultime della creazione artistica da accettare, nell'epoca contemporanea, di esser definitivamente messo in discussione, pur in un continuo rinvio alle sue origini.

Il greco Simonide di Ceo definisce la pittura «poesia muta» e la poesia «pittura che parla»,² un concetto su cui insistono tanto

¹ Si tratta dei numeri 128 e 139 della collana “Labirinti”, rispettivamente L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti (eds.), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Editrice Università di Trento, Trento 2010 e il saggio di Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald*, Editrice Università di Trento, Trento 2012.

² La testimonianza di Simonide (VI-V sec. a.C.) ci arriva indirettamente da Plutarco, *De gloria Atheniensium* (346f-347a), il quale nel suo resoconto

il pensiero estetico che la trattatistica retorica di Grecia e Roma,³ e che poi verrà rielaborato da Orazio, il quale lo fissa nella fortunata formula *ut pictura poesis* (*Ars poetica*, 361), da cui si dipaneranno le riflessioni di molti artisti e pensatori. In epoca rinascimentale, dietro il forte impulso a stabilire il primato di scultura o pittura, si fa particolarmente attivo il confronto tra pittura e poesia come arti ‘sorelle’ nello stesso intento mimetico già rilevato nell’antichità, come accade nella *Poetica* di Bernardino Daniello (1536), nella *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti* (1549), di Benedetto Varchi,⁴ e poi nel *Dialogo della rhetorica*, dei *Dialoghi* (1542) di Sperone Speroni. Nel suo *Dialogo della pittura intitolato l’Aretino* (1557) Ludovico Dolce, non accontentandosi del parallelo troppo automatico tra le due arti, effettuato nel nome di un comune intento mimetico, sembra segnare la differenza tra pittura e poesia, facendo dire all’Aretino (nel suo dialogo con Giovan Francesco Fabrini) che la poesia non si limita a fare quello che fa la pittura, ovvero imitare «tutto quello che si dimostra all’occhio»,⁵ ma anche quello che «ancora si rappresenta all’intelletto»;⁶ un distinguo di non poco conto, nella prospettiva di una superiorità intellettuale della poesia, che induce l’Aretino a definire il pittore e il poeta «quasi fratelli».⁷ Contro una tale superiorità della poesia – peraltro ereditata dalla prima definizione di Simonide, il quale aveva definito la pittura per ciò che manca alla poesia e la poesia per ciò che aggiunge alla pittura –

associa pittura e poesia in virtù della loro stessa vocazione mimetica, seppur resa con strumenti diversi e da una diversa prospettiva temporale. Infatti – afferma Plutarco – i pittori rappresentano le azioni come se stessero avvenendo, mentre nelle opere letterarie le stesse azioni sono esposte una volta avvenute. Lo stesso Plutarco torna sul parallelo tra le due arti mimetiche nella *Vita di Alessandro*, 1, 3, 665a.

³ Immancabile il rimando ad Aristotele, *Poetica*, 6, 8, 1450a. Sul versante della cultura romana, c ricorda Cicerone, *Tusculanae disputationes*, V, 114 e quindi la *Rhetorica ad Herennium*.

⁴ Il Varchi dedica al tema la Disputa terza, *In che siano simili ed in che differenti i Poeti ed i Pittori*.

⁵ La citazione proviene dall’edizione bilingue (italo-francese) *Dialogo della pittura di M. Ludovico Dolce Intitolato L’Aretino*, in Firenze 1735, Per Michele Nestenus e Francesco Moücke, pp. 106-108.

⁶ Ivi, p. 108.

⁷ *Ibidem*.

aveva fortemente polemizzato Leonardo,⁸ sostenitore della superiorità 'impressiva' della pittura.

Nelle sue *Dicerie sacre* (1614) Giambattista Marino tenta una più compenetrante assimilazione volta a dimostrare (seppur nella prospettiva dell'elitario poeta, che può essere capito soltanto dalle persone colte, mentre alla pittura sembra accedere anche l'ignorante) che le due arti sono tanto simili che «scambiandosi alle volte reciprocamente la proprietà delle voci, la poesia dicesi dipignere e la pittura descrivere» (*Diceria prima: la Pittura*). Nella raccolta lirica intitolata *Galeria* (1620) lo stesso autore dà voce e figura al gusto barocco d'una stretta compenetrazione tra parola e immagine, e i 453 testi (tra madrigali, sonetti e liriche di varia natura) di cui il libro si compone entrano in stretta relazione ecfrastica con le pitture e le sculture del 'museo' mariniano, interrogandole, sondandole in profondità. Non potendo dar conto qui della vasta eco che ebbe, tanto in Italia che in Europa, un tale dibattito fra arti figurative e poesia (un dibattito che, nel nome dell'interdisciplinarietà delle arti, coinvolge e avvicina mito e storia e mette a confronto diretto la classicità e la modernità), rinvio ai contributi degli studiosi, i quali hanno affrontato nel volume specifici aspetti dell'*ut pictura poesis* in epoca rinascimentale e barocca. Non prima, però, di aver fatto un rapidissimo cenno a quanto in epoca umanistico-rinascimentale la ricerca archeologica e in particolare il rinvenimento della statuaria antica abbiano contribuito a mettere in contatto il linguaggio critico letterario e poetico con le straordinarie qualità scultoree dei reperti. Il caso più sorprendente e noto è quello del rinvenimento del gruppo del Laocoonte, nel 1506, il cui impatto nelle lettere e nell'arte del Rinascimento è stato studiato da Salvatore Settis,⁹ e costituirà il paradigma di un'arte con la quale la poesia, a partire dal *Carmen de Laocoonte*, di Jacopo Sadoletto, entra in evidente competizione ecfrastica ed espressiva nel cogliere la dinamicità e la narratività insite nel gruppo scultoreo, che a sua volta non fa che dar figura al famoso episodio virgiliano (*Eneide*, II, vv. 214ss.).

⁸ Nel *Trattato della pittura*, 1498 ca.

⁹ S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Donzelli, Roma 2006.

A questa vasta eco che il complesso marmoreo suscitò nel mondo artistico-letterario si deve il fatto che nel corso del tempo quell'antica analogia incontri la visione (di ascendenza illuministica e centralissima nella riflessione teorica sul concetto dell'*ut pictura poesis*) di Gotthold Ephraim Lessing, secondo il quale «la pittura adopera per le sue imitazioni mezzi o segni completamente diversi da quelli della poesia»,¹⁰ in opposizione alla coeva teoria unificante delle arti, vivacemente sostenuta da Charles Batteux nel suo *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746).¹¹ Nell'epoca dei Lumi la *querelle* non si limita a seguire o ribaltare le diverse prospettive rinascimentali e barocche, ma pone l'una di fronte all'altra una visione 'filosofica', da un lato, che Lessing riconosce a Batteux, il quale riconduce tutte le arti a un unico principio (anticipando perciò tesi heideggeriane e generalmente novecentesche) e, dall'altro, una posizione 'critica', quella dell'autore del *Laocoonte*, appunto, che tende ad attribuire a ogni arte mezzi o segni specifici, che fanno sì che la pittura sia arte che imita la simultaneità nello spazio e la poesia sia arte che imita articolando suoni disposti in successione lungo una linea temporale.

Come non riconoscere, dunque, che la riflessione di Lessing anticipa di ben due secoli la distinzione, così centrale nell'indagine semiotica di Émile Benveniste, tra «i sistemi dove la significanza è impressa dall'autore all'opera e i sistemi dove la significanza è espressa dagli elementi primi allo stato isolato, indipendentemente dalle relazioni che possono contrarre»?¹² E dunque, come riconosce il linguista francese, così finemente ripreso e commentato da Segre nell'importante saggio *La pelle di San*

¹⁰ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766; trad. it. a cura di M. Cometa, *Laocoonte*, Aesthetica, Palermo 2003. La famosa dichiarazione di Lessing si trova all'inizio del paragrafo XVI. Per una breve ma efficace rassegna della fortuna del motivo del Laocoonte nelle lettere rinascimentali rinvio allo studio di S.S. Scatizzi, *Ut pictura poesis. La descrizione di opere d'arte fra Rinascimento e Neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto*, «Camena», n° 10 (février 2012), pp. 1-23, pp. 12-16.

¹¹ Trad. it. a cura di E. Migliorini, *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*, Aesthetica, Palermo 1992.

¹² E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, vol. II, Il Saggiatore, Milano 1985, p. 75.

Bartolomeo,¹³ ogni analogia tra poesia e pittura deve vedersela con la basilare differenza tra l'arte del poeta, che fa necessariamente riferimento a un sistema semiotico dato, e l'arte dell'artista figurativo, che è priva di un sistema di segni equivalente al segno linguistico.

L'indagine sulla relazione tra le due arti si è dunque arricchita nel corso dei secoli di puntelli estetici, teorico-letterari ed epistemologici fondamentali, rielaborati nella riflessione estetica romantica, nella rivoluzione sinestetica delle Avanguardie primo-novecentesche, nonché nel peculiare rapporto che lega pittura prima e fotografia poi nella definizione del modo realistico.¹⁴ Ancora nel Novecento, Modernismo e Postmodernismo (si pensi solo a W.G. Sebald) dedicheranno al rapporto tra immagine e testo uno spazio centralissimo, alla luce di istanze speculative di varia natura, tra cui gli studi sulla ricezione, quelli semiotici e decostruzionisti, nonché quelli dell'interculturalità.

Superata, dunque, la dialettica della presunta competizione tra le due arti, la riflessione più recente della critica sui legami tra letteratura e iconografia, sulla scia di istanze estetiche di ascendenza romantica, analizza piuttosto le modalità della loro reciproca implicazione, individuata e indagata sulla base della loro comune discendenza dalla medesima materia del *poiein*, in quanto creazione artistica: molti poeti e artisti contemporanei hanno sondato questo spazio 'originario' condiviso dalle arti, allargando spesso il loro sguardo verso poetiche ed estetiche che superano i confini dell'Occidente e guardano con interesse alla coincidenza di sistema ideografico e sistema sillabico dell'estremo Oriente.

L'apporto speculativo e pragmatico dell'analisi critica condotta secondo i principi del Formalismo, dello Strutturalismo e della Semiotica è stato determinante per lo studio delle affinità e divergenze dei due linguaggi (quello verbale e quello figurativo), mostrando la loro parziale sovrapposibilità, l'estensione e i

¹³ C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Einaudi, Torino 2003.

¹⁴ Cfr. P. Brooks, *Realist Visions*, Yale University Press, New Haven 2005.

limiti della loro reciproca traducibilità e le interferenze di codici che spesso producono opere di forza inattesa. Grazie al contributo di studiosi del calibro di William Guild Howard, Roberto Longhi, Erwin Panofsky, Mario Praz, Rensselaer Lee, Ernst Gombrich, Giovanni Pozzi, Michel Foucault, Cesare Segre, Tzvetan Todorov, Mary Carruthers, W.J.T. Mitchell, Lina Bolzoni, Omar Calabrese (per citare solo alcuni nomi tra i moltissimi possibili) fino ai recenti apporti di Antonio Muñoz Molina¹⁵ e di Olivier Boulnois,¹⁶ Jesús Ponce Cárdenas¹⁷ e Pier Vincenzo Mengaldo,¹⁸ tra molti altri, oggi ci appaiono più chiare le dinamiche compositive attraverso le quali letteratura e pittura svelano zone di vicendevole interferenza.

Azzardando in estrema sintesi un bilancio della tradizione del tema, sento di poter osservare che da un lato troviamo il linguaggio letterario che sperimenta nuove strategie per aumentare le proprie possibilità figurative e plastiche (dalle scritture esposte medievali alla poesia visiva contemporanea e a ogni scrittura ecfrastrica); dall'altro, abbiamo la poetica del 'visibile parlare', ossia il tentativo messo in atto dalle arti figurative per realizzare un *discours* temporale, una sorta di paratassi metanarrativa: basti pensare alla sequenzialità dei *retablos* e dei cicli di affreschi, oppure al gioco prospettico tra primo piano e sfondo.

Questo spazio creativo che si può definire intersemiotico o 'intergenerico', caratterizzato dal dinamismo biunivoco del linguaggio poetico e del linguaggio pittorico, naturalmente aperto alla contaminazione e all'ibridazione e, proprio per questo, suscettibile di sempre nuove letture interpretative, ci è parso un terreno d'incontro vasto e ancora ricco, oggi più che mai, di percorsi da tracciare o ri-tracciare con i più recenti strumenti della critica. E, oggi più che mai, appunto, come suggerisce Ciccuto, ma come ci dimostrano anche gli apporti degli artisti e

¹⁵ A. Muñoz Molina, *El atrevimiento de mirar*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2013.

¹⁶ O. Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e-XVII^e siècle)*, Seuil, Paris 2008.

¹⁷ J.P. Cárdenas, *Écfrasis: visión y escritura*, Editorial Fragua, Madrid 2014.

¹⁸ P.V. Mengaldo, *Due ricognizioni in zona di confine*, Monte Università Parma Editore, Parma 2015.

poeti che hanno accettato il nostro invito a misurarsi su questo tema, appare definitivamente chiaro come da questa antichissima collaborazione secolare possa derivare una nostra intensificata cognizione dalla realtà, secondo quello che era il principio originario della formula *ut pictura poesis* che nelle intenzioni di Orazio non era un vero e proprio confronto tra le due arti, quanto piuttosto il desiderio di entrambe di potenziarsi e di essere all'altezza del mondo.

Uno dei concreti obiettivi che si è voluto perseguire con questo volume è il confronto fra studiosi già affermati, che hanno dedicato al tema una lunga porzione del loro percorso scientifico, quali Marcello Ciccuto, Enrica Cancelliere, Andrea Comboni e Marcella Trambaioli e giovani studiosi che hanno intrapreso di recente il loro cammino di ricerca, sebbene tutti con competenza e passione. L'ordine che si è voluto dare alla successione dei saggi, dopo il contributo di Ciccuto (al quale, per le sue indiscusse competenze acquisite in decenni di attenzione allo specifico ambito, è stato attribuito l'arduo compito di una ricognizione storico-teorica dell'antico «patto» fra le due arti), ha inteso seguire la cronologia di opere e personaggi, o dei fenomeni artistici presi in esame da ciascuno studioso. Nella loro disposizione diacronica i saggi hanno individuato soprattutto due epoche storiche di interesse specifico quali l'epoca rinascimentale e barocca da un lato e quella contemporanea dall'altra, e si sono rivolti precipuamente agli ambiti della letteratura italiana e spagnola, con frequenti e significativi sguardi a tutta la realtà artistico-letteraria europea e americana.

*

Uno dei principali meriti del contributo di Marcello Ciccuto è quello di andare oltre le origini «leggendarie» dell'affermazione di Simonide riferita da Plutarco e di tentare un approccio scientifico al vero significato che per gli antichi poteva avere il confronto fra le due arti, ben al di là delle «incomprensioni» e degli «abusi interpretativi che hanno accompagnato per secoli la nota formula dell'*ut pictura poesis*». Lo stesso intento, poi, è

rivolto alle epoche successive, che Ciccuto attraversa con straordinaria pertinenza e ricorrendo sempre a fonti di prima mano. La completezza e la robustezza dell'indagine dello studioso pisano hanno consentito che questa mia introduzione fosse così rapida e desultoria. Altro merito del saggio di Ciccuto è quello di presentare il ruolo del soggetto lirico che interviene a sostituire l'antico concetto mimetico dell'*ut pictura poesis*, aprendo un confronto del tutto nuovo tra le due arti. In particolare il critico si sofferma sull'importante lavoro di integrazione del pittorico e del grafico all'interno dell'opera di Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, alla luce di un'interpretazione decisamente moderna che, a partire da quella che possiamo definire «epoca della 'visione creatrice'», va indagando le possibilità di reinventare l'opera d'arte attraverso la sua descrizione, orientando in modo del tutto nuovo i segni sia pittorici che letterari.

Seguendo un ideale itinerario storico, il volume presenta alcune indagini specifiche che rappresentano le numerose attestazioni e interpretazioni del concetto dell'*ut pictura poesis* all'interno della letteratura e dell'arte italiana, da Petrarca a Michelangelo.

E proprio a Petrarca è dedicato il lavoro di Giulia Zava, ovvero all'illustrazione interpretativa del *Canzoniere* queriniano GV15, l'unico nella storia della miniatura petrarchesca in cui i *fragmenta* siano stati interamente illustrati. La fine mano dell'illustratore è quella di un anonimo letterato di fine XV secolo, definito, appunto, Dilettante Queriniano. La studiosa tende a mostrare come l'intreccio fra *pictura* e *poesis* approdi a un consapevole e articolato impianto figurativo che puntualmente accompagna i versi del poeta non limitandosi a una rappresentazione puramente ornamentale, ma corredando il testo di simboli, pittogrammi e immagini che non sono stimabili soltanto per il loro aspetto storico-artistico, ma che meritano di essere studiati per le loro qualità interpretative del testo petrarchesco.

A Pierio Valeriano (1447-1558) è dedicato il saggio di Andrea Comboni, che, in particolare, studia i rapporti tra un'elegia dell'umanista bellunese (componimento encomiastico diretto a Isabella d'Este Gonzaga, in cui si allude al combattimento tra Pallade e Cupido) e due dipinti per la medesima Isabella (*Batta-*

glia di Castità contro Lascivia, del Perugino, e *Amore minacciato da Minerva*, recentemente attribuito a Giulio Romano). Sulla base di una bibliografia di prima mano, il saggio di Comboni entra nel merito del raffinato contesto della corte del primo Rinascimento, documentando lo stretto vincolo tra cultura letteraria e cultura iconografica, a loro volta testimoni della posizione centralissima attribuita alla cultura mitologico-allegorica dell'epoca, che era in grado di spingere il lettore e l'osservatore a sempre attuali interpretazioni dei valori dell'Antichità.

Il contributo di Cecilia Gibellini ci permette di restare, con Michelangelo, in ambito rinascimentale, ma solo per iniziare un viaggio ricettivo dell'arte del grande artista nella poesia del XX secolo. Gibellini testimonia della fascinazione che hanno esercitato singole opere michelangiottesche in altrettanti componimenti di poeti del Novecento e al tempo stesso mostra quanto l'opera scultorea di Michelangelo diventi, come accade nell'inno *La Pietà*, di Ungaretti, paradigma di una evidente apertura al barocco, a partire dalle rotture insanabili e dagli aspetti rivoluzionari che l'arte michelangiottesca porta in sé. La studiosa dimostra poi che talvolta è la figura stessa dell'artista, la sua biografia e la sua 'leggenda', a catalizzare un forte interesse. Nei versi e nelle pagine in prosa a lui dedicati, gli autori novecenteschi rinnovano l'immagine, già delineata dalla tradizione della letteratura artistica a partire dal Vasari (e fino alla *Vita di Michelangelo* di Papini), del Buonarroti come emblema del genio melanconico e infelice. E dunque l'artista rinascimentale, osserva Gibellini, spesso si fa specchio del poeta moderno (Ungaretti, Saba, Fernando Bandini, Vigolo): è l'«atleta del tormento di tre secoli» che impressiona Ungaretti, o il «Michelangelo vecchio» in cui si riconosce Pasolini.

Il contributo di Marcella Trambaioli, *Efectos de claroscuro pictórico en La hermosa de Angélica: cantera poética del joven Lope de Vega*, ci porta dentro quel Barocco di cui il Michelangelo ungarettiano era foriero. La studiosa, che dà conto di una recente bibliografia sulla relazione tra Lope e le arti figurative del suo tempo, ricordando la sua vicinanza al mondo della pittura, di cui egli dà evidente dimostrazione nell'opera teatrale e poetica, individua in *La hermosa de Angélica* (poema epico-

narrativo del giovane Lope, che si propone come continuazione dell'*Orlando furioso* di Ariosto) un'opera particolarmente vincolata alla pittura. Lo studio dimostra come, assieme alle molteplici menzioni di artisti classici e moderni e a una vera e propria *alabanza* della pittura (nel canto XIII), nelle ottave del lungo poema si realizzino ritratti e nature morte (*bodegones*) – testimoni di una raffinata tecnica ecfrastica nel giovane poeta – e in particolare effetti di chiaroscuro, ai quali la studiosa dedica una specifica attenzione. Il contributo di Trambaioli si conclude con l'invito a ricercare nel valore visuale e figurativo la qualità più propriamente barocca di Lope e in grado di avvicinarlo a Góngora nel nome di una comune capacità di creare sull'*evidentia* figurativa un universo poetico autonomo.

A questo fanno seguito due contributi che si rivelano centralissimi nella ricerca della realtà iconologica all'interno della letteratura drammatica del *Siglo de Oro* spagnolo.

Con il suo ricco e articolato studio sul “doppio iconico” aureo, Enrica Cancelliere ci permette una specifica ricognizione di un ampio percorso teorico ed epistemologico che, partendo dalle considerazioni che la *Poetica* di Aristotele riserva alla specifica τέχνη della poesia drammatica, approda alla peculiare e consapevole natura del teatro barocco spagnolo. La studiosa, muovendo dai concetti aristotelici di ὄψεις e di φαντασία, rileva quindi l'originaria vocazione figurativa e plastica di questa peculiare forma poetica e di questa specifica forma mimetica, volte a rendere visibili agli occhi della mente i prodotti dell'Immaginario. Avvalendosi poi delle aristoteliche *De anima* e *Rhetorica*, lo studio di Enrica Cancelliere si concentra sui procedimenti di visualizzazione del discorso e in particolare della metafora, la quale ci permette di entrare nella zona più sensibile della ἐνάργεια, ovvero dell'*evidentia* che la mimesi teatrale aurea raggiunge. Di grande rilievo sono le considerazioni che la studiosa fa circa l'istanza visualizzante del ‘dover-essere’ metaforico, che permettono di recuperare la piena funzione estetica ed etica, in definitiva “iconica”, dell'impianto metaforico del teatro barocco spagnolo. Sulla scia della formula oraziana, dunque, e avvalendosi dei contributi critici di Arellano, la studiosa presenta l'equivalenza *ut pictura spectaculum*, che evidenzia quanto il

‘secondo testo’, che nel teatro si aggiunge a quello letterario, si configuri come ‘doppio iconico’, determinato da una τέχνη che il testo drammatico condivide con le arti figurative, svelando la propria sostanziale attitudine visualizzante. Alla lettura diretta del contributo, che presenta una straordinaria integrazione di testi teatrali e raffigurazioni pittoriche, affido la comprensione di questo denso apporto della nota studiosa palermitana.

Sulla scia di questo assetto teorico, che presenta una nuova *téchne* teatrale sulla base di una innovativa interpretazione del pensiero aristotelico operata dal Seicento spagnolo, si colloca il contributo di Lavinia Barone, la quale, attraverso l'analisi del testo calderoniano *La niña de Gómez Arias*, studia la codificazione retorica e iconica del tragico femminile. La studiosa indaga la resa ‘poietica’ del verosimile, ispirata ai principi stabiliti dall'*Arte nuevo* di Lope de Vega, vero imprescindibile manifesto della drammaturgia aurea, prendendo in considerazione gli aspetti convenzionali delle figure dei personaggi teatrali e in particolare le convenzioni retoriche e iconiche dei personaggi femminili, che si formano sull'eredità di equivalenti modelli provenienti dall'antichità. In particolare lo studio di Barone mostra come determinate categorie del tragico femminile aureo (alle quali appartiene Dorotea, la protagonista del citato testo di Calderón) sono il risultato di trasposizioni e rivisitazioni di codici e mitemi classici (e in questo caso, il paradigma mitologico della *relictæ*), particolarmente pertinenti ai supposti ideologici ed estetici della cultura barocca spagnola.

Il contributo di Elsa Maria Paredes ci permette di restare all'interno dell'ambito ispanico, portandoci però in epoca contemporanea e all'operazione esegetica che José Ángel Valente realizza in *Una antigua representación*, enigmatico testo poetico appartenente alla sua raccolta *Interior con figuras* (1976), in relazione all'incisione di Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo* (1513). Muovendo dalle attestazioni dell'esplicito interesse dell'autore verso la sostanza simbolica del cavaliere dureriano – metafora del viaggio del mistico (e del poeta) verso il castello della conoscenza –, la giovane studiosa procede a un'attenta analisi delle funzioni che nella poesia di Valente svolgono quei simboli e propone una lettura del testo alla luce del pensiero

estetico e filosofico-letterario che il poeta-saggista elabora nei saggi di *Elogio del calígrafo* (2002) attorno alla relazione tra poesia e pittura. Una stretta relazione che per il poeta – lettore dell'Heidegger di *Holzwege*, della Zambrano di *Lugares de la pintura*, di Kandinsky, di Antoni Tàpies e di Eduardo Chillida (per citare solo alcuni nomi) – si fonda, osserva Elsa Paredes, sull'equilibrio delle due arti e nega la sudditanza della pittura riconoscendo proprio nel suo essere muta quella tensione della grande poesia verso il silenzio.

L'indagine successiva, affrontando la poesia *Hilando*, di Claudio Rodríguez, ci mantiene all'interno della stessa generazione dei poeti spagnoli *del conocimiento*, cui viene ricondotto lo stesso Valente. Il componimento, esplicitamente ecfrastico, che fin dal titolo e dal sottotitolo (*Hilando. La hilandera, de espaldas, del cuadro de Velázquez*) presenta un particolare della famosa tela del pittore barocco, per il poeta di Zamora è anche e soprattutto l'occasione per sondare nel mistero della immaginazione artistica e poetica e nel potere salvifico dell'arte, mediante una interpretazione profonda della figura della giovane filatrice. Prendendo le mosse soprattutto da due contributi critici precedenti, uno di Mudrovic e l'altro di Debicki, il saggio tende a dimostrare come il verso di esordio «Tanta serenidad es ya dolor», con la sua paradossale corrispondenza tra serenità e dolore non è determinato da fattori riconducibili all'esistenza reale del poeta, che si oppone alla serenità derivante dall'astrazione artistica, ma è, invece, un verso che indaga e interpreta in profondità la complessa disposizione spirituale del pittore barocco, il quale, nella creazione della sua figura (oggetto della poesia di Rodríguez) coglie una bellezza così alta da produrre una inevitabile inquietudine in chi vi si accosta. La stessa inquietudine, peraltro, che il poeta, in stretta affinità con Velázquez, avverte e manifesta nell'intera raccolta *El vuelo de la celebración* (cui appartiene la poesia), nella quale “celebra” l'esistenza umana nei suoi aspetti più umili ed eterni.

Con il contributo successivo, di Philip Stockbrugger (*Emilio Cecchi e Berenson. La nascita della 'visività'*) si inaugura una sezione di tre saggi dedicati alla letteratura italiana contempora-

nea. Lo studioso applica il concetto di visività alla famosa opera di Cecchi, *Pesci rossi* (1920), mutuandolo da Margherita Ghilardi, curatrice dell'edizione del testo, con lo scopo di rintracciare nell'opera cecchiana la corrispondenza reciproca tra cosa vista – e dunque narrata – e il referente artistico. Stockbrugger organizza il suo lavoro in tre tappe che giustificano il suo obiettivo: dapprima analizza la prima raccolta di saggi di critica d'arte, *Note d'arte a Valle Giulia*, poi confronta Cecchi con l'importante storico dell'arte lituano-statunitense Bernard Berenson, infine, proprio a partire dall'influsso delle teorie artistiche di quest'ultimo, analizza il rapporto tra arte e poesia negli excursus che Cecchi dedica all'arte figurativa nella sua *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*.

Nel suo brillante intervento, intitolato *La decollazione del profeta e la mostruosità del volto. Influenza di luoghi e tecniche pittoriche nell'opera letteraria di Giovanni Testori*, Nicolò Rubbi osserva come la libertà artistica di Testori, che gli permise di portare il teatro e la poesia nella narrativa, «lo condusse a far irrompere la viva pittura nella compostezza del lavoro di critica d'arte», e su questo specifico terreno il giovane studioso conduce la sua analisi, in un continuo andirivieni, dal sapore narrativo, tra la scrittura creativa e il saggio critico dell'autore lombardo, con l'obiettivo di mostrare come l'attività del Testori critico d'arte (rivolto in particolare al lecchese Ennio Morlotti, a Francesco del Cairo, pittore lombardo del Seicento, al britannico Francis Bacon e al Picasso di *Guernica*) incida nella scelta e nelle tecniche della produzione del Testori narratore e poeta. E infine Rubbi dimostra che «lo scrittore Testori si serve dei soggetti studiati dal Testori critico d'arte e li modifica con l'aiuto del Testori pittore».

Con il suo studio *Il mitico Tiepolo di Calasso. Un esempio di ecfrasi 'à rebours'*, Pierluigi Pietricola ci introduce a una delle più significative opere di Roberto Calasso, autore nella cui narrativa convergono, come elementi connaturali e in modo sempre originale, mito, arte e storia, ma che nel volume *Il rosa Tiepolo* (2006) raggiunge una dimensione sicuramente inedita del concetto dell'*ut pictura poesis*. Dietro l'apparente aspetto di classico scritto di critica d'arte, il libro di Calasso sonda negli *Scherzi*

e nei *Capricci*, del pittore veneto, opere misteriose e «inarrivabili», osserva Pietricola. Il critico presenta l'operazione letteraria di Calasso come una sorta di ecfraresi al contrario, in quanto l'autore non ha l'obiettivo di mostrare e descrivere i più di ottanta dipinti tiepoleschi di cui tratta, vero contrappunto al testo letterario, ma piuttosto quello di assumerli come sequenze narrative del «romanzo demoniaco che il Settecento non sarebbe riuscito a scrivere [...] il più fosco e tenebroso del secolo. Probabilmente anche il più memorabile». Pietricola coglie, dunque, nei meccanismi di quell'ecfresi *à rebours* il peculiare e costante tentativo di Calasso di rintracciare quella storia segreta tra Oriente e Occidente, fra tradizioni remote e mitiche e il presente, che sta alla base della sua *inventio* narrativa.

Il contributo di Antonio Coiro, *Underworld e la poetica visuale di DeLillo* ci trasporta verso l'ambito americano, così centrale nella cultura visuale della contemporaneità e a contatto con *Underworld*, romanzo pubblicato nel 1997 da uno degli autori più importanti della letteratura statunitense postmoderna e sicuramente uno di quelli che più intensamente si interroga sul rapporto tra scrittura e visualità. E proprio allo specifico aspetto dell'influenza del linguaggio artistico sulla scrittura del testo Coiro punta la sua attenzione critica, nell'intento di indagare la cultura visuale di DeLillo nelle strutture, nelle forme, nei dispositivi e nelle strategie che il testo mette in campo, prima ancora che nel piano dei contenuti iconici della cultura contemporanea che arrivano ad essere, in DeLillo, oggetti ed episodi della narrazione stessa. Il critico sviluppa in modo chiaro e convincente la sua indagine dei contatti tra mondo artistico e mondo narrativo, articolandola in vari livelli: da quello puramente «decorativo e citazionista», a quello «psichico-percettivo» (in cui i personaggi fanno esperienza dell'oggetto d'arte), dal livello della costruzione dei personaggi (alcuni dei quali sono essi stessi artisti) a quello, infine, che mette in relazione profonda la massa delle esistenze condensate in *Underworld* e la moltitudine che popola il quadro del pittore fiammingo Pieter Bruegel, *Il trionfo della morte* (1562). Associandoli, entrambi, nel ribaltamento e nella frantumazione delle classiche prospettive narrative e rappresentative. Cifra estetica, quest'ultima, che non è raro osservare

nell'ecfrasi di molti autori contemporanei, come s'è visto nella scomposizione del quadro di Velázquez operata dal poeta spagnolo Claudio Rodríguez.

Al confronto tra l'opera dell'artista e poetessa kuwaitiana contemporanea Shurooq Amin e quella della pittrice modernista americana Georgia O'Keeffe (1887-1986) si rivolge lo studio di Cristiana Pagliarusco. In particolare si analizzano tre testi poetici di Amin ispirati a O'Keeffe, evidenziando il legame tra le due artiste che condividono il coraggio di un 'visibile parlare' e una indiscutibile consapevolezza della propria arte. Pagliarusco osserva come le tre poesie di Amin diventino la voce dei tre dipinti cui si ispirano, riscattando, per così dire, quella sensualità e quella passione cui la pittrice ha rinunciato per poter essere accolta nell'ambito artistico prevalentemente maschile del primo Novecento americano. Così facendo, precisa Pagliarusco, l'autrice non solo libera la voce più intima della pittrice modernista, preservandone l'intimità, ma leva anche la propria voce contro la censura delle emozioni cui oggi lei stessa viene sottoposta in Kuwait. Il contributo della giovane studiosa, ispirato alle teorie di W.J.T. Mitchell sull'ecfrasi, intende dimostrare come la poesia ecfrastica di Amin sintetizzi l'equilibrio, o meglio la parità tra le diverse arti, portando quindi a compimento la lunga ricerca della stessa O'Keeffe volta a trasformare le proprie opere in «forme che cantano».

Il volume si completa con due contributi che intendevano essere, e di fatto sono, testimonianze dirette di chi, come Antonella Anedda e Juan Carlos Mestre, sperimenta nella propria creazione le continue interferenze fra il linguaggio artistico e quello poetico.

Nel suo contributo critico, dal suggestivo titolo *Cacciatrici di immagini*, Antonella Anedda, una delle voci più versatili e raffinate del panorama letterario degli ultimi decenni, fin dal titolo (modellato su quello dell'opera *Il cacciatore d'immagini*, in cui Charles Simic ripercorre le stesse strade di New York dalle quali Joseph Cornell trae ispirazione per le sue composizioni artistiche) rivela il suo interesse per un processo creativo che parte dall'incrocio tra la scrittura e l'arte. Quella sorta di *mise en*

abîme, che nel saggio è definita «doppia caccia», dell'autore serbo-americano offre lo spunto ad Anedda per parlare di tre 'cacciatrici' del Novecento: una poetessa statunitense, Elizabeth Bishop (morta nel 1979) e due artiste: Jenny Holzer, americana, e Sophie Calle, francese, nate rispettivamente nel 1950 e nel 1953. Le riflessioni di Antonella Anedda evidenziano come le tre cacciatrici di immagini (tutte e tre con un rapporto «interlocutorio» con la pittura, con la scrittura e la poesia) siano tali per l'esigenza di uscire dagli spazi chiusi e convenzionali delle gallerie d'arte e dei circoli letterari. Nelle tre parti in cui la riflessione critica di Antonella Anedda necessariamente si articola, si osserva come le immagini, continuamente inseguite tanto nella scrittura poetica di Bishop quanto nelle opere delle due artiste, realizzino uno spazio performativo che è occasione per uscire da se stesse e fare esperienza delle vite degli altri, al di fuori di schemi letterari ed estetici predefiniti.

Chiude il volume l'accesa riflessione di Juan Carlos Mestre, pittore, saggista e soprattutto voce poetica tra le più intense e autentiche del panorama attuale, vincitore del Premio Nacional de Poesía del 2008, con *La casa roja*. Il contributo critico di Mestre sul tema specifico, che come quello di un altro grande poeta quale Valente,¹⁹ riporta soltanto la prima metà del famoso sintagma oraziano, *Ut pictura*, esordisce con una netta presa di posizione su quell'antico concetto di equivalenza che dalla sua equivoca verità tassonomica si è andato trasformando in una pura formula, ormai vuota, la cui incidenza sulle raffigurazioni critiche della creazione contemporanea è ormai nulla. Questa verità, rivelata con una tale appassionata certezza da chi, come Mestre, è poeta e artista non può che scompaginare, proprio perché proviene dalla prospettiva di chi crea, i tentativi di razionalizza-

¹⁹ J.A. Valente, *Ut pictura*, in AA.VV., *A palavra e a sua sombra. José Ángel Valente: o poeta e as artes*, Xunta de Galicia-Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2003, pp. 222-227. Marcello Ciccutto, peraltro, mi rammenta che anche Montale fa iniziare la sua poesia *Il ventaglio* (della raccolta *La Bufera e altro*) con la stessa formula dimidiata «*Ut pictura...*»: anche lì con intento metapoetico, o 'meta-artistico', per segnalare come la *fictio* artistica abbia un potere vivificante, per il poeta, ma forse anche fatale.

zione critica di un fenomeno che i precedenti contributi hanno tentato di proporre. Mestre parte dalla verità di un ormai definitivo «esaurimento estetico della sublimazione e della mimesi», e dalla fine definitiva di quella bellezza che un tempo fu verità nell'espressione poetica, come già sosteneva John Keats. E approda proprio nell'esatto punto in cui nasce la coscienza e l'esperienza di un creatore moderno, laddove si decreta definitivamente quello che l'arte barocca aveva già intravisto, nel nome dell'artificio: ovvero che ha poco senso osservare il parallelo e la 'fratellanza' tra le due arti se li si basa sul loro rapporto mimetico con la realtà, cioè se si parte dall'idea (alla quale troppo a lungo si è prestato fede) che entrambe imitino il reale, e gareggino nel farlo, pur con diversi strumenti. Insomma, Mestre sottrae l'atto creativo, sia quello poetico che quello figurativo, da quei codici che egli definisce «de transferencia», e da qualsiasi logica che tenti di imbrigliarlo proprio perché la creazione si fonda sull'immaginazione, che di per sé è 'intraducibile'. Qualsiasi relazione tra pittura e poesia, dunque, non sarà determinabile sulla base di analogie mimetiche misurabili, perché nel loro relazionarsi, che di fatto avviene ogni volta che si realizza l'atto creativo, agiscono – osserva Mestre – «azar e incertidumbre, variación y entropía como medida del desorden». Nel dialogo tra arte e pittura si insinua il “principio di indeterminazione di Heisenberg” più che variabili predeterminate di un principio di *mimesis* degli antichi, e ogni atto creativo, sostiene Mestre, è radicalmente autosufficiente e autarchico e soltanto dalla somma di ciò che è isolato può nascere la possibilità, sempre diversa, dell'opera, che è sempre sola, e da lì soltanto nasce la possibilità di quell'atto di estrema solitudine che è «la pieza, el poema, el artefacto artístico». Il verdetto del creatore della modernità è inappellabile: «Ninguna obra plástica se textualiza, ningún texto se vuelve seriamente figura», dunque la pittura e la poesia, conclude Mestre, non possono condividere altro che risultati e non procedimenti compositivi, accomunate come sono soltanto dall'imperativo categorico dell'immaginazione creatrice.

MARCELLO CICCUTO

VICENDE MODERNE DELL'ANTICO PATTO FRA PAROLE
E IMMAGINI. PER UNA STORIA DELL'*UT PICTURA POESIS*

È a partire da Platone che si fa strada l'idea dell'arte figurativa come disciplina separata, autonoma, non solo rispetto alla scienza ma anche rispetto a ogni altra *tekhne* produttiva. Nel definire pittura e poesia come arti dell'imitazione – e dunque separandole dal resto delle *tekhnai* – è Platone a tracciare per primo e in generale una frontiera teorica (l'idea insomma di un'arte in quanto arte) che resterà di difficile superamento per tutta l'età antica. Il confronto leggendario operato da Simonide, le metafore di Pindaro o le similitudini di Gorgia furono allora solo elementi con i quali si intese preparare il terreno a una necessaria quanto esatta definizione del fenomeno artistico: come disciplina dunque, anche se deviata rispetto alla retta ragione, lontana da verità e conoscenza e avvinta in linea di principio al fenomeno delle apparenze. Intendiamoci subito: per evitare quelle incomprensioni o quegli abusi interpretativi che hanno accompagnato per secoli la nostra formula dell'*ut pictura poesis*, andiamo a verificare che cosa fermentava realmente sul fondo del ragionamento del pensatore antico: la condanna platonica riguarda in primo luogo la poesia, rispetto alla quale l'arte è addirittura e ancor meno di essa un fenomeno di pura illusione, pertinente proprio al fenomeno delle superficiali apparenze. Platone non risulta interessato a un giudizio sui meriti estetici dell'arte, ma pare impegnato sopra ogni cosa a screditare la funzione socio-educativa della poesia, isolandone o neutralizzandone ogni valore di concerto con la stessa arte figurativa. Perché a suo dire i poeti o gli artisti meccanici vorrebbero occupare gli spazi che pertengono ai filosofi: viene creato così per i primi un luogo di loro esclusiva pertinenza, la sfera cioè del-

l'imitazione, l'ambito proprio delle immagini; ciò che corrisponde all'allontanamento sia di poesia che di pittura dall'area di esercizio della ragione e della perfetta conoscenza, che comporta dunque esser l'arte giudicata in base a criteri solamente estetici. 'Arte e poesia come arti della mimesi' sarà una definizione, una duratura quanto difficilmente valicabile frontiera; tanto che da allora le due arti sembrano poter quando gareggiare quando collaborare in un percorso estetico che, attraversando l'età classica, approderà da un lato alle *Eikones* di Filostrato, dove le parole saranno mostrate in grado di assumere su sé tutte le potenze significanti delle immagini;¹ dall'altro nell'esperimento delle *Tabulae Iliacae*, dove invece le immagini accoglieranno l'integrale della forza espressiva e comunicativa del racconto epico.² Resta, e a lungo, il pregiudizio di un rapporto più o meno ravvicinato con la realtà/mimesi da parte di queste attività ancora ancillari (e vorrei scusarmi con voi se non mi dilungo come sarebbe necessario su un aspetto importante del pensiero classico come questo, perché in realtà devo arrivare quanto prima a dire di declinazioni del problema e del concetto più vicine nel tempo alle nostre esperienze). In ogni caso Platone, con l'isolamento delle due arti 'gemelle', ne avrebbe pure fondato una prima coesione, su un terreno di comune esercizio (imitazione ideale della natura umana, necessità – per quanto non garantita – di combinare scopi didattici e spettacolari o piacevoli, il principio, questo sì fortemente rivendicato anche dal filosofo antico, della genialità e capacità di poeti e pittori nello scanda-

¹ In merito alla riflessione platonica attorno all'arte figurativa del suo tempo basti il rinvio, fra le decine di referti bibliografici pertinenti, agli studi di E. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Brill, Leiden 1978; C. Janaway, *Plato's Analogy between Painter and Poet*, «British Journal of Aesthetics», 31 (1991), pp. 1-12; N. Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, El Acantilado, Barcelona 1999, assieme alla breve dissertazione di C. Graf, *Eikon. Das sprachliche Bild bei Platon*, Berlin 2005.

² Il punto sulla secolare discussione attorno a questo caposaldo fra gli iconotesti dell'Antichità si potrà fare in base ai materiali raccolti nel volume di F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello (eds.), *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, Quasar, Roma 2004. Mentre per le *Tabulae* resta fondamentale lo studio comprensivo di M. Squire, *The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford University Press, Oxford 2011.

gliare e conoscere e rappresentare le passioni),³ anche se ci vorrà un lavoro di secoli per conseguire una definizione d'uso corrente.

A lungo l'età classica si è intrattenuta sul motivo delle due arti che si definiscono in rapporto alla natura/mondo reale, e dunque su quale fosse il maggiore o minore grado di realismo rappresentativo messo in corso dall'una o dall'altra. Ma direi che questa è la formula della teoria ristretta. La teoria distesa mette in gioco più avanti nel tempo, oltre all'abbondanza dei dettagli, alle capacità descrittive che sono proprie delle arti mimetiche appunto, altri due elementi presenti invero sin dai tempi del modello omerico e che portano abbastanza per tempo a innovare la primitiva norma platonica: e cioè – palpabile esattamente nel luogo straordinario della descrizione dello scudo di Achille –⁴ il moto, l'animazione delle figure e l'interazione attiva della componente testuale col lettore. Il poeta, meglio di qualsiasi altro operatore culturale in antico, si dota cioè, per rendere più efficaci i suoi strumenti, dell'*enargeia*, *alias* di un effetto di intensificazione visuale e potente della descrizione, della possibilità di ricreare in modo vivace cose o persone o azioni per via verbale, ispirandosi quando possibile ai segni resi disponibili dall'arte gemella:⁵ si trattò di un primo e deciso allontanamento dal vincolo mimetico al fine di agganciare alla verbalità l'esperienza del vedere, e caratterizzando sempre più detta esperienza visuale in termini di soggettività. È questa la

³ Cfr. per questo C. Lara-Rallo, *Ekphrasis Revisited: Crossing Artistic Boundaries*, in R. Carvalho Homem (ed.), *Relational Designs in Literature and the Arts. Page and Stage, Canvas and Screen*, Rodopi, Amsterdam-New York 2012, pp. 98-99.

⁴ Vd. allora in specifico, anche qui in mezzo a sterminata dotazione bibliografica, i contributi di S. Vilatte, *Art et polis: le bouclier d'Achille*, «Dialogues d'histoire ancienne», 14 (1988), pp. 89-107; D. Aubriot-Sévin, *Imago Iliadis. Le bouclier d'Achille et la poésie de l'Iliade*, «Kernos», 12 (1999), pp. 9-56; e di A.-M. Lecoq, *Le bouclier d'Achille: Un tableau qui bouge*, Gallimard, Paris 2010.

⁵ Basti qui il richiamo al volume di H.F. Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, Brill, Leiden-Boston, 2012, e alla ricerca – condotta in prevalenza sul terreno classico – di F. Berardi, *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Pliniana, Perugia 2012. Le molte questioni legate al concetto di mimesi sono discusse anche nel libro di E. Perry, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

via maestra tramite la quale assistiamo (ad esempio nella grande produzione ecfraistica d'area bizantina)⁶ a un progressivo distacco della scrittura dal rapporto mimetico-riproduttivo (di tipo platonico, per intenderci) e a un accostamento di essa alle relazioni sensoriali, affettive del lettore-spettatore. Dalla tradizione dell'*ecfrasis* bizantina potremo arrivare, a grandi balzi perché non si può fare diversamente, a situazioni-modello quali quelle rappresentate dal leggendario poema di Paolino di Nola che descrive il complesso ecclesiale di San Felice o ai testi di Venanzio Fortunato per Tours, dove il poeta esibisce l'emozione suscitata dai canti dei monaci, i colori dei metalli, i riflessi dei materiali preziosi impiegati nella decorazione della basilica di San Martino.⁷ Gli appelli deittici al lettore, la sollecitazione dello spettatore nei modi che erano già delle epigrafi anche funebri, degli avvisi ai passanti dell'*Anthologia Græca* o dell'*Anthologia Palatina* (poi straordinariamente ripetuti da Edgar Lee Masters nel capolavoro ecfraistico della *Spoon River Anthology*) vengono a occupare gli spazi lasciati vuoti dall'insufficienza del linguaggio a esprimere l'esperienza visiva di cui le arti figurative sono invece da sempre depositarie. Si tratta di una mutazione di grande momento per il nostro rapporto fra le arti e la storia dell'estetica che lo comprende, e cioè l'inserzione appunto ecfraistica di un elemento extra-testuale diremmo oggi, quello di un autore-lettore-spettatore, sotto gli occhi del quale la scrittura costruisce un oggetto secondo il principio dell'ipotiposi: la diremmo insomma la descrizione che offre qualche cosa da vedere e fa muovere col testo anche l'esperienza del lettore (ed è momento di svolta perché la scrittura a questo punto prende su sé, assimila a livello retorico, dominandola, l'integralità signifi-

⁶ Recenti due volumi che fanno il punto su parte di questa importante tradizione: *Ekphrasis: La représentation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves. Réalités et imaginaires*, Actes du Colloque organisé à Prague le 19-20-21 mars 2010, V. Vavrinek, P. Odorico, V. Drbal (eds.), «Byzantinoslavica» 69/3, Supplémento (2011); e P. Odorico, C. Messis (eds.), *Villes de toute beauté: L'ekphrasis des cités dans les littératures Byzantine et byzantino-slaves*, Actes du colloque internationale (Prague, 25-26 novembre 2011), Centre d'études Byzantines, néo-helléniques et sud-est européennes, Paris 2012.

⁷ Sono gli esempi discussi fra parecchi altri da V. Debiais, *La vue des autres. L'ekphrasis au risque de la littérature médiolatine*, «Cahiers de civilisation médiévale», 55 (2012), pp. 393-404.

cante dell'esperienza reale). Di qui verrà anche la fortuna del genere descrittivo che prende il nome di *periegesis*,⁸ dove il testo che si muove assieme alle immagini che descrive sollecita l'esperienza sensoriale del lettore. L'*ecfrasis* si situa allora di fronte alla pittura, non più nel senso che si limita a raccontare o a descrivere un'immagine dipinta – questo sarà uno soltanto dei soggetti prediletti – ma nel senso che essa guarda alla realtà in termini oramai definibili come pittorici e impone al retore, allo scrittore di entrare in gara, di misurarsi con un pittore, reale o fittizio che sia.⁹ Quello che l'*ecfrasis* trasmette sono le modalità di 'vedere l'arte', non l'opera in sé: voi capite allora che qui si gioca una quantità pressoché infinita di problemi estetici sui quali non è possibile insistere oltre. Procedendo perciò a grandi falcate, diciamo che è in età medievale che si supera il problema del rapporto originario con la mimesi/imitazione, perché grazie all'*ecfrasis* l'esperienza sensibile, passata al filtro di linguaggio, verbalità e scrittura, arriva a soppiantare la descrizione vera e propria; l'evocazione creatrice dell'*enargeia* crea dunque realtà poetiche che prendono la forma, la consistenza medesima di opere d'arte;¹⁰ sì che l'energia scatenata da questo nuovo rapporto scrittura/pittura diventa la sostanza dell'immagine stessa quando si verifica l'opportunità di 'mettere in parole' il visuale o lo scenico, nel momento stesso in cui si afferma la consapevolezza diffusa del fatto che una certa dose di senso/significato sfugge alla retorica dell'immagine e alla sua pura descrizione (e sarà in forza di tale consapevolezza che verrà allo scoperto ad esempio il deprezzamento petrarchesco delle arti e relative immagini rispetto alle qualità *poietiche* della parola).¹¹

⁸ Ivi, p. 396.

⁹ Così anche nella prospettiva di G. Dagron, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Gallimard, Paris 2007, pp. 85ss. (ma cfr. ancora V. Debiais, *La vue des autres*, p. 397).

¹⁰ V. Debiais, *La vue des autres*, p. 399.

¹¹ Per questo, e per tutta l'articolata posizione di Petrarca nei confronti delle arti, di M. Ciccutto, oltre al volume *Figure di Petrarca (Giotto, Simone Martini, Franco bolognese)*, Federico & Ardia, Napoli 1991, si vedano i saggi *Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segni del mondo*, «Quaderns d'Italià», 11 (2006), pp. 203-221, e *Petrarca fra le arti: testi e immagini*, in T. Barolini, H.W. Storey (eds.), *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation*, Leiden-Boston, Brill 2007, pp. 167-184.

Invero già in epoca carolingia si era favorito il passaggio da un'immaginazione riproduttiva (quella propria dell'arte antica come imitazione della natura) a un'immaginazione creatrice che può staccarsi, emanciparsi dal vincolo della descrizione empirica, costruendo verbalmente le sue proprie immagini dotate di più sensi, come arricchite dal confronto con le altre arti e dall'appropriazione delle loro facoltà rappresentative ed espressive.¹² I testi ecfrastici di tutta l'epoca medievale figurano l'esito di una concezione attiva della scrittura/poesia che consegue, grazie all'uso dei segni dell'arte e dal confronto con essa, nuova e forse superiore realtà, nuovo e certamente superiore rango.¹³ Un allontanamento dall'imitazione di questa portata cominciò a significare per naturalissima conseguenza anche la vittoria annunciata dello schema retorico di percezione del mondo, l'eccellenza del mezzo linguistico in funzione del visivo.¹⁴ E nel cuore di Umanesimo e Rinascimento l'*ut pictura poesis* e il confronto fra le due arti si può dire stiano al centro di ogni trattato che guardi all'età classica, che evochi che so Luciano quando scrive di Omero nei termini del più grande pittore, il *De inventione* ciceroniano e specialmente Quintiliano si coi temi suoi della costruzione retorico-patetica dello sguardo ma sopra ogni cosa con la fondazione esplicita dei valori dell'*imitatio* verbale-retorica dell'arte visiva.¹⁵ E allora ecco Giulio Cesare Scaligero

¹² Per gli esempi di questa riflessione all'interno del mondo carolingio vd. ancora V. Debiais, *La vue des autres*, pp. 401ss.

¹³ Un modo nuovo e rivoluzionario di considerare gli artisti nella funzione di creatori di mondi immaginari, di esperienze intellettualmente superiori a quelle legate al principio dell'imitazione e alle sterili apparenze riproduttive è quello fatto proprio da Giovanni Boccaccio e ampiamente ragionato nel contesto del *Decameron*: per tale prospettiva di lettura mi sia permesso rinviare al dettagliato quadro delineato in M. Ciccuto, *Figure d'artista. La nascita delle immagini alle origini della letteratura*, Cadmo, Firenze 2002, pp. 57-142.

¹⁴ L'intera bibliografia sull'argomento è recuperabile fra le pagine del recente bel volume di R. Sánchez Ameijeiras, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Akal, Madrid 2014.

¹⁵ Per queste circostanze posso solo accennare qualche riferimento utile ad avviare la ricerca entro un vastissimo bacino di conoscenze: quindi a puro scopo esemplificativo vd. J.O. Ward, *Quintilian and the Rhetorical Revolution of the Middle Ages*, «Rhetorica», 13 (1995), pp. 231-284 (col sussidio di S. Papakonstantinou, «Vidi et miserior sum»: *la construction pathétique du regard dans la VII^e Déclamation majeure du pseudo-Quintilien*, «Bulletin Budé», 1 [2014], pp. 110-134); F. Berardi, *Le figure dell'evidenza*. Descriptio

e la *Poetica* di Castelvetro, l'*Aretino* di Lodovico Dolce e i *Discorsi* tassiani, su su fino a Philip Sidney, Félibien e le *Vite* di Bellori, o il leggendario e riassuntivo *Parallel between painting and poetry* di John Dryden.¹⁶ Senza tuttavia correre troppo in avanti (il *Parallel* è del 1695), nella trattatistica del Rinascimento maturo il pittore comincia a reclamare il prezzo di una conseguita dignità: il pittore dispiegherebbe 'segni naturali', vale a dire immagini di cose in sé grazie all'*enargeia*, rendendo realmente presenti ai sensi dell'osservatore gli oggetti o le scene in argomento (ciò che conseguirà la sua *climax*, come è noto, negli 'istanti assoluti' del visibilismo di Michelangelo da Caravaggio). Si scava allora dal passato il principio dell'*ut pictura poesis* per consentire al letterato di giustificare l'imposizione del modello retorico che, imitando la struttura rappresentativa della prosa classica (come ha ben fatto vedere a suo tempo Baxandall),¹⁷ assume le forme espressive della visualità componendole, appunto secondo gli schemi retorici di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*, in una *istoria* che esibisca – come volle Leon Battista Alberti – appunto non la storia reale ma le qualità, le virtù, lo spessore di reazione emotiva a quello che si può osservare dalla finestra aperta sulla natura. Si trattò dell'iscrizione entro i criteri formali del codice retorico dell'antico rapporto agonistico fra le due arti. E sarà esattamente grazie al sostegno del modello reto-

e demonstratio nella *Rhetorica ad Herennium*, «Rivista di filologia e di istruzione classica», 135 (2007), pp. 289-308; per Plutarco le coordinate sono tracciabili fra R. Hirsch-Luipold, *Plutarchs Denken in Bildern. Studien zur literarischen, philosophischen und religiösen Funktion des Bildhaften*, Mohr Siebeck, Tübingen 2002, e i saggi raccolti in G. Santana Henríquez (ed.), *Plutarco y las artes. XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas*, Ediciones Clásicas, Madrid 2013; per approdare eventualmente a A. Rees, *Respicere exemplar uitae: lectures horatiennes et poétiques de l'imitation chez les humanistes français et italiens*, «Camena», 13 (2012), pp. 1-15.

¹⁶ Cfr. per questo variegato panorama almeno C. Braider, *The paradoxical sisterhood: 'ut pictura poesis'*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, 3: *The Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 168-175. E per il prevalere dello schema retorico in detto panorama si veda lo studio di C. Eck, *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

¹⁷ M. Baxandall, *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*, The Clarendon Press, Oxford 1971, cap. 1.

rico che Vasari potrà siglare la visione di questi letterati, per i quali l'esempio sommo di Giotto viene a coincidere col suo naturalismo nonché con gli esiti della sua razionalizzazione dello spazio architettonico tali da imporre un preciso *ordine* sul caos, e dell'arte barbarica e della mancanza di visione unitaria che aveva qualificato il costruttivismo dell'età pre-quattrocentesca. Sullo sfondo di tutto questo, l'esigenza ormai accreditata come 'moderna' di rappresentare non più le cose come sono ma come dovrebbero essere (l'episodio di Zeusi a Crotone aveva prospettato proprio questo, vale a dire l'esigenza di attenersi al modello dell'*inventio* al fine di infrangere i limiti dell'esperienza naturale e della mimesi), puntando a quella che sarà la *belle nature* del 700, fortunata costruzione immaginativa creata attraverso l'imitazione dei testi classici piuttosto che sul fondamento dell'esperienza reale.¹⁸

Il progetto rinascimentale fu – lo sapete benissimo – quello di rappresentare e ordinare il mondo in forma di linguaggio: e può essere sorprendente rilevare che il termine *enargeia* ricorra come uno dei più frequenti all'interno di queste procedure.¹⁹ Nulla di sorprendente in realtà, perché, se Cicerone e Quintiliano insegnavano che l'eloquenza ha tutta la sua forza nella capacità dell'oratore di creare 'una visione verbale', solo imitando l'arte il poeta-scrittore è ora in grado di realizzare la perfetta *istoria*.²⁰ Ed è una sorta di 'realismo affettivo' a costituire la chiave di volta di un'arte ora retoricamente pensata: l'episodio di Timante di Cipro poté effettivamente rappresentare, da Leon Battista Alberti a Montaigne, la possibilità per l'arte verbale di figurare qualche cosa che sta aldilà del reale (la pena cioè di Agamennone per il sacrificio di Ifigenia realizzata tramite una velatura del volto del padre). Così per il Poliziano dell'*Oratio in expositione Homeri*, la poesia di quel grande è lodata per il carattere *visionario* della sua mimesi; Scaligero e Montaigne esaltano l'*enargeia* ispirata ai segni pittorici emotivamente caricati, presente nella descrizione virgiliana dello scudo di Enea, risultando la sua fittizia irrealtà più reale e pregevole della vita stes-

¹⁸ Braider, *The paradoxical sisterhood*, p. 173.

¹⁹ F. Rigolot, *The rhetoric of presence: art, literature, and illusion*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, pp. 161ss.

²⁰ Ivi, p. 163.

sa, con Virgilio che aveva di fatto già posto le basi di tutto questo quando aveva parlato dello scudo nei termini di *non enarrabile textum*.²¹ è il luogo classico in cui il consapevole uso dell'*enargeia* e insomma l'adeguamento della parola ai segni artistici dà vita a un prodotto verbale superiore altrimenti inanimato. Sarà quindi il trionfo dell'illusionismo dell'arte portato dentro la verbalità dai mezzi della retorica e fors'anche la vittoria dell'arte figurativa sulle parole quale è centrata, oserei dire in forme persino modellizzanti, dal *Laocoonte* di Raffaello dentro il progetto portato avanti da quell'artista di verificare le potenze significanti dell'arte figurativa 'moderna' a fronte del modello verbale virgiliano.²² Culmine del rifiuto in generale della mimesi troveremo allora in Erasmo, *De duplici copia verborum et rerum*, in un anno davvero precoce come il 1513:²³ in questo suo testo 'sull'abbondanza di parole e idee' l'umanista discute l'immagine della cornucopia, usata di solito per indicare la produttività del discorso letterario. Passa allora a dire dell'*enargeia* ricordando che vi ricorriamo quando non riusciamo a dire una cosa semplicemente e direttamente ma vogliamo farla presente agli occhi come se fosse in un dipinto a colori, non raccontata dalle parole, e che il lettore può vedere ma non leggere. Solo la descrizione dotata di *enargeia* porta l'oggetto o la scena efficacemente davanti all'osservatore-lettore, e solo grazie ad essa – e all'insegnamento desunto dalla pittura – la parola può eccedere i limiti della sterile verosimiglianza e conseguire, scrive Erasmo, un *altior sensus*.²⁴ Per chiudere con quest'era potremmo allora e infine ricordare che dietro tutto questo discutere resistette ovviamente il timore umanistico circa la fallacia del linguaggio e l'indeterminatezza dei suoi significati: da cui un profluvio di *collaborative forms* in età vicine, quali la letteratura degli emblemi e Alciato, i sogni figurati come Polifilo e Delfilo, i rebus come in Jean Marot, persino l'arazzeria se si pensa a Enrique de Villena, ogni elemento inteso a rinnovare la tradizione classica e medievale di *technopaegnia* e *carmina figurata*.

²¹ Ivi, p. 164.

²² Su questo episodio decisivo per la storia artistica del Rinascimento italiano ho in corso di stampa sulla rivista «Hvmanistica» il saggio specifico *Per la disputa fra poesia e pittura nel Rinascimento: Virgilio e Raffaello*.

²³ F. Rigolot, *The rhetoric of presence*, p. 165.

²⁴ Ivi, p. 166.

Ora che abbiamo toccato da vicino alcuni effetti di collaborazione facciamo un passo indietro; magari per dire che ci siamo sbagliati, e che Orazio, con la sua abusatissima formula, tutto intendeva tranne che fondare un paragone fra arti plastiche e letterarie. Ed è proprio così, vittima di letture disinvolute, di controsensi, abbagli e interpretazioni abusive,²⁵ *l'ut pictura poesis* come la leggiamo noi è un'invenzione teoretica del Rinascimento, che ha mescolato le carte assai ed è il motivo per cui ho voluto insistere su quello che era accaduto a mio avviso concretamente, cioè storicamente nei meandri dell'antico rapporto interartistico. Anzi, arrivo a dire per via di paradosso che l'aver paragonato pittura e poesia in base al precetto oraziano ha ottenuto di isolare ciascun'arte nelle sue prerogative, di distanziarle insomma invece che avvicinarle; d'altronde, se una avrà servito da modello 'differente' all'altra, lo spirito di sintesi delle arti non possiamo se non dirlo estraneo all'estetica classica (che di fatto si fonda su una rigida gerarchizzazione delle arti medesime).²⁶ *L'ut pictura poesis* avrebbe in realtà lo scopo di affermare la dignità della pittura, di elevarla a rango di un'arte liberale assimilandola alla poesia: "la pittura è come la poesia" vuol dire che come la poesia la pittura è un'arte nobile, di invenzione, intellettuale e non meccanica. Nella realtà dei fatti Orazio, ancora nell'*Epistola ad Pisones* ma in un luogo più avanzato rispetto a quello famigerato dell'*ut pictura*, aveva come dati per risolti la questione e il dilemma nei termini che ho appena indicato. Vero è che la critica ha preferito nel tempo prestare ascolto quasi in esclusiva alle complicazioni di una formula e niente affatto alle più precise determinazioni testuali pure già portate a effetto in antico.²⁷ Intendo che a fondamento di un percorso secolare stanno un equivoco bell'e buono e una riflessione tutto sommato opposta a quella corrente, e cioè il dover ciascuna arte definire il suo proprio recinto, l'esigenza di non fondere le proprie pertinenze nonché il proposito di guardarsi o di studiarsi da re-

²⁵ Cfr. A. Larue, *De l'Ut pictura poesis à la fusion romantique des arts*, in J. Caullier (ed.), *La Synthèse des arts*, Presses du Septentrion, Lille 1998, pp. n. n. [2-5].

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. anche per questo Ph. Hardie, *Ut pictura poesis? Horace and the Visual Arts*, in N. Rudd (ed.), *Horace 2000. A Celebration. Essays for the Bimillennium*, The Scholar's Press, London 1993, pp. 120-139.

ciproca, rispettosa distanza.²⁸ Ricorderei che Madame de Staël faceva dire esplicitamente a Corinne, sua portavoce, che nel confrontarsi le arti finiscono per perdere le loro migliori prerogative... Caso mai entrambe potrebbero condividere senza pericolo di inquinarsi reciprocamente procedimenti retorici, analogie, metafore...

Ecco allora che ci vorranno gli Illuministi e Lessing a travolgere quella che era diventata una malintesa e (abilmente ?) strattonata formula.²⁹ Sarà proprio Lessing a demolire l'assunto mimetico e forse lo stesso impianto o l'egemonia teorica dell'*ut pictura poesis*, una volta per tutte spostandone il senso e ponendo le basi per una nuova stagione nella quale, specie per l'ambito accademico, svanita la *querelle* del *paragone*, sarà il concetto di *aequa potestas* a farla da padrone. Lo spirito enciclopedico dei Lumi fu quello che mirò più di ogni altro ad analizzare gli effetti prodotti dalle singole arti e i loro valori performativo-educativi, facendo sì che tutte le arti si impadronissero, mettendola in evidenza, di una fenomenologia delle passioni sul modello dell'ordine del discorso (come aveva fatto vedere Poussin che, citando Tasso e sostituendo 'poesia' con 'pittura' aveva scritto essere la pittura nient'altro che l'imitazione delle azioni umane, costituendo già questo il superamento della pregiudiziale mimetica). Siamo ancora dentro il retaggio dell'esperienza rinascimentale: ma se prima si imponeva al pittore di narrare

²⁸ È da qui d'altronde che sembra partire buona parte della recente riflessione critica attorno all'*ut pictura poesis* – per intenderci fra Mitchell e Krieger – concorde nel ritenere mai realizzata un'effettiva fusione operativa tra le due arti, se non in ben individuati episodi d'epoca recente, che so, di proposta wagneriana o nella circostanza a suo modo esemplare (e dunque circoscritta alla temperie romantica) del ballo parigino descritto da Alexandre Dumas nei capitoli 224-229 dei suoi *Mémoires* per l'anno 1833 – per questo cfr. ancora Larue, *De l'ut pictura poesis*, p. n. n. [8].

²⁹ Beninteso, a Lessing interessa assai in specifico rilevare, col Laocoonte, quanto nell'opera d'arte conti l'adeguamento fra concetto e realizzazione materiale: il dare corpo cioè a un pensiero attraverso lo stretto vincolo fra conoscenza sensibile e conoscenza intellettuale (cfr. F. Mazzara, *Il dibattito anglo-americano del Novecento sull'ekphrasis* [testo in rete], pp. 9-13). Nel caso della proposta di 'sintesi delle arti' abbiamo a che fare con una sorta di devianza tutta romantica rispetto ai significati originari condensati nella formula dell'*ut pictura poesis*. Vd. in ogni caso W. Barner, *Le Laocoon de Lessing: déduction et induction*, «Revue germanique internationale», 19 (2003), pp. 131-143.

un'*istoria*, ora si chiede agli scrittori di far tesoro della lezione dei pittori – operando dunque un rovesciamento della visione classica, essendo l'atto del dipingere oramai diventato fenomeno dell'ordine del pensiero.³⁰ Dunque fu questo secolo a produrre forte valorizzazione delle analogie fra le due arti, purché il gioco si svolgesse nel campo dell'immaginario introducendo comunque un'inattesa variabile: Diderot introduce “la dimensione scopica della rappresentazione”, il regime del vedere, il dominio del *fare quadro della realtà*:³¹ si impone cioè il linguaggio della pittura – ora *superior ars* – che scrive ormai il suo proprio testo, sensibile com'è più di ogni disciplina alle variabili dell'immaginazione e in termini di passioni e sensibilità individuale.³²

E vengo ora al nodo che mi interessa in specifico. Il gigantesco lavoro di integrazione del pittorico e del grafico operato all'interno delle *Fleurs du mal* è ciò che principia e definisce l'avventura moderna dell'*ut pictura poesis* e del suo abbandono del vecchio *cliché* mimetico: gli scrittori parlano di pittura perché sanno che si può reinventare il quadro *col pretesto di farne la descrizione*:³³ ottengono così le qualità sensibili e suggestive proprie del visibile, senza nemmeno contestare la distinzione fra

³⁰ Vd. allora i nuovi spazi di lettura del fenomeno in età moderna aperti da ormai canonico libro di J. Unglaub, *Poussin and the Poetics of Painting*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.

³¹ Cfr. per questo aspetto le pagine di S. Lojkine, *La Jambe d'Hersé. Écriture de l'image et cristallisation scopique dans les Salons de Diderot*, in *Écrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles*, P. Auraix-Jonchière (ed.), Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2003, pp. 75ss.

³² Del resto lo stesso obiettivo di Winckelmann sarebbe stato (secondo Éliabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Presses Universitaires de France, Paris 2000, *passim*) quello di fare opera di parole non più tramite una pura descrizione bensì attraverso la realizzazione di un *analogon* verbale di tele o di sculture, ottenuto in forza di un approccio ideale/sensibile.

³³ Cfr. D. Schneller, *Écrire la peinture: la doctrine de l'Ut pictura poesis dans la littérature française de la première moitié du Xx^e siècle*, «Revue d'études françaises», 12 (2007), pp. 133ss. Ma la figura di Baudelaire agisce come una sorta di faro nel clima di ri-orientamento dei segni, letterari e pittorici, di quella fase ottocentesca: non possiamo nel caso se non limitarci a citare un insieme di saggi che di recente ha potuto fare il punto su questo processo dalle infinite rifrazioni culturali, e cioè F. Benzina (ed.), *Autour de Baudelaire et des arts, infini echos et limites des correspondances*, L'Harmattan, Paris 2012.

letteratura e pittura, dunque Baudelaire può professarsi discepolo insieme delle parole di Poe e dei segni di Delacroix. È l'epoca della 'visione creatrice', equivalente al fare di un quadro un'immagine mentale e dei suoi effetti il principio fondativo della stessa scrittura,³⁴ sfruttando la tentazione plastica o insomma l'efficacia estetica di un'immagine che di fatto si è impadronita e del reale e dei moti dell'anima: i romanzi d'artista diventano discorso sull'io adattato al discorso sull'arte (esempio sommo il Fromentin di *Dominique*, intento a seguire i meandri della propria psiche attraverso le immagini speculari di sé che lo scrittore viene creando per mezzo delle parole).³⁵ Viene qui a maturazione un percorso cominciato lontano, se torniamo a pensare a quella che era stata l'introduzione nevralgica del principio di *enargeia* nella nostra storia: è stata del resto a suo tempo Svetlana Alpers ad accomunare la tecnica descrittiva di Vasari a quella degli antichi in nome proprio dell'esigenza di rendere un'immagine vivida all'occhio della mente dell'osservatore:³⁶ il *caricamento emozionale* è diventato la discriminante nel confronto ravvicinato fra le due arti, e ora l'*ecfrasis* romantica si appropria di tutto ciò che l'arte mette a sua disposizione proprio in termini di un'energia emozionale che diventa immediatamente rappresentativa: saranno perciò i momenti-culmine dell'*Ode on a Grecian Urn* di John Keats, il byroniano *Childe Harold's*

³⁴ Vd. allora C. Grall, «*Des tableaux se transformeraient en poèmes...*»: à propos d'une référence picturale chez Hoffmann et Eichendorff, in *Écrire la peinture*, pp. 173-186.

³⁵ La figura centrale di Fromentin è studiata sotto la classica doppia angolatura specie da A. Bergerol, *L'oeuvre littéraire et plastique d'Eugène Fromentin: parallèle et complémentarité*, San José State University, San José 2013 (ma vd., in mezzo a una bibliografia oceanica, l'esatto profilo tracciato da V. Magri-Mourgues, *Eugène Fromentin, serviteur de deux muses. Littérature et peinture*, Fez 1996). Quanto al romanzo d'artista, si tratta ormai di un 'genere' codificato dalla critica più recente: varrà ricordare, anche per il loro valore di sintesi della bibliografia pregressa, sia l'opera di E. Sitzia, *L'artiste entre mythe et réalité dans trois oeuvres de Balzac, Goncourt et Zola*, Abo Akademi University Press, Abo 2004, sia gli studi raccolti nel volume di M.-Ch. Paillard (ed.), *Le roman du peintre*, Presses de l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2008. Un importante aggiornamento è venuto dal bel libro di N. Valazza, *Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*, Garnier, Paris 2013.

³⁶ S. Alpers, *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 23 (1960), pp. 190-201.

Pilgrimage Byron, lo Shelley di *On the Medusa of Leonardo da Vinci*, sino alle ecfrazeis di Hoffmann persino capaci di descrivere immagini prive di esistenza oggettiva.³⁷

Certo anche questa fase nella storia dell'*ut pictura poesis* tiene dietro a una crisi del linguaggio e della rappresentazione, in questo caso quelli magnificamente rilevati da Michel Foucault nella sua lettura de *Las meninas*, dove a dominare non è più la difficoltà umanistica a imporre la griglia retorica sulla molteplicità del mondo quanto piuttosto, ora, il distacco delle parole dalle cose, e quindi il tentativo di quelle di riappropriarsi dei mezzi meglio idonei per riaccostarsi a queste.³⁸ Si tratta adesso di un momento centrale nell'itinerario che vede il soggetto lirico sostituire in tutto e per tutto l'antica mimesi, sul sostegno di un costante e 'moderno' paragone tra le arti. Qualcuno ha scritto che *Le chef-d'œuvre inconnu* di Balzac è prefigurazione del credo astratto, e che Frenhofer anticiperebbe nientemeno che Jackson Pollock. Certo è che «la missione dell'arte non è copiare la natura ma esprimerla», e se il lavoro mimetico viene spinto all'estremo, alla fine l'artista si accorge che sulla tela non c'è più niente.³⁹ Grazie ai suoi passaggi attraverso le pagine del *Journal* di Delacroix, Balzac sa che il primato del colore sul disegno – e alla fine resterà solo 'un muro di colore' da cui sporge un piede – significa primato della complessità dello spirito creatore rispetto alla natura rappresentata; il caos finale dice proprio di fine e follia del mimetismo neoclassico e dell'illusionismo di chi vuole copiare il reale magari ispirandosi a dei modelli (quindi allontanandosi inevitabilmente e paradossalmente da esso). Balzac resta il maestro, non so se il primo, nel delineare un autoritratto del romanziere *en peintre*, passando direttamente alla *transposition d'art* e ai quadri che nascondono

³⁷ E valga allora per quest'ultima occorrenza almeno il saggio di M. Cometa, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Meltemi, Roma 2005.

³⁸ M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966, p. 25, trad. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1998, pp. 23-24.

³⁹ Vd. per questo l'introduzione di Adrien Goetz a Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Gallimard, Paris 1994, p. 10, poi dallo stesso ampliata in *Frenhofer et les maîtres d'autrefois*, «L'Année balzacienne», 15 (1994), pp. 69-89.

interi romanzi.⁴⁰ Ma ne scrisse da par suo Baudelaire, recensendo l'Exposition universelle del 1855:

On raconte que Balzac (qui n'écouterait avec respect toutes les anecdotes, si petites qu'elles soient, qui se rapportent à ce grand génie?), se trouvant un jour en face d'un beau tableau, un tableau d'hiver, tout mélancolique et chargé de frimas, clairsemé de cabanes et de paysans chétifs – après avoir contemplé une maisonnette d'où montait une maigre fumée, s'écria: "Que c'est beau! Mais que font-ils dans cette cabane? A quoi pensent-ils, quels sont leurs chagrins? Les récoltes ont-elles été bonnes? Ils ont sans doute des échéances à payer?". Rira qui voudra de M. de Balzac. J'ignore quell est le peintre qui a eu l'honneur de faire vibrer, conjecturer et s'inquiéter l'âme du grand romancier, mais je pense qu'il nous a donné ainsi, avec son adorable naïveté, une excellente leçon de critique. Il m'arrivera souvent d'apprécier un tableau uniquement *par la somme d'idées ou de reveries qu'il apportera dans mon esprit.*

Il quadro è sentito da entrambi gli scrittori coinvolti come una descrizione in potenza, l'origine di un racconto e insomma di una scrittura (poi Balzac da par suo avrebbe anche affrontato il problema del rapporto *pittura/racconto/realtà* in un'altra splendida narrazione quale *Pierre Grassou*). L'apertura dei segni letterari deve essere totale e non dirigersi più verso la verosimiglianza: piuttosto verso il *surnaturel* e le sollecitazioni della sensibilità individuale sul modello di quanto accade da secoli per l'arte figurativa.

Dopo tutto questo verrà Émile Zola: ma non voglio a proposito ricordare molto di più dell'importanza del celebre *Portrait d'Émile Zola* realizzato da Manet a partire dal 1868 (solo di tre anni avanti è l'affermazione dell'Alice di Lewis Carroll: «A che serve un libro senza immagini e senza parole?»),⁴¹ con una

⁴⁰ Su tale via-vai fra scrittura e pittura in Balzac ha scritto pagine memorabili Roland Barthes, in specie là dove rileva che «pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le 'réel' en objet peint (encadré): après quoi il peut décrocher cet objet, le tirer de sa peinture: en un mot: le dé-peindre» (R. Barthes, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris 1970, p. 61). E per le strategie ermeneutiche implicate nel romanzo si veda il saggio di Ch. Massol-Bédoin, *L'artiste ou l'imposture: le secret du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, «Romantisme», 54 (1986), pp. 44-57.

⁴¹ Da L. Carroll, *Alice in Wonderland*, in *Project Gutenberg* (in rete): <http://www.gutenberg.org/ebooks/11>. Sul ritratto manetiano di Zola e le numerose implicazioni sue col versante *Bildbeschreibung* vd. l'interessante disamina di N. Savy, *Aut pictura, poesis: Baudelaire, Manet, Zola*, «Romantisme», 66 (1989), pp. 41-50.

stampa giapponese e un'incisione di Velázquez, una riproduzione dell'*Olympia* che sembra guardare lo scrittore, libri – fra cui una monografia sull'artista e un libro in mano allo scrittore stesso che è *l'Histoire des peintres* di Charles Blanc: dunque il potere della parola scritta che riceve forza, anzi è proprio sancito dall'affermazione del potere delle immagini; pittura e letteratura oggetto di rappresentazione e causa produttiva, con un'arte che è il soggetto della sua gemella, in piena autonomia certo ma anche in pieno effetto di collaborazione, sulla via di un accrescimento del principio di visibilità che entrambe caratterizza. Situazione lontana quanto mai da Courbet, che aveva posto sulla porta della stanza che accoglieva le sue pitture rifiutate dall'Accademia di Belle Arti la scritta-insegna *Du réalisme*, ma situazione anche a un passo dall'accredito della sconfitta finale della mimesi che aveva regolato quel rapporto per secoli. La sconfitta era la stessa dell'artista del romanzo *L'œuvre*, Claude Lantier, che non riesce nel progetto di raffigurare la vita parigina, il dinamismo della metropoli ed è costretto ad avventurarsi sui terreni dell'irrealtà. Tutto ciò espresso e come, a questo punto, intenzionalmente documentato dalle parole del romanziere. Siamo del resto tutti consapevoli del fatto che il primo Ottocento aveva coltivato il romanzo di formazione ovvero la costruzione di un'individualità attraverso il confronto col sociale, col mondo, al fine di mobilitare le categorie dell'etica;⁴² il Decadentismo opporrà il romanzo della vana ricerca della propria individualità e della realtà stessa. In questa proiezione il quadro si pone come *medium*, anzi come un vero e proprio sostituto dell'io e un doppio del soggetto, per di più con quell'*altior sensus* che gli viene dall'essere arte: di quadri sostituiti di persone sono appunto farciti i romanzi d'artista di quest'epoca, fra il *Ritratto ovale* di Poe e il *Ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde, ma anche la Jane Eyre pittrice che si riflette nei suoi dipinti, la Milly Theale del jamesiano *Ali della colomba* che riconosce nella *Lucrezia Panciaticchi* del Bronzino l'annuncio del suo destino, avanti e

⁴² Cfr. C. Sipala, *La 'citation visuelle' nel romanzo di fine secolo*, in S. Cigada, M. Verna (eds.), *Simbolismo e naturalismo: un confronto*, Vita & Pensiero, Milano 2006, p. 404.

avanti ancora fino alla pittrice protagonista di *To the lighthouse*.⁴³

Sembra ora di essere tornati al punto di partenza, alle prime ambiguità di questo antichissimo rapporto, iniziate del resto quando l'alfabeto si è costituito in codice grafico e la parola ha cominciato a fare a meno, rimpiangendole, delle immagini –⁴⁴ cosa che non riguarda come sapete il Giappone e la sua tipica combinazione di sistema ideografico e sistema sillabico, per cui il poeta Tanomura Chikuden aveva potuto scrivere: «gli alberi di tiglio, segni tracciati nella scrittura dei sigilli, le foglie i segni della scrittura dell'erba, le pietre le parole lasciate in bianco». Ma resta evidente che il ricorso alle analogie visuali o anche a precise allusioni pittoriche – i 'generatori visuali' di Blatt –,⁴⁵ la complicazione e co-implicazione dei due mezzi nella dinamica di un 'contrasto simultaneo' – per usare una nota espressione di Chevreul – sono oramai il modo moderno di «aprire gli occhi alla scrittura» come voleva Mallarmé, e di rendere il testo a sua volta e proprio per questa via sempre più consapevole della sua propria testualità.⁴⁶

Ecco allora nella modernità, per l'*écriture artiste* dei Goncourt e di Théophile Gautier, ma pure per Edward Forster e George Eliot, sino a Claude Simon e Virginia Woolf, Henry James e Antonia Byatt,⁴⁷ l'immagine presa nelle spire della narrativa e della poesia è come l'illusione del testo di essere sempre più aperto e ricco e conquistatore di conoscenze e di imma-

⁴³ M. Smith, *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*, The Pennsylvania State University Press, University Park 1995, pp. 243ss.

⁴⁴ A.-M. Christin, *Texte, image, écriture*, in J.-L. Tilleul, M. Watthée-Delmotte (eds.), *Texte, Image, Imaginaire*, Actes du 1er colloque organisé dans le cadre des échanges U.C.L.-UMASS (1999-2006), L'Harmattan, Paris 2007, pp. 19-30.

⁴⁵ Cfr. A.J. Blatt, *Pictures into Words. Images in Contemporary French Fiction*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 2012, p. 36.

⁴⁶ Ivi, p. 21.

⁴⁷ E proprio per Simon (in particolare per il suo *Triptyque*) basterà ricordare quanto l'intero suo mondo ridotto a rappresentazione pittorica giustifichi tutto un modo nuovo di pensare la soggettività contemporanea. Cfr. perciò B. Ferrato-Combe, *Écrire en peintre: Claude Simon et la peinture*, Ellug, Grenoble 1998, e Y. Hanhart-Marmor, *Des pouvoirs de l'ekphrasis. L'objet auratique dans l'œuvre de Claude Simon*, Rodopi, Amsterdam-New York 2014.

ginario (è il «vedere e leggere doppio» di Jean-Luc Nancy).⁴⁸ Credo che tutti noi potremmo professarci iscritti a questo ipotizzabile corso di *iconofilologia*, atta a studiare la crescente marea di irruzione del visuale dentro il testo nell'età contemporanea e in particolare nel secolo scorso.⁴⁹ Con saggia preveggenza la citazione di Sebald nel *dépliant* è riuscita a centrare un nodo decisivo: la fotografia-immagine come prova dell'esistenza di uno spazio e di un tempo passati che la stessa immagine non è in grado di riattivare se non in parte (testando cioè esattamente la perdita di parte dell'identità del soggetto scrivente) e non certo senza l'intervento di una *postmemoria* quale somma di ricordi indotti, non provati e nascosti dalla coscienza, operato dalla scrittura che ricuce quel che manca,⁵⁰ ridà senso a quell'immagine di corredo: in fondo può ridare esistenza nel tempo a quella stessa immagine e rinnovarla all'infinito; quasi che le parole-scritture ricambino oggi in tal modo quell'apporto di vitalità e di sensi aggiunti che un tempo proprio loro erano state costrette a chiedere, a mendicare all'arte.

In una fantastica romanza di Heine su Jaufre Rudel e Melisenda, nel suo *Romanzero* dunque, ogni notte nel castello di Blaye dagli arazzi si staccano le figure del trovatore e della dama per mettersi a passeggiare nella sala. È questa la romanza che Carducci tradusse poi in prosa nel suo saggio sul trovatore Jaufre, e la cui suggestione giunse pervasiva anche a Pirandello, che più volte la cita nei suoi scritti saggistici sino a ricalcarla nei quadri diventati viventi dell'*Enrico IV* o nell'invenzione surreale di una qualche sua ultima novella. Con queste figure il drammaturgo e narratore si immaginava che potessero attuarci «i sogni, la musica, la preghiera, l'amore, tutto l'infinito ch'è negli uomini» o insomma che si potesse *moltiplicare all'infinito il potere delle parole*. Con un piccolo esempio di sintesi come questo mi sembra di poter chiudere il cerchio aperto leggendo le

⁴⁸ L. Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2010, pp. 240-241.

⁴⁹ R. Krüger, *L'écriture et la conquête de l'espace plastique: Comment le texte est devenu image*, in A. Montandon (ed.), *Signe / Texte / Image*, Césura Lyon, Meyzieu 1990, p. 13.

⁵⁰ Cfr. A. Conde, *Fotografía in folio. Las prosas de Winfried G. Sebald*, in L. Carriedo, M. D. Picazo, M. L. Guerrero (eds.), *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea*, Peter Lang, Bern 2013, pp. 167-186.

figurazioni verbali del lontano Filostrato, dove realmente le parole provavano ad ascendere a figura; qui sono le figure a chiedere alle parole vita, a chiedere di essere registrate come viventi e insomma di poter partecipare a una partita di dare e di avere che per nostra fortuna è proiettata verso l'infinito, e dunque non finisce mai.

GIULIA ZAVA

DALLA POESIA ALL'IMMAGINE:
L'ILLUSTRAZIONE INTERPRETATIVA
DEL PETRARCA QUERINIANO

Nella molteplice varietà delle sue declinazioni, l'oraziana formula *ut pictura poesis* può anche concretizzarsi nel prezioso incunabolo conservato alla Biblioteca Queriniana di Brescia sotto la segnatura G. V. 15, riproposto da una ventina d'anni in una meritoria edizione anastatica.¹ Nel complesso tracciato dell'iconografia petrarchesca – scarna la tradizione figurativa del *Canzoniere*, in contrasto alla ricchezza registrata per i *Trionfi*² –, il codice, esemplare della *princeps* delle opere volgari del poeta aretino, stampata a Venezia nel 1470 per i tipi di Vindelino da Spira, costituisce l'unico caso in cui i *Rerum vulgarium fragmenta* risultino interamente accompagnati da un impianto illustrativo. Un anonimo di fine XV secolo ha infatti svolto sul volume un puntuale intervento di glossatura e decorazione che non si limita esclusivamente alle carte incipitarie, frequentemente tramandate insieme a immagini di gusto antiquario e

¹ Cfr. F. Petrarca, *Il Canzoniere. I Trionfi. Edizione anastatica dell'incunabolo queriniano G. V. 15 (Vindelino da Spira, Venezia 1470)*, Grafo, Brescia 1995.

² Un puntuale quadro della situazione può essere fornito da J.B. Trapp, *The iconography of Petrarch in the age of Humanism*, in *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo*. Atti del Convegno internazionale (Firenze 19-22 maggio 1991), Le Lettere, Firenze 1992-1993, 1, pp. 11-73. Cfr. «The reason for this is not far to seek. They were narrative rather than lyric, and so lent themselves more easily both to literal translation into pictures and to variation *ad lib.*; they were graphic in their presentation of procession, people and situation; they used familiar *exempla*, to which others could be added; and their adaptability for artists who wished to elaborate on their imagery and *dramatis personae* or to use them for decoration stood them in good stead. For processions, too, there were formulae available from Antiquity onwards» (ivi, p. 25).

classiceggianti,³ o alle liriche in cui una certa 'visionarietà' può essere suggerita dal testo (significative, a tal proposito, la *Canzone delle visioni* e la *Canzone delle metamorfosi*, rappresentate nelle stesse mura della casa di Arquà), ma arricchisce tutti i componimenti, con postille e disegni che possono variare da sintetiche icone a più dettagliate raffigurazioni.

Gli studiosi che nel corso degli anni si sono interessati a questo vero e proprio *unicum* si sono spesso dedicati alla ricerca d'identità del postillatore e dell'«alma Minerva et altissima mia madonna» cui questi si rivolge nel destinarle il frutto della sua «longa fatica». Così, partendo dalle prime ipotesi avanzate da Paolo Moretti nel 1904⁴ – il quale, oltre a proporre come dedicataria Caterina Cornaro, giunse ad affermare che chiosatore e illustratore erano la stessa persona –, si è arrivati al fondamentale lavoro del 1990 ad opera di Ennio Sandal, Giuseppe Frasso e Giordana Mariani Canova.⁵ Oltre ad analizzare con acribia gli aspetti filologici e artistici del volume, i tre studiosi hanno individuato quale possibile decoratore del queriniano un Antonio Grifo, letterato veneziano attivo alla corte del Moro,⁶ ritenuto

³ Emblematica in tal senso la scuola veneta del secondo Quattrocento e in particolare l'opera di Bartolomeo Sanvito: cfr. F. Toniolo, *Petrarca e l'umanesimo: l'illustrazione delle Rime e dei Trionfi nella miniatura veneta del Rinascimento*, in *Petrarca e il suo tempo*. Catalogo della Mostra tenuta a Padova nel 2004, Skira, Milano 2006, pp. 87-105.

⁴ Cfr. P. Moretti, *Saggio di miniature del secolo XV illustranti il Canzoniere petrarchesco*, stamperia fototecnica di A. Canossi & C., Brescia 1904.

⁵ Cfr. G. Frasso, G. Mariani Canova, E. Sandal, *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento. Antonio Grifo e l'incunabolo queriniano G. V. 15*, Antenore, Padova 1990. Il volume miscelaneo è così strutturato: E. Sandal, *La prima edizione delle opere volgari del Petrarca* (pp. 1-18), G. Frasso, *Antonio Grifo postillatore dell'incunabolo queriniano G. V. 15* (pp. 19-145), G. Mariani Canova, *Antonio Grifo illustratore dell'incunabolo queriniano G. V. 15* (pp. 147-200).

⁶ Cercando di non cadere nell'omonimia dei numerosi Grifo testimoniati tra Venezia e Padova nel corso del XV secolo, il chiosatore sarebbe da individuare in un letterato attivo nell'ambiente sforzesco, legato alla famiglia dei Sanseverino e ammirato da Gasparo Visconti (cfr. G. Visconti, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, ed. critica a cura di P. Bongrani, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Il Saggiatore, Milano 1979, p. 44). Dell'attività del Grifo alla corte milanese ci darebbe poi indicazione il segretario di Beatrice, Vincenzo Calmeta, il quale nella *Vita di Serafino Aquilano* ricorda gli incontri organizzati dalla duchessa, in cui «leggevasi ordinatamente a tempo conveniente l'alta *Comedia* del poeta vulgare per uno Antonio Grifo, omo in quella facultà prestantissimo», apprezzato dallo stesso Lu-

compositore della miscellanea di rime del manoscritto Marciano It. Z. 64 (=4824), oltre che mano degli interventi sul *Petrarchino* della Bodleian Library di Oxford e sulla *Commedia* commentata dal Landino conservata alla Casa di Dante di Roma. In quest'ottica, il lavoro sull'incunabolo bresciano potrebbe essere stato rivolto a Beatrice d'Este, moglie di Ludovico Sforza, senz'altro degna di ricoprire il ruolo della nobildonna di «real sangue nata e di natura quasi divina doctata».⁷ L'interessante ipotesi tuttavia, come ha dimostrato Pietro Gibellini,⁸ si fonda principalmente sull'interpretazione di sigle ed emblemi e al riscontro di analogie di stile e grafia in un contesto fortemente codificato come quello cortese (ambiente in cui tra l'altro la conoscenza dantesca dimostrata dal chiosatore del Petrarca non era certo anomala, e non può quindi risultare persuasiva nel collegamento con il Grifo ricordato da Calmeta). La teoria presenta anche alcuni problemi di omonimia e datazione, oltre a lasciare dubbi circa la scelta del latino per il Dante romano e del volgare per il Petrarca bresciano; ancora, per quale motivo un noto letterato della corte sforzesca si sarebbe limitato a firmare i propri sforzi con misteriosi simboli? Per questi motivi lo studioso ha dunque proposto di attenersi ad una più prudente denominazione del postillatore e illustratore del Petrarca come Dilettante Queriniano, in accordo con il ritratto di non professionalità che l'anonimo offre di sé nell'epistola dedicatoria al volume, in cui professa di aver «esercitato cosa che, non essendo de *sua* professione, ineptamente ha fabricata».⁹ Indipendentemente dal-

dovico: «Né era piccola rilassazione de animo a Ludovico Sforza, quando, assoluto da le grandi occupazioni del Stato, poteva sentirla» – cfr. V. Calmeta, *La vita di Serafino Aquilano*, in Id., *Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*, a cura di C. Grayson, Collezione di opere inedite o rare, CXXI, Bologna 1959, p. 71. Per la ricostruzione della biografia del personaggio e per i dettagli dell'ipotesi, rimando comunque al volume di G. Frasso, G. Mariani Canova, E. Sandal, *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca*....

⁷ Per le chiose mi avvalgo della preziosa edizione curata da G. Frasso, *Antonio Grifo postillatore*..., pp. 85-140. Per questa e le precedenti, relative all'epistola dedicatoria del primo foglio, cfr. *ivi*, pp. 89-90.

⁸ Cfr. P. Gibellini, *Il Maestro Queriniano*, in F. Petrarca, *Il Canzoniere. I Trionfi*, pp. XI-XVIII e Id., *Il Petrarca per immagini del Dilettante Queriniano*, «Annali Queriniani», 2000, pp. 41-62.

⁹ G. Frasso, *Antonio Grifo postillatore*..., p. 89.

l'identità della mano che l'ha compiuta, l'operazione svolta merita comunque senza dubbio di essere esaminata e valorizzata.

Nell'impianto figurativo che puntualmente accompagna i versi petrarcheschi, l'intreccio fra poesia e pittura, *ut pictura poesis* appunto, si coniuga infatti in modalità niente affatto scontate. A una prima lettura l'iniziativa sembrerebbe potersi ascrivere semplicemente nell'ottica di una piacevole e divertita visualizzazione delle vicende amorose di Petrarca: ecco dunque che la Valchiusa acquista un carattere idillico con i suoi prati curati, le aiuole coltivate, gli alberi ben potati e i colli verdeggianti attraversati da sentieri che portano a ville e castelli, ecco che le dame e i signori vestono la sfarzosa moda spagnoleggiante di fine XV secolo (particolarmente elaborato, per fornire un solo esempio, il copricapo indossato alla carta 22v dal «signor valoroso, accorto et saggio»¹⁰ di *Spirto gentil, che quelle membra reggi*), ed ecco che il contributo sui rigorosi *Trionfi* risulta notevolmente ridotto.¹¹ Tuttavia, nonostante l'apparente chiave svagata e godibile, andando ad esaminare il rapporto instaurato fra le immagini e il testo, la figurazione del codice dimostra di non porsi su di un piano puramente ornamentale, ma di muoversi nella direzione di una vera e propria analisi critica della poesia petrarchesca.¹²

¹⁰ Cito i versi del *Canzoniere* secondo la lezione presente in F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgariū fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino 2005. Cfr. *ivi*, p. 271, LIII, v. 3.

¹¹ Vignette ricche come quelle del *Canzoniere* si possono infatti riscontrare solo ai fogli 137r, 152r e 168r; similmente, anche le glosse subiscono un deciso rarefarsi a commento delle terzine. Innovatore dunque il Dilettante, non solo nei confronti dell'iconografia petrarchesca, ma anche della stessa attenzione critica rivolta ai testi volgari del poeta, dimostrando «una manifesta predilezione per il *Canzoniere*, tutt'altro che scontata prima dell'edizione aldino-bembesca del 1501: si pensi che fra il 1470 e il 1500 compaiono numerose edizioni dei *Rerum vulgariū fragmenta* e dei *Triumphī* congiunti, ovvero di questi ultimi soli e mai il contrario; la stessa tradizione manoscritta documenta che la fortuna dei capitoli allegorici di Francesco prevalse a lungo su quello delle sue rime sparse» (P. Gibellini, *Il Maestro Queriniano*, p. XV).

¹² Le immagini, studiate finora quasi solo per il loro valore storico-artistico, meritano di essere esaminate anche in tale ottica. In questa direzione vanno ricordati, oltre ai due interventi di Pietro Gibellini di cui si è precedentemente fatta menzione, i lavori di F. Cossutta, *Il Maestro Queriniano interprete del Petrarca*, «Critica letteraria», 3 (1998), pp. 419-448 e *Id.*, *Tra iconologia ed esegesi petrarchesca: note sulla Laura Queriniana*, «Humanitas», 1 (2004), pp. 66-82, alcune osservazioni presenti nell'intervento di M.T. Rosa

Nell'innovativo e spesso geniale intervento,¹³ emblematiche sono da subito le raffigurazioni dei due protagonisti di questa mai semplificata favola cortese, si parli delle loro prevalenti rese simboliche, ma anche delle meno frequenti apparizioni umane. Ecco che in tal senso la canzone *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (Rvf CCCLX, presente al foglio 128r - fig. 1) viene ad esempio sciolta in un'icona che rende il tono della lirica e i versi offensivi del poeta («Questi m'ha fatto men amare Dio / ch'i' non doveva, et men curare me stesso», «così in tutto mi spoglia / di libertà questo crudel ch'i' accuso, / ch'amaro viver m'ha volto in dolce uso», «[...] questo tiranno / che del mio duol si pasce, et del mio danno»):¹⁴ Petrarca, nelle vesti del «giovane ed elegantissimo canonico»¹⁵ con le quali viene dipinto nell'incunabolo, indica con tono accusatorio Amore, putto alato che, pur dotato della fiaccola della passione, ha deposto alle spalle il suo arco. Anche in queste rappresentazioni realistiche – che, rispetto a quelle allegoriche, si potrebbero prestare più facilmente a una lettura meramente allusiva e leggera – il Dilettante dimostra di saper abilmente diversificare le immagini in base al dettato petrarchesco. Così il variare di Laura, che dalla spregiudicata apparizione della fanciulla nuda a commento di *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf CXXVI, f. 51v) può portare alla donna velata di *Real natura, angelico intelletto* (Rvf CCXXXVIII, f. 89v),¹⁶ o, ancora, il differenziarsi degli incontri fra

Barezzani, *Dalla "pastorella" di Francesco Petrarca al Cerf Blanc di Guillaume de Machaut. Alcune brevi annotazioni*, «Civiltà bresciana», 3-4 (2010), pp. 7-61 e gli studi di G. Zaganelli, *Dal «Canzoniere» del Petrarca al Canzoniere di Antonio Grifo: percorsi metatestuali*, Guerra, Perugia 2000 e Ead., *La storia del Petrarca e la favola del Grifo. Costruzioni narrative*, «Annali Queriniani», 2002, pp. 85-127.

¹³ Profondo conoscitore dei commenti dell'epoca (con una certa predilezione per quello di Antonio Da Tempo), il Dilettante dimostra di esser capace di allontanarsene per offrire la sua personale lettura anche nel pur scarno – in relazione agli usi dell'esegesi quattrocentesca – apparato di chiose (cfr. a tal proposito G. Frasso, *Antonio Grifo postillatore...*, pp. 76-84).

¹⁴ F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, pp. 1573-1574, CCCLX, vv. 31-32, vv. 43-45, vv. 59-60.

¹⁵ G. Mariani Canova, *Antonio Grifo illustratore del Petrarca Queriniano*, p. 172.

¹⁶ Nella rappresentazione del velo a commento del sonetto in cui il principe di «[...] angelico intelletto, / chiara alma, pronta vista, occhio cerviero, / providentia veloce, alto pensiero» individua in Laura «fra tanti, et si bei, volti

i due: nella capacità, ad esempio, di passare dal gioco amoroso di *Nova angeletta sovra l'ale accorta* (Rvf CVI, f. 43v) alla rassereneante comparsa di Laura in *Quando il soave mio fido conforto* (Rvf CCCLIX, f. 124r), il Dilettante dà prova di saper rendere con consapevolezza la complessità dei sentimenti di Petrarca. Come tuttavia dimostra esemplarmente quest'ultima icona, anche nelle episodiche realizzazioni umane il Dilettante dimentica difficilmente la dimensione di simbologia che percorre il codice. In un ambiente che già parla dell'amata attraverso le immagini del colle, del rivo e dell'albero d'alloro – e della cerva, simile a quella presentata alla carta 74v a lato di *Una candida cerva sopra l'erba* (Rvf CXC), ulteriore richiamo alla donna e alla sua castità – la giovane impugna un ramoscello della pianta sacra ad Apollo e lo stesso giaciglio è arricchito da una folta fronda.

Carico dei valori assegnatigli da Petrarca, il lauro percorre con significativa insistenza l'illustrazione del *Canzoniere* queriniano: emblema della gloria, della poesia e dell'amore inappagato, si palesa come segnale di Laura anche nei capilettera delle rime, passando dal rigoglioso di quelle in vita al rametto rinsecchito che si impone a partire dalla prima lirica in morte, *Che debb'io far? che mi consigli, Amore?* (Rvf CCLXVIII, f. 98v). In un continuo scambio di elementi vegetali e antropici, la stessa figura di Laura umana viene ad esempio tinta di verde ed oro nella vignetta di *Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda* (Rvf CCCXLII, f. 122v - fig. 2), lirica che ricorda per tematiche la già citata *Quando il soave mio fido conforto*,¹⁷ e che qui realizza

il più perfetto» (F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, p. 1086, CCXXXVIII, vv. 1-3, v. 8) Fabio Cossutta ha già riscontrato una chiara chiave di lettura del Dilettante, «quasi a voler interpretare che la perfezione non è mai palese o manifesta, ma può esser colta solo se si sa andare oltre, se si sa varcare il limite dell'apparenza» (F. Cossutta, *Tra iconologia ed esegesi petrarchesca...*, p. 71). Passando dall'essere un semplice impedimento alla visione dell'amata – così in *Lassare il velo o per sole o per ombra* (Rvf XI, f. 3v) o in *Orso, e' non furon mai fiumi né stagni* (Rvf XXXVIII, f. 17v) – a simboleggiare la bellezza superiore, qualora questa velatura andasse inoltre incontro a quella con cui il poeta aveva presentato la Gloria in *Una donna più bella assai che 'l sole* (Rvf CXIX), le qualità della donna perderebbero quasi completamente la loro dimensione terrena.

¹⁷ Simili le stesse chiose del Dilettante: «Narra l'auctor per questo sonetto come si nutrice di lachryme, ma madonna Laura el vien a confortar in sonno, confortandolo sí come dimostra el sonetto» per Rvf CCCXLII, «Narra l'auctor per questa canzon come madonna Laura lo vien in sonno a confortar, e in essa

con ancor maggiore evidenza l'originale gioco di collaborazioni fra simbologia e realismo. Anche allontanandosi però dalla fondamentale immagine dell'alloro, il Dilettante si dimostra capace di trasporre in forme di incontro fra due piani pure gli altri segni rappresentativi della donna: cogliendo la centralità del mito feniceo nei *fragmenta*,¹⁸ l'illustratore non manca ad esempio di presentarlo nella rassegna di *Standomi un giorno solo a la finestra* (Rvf CCCXXIII, f. 114v) o nell'apparizione di *Questa fenice de l'aurata piuma* (Rvf CLXXXV, f. 73r), a corredo della quale, sciogliendo il deittico iniziale in un'immagine metaforica, il Dilettante propone una Laura vestita degli abiti dell'uccello mitologico. Ancor più rilevante risulta poi l'apparizione della fenice che, con i versi del poeta stretti nel becco,¹⁹ si indirizza all'albero nell'icona di *Arbor victoriosa triumphale* (Rvf CCLXIII, f. 96r). Nel fargli consegnare il passaggio dalla Prima alla Seconda parte del *Canzoniere*, il glossatore – in una lirica, tra l'altro, in cui l'animale non viene citato – lo riveste di una fondamentale importanza, in una sorta di «ultimo volo» (così in CCCXXI) che certo ne fa presagire la resurrezione.

Se le comparse allegoriche di Laura vengono spesso esplicitamente suggerite dai versi del poeta, il pittogramma attraverso il quale è richiamato Petrarca viene confezionato dal Dilettante intessendo con sicura consapevolezza le sue fonti culturali. Già al foglio 1v, dopo che i due sonetti iniziali erano stati raccolti su una pergamena stracciata appoggiata su una lastra marmorea,²⁰ l'illustratore disegna per la prima volta il simbolo del codice rosso, emblema che pone immediatamente in rilievo il Petrarca

dichiara le proposte e risposte che nascon fra loro» per Rvf CCCLIX (cfr. G. Frasso, *Antonio Grifo postillatore...*, p. 134).

¹⁸ Per la cui rilevanza cfr. F. Zambon, *Sulla fenice del Petrarca*, in *Miscelanea di studi in onore di Vittore Branca*, I: *Dal Medioevo al Petrarca*, Leo S. Olschki, Firenze 1983, pp. 411-425.

¹⁹ Non certo inusuale nel corso dell'incunabolo l'espedito dell'uccello che trasporta le liriche, presente già a partire dal primo foglio a corredo di *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono e Era il giorno ch'al sol si scoloraro* (Rvf I-III).

²⁰ Sfondo che si ricollega «a quelle esperienze della miniatura veneta di gusto antiquario postmagnantesco che per l'appunto si caratterizza, fin dagli anni settanta, per l'uso costante della lastra marmorea con finto cartiglio pergameneo» (G. Mariani Canova, *Antonio Grifo illustratore del Petrarca Querini*, p. 166).

autore e uomo di lettere, padre degli ideali propri dell'ambiente umanistico di cui il Dilettante – abile coniugatore di rigore ed amenità, capace di esporre ora questo aspetto ora l'altro – faceva parte. A questo vengono poi aggiunti, a partire rispettivamente da *Per fare una leggiadra sua vendetta* (Rvf II) e *Quando io movo i sospiri a chiamar voi* (Rvf V), la freccia e il serpente, elementi che nelle pagine dell'incunabolo si dimostrano efficaci tramite dei sentimenti petrarcheschi. Lo strale d'amore, consolidato segnale dell'azione di Cupido, viene esplicitamente suggerito da Petrarca nella seconda e nella terza lirica del *Canzoniere*, ma nella resa diversificata dell'angue il decoratore dimostra di non limitarsi all'esclusiva conoscenza del testo di cui si sta occupando. In un rapporto comunque più propriamente interdisscorsivo che intertestuale, nelle varie positure della serpe si può infatti scorgere un non banale incontro del simbolo biblico e classico della lussuria con l'immagine virgiliana del «latet anguis in herba» (*Bucoliche*, III, v. 93) e il passo del *Trionfo d'Amore* in cui l'autore confessa di conoscere le insidie amorose.²¹ In un continuo gioco di variazioni, il codice e i suoi due attributi si fanno prezioso strumento dell'esegesi visiva del Dilettante: il volume, inerte, può essere trasportato dal serpente all'inseguimento di una Laura alata a commento di *Si traviato è 'l folle mi' desio* (Rvf VI, f. 2r - fig. 3), spalancato, mostrare il volto piangente del poeta nella già citata *Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda* (Rvf CCCXLII, f. 122v - fig. 2) o comparire intrappolato nel «laberinto»²² amoroso in *Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge* (Rvf CCXI, f. 81v). Ancora, in *Dicemi spesso il mio fidato specchio* (Rvf CCCLXI, f. 131r), può far uscire da sé il busto del poeta, trafitto e dal cui cuore si erge il serpente, coniugando in tal modo la fisicità suggerita dall'uomo che fissa il riflesso del proprio volto con l'introspezione e il sopraggiungere del sentimento della vecchiaia imposti dai versi.

La poesia si fa immagine: nei suoi tratti semplici – dilettanteschi, appunto – l'illustratore dell'incunabolo traduce il testo con

²¹ Cfr. – come ha già notato Cossutta (cfr. F. Cossutta, *Il Maestro Queriniiano interprete del Petrarca*, p. 425) – F. Petrarca, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Mondadori, Milano 1996, p. 168, *Triumphus Cupidinis*, III, v. 157: «so come sta tra' fiori ascoso l'angue».

²² Id., *Canzoniere. Rerum vulgariū fragmenta*, p. 986, CCXI, v. 14.

abilissima capacità sintetica e interpretativa, differenziando le decorazioni in base a quanto prevede il testo petrarchesco. Esempolari possono essere a tal proposito le tre raffigurazioni della Fortuna proposte lungo il codice. Nel presentare una donna parzialmente calva, dalla cui fronte cresce un ciuffo di capelli che svolazza davanti al viso e che regge una ruota, il Dilettante non si è limitato a riprendere gli elementi dell'iconologia classica²³ (e non solo, basti pensare all'immagine dantesca della volubile ruota), ma ha saputo di volta in volta mettere in rilievo gli attributi che il poeta conferisce alla figura. La prima apparizione della donna avviene al foglio 49v (fig. 4), a lato di *Amor, Fortuna et la mia mente, schiva* (Rvf CXXIV), sonetto dai toni cupi e negativi, basato sul dolore per l'allontanamento dei due amanti. Alla raffigurazione di un Petrarca-codice che si dannava per la nostalgia dei momenti passati, il Dilettante accompagna così, oltre al Cupido che con la face della passione «strugge 'l cor»²⁴ dell'amante abbandonato, la rappresentazione della donna dai capelli minacciosamente erti, che con una mano impugna la ruota e che con l'altra si allunga verso il volume formando un'unica linea braccio-strale, in un dipinto di strazio e sofferenza.

Similmente *Datemi pace, o duri miei pensieri* (Rvf CCLXXIV, f. 101v - fig. 5), sonetto d'accusa che il poeta rivolge nei confronti del suo cuore, colpevole di accogliere e farsi complice dei nemici che lo perseguitano (Amore e Fortuna, cui si aggrega in questa occasione anche Morte). Ecco dunque un codice perseguitato da Cupido e dalla dama – presentata con una verga in sostituzione della freccia dell'icona precedente –, morso da tre serpenti neri e affiancato da un teschio, a ricordo dell'attacco letale che ha colpito l'amata e che ucciderà quel che rimane dell'amante. In entrambi questi casi, Fortuna guarda inoltre fisso davanti a sé: caricando di valore gli occhi della donna – la

²³ Gli antichi proponevano notoriamente come figura dalla nuca rasata e con ciuffo sulla fronte la personificazione del momento opportuno, a suggerire come se non lo si afferra subito questo sfugge e non lo si può più riprendere. Anche la ruota, simbolo di mutevolezza, che la donna impugna in tutte e tre le illustrazioni, rientra perfettamente nella classica rappresentazione di Fortuna: cfr., solo per fornire un esempio macroscopico, «Fortunae te regendum dedisti [...] Tu vero volventis rotae impetum retinere conaris? At, omnium mortalium solidissime, si manere incipit fors esse desistit» (Boezio, *De Philosophiae Consolatione*, II, 1).

²⁴ F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, p. 573.

dea non è bendata e nulla nello sguardo farebbe pensare ad una sua cecità –, l'illustratore si discosta dall'iconologia tradizionale al fine di aggiungere all'atto offensivo una nota di incurante distacco che ritengo vada a indicare proprio la consapevolezza dell'agire della dea (consapevolezza, non evitabilità – ancor più forte, dunque, il potere del suo intervento). Si allontana invece da una rappresentazione di dolore e struggimento l'ultima comparsa a commento di *Tacer non posso, et temo non adopre* (Rvf CCCXXV), posta al foglio 116v (fig. 6). La lirica è una canzone di sette stanze in cui

Come sa chi vol dir e dubita dee non nocer a chi tocchi, over alo ascoltante, dice l'auctor 'Tacer non posso' etc.; poi, volgendossi alo Amor, da lui chiede soccorso e, narrando come se innamorò e come la fortuna li predisse el nascer e la morte de madonna Laura, conclude che morte hebbe a fin il tutto.²⁵

Il poeta, costretto a far onore alla sua amata sotto l'insegnamento e la guida di Amore, viene visitato da una figura che gli si rivolge con tono consolatorio: Fortuna in quest'occasione è presentata da Petrarca non come avversaria, ma come *Dei ministra* con cui confidarsi, con cui ripercorrere le sorti di Laura – nata in un giorno che ne faceva già presagire l'ingiusta morte – e lodarne le qualità. Donna dalle prerogative classiche (oltre a far girare la ruota, «ella fila il nostro stame»²⁶ alla maniera di una Parca), la stessa afferma di essere «d'altro poder che tu non credi»,²⁷ smentendo l'immagine di nemica e presentandosi invece come una «trista et certa indivina»²⁸ dei mali di Petrarca. Il Dilettante ne propone la personificazione a commento delle strofe finali: si ritrova in lei il ciuffo di capelli che si è potuto osservare nelle icone precedenti, ma in quest'occasione la testa calva non viene mostrata in quanto è tenuta nascosta da una regale corona. La figura è dipinta mentre si allontana ad ampie falcate, reggendo con la mano destra il mondo («più leggiera che 'l vento, / et reggo et volvo quanto al mondo vedi»²⁹) e con

²⁵ G. Frasso, *Antonio Grifo postillatore...*, p. 131.

²⁶ F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, p. 1425, CCCXXV, v. 107.

²⁷ Ivi, p. 1424, CCCXXV, v. 55.

²⁸ Ivi, p. 1425, CCCXXV, v. 108.

²⁹ Ivi, p. 1424, CCCXXV, v. 57-58.

la sinistra volgere la «volubil rota».³⁰ La poesia come un quadro, le vignette di *Amor, Fortuna et la mia mente, schiva* (Rvf CXXIV) e di *Datemi pace, o duri miei pensieri* (Rvf CCLXXIV) propongono una donna impietosa e crudele, che si allea con i nemici del poeta (Amore nel primo, cui si aggrega Morte nel secondo). La Fortuna che il Dilettante raffigura a lato di *Tacer non posso, et temo non adopre* (Rvf CCCXXV) è invece, in accordo con quanto detto dalla canzone, una donna che non può che avanzare tenendo lo sguardo basso. Acquisendo la corona e perdendo l'arma (freccia o verga) con cui tormentava il codice nei sonetti precedenti, la dama si propone in un atteggiamento più benevolo, che lascia spazio ad un volto cupo, concorde con la carica pietosa di cui Petrarca l'ha investita nella lirica.

Persino però in quelle che sembrano illustrazioni più giocose il Dilettante non smentisce mai la sua capacità di interpretare i versi petrarcheschi e di tradurli sapientemente in immagini. Emblematiche le apparizioni caricaturali che percorrono l'incunabolo, divertite in accordo con un ambiente quale poteva essere quello della corte milanese, amante del sonetto burchiellesco – e al cui gusto si indirizzano anche le *maniculae* che percorrono il volume, indicanti con precisione espressioni sentenziose e tematiche che, con ritorni anche interni allo stesso *Canzoniere*, dimostrano ancora una volta l'ottica intertestuale con cui il postillatore leggeva il testo –, ma mai per questo semplicistiche o banali. Ad esempio, ad un primo sguardo stupisce la comparsa scherzosa di Simone Martini, posta a commento di *Quando giunse a Simon l'alto concetto* (Rvf LXXVIII, f. 35r - fig. 7), resa dal viso dal naso aquilino e dalla barba appuntita e dal cappello sbilanciato in avanti da una grossa nappa. Leggendo le chiose a margine e osservando l'illustrazione insieme alla precedente, riferita a *Per mirar Policeto a prova fiso* (Rvf LXXVII), si capisce tuttavia come il Dilettante ancora una volta sia riuscito a coniugare rappresentazione e critica. Le glosse³¹ sembrano infatti

³⁰ Ivi, p. 1425, CCCXXV, v. 106.

³¹ Cfr. «Uno Simon havea retratta madonna Laura e però fa l'auctor tal sonetto. Et è da sapere che questo Simon havea retratta madonna Laura una volta benissimo, dapoï volse ritrarla e mai non poteo farla che stesse bene: e però fece l'auctor questo sonetto, excusando el pictor, come apar» per Rvf LXXVII e «Segue la sentenza dila pictura, ma muda subiecto» per Rvf LXXVIII (G. Frasso, *Antonio Grifo postillatore...*, pp. 101-102).

ricondere i sonetti a due diversi momenti compositivi del pittore, abile nel realizzare adeguatamente la bellezza di Laura in un'unica prima occasione e incapace di ripetersi. Una tale lettura potrebbe essere stata dettata dal significativo cambio di tono fra i due sonetti: le lodi di colui che nella prima lirica veniva ritenuto superiore per capacità a Policleteo, salito in Paradiso per poter ritrarre tanto adeguatamente Laura, sono fortemente ridimensionate nella mancanza di appagamento che contraddistingue la seconda; ancora, un suggerimento verso questo tipo di interpretazione potrebbe trovarsi anche nella seconda terzina del primo sonetto.³² In quest'ottica, le vignette si farebbero tramite del mutare dell'arte pittorica di Simone e, soprattutto, di immediata e fondamentale conseguenza, del sentire di Petrarca: così, la prima apparizione presenterebbe il pittore nelle sue sia pur particolari vesti consuete, mentre l'ironia che caratterizza la seconda andrebbe ricondotta all'incapacità dell'artista di ripetere l'opera, in una sorta di atteggiamento di derisione sarcastica del Dilettante, mosso dall'empatia nei confronti del deluso e frustrato poeta.³³

L'intervento che l'illustratore compie nelle pagine del volume dimostra la ricchezza del suo contributo esegetico, si parli di icone ironiche o di rappresentazioni che colpiscono per rabbia e livore, come ad esempio quella compiuta a riferimento di *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (Rvf CXXVIII, ff. 54r-56r - fig. 8). Accompagnata da postille di massimo risentimento,³⁴ l'Italia

³² Cfr. «Cortesia fe'; né la potea far poi / che fu disceso a provar caldo et gielo, / et del mortal sentiron gli occhi suoi» (F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, p. 394, LXXVII, vv. 12-14).

³³ Per un approfondimento delle icone ironiche del volume queriniano mi permetto di rimandare a G. Zava, *Interpretazione e ironia nelle immagini del Petrarca queriniano*, in M. Sipione, M. Vercesi (eds.), *Filologia ed ermeneutica. Studi di letteratura italiana offerti dagli allievi a Pietro Gibellini*, Morcelliana, Brescia 2015, pp. 13-28.

³⁴ La prima, posta all'inizio della lirica, recita «essendo, al tempo che l'auctor fece questa canzon, tutta l'Italia in combustione, fece questa moral canzon a l'Italia preditta, zoè ali signori italici». Non soddisfatto di questa breve glossa, il commentatore aggiunge in seconda istanza, all'altezza dell'inizio della quinta stanza, una chiosa più amara nei confronti degli italiani, disposti ad allearsi con gli infedeli: «e a questo han imparato questi coionaci italici, farsi vanamente partesani atti a morir senza subiecto per chi non si moveria da cacar per restaurarli; e, di gionta, i menccionaci han preso el più

viene personificata nelle fattezze di una fanciulla nuda, seduta vilmente su un sacco, trafitta dalle frecce dei sette peccati capitali e attorniata da comparse simboliche. Pur deturpata nel corpo, la ragazza riesce a mantenere una certa bellezza (cui si aggiunge un'aura regale conferita dalla corona postale in capo), in una resa che in questo modo si pone a metà fra l'immagine positiva di una giovane regina e la raffigurazione sprezzante di una donna umiliata e ferita dal male che la percorre, realizzata, oltre che dalla rozza posizione in cui siede e dalle piaghe che ne attraversano il corpo, dalle corna che le spuntano ai lati della corona.³⁵ La vignetta si arricchisce a livello allegorico grazie alle presenze animali che attorniano la figura, nelle quali si può riconoscere una testa di leone (dalla cui criniera spunta una serpe), un altro serpente, un muso felino, una colomba e uno strano essere dal corpo di castoro e dall'allungata coda che ricorda quella di uno scorpione. La compresenza sulla scena di animali feroci e innocui potrebbe essere un richiamo alle «fiere selvagge et mansüete gregge»³⁶ della terza stanza, ma la simbologia delle bestie presenti sulla scena suggerisce che in esse vada ricercato un significato più profondo. Nella consapevolezza della memoria dantesca che il Dilettante dimostra nel corso dell'incunabolo (e a tal proposito, come non ripensare all'invettiva del VI del *Purgatorio*?), la loro varietà in questo frangente potrebbe non impedire ad esempio il ricordo del Gerione «sozza imagine di froda»³⁷ – creatura mista fra uomo, serpente, leone e scorpione – che permette a Dante e Virgilio di discendere nell'«alto burrato»³⁸ e condurli in Malebolge. Al ritratto dell'Italia, già ripresa dalle parole del poeta, biasimata nelle chiose del volume e bas-

bestial habito del mondo per imitar color che piú gli offendeno» (cfr. G. Frasso, *Antonio Grifo postillatore...*, p. 107).

³⁵ Le corna in realtà potrebbero non essere unicamente riconducibili ad un'iconologia negativa (basti pensare che erano frequentemente realizzate nelle rappresentazioni di Mosè). Ritengo tuttavia che in quest'occasione siano proposte come segnale dispregiativo, anche in un possibile accordo intertestuale con il ritratto petrarchesco della superba Avignone (cfr. F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, p. 672, CXXXVIII, vv. 10-11: «contra ' tuoi fondatori alzi le corna, / putta sfacciata: et dove ài posto spene?»).

³⁶ Ivi, p. 613, CXXVIII, v. 40.

³⁷ Cito, secondo la lezione Petrocchi, da D. Alighieri, *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Einaudi, Torino 2013, p. 271, *Canto XVII*, v. 7.

³⁸ Ivi, p. 263, *Canto XVI*, v. 114.

samente raffigurata, verrebbe aggiunto così un ulteriore tono denigratorio che certo non stupirebbe nell'ottica della critica del queriniano. Sia pur in una trasposizione non rigida, ecco infatti ritornare le «due branche [...] pilose insin l'ascelle»³⁹ nei due musci felini che si parano ai lati del corpo della donna, ecco il serpente, che dal costituire il busto del demone si porta ad avvinghiarle il braccio e ad apparire subdolo in compagnia del leone, ecco il permanere del viso umano (e, non dimenticando l'identità di Gerione – re di tre isole iberiche che nutriva i suoi buoi di carne umana –, ecco poi la stessa corona). Ancora, la coda appuntita del castoro può far pensare, anche per la stessa posizione marginale all'interno del disegno del Dilettante, a quella del mostro dantesco, celata in un primo momento e poi palesata in atteggiamento offensivo: «[...] e arrivò la testa e 'l busto, / ma 'n su la riva non trasse la coda/ [...] / nel vano tuta sua coda guizzava, / torcendo in sú la venenosa forca / ch'a guisa di scorpion la punta armava».⁴⁰ Se poi può forse essere solo una suggestione il fatto che in questo passo Dante avesse paragonato la fiera proprio a «lo bivero [che] s'assetta a far sua guerra»⁴¹ (in un'immagine che attribuisce insolitamente all'animale una tendenza ingannatrice, che potrebbe spiegare l'impugnare della spada nell'icona), è notevole che le tre fiere di sicura ferocia – serpente e felini – non siano proposte nella loro completezza, ma crescano dal corpo della donna, in una fusione teratologica che consegna l'ormai avvenuta unione fra Italia e vizio. Diverso in ogni caso il trattamento del castoro e della colomba: tradizionali simboli di pace⁴² (il primo potrebbe farsi così em-

³⁹ Ivi, p. 271, *Canto XVII*, v. 13.

⁴⁰ Ivi, pp. 271-273, *Canto XVII*, vv. 8-9, 25-27.

⁴¹ Ivi, p. 272, *Canto XVII*, v. 22.

⁴² Così il castoro, descritto nel *Fisiologo* come animale «assai docile e mansueto, e i suoi organi sessuali sono utili come medicinale. Quando è inseguito dai cacciatori e si rende conto di esser preso, si tronca gli organi sessuali e li getta al cacciatore; [...] Anche tu dunque, o fedele, rendi al cacciatore ciò che gli appartiene. Il cacciatore è il demonio, e ciò che gli appartiene, lussuria, adulterio, omicidio: estirpa da te queste cose e dalle al demonio, e il demonio cacciatore ti lascerà» (cfr. *Il Fisiologo*, a cura di F. Zambon, Adelphi, Milano 2002, pp. 61-62). La sua presenza ai piedi della travagliata patria potrebbe quindi essere significativa nella rappresentazione dell'invito di Petrarca a tornare alla civiltà, abbandonando le guerre intestine e il costume di assoldare mercenari stranieri.

blema del dissidio fra i sentimenti del Dilettante), i due non toccano in alcun modo la donna, ma si 'rivolgono' verso di lei, ad interpretare la possibilità di riscatto data all'Italia nel verso finale di Petrarca, «I'vo gridando: Pace, pace, pace».⁴³ All'interno di questa acre illustrazione, una nota delicata viene infine offerta dal disegno del Cupido che, relegato in una zona distaccata, sembrerebbe quasi voler imporre la propria presenza allungando un biglietto. Non dimenticando come la *Canzone all'Italia* sia posta «al centro d'una grande sequenza amorosa, di lontananza e di nostalgia (CXXV-CXXIX)»,⁴⁴ ritengo che la sua apparizione rappresenti un invito a tornare a più spensierate questioni amoroze, in un tentativo del Dilettante di mitigare il suo rancore e di consegnare con ancor maggior efficacia il tono di speranza trasmesso dai simboli di pace.

La speranza e la positività sono infatti senza dubbio fondamentali chiavi di lettura dell'interpretazione del volume brecciano, presenti costantemente anche a commento di liriche che potrebbero lasciar spazio a sentimenti di ben altro genere, quali astio e melanconia (così, come si è rispettivamente già visto, nel risentimento temperato nei confronti dell'Italia o nella fiduciosa apparizione dell'emblema feniceo nel passaggio alla sezione in morte). Preziosa anche in tal senso è la vignetta a corredo di *Anzi tre di creata era alma in parte* (Rvf CCXIV, f. 82v - fig. 9), unica nel corso dell'incunabolo a non essere disposta liberamente nei margini del testo – spesso, infatti, le icone vanno a legare i componimenti adiacenti, secondo la logica intertestuale con cui il commentatore analizza i *fragmenta*⁴⁵ –, ma racchiusa all'interno di una cornice. Il Dilettante ha scelto di porre a commento di una lirica particolarmente intricata (da lui stesso definita «difcilima nela narracion»)⁴⁶ un quadretto dai confini netti, che, allontanandosi dalla dimensione labirintica della sestina, suggerisce un desiderio di ordine, un disegno di consolan-

⁴³ F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgariarum Fragmenta*, p. 615, CXXXVIII, v. 122.

⁴⁴ R. Bettarini, in *ivi*, pp. 615-616.

⁴⁵ Cfr., a titolo esemplificativo, le vignette poste a f. 81r, in cui il fiume del sonetto CCVIII scende fino all'icona del CCIX (ma il fiume che si allunga andando oltre i limiti del testo è proposto anche, ad esempio, ai fogli 15r, 86r, 103r, 105r).

⁴⁶ G. Frasso, *Antonio Grifo postillatore...*, p. 118.

te fissità. L'«ombroso bosco»⁴⁷ di cui parlava il poeta è infatti realizzato tramite alcuni alberelli che non parrebbero consegnare alcun sentimento di oscura apprensione – la loro sporadicità, in aggiunta alla maestosa statura del codice, sembrerebbe offrire un'immagine al più di arida solitudine – grazie alla comparsa del muso caprino, segnale della presenza divina che ascolta la preghiera di Petrarca («ma Tu, Signor, ch'ài di pietate il pregio, / porgimi la man dextra in questo bosco: / vinca 'l Tuo sol le mie tenebre nove»)⁴⁸. Animale variamente interpretato nel corso dei secoli, sia per rimandi allegorici negativi sia per richiami positivi, riferiti principalmente alla sua immolazione e quindi al sacrificio di Cristo, la capra qui sembra infatti essere proposta in riferimento alla straordinaria capacità visiva che le attribuivano gli antichi naturalisti, figura dell'occhio celeste.⁴⁹ L'aura di tranquillità della scena viene quindi trasmessa dall'intervento di Dio, il quale non viene dipinto dal Dilettante quale ascoltatore che non riesce a consolare i tormenti petrarcheschi, ma come presenza confortante in grado di rasserenare lo spirito.⁵⁰ Ecco dunque che in quest'ottica andrebbe a mio parer letta anche la vignetta conclusiva del *Canzoniere* queriniano, posta a lato di *Vergine bella, che di sol vestita* (*Rvf* CCCLXVI, ff. 134v-136v - fig. 10), la cui realizzazione in altezza consegna un senso di verticalità che ben si sposa con la direzione che la lirica deve prendere per raggiungere la sua destinataria. Nonostante lo sguardo contrito, l'autore della canzone è qui rappresentato, grazie anche al supporto del rigoglioso alloro che si staglia alle sue spalle, in un atteggiamento che ispira una complessiva sicurezza, ben di-

⁴⁷ F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, p. 1001, CCXIV, v. 33.

⁴⁸ Ivi, p. 1000, CCXIV, vv. 28-30.

⁴⁹ Cfr. «Il *Fisiologo* e i *Bestiari* del Medioevo che ne sono derivati, basati sempre su quanto detto da Plinio e dagli Antichi, presero anch'essi la capra come l'emblema dell'onniscienza del Cristo, [...]. E alcuni mistici della stessa epoca fecero anch'essi della capra, partendo dallo stesso punto, la figura del Cristo che osserva, dalle altezze del cielo, gli atti dei giusti e dei cattivi in vista dei premi e delle giustizie future» (L. Charbonneau-Lassay, *Il Bestiario del Cristo: la misteriosa emblematica di Gesù Cristo*, Arkeios, Roma 1994, I, p. 291).

⁵⁰ A tal proposito, alla simbologia divina potrebbe richiamare anche l'immagine del muso caprino che il Dilettante propone al foglio 74r, offrendo così al sonetto *Passa la nave mia colma d'oblio* (*Rvf* CLXXXIX) un segnale di speranza.

stante dal ritratto di peccatore che lo stesso Petrarca offre di sé alla settima stanza («Da poi ch'i' nacqui in su la riva d'Arno, / cercando or questa et or quel'altra parte, / non è stata mia vita altro ch'affanno. / Mortal bellezza, atti et parole m'anno / tutta ingombrata l'alma»)⁵¹ e che privilegia di contro la dimensione fiduciosa suggerita altrove («Vergine, in cui ò tutta mia speranza / che possi et vogli al gran bisogno aitarne, / non mi lasciare in su l'extremo passo», «Se dal mio stato assai misero et vile / per le tue man' resurgo, / Vergine, i' sacro et purgo / al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile, / la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri»)⁵². In un'icona contrassegnata dall'assenza di sfondi accessori, anche la rappresentazione della Madonna viene realizzata all'insegna di una sobrietà decorativa che certo non va a scalfire l'eloquenza dell'immagine e che fa confidare nell'effettiva riuscita della preghiera. Dipinta su uno stendardo rosso contornato da quindici angeli – putti colorati di blu, simili a quelli proposti già altrove lungo il *Canzoniere*⁵³ –, la «Vergine humana, et nemica d'orgoglio»⁵⁴ guarda infatti il poeta con occhi ricchi di comprensione e pietà, tenendo fra le braccia Gesù bambino, a suggerire probabilmente come la richiesta finale di misericordia di Petrarca, il quale richiedeva di essere raccomandato al suo «[...] figliuol, verace / homo et verace Dio»,⁵⁵ sarà esaudita.

Il Petrarca queriniano si propone così come tramite di un vero e proprio commento per immagini. La poesia si tramuta con sapienza, *ut pictura poesis*, nell'impianto iconografico del codice, in un prezioso incontro fra consapevolezza e capacità critica e attenzione al gusto cortese dei lettori (e delle lettrici). Senza mai semplificare nulla, il Dilettante ha abilmente tradotto i *fragmenta* in quella che solo apparentemente si presenta come

⁵¹ F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, p. 1612, CCCLXVI, vv. 82-86.

⁵² Ivi, pp. 1612-1613, CCCLXVI, vv. 105-107, 124-128.

⁵³ Cfr., ad esempio, la presenza a commento di *I' vo pensando, et nel penser m'assale* (Rvf CCLXIV, f. 132r), ma anche – in una funzione di cornice, affine a quella svolta in questa icona – le apparizioni in accompagnamento a Laura (*Vidi fra mille donne una già tale*, Rvf CCCXXXV, f. 121r) e a Dio (*Tennemi Amor anni ventuno ardendo*, Rvf CCCLXIV, f. 131v).

⁵⁴ F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, p. 1613, CCCLXVI, v. 118.

⁵⁵ *Ibidem*, CCCLXVI, vv. 135-136.

una chiave puramente galante, ma che certo si rivela foriera di analisi spesso innovative e sempre appropriate: è così nella compresenza di realismo e simbologia nelle rappresentazioni dei protagonisti, in un incontro che difficilmente fa prevalere la prima dimensione, ma che la porta a intrecciarsi con l'allegoria; è così – come dimostra Fortuna, mai proposta nelle stesse vesti – nel differenziarsi delle apparizioni in base al dettato petrarchesco o, ancora, nella capacità di trasferire un sentimento sarcastico rivolto a Simone Martini in un'icona ironica, che non va in alcun modo a scalfire la piacevolezza con cui il *Canzoniere* viene letto e offerto alla sua destinataria. È infatti un occhio critico propositivo quello del Dilettante che analizza i componimenti, che sempre vuole ribadire la sicurezza della sua Fede e che, anche nei momenti di maggior risentimento, sa offrire una chiave di speranza. Sempre delicato ma mai leggero, abile interprete della sua epoca, abile interprete di Petrarca.

ANDREA COMBONI

UN'ELEGIA DI PIERIO VALERIANO E DUE DIPINTI
PER ISABELLA D'ESTE GONZAGA

Quando, nel 1549, viene pubblicata a Venezia da Gabriel Giolito de' Ferrari la raccolta delle elegie in latino di Pierio Valeriano, sotto il canonico titolo di *Amorum libri*, il letterato e umanista bellunese, il cui nome sarà legato in particolare agli *Hieroglyphica* (una cospicua raccolta in 58 libri di simboli ed emblemi dell'antichità), ha ormai varcato la soglia dei settant'anni.¹ Tale edizione si apre con due lettere di dedica, entrambe in latino: la prima dello stampatore diretta ad Asdrubale de' Medici, la seconda di Pierio Valeriano a Ippolito de' Medici, padre di Asdrubale.² Nella prima, il Giolito riferisce che «già molti anni il Valeriano, avendo composto cinque libri d'Amori in versi elegiaci, e avendoli dedicati ad Ippolito de' Medici, allora principe della gioventù fiorentina poi cardinale celeberrimo, nel progresso de' tempi non si era più curato di questo suo lavoro, e dandosi a cose più serie, iniziatosi nel sacerdozio, ed avanzatosi nella età, non aveva creduto di dover mandare nelle mani degli uomini queste sue cose giovanili». ³ Aggiunge, inoltre, il Giolito che «sapendo che l'opera piaceva ad uomini erudi-

¹ Sul Valeriano cfr. V. Lettere, *Dalle Fosse, Giovanni Pietro (Pierio Valeriano)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 32, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1986, pp. 84-88; J. Haig Gaisser, *Pierio Valeriano on the Ill Fortune of Learned Men. A Renaissance Humanist and His World*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1999.

² Cfr. S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, descritti ed illustrati*, Volume Primo, Presso i principali librai, Roma 1890, pp. 244-245; sull'edizione giolitina degli *Amores* cfr. anche P. Pellegrini, *Pierio Valeriano e la tipografia del Cinquecento. Nascita, storia e bibliografia delle opere di un umanista*, Forum, Udine 2002, pp. 85-91.

³ S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari*, p. 244.

ti»⁴ aveva ritenuto opportuno stamparla «per farla comune agli studiosi, e mandarla al figlio di Ippolito, Asdrubale, sicuro che non gli riuscirebbe sgradita per il culto che osservava verso la memoria paterna».⁵ Nella seconda epistola dedicatoria, il Valeriano presenta al giovane Ippolito de' Medici,⁶ di cui era precettore, la propria raccolta di elegie con le seguenti parole:

Collegi, uti iusseras, studiosissime Hippolyte, amatorios Elegos; quos in adolescentia mea luseram, et eiusmodi generis alia; quae tunc meditari solitus eram, cum vel a gravioribus studijs, vel ab occupationibus, quibus, ut scis, fui semper implicatissimus, vel quietem, vel hilaritatem aliquam aucupabar. Non eo tamen consilio a me umquam conscripta, ut in cuiusquam alterius manus devenirent, nisi tam ardentem, ut haec colligerentur, efflagitasses.⁷

Quanto all'ordinamento dei testi, il Valeriano avverte il dedicatario di averli trascritti non secondo l'ordine cronologico di composizione, ma in base all'ordine casuale con cui questi ormai vecchi componimenti gli erano venuti tra le mani:

Descripti vero haec nullo temporis, quo excogitata fuerant, servato ordine, neque enim historia haec erat, sed ut quaeque in manus venerant, ita in libellos congeriebantur.⁸

In calce alla lettera si legge la data del 5 settembre 1524: un quarto di secolo separa, quindi, la dedica a Ippolito della raccolta elegiaca dall'anno dell'*editio princeps* (1549). Si tenga, inoltre, presente il fatto che nel 1549 erano ormai trascorsi ben quattordici anni dalla morte del dedicatario. È legittimo, a questo punto, chiedersi quale sia stata la parte avuta dal Valeriano nella realizzazione di questa stampa: il suo coinvolgimento sarà stato diretto o indiretto? In ogni caso l'edizione venne realizzata con il consenso dell'autore, anche se egli non esercitò un suo diretto e attento controllo, come può essere documentato dai molti erro-

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ Sulla figura di Ippolito de' Medici cfr. la recente monografia di G. Rebecchini, «Un altro Lorenzo». *Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*, Marsilio, Venezia 2010.

⁷ *Ad Magnificum et Ill. Hippolytum Medicen Florentinae Principem Iuventutis Pierius Valerianus*, in Pierii Valeriani, *Amorum libri V* [...], In Venetia, Appresso Gabriel Giolito di Ferrarii, MDXLIX, c. *ii r.

⁸ *Ivi*, c. *iii v.

ri che corrompono il testo: «a questo raro e importante libretto mancò l'assistenza di un editore diligente». ⁹ Nell'anno seguente, il 1550, il Giolito pubblica un'altra raccolta di componimenti poetici in latino del Valeriano (*Hexametri, odae et epigrammata*), con una dedica dell'autore alla regina di Francia, Caterina de' Medici, dove si ricorda di aver pubblicato nell'anno precedente un volume in omaggio alla memoria di Ippolito: «Pars itaque sua superiore anno edita est in Hippolyti memoriam». ¹⁰ È, infine, documentato il soggiorno a Venezia del Valeriano in significativa coincidenza temporale con l'edizione giolitina dei suoi versi in latino. ¹¹

Il primo libro degli *Amores* si apre con un'elegia diretta a Isabella d'Este intitolata *Quo consilio venerit ad scribendum*. Tale intitolazione è stata sempre interpretata, a mio avviso impropriamente, nel senso che Valeriano per consiglio di Isabella sarebbe stato indotto a scrivere, cioè a comporre versi. ¹² Riten- go, invece, che debba essere intesa così: 'con quale intenzione Valeriano sia venuto a scrivere', come del resto viene confermato dalla lettura dei vv. 15-20 dell'elegia:

Verum ego, cui gelidus circum praecordia sanguis
Obstitit, imbelles cogor habere manus.
Hoc tamen obscurum penitus ne difluat aevum,

⁹ S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari*, p. 245; ulteriori notizie su come venne allestita questa edizione in P. Pellegrini, «*Delicta iuventutis meae*». *Le postille di Pierio Valeriano ai Praeludia: da Giovanni Tacuino a Gabriele Giolito de' Ferrari*, in *Talking to the text: marginalia from papyri to print*, Proceedings of a Conference held at Erice, 26 september – 3 october 1998, as the 12th Course of International School for the Study of Written Records, edited by V. Fera, G. Ferraù, S. Rizzo, II, Centro interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina 2002, pp. 715-716.

¹⁰ Pierii Valeriani, *Hexametri Odae et Epigrammata*, Venetijs, Apud Gabriele Iolium de Ferrariis et Fratres, Venetijs MCL, c. A iii r. e cfr. S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrarii*, p. 301.

¹¹ Cfr. P. Pellegrini, *Tra Venezia e Mantova. Pierio Valeriano ed Ercole Gonzaga*, «L'Elisse. Studi storici di letteratura italiana», II (2007), p. 137.

¹² A partire da A. Luzio, R. Renier, *La cultura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga [1899-1903]*, a cura di S. Albonico, introduzione di G. Agosti, indici e apparati a cura di A. Della Casa, M. Finazzi, S. Signorini, R. Vetrugno, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2006, p. 231: «Il L. I dell'edizione giolitina de' suoi *Amores* s'apre con un carme diretto a Isabella Gonzaga, nel quale è detto che per consiglio di lei il poeta s'è indotto a scrivere».

Nitimur ingenij viribus ire pares.
 Atque ita dum sector iuvenali ardore Camoenas
 Castalij aggredior pectinis omne genus.¹³

La scelta di dedicarsi alla composizione di testi in versi non è stata presa su consiglio di Isabella, ma per un'autonoma decisione del Valeriano, dopo aver preso atto di essere privo di qualsiasi inclinazione per la carriera militare e le imprese belliche. La gloria e la fama, che possono derivare dall'esercizio delle armi, vengono invece da lui ricercate dedicandosi alle lettere e in particolare alla poesia. Isabella d'Este viene nominata per la prima volta al v. 28, all'interno di un discorso rivolto dal poeta a Cupido, in cui il dio d'Amore viene messo in guardia, affinché non si accosti alla marchesa di Mantova in modo lascivo, ma casto e pudico:

Interea hos Elegos tenero ludemus amori;
 Dexter ades ceptis, blande Cupido, meis.
 Tu tamen haud quaquam venias lascivus, ut est mos,
 Nanque Isabella alijs est adeunda modis.
 Quam pater Alcides Mantoo adiungere Marti,
 Consortemque sacri iusserit esse tori.
 Magna pudicitiae venerandae exempla daturam;
 Qualem animum, et mores te quoque habere decet.
 Adde quod illa etiam est aliquorum Mater Amorum.¹⁴

(vv. 25-33)

Subito dopo questi versi il Valeriano ricorda i tre figli di Isabella (gli *aliqui Amores* del v. 33) con le loro diverse inclinazioni e attitudini (belliche o letterarie): Federico, Ercole e Ferrante.¹⁵ Dal momento che per riferirsi a questi viene impiegato al v. 49 il sostantivo *pueri* e che i rispettivi anni di nascita dei

¹³ P. Valeriani, *Amorum libri*, c. A i v.

¹⁴ *Ibidem*. Si osservi come in questi versi Francesco II Gonzaga e Isabella d'Este siano presentati come nuovi Marte e Venere: la marchesa di Mantova viene infatti definita «aliquorum Mater Amorum» (con evidente ripresa delle definizioni ovidiane di Venere: «tenerorum mater Amorum» [*Amores* III xv, 1] e «aliquorum mater Amorum» [*Fasti* IV i, 1]).

¹⁵ Su questi cfr. rispettivamente: G. Benzioni, *Federico II Gonzaga, duca di Mantova e marchese del Monferrato*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 45, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1995, pp. 710-722; G. Brunelli, *Gonzaga, Ercole e Gonzaga, Ferrante*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 57, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2001, pp. 711-722 e 734-744.

tre Gonzaga sono il 1500, il 1505 e il 1507, si potrebbe indicare come verosimile termine *ante quem* per la composizione dell'elegia un anno compreso tra il 1515 e, al più tardi, il 1518. Ma il modo in cui il Valeriano introduce il terzo figlio, Ferrante (nato il 28 gennaio 1507): «At qui *nunc primum firmat vestigia planta / Fernandus curae, Mars generose, tibi est*»¹⁶ (vv. 45-46) induce a proporre il 1508 quale anno in cui l'autore intende collocare la scrittura di questo testo. Che il 1508 sia da ritenere una data di composizione più ideale che reale è suggerito dal fatto che nella redazione manoscritta e autografa di questa elegia, contenuta nel codice n. 68 della Biblioteca Lolliniana di Belluno e anteriore a quella pubblicata nel 1549,¹⁷ il riferimento ai primi passi mossi con sicurezza dal piccolo Ferrante è assente (mentre si ritrova in essa il sostantivo *pueri*, riferito ai figli di Isabella). Nella redazione manoscritta, inoltre, il testo dell'elegia presenta, come si vedrà in seguito, altre significative varianti di lezione rispetto a quello offerto dalla stampa giolitina.¹⁸ Non è, insomma, documentabile con certezza a quale anno risalgano i primi contatti del Valeriano con Isabella d'Este e la corte gonzaghesca. Nel 1509 viene pubblicata a Venezia da Giovanni Tacuino una raccolta di composizioni latine dell'umanista bellunese nella quale è contenuta «una poesia su uno dei *Cupidi* di Isabella d'Este. Questa composizione è interessante perché non celebra

¹⁶ P. Valeriani, *Amorum libri*, c. A ii r.

¹⁷ «Il ms. Lolliniano 68 è [...] una redazione provvisoria degli *Amorum libri quinque*, ricca di giunte e correzioni» (P. Pellegrini, *Giovanni Pietro (Pierio) Valeriano*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, Tomo I, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, consulenza paleografica di A. Ciaralli, Salerno editrice, Roma 2009, p. 327). Sarà quindi da rettificare quanto si legge in M. Pastore Stocchi, *Pierio Valeriano: l'Umanesimo a una svolta*, in Id., *Pagine di storia dell'Umanesimo italiano*, Franco Angeli, Milano 2014, pp. 291, 295 dove si sostiene la posteriorità della redazione del ms. bellunese rispetto a quella dell'edizione giolitina del 1549, peraltro erroneamente definita «ristampa» (p. 291 n. 21). Sul ms. Lolliniano 68 cfr. anche M. Perale, *Un carme inedito di Pierio Valeriano dedicato a Ludovico Ariosto e le ultime contese tra latino e italiano negli anni del Sacco di Roma*, di prossima pubblicazione nell'«Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore»: ringrazio il dottor Perale che mi ha gentilmente inviato il testo del suo contributo.

¹⁸ Sui tempi di composizione delle elegie degli *Amorum libri* cfr. J. Haig Gaiser, *Pierio Valeriano's De litteratorum infelicitate: a literary work revised by history*, in *Bellunesi e Feltrini tra Umanesimo e Rinascimento: filologia, erudizione e biblioteche*, Atti del Convegno di Belluno (3 aprile 2004), a cura di P. Pellegrini, Antenore, Roma-Padova 2008, pp. 128-129.

né la più famosa opera antica, ritenuta di Prassitele, né quella di Michelangelo, ma un *Cupido* minore che era utilizzato come fontana»¹⁹ nei giardini d'Isabella, ma va precisato che soltanto nell'edizione del 1550 dei versi del Valeriano è indicata la proprietà isabelliana dell'opera.²⁰ Durante gli anni trascorsi a Venezia, Padova e Verona (1493-1509), il giovane Pierio avrà senz'altro sentito parlare di Isabella d'Este e forse avrà avuto anche l'occasione di recarsi in visita alla corte dei Gonzaga.²¹ Ancora più probabile l'ipotesi di un incontro durante il fastoso soggiorno romano della marchesa di Mantova, tra l'ottobre del 1514 e il marzo del 1515.²² A quel tempo, infatti, il Valeriano era uno tra i letterati più vicini a Leone X, da cui era stato favorito con la concessione di diverse cariche.

Nella parte finale dell'elegia, il poeta, dopo aver nuovamente ammonito il dio d'Amore ad avvicinarsi soltanto con animo casto a Isabella e ai suoi tre figli, gli rammenta quale fu l'esito del combattimento da lui una volta ingaggiato con Pallade:

¹⁹ G. Agosti, *Un amore di Giovanni Bellini*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, a cura di F. Caglioti, M. Fileti Mazza, U. Parrini, «Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte», 6 (1996), p. 77 n. 73. L'epigramma *Cupido Fontanus* in Ioannis Petri Valeriani, *Praeludia quaedam [...]*, ex ædib. Io. Tacuino edita, [Venezia] MDIX, c. F ii r.

²⁰ P. Valeriani, *Hexametri Odae et Epigrammata*, c. 132 v.; in questa edizione l'epigramma in questione è di otto versi, «quasi un'ottava latina» (G. Parenti, *Introduzione, edizione, traduzione e commento a quattro carmina di Baldassar Castiglione*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli, Le Lettere, Firenze 2000, p. 374), mentre in quella del 1509 era di sette versi, mancando il verso «Non spiritali pulsa folle excluditur» (v. 6 nell'edizione 1550); su un'altra variante di questo componimento tra l'edizione 1509 e l'edizione 1550 cfr. P. Pellegrini, «*Delicta iuventutis meae*». *Le postille di Pierio Valeriano ai Praeludia*, p. 719.

²¹ Sulla scorta di C.M. Brown, «*Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantova*». *Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Bulzoni, Roma 2002, p. 37, Stephen J. Campbell ritiene probabile che il Valeriano abbia visto la statua di Cupido che adornava una fontana in un giardino di Isabella in occasione di una sua visita a Mantova nel 1509 (cfr. S.J. Campbell, *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, Yale University Press, New Haven-London 2004, p. 329 n. 22).

²² Secondo Paolo Pellegrini soltanto dopo il 1522 dovettero intensificarsi i rapporti tra l'umanista bellunese e la corte gonzaghesca, cfr. P. Pellegrini, *Tra Venezia e Mantova*, p. 129.

Illa olim ante Patrem ludo excita inhorruit armis,
 Asperat terribili praelia voce minans.
 Vidistin' trepidare Deos, Coelum omne tumultu
 Misceri, et terrae viscera tota quati?
 Non memor es, tentasti olim cum laedere Divam [= *Pallade*],
 Quae fuerit pugnae palmaque honosque tuae?
 Terrificos in te vultus cum vertit, et acri
 In te animo telum movit, ut horrueris,
 Ut tibi confestim trepido iaculum, arcus et ignis
 Omniaque arma manu protinus exciderint.
 Ut veritus, ne te illa ferox discerperet, aut te
 Praecipitem e coelo tartara in Ima daret:
 Atqui nec Martem gradientem ad bella vereris,
 Nec iaculantem horres tela tremenda Iovem,
 Id tamen anguicomam munitum Gorgone pectus
 Formidas, et quae lumina honesta vides.
 Terreat haud aliter Sapiens Isabella, pudicus
 Ni venias, ni sis, ut iubet illa, probus.
 Illam etenim intento quotiens spectabis ocello,
 Musam aliam, aut castae Palladis ora putes.

(vv. 61-80)²³

I primi due distici, relativi alla nascita di Pallade e alle reazioni da questa suscitate, mancano nella redazione manoscritta; in essi il Valeriano offre un compendio dei versi iniziali dell'Inno omerico *Ad Atena*:

Pallade Atena comincio a cantare, dea gloriosa
 Dagli occhi scintillanti, piena di saggezza, dal cuore inflessibile;
 vergine augusta, protettrice della rocca, intrepida,
 che da solo generò, dal capo venerato, il saggio Zeus,
 figlia sua propria, chiusa nell'armatura guerresca
 tutta risplendente d'oro; un profondo rispetto, al vederla,
 prese tutti gl'immortali; dinanzi a Zeus portatore dell'egida,
 ella rapidamente balzò dal capo immortale
 scuotendo un giavellotto acuminato: tremò il vasto Olimpo
 terribilmente, sotto la spinta della dea dagli occhi scintillanti,
 la terra intorno risuonò cupamente [...]

(vv. 1-11)²⁴

I versi immediatamente successivi esibiscono, invece, evidenti riprese dal secondo dialogo luciano di Afrodite ed Eros.²⁵

²³ P. Valeriani, *Amorum libri*, c. A ii r.-v.

²⁴ *Inni omerici*, a cura di Filippo Cassola, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori, Milano 1975, p. 423 (XXVIII. *Ad Atena*).

Valeriano conosceva bene il greco che aveva appreso alla scuola dello zio, il grecista Urbano Bolzanio. Non occorre ricordare quanto vasta sia la fortuna umanistico-rinascimentale delle opere di Luciano.²⁶ Per quanto riguarda, in particolare, il dialogo parafrasato dal Valeriano si possono citare, ad esempio, le traduzioni in latino di Erasmo²⁷ e del meno noto Livio Guidalotti

²⁵ Cfr. Luciano, *Dialoghi degli dei*, 19 (Afrodite ed Eros): «AFR. Perché mai, o Eros, riuscito vittorioso su tutti gli dèi, su Zeus, su Posidone, su Apollo, su Rea, su di me tua madre, soltanto Atena risparmi e contro di lei la tua fiaccola è senza fuoco, senza frecce la faretra, tu privo di arco e di mira? ER. Ho paura di lei, o madre: fa spavento con quegli occhi di fuoco e così terribilmente maschia. Insomma, quando vado verso di lei con l'arco teso, agita il cimiero ed io resto sgomento, tremo tutto e l'arco mi cade dalle mani. AFR. Ma Ares non ti spaventava di più? Eppure tu lo disarmasti e ne sei vincitore. ER. Sì, ma quello mi accoglie volentieri e mi chiama, Atena è sempre all'erta e una volta che le volai davanti tenendole accanto la fiaccola: "Se ti fai vicino – disse –, te lo giuro per il padre mio, ti trafigga con la lancia o ti prenda per un piede e ti getti nel Tartaro o ti faccia a pezzi con le mie mani, certo ti toglierò di mezzo". Queste minacce mi fece ed altre simili. Poi guarda sempre torvo e porta sul petto una faccia terrificante, che ha vipere per capelli. Di questa soprattutto ho paura: quando la vedo, mi terrorizza ed io fuggo. AFR. Tuttavia tu hai paura, come dici, di Atena e della Gorgone, ma non del fulmine di Zeus» (in Luciano, *Dialoghi*, a cura di V. Longo, Vol. I, Torino 1976, pp. 259-261). Si può riferire al Valeriano quanto Giovanni Parenti ha osservato a proposito del Castiglione latino: «Reinterpretazione di un singolo testo e interferenza delle fonti sono i modi attraverso cui opera il poeta umanista, riducendo o amplificando i dati in presenza, o collegando per affinità testi contigui o distanti» (G. Parenti, *Per Castiglione latino*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza, C. Vela, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1996, p. 192).

²⁶ Sulla fortuna di Luciano in epoca umanistico-rinascimentale cfr. E.Ph. Goldschmidt, *The first edition of Lucian of Samosata*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 14 (1951), pp. 7-20; C. Robinson, *Lucian and his influence in Europe*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1979; E. Mattioli, *Luciano e l'Umanesimo*, Nella sede dell'Istituto Italiano per gli studi storici, Napoli 1980; W. Hirdt, *Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption in Italien*, Winter, Heidelberg 1981; D. Marsh, *Lucian and the Latins. Humour and Humanism in the Early Renaissance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1998; sulla fortuna di Luciano a Mantova, cfr. R. Signorini, *Opus hoc tenue. La camera dipinta di Andrea Mantegna*, Arte grafica Silva, Parma 1985, pp. 243-246, 299 e S.J. Campbell, *The Cabinet of Eros*, pp. 123-124.

²⁷ Lucianus Samosatensis, *Luciani Erasmo interprete Dialogi & alia emuncta [...]*, in ædibus Ascensianis, [Paris], ad kalendas Iunias Anni MDXIII, cc. XCV v.-XCVI r. (*Veneris & Cupidinis*).

(o Guidolatto),²⁸ la riscrittura in distici elegiaci di Georgius Sabinus²⁹ e la versione in esametri di due altri poeti neolatini tedeschi: Adam Siber³⁰ e Paschasius Brismann.³¹ Tornando ai versi del poeta bellunese, ritengo sia possibile scorgere in essi un rinvio allusivo ad uno dei dipinti eseguiti per lo studiolo di Isabella d'Este. Il quadro in questione è la *Battaglia di Castità contro Lascivia* del Perugino (**fig. 1**): uno dei quadri, com'è ben noto agli storici dell'arte, meglio documentati tra quelli commissionati dalla marchesa di Mantova, a partire dalla fortunata circostanza che di esso ci è giunta l' 'inventione' stesa da Paride Ceresara,³² consulente iconografico di Isabella. Si tratta di un minuzioso e dettagliatissimo testo, che costituisce una vera e propria lezione di iconografia umanistica:

La poetica nostra inventione, la quale grandemente desidero da voi esser dipinta, è una bataglia di Castità contro di Lascivia, cioè Pallade e Diana combattere virilmente contro Venere e Amore. E Pallade vol parere quasi de avere come vinto Amore, havendoli spezato lo strale d'oro et l'arco d'argento posto sotto li piedi, tenendolo con l'una mano per il velo che il cieco porta inanti li

²⁸ Cfr. L. De Faveri, *Le traduzioni di Luciano in Italia nel XV e XVI secolo*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam 2002, p. 204; la traduzione del dialogo tra Venere e Cupido si trova alle cc. 153 v.-155 v. del ms. composito H VI 31 della Biblioteca comunale degli Intronati di Siena (sul ms. cfr. la scheda presente in *The Biblioteca comunale degli Intronati for The James Madison Council. Manuscripts, incunables, drawings and prints*, Biblioteca comunale degli Intronati, Siena 2011, pp. 10-15); la sezione del ms. contenente le traduzioni da Luciano del Guidalotti è consultabile on line: <https://dl.wdl.org/10604/service/10604.pdf> (ultima consultazione 15/02/2016). Nel repertorio di De Faveri viene, inoltre, segnalata una traduzione in latino del dialogo tra Venere e Cupido a c. 32 v. del ms. 14626 della Bibliothèque Royale Albert I^{er} (sec. XVI) contenente *Luciani opera in latinum versa per Hyacinthum Arpinum* (cfr. L. De Faveri, *Le traduzioni di Luciano in Italia*, pp. 85-86, 94).

²⁹ Cfr. Georgii Sabini Brandeburgensis, *Poemata*, 1538, cc. F7 r.-F8v. (*Dialogus Veneris et Cupidinis ex Luciano*); Giorgio Sabino (1508-1560) nel 1533 compì un «viaggio in Italia in occasione del quale conobbe Bembo di cui divenne intrinseco e a cui rivolse vari carmi» (M. Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Librairie Droz S. A., Genève 2005, p. 217).

³⁰ Cfr. Adami Siberi, *Poematum Sacrorum*, Pars Prima, Per Ioannem Oporinum, Basileae [1556], pp. 403-406 (*Venus et Cupido*).

³¹ Cfr. Paschasii Brismanni, *Dialogus Veneris et Cupidinis, de perpetua et inviolabili Palladis, Musarum et Dianæ virginitate, heroicis versibus ex Luciano translatus*, Heidelbergæ 1573.

³² Su Paride Ceresara cfr. l'*Introduzione* a P. Ceresara, *Rime*, Edizione critica e commento a cura di A. Comboni, Olschki Editore, Firenze 2004, pp. 5-38.

ochi, con l'altra alzando l'asta, stia posta in modo di ferirlo. Et Diana al contrasto de Venere devene mostrarsi eguale nella vittoria; et che solamente in la parte extrinsecha del corpo come la mitra e la ghirlanda, overo in qualche velettino che abbi intorno, sia da lei saettata Venere; et Diana dalla face di Venere li habbia brusata la veste et in nulla altra parte sian fra loro percosse. Dopo queste quattro deità, le castissime seguace nimfe di Pallade e Diana habbino con varii modi e atti, come a voi più piacerà, a combattere asperamente con una turba lascivia di fauni, satiri et mille varii amori. Et questi amori a rispetto di quel primo debbono essere più picholi con archi non d'argento, né cum strali d'oro, ma più di vil materia come di legno o ferro o d'altra cosa che vi parrà.

Et per più espressione et ornamento della pittura dallato di Pallade li vuol esser la oliva arbore dedicata allei, dove lo scudo li sia riposto col capo di Medusa, facendoli posare fra quelli rami la civetta, per essere ucciello proprio di Pallade; dallato di Venere si debbe farli el mirto, arbore gratissima allei.

Ma per maggior vaghezza li vorebbe uno acomodato lontano, cioè uno fiume overo mare dove si vedessero passare in sochorso d'Amore, fauni, satiri et altri amori, e chi di loro notando passare el fiume e chi volando, e chi sopra bianchi cigni cavalcando, se ne venissero a tanta amorosa impresa. E sopra el lito del detto fiume o mare Jove con altri iddei, come nemico di castità, trasmutato in tauro portasse via la bella Europa, e Mercurio, qual aquila sopra preda girando, volasse intorno ad una nympha di Pallada chiamata Glaucera, la qual nel braccio tiene un cistello ove sono li sacri della detta idea; e Polifemo ciclope con un solo occhio coresse dietro a Galatea, et Phebo a Daphne già conversa in lauro, et Pluton, rapita Proserpina, la portasse allo infernale suo regno, et Neptuno pigliasse una nimpha e conversa quasi tutta in cornice...

Ma parendo forse a voi che queste figure fussero troppe per uno quadro, a voi stia di diminuirle quanto vi parerà, purché poi non li sia rimosso el fondamento principale, che è quelle quatro prime, Pallade, Diana, Venere, et Amore. Non accadendo incomodo mi chiamerò satisfatta sempre; a sminuirli sia in libertà vostra, ma non agiungnierli cosa alcuna altra.³³

Sui dipinti dello studiolo di Isabella esiste, com'è noto, una vastissima bibliografia, in continuo sviluppo. Nell'ultimo decennio i contributi, a mio avviso, più significativi e innovativi sono stati quelli di Stephen Campbell e di Alessandro Ballarin.³⁴ Per quanto riguarda l'invenzione stesa dal Ceresara (e il dipinto poi eseguito dal Perugino), Campbell ha sottolineato il fatto che l'esito del conflitto tra Pallade e Cupido, tra Diana e Venere sia volutamente lasciato in sospeso.³⁵ «Pallade vol parere quasi de

³³ P. Ceresara, *Rime*, pp. 24-25.

³⁴ S.J. Campbell, *The Cabinet of Eros*; A. Ballarin, *Nota sulla "Storia di Como"*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, V. Bertone, Cittadella 2007, pp. XV-CXL.

³⁵ S.J. Campbell, *The Cabinet of Eros*, p. 177.

avere come vinto Amore» [...] «Et Diana al contrasto de Venere devene mostrarsi eguale nella vittoria». In questo modo la scena rappresentata dal dipinto poteva (o doveva) interpellare gli spettatori, offrendo loro occasione e materia di discussione e dibattito (come era accaduto, stando alla testimonianza dell'Augurello, per l'interpretazione dell'immagine di Cupido minacciato da Pallade presente nello stendardo con cui Giuliano de' Medici partecipò alla giostra del 1475).³⁶ Per quanto riguarda le reazioni o meglio le interpretazioni dei contemporanei di fronte alla *Battaglia di Castità contro Lascivia*, ritengo non sia finora mai stata presa in considerazione l'elegia di Pierio Valeriano, all'interno della quale è rintracciabile, a mio avviso, un rinvio al combattimento di Pallade e Cupido presente nel dipinto del Perugino, in cui il dio d'Amore sembra destinato ad avere la peggio. Tale rinvio, inoltre, per il fatto di essere inserito in un componimento dedicato proprio a Isabella d'Este, nei cui versi finali la marchesa di Mantova viene gratificata dell'appellativo di decima musa e, soprattutto, di quello di nuova Minerva,³⁷ diventa ancora più credibile e persuasivo. Il dipinto del Perugino era stato ultimato nel 1505 ed era arrivato a Mantova nel giugno di quell'anno. Il Valeriano, del quale fin dalla giovinezza sono ben documentati gli interessi figurativi,³⁸ avrà quindi ritenuto elegante (e, soprattutto, gradito alla destinataria) inserire in un

³⁶ *Ibidem*, pp. 179-180; sull'invenzione del Ceresara e il dipinto del Perugino cfr. sempre di S.J. Campbell: «*E la bellezza si fece carne*». *Petrarchismo, mitologia e raffigurazione della bellezza maschile, 1500-1540*, in *Petrarca. Canoni, esemplarità*, a cura di V. Finucci, Bulzoni, Roma 2006, pp. 157-160 e «*La poetica nostra invenzione*»: *Isabella d'Este, le Pérugin et Paride da Ceresara*, in *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, sous la direction de M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering et P. Morel, Académie de France à Rome – Somogy éditions d'art, Rome-Paris 2008, pp. 271-284.

³⁷ Ci si riferisce in particolare ai vv. 79-80: «*Illam etenim intento quotiens spectabis ocello, / Musam aliam, aut castae Palladis ora putes*»; su Isabella come decima musa cfr. S.J. Campbell, *The Cabinet of Eros*, p. 337 n. 24; per quanto riguarda, invece, l'identificazione di Isabella con Minerva cfr. T. Shephard, *Echoing Helicon. Music, Art and Identity in The Este Studioli, 1440-1530*, Oxford University Press, Oxford 2014, p. 87: «*Poets writing in praise of Isabella certainly employed Minervan associations in connection with Isabella's pursuit of the arts, and specifically music*» (ma in questo saggio non si fa menzione della elegia del Valeriano)

³⁸ Cfr. G. Agosti, *Un amore di Giovanni Bellini*, p. 77 n. 73.

componimento encomiastico diretto a Isabella d'Este un rimando allusivo a uno dei dipinti del suo studiolo.

Il tema del contrasto Pallade-Cupido, presente nella *Battaglia di Castità contro Lascivia* del Perugino, nel XIX dei *Dialoghi degli dei* di Luciano e nell'elegia del Valeriano alla marchesa di Mantova, costituisce anche il soggetto di un dipinto attribuito in anni recenti a Giulio Romano e aiuti, indicato come *Minerva rimprovera Cupido* o *Amore minacciato da Minerva* (**fig. 2**), facente oggi parte della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma.³⁹ La datazione, proposta per questo dipinto, alla prima metà degli anni trenta del Cinquecento rende possibile l'ipotesi che ne sia stata committente Isabella d'Este Gonzaga: «È noto, infatti, che Isabella amava identificarsi con Minerva, personificazione della ragione vittoriosa sulle passioni e che per lei la scelta di temi legati al trionfo della virtù assumeva il carattere di un vero e proprio manifesto morale»⁴⁰. La fonte letteraria primaria di questo quadro è individuabile nel XIX dei *Dialoghi degli dei* di Luciano, «in cui Cupido spiega alla madre Venere come egli sia incapace di ferire Minerva con le sue frecce: nel nostro [dipinto] l'imparità della lotta è sottolineata dal fatto che Cupido stesso rinunci a combattere gettando a terra il turcasso, mentre Pallade avanza vittoriosa stringendo l'asta, simbolo della forza della ragione».⁴¹ L'elegia del Valeriano, composta dopo l'esecuzione del dipinto del Perugino, ma prima della realizzazione di quello attribuito a Giulio Romano e aiuti, costituisce un indizio significativo a favore dell'ipotesi

³⁹ Cfr. N. Turner, *Two paintings attributed to Giulio Romano and associates, and a related drawing*, in *Per A. E. Popham*, Consigli Arte, Parma 1981, pp. 15-19.

⁴⁰ A. Negro, scheda dedicata a Giulio Romano ed aiuti [Rinaldo Mantovano], *Pandora. Minerva rimprovera Cupido*, in *Laboratorio di Restauro 2*, Roma, Salone di Palazzo Barberini 30 marzo-30 giugno 1988, Catalogo a cura di D. Bernini con la collaborazione di C. Bon e M. G. Bernardini, Roma 1988, p. 124; cfr. anche S. Scarparo, *Elusive subjects. Biography as gendered metafiction*, Troubador Publishing Ltd, Leicester 2005, p. 46: «Isabella d'Este often required to be portrayed as the Roman goddess Minerva. [...] When Perugino painted *Il Combattimento di Amore e Castità*, Isabella d'Este asked that the coats of arms of the Este and Gonzaga families be placed on Minerva's shield».

⁴¹ A. Negro, scheda cit., p. 123.

che *Amore minacciato da Minerva* sia stato commissionato proprio da Isabella d'Este, ben presente a corte anche se in contrasto più o meno dichiarato con il figlio Federico, fino al 1539, anno della sua morte.

CECILIA GIBELLINI

MICHELANGELO E I POETI DEL NOVECENTO

Se la fortuna di Michelangelo nell'arte novecentesca è un fatto noto e indagato anche di recente,¹ meno studiata è invece la presenza dell'artista e della sua opera nella letteratura italiana del XX secolo, e in particolare nella poesia.

Michelangelo ha esercitato una intensa fascinazione su alcuni dei maggiori poeti del XX secolo, ispirando, in misura e in forme diverse, i loro scritti. L'intento del presente studio è di fissare alcuni momenti forti di questa fortuna novecentesca, senza intenti di esaustività, mettendo a fuoco diverse modalità di dialogo tra l'artista rinascimentale e il poeta moderno, tra i testi figurativi di Michelangelo e i testi letterari di alcuni poeti.

1. *La leggenda dell'artista (e Pasolini)*

È utile partire dalle manifestazioni più vistose, quelle in cui al centro della fascinazione è non un'opera, ma l'artista stesso, con la sua biografia e la sua «leggenda».

Parlando di «leggenda dell'artista» il riferimento d'obbligo è allo storico saggio di Ernst Kris e Otto Kurz, intitolato appunto *La leggenda dell'artista* (1934), che non a caso vede il Buonarroti come esempio culminante di un grande percorso mitopoietico e culturale avviato già nell'antichità classica:² Michelangelo

¹ Per esempio nella mostra recentemente allestita a Firenze e Modena: *Michelangelo e il Novecento*, a cura di E. Ferretti, M. Pierini e P. Ruschi, Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno-20 ottobre 2014; Modena, Galleria civica, 20 giugno-19 ottobre 2014 (catalogo bilingue edito da Silvana Editoriale, Milano 2014).

² E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista* (1934), presentazione di E.

è l'artista il cui mito nasce non alla sua morte (con l'orazione funebre di Benedetto Varchi), ma quando egli è ancora in vita, come dimostrano i versi posti da Ariosto all'inizio del XXXIII canto dell'*Orlando furioso* a celebrare «Michel più che mortale angel divino», e naturalmente le due grandi biografie scritte, lui vivente, negli anni centrali del Cinquecento, quella 'non autorizzata' del Vasari e quella 'ufficiale' (al punto da poter essere considerata una pseudo-autobiografia) dell'allievo Ascanio Condivi. Ed è un mito che nel corso dei secoli si amplifica, arricchendosi di connotazioni nuove. All'immagine elaborata nel Rinascimento, che si focalizza intorno ai due motivi dell'artista divino, dotato di poteri magici, e del genio solitario, il melancolico dal temperamento saturnino, se ne sovrapporranno altre: per esempio nell'Ottocento, in particolare nelle opere teatrali italiane, Michelangelo assume le fattezze di un patriota risorgimentale *ante litteram*, mentre nella drammaturgia di area tedesca incarna il genio romantico infelice ed emarginato (spesso contrapposto a Raffaello, che è invece il tipo del giovane spensierato baciato dalla fortuna).³ Nel Novecento un forte interesse sarà puntato sugli aspetti psicologici ed esistenziali dell'uomo Michelangelo: dal conflitto con Giulio II che emergerebbe nel Mosè studiato da Sigmund Freud (*Il Mosè di Michelangelo*, 1914), alla «sensualità prepotente e opprimente» che per Thomas Mann rappresenta la «debolezza senza scampo» di questo «gigante», che «è costantemente innamorato» (*L'eroticismo di Michelangelo*, 1950), alla sofferta consapevolezza della vecchiaia e della malattia, espressa nelle opere e nelle rime degli ultimi anni, amate da Pier Paolo Pasolini.

«La mia ultima scoperta letteraria è Michelangelo di cui sono morbosamente entusiasta: lo pongo tra i primi 4 o 5 lirici italiani», scrive Pasolini in una lettera del settembre 1941.⁴ E in *Poesia in forma di rosa* (1964), alla fine della prima sezione di *L'alba meridionale*, il poeta si assimila, nella percezione della propria inutilità, a Michelangelo vecchio:

Castelnuovo, prefazione di E.H. Gombrich, Boringhieri, Torino 1980.

³ Per cui si veda B. Foglia, *Michelangelo nel Teatro*, Vivarium, Napoli 2009, e in particolare l'introduzione (pp. 13-25).

⁴ P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, p. 109.

Così mi salvo, torno a Roma con l'idea
 di essere finito: ossia di aver compiuto
 la mia funzione. [...]
 Destituito di autorità, autore
 non più indispensabile, carico
 di poesia e non più poeta
 [...]
 – sono di nuovo un disoccupato, io,
 un ragazzo dalle cattive e ingenuie letture
 che scrive per vendetta (contro di sé)
 e offre un corpo di martire agli indifferenti.

[...]
 Michelangelo vecchio, cerco qualcosa
 a cui la ricerca di stile mi è servita
 solo come pazzia, mistica ripetizione.
 Reduce dai bassi di Messina, dalla casbah di Catania,
 così, trascino con me la morte nella vita.

Per il lettore avvertito l'agnizione è immediata: l'ipotesto cui Pasolini allude qui è l'impressionante capitolo *I' sto rinchiuso come la midolla* (*Rime*, 267), in cui Michelangelo descrive con oltranza espressionistica la sua condizione fisica devastata dalla vecchiaia, nella casa decrepita di Macel de' Corvi, concludendo con un'angosciosa riflessione sulla vanità dell'attività artistica.⁵

⁵ Così si conclude l'autoritratto in versi: «Che giova voler far tanti bambocci, / se m'han condotto al fin, come colui / che passò 'l mar e poi affogò ne' mocci? / L'arte pregiata, ov'alcun tempo fui / di tant'opinion, mi rec' a questo, / povero, vecchio e servo in forz' altrui, / ch'i' son disfatto, s'i' non muoio presto» (vv. 49-55). Cito dall'edizione: Michelangelo, *Rime*, a cura di E.N. Girardi, Laterza, Roma-Bari 1960, pp. 127-128. Sull'autoritratto michelangiolesco rimando al bel saggio di Antonio Corsaro *Appunti sull'autoritratto comico fra Burchiello e Michelangelo*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Atti del Convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002), a cura di A. Galli, C. Piccinini e M. Rossi, Olschki, Firenze 2007, pp. 117-136; mentre per gli autoritratti figurativi è ricco di spunti il libro di Paul Barolsky, *Michelangelo's nose. A myth and its maker*, The Pennsylvania State University Press, University Park (Pennsylvania) 1997.

2. «*L'atleta del tormento di tre secoli*»: Michelangelo secondo Ungaretti

Nell'opera di Giuseppe Ungaretti, Michelangelo viene esplicitamente nominato una volta in poesia, e molte nelle prose dei saggi e degli interventi critici e giornalistici.

Ungaretti ha di Michelangelo una visione drammatica: le sue opere contano in quanto espressione del tormento dell'artista, la cui fisionomia si delinea per radicali dicotomie. Per Ungaretti, Michelangelo è all'origine della coscienza barocca, da lui definita come la coscienza di una rottura insanabile: quella tra mondo antico e mondo cristiano, tra il senso della bellezza e l'eudaimonismo del primo e l'angoscioso sentimento del peccato del secondo. Michelangelo è colui che, al culmine del Rinascimento, intende nel profondo una rivoluzione in corso (in questo senso Ungaretti lo paragona a William Blake) e ne prevede drammaticamente l'esito:

In Michelangelo – anche in Michelangelo poeta – appare netto l'urto fra l'idea della bellezza (identica a bene, identica a bontà) colta dalla proiezione platonica nel divino delle umane proporzioni, e la notte, l'ombra che dà vita al viso e che parte dagli occhi, la notte che ci viene dalla debolezza, dalla malinconia della carne, dal sentimento che tutto il creato è corrotto dalla morte, che principiando a vivere si principia a morire. È quella notte che proviene dalla scissura tra fisico e morale e che ci frutta, dopo Gesù, l'orrore e l'analisi e la responsabilità del male, e l'attaccamento al male come a una nostra creatura disgraziata, come a una Maddalena bollente nelle nostre vene e che tornerà innocente per colmo di peccato.⁶

In questa idea (di ascendenza nietzschiana) di un'evoluzione storica segnata dallo iato del cristianesimo, e del senso del peccato a esso connaturato, Michelangelo convoglia su di sé tutte le tensioni e i conflitti accumulati dalla cultura occidentale da un paio di secoli, e più precisamente a partire da Dante: «Michelangelo soffrirà per tutti, sarà l'atleta del tormento di tre secoli».⁷

⁶ G. Ungaretti, *Poesia e civiltà*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1974, p. 311. Si tratta del testo di una conferenza tenuta dal poeta il 14 febbraio 1933 a Bruxelles, e poi il 3 marzo successivo a Barcellona.

⁷ «In Dante c'è il presentimento di un'Europa moralmente disgregata. [...] Il Petrarca rovescerà le cose, e idealizzerà platonicamente la natura, la consi-

Questa dicotomia si polarizza su due testi figurativi messi a confronto: il *Giudizio Universale* della Sistina e le *Pietà* della vecchiaia, la *Pietà* di Palestrina e la *Pietà* Rondanini (fig. 1). Sono due fasi dell'ispirazione che corrispondono a due visioni del divino antitetiche tra loro. Ma se per il Cristo del *Giudizio* Ungaretti non reputa necessario spendere ulteriori parole oltre a quelle che lo definiscono semplicemente come il Cristo terribile dell'Apocalisse, nella descrizione delle *Pietà* si diffonde in un'*ekphrasis* dalla forte accentuazione emotiva:

Michelangelo, e già dai suoi tempi, aveva rappresentato nel *Giudizio* il Cristo dell'Apocalisse, il Cristo che giunge terribile sui nubi e, già dai suoi tempi, Michelangelo aveva ritratto poi, nelle ultime due sue *Pietà*, e specialmente nell'ultima, incompiuta, nella *Pietà* Rondanini, il Cristo che per pietà degli uomini ha, innalzando l'uomo sino alla sua divinità, da uomo patito, con orrore di Dio, la morte.⁸

Nelle *Pietà* della vecchiaia ogni quadro è finalmente spezzato: non esiste più né scultura, né pittura, né architettura, né poesia secondo i canoni propri a ciascuna di queste arti; ma esiste la necessità d'esprimersi, e null'altro. [...] E le parti lasciate grezze, e le parti portate a finimento: le gambe che cedono, vane, infelicissime, come per ricordarci che il vero atto vivo è quello del camminare. E la mano della Madre che per sostenere il Figlio fa tutt'uno col suo petto, conservando autonomia violentissima solo per un eccedere di amorosa trepidazione: tutta l'umana volontà, e la disperazione dinanzi all'inutilità di tanta impresa è in quell'immensa mano di madre. Michelangelo sapeva che cosa voglia dire soffrire.⁹

dererà come sembianza delle idee, o anzi e meglio come un'eco ultima, fievolissima, della misteriosa divinità. Il Quattrocento non s'accoglierà che i miti che va traendo dalla natura e la bellezza ritrovata non sono che incarnazioni diaboliche. E Michelangelo soffrirà per tutti, sarà l'atleta del tormento di tre secoli». G. Ungaretti, [*Il pensiero di Leopardi*], in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 333-334. Si tratta del testo che Ungaretti lesse durante una serie di conferenze tenute in Belgio e in Spagna nel 1933, e poi riprese e rimaneggiate in occasioni successive.

⁸ G. Ungaretti, *Interpretazione di Roma*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, p. 604.

⁹ G. Ungaretti, *Immagini del Leopardi e nostre*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, pp. 445-446. Si tratta del testo della prolusione tenuta da Ungaretti nel gennaio '43 ai corsi dell'università di Roma, dopo i sei anni trascorsi in Brasile; pubblicato poi, in traduzione francese, come prefazione alle opere di Leopardi pubblicate dall'Unesco. Ma le stesse frasi si leggono più tardi in *Dolore e poesia* (1956), con la significativa variante per cui la «Madre» diventa la «Mamma».

Non stupisce allora che per scrivere l'inno *La Pietà* (1928),¹⁰ Ungaretti affermi di aver pensato «alle *Pietà* di Michelangelo, le ultime, quelle non finite, le più tragiche che la creazione artistica abbia prodotto». La memoria visiva delle *Pietà* michelangelo-lesche può illuminare la comprensione di versi come

La carne si ricorda appena
Che una volta fu forte.

o, ancora,

Malinconiosa carne
Dove una volta pullulò la gioia,
Occhi socchiusi del risveglio stanco,
Tu vedi, anima troppo matura,
Quel che sarò, caduto nella terra?

E la strofa finale dell'inno fa correre alla memoria i versi michelangelo-leschi del già citato capitolo 267:

L'uomo, monotono universo,
Crede allargarsi i beni
E dalle sue mani febbrili
Non escono senza fine che limiti.

Attaccato sul vuoto
Al suo filo di ragno,
Non teme e non seduce
Se non il proprio grido.

Ripara il logorio alzando tombe,
E per pensarti, Eterno,
Non ha che le bestemmie.

Michelangelo, l'artista che 'alza tombe' per antonomasia (con 'mani febbrili', aggettivo da tenere a mente), proprio in quel capitolo descrive il proprio corpo, e la propria casa, come una tomba invasa dalle ragnatele: «e la mia scura tomba è picciol volo, / dov'è Aragn' e mill'opre e lavoranti, / e fan di lor filando fusaiuolo. / [...] Mi cova in un orecchio un ragnatelo» (vv. 4-6 e 43).

¹⁰ G. Ungaretti, *La Pietà*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1971⁵ (I ed. 1969), pp. 168-171.

È però nella poesia *Folli i miei passi*,¹¹ nella V sezione del *Dolore, Roma occupata* (1943-44), che si legge un riferimento esplicito a un'opera michelangiotesca, la cupola di San Pietro. È il 1942, e dopo i sei anni trascorsi in Brasile, Ungaretti torna a Roma. La città è quasi irriconoscibile per le devastazioni della guerra, e al poeta appare spenta: le «usate strade» non serbano più la grazia che un tempo era loro conferita dai segni del passato; anche il tramonto che accende i vetri delle case non dà più allegria, e persino gli oggetti legati al passato personale del poeta, e da lui cercati come un possibile approdo a un senso di quiete domestica, sono muti. Di colpo, la visione della cupola «febrilmente superstita» diventa una sorta di epifania: la costruzione michelangiotesca appare come un seme misterioso che, con un fremito, sembra proiettare l'intera urbe verso il cielo, e perciò si fa portavoce di un messaggio di «umile speranza» che contraddice e bilancia il cupo scenario iniziale:

Le usate strade
 – Folli i miei passi come d'un automa –
 Che una volta d'incanto si muovevano
 Con la mia corsa,
 Ora più svolgersi non sanno in grazie
 Piene di tempo
 Svelando, a ogni mio umore rimutate,
 I segni vani che le fanno vive
 Se ci misurano.

E quando squillano al tramonto i vetri,
 – Ma le case più non ne hanno allegria –
 Per abitudine se alfine sosto
 Disilluso cercando almeno quiete,
 Nelle penombre caute
 Delle stanze raccolte
 Quantunque ne sia tenera la voce
 Non uno dei presenti sparsi oggetti,
 Invecchiato con me,
 O a residui d'immagini legato
 Di una qualche vicenda che mi occorse,
 Può inatteso tornare a circondarmi
 Sciogliendomi dal cuore le parole.

Appresero così le braccia offerte
 – I carnali occhi

¹¹ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, pp. 223-224.

Disfatti da dissimulate lacrime,
 L'orecchio assurdo, –
 Quell'umile speranza
 Che travolgeva il teso Michelangelo
 A murare ogni spazio in un baleno
 Non concedendo all'anima
 Nemmeno la risorsa di spezzarsi.
 Pur desolato fremito ale dava
 A un'urbe come una semenza, arcana,
 Perpetuava in sé il certo cielo, cupola
 Febbrilmente superstite.

Lo stesso episodio è ricordato, a parecchi anni di distanza, nel discorso intitolato *Interpretazione di Roma* (1954). Nella narrazione prosastica quello stesso ritorno a Roma è descritto con i toni di un *descensus ad inferos*. La città ridotta a un girone infernale contrasta con la chiusura luminosa della visione michelangiotesca, che recupera i versi della vecchia poesia:

Ripreso il viaggio verso Roma, lungo la via Aurelia, nessuno di noi osava più parlare. Era già notte, e attraversavano la strada rospi giganti, e uno di essi l'udimmo rimanere spiacciato sotto le ruote dell'auto. Rispose da lontano un gracidiare che si strozzava e s'inchiodava contro il cielo, che era procelloso. Di tanto in tanto appariva una fattoria triste con lo stemma gentilizio di marmo, e la solitudine continuava come intorno al Fiora ad essere smisurata.

Poi apparve e disparve e tornò ogni tanto ad apparire e sparire la cupola di San Pietro, e arrivammo a Roma.

Ho ripensato nelle ore più tragiche della guerra e del dopoguerra recenti alla cupola dell'etrusco e romano Michelangelo come la vidi quella notte apparire e sparire, lieve ovale d'alito azzurro sospeso nella notte. Un altro segreto di Michelangelo mi si andava svelando, il segreto più segreto di Roma.

Mi accendo da quel giorno all'umile speranza che travolgeva il teso Michelangelo a murare in un lampo ogni spazio non concedendo all'anima nemmeno la risorsa di spezzarsi: ogni spazio è chiuso in alto e vivo nella cupola misteriosa come un seme.¹²

3. *Dall'immagine alla parola: Michelangelo interpretato da Saba*

Diversa la suggestione esercitata da Michelangelo su Umberto Saba. Saba è meno interessato all'uomo Michelangelo; si appassiona a un'opera d'arte, che accende la sua immaginazione e

¹² G. Ungaretti, *Interpretazione di Roma*, pp. 612-613.

diventa lo spunto (quasi il pretesto) per un'invenzione del tutto personale.

L'opera di Michelangelo è all'origine di ben due sezioni del *Canzoniere*: i *Prigioni* (1924) e *L'Uomo* (1928). È lo stesso Saba a dichiararlo apertamente, nella *Storia e cronistoria del Canzoniere*:

Saba si è ispirato spesso alle arti rappresentative. Questa volta – come più tardi per il poemetto *L'Uomo* – egli si ispirò a Michelangelo.

Non crediamo ci sia bisogno di dire che egli non ha mai pensato di trasporre una statua o un quadro in una poesia. Ma l'ammirazione, che in lui deve essere stata appassionata, dei *Prigioni* e degli affreschi della Cappella Sistina, lo portò a scrivere (il Debenedetti disse «scolpire a tutto tondo») i suoi *Prigioni*, e ad affrescare, in un vasto componimento, la vita dell'Uomo.¹³

È da notare innanzitutto il gioco di corrispondenze formali: a una serie di statue (i *Prigioni* o *Schiavi* di Michelangelo, che com'è noto costituiscono un ciclo incompiuto per la tomba di Giulio II) corrisponde una corona di 15 sonetti regolari; a un ciclo di affreschi, quelli della Sistina, un poemetto. Da una parte una serie di icone, dall'altra un ciclo narrativo.

Partiamo dai *Prigioni*. Composti tra la fine del 1922 e il maggio 1923, dapprima erano sette, poi portati a quindici.¹⁴ Saba dice di averli scritti per 'guarire' dopo la scrittura dolorosa dei quindici sonetti di *Autobiografia*, per evadere dalla «cerchia infuocata» delle sue passioni con una scrittura 'oggettiva':

Ogni sonetto porta un titolo, diremo meglio un nome, che annunzia il carattere, la fisionomia, del personaggio che intende descrivere, anzi esaltare. Così "Il lussurioso" è solo lussurioso, "L'accidioso" solo accidioso, e via discorrendo.¹⁵

- I. IL LUSSURIOSO
- II. IL VIOLENTO

¹³ U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Mondadori, Milano 2001, p. 211.

¹⁴ I primi 7 (*Il lussurioso*, *Il violento*, *L'accidioso*, *L'ispirato*, *L'empio*, *L'appassionato*, *L'amante*) furono inviati da Saba a Giuseppe Carlo Paratico in una lettera datata Trieste 1922. I quindici sonetti definitivi furono pubblicati prima in rivista (su «Primo Tempo»), quindi raccolti in volume in *Figure e canti*.

¹⁵ U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, p. 211.

- III. L'ACCIDIOSO
- IV. L'ISPIRATO
- V. L'EMPIO
- VI. L'APPASSIONATO
- VII. L'AMANTE
- VIII. L'EROE
- IX. L'AMICO
- X. IL TIRANNO
- XI. L'OSSESSO
- XII. IL MELANCONICO
- XIII. LA VITTIMA
- XIV. IL BEATO
- XV. IL SILENZIOSO

Dunque, una galleria di caratteri. Quello che conta per noi è che tre dei sonetti (già presenti nel gruppo originario di 7) nascono per suggestione diretta da Michelangelo.

Il primo, quello che apre la serie, è *Il lussurioso*:

Il primo di questi ("Il lussurioso") è nato dallo schiavo (o prigioniero) morante, che si ammira al Louvre. Solo che Saba spostò l'accento. Non è la morte, ma la voluttà che raffigura il volto del giovanetto. (È dubbio, del resto, che anche nella divina statua, l'espressione sia quella di un uomo che muore.) Una voluttà amara, che il soggetto sente come un castigo, perché altro non può provare:

[IL LUSSURIOSO

Ero, fanciullo, il primo in ogni ludo;
e sempre, come avessi avuto l'ale,
tendevo all'alto. Or tutto il bene e il male
in un pensiero che non dico chiudo.

Da me ogni gioia, fuori una, escludo
in cielo e in terra;] al mio ardore mortale
il tronco è dato per castigo, al quale
Amore m'ha legato inerme ignudo.

[Ahi, questi dispietati atroci nodi
m'entran sì dolci nella viva carne
che libertà, potendo, non torrei.

Più caro li stringesse in nuovi modi
Amore intorno alle mie membra, a farne
sprizzare il sangue giovanile, avrei].¹⁶

¹⁶ Ivi, p. 212.

L'icona michelangiotesca del *Prigione morente* (o, meglio dello *Schiavo che si desta*; fig. 2) viene dunque interpretata liberamente: Saba ne fa uno schiavo d'amore, passando dall'idea della morte (o del torpore) a quella di una voluttà intrisa di masochismo.¹⁷

In *Storia e cronistoria*, Saba prosegue indicando come, scrivendo *Il violento* e *L'ispirato*, si fosse ispirato rispettivamente a Giulio II e a Michelangelo. Più dell'immagine di papa Della Rovere come violento e blasfemo fino all'insania,¹⁸ interessa ai nostri fini la rappresentazione di Michelangelo nell'*Ispirato*. Qui il ritratto accoglie gli elementi tipici del Michelangelo 'drammatico'. È, infatti, un ritratto ossimorico: Michelangelo è luce e spavento; la sua vita alterna dolcezza e timore; ha ricevuto un dono divino che è privilegio e castigo insieme. Per certi aspetti è un Michelangelo fedele al suo autoritratto storico: c'è infatti l'accenno alla scultura come liberazione delle forme imprigionate nella mente dell'artista, motivo presente nelle rime («Non ha l'ottimo artista alcun concetto / ch'un marmo solo in sé non circoscriva / col suo soperchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all'intelletto», *Rime* 151). Ma c'è anche un'attualizzazione in chiave simbolista, in particolare nel riferimento alle «occulte risposdenze» che richiama le *Correspondances* baudelairiane:

¹⁷ La corrispondenza tra la statua michelangiotesca e la forma metrica del sonetto sembra trovare un parallelo nella riflessione estetica dannunziana. Nella sua camera da letto al Vittoriale, Gabriele d'Annunzio teneva un calco del *Prigione morente*, a cui cingeva i fianchi con un drappo per nascondere le gambe, che riteneva troppo corte rispetto al busto. E già nel *Piacere* D'Annunzio aveva ripreso l'idea di Théodore de Banville che il sonetto fosse una forma metrica sproporzionata, con un torso (le quartine) troppo grande rispetto alle gambe (le terzine).

¹⁸ «Dov'è un cuore del mio più alto e umano / nel mondo che il mio amore tutto abbraccia? / Morti e rovine segnan la mia traccia, / sempre, fin dove l'occhio va lontano. // S'alza per benedire la mia mano, / e tutto, quando scende, opprime e schiaccia. / Ritorno in me da un'amorosa caccia, / sangue anelante, e per sospetto insano. // Chi andando teme quanto me che un'erba / il suo piede non pesti, un fiorellino? / E sgozzo, e violo, e faccio altre sciagure. // Solo una cosa a una vita mi serba / odiosa: l'odor vostro divino, / umili sante offese creature». U. Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2004⁹ (1 ed. 1988), p. 274.

L'ISPIRATO

Tutto, se lo spavento non m'atterra,
son luce. E tutte le cose create
vengon sì stranamente a me accoppiate
che il senso occulte risposdenze afferra.

Ma temo. Temo dei casi la guerra,
dell'uomo a me, alle in me imprigionate
forme, che a libertà reco. Giornate
troppo avrei dolci, senza questo, in terra.

Or d'amori inumani, or della sorte
pensoso, porto in me quasi ogni vita.
Tal dono e tal castigo ho ricevuto.

Non esser nato non vorrei, né morte
innanzi tempo; vorrei già compita
l'opera ch'è il mio Fato: esser vissuto.¹⁹

Dunque, un Michelangelo *deguisé en* Baudelaire. E del resto, anche Ungaretti, definendo la poesia di Baudelaire come un «miscuglio michelangiolesco di cielo e d'inferno», presentava il Buonarroti come una specie di antenato del poeta francese:

Mi si dirà che in Michelangelo il cielo era vero, o creduto tale, e qui è invenzione disperata, e tale la sa, d'un dannato. Parlo d'analogia dell'ispirazione drammatica. Un italiano dell' '800 che avesse sentito i propri tempi con quel martoriante impeto col quale afferrava i suoi Michelangelo, avrebbe avuto con Baudelaire una somiglianza di fratello.²⁰

Passiamo all'*Uomo*: il poemetto di 487 versi, del 1926-28,²¹ dedicato a Giacomo Debenedetti, in cui Saba si proponeva di scrivere «qualcosa come – compendiata in una figura – la storia naturale di tutti gli uomini». Nella *Storia e cronistoria*, e in altre sedi, lo stesso Saba si mostra perplesso sul valore del poemetto, tanto da suscitare questo commento nell'amico Tullio Mogno: «Ti sei accorto della terribile stroncatura che hai fatta dell'*Uomo*? In quella poesia si avvertiva qualcosa di esterno, come un bel corpo senza anima. Sfido! Erano dei calchi da Michelan-

¹⁹ Ivi, p. 276.

²⁰ G. Ungaretti, *Per Mallarmé* [1929], in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, p. 208.

²¹ Si legge in U. Saba, *Tutte le poesie*, pp. 349-363.

gelo! Naturalmente anche partendo da un calco si può fare poesia, ma lì il calco è rimasto solo calco».²²

Quello che qui interessa sono proprio le modalità di questo calco. Scrive Saba:

Non solo la figura fisica dell'Uomo è derivata da Michelangelo (non le manca nemmeno qualche amplificazione, come le membra di «gigante somnesso» dell'ultima strofa), ma anche le numerose figure che lo circondano hanno, alle origini, la stessa origine. Se avessimo a portata di mano uno di quei libri che riproducono i particolari della Cappella Sistina, potremmo indicare, quasi una per una, tutte le figure e tutti gli atteggiamenti delle figure che, volta a volta, innamorarono Saba.²³

È lo stesso poeta a indicare la derivazione di alcuni versi da precise figure della Sistina (figg. 3, 4 e 5) che entrano però a far parte di un nuovo affresco in cui le sinopie rinascimentali si colorano di tinte psicoanalitiche:

Era la grande giovinezza, il dono
d'un dio.
Dopo il lavoro il sollazzo, l'oblio
dopo il sollazzo in un sonno profondo.
Dormiva come al principio del mondo
Adamo.

È l'Adamo dormente, da una costola del quale il Padre Eterno fa sorgere Eva.²⁴ [fig. 3]

Nessun pensiero segnava la giusta
fronte, che all'ombra dei capelli in ciuffo
spioventi, più che non fosse pareva
angusta.
Nel largo petto il suo cuore non era
altrui malvagio, la bocca di altera
forma era facile al riso, e se mai
un incaglio sorgeva, spalancata
nell'atto
di chi gridare usa al compagno: O fai
largo o ti batto.

²² Cfr. la *Cronistoria del Canzoniere e del Canzoniere apocrifo* approntata da Arrigo Stara in U. Saba, *Tutte le poesie*, pp. 1042-1043.

²³ U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, p. 243.

²⁴ Ivi, p. 243.

Non diciamo se questi versi sieno belli o brutti – lasciamo il lettore libero di giudicarli –; diciamo solo che essi copiano una delle figure degli Ignudi, facilmente identificabile.²⁵ [fig. 4]

Pure l'atteggiamento della moglie, quando «come percossa da un'ira divina» la casa dell'Uomo sembra crollare su di lui, viene da Michelangelo, dalla Cappella Sistina: [fig. 5]

La sua moglie col mento in una mano
parea impietrita.²⁶

Raccogliendo l'invito di Saba, si possono indicare altri riscontri, oltre a quelli da lui dichiarati, tra i suoi versi e le immagini michelangiolesche.

Nelle descrizioni fisiche dell'Uomo, il corpo che si leva armato di nuova forza ha il suo ipotesto figurativo più prossimo nella celebre scena della *Creazione di Adamo*:

Al richiamo
della vita fu pronto egli a levarsi;
seppe il suo corpo di fortezza armarsi
novella. (vv. 116-119)

Mentre in due gruppi di versi torna la memoria dei Prigioni (quello morente ma anche lo *Schiavo ribelle*; fig. 6):

Le catene da leggi antiche avvolte
a lui, come a dolente schiavo, intorno,
si sentiva di frangere capace,
che tolte
gli furono, per poco, d'altra mano. (vv. 103-107)

Né, come di vantarsi egli era usato,
seppe di un colpo le catene frangere,
con cui l'aveva il destino servile
legato;
ma i nodi a lui dolorosi, pian piano,
con cauta più che violenta mano
a disciogliere apprese, ed altri in vece
sua vi legava. Era ancor schiavo in parte,
e in parte padrone. (vv. 154-163)

²⁵ Ivi, pp. 243-244.

²⁶ Ivi, p. 244.

Anche nei versi che, nella prima strofa, parlano della lacerazione del bambino che avverte il conflitto tra la madre amorosa e il padre ostile,

Tra il padre contro a lui di verga armato,
e la madre che il volto di celato
gli baciava, nascosto egli in un canto,
premeva in cuore l'infantile odio
feroce,
che ritrovava talvolta nel pianto
conforto e voce. (vv. 5-11)

può aver agito la suggestione di certe lunette, come quelle di *Salmon, Booz e Obeth*, o di *Zorobabel, Abiud e Eliachim* (fig. 7).

4. *Le immagini come storie: la Sistina secondo Fernando Bandini*

Agli affreschi della volta della Sistina è dedicato il poemetto latino *Caelum Sacelli Xystini* di Fernando Bandini, mirabile esempio moderno di scrittura efrastica. Il carme, composto da 194 distici elegiaci, è stato premiato nel *Certamen Vaticanum* del 1996 e pubblicato come strenna nel 1999.²⁷ Come nei testi antichi, la *descriptio* dell'opera d'arte si mescola alla *narratio*, «al racconto dei fatti dipinti o scolpiti»;²⁸ e in questa descrizione-racconto il poeta inserisce, attraverso citazioni più o meno dirette, passi biblici.

Un cenno alla struttura. Il carme si apre con una premessa, che occupa i primi 24 versi, che celebra i colori e la luce che i restauri da poco conclusi hanno restituito alla volta.²⁹ Si avvia quindi la *descriptio*, che procede rispettando l'ordine topografico degli affreschi nella volta: i versi 25-54 (una trentina di versi totali) sono dedicati alle grandi *Storie della Genesi* al centro della volta: la *Separazione della luce dalle tenebre* (vv. 25-30),

²⁷ F. Bandini, *Caelum Sacelli Xystini*, traduzione di F.B., con una nota di C. Carena e due disegni di M. Glaser, Errepidueveneto, Vicenza 1999.

²⁸ Così si legge nella nota a p. 22 dell'edizione citata.

²⁹ Dal 1980 al 1984 furono restaurate le lunette, seguite dalla volta, il cui restauro si concluse nel 1994.

la *Creazione degli astri* (vv. 31-34), la *Separazione della terra dalle acque* (vv. 35-38) e la *Creazione di Adamo* (vv. 39-54).

Segue uno stacco, dopo il quale il poeta passa a descrivere, nei vv. 55-82 (28 versi totali) le figure degli *Antenati di Cristo* che Michelangelo ha dipinto nelle lunette e nelle vele.

Dopo un ulteriore stacco, i versi 83-184 (101 versi totali) descrivono i Profeti e le Sibille dipinti alla base della volta: tutti, uno ad uno, con ordine topografico, in un percorso che inizia sulla parete d'ingresso, con il profeta *Zaccaria*, e prosegue procedendo a zigzag lungo le pareti lunghe, verso l'altare, fino alla figura finale di *Giona*, che sovrasta l'affresco del *Giudizio Universale*.

Infine, i 10 versi finali (185-194) svolgono una riflessione sull'oscurità del presente e sull'ansia per il futuro.

Dunque, una struttura limpida, ordinata, che sembra seguire la scansione degli affreschi. Ma Bandini compie alcune scelte significative.

La più vistosa riguarda le grandi scene centrali: delle *Storie della Genesi* affrescate sulla volta Bandini descrive solo quelle legate alla creazione. Si ferma prima del peccato originale, omettendo completamente la caduta, la cacciata dal Paradiso terrestre e le storie della vita di Noè. È una visione luminosa della *Genesi*, vista come «un'abbagliante burrasca» («instar rutili turbinis», v. 24). E la luce è l'elemento che domina il carne, e soprattutto questa parte iniziale, che registra tutta l'impressione suscitata dalla visione dei dipinti non più offuscata dal fumo e dalla polvere («serenior aer / caerulea scenas virgine luce replet», «un'aria più limpida / riempie le scene di azzurra vergine luce», vv. 9-10), che obbligano a riscrivere il giudizio su Michelangelo («Haec ars pictoris: non ille coloribus usus / est vespertinis, ut docuere libri», «È questa l'arte del pittore: non ha usato colori / vespertini, come i libri ci hanno insegnato», vv. 17-18), dispiegandosi nella similitudine lucreziana e dantesca della luce variopinta dopo la tempesta ai vv. 11-16: «Ut cum post pluviam coepit sol rumpere nubes / et campos radius luminis ecce ferit / expergefaciens herbae florumque colores / sublustris visos delituisse die, / sic in miranda camera, quocumque tueris, / omnia caelesti lumine tacta nitent» («Come quando dopo la pioggia il sole comincia a squarciare le nubi / ed ecco colpisce i campi un raggio di luce / richiamando in vita i colori

dell'erba e dei fiori / che sembravano scomparsi durante il giorno in penombra, / così nella volta meravigliosa, dovunque tu guardi, tutto splende toccato da un lume celeste»).

Nella parte dedicata agli *Antenati di Cristo*, dalle tuniche e dai mantelli coloratissimi e rilucenti, la descrizione cede il passo a un'effusione affettiva. Il poeta inizia notando la presenza, accanto agli uomini elencati nella fonte biblica, delle madri e dei bambini:

Ast ubi Matthaeus proavos ab origine censet
 quorum divinum germen Iesus erat
 et quadraginta memorat duo nomina patrum,
 et matres pictor filiolosque videt.³⁰ (vv. 63-65)

Si concentra poi su un'unica scena (vv. 71-82), la lunetta di Azor, figura in cui è stato individuato un autoritratto di Michelangelo (fig. 8). Si svolge così una breve fantasticheria su Michelangelo, su questo suo autoritratto in figura di *tristitia*, che Bandini attribuisce proprio al suo essere orfano di madre e di figli:

Nonne sui vultus manifeste in vultibus Azor
 effinxit pictor tristitiamque suam?
 Matrem perdiderat sex annos natus et usque
 vivum sub tacito pectore vulnus erat,
 nec nidum proprium, puerum neque noverat unquam
 qui "pater!" exclamans obvius iret ei.
 Pictor, non Azor, limis post terga tuetur
 matrem quae nato leniter alloquitur.
 Conivet cordisque cavam secedit in umbram,
 transverso meditans indice labra tegit:
 aequae est ille pater sub pectore, filius aequae,
 duplex intravit lumina maesta dolor.³¹ (vv. 71-82)

³⁰ «Ma là dove Matteo passa in rassegna fin dalle origini gli avi / dei quali Gesù era il divino germoglio, / e trascrive il nome di quarantadue padri, / il pittore scorge anche le madri e i bambini».

³¹ «Non è evidente che nel volto di Azor il pittore / ha ritratto il proprio volto e la propria tristezza? / Aveva perso la madre a sei anni e quella ferita / continuava in silenzio a vivere dentro di lui, / non aveva mai avuto un suo nido né conosciuto un bambino / che gridasse "padre!" correndogli incontro. / È il pittore, non Azor, a guardare di sottocchi alle spalle / la madre che dolcemente conversa col suo figlioletto. / Abbassa le palpebre e si rifugia nella cava ombra del cuore, / con l'indice di traverso sigilla pensieroso le labbra. /

Conta poi la assoluta rilevanza data ai Veggenti (la loro descrizione occupa 100 versi, più della metà dell'intero carme), del tutto coerente con il forte slancio profetico di Bandini, che allo scadere del secolo si fa sentire più intensamente.³² Si vedano i versi conclusivi dominati dall'ansia per il futuro e dalla ricerca di una voce profetica che illumini il presente oscuro:

Huius sed nobis obscuro tempore saecli
nunc egressuris spes quoque lucis abest.
En duo complentur millennia, caelitus ex quo
inter nos venit filius ipse Dei,
hactenus et fera bella manent ac funera fratrum
innocuo quorum sanguine terra madet,
dum res humanas facinus fraudesque gubernant
atque obscuratur religionis amor.
Tum corde ausculto nostrum si forte futurum
Ionas vel quaedam sacra Sibylla canat.³³ (vv. 185-194)

Anche per i Veggenti, come per le scene della Genesi e degli Antenati, Bandini coglie non l'elemento iconico ma la dimensione narrativa. Ad esempio, nei versi che descrivono prima la Sibilla Eritrea (105-112) e poi il profeta Isaia (113-124), le immagini diventano delle piccole storie. In quella della Sibilla (fig. 9), il poeta immagina il momento del giorno, prima dell'alba (la mente della Sibilla è «sublucana», «similis lychno»), dipingendo una scena d'interno con un fanciullo che si sveglia alla luce di una lanterna:

Surgit Erythrarum non orto sole Sibylla
(haud procul Ionii personat unda maris).
Iam puer accensam faculam lychno admovet inflans
in dubiam flammam, clarus ab igne, genas,

È insieme un padre e insieme un figlio nel profondo dell'anima, / il dolore nei suoi occhi mesti è entrato due volte».

³² Un esame del profetismo di Bandini, condotto su tutto il *corpus* della sua produzione, è svolto da Silvia Longhi in *Profezia e arti divinatorie in Bandini*, «Rivista di Letteratura italiana», 1 (2010), pp. 87-111.

³³ «Ma noi, che adesso stiamo per uscire dal tempo / oscuro del secolo, non abbiamo nemmeno una speranza di luce. / Ecco si compiono due millenni da quando tra noi / è giunto dal cielo il figlio stesso di Dio, / e ancora ci sono guerre feroci e stragi di fratelli / del cui sangue innocente è imbevuta la terra, / mentre delitto e frodi governano le cose umane / e l'amore per le cose celesti si oscura. / Allora col cuore ascolto se per caso Giona o una qualche / sacra Sibilla predica il nostro futuro».

dum seorsum positus expergiscitur alter
 lumina languidulus semisopora terens;
 et lychno similis mens sublucana Sibyllae
 post somni tenebras ardet et ante diem.³⁴ (vv. 105-112)

Anche Isaia (fig. 10) è immaginato in dialogo col fanciullo, mentre in casa si muove un vento – e contemporaneamente si leva un altro vento, quello che gli fa profetizzare la nascita di Cristo:

Vultus ad puerum convertit pone loquentem
 Esaias (penetral cordis at usque tenet).
 Nescio quid vati digito puer indicet, eius
 sed turbat cirros aura coorta domi
 et ventus limbum vult secum ducere veli
 quod teneris alte fluctuat ex umeris.
 Fors vati patulas communicat esse fenestras
 et caelo nimbium se cumulasse gravem;
 ast alius ventus spirat sub corde Prophetiae,
 auribus auscultat, mens procul exsul abit:
 infantem longe videt ille a virgine natum
 cuius vagitum sceptris superba tremunt.³⁵ (vv. 113-124)

Nella drammatizzazione delle figure Bandini si mostra attento anche alla posizione che queste occupano nella topografia della Sistina: per esempio, la posizione di Zaccaria sopra la porta d'ingresso della cappella viene messa in connessione col suo vaticinio dell'ingresso di Cristo a Gerusalemme:

³⁴ «Si alza la Sibilla di Eritre prima che sorga il sole / (non lontano risuona l'onda del mare Ionio). / Già un fanciullo accosta un'esca accesa alla lampada e gonfia / contro la fiamma incerta, riverberato dal fuoco, le gote, / mentre, in disparte, un altro fanciullo si sveglia / sfregandosi fiaccamente gli occhi ancora assonnati; / e la mente albale della Sibilla come la lampada / arde dopo le tenebre della notte e prima del giorno».

³⁵ «Gira la faccia verso il fanciullo che parla alle sue spalle / Isaia (ma non esce dal penetrabile del cuore). / Non so cosa il fanciullo indichi al vate col dito, ma una corrente / levatasi dentro la casa scompiglia i suoi riccioli / e il vento vuol portare con sé un lembo del velo / che fluttua a mezz'aria dalle sue tenere spalle. / Forse comunica al vate che le finestre sono aperte / e che in cielo s'è accumulata una cupa tempesta; / ma un altro vento spira dentro il cuore del profeta, / ascolta con le orecchie e intanto la sua mente vaga esule altrove: / vede in lontananza un infante nato da una vergine / al cui vagito tremano gli scettri superbi».

Limina Zacharias servat, Davidis in urbem
 qui Christi ingressum vaticinatus erat,
 sacra voce canens: «Exsulta, filia Sion!
 laetitia clama, filia Ierusalem!
 Pauper, demissus, mansueto vectus asello,
 en tuus intrabit rex Hierosolyma». ³⁶ (vv. 85-90)

Nella parte finale, l'animazione drammatica fa sì che le figure escano dagli spazi che le incorniciano, dialogando con le altre scene della volta. La Sibilla Libica (fig. 11) spalanca le braccia come l'Eterno nella scena vicina, quella della *Separazione della luce dalle tenebre*:

At Lybicae vatis spirans apparet imago,
 nunc ipsum tacito visa furore capi;
 et sicut Dominus qui proximus agmina lucis
 extentis manibus separat a tenebris,
 brachia pandit item librum clausura sibylla
 immensum, gestu paene imitata Deum:
 et vacuum Deus omnipotens illuminat, illa
 hoc hominum tempus carmine vaticino;
 claudere nisa librum simul et consurgere, pallam
 explicat ardentem versicolore croco. ³⁷ (vv. 149-158)

Infine, Giona (fig. 12), il profeta a cui è dato maggior spazio. A differenza degli altri Veggenti, intenti a meditare, o a leggere o scrivere, Giona volge gli occhi intorno con uno sguardo irrequieto e pieno di desiderio:

Ingens hanc iuxta Ionas impendet in aram
 et sacri spatium prospicit omne loci.
 Qui gemuit nigra balenae clausus in alvo
 nunc ista attoniti luminis antra stupet.

³⁶ «Zaccaria è il custode della porta, lui che aveva vaticinato / l'ingresso di Cristo nella città di Davide, / con sacra voce cantando: “Esulta, figlia di Sion! / Grida di gioia, figlia di Gerusalemme! / Povero, dimesso, in groppa a un mansueto asinello, / ecco entrerà il tuo re nella Città Santa”».

³⁷ «Ma appare come fosse viva l'immagine della profetessa Libica, / sembra colta proprio in questo momento da un segreto furore; / e come il Signore che li vicino separa la massa / della luce dalle tenebre allargando le mani, / allo stesso modo la Sibilla spalanca le braccia per chiudere un libro / immenso, quasi imitando Dio col suo gesto: / e Dio onnipotente illumina il vuoto, lei / questo tempo umano col suo carne profetico; / cercando di chiudere il libro e insieme di alzarsi, dispiega / il lungo abito ardente di croco dai riflessi cangianti».

Non volvit libros neque secum cogitat alte,
occupat illi oculos irrequietus amor.³⁸ (vv. 159-164)

Cosa cerchi quello sguardo lo svelano i versi successivi. Sono le *Storie della Genesi* affrescate sulla volta che il profeta tenta con ogni sforzo di vedere:

Ionas, cui dederat Dominus novisse futura,
praeteritum mundi noscere tempus avet,
sed super astantes nequit aspectare figuras,
declivi camerae margine namque sedet.
Tum pectus nisu resupinat collaque torquet,
grande thronum cubito dexteriore premit;
e curvo dicas prorumpere pariete crura,
indicibus tensis fors vetus ira subest
cum nequam Ninivae Dominus peccata remisit
aut umbram vati vermis adempsit edax.
Sed lucem tenebris seiungi denique cernit
et vere iustum colligit esse Deum.³⁹ (vv. 165-176)

Nei versi successivi Bandini propone un'identificazione tra Giona, chiuso nel ventre della balena, e lo stesso Michelangelo, chiuso a lungo nel ventre buio del ponteggio per dipingere la volta (e per questi versi senz'altro conta il ricordo del famoso sonetto caudato a Giovanni da Pistoia *I' ho già fatto un gozzo in questo stento*, *Rime*, 5):

³⁸ «Accanto ad essa [la Sibilla Libica] un Giona enorme incombe sopra l'altare e dall'alto / abbraccia con lo sguardo tutto lo spazio del luogo sacro. / Lui che gemette, prigioniero nel ventre oscuro di una balena, / ora guarda stupito questi antri di attonita luce. / Non sfoglia libri, non è immerso in profondi pensieri, un desiderio assillante è dentro i suoi occhi».

³⁹ «Giona, al quale il Signore aveva concesso di conoscere il futuro, / brama di conoscere il tempo passato del mondo, / ma non può contemplare le figure che stanno sopra di lui, / siede infatti ai margini della volta, là dov'essa declina. / Allora con sforzo piega il petto all'indietro, torce il collo, / col gomito della destra si puntella sul grande trono; / diresti che le sue gambe prorompano dalla curva parete, / negl'indici tesi c'è forse una traccia dell'ira di un tempo / quando alla malvagia Ninive il Signore rimise i peccati / o un verme ingordo lo privò delle foglie che gli facevano ombra. / Ma finalmente vede la luce staccarsi dalle tenebre / e ne deduce che Dio è veramente giusto». La scena che Giona vede finalmente è quella a lui più vicina tra le *Storie della Genesi* che occupano i riquadri centrali della volta, ovvero la *Separazione della luce dalle tenebre*.

Nec mirum tanto sit Ionas factus honore,
 alvum cum Michael Angelus ipse cavam,
 inter captivus cameram tabulataque summa,
 noverit angusti suppliciumque loci,
 dum stans depingit, laquearia vertice lambens,
 aut iacet et recidens stillat in ore color;
 et quamvis tacita solus depingat in umbra
 divinum generant carcer et umbra iubar.⁴⁰ (vv. 177-184)

Dopo aver ‘raccontato’ e drammatizzato le immagini dipinte, il carne si chiude dunque con il riaffiorare della leggenda dell’artista.

5. *L’immagine come destino: il Giona di Giorgio Vigolo*

Se nel suo carne Bandini propone una sovrapposizione tra la figura di Giona e quella dell’artista Michelangelo, nella poesia *Giona* (1967) Giorgio Vigolo identifica direttamente se stesso con il profeta che domina lo spazio della Cappella Sistina.⁴¹ La poesia si apre con la rievocazione delle notti in cui il poeta adolescente, sdraiato a letto nella sua casa di Lungotevere dei Mellini, pensava al *Giona* dipinto da Michelangelo (vv. 1-8):

O notti della mia adolescenza
 nella città covata dalla nuvola
 – una nuvola d’anime che sognano di nascere!
 non so perché, steso nel mio letticciuolo,
 pensavo al Giona rovescio,
 non lontano dalla mia casa sul Tevere,
 al Giona dipinto sotto la sacra volta
 dove in conclave stanno sibille e profeti.

⁴⁰ «E non è da stupirsi che Giona sia stato dipinto con tanto rilievo / perché anche Michelangelo conobbe la cavità / di un ventre, prigioniero tra l’alta impalcatura e la volta, / e il tormento di uno spazio tanto angusto, / mentre dipinge in piedi, sfiorando con la testa il soffitto, / o sdraiato, e il colore che ricade gli sgocciola in faccia; / e sebbene dipinga in compagnia soltanto del silenzio e del buio, / quel carcere e quel buio danno vita a un divino splendore».

⁴¹ G. Vigolo, *Giona*, in *La luce ricorda*, Mondadori, Milano 1967, pp. 385-386. Sulla fortuna di Giona e della sua storia come archetipo narrativo e motivo iconografico, rimando a: S. Longhi, C. Gibellini, *Il segno di Giona*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, III, *Antico Testamento*, a cura di R. Bertazzoli e S. Longhi, Morcelliana, Brescia 2011, pp. 287-310.

La fascinazione esercitata dal «Giona rovescio» sul giovane poeta si precisa nella strofa successiva, in cui dalla dimensione del ricordo (le veglie notturne) si passa a quella del sogno, centrale nella poesia di Vigolo:⁴² nella fantasia onirica, il profeta michelangiolesco (che anche Bandini qualificherà come *ingens*) si fa immenso e terribile, e la sua voce si confonde con quella del poeta (vv. 9-17):

Non so perché pensavo ogni notte a Giona
e tanto lo ammiravo e me lo sentivo parente.
Mi s'ingigantiva nel sogno, supino, immenso,
mi giungeva la sua voce portata dal vento,
dal forte vento australe, vento d'acqua.
Giungeva una voce rauca gridata dal vento
e mi pareva la voce sua o la mia,
echeggiante da sotto l'oscura terribile
volta dei conclavi sulla città dormente.

La voce che echeggia nella cappella dei *conclavi* (parola chiave non solo in questo testo, ma in generale nella poesia vigoliana),⁴³ e che il poeta assimila alla propria, è quella del profeta sprofondata nel ventre della balena (vv. 18-24):

E quella voce gridava: «Mi scagliasti
nel profondo, nel cuore del mare;
l'alga mi si intorcinò sulla testa,
di sabbia e di conchiglie m'infangasti i capelli,
l'abisso mi nascose
e tutti i flutti tuoi, tutti i tuoi gorghi
passarono sopra di me!»

Nella strofa, Vigolo compone liberamente citazioni bibliche, tradotte quasi alla lettera, tratte dall'invocazione pronunciata da

⁴² Il sogno, sempre legato ai luoghi concreti di Roma, è un tema centrale nell'opera di Vigolo, come il poeta stesso indicava già nel 1924 in un testo intitolato *Critica della ragione sognante* (pubblicato solamente nel 1962). Sul «grumo onirico-visionario» della poesia di Vigolo si sofferma Lucio Felici nel saggio *Poeti romani del Novecento. Giorgio Vigolo*, «Studi romani», 1 (1982), pp. 59-76, in particolare alle pp. 67-73.

⁴³ La prima raccolta poetica di Vigolo, del 1935, si intitola *Conclave dei sogni*. Nella poesia in questione, la Sistina è il luogo sia dei conclavi storici delle elezioni papali («sotto l'oscura terribile / volta dei *conclavi*») sia di quelli virtuali in cui sembrano animarsi i Veggenti dipinti da Michelangelo (il luogo «dove in *conclave* stanno sibille e profeti»).

Giona dal ventre del pesce (*Giona* 2, 3-10). Ma della preghiera biblica il poeta tralascia i versetti che alludono alla salvezza del profeta, isolando quelli che si riferiscono al naufragio. Ciò che conta della vicenda di Giona è, dunque, il suo inabissarsi nel cuore del mare e nel ventre del pesce: è questo che rende il profeta biblico figura del poeta stesso, anch'egli sprofondato nel «gorgo / dell'esistenza», come rivela la lunga strofa finale (vv. 25-37):

O sogno, o immagine di destino,
 senso della mia vita
 scagliata da una fionda,
 balestrata da altezze inenarrabili,
 o sogno, o segno, sei rimasto immobile:
 il Giona rovescio, inghiottito dal pesce
 è sopra me, costellazione fissa,
 su me che in fondo al gorgo
 dell'esistenza mi trovo supino.
 Forse nell'ultimo istante, un vasto
 cielo di notte si aprirà sul mio letto
 e vedrò scintillare invece dell'Orsa
 il gran Giona rovescio tra le stelle.

L'identificazione forte del poeta in Giona, che diventa non solo *sogno*, ma anche *segno*, *immagine di destino*, e infine visione quasi salvifica nell'*ultimo istante*, si gioca in una dimensione spaziale vertiginosa, in cui vi è un continuo passaggio dalle altezze smisurate (la volta oscura e terribile, il cielo notturno) agli abissi più profondi (il cuore del mare, il fondo del gorgo).⁴⁴ Due moti opposti si alternano in questo continuo dinamismo alto-basso: il poeta si trova *supino* (e *supino* è anche Giona, al v. 11) in fondo al gorgo dell'esistenza, ma la sua vita è stata scagliata, come da una fionda, da «altezze inenarrabili»; Giona, dal profondo degli abissi marini, si trova prima proiettato sulla volta michelangiolesca, e infine, nell'immagine conclusiva della poesia, nelle altezze del cielo, come costellazione fissa scintillante sopra il poeta.

⁴⁴ Di questa percezione dello spazio come tratto distintivo della scrittura di Vigolo parla Marco Ariani nella sua *Introduzione* a G. Vigolo, *Poesie scelte (1923-1966)*, Mondadori, Milano 1976, pp. 11-28: 17.

MARCELLA TRAMBAIOLI

EFFECTOS DE CROMATISMO Y DE CLAROSCURO PICTÓRICOS EN
LA HERMOSURA DE ANGÉLICA: CANTERA POÉTICA DEL JOVEN
LOPE DE VEGA Y SUBTEXTO DEL *POLIFEMO* DE GÓNGORA

En «La muda poesía y la elocuente pintura», ensayo cuyo título retoma el famoso lema de Simónides de Ceos, escribe Orozco Díaz: «El elemento plástico-pictórico es central en nuestra poesía barroca, y de ahí no sólo el influjo del pintor sobre el poeta, sino también la afición y comprensión, por parte de éste, de la obra pictórica».¹ Más específicamente, a propósito de Lope de Vega el mismo estudioso afirma: «En pocos poetas españoles encontramos no sólo una mayor cantidad de alusiones y referencias a pintores, sino también un mayor gusto por lo pictórico y por la pintura».²

¹ E. Orozco Díaz, *La muda poesía y la elocuente pintura*, en *Temas del Barroco, de poesía y pintura*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada 1989, p. 39.

² E. Orozco Díaz, *La muda poesía y la elocuente pintura*, p. 41; y en *El sentido pictórico del color en la poesía barroca*, en *Temas del Barroco*, añade: «El caso de Lope es, junto al de Góngora, de lo más destacable en este sentido pictórico» (p. 93); ver también, *La visualidad y lo pictórico*, en A. Castro y H.A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, reed. F. Lázaro Carreter, Anaya, Madrid 1969, pp. 387-390; J. Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Editorial Nerea, Madrid 1999, p. 157: «para él el *Ut pictura poesis* no era simplemente un tópico, pues creía sinceramente que arte y poesía no sólo perseguían los mismos fines con medios parecidos, sino que nacían de una misma inclinación natural del hombre»; A. Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid-Frankfurt 2011, p. 16: «De entre los escritores del Siglo de Oro, ninguno ejemplifica la relación entre pintura y literatura ni resulta más propicio campo de estudio para analizarla y entenderla como Lope de Vega Carpio. Ya sus contemporáneos advirtieron que el Fénix era un escritor especialmente inclinado a la pin-

Que el camino abierto por Orozco haya resultado seminal lo muestra a las claras la bibliografía sobre el Fénix de los Ingenios, contando ya con numerosos estudios acerca de la relación de la escritura del madrileño con las artes figurativas coetáneas. Al respecto, bastaría mencionar dos recientes monografías para documentar el interés de los estudiosos por este tema: *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega* de Portús Pérez y *El pincel y el Fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio* de Sánchez Jiménez.

Sabido es que el escritor es familiar y amigo de artistas como Diego de Urbina, Francisco Pacheco, Vicente Carducho y Felipe de Liaño, entre otros –, contribuye a reivindicar el estatuto de arte liberal de la pintura, colecciona cuadros, dibuja por pasatiempo y conoce de primera mano las técnicas pictóricas de su época, tal como se evidencia tanto en su escritura teatral como en su producción poética. La que escribe ha dedicado unas páginas a la aplicación de la técnica del primer término desmesurado a los cuadros teatrales, con vistas a crear un autorretrato dramático, a menudo polifacético, capaz de dirigirse en clave metateatral al noble público para captar su benevolencia y conseguir favores cortesanos.³

Y es un hecho que su *mare magnum* literario es una cantera sin fin que no deja de ofrecer ámbitos de análisis escasamente explorados. Es el caso de *La hermosura de Angélica*, poema épico-narrativo del joven Lope que pretende ser una continuación del *Orlando furioso* de Ariosto, en cuyas octavas se evidencian retratos, bodegones y otras aplicaciones de la técnica ecfrástica, así como la creación de brillantes efectos cromáticos y decorativos, numerosas menciones de artistas antiguos y modernos y, finalmente, una larga alabanza de la pintura incrustada en el canto XIII. La presente contribución se propone aislar y

tura y, a menudo, describieron su arte con términos pictóricos, como hiciera su amigo Carducho en los *Diálogos de la pintura*».

³ M. Trambaioli, *Lope in fabula: el Fénix pintado por sí mismo en el marco dramático de sus comedias cortesanas*, en I. Osuna y E. Llergo (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Visor Libros, Madrid 2010, p. 553: «Lope aplica a su propia figuración dramática la técnica del primer término desmesurado descrita por Wölfflin, puesto que realiza la aproximación exagerada de su autorretrato dramático al espectador superponiendo los primeros y últimos términos de la visión».

analizar algunos fragmentos poéticos de esta obra muy poco conocida de Lope, que no solo resultan significativos por el sugerente uso del cromatismo y del claroscuro en términos pictóricos, sino que, al menos en parte, revelan ser un subtexto privilegiado del *Polifemo* gongorino.

De entrada, apuntemos que la vena descriptiva de los versos lopescos es muy abundante en el Romancero morisco⁴ y, por contagio, en los poemas épico-narrativos como *La hermosura de Angélica*,⁵ pero tampoco falta en los demás géneros poéticos que el Fénix va ensayando a lo largo de su asombrosa carrera literaria. Como es lógico, los pasajes descriptivos le deparan incontables ocasiones para dar prueba de su habilidad como colorista y de su «gusto por la combinación y contraste de colores».⁶

En una larga secuencia del canto II, en que las estrofas se construyen recurriendo a la técnica efrástica, el yo poético pasa reseña a una serie de imágenes pintadas. A nivel diegético, Cardiloro, príncipe de Tánger e hijo de los personajes ariostescos Mandricardo y Doralice, se ha prendado de la hija del rey de Fez, Clorinarda, forzada contra su voluntad a casarse con Lido, soberano moro de Andalucía. Enloquecido por el dolor, el desesperado joven se dirige a la cueva del tío Ardano para recobrar el seso perdido, y en sus paredes admira los lienzos que ilustran las historias de Muza y Rodrigo, de Agramante y Marsilio, la batalla de Roncesvalles y las hazañas de los paladines del ciclo carolingio. En la séptima octava Lope, elaborando unos

⁴ Cfr. M.^a S. Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)*, Revista de Occidente, Madrid 1956, p. 47: «el romance morisco nace de una convención artística que utiliza el elemento anecdótico como esquema sobre el que se bordan prolifas descripciones y se matizan sentimientos amorosos y cortesanos»; p. 51: «Hay romances moriscos que consisten simplemente en una pintoresca enumeración de las prendas, galas y armas de un caballero moro»; A. Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Gredos, Madrid 1979, p. 64, subraya la importancia de la «descripción preciosista» en esta clase de romances.

⁵ M. Trambaioli, *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*. [Biblioteca Áurea Hispánica, 32], Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, Madrid, Frankfurt am Main 2005, p. 85: «[una] importante característica del romance morisco que Lope traslada a las octavas de la *Angélica* es la técnica de la prolija y pintoresca descripción».

⁶ E. Orozco Díaz, *El sentido pictórico del color en la poesía barroca*, en *Temas del Barroco*, p. 93.

detalles que forman parte de la leyenda de la cueva de Toledo,⁷ crea un vertiginoso efecto de cajas chinas típicamente barroco, a saber: el yo de los versos, identificándose con Cardiloro, mira una imagen cuyo protagonista, a su vez, contempla unos lienzos pintados que representan un conjunto de soldados moros:

Y sin duda Rodrigo halló pintados
 sus fuertes puertas y candados rotos,
 en los antiguos lienzos desdoblados
 escuadrones de alárabes remotos,
 blancas tocas, bonetes colorados,
 filos de alfanjes con la sangre botos,
 azules capellares y marlotas,
 que no celadas y aceradas cotas (vv. 49-56)

En la muchedumbre de los militares árabes, representados mediante el recurso a la sinécdoque, es decir a través de las vestiduras y partes de la armadura, sobresalen tres colores: en primer lugar, el blanco y el rojo, que desde la poesía de Garcilaso se contrastan con una técnica que Orozco define «de resalte»;⁸ observemos que al rojo Lope alude indirectamente con el adjetivo «colorados» y con la imagen de los filos ensangrentados de las armas, con el resultado de intensificar su tonalidad hacia un matiz violado. En segundo lugar, el azul de algunas prendas moriscas, «compuesto de luz y de tinieblas» según los tratados artísticos coetáneos,⁹ crea un contraste muy barroco con el rojo

⁷ Explica R. Menéndez Pidal en *Floresta de leyendas heroicas españolas*, vol. I, *Rodrigo el último godo*, Madrid, Espasa-Calpe 1958, p. XL: «había en Toledo un palacio cerrado por tantos candados como reyes se habían sucedido, pues era costumbre que cada rey, al subir al trono, pusiese su candado; pero Rodrigo, al ser hecho rey, quiso abrir aquel palacio para ver lo que había dentro. [...] Y Rodrigo abrió el palacio; pero no lo halló vacío, y no encontró en él más que un largo pergamino con figuras que representaban hombres con turbante en la cabeza, montados en briosos corceles, cimitarras en sus manos, pendones en las lanzas».

⁸ E. Orozco Díaz, *El sentido pictórico del color en la poesía barroca*, p. 73.

⁹ F. Pacheco, *El arte de la pintura*, Cátedra, Madrid 1990, p. 396, recoge al respecto la opinión de Leonardo da Vinci: «El azul y el verde no son simples por sí, porque el azul es compuesto de luz y de tinieblas. El verde es hecho de un simple y de un compuesto, esto es de azul y amarillo».

dominante.¹⁰ Por último, el adjetivo «aceradas» referido a una parte de la armadura añade un efecto de luz, completando la imagen visual.

Una macrosecuencia narrativa nuclear del poema es la del desfile de damas y caballeros que aspiran a la palma de la belleza, premio que Lido ha instituido en loor de la difunta Clorinarda (cantos III-V). Como es de esperar, la ganadora del concurso sevillano será la hermosa Angélica, acompañada por su esposo Medoro. Fijémonos, ante todo, en que sus rasgos físicos perfectos presentan variantes llamativas con respecto a los cánones del tipo ideal femenino del Renacimiento así sintetizado por Orozco: «mujer rubia, de tez transparente, cabellos de oro y ojos claros». ¹¹ Así, pues, la frente, aun siendo «cándida» (IV, v. 313) y «blanca» (v. 337), contrasta con «la arqueada ceja» (v. 314) «de pelos cortos y sutiles» (v. 315) que son «ébano en color, seda en blandura» (v. 316). Según se puede apreciar, el efecto de claroscuro se enriquece con una nota luminosa mediante la referencia al precioso tejido, de acuerdo con la visión decorativa que comparten la poesía y la pintura auriseculares. Las cejas, negras, contrastan con el color del pelo: «los cabellos rubios y lustrosos, / sutiles, crespos, largos y copiosos» (vv. 311-312). Los ojos, a su vez, contribuyen a mantener el mismo género de contraposición cromática, siendo negros con «el globo o círculo visivo» (v. 322) «de blanco y flordelino puro y vivo» (v. 324). ¹² Adviértase que la imagen iconográfica de la belleza femenina en términos de claroscuro procede del Romancero morisco, de manera específica del poema «La zagala más hermosa», que Lope cita y reescribe en varias ocasiones:

La zagala más hermosa
que ha dado honor a estos tiempos

¹⁰ E. Orozco Díaz, *El sentido pictórico del color en la poesía barroca*, p. 82; el estudioso de la estética barroca aísla esta clase de contrastes y juegos cromáticos en los poetas andaluces y levantinos posteriores a Herrera.

¹¹ E. Orozco Díaz, *El sentido pictórico del color en la poesía barroca*, p. 77.

¹² En *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*, p. 301, notas a los vv. 314 y 317 yss, ya he tenido ocasión de subrayar que los ojos así como la nariz perfecta de Angélica presentan mucho parentesco con los mismos rasgos de la maga Alcina del *Furioso*.

a quien puso amor por armas
manos blancas y ojos negros.¹³

El contraste habitual entre blanco y colorado se produce con una matización de los rojos: la tez del rostro y las mejillas se describen «con rosa y nácar en jazmín y nieve» (v. 338) y «grana y púrpura» (v. 341); las orejas y la nariz, que en el retrato de la mujer petrarquista no se nombran siquiera, son respectivamente «rojas» (v. 329) y «de un rosado color poco encendido» (v. 352). La boca, los labios y el mentón dan pie a un enriquecimiento cromático ulterior:

Mostró la boca y labios carmesíes
mezclados a realces transparentes,
como los encarnados alhelíes
con sus claros y oscuros diferentes
y, en sus finos engastes de rubíes,
los concertados y pequeños dientes
del color del aljófar y encarnada
barba redonda a la mitad rosada. (vv. 353-361).

Observemos que en esta octava la pluma lopesca se encarga de explicitar las técnicas pictóricas privilegiadas, sumando al empleo del claroscuro la alusión a una paleta de piedras preciosas típica del gusto decorativo de la época.

Pero lo más intrigante del retrato de Angélica es que el poeta, mediante su lírico portavoz, invita al lector a mirar la imagen visual evocada según un orden bien distinto al del cuadro poético renacentista. Pensemos tan solo en el soneto de Garcilaso de la Vega, modélico en este sentido, «En tanto que de rosa y de azucena», donde la belleza femenina se describe partiendo del pelo para llegar al cuello con un movimiento descendiente y gradual, mientras que en el largo fragmento lopesco la hermosura de la princesa se construye con un movimiento zigzagueante: se empieza a remitir al pelo, se baja a la frente, a las cejas, y a la

¹³ En el celeberrimo romance lopesco «Hortelano era Belardo» la muchacha que se deja burlar por el yo lírico se describe «con el pecho blanco / y la ceja negra» (*Lírica*, ed. J. Manuel Blecua, Clásicos Castalia, Madrid 1987, p. 88, vv. 67-68); en un fragmento de una comedia de la madurez el dramaturgo alude a Rosela evocando explícitamente el romance anónimo: «a la traza del romance: manos blancas y ojos negros» (*Los ramilletes de Madrid*, ed. E.R. Wright, en *Comedias. Parte XI*, Editorial Gredos, Madrid 2012, t. I, p. 513, vv. 654-655).

nariz, para luego volver a subir a los ojos; se pasa luego a un elemento periférico como las orejas; a continuación, el ojo del narrador se fija de nuevo en la frente y en la nariz añadiendo la referencia a las mejillas; la descripción de la nariz perfecta le insta a insistir en la forma enarcada de las cejas. En definitiva, la imagen poética de la belleza de la protagonista se representa en los versos de manera dinámica y desordenada, con el empleo de líneas, arcos, manchas de colores matizados y juegos de claroscuro que, en cierta medida, harían pensar en una figura vanguardista *ante litteram*.

El aspecto afeminado de Medoro, conforme al modelo paradigmático, es muy parecido al de Angélica, de acuerdo con la idea neoplatónica según la cual el amor se produce entre iguales, presentando «ensortijado el pelo y rubio el bozo» (v. 374). Con todo, el único rasgo físico en que la mirada del locutor épico se detiene para no quitarle protagonismo a la hermosura de Angélica nos depara una diferencia capaz de distinguir la figura del joven moro de la de su esposa: el color claro del bozo contrasta, en efecto, con el negro de las cejas de la mujer. A continuación, el poeta se asimila a un famoso pintor de la antigüedad para justificar de forma oblicua el escaso espacio dedicado a este retrato masculino:

Si espera alguno que los dos amantes
pinte en un mismo lienzo, es justo celo
que, fuera de que son tan semejantes,
a Medoro esta vez le ponga un velo
por imitar al célebre Timantes,
que al padre de Ifigenia el llanto y duelo
cubierto significa; pues no es parte
para igualar a tal extremo el arte. (vv. 385-392)¹⁴

¹⁴ A propósito de esta anécdota, ver mi anotación correspondiente a los vv. 389ss., 2005, en *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*, p. 304: «*Timantes*: el célebre pintor griego cubrió asimismo con un velo el rostro dolorido del padre de Ifigenia, por la imposibilidad de expresar su terrible sufrimiento; cfr. *Exposición*, p. 497: “*Timantes*, pintor famoso, que pintando el sacrificio de Ifigenia, no pudiendo significar el dolor de su padre respecto al de los otros, le cubrió con un velo. Plinio H.N. Lib. 35. cap. 8”; Textor, *Oficina*, f. 203r: “*Pinxit Timantes Iphigeniam aris immolandam, parentibus proden lacrymantibus, uelato patris eius uultu, quem digne non poterat ostendere*”. Al respecto, véase Rivers, 1974, p. 297: “[*Timantes*] se encontraba por completo consciente de las limitaciones de la representación directa y superaba con ingenio estas limitaciones sugiriendo indirectamente lo inefable”».

En la textura poética de la obra las descripciones de los demás concursantes, tanto de las mujeres como de los hombres, sirven para hacer resaltar la incomparable perfección de la princesa del Catay y de su esposo, y constituyen una gama de retratos que van de la hermosura casi sin tachas de algunos a la fealdad más espantosa de otros, creando toda una serie de imágenes visuales y de efectos de claroscuro funcionando en un plano tanto idealizado como grotesco.

Una de las mujeres descritas con más detalles es, sin duda alguna, Tisbe que, de buenas a primeras, parecería armonizar con el tipo femenino renacentista, siendo rubia con ojos azules:

Eran los bellos ojos de un safiro
vivo retrato y las dos cejas oro,
la boca hermosa del color de Tiro,
nacar de perlas de mayor tesoro (III, vv. 409-412)

No obstante, el yo poético revela con malicia repentina que la reina de Epiro por su nariz chata resulta ser «Tisbe de Grecia y la nariz de Roma» (v. 424), degradándola de refilón al nivel de una prostituta contagiada por el mal francés.¹⁵ También, su pelo es rubio porque está teñido; la voz del irónico aedo pone de manifiesto su verdadera tonalidad mediante la alusión al anochecer y a unos logrados efectos de claroscuro:

resplandeció el cabello en el ocaso,
que hiciera negro al oro y claro al centro,
porque el sol de las hebras de su frente,
vuelto a la espalda, estaba en Occidente. (vv. 429-432)

Pero la concursante más horrorosa —«la más fea que han visto los engaños / del propio Amor» (IV, vv. 234-235)— quien, a lo largo del poema, se va a convertir en la contrincante de la

¹⁵ Cfr. M. Trambaioli, *Quevedo, Lope y la mujer fea*, «La Perinola», 19 (2015), p. 279: «Con el deseo de emular a su manera el tono irónico de las octavas italianas, el joven poeta se fija burlescamente en la nariz chata, aprovechando la bisemia del nombre de la ciudad eterna. En el contexto culto del poema narrativo, no hay ninguna vulgaridad de las que caracterizan la misma imagen en la escritura quevediana [...] Con todo, sabido es que la nariz roma puede ser comida como consecuencia de una enfermedad venérea, de manera que el detalle echa una luz tanto sombría como inesperada sobre la belleza de Tisbe, la cual entre líneas resulta, pues, connotada como una prostituta».

protagonista, asumiendo su aspecto por obra de magia con el objetivo de robarle a Medoro, es Nereida, reina de Media. A partir del nombre, este personaje resulta antitético al de Angélica, dado que si la onomástica de la princesa del Catay remite a los seres celestiales y, por ende, luminosos, la denominación de la vieja hija de Mitilene presenta una etimología que comparte la primera sílaba con el color negro, además de evocar por contrapunto jocoso a las bellas ninfas acuáticas hijas de Doris. El yo poético, con sorna, hace hincapié en que su participación en el concurso al lado de la radiosa Angélica, pese a ser insensata, sirve para crear uno de los muchos efectos de claroscuro que el escritor pretende conseguir en términos pictóricos:

Mas ya de ver tu fealdad me alegre
 porque realce el rostro y la figura
 que, al blanco y claro suyo, el tuyo negro
 hará lo que la sombra en la pintura:
 que a tu color oscuro y verdinegro
 se espera luego la mayor blancura,
 la rosada color y oro más rubio
 que vieron las riberas del Danubio. (vv. 241-248)

Su retrato, capaz de competir con las descripciones de mujeres feas quevedianas,¹⁶ además de los rasgos físicos deformados y grotescos, depara una paleta cromática adecuada: el rostro es «cárdeno, seco y de color difunta» (v. 252); el bozo, que presenta barba como si fuera el de Hermafrodito, es negro (v. 254), y el pelo, en apariencia rubio, en realidad está lleno de canas: «y, como en oro su blancura tornan, / doradas hebras su cabeza adornan» (vv. 255-256). No es por nada si el narrador, con tono socarrón, la echa del concurso, evocando unos contrastes significativos entre oscuridad y luz con vistas a anunciar la próxima llegada de la deslumbrante protagonista:

Mas bien será que vayas como niebla,
 para que venga el sol con dulce salva,
 por cuya sombra y frígida tiniebla,
 cual suele por la noche, rompa el alba,
 que ya de resplandores cerca y puebla
 y de tus nubes nos defiende y salva
 la estrella de la reina del Catayo,
 que deshará tu sombra con su rayo. (vv. 281-288)

¹⁶ Cfr. M. Trambaioli, *Quevedo, Lope y la mujer fea*.

Así, pues, si Angélica es sol, alba, resplandores, estrella y rayo, Nereida se le opone en tanto que niebla, sombra, tiniebla, noche y nubes. En la economía de la obra, está claro que la contraposición entre claridad y oscuridad es índice de una oposición de naturaleza moral, dado que la fea cincuentona es una malvada hechicera, y, por ende, un ser infernal, mientras que la princesa del Catay es la fiel esposa de Medoro y madre de Angeloro, tanto honesta como hermosa.

Angélica se tiene que enfrentar también a otro temible enemigo: Cerdano, el rey de Numidia quien, prendado de ella, más adelante la robará encerrándola en su castillo a la espera baldía de que acceda a ser su amante. La negatividad de su papel en la diégesis del poema halla una correspondencia perfecta en su fealdad al punto que, en un plano estético, acaba siendo la versión masculina de Nereida. Así el locutor épico anuncia su participación en el concurso: «vino a la empresa tan horrible y feo, / que es un ejemplo del mortal deseo» (IV, vv. 215-216). La descripción de su aspecto físico contrahecho, además de reunir toda clase de detalle repugnante y de rasgo deformado –cabellos yertos, labios caídos, brazos cortos, rodillas torcidas, pies vueltos– carece de indicaciones cromáticas, lo que armoniza con las lamentables condiciones de sus ojos. En efecto, uno casi no ve y el otro es estrábico, con el resultado de que ambos huyen literalmente de la luz y, por ende, de los colores, al igual que su figura: «Muy poca parte de la luz visiva / goza el ojo siniestro y el derecho / della en eterno se despide y priva» (vv. 225-226). Está claro que dicha caracterización sirve para crear un contraste violento entre este monarca deforme y tiránico y Angélica, hermosa reina de la belleza. A la par que en el caso de Nereida, la onomástica contribuye a conformar el retrato grotesco, estribando en la animalización del personaje: el nombre Cerdano remite sin falta a su frente, que es «a imitación del jabalí cerdoso» (v. 222).

La contraposición física y moral de los dos personajes alcanza su punto álgido en el canto XVI, cuando, según anticipado, la princesa se halla prisionera en una fortaleza de su robador. Con respecto al tema que nos ocupa, el episodio, además de seguir deparando ocasiones para crear efectos de claroscuro, consiente

al poeta elaborar uno de sus logrados bodegones poéticos.¹⁷ Cerdano, con el objetivo de ablandar a la virtuosa protagonista, le ofrece una verdadera cornucopia de productos naturales, que comprende fruta, animales y aves. Las octavas que encierran el cuadro poético-pictórico más acabado son la 10 y la 11, donde Lope imita el cortejo frutal del canto III del poema *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto, el cual, a su vez, es una *amplificatio* de una descripción ovidiana:¹⁸

La granada que el pecho se descubre,
el pálido limón y la manzana,
el membrillo desnudo por octubre,
la breva negra, la ciruela cana,
la nuez que de la cáscara se cubre,
el agrio pero de color de grana,
la avellana vestida y, entre yerbas
conservados, los nísperos y serbas.

Las dulces uvas, ya que en limpias eras
el haz atado el labrador afloja;
la camuesa amarilla y verdes peras,
la azufaífa bermeja y fresa roja,
la afeitada cereza y las primeras
guindas que el tordo al madurar despoja,
el escrito melón y verde almendra
y cuantas frutas la gran madre engendra. (vv. 73-88)

¹⁷ A. Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix*, pp. 242-244, pone en relación este bodegón de *La hermosura de Angélica* con otras naturalezas muertas engastadas en el *Isidro* y en la *Arcadia*.

¹⁸ Aunque el primer ejemplo de bodegón poético en la épica narrativa española es el de Barahona, A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, «Revista de Filología Española», 56 (1957), p. 523, aclara que: «fue Lope de Vega el gran divulgador del tema en la poesía española del siglo XVI»; D. Alonso, *Poesía española*, Gredos, Madrid 1966, p. 476, remacha al respecto: «Lope parece adelantarse a todos los miembros de su generación en este uso, y tiene tan grabada la abundancia y variedad de las formas de la naturaleza, que las series descriptivas surgen por todas partes en su poesía»; en cuanto al modelo clásico escribe E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid 1995, t. I, p. 279: «En Ovidio y en sus sucesores las descripciones de la naturaleza se convierten en interludios virtuosistas, en que los poetas se esfuerzan por superarse los unos a los otros. Al mismo tiempo, las descripciones se tipifican y esquematizan. [...] Estos alardes de estilo tienen tan poco que ver con la contemplación real de la naturaleza».

En la primera estrofa abren y cierran la serie cromática matices del rojo (granada, grana); el amarillo pálido del limón añade una tonalidad más clara complementaria, mientras el contraste se produce en el centro de la imagen mediante la yuxtaposición de la breva negra y de la ciruela cana; otras piezas de fruta (manzana, membrillo, nuez, avellana) se mencionan sin aludir al color correspondiente que permanece entre líneas, dejando que el lector ensanche con la imaginación la paleta del cuadro poético. En cualquier caso, Lope recurre a una gama predominante de naranjas, verdes y marrones con relativos matices.

También en la segunda octava prevalecen las tonalidades cálidas (amarilla, bermeja, roja, afeitada) que se refuerzan gracias a la presencia reiterada del verde, color complementario, conforme a la estética pictórica del Barroco;¹⁹ las uvas, las guindas y el melón, con sus implícitos colores respectivos, completan el cromatismo del bodegón poético.

Más allá del fragmento decorativo, el locutor épico no deja de recordar al lector, aún en clave figurativa, que la imagen de Cerdano suplicando a la honesta Angélica se presenta como una «rica pintura, imagen del trofeo / de un ángel bello y de un demonio feo» (vv. 55-56), contraposición que funciona a manera de preludio para el episodio en que el rey de Numidia, fingiendo marcharse del castillo, ordena a sus esclavas de acompañar a la Bella al río para que pueda bañarse a sus anchas, con la intención traidora de sorprenderla y, posiblemente, violarla. La escena, que representa un motivo lírico y pictórico de pagana sensualidad, en concreto el del baño de Diana, pone de realce la hermosura de la protagonista contrastándola con el color oscuro de la piel de las sirvientas africanas:

Las esclavas etíopes sacaban
la blancura de Angélica tan bella
que las aguas, que a verla se paraban,
corrieron de corridas junto a ella;
todas, en fin, la lavan y la alaban,
osando alegres parecer con ella,

¹⁹ Cfr. E. Orozco Díaz, *El sentido pictórico del color en la poesía barroca*, p. 84; el estudioso subraya las armonías cálidas de Rioja, quien «consigue el máximo efecto de la adjetivación contrastada; pero el mismo recurso emplea, llevado ya a la armonía de complementarios, en la yuxtaposición del rojo y del verde».

a alguno que a traición verla se atreve,
azabache y marfil, ébano y nieve. (vv. 145-152)

A la vez, el efecto de claroscuro, que el último verso remata a la perfección mediante la yuxtaposición asindética de materiales de color opuesto, remite de manera implícita a la presencia marginal en el cuadro de Cerdano acechando a escondidas el cándido cuerpo desnudo de su prisionera. Según queda dicho, Lope lleva a cabo su labor poética con gusto y técnica pictórica teniendo en cuenta el patrón mitológico del baño de Diana, diosa que funciona como símil adecuado para la casta reina de la belleza; no obstante, el rey de Numidia, muy a diferencia de Acteón, espía voluntaria y voluptuosamente a la princesa de acuerdo con su connotación negativa.²⁰

El motivo del baño, que al joven Lope le permite expresar la vena sensual de su pluma lírica, antes de que el clima contrarreformista lo obligue a autocensurarse, halla otra refinada elaboración en los versos de *La hermosura de Angélica*. Se trata de un fragmento de nueve octavas (IV-XII) que se incrustan en el canto XIII, el cual, según ya recordado, se cierra con una larga alabanza de la pintura. En este caso, el cuadro poético, relativo a un filo diegético secundario –el que relata los amores de la princesa de Granada Belcoraida y del cristiano Lisardo– sirve para crear un paréntesis bucólico que contrasta con la narración de los preparativos del ejército de Rostubaldo para ir a Sevilla a arrebatar el trono de la belleza a Angélica y Medoro.

Bueno, pues, en las afueras de Granada Belcoraida, una de las concursantes que está volviendo a su tierra perseguida por

²⁰ Cfr. M. Trambaioli, *La trayectoria poética del motivo del baño en Lope de Vega: de «La hermosura de Angélica» al «Laurel de Apolo»*, en C. Strozetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Münster, 20-24 de julio de 1999), Iberoamericana, Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main 2001, pp. 1280-1281: «La traición de Cerdano, que espía a escondidas la deslumbrante desnudez de Angélica, remite indirectamente al episodio de Acteón, pero el poeta, sin mencionar el modelo clásico, se limita a crear un fuerte contraste colorista entre los dos personajes, mediante la yuxtaposición asindética de adjetivos contrarios que envían a la princesa – *marfil, nieve* – y a su carcelero – *azabache, ébano*»; a propósito del motivo del baño, observo: «este episodio [...] esboza la faceta negativa del motivo en cuestión: la hermosura que se entrega sin velos al agua y a la naturaleza acogedora es acechada y amenazada por la presencia de alguien ajeno a la escena» (p. 1281).

Carpanto quien en balde se ha prendado de ella, baja al río con sus damas para bañarse:

Desnúdase con ella Claridana,
 Arfelia, Lucidora y Argelina,
 la hermosa, aunque morena, Rojelana,
 la blanca, más que nieve, Cefalina;
 Belcoraida, más bella que Diana,
 del agua rompe la primer cortina
 y ella, más blanca donde más la azota,
 huyendo hacia la márgen se alborota. (vv. 33-40)

El modelo mitológico subyacente sigue siendo el del baño de Diana con su coro de ninfas, pero, lejos de haber un hombre acechando la belleza indefensa de las mozas, será Belcoraida quien, después de regocijarse en el río, va a sorprender a un joven dormido en el lugar ameno, enamorándose de él en seguida.²¹ La escena descrita, que corresponde al conjunto de los cuerpos desnudos de las bañistas en las aguas cristalinas, se evoca con tonos álgidos y brillantes, ya que la piel de las mujeres es blanca, salvo en el caso de Rojelana, cuyo matiz produce un logrado efecto de claroscuro. Adviértase que la predominancia de la claridad y de los juegos de luz se remacha gracias a la onomástica de Claridana y Lucidora, y que el cuadro poético, lejos de ser estático, presenta el dinamismo propio del arte barroco: la mayoría de las mujeres es retratada en el momento en que se desnuda, y Belcoraida entra en el agua alborotándola. Las demás estrofas se construyen de forma análoga,²² y una oc-

²¹ Cfr. M. Trambaioli, *La trayectoria poética del motivo del baño en Lope de Vega*, p. 1280: «la situación narrada representa una inversión del mito de Acteón, puesto que es la mujer quien se percata de la presencia del joven [...] En definitiva, Lope, aludiendo sólo de paso al episodio ovidiano, recurre en este caso al motivo del baño para crear un fragmento poético en que prevalece la nota sensual y colorista que le acerca al mundo del panteísmo poético del petrarquismo garcilacista».

²² Cfr. M. Trambaioli, *La trayectoria poética del motivo del baño en Lope de Vega*, p. 1278: «Lope crea un contraste típicamente barroco, oponiendo dos isotopías semánticas en los versos: una relacionada con la hermosura de la princesa («más bella», «más blanca», «tierna mano», «bellos ojos») y otra de imágenes dinámicas y casi violentas («del agua rompe», «azota», «se alborota», «va rompiendo», «con enojo», «quejoso estruendo», «quiebra»), como si el episodio placentero y arcádico del baño en la fuente se transformara en una escena bélica. Sin embargo, la imagen del agua que “tírale perlas a los

tava entera es dedicada a la mujer que, por su color oscuro, descuella entre las demás:

Rojelana se arroja vergonzosa,
que teme del color algún defecto,
porque sin duda la mujer hermosa
no llega, si no es blanca, al fin perfecto;
tiembla del golpe el agua bulliciosa,
aquí y allí movido y inquieto
el cortado cristal con que la abraza
y éstos y aquellos círculos enlaza. (vv. 49-56)

La descripción del ingreso en el agua de Rojelana, que a partir del nombre ensombrece la nivea imagen del conjunto de cuerpos y contrasta con la transparente claridad del «cristal», además de reforzar el efecto de claroscuro pictórico, de paso, contribuye a modificar la figura femenina ideal del Renacimiento, pese a la ironía de la voz lírica que se apela justamente al canon correspondiente.

Bien mirado, todas las imágenes de belleza mujeril que se elaboran con técnica pictórica a lo largo del poema no son sino una *amplificatio* de la hermosura de la protagonista, que, según reza el título de la obra, es un tema nuclear para el escritor madrileño, conforme a la creación de su propio mito lírico con finalidades de autopropaganda. No olvidemos que Angélica es un trasunto poético de Micaela de Luján a la par que Camila Lucinda,²³ y que *La hermosura de Angélica* es una obra de tema fundamentalmente amoroso²⁴ dedicada a un público sobre todo femenino, tal como comprueba el encargo de componer una comedia cortesana, que Lope recibió de la reina Margarita, justamente a partir de un largo fragmento de sus octavas de abo-

bellos ojos” (v. 44) une las dos isotopías, resolviendo la tensión en una imagen convencional de la poesía culta».

²³ Acerca de la literaturización de la existencia sentimental del poeta en *La hermosura de Angélica*, véase M. Trambaioli, *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*, pp. 43-51.

²⁴ Lope lo reconoce sin rodeos en el discurso «A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla», en los preliminares de las *Rimas*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha 1993, t. I, pp. 133-135: «Este poema no es heroico ni épico, ni le toca la distinción de *poema* y *poesis* que pone Plinio. Basta que le venga bien lo que dijo Tulio de Anacreonte, que *tota Poesis amatoria est*».

lengo ariostesco.²⁵ Dicho sea de paso, si es verdad que la máscara literaria de Marcia Leonarda remite a la lectora coetánea ideal, configurando una «estética femenina de la lectura teatral» en palabras de Presotto,²⁶ es igualmente cierto que dicha estética de la lectura dirigida a un público de mujeres cultas es muy anterior a la época *de senectute*; la conformación de Angélica-Lucinda lo corrobora sin más.

Para completar nuestra reducida pero significativa reseña de cuadros poéticos en los versos lopescos de *La hermosura de Angélica* no podemos pasar por alto la gama de retratos masculinos que corresponden a grados intermedios entre la belleza afeminada de Medoro y la fealdad hiperbólica de Cerdano. Todos se incrustan en la macrosecuencia del desfile de los participantes en el concurso sevillano y, más específicamente, en el canto IV. Así, pues, Rolando, príncipe de Hungría e hijo de los personajes ariostescos de Cerbín e Isabela, se retrata en blanco y negro, con un matiz de fría luminosidad (la plata del sayo), y con un toque de color –el rojo de las mejillas– remitiendo a su hermosura juvenil:

un sayo negro hasta los pies traía
y de plata aforado en blanca tela;
la misma intacta nieve parecía,
cuando por la región del Austro vuela,
a quien el primer vello ofende apenas
las dos mejillas de claveles llenas. (vv. 27-32)

²⁵ Del encargo palaciego nos da cuenta Lope en persona en la *Parte XVI* (1621), en la dedicatoria a Gaspar de Guzmán, conde de Olivares; acerca de las circunstancias en que el mismo se produce véase E.R. Wright, *Recepción en el palacio y decepción en la imprenta: El premio de la hermosura de Lope de Vega*, en E. García Santo-Tomás (ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main 2002, pp. 97-114; en cuanto a la resemantización teatral de la materia narrativa, véase M. Trambaioli, *De las octavas reales al tablado real: la figura del indio salvaje en La hermosura de Angélica y El premio de la hermosura de Lope de Vega*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza», 45, n° 1 (2003), pp. 155-177.

²⁶ M. Presotto, *Las comedias a Marcia Leonarda*, en L. Gentili y R. Londero (eds.), *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main 2011, p. 20; a este mismo respecto resulta fundamental la contribución de A. Cayuela, *Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias*, «Edad de Oro», 14 (1995), pp. 73-83.

Celauro representa la belleza de la raza negra, cuyo cuerpo se parece a una resplandeciente escultura de ébano:

Tan bello y a la empresa tan seguro
de la Etiopía entró Celauro altivo,
cual si diestro escultor de ébano puro
hiciese Adonis imitando el vivo,
de la lustrosa tez del negro oscuro,
más que la tinta con que dél escribo,
tanta arrogancia muestra, que se atreve
a despreciar el oro, sangre y nieve. (vv. 161-168)

Su talle y encarnado le permiten competir con la blancura y los colores de los demás concursantes aludidos mediante una serie cromática a la vez preciosa y cálida, violenta y fría. A continuación, se produce el efecto de claroscuro esperado con la visión de sus dientes cándidos (v. 180) y sobre todo de los ojos: «en un vivo y blanco velo, / cual suele parecer cándido esmalte» (vv. 171-172). Como vemos, la prestancia de Celauro no se describe solo con técnica pictórica, sino también mediante referencias a la escultura y a la orfebrería.

Otro concursante tan feo como Cerdano es Rostubaldo, el hijo de Ferragut quien, incapaz de aceptar la victoria del afeminado Medoro, declara guerra a la hermosa pareja. Por su papel relevante en la diégesis del poema su descripción adquiere un significado que va más allá del gusto barroco por el retrato grotesco. Todo en él es descomunal y deforme: es gigantesco y robusto, con nariz corva, bigote torcido y barba espesa. En cambio, la boca es pequeña y, por lo mismo, ridícula, y el hecho de conllevar una nota de color preciosista – «engaste de rubís» (v. 132) –, resulta paródico con respecto al gusto decorativo inherente. En todo caso, el cromatismo de su retrato pormenorizado es fundamentalmente oscuro, siendo moreno (v. 119), con ojos negros (v. 121), y llevando una «morada aljuba» (v. 136). El único punto de luz del cuadro representando su figura coincide con «la blanca toca» (v. 133), creando uno de los muchos efectos de claroscuro pictórico de los versos lopescos.

Según anticipamos, algunas descripciones de corte pictórico de *La hermosura de Angélica*, junto con el contexto diegético en que se engastan, recuerdan, adelantándolos de forma sospechosa, sendos pasajes y situaciones del *Polifemo* del gran enemigo cordobés de Lope, cuyo tejido poético, en palabras de Ponce

Cárdenas, es «un soberbio tapiz narrativo».²⁷ Sabido es que a Góngora le gusta partir del ejemplo del madrileño para reescribirlo con el objetivo de superarlo, además de burlarse con malicia de su pluma culta. Recordemos que don Luis compone el *Romance de Angélica y Medoro* como contramodelo del poema de abolengo ariostesco del Fénix,²⁸ y se mofa con sarcasmo del mismo en el famoso soneto de cabo roto «Hermano Lope, bórrame el soné», si es que la autoría es suya.²⁹ También, se ha subrayado que algunos ámbitos claves en que se desarrolla la competición literaria y el diálogo intertextual entre los dos ingenios auriseculares son el género piscatorio, la figura del peregrino de amor y el bodegón poético que hallan justamente en este poema juvenil de Lope unos ensayos tempranos que Góngora bien conoce.³⁰ Al respecto, no parece un detalle secundario que el cordobés elija la octava real para redactar su obra maestra.

²⁷ En L. de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. J. Ponce Cárdenas, Cátedra, Madrid 2010, p. 53.

²⁸ Cfr. R. Ball, *Poetic Imagination in Góngora's Romance «Angélica y Medoro»*, «Bulletin of Hispanic Studies», 57 (1980), p. 34: «Góngora, whose verse production in the 1580s seems modest in quantity and pretension when compared to Lope's prodigious output, lampoons his rivals other Italianate works in a group of malicious sonnets, but his reaction to the *Angélica* is a radically different imitation of his own. [...] Góngora chooses the ballad as his vehicle for asserting superiority over Ariosto's and Lope's extended *octavas*».

²⁹ Entre las contribuciones más recientes que atribuyen el soneto a Cervantes, véase A. Sánchez Portero, *Un soneto revelador: conexión entre Avelleda y Liñán de Riaza*, «Lemir», 12 (2008), pp. 289-298; la paternidad gongorina resulta por el contrario defendida por H. Percas de Ponseti, *Cervantes y Lope de Vega: postrimerías de un duelo literario y una hipótesis*, «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», 23.1 (2003), pp. 63-115; esta última estudiosa insiste en que la aspereza satírica no es cervantina (p. 65, nota 4), y en que «Cervantes no envía anónimos. Lo que piensa lo escribe o lo dice con sutil ironía implícita pero sin incurrir en ofensa pública» (p. 65).

³⁰ A propósito de los dos primeros, ver M. Trambaioli, *El peregrino de amor en Lope y Góngora: entre competición literaria y mecenazgo*, en J.M. Rico García y P. Ruiz Pérez (eds.), *El duque de Medina Sidonia: Mecenazgo y renovación estética*, Universidad de Huelva, Huelva 2015, pp. 203-228; con respecto al bodegón, cfr. A. Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix*, p. 271: «cuando Góngora eligió reescribir la lista de alimentos ovidiana en su *Polifemo* con un estilo tan diferente del que utilizaba el Fénix se estaba enfrentando a Lope en su propio terreno».

Bueno pues, fijémonos en que Belcoraida, una de las protagonistas de los retratos poéticos lopescos, presenta mucho parentesco con la Galatea gongorina, a partir de la hermosura deslumbrante. Si la segunda es una nereida, siendo hija de Doris, en la secuencia lírico-pictórica del baño la princesa lopesca resulta asimilada a una divinidad con su coro de ninfas. Además, las dos mujeres comparten dos situaciones diegéticas análogas: por un lado, la de sorprender a un joven durmiendo en un lugar ameno del cual se enamoran, motivo que, entre otras cosas, resulta antitético al de la bella dormida, recurrente en las letras y en la pintura coetáneas.³¹ Por otro, la de estar acosada por un feo pretendiente que provoca la muerte de uno de los dos amantes.

Empecemos con sintetizar la narración del Fénix: Belcoraida descubre al cristiano Lisardo dormido entre los árboles, al lado del arroyo en que acaba de refrescarse. Lo mira fascinada por su belleza y le roba un retrato; al despertar, el joven acusa del hurto a Carpanto, un hombre gigantesco prendado en vano de la princesa quien, al igual que él, estaba reposando en el bosque para poder entrar en Granada al anochecer sin ser notado. Entre los dos se arma una lid de la cual el tierno Lisardo sale destrozado. Un jardinero en búsqueda de hierbas curativas lo descubrirá y lo llevará a casa de la princesa granadina quien lo va a curar tal como Angélica hace con Medoro. Por su parte Carpanto enloquece por la frustración amorosa y, finalmente, en la lucha que Rostubaldo desencadena en Sevilla el feo pretendiente y la mujer pelearán hiriéndose de muerte recíprocamente.

En cuanto al *Polifemo* de Góngora, Galatea, ninfa acuática, sorprende en un *locus amoenus* siciliano al joven Acis, quien finge dormir para enamorarla de su bello semblante. La pasión que une repentina y violentamente a los dos jóvenes no está destinada a durar por la furia del monstruoso vástago de Neptuno quien acaba matando al mozo con crueldad. Los comentaristas de la obra maestra de don Luis destacan que con respecto a las anteriores versiones del episodio mitológico, *in primis* las *Metamorfosis* ovidianas, «Góngora iba a romper con toda la tradi-

³¹ Cfr. A. Porqueras-Mayo, *La imagen de «La bella dormida» en el teatro de Calderón*, en H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglo-germano (Würzburg 1981)*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1983, pp. 49-64.

ción poética precedente engastando en el núcleo del relato un asunto hasta entonces inédito: la narración de cómo se produjo el enamoramiento de la nereida y el bello cazador sículo». ³² Al respecto, no me parece descaminado conjeturar que la fuente inspiradora del «novedoso enfoque» ³³ en el desarrollo de la fábula sea justamente el fragmento aislado de *La hermosura de Angélica*. Además de las llamativas analogías argumentales no se nos escape que Lope traza un rápido paralelismo entre Carpanto descansando en el bosque y el mítico gigante:

cual Polifemo, en las saladas rocas
que el bello mar de Siracusa encierra,
cansado de seguir, se recostaba,
la fugitiva ninfa que adoraba. (XIII, vv. 197-200),

y que el sintagma que denota a Galatea se incrusta, idéntico, en los versos gongorinos que aluden al baño de la hija de Doris, resultando un claro índice del diálogo intertextual subyacente:

La fugitiva ninfa, en tanto, donde
hurta un laurel su tronco al sol ardiente,
tantos jazmines cuanta hierba esconde
la nieve de sus miembros da a una fuente. (vv. 177-180)

De hecho, si es cierto que el lenguaje y las referencias cultas de ambas obras participan del mismo ámbito de interdiscursividad lírica, pese a las diferencias estilísticas y a la pretensión del cordobés de modificar radicalmente el castellano literario, los ecos que se dejan detectar entre los dos tejidos poéticos son tan numerosos como puntuales. Destaquemos algunos. La secuencia sensual del baño en ambos casos presenta como acompañamiento musical el canto del ruiseñor: «el dulce ruiseñor y averramía / celebran los hermosos cuerpos bellos, / éstos cantando y suspirando aquéllos» (*La hermosura*, vv. 86-88); «Dulce se queja, dulce le responde / un ruiseñor a otro» (*Polifemo*, vv. 181-182). Así como las bañistas lopescas se asimilan a una «escuadra de rizadas garzas» (v. 81), las manos de Acis refrescándose en el agua del arroyo «dos verdes garzas son de la corriente» (v. 212). El «marfil del pie» (v. 62) de una de las compañeras de Belco-

³² J. Ponce Cárdenas, en Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 48.

³³ J. Ponce Cárdenas, en Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 49.

raida en los versos de don Luis pasa a ser el de la propia Galatea, que Acis intenta besar: «y al marfil luego de sus pies rendido» (v. 299). Belcoraida, descubriendo a Lisardo dormido, «detuvo el pie» (v. 141), mientras la ninfa gongorina ante el hermoso fauno «librada en un pie toda sobre él pende» (v. 258). A la primera, el corazón da saltos «como el que saca pájaros del nido, / que cuando piensa que los pollos coge, / topando el áspid, mano y alma encoge» (vv. 102-104). En el texto gongorino dichas imágenes se vierten en dos fragmentos distintos pero ambos relacionados con la análoga situación de *La hermosura*; en primer lugar, Galatea se inclina sobre el cuerpo de Acis recostado en la hierba como un águila lanzándose sobre un nido ajeno: «no el ave reina así el fragoso nido / corona inmóvil, mientras no desciende, / rayo con plumas, al milano pollo» (vv. 261-263). En segundo lugar, en la cabeza despeinada del bello joven «yace oculto / el áspid» (vv. 281-282). En los dos textos el fuego de la pasión repentina se traduce en la metáfora del «veneno»,³⁴ y si en la obra lopesca Belcoraida teme que el sueño sea simulado —«[...] temiendo / no fuese el sueño fácil y fingido, / que engaña a veces el Amor durmiendo» (vv. 138-140)— en el *Polifemo* lo es concretamente: «fingiendo sueño al cauto garzón halla» (v. 256). Por fin, el desencadenamiento de la pasión en el pecho de los amantes remite en ambas obras al incendio de Troya, de forma explícita en Lope —«En qué cimientos frágiles apoya / la eterna destrucción de Grecia y Troya!» (vv. 175-176)—; entre líneas en las octavas de don Luis: «que en sus paladiones Amor ciego, / sin romper muros, introduce fuego» (vv. 295-296). No por nada Pedro Díaz de Rivas en sus *Anotaciones al Polifemo* escribía: «dice que no es maravilla que el amante tenga tan perspicaz conocimiento, pues tan milagroso es el Amor que sin romper muros (como hizo en Troya el caballo griego) se traspasa a la cosa amada».³⁵

³⁴ *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*, p. 502, vv. 180-182: «pues lleva una pintura y deja el alma; / pues para que el veneno el alma encienda / al corazón pasó desde la palma»; Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 166, vv. 285-286: «en lo viril desata de su vulto / lo más dulce el Amor de su veneno».

³⁵ Cito por Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 295, nota a los vv. 295-296.

Adviértase que no es ningún detalle que la posterior actuación de Belcoraida se moldee sobre el episodio del pastoral albergue, dado que don Luis, a la par que Cervantes, parodia con ahínco e insistencia especiales la elaboración lopesca de dicho tema ariostesco por sus recordadas repercusiones autobiográficas.³⁶ Apuntemos que Ponce Cárdenas, aun sin vincular el *Polifemo* a la escritura lopesca, propone:

en ese mismo arco temporal que va desde 1600 hasta 1613 parece acertado plantear que la configuración sensual de Galatea y Acis nacía del mismo magma creativo que la exultante «copia gentil de amantes nobles» de la canción de 1600 [*Romance de Angélica y Medoro*], del mismo fermento lírico que la amorosa unión del bello Medoro y la gentil Angélica o de los felices desposados de las bodas rústicas de las *Soledades*.³⁷

No obstante, diríamos que a estas alturas hace falta reconocer que uno de los acicates principales que movieron a don Luis a componer el *Polifemo* debió de ser precisamente la voluntad de reescribir a su antojo determinados fragmentos del poema juvenil de su rival madrileño para demostrar su superioridad poética y figurativa. De hecho, otros ecos intertextuales se podrían recortar entre *La hermosa* y el *Polifemo*, pero lo que me interesa subrayar aquí es que las correspondencias atañen a fragmentos cuya relevancia descriptiva y, por ende, efrástica, ha sido remarcada a lo largo del presente trabajo. Me parece evidente, por ejemplo, que los rasgos físicos tanto de Cerdano como de Rostubaldo concurren sin falta en la escritura gongorina a la conformación del grotesco retrato del horrible acosador de Galatea:

³⁶ Con respecto al tono polémico y paródico de Góngora frente a la literaturización de la autobiografía sentimental lopesca, véase M. Trambaioli, *El peregrino de amor en Lope y Góngora*; en cuanto a la semejante actitud cervantina, véase M. Trambaioli, *Una protocomedia burlesca de Cervantes: La casa de los celos, parodia de algunas piezas del primer Lope de Vega*, en K. y E. Reichenberger (eds.), *Cervantes y su mundo*, Edition Reichenberger, Kassel 2004, t. I, p. 412: «Cervantes, al entablar su diálogo paródico con piezas en que el Fénix elabora, entre otro, toda una constelación de motivos literarios cargados de connotaciones autobiográficas, pone en tela de juicio la global interpretación lopeveguesca del *Furioso* que es fundamentalmente lírica, junto a su tendencia irreprimible a la literaturización de la existencia».

³⁷ J. Ponce Cárdenas, en Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 52.

Un monte era de miembros eminente
este (que, de Neptuno hijo fiero,
de un ojo ilustra el orbe de su frente,
émulo casi del mayor lucero)
[...]
Negro el cabello
[...]
un torrente es su barba impetuoso (vv. 49ss.)

En suma, analizando algunos cuadros poéticos del joven Lope, hemos comprobado hasta qué punto su pluma se convierte idealmente en un pincel compartiendo técnicas y paletas cromáticas con los artistas coetáneos. Sobre la marcha, nos hemos percatado, una vez más, de que su vega no es fértil solo por su abrumadora habilidad creadora, sino también por su capacidad de estimular la emulación e incluso la parodia maliciosa de uno de sus acérrimos enemigos literarios. Diríase, pues, que si el Fénix de los Ingenios no hubiera compuesto *La hermosura de Angélica*, poema largo y farragoso, pero diseminado de auténticas joyas poéticas con un gran poder evocador de imágenes visuales, a lo mejor el *Polifemo*, que es una obra maestra indiscutible, no hubiera visto la luz tal como lo conocemos. Lo cierto es que la escritura tanto de Lope como de Góngora, geniales representantes de la estética barroca, se revela un espacio creativo, cuyo valor visual e iconográfico consigue su independencia de la pintura, aun adaptando a su propio sistema semiótico las técnicas y los resortes de aquella. Los gongoristas siempre han dado por sentado que don Luis tuviera absoluta conciencia de estar creando un universo poético autónomo, pero me parece que lo mismo se tiene que reconocer en el caso del Fénix. Así, pues, para rematar estas páginas, no puedo dejar de auspiciar que los estudiosos de Góngora empiecen a leer a Lope sin prejuicios y con la misma meticulosa atención con que, a todas luces, lo hizo en su momento el cisne de Córdoba.

ENRICA CANCELLIERE

L'ELABORAZIONE DEL "DOPPIO ICONICO"
NELLA LETTERATURA DRAMMATICA DEI *SIGLOS DE ORO*

Il testo drammatico è un'organica tessitura del linguaggio scritto o verbale concepita in funzione del testo della messinscena, la ὄψεις aristotelica, elaborazione del visibile in funzione dell'evento di spettacolo. Questo dunque prevede degli attanti, gli interpreti, che in prima persona simuleranno i discorsi e le azioni dei diversi personaggi con il loro agire davanti al pubblico. Dal dorico δρᾶν, *fare*, deriva infatti secondo Aristotele la definizione della 'poesia drammatica' che dalla lirica e dall'epica si distingue perché nel δρᾶμα le parole devono essere tali da muovere all'azione sulla scena.¹

Essenziale è dunque per lo Stagirita che nel testo vi sia la previsione della messinscena. Ma la ὄψεις può essere effettivamente realizzata o anche solo suggerita alla φαντασία del lettore o ascoltatore grazie alla disposizione retorica del testo atto a formulare nella sua immaginazione questo secondo testo che attiene alle arti della visione e che, quando non sia realmente visibile, lo possa essere agli occhi della mente in maniera virtuale.

Secondo il filosofo l'attitudine umana alla *mimèsi*, intesa come facoltà attiva che rielabora l'esperienza del reale sul piano dell'immaginario, è all'origine del diletto che procura ogni genere di poesia, intendendo il ποιεῖν come un fare disinteressato e immaginativo secondo regole convenzionali, mosso da libertà e dalla finalità di elaborare un'opera organica e compiuta da of-

¹ Aristotele, *Poetica*, in *Opere*, 10, trad. it. di M. Valgimigli, Laterza, Roma-Bari 1992, 4, 1448a30-1448b,

frire all'altrui ammirazione, emozione e riflessione, non però a finalità pratiche. Laddove, al contrario, il *πραττεῖν* indica le modalità del fare che apportino a modificazioni del reale.²

Dunque la *Poetica* si occupa della poesia, rielaborazione del reale secondo finalità artistiche nelle loro diverse accezioni. Ciò che differenzia i diversi generi è la *τέχνη*, poiché nella poesia epica il poeta racconta da narratore manifesto vicende accadute ad altri e in qualsiasi tempo; nella poesia lirica espone fatti, passioni, memorie e immaginazioni che lo riguardano in maniera diretta; ma solo nella poesia drammatica resta occulto nel testo poiché si serve di altri che raccontino in prima persona quel che accade ai diversi protagonisti della favola poetica, interpretando ciascuno di essi il proprio ruolo. Ciò fa sì che la poesia drammatica riporti sempre ad un tempo presente gli accadimenti raccontati, anche i più lontani, e si manifesti sempre come parola congiunta con la visione delle azioni dei protagonisti. Anche nel caso di eventi accaduti altrove nel tempo e nello spazio, questa evocazione è un atto presente poiché attuato dall'interprete che la rappresenta.

Ben inteso, il 'fare' è insito nell'attitudine mimetica stessa, ma solo nella poesia drammatica il testo rinvia al completamento necessario dello 'spettacolo del fare', dell'azione, come altro testo articolato con mezzi fisici in parte diversi dalla parola. E poiché sono gli attori coloro che ne sono gli interpreti, attraverso le tecniche della recitazione essi devono riuscire a fingere, esibendoli come propri, i pensieri, le passioni e i caratteri dei personaggi.

Aristotele stesso si sofferma sulla funzione del linguaggio verbale nella poesia drammatica, collocandolo addirittura al terzo posto nella gerarchia dei linguaggi eterogenei che costituiscono quella mimèsi. Infatti, a conclusione del passo famoso sulla catarsi dice: «Poiché la mimèsi è fatta da persone che agiscono direttamente, ne segue anzitutto che uno dei fattori della tragedia dovrà pur essere l'ordinamento materiale dello spettacolo – la *ὄψις* cioè che si pone davanti agli occhi del lettore-spettatore – poi c'è la composizione musicale e terzo il linguaggio».³ Solo in apparenza questa affermazione è contraddetta da

² Aristotele, *Poetica*, 4, in *Opere*, 1448b5-b9.

³ Aristotele, *Poetica*, 6, in *Opere*, 1449b 32.

un passo altrettanto celebre in cui lo Stagirita afferma che se un'opera drammatica è ben composta può generare nel lettore il diletto della mimèsi e la catarsi tragica, anche senza il ricorso alla ὄψις. Infatti, proprio perché ben composta, l'opera richiede necessariamente all'immaginazione del lettore – φαντασία – la realizzazione di una ὄψις virtuale, perfino più libera e compiuta di quella materiale.⁴

Non si tratta comunque di una realizzazione inessenziale in quanto immateriale. Basti considerare il *De Anima* per rendersi conto del ruolo determinate che il filosofo attribuisce alla φαντασία nella definizione della natura umana e della sua attitudine mimetica e di conseguenza all'elaborazione di φαντάσματα che, sorretti dal materiale della memoria, costituiscono le elaborazioni della φαντασία. «E poiché la vista è il senso per eccellenza, l'immaginazione – φαντασία – anche il nome ha mutuato dalla luce – φάος – giacché senza luce non si può vedere».⁵

Si tratta forse della prima indagine analitica sul ruolo dell'Immaginario, il quale sempre lavora a rendere i suoi prodotti visibili agli occhi della mente. È il motivo per cui 'visione' e 'idea' si avvalgono nelle lingue indoeuropee dello stesso radicale e a ciò fa appello la poesia drammatica nel suo lavoro del πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν; dunque sia che la ὄψις venga realizzata nella maniera più compiuta – come avverrà nel teatro di corte barocco – sia che venga realizzata solo in parte e per il resto si affidi alla φαντασία attivata dal testo verbale – per esempio proprio nella *skēnē* greca o nel *corral* – sia infine che non venga realizzata, ma solo virtualmente elaborata per φαντάσματα alla lettura e/o ascolto. Sempre del πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν si tratta, che è poi il fine specifico della poesia drammatica.

Per comprendere come il poeta possa conseguire un tale esito occorre coniugare la *Poetica* non solo con il *De Anima*, ma anche con il dispositivo tecnico offerto dalla *Retorica*, laddove si specificano i procedimenti di visualizzazione del discorso. Figura retorica fondamentale, che contempera tutti quei procedimenti, è la metafora che ha un fondamento razionale poiché viene

⁴ Aristotele, *Poetica*, in *Opere*, 14, 1453b.

⁵ Aristotele, *Dell'Anima*, 3429a, in *Opere*, 3, p. 537.

elaborata sulla base di proposizioni comparative o sostitutive proprie alla logica del sillogismo, usato anche nella forma dell'entimema, ma ne contrae l'articolazione presentando con immediatezza la proposizione conclusiva. La metafora riceve da tale contrazione una ἐνέργεια che genera nell'interlocutore, insieme alla sorpresa, l'attitudine alla visualizzazione mentale di un'immagine. Queste metafore, afferma Aristotele: «Inoltre, sono brillanti se fanno apparire le cose “davanti agli occhi”, perché occorre vedere le cose quando avvengono e non nel futuro».⁶ Siffatta attitudine è designata dal grammatico Diomede con un gioco fonemico che sostituisce l'aristotelica ἐνέργεια con ἐνάργεια. Ovviamente, nella metafora di metafore – procedimento specifico del Culteranesimo barocco assunto anche dagli autori di teatro e in primo luogo da Calderón – il processo di contrazione di più sillogismi o entimemi tra loro coordinati porta all'espansione dell'energia metaforica visualizzante e della sorpresa generata dal suo esito.

Aristotele nella *Poetica* cita la metafora di Pindaro della «cerva dalle corna d'oro», come immagine scorretta rispetto al reale, ma del tutto necessaria se la mimèsi elabora il mondo della fantasia, poiché essa manifesta un 'dover-essere' necessario.⁷ Nel suo *Aristotele e la Poetica del Cinquecento* Galvano Della Volpe chioserà che la cerva di Artemide, doppio iconico della stessa dea, non può che dotarsi dell'ornamento delle corna, nella realtà solo maschile, e queste non potranno che risplendere della luce divina dell'oro.⁸

Di tal natura è il 'dover-essere' metaforico che, infatti, esteso a tutto l'arco della diegesi drammatica indurrà il lettore o lo spettatore al fondamentale processo psichico della catarsi, processo che si attiva soltanto con l'esperienza del verosimile, che per l'appunto elabora il 'dover-essere', e non con l'esperienza del reale che nel suo molteplice ed empirico svolgimento ci appare frammentato e contraddittorio. Proprio l'esemplarità razionale dell'elaborazione metaforica ci permette di attingere al mistero ultimo della natura e del cosmo, applicando quel «princi-

⁶ Aristotele, *Retorica*, testo critico, traduzione e note a cura di M. Dorati, Mondadori, Milano 1996, p. 333.

⁷ Aristotele, *Poetica*, 25, 1460b, 30, in *Opere*, 10.

⁸ G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Laterza, Bari 1954, pp. 36-37.

pio di formatività» che governa l'Universo e, di conseguenza, si manifesta nel 'dover-essere' delle realizzazioni artistiche. Questo principio Aristotele lo definisce come ἀνάγκη ἐχ ὑποθέσεως, ovvero la forma necessaria che si ottiene da determinate condizioni.⁹

In tal modo la formatività poetica renderà possibile anche la rappresentazione dell'azioni più orrende e perverse, poiché la forma del 'dover-essere' con cui esse sono rappresentate indurrà al processo della catarsi.

L'istanza visualizzante del 'dover-essere' metaforico non è stata considerata dagli esegeti rinascimentali della *Poetica*, dal Trissino, dal Castelvetro e dal Dolce al Pinciano. Ma, a partire dal dibattito sulle pretese «tre unità» del testo drammatico, è stata da essi analizzata l'istanza collaterale della 'verosimiglianza' della diegesi, dalla quale discende quella dell'azione scenica. Sotto questo aspetto *El arte nuevo de hacer comedia en este tiempo* (1609) di Lope de Vega perviene a posizioni anti-accademiche di estremo interesse, rivalutando, a fronte dell'ossequio formale alla precettistica 'unitaria', la considerazione di un senso diegetico complessivamente unitario e dunque verosimile come mimèsi della realtà, proprio grazie alle digressioni nel tempo, nello spazio e nell'azione, e perfino nello stile; le quali digressioni rendono comunque il teatro vario come la vita.¹⁰

La semiologia del Novecento ha focalizzato il rapporto che lega il testo drammatico alla rappresentazione, recuperando fondamentali istanze aristoteliche. La linguistica saussuriana ha messo in risalto con Jakobson¹¹ le funzioni metaforiche, decisive nell'attuare i processi visuali propri all'ἐνέργεια della metafora con il loro operare in ogni genere di poesia sulle funzioni di tipo metonimico della diegesi, trasponendole sull'asse della similarità. Da qui procede Mounin,¹² che addirittura sottrae alla semiologia il dominio dell'indagine sul testo drammatico, poiché la funzione linguistica di questo testo sarebbe quella «osten-

⁹ Aristotele, *De Partibus Animalium*, in *Opere*, 642a, pp. 33-34

¹⁰ E. Cancelliere, *Aristóteles, Lope y la teoría de lo verosímil*, «Anuario Lope de Vega», 12 (2006), pp. 35-56.

¹¹ R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1972; in particolare *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, pp. 22-45.

¹² G. Mounin, *Introduzione alla semiologia*, Ubaldini, Roma 1972.

siva», al pari delle arti figurative, mentre la scienza semiologica analizza i linguaggi come processi non di ‘ostensione’, ma di ‘comunicazione’. Ne segue, secondo Pavis,¹³ la preminente funzione iconica del testo destinato alla scena, destino evidenziato sia dal TS, il «testo-spettacolo» oggetto dell’indagine di De Marinis,¹⁴ sia dalla «bucalità» del testo drammatico come rinvio alla sua messinscena, constatata dalla Ubersfeld.¹⁵

Sulla base delle «teorie degli atti linguistici» elaborate da Searle¹⁶ e da Austin,¹⁷ Elam¹⁸ afferma che il teatro è caratterizzato dalla illocuzione – ovvero gli atti che indicano un’azione e incitano a risposte – e dalla perlocuzione – ovvero azioni di risposta o di interazione – e che proprio illocuzioni e perlocuzioni costituiscono l’azione drammatica tutta, e non le funzioni semplicemente locutive, determinando le attese del pubblico quanto alle loro realizzazioni e ai loro mancamenti. Da qui, secondo Serpieri,¹⁹ il valore degli atti linguistici costituiti dai ‘deittici’ di tempo, di spazio e dimostrativi, i quali tutti inducono all’immediata visualizzazione mentale del discorso. La deissi, rinviando alla scenografia, e alle azioni e passioni dei personaggi e alle stesse emozioni del pubblico, fa del dramma un «linguaggio performativo» che supera l’*impasse* tra lingua scritta e rappresentazione con parole che sono azioni.

Gli studi attuali sul teatro spagnolo, condotti da Ignacio Arellano,²⁰ hanno esplorato la questione cruciale del *decorado verbal* analizzando i vari dispositivi della visione suscitati dalla pa-

¹³ P. Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Le Presse de l’Université du Québec, Québec 1976.

¹⁴ M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L’analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982.

¹⁵ A. Ubersfeld, *THEATRİKÓN. Leggere il teatro*, Editrice Universitaria di Roma – La Goliardica, Roma 1984.

¹⁶ J.R. Searle, *Gli atti linguistici*, Boringhieri, Torino 1976.

¹⁷ J. Austin, *Quando il dire è il fare*, Marietti, Torino 1974.

¹⁸ K. Elam, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna 1988.

¹⁹ A. Serpieri, *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Il Formichiere, Milano 1978.

²⁰ Si vedano I. Arellano, *Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro*, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», Vol. XIX, 3 (1995), pp. 411-442; I. Arellano, *Espacios dramáticos en los dramas de Calderón*, in F. Pedraza et al. (eds.), *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas*, Universidad de Castilla La Mancha, Almagro 2001, pp. 77-106.

rola poetica. È stato così analizzato il sistema dei procedimenti deittici atti a supplire nel testo alla carenza di definizione spazio-temporale del *corral*, ma sono state del pari analizzate le strategie retoriche che hanno consentito agli autori del teatro di Corte di rivaleggiare con gli scenografi italiani, sovrapponendo alla loro opera mirabile l'ancor più immaginifica elaborazione della φαντασία volta al 'dover-essere' e alle sue raffigurazioni.

Ma sia negli autori del *Corral* che ancor più in quelli della Corte la funzione ostensiva è spesso rivolta alla funzione iconica che risulta influenzata dalla coeva arte figurativa rinascimentale, manierista, barocca, soprattutto italiana e spagnola, la quale tuttavia alla classicità si ispira. Sulla scia dell'oraziano *ut pictura poesis* si procede allora nel solco della formula *ut pictura spectaculum*. Si introduce pertanto una stretta comparazione con un altro linguaggio, quello delle Arti figurative, e se ne accolgono le interferenze dal punto di vista dell'elaborazione del testo; ciò oggi comporta anche dei nuovi e necessari approcci metodologici alla sua analisi. Non potremo dunque più prescindere, oggi, da approcci di tipo iconologico, con tutte le conseguenze quanto ad aperture a metodologie estetiche, storico-culturali, analitiche e perfino topologiche e matematiche, le quali tutte compongono il corredo dell'odierna iconologia. Insomma nel nostro caso il 'secondo testo' che si correla a quello letterario non è solo un'apertura alla visuale articolata in uno spazio-tempo virtuale, piuttosto è un 'doppio iconico', correlato a un'altra pratica artistica, determinata da 'cause materiali' e 'cause efficienti' specifiche, e dunque da una diversa τέχνη, quella dell'Arte figurativa. E questo altro testo di tipo iconico pretende, dal lettore o spettatore, una competenza capace di attivare la sua fantasia.

Infatti la φαντασία, articolandosi sull'esperienza e sulla memoria, può elaborare qualsiasi genere di attività poetica secondo una 'causa finale' che prescinda dall'uso reale della 'causa materiale', utilizzando comunque la specifica τέχνη, la 'causa efficiente', ma su materiali e su procedimenti in realtà solo virtuali.

Si tratta di riproporre l'operazione retorica di Filostrato, che nel III secolo d.C. immaginò nelle sue Εικόνες di vedere 64 dipinti in un portico dell'ellenica Neapolis e li descrisse come se

fossero reali, grazie alla sua perizia di retore capace di articolare il testo secondo tropi e figure che inducevano il lettore ad una fruizione iconica mentale.

Ecco, se nel Barocco spagnolo vogliamo trovare delle riflessioni sull'attitudine visualizzante del testo drammatico e, ancor più, sull'attitudine iconica, più che i trattati di Poetica dobbiamo considerare i trattati di Retorica e Oratoria che rivolgono lo sguardo sia alla classicità sia agli autori contemporanei, compresi quelli di teatro. Troveremo che le modalità visualizzanti e iconiche vengono elaborate da figure retoriche che simulano τέχνη e trattatistica delle Arti figurative, quella di Francisco de Holanda, Pacheco, dello stesso Calderón de *El informe sobre la pintura*.²¹

Riposa dunque in un magistrale uso della Retorica il segreto dell'iconicità virtuale delle opere drammatiche tra Manierismo e Barocco, in una τέχνη specifica di elaborazione del testo in auge per finalità *suasoriae* nell'Oratoria da Demostene a Cicerone a Quintiliano, alla Panegiristica cristiana e ancora in una scienza del linguaggio che ha fondamento in Aristotele e si sviluppa poi tra sofisti, scettici, stoici, e Scuole di Retorica, fino alle dotte rivisitazioni epocali che si concretizzano in monumenti come la *Agudeza y arte de ingenio* di Gracián²² e ancor di più ne *Il cannocchiale aristotelico* di Tesauro.²³

Tutte le funzioni retoriche che inducono alla percezione della spazialità e della temporalità fanno parte di ciò che i Latini chiamavano *sermo ornatus*. La sorpresa, la sua parziale e ben calcolata indecifrabilità costituiscono delle strategie retoriche dentro le quali si possono articolare con efficacia sia le funzioni deittiche che avviano alla formulazione mentale dello spazio-tempo e dell'azione, sia le funzioni più specificatamente iconiche, capaci di esibire i φαντάσματα come εἶδωλα viventi. La parziale *perspicuitas* messa in opera dall'interlocutore viene co-

²¹ E.R. Curtius, *Calderón und die malerei*, «Romanische Forschungen», 50 (1936), pp. 89-136. Cfr. E. Cancelliere, *Dell'Iconologia calderoniana*, in G. De Gennaro (ed.) *Atti del Colloquium calderonianum Internationale*, Università dell'Aquila, L'Aquila 1983, pp. 259-267.

²² B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, in *Obras completas*, ed. de A. Del Hoyo, Aguilar, Madrid 1960.

²³ E. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, a cura di E. Raimondi, Einaudi, Torino 1978.

si condotta a un accrescimento della sua competenza, a un più di sapere. Diremmo oggi con Della Volpe che è la onnicontestualità organica del testo che agisce in tal senso, lasciando intendere la sua polisemia ma mai compiutamente.²⁴

Qualità del *sermo ornatus* sono la *compositio* (*ornatus in verbis singulis*) la *dispositio* (*ornatus in verbis coniunctis*) e infine la *concinnitas* che riguarda l'*armonia* dello stile: struttura ritmica e musicale che regola la *compositio* e la *dispositio*.

Ma è mirabile quanto asserisce nel *Sublime* lo Pseudo Longino:²⁵ alla tragedia e all'epica si addicono procedimenti di *dispositio* e *compositio* che inducono a immagini secche e vigorose, accostate per dismisura, che ci fanno intuire l'incommensurabile dell'infinitamente piccolo e dell'infinitamente grande. Mentre alla poesia lirica si addice la *xaris* (*elegantia, suavitas*) una felice corrispondenza tra il significante e il significato.

Ci pare significativo che tali categorie retoriche e altre quali *gratia, elegantia, pulcritudo* relative all'attivazione di empatie, siano tutte quante mutate dalla τέχνη delle Arti figurative e dalla relativa trattatistica, sì da trovare puntuale codificazione già nel *De Pictura* dell'Alberti.²⁶

Come per il pittore, i colori sono, dunque, per il poeta i tropi e le figure dell'*evidentia*: la deissi innanzitutto, ma sotto il dominio della metafora troviamo rielaborate l'ecfrasi, l'antonomasia, la prosopopea, l'ipotiposi, l'iperbole, la ticoscopia, l'allegoria, il paragone o similitudine, la sineddoche e la metonimia, anche antitesi e ossimori, e lo zeugma. Ma pure tropi e figure di per sé privi di funzioni visuali possono soccorrere, ad esempio l'anafora, il chiasmo e in genere le modalità fatiche.

La *compositio* nelle opere degli artisti figurativi è da tempo analizzata dai critici d'arte di metodologia iconologica. Quanto ai poeti che usano i pennelli della retorica ecco allora, secondo le 'modalità di inquadrature' delle arti figurative quelle che appaiono come le sette modalità della visione iconica anche in letteratura: la Skenè, il *Tableau Vivant*, il Simulacro, la Voltificazione, il *Pathosformel*, la *Profondità di campo*, il *Labirinto*.

²⁴ G. Della Volpe, *Critica del gusto*, Laterza, Bari 1960, cap. II e III.

²⁵ Pseudo Longino, introduzione, traduzione e note a cura di F. Donadi, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1991.

²⁶ L.B. Alberti, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Laterza, Roma-Bari 1980, p. 92 e *passim*.

All'inizio di ogni rappresentazione è la scena la prima cosa visibile o quella che, mediante deittici, le parole offrono alla visione della 'fantasia'. Indizi materiali e verbali ci danno opportune informazioni a comprendere quel che seguirà: dove siamo, in che tempo, i dati di partenza della situazione e alcuni personaggi. Ad esempio: un'oscura torre-caverna in una landa desolata e selvaggia, in un tempo fuori dal tempo. Vi precipitano da un favoloso ippogrifo due pellegrini, una dama in abiti maschili e un servo. Impreca la prima: «¿Aónde [...] al confuso laberinto / de esas desnudas peñas / te desbocas, te arrastras y despeñas?». ²⁷ (I, vv. 3-9)

Errano tra rocce dirupi verso una fioca luce che proviene dalla torre, alla scoperta del mostro prodigioso che vi abita, come in tutte le favole iniziatiche:

ROSAURA

[...]
 Mas, si la vista no padece engaños
 que hace la fantasía,
 a la medrosa luz que aún tiene el día
 me parece que veo
 un edificio. (I, vv. 50-53)

E poco oltre:

[...] La puerta,
 mejor diré funesta boca, abierta
 está, y desde su centro
 nace la noche pues la engendra dentro. (I, vv. 69-72).

Ma che cos' è in realtà la scena? L'esiguo *tablado*, la prospettiva verticale, sempre la stessa, le aperture sul fondo, da una delle quali tremula forse un lumicino. E cosa ci offrono le prime battute? Tutti gli indizi necessari forniti dalle strategie deittiche perché l'ascoltatore/ lettore formuli l'intera scena virtuale e acceda, anche se siamo in pieno giorno, a un paesaggio 'tenebrista' di evidente ascendenza pittorica. La raffigurazione allegorica di un *teatro de infierno* è così raggiunta con i mezzi più essenziali in tutta la complessità dei suoi valori simbolici.

²⁷ P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. C. Morón, Cátedra, Madrid 1991.

Questa prima modalità della visione semi-reale, o del tutto mentale se siamo solo lettori, chiamiamola con Aristotele modalità della *Skenè*. «Un luogo della mente, fuori dallo spazio e dal tempo, ma tale da identificarsi con i luoghi e i tempi di ogni azione drammatica», scriverà Italo Calvino nelle *Lezioni americane*.²⁸ Parole che Barthes condividerà in *Sur Racine*.²⁹

Questa prima modalità della visione può anche offrirci in quella facciata di finto marmo e attraverso quelle aperture, e magari con l'ausilio di drappi e dipinti, le mura di una città, per esempio Babilonia ne *La hija del aire* di Calderón de la Barca.³⁰

Ma anche una città intera, reale come ne *El burlador de Sevilla* di Tirso. Un esemplare esempio di 'topografia' è la descrizione che *Don Gonzalo* fa in un lungo monologo che si apre con il verso «Es Lisboa una octava maravilla».³¹ Oppure ancora una fortezza, un monte, e al di là delle sue aperture possiamo immaginare un porto, un deserto, una selva, un campo di battaglia.

La dimensione verticale nella *Skenè* era importante: sopra il *logheion*, dove apparivano e parlavano gli uomini, c'era il *theologheion*, dove apparivano e parlavano gli dei. Ma questo *pattern* lo possiamo considerare, come abbiamo visto, valido per ogni dimensione scenica della teatralità e delle sue funzioni. Anche nel *Corral* la dimensione verticale è imprescindibile alla costruzione di un percorso dal basso verso l'alto, proprio delle *Comedias de Santos*.

La traiettoria ascensionale che, attraverso il martirio e la morte, trasforma Don Fernando in un puro spirito di luce divina, si costituisce sullo stesso asse verticale dei due piani che nel *Corral* sono deputati alla recitazione. Al sottile colto teorico di *Del informe sobre la pintura* (1677), non poteva sfuggire il senso complessivo di una qualità della visione a funzione narrativa e dramma-

²⁸ I. Calvino, *Cominciare e finire, Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2014, p. 125.

²⁹ R. Barthes, *Saggi critici*, in particolare, *L'uomo raciniano*, Einaudi, Torino 1972, pp. 141-253.

³⁰ P. Calderón de la Barca, *La hija del aire*, ed. de F. Ruiz Ramón, Cátedra, Madrid 1987, Segunda Parte, I, vv. 359-370.

³¹ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. de I. Arellano, Editorial Espasa Calpe, Madrid 2003, I, vv. 721-857.

tica che dal Manierismo italiano era giunta a El Greco a informare di sé il gusto pittorico, ma anche architettonico e scenografico, del Barocco.³²

Spesso, grazie all'ingegnoso *pescante*, lì in alto si elevano i santi, le divinità e ogni forma di apoteosi e di catasterio.

Diciamo ancora di questa modalità che essa può rappresentare non solo la terra e i cieli, ma all'occorrenza l'universo mondo, il cosmo e il caos, il tutto e il nulla.

La figura retorica privilegiata, assistita da ogni forma di deissi, è allora la *topografia* ovvero la descrizione del luogo, il territorio immaginario della descrizione.

La seconda modalità della visione configura il *Tableau Vivant*: due o più personaggi interagiscono, oppure si dividono in più nuclei d'interazione. E queste interazioni possono anche svilupparsi nel tempo oltre che nello spazio, presentandosi tuttavia agli occhi della mente come una 'forma', soprattutto nel caso di una coreografia. Si tratta del primo vero problema di *compositio* affrontato anche dall'artista figurativo: quali sono quelli che devo rappresentare? E che cosa fanno e in quali pose e mimiche? Con quali distanze e piani della visione dall'uno all'altro? E qualcuno sarà in parte fuori dal quadro? O addirittura assente e tuttavia interagente con questo? L'armonia sia iconica che dinamica di molti capolavori della pittura raffiguranti scene d'insieme deriva dalle concrete risposte a questi interrogativi.

Nel caso del poeta drammatico la previsione si concretizzerà attraverso le figure retoriche che interessano la semiologia della prossemica,³³ dunque prima di tutto i deittici di ogni tipo. E conta anche la codificazione delle battute: dialoghi, monologhi argomentativi o di relazione, soliloqui pensosi comportanti uno sguardo obliquo, voci fuori scena, sticomitie passionali, il passaggio al canto che richiede 'pose a fermo'.

In definitiva è con la focalizzazione sul *Tableau Vivant* che le codificazioni retoriche e quelle più propriamente drammatiche aprono all'iconicità e alla sua armoniosa risoluzione, generata dalla presupposizione di un punto di vista privilegiato che

³² E. Cancelliere, *L'asse verticale della visione nel teatro di Calderón e nella pittura manierista*, in A. Cancellier, R. Londero (eds.), *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*, Atti del XIX Convegno dell' AISPI (Roma, 16-18 settembre 1999), I, UNIPRESS, Padova 2001, pp. 77-86.

³³ Cfr. E.T. Hall, *Il linguaggio silenzioso*, Bompiani, Milano 1969.

in genere fa coincidere lo spettatore con l'autore, così come in pittura con l'artista. Rispetto a siffatto punto di vista si definiscono le componenti del *Tableau* e le loro relazioni; così, ad esempio, la posizione dell'*a parte*, che sovente accompagna il soliloquio o il superamento della soglia fictionale nella complicità che il personaggio cerca presso il pubblico o il lettore, è modalità già ampiamente descritta nel *De Pictura* dell'Alberti,³⁴ quando consiglia agli artisti di inserire nel dipinto la figura di un «ammonitore», estraneo alle azioni del momento e perciò efficace tramite di coinvolgimento dell'osservatore esterno. Questi è, secondo il Sypher, il «dicitore», cioè: «[...] una figura rivolta lateralmente verso gli spettatori che indica con il dito l'azione che si svolge nel quadro. Egli è testimone e tramite rispetto al pubblico, doppia figura ambigualmente disposta tra l'arte e la vita [...]».³⁵

Anche il testo, mediante tutte le codificazioni di cui sopra, diviene "arte iconica", ma dotata della specificità indispensabile del dinamismo, così come la scultura è dotata del volume e la pittura del colore; ma tutte queste qualità possono interagire con ogni opera d'arte o di poesia grazie all'uso virtuale della τέχνη.

Quanto al dinamismo occorre dire che ogni *fabula* è articolata sul ritorno di formule diegetiche incantatorie. Così la diegesi del dramma spagnolo è sovente articolata da incantesimi che agiscono sullo svolgersi del tempo: situazioni che si ripetono, convenzioni mimico-gestuali e formule vocali scandiscono il tempo su nodi diegetici significativi e tagliano tutto il resto inessenziale: gli episodi sembrano allora svolgersi in una larga versificazione degli accadimenti e sembrare rimare tra loro nella struttura del racconto, come accade spesso nelle diegesi delle commedie mitologiche calderoniane.

Se addirittura – e accade spesso nel teatro di Corte – si introducono come elementi narrativi anche musiche e coreografie, allora il gioco della versificazione diegetica assume la forma del

³⁴ L.B. Alberti, *De pictura*, pp. 73-75.

³⁵ W. Sypher, *Rinascimento, Manierismo e Barocco*, Marsilio, Padova 1968, pp. 166-167. Cfr. anche A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore. Arte Maniera e Manierismo*, Feltrinelli, Milano 1977, pp. 20-22.

tempo esibito come tale. Non a caso il Domenichino,³⁶ primo maestro aristotelico di coreografica nelle Corti umanistiche del Quattrocento, invitava a danzare per φαντάσματα, cioè per iconemi del tempo formulati dall'immaginazione. E in quel caso la necessaria ἀνάμνησις si esercitava anche sulle arti figurative oltre che sui codici mimetici e ritmici del danzare, quasi si trattasse di 'fermo-immagini' mirabili, composti di tutto ciò che la fantasia s'attende ed evoca per muovere le emozioni.

C'è un'interessante didascalia ad apertura della commedia mitologica *Ni Amor se libra de Amor* di Calderón³⁷ che rielabora la favola di *Amore e Psiche* di Apuleio. Essa ci informa di un dettaglio: la bella *Selenisa* giunge danzando con il suo seguito «suelta el cabello» e «coronada de flores», un *pathosformel*, avrebbe detto Warburg. Alla stessa iconografia corrisponde poco dopo la sorella *Astrea*. Analoga l'apparizione di *Siquis* con le sue dame, terza sorella e protagonista che, secondo un perfetto meccanismo di tempo che ritorna, danza anche lei adornata di ghirlande. Le tre fanciulle attraversano in successione il palcoscenico, muovendosi con «planta veloz» – altro *pathosformel* – perché ansiose di offrire i loro tributi al simulacro di Venere, come tale completo del suo arciere bambino Cupido. Il raffronto con la *Primavera* del Botticelli è immediato e naturalmente con le tre Ore, le ninfe danzanti presso la dea che simboleggiano le stagioni e il battito vitale del tempo cosmico. Richiama la maniera del Maestro fiorentino anche il ritorno degli stessi *pathosformeln* in una ritmica che si fa ciclica e che dunque coinvolge a funzioni empatiche sia il tempo che lo spazio della rappresentazione. E Calderón non si perde nemmeno la conseguente dimensione metafisica platonizzante, didascalia profonda sia del testo drammatico che dell'opera figurativa: i tre cori che accompagnano la danza delle fanciulle incitano «a rendir el corazon a la diosa» e con la loro coralità in eco slargano l'orizzonte scenico spazio-temporale fino alle sfere del Cosmo. Inoltre *Selenisa*, *Astrea* e *Siquis* sono nomi che pongono in relazione quelle sfere – i primi due –, con il soffio vitale – il terzo – e

³⁶ Domenichino da Piacenza, *De Arte saltandi et choreas ducendi. De la arte di ballare et danzare*, manoscritto f. Ital. 972, Bibliothèque Nationale de Paris, datato 1425.

³⁷ P. Calderón de la Barca, *Obras Completas*, Edición, Prólogo y notas de A. Valbuena Briones, Tomo I, Aguilar, Madrid 1966, p. 1941.

dunque con la pulsione erotica per la quale l'Eros si sublima nella sua dimensione cosmica in questo in svolgimento ritmico per φαντάσματα, grazie proprio ai magistrali *pathosformeln* che lo compongono.

La terza modalità della visione iconica la chiameremo del *Simulacro* (Ἀγαλμα) e corrisponde alla focalizzazione della 'figura intera' del personaggio. Questi sarà solo sulla scena e impegnato in un soliloquio oppure in un monologo, ma in questo caso vi saranno presenti altri personaggi tutti però rivolti al protagonista per attenzione e sguardi, con ciò veicolando anche l'attenzione del pubblico verso di lui. Con la 'figura intera' il personaggio viene appercepito come apparizione scenica dotata di una qualche natura eccezionale rispetto a quella di ogni essere umano: sapiente, regale, eroica, santa, bellissima, mostruosa, sacrificale, perversa, etc., tutte rappresentazioni di un *pathos* particolarmente intenso. Emblematica configurazione simulacrale è, a chiusura del II Atto, il soliloquio di *Segismundo* in catene nella sua prigione, laddove la riflessione sulla relazione tra sogno e reale formula una sorta di manifesto della stessa poetica autorale dell'universale disinganno, pur concludendosi ad effetto con un *refrain* popolare.³⁸

Sempre in Calderón altro emblematico momento simulacrale è l'icona del santo martire *Don Fernando* che, come Cristo, agonizza ignudo su una misera stuoia al centro del *tablado-mundo*, e così il Cristo di Velázquez. Immagine iconografica che ha ispirato Peter Brook a teorizzare l'idea di Grotowski di un 'teatro povero', laddove per l'attore è sufficiente una stuoia dove nascere, morire e rappresentare il mondo in presenza del pubblico.³⁹

La configurazione iconica è dunque imprescindibile dal simulacro poiché in esso sempre una qualche qualità divina prende corpo e assume fattezze simboliche visibili e venerabili. Infatti, sulla questione della rappresentazione del Cristo il Secondo Concilio di Nicea ha dibattuto a lungo per risolvere infine a favore delle immagini le sorti a venire dell'intera cristianità. Di conseguenza, tutte le immagini sacre ben fatte sono state dichiarate ammirevoli per la qualità della *venustas* e perciò degne di

³⁸ P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, II, vv. 2148-2187.

³⁹ P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Feltrinelli, Milano 1968.

veneratio da parte dei fedeli. L'adozione di termini dichiaratamente pagani per ufficializzare il culto delle immagini connota valori davvero audaci per la *querelle* del tempo.⁴⁰ Occorre ricordare che proprio termini come *venustas*, *pulcritudo*, *elegantia*, costituiranno poi dei criteri di riferimento del valore estetico nelle *Vite* del Vasari. Naturalmente tutto ciò è transitato dalle arti figurative alle rappresentazioni del Teatro Sacro e soprattutto dell'*Auto Sacramental*, inaugurando scambi di concezioni tecniche anche con tutto il coevo sviluppo dei teatri, profano tragico, comico e farsesco (*pasos* ed *entremeses*), anche quest'ultimo impegnato nella rappresentazione della iconicità, sia pure in maniera derisoria.

Le strategie iconiche assolvono spesso a funzioni di metalinguaggio. Nell'iconismo cervantino la satira e il metalinguaggio vanno di pari passo: a parte il ricorso al 'teatro nel teatro' in commedie come *Pedro de Urdemalas*, ciò è pienamente accaduto almeno in due dei suoi *Entremeses*, gli ultimi datati 1615. In *La cueva de Salamanca* una beffa trasforma in diavoli personaggi che interpretano il ruolo di attori, raddoppiando sulla scena il meccanismo e l'inganno della scena stessa; in *El retablo de las maravillas* un intero paese crede di vedere una vicenda per immagini su uno schermo, laddove sullo schermo non c'è proprio nulla. Due opposti eccessi di credulità mettono dunque in moto un'altra scena che è reale nella sue illusioni e che vive nelle regioni della aristotelica fantasia. Sulla scia di Cervantes, poco dopo, in Francia Corneille celebrerà il capolavoro iconico del genere meta-drammatico e meta-teatrale, *L'Illusion comique*, 1635.

L'iconicità nel frattempo è penetrata a fondo nella cultura nazionale popolare spagnola, grazie al magistero di Ignacio de Loyola. Infatti all'inizio dei suoi *Ejercicios espirituales*⁴¹ prescrive ai fedeli di dar forma ai luoghi del rito con termini che evocano il lavoro dell'immaginazione in vista della messinscena di uno spettacolo. L'influsso che questi precetti del gesuitismo avranno sulle pratiche artistiche e teatrali sarà enorme. Nota

⁴⁰ R. Gambino, *L'icona e la sua natura*, «PAN» n° 24 (2008), pp. 127-140. Cfr. anche AA.VV., *Nicea e la civiltà dell'immagine*, «Aesthetica Preprint», n° 52 (aprile 1998).

⁴¹ I. de Loyola, *Ejercicios espirituales*, in *Obras Completas*, ed. de P.I. Iparraquirre, Editorial Católica, Biblioteca Autores Cristianos, Madrid 1947.

Calvino nella sua mirabile *Lezione sulla visibilità* a proposito degli insegnamenti di Loyola come via per raggiungere la conoscenza dei significati profondi: «il fedele viene chiamato a dipingere lui stesso sulle pareti della sua mente degli affreschi gremiti di figure, partendo dalle sollecitazioni che la sua immaginazione visiva riesce a estrarre da un enunciato teologico o da un laconico versetto dei vangeli». ⁴² Dunque già l'iconismo di Loyola applica una sorta di metodo interpretativo iconologico quanto al rapporto tra testo e immagine, ma rovesciato, poiché qui il testo è reale e non sotteso virtualmente all'immagine come sua didascalia, mentre è l'immagine a vivere in una sfera virtuale che evoca il lavoro dell'artista o del poeta.

Le condizioni per cui l'icona si manifesti agli occhi della mente come un Εἰδωλον, corrispettivo mentale del manufatto simulacrale, le descrive il grammatico Porfirio: il Simulacro è dotato di forma simbolica mutuata dalle geometrie delle figure regolari euclidee come da quelle metamorfiche non-euclidee, ed è fatto di materiali altrettanto simbolici, quali l'oro incorruttibile e l'avorio (il primo Simulacro sarebbe stata l'immensa statua di Fidia dello Zeus crisoelefantino), l'argento, il cristallo, la perla e l'ebano, il marmo. E ancora è dotato di pose e sguardi codificati, per esempio i due sguardi di Venere, l'Urania e la Pandemia. Anche le sue cromie sono simboliche: l'oro divino, il celeste cosmico, il rosso trionfale e/o sacrificale, il verde fecondo, il bianco luttuoso, il nero infernale e/o germinativo. Infine fissi sono i suoi attributi – protesi della figura o oggetti – quali le ali, la cetra, la cerva, il pavone, il cigno, Cupido con la sua freccia, ma anche le corone e gli scettri, le aureole e le «mandorle sacre». ⁴³

Vi si conforma il teatro: i suoi protagonisti, nel momento della loro apparizione in 'figura intera' sulla scena, simili a simulacri, appaiono dotati delle loro forme simboliche. È evidente che la figura retorica privilegiata dalla configurazione simulacrale è la Metafora, alla cui ἐνέργεια visiva fanno da ancelle la Metonimia, la Sineddoche, l'Ecfrafi, la Prosopopea, e altro.

Caratteristica del Simulacro può essere però l'attitudine metamorfica: dalle sembianze umane a quelle animali, vegetali, magari restando a mezzo nel processo di trasformazione, come i

⁴² I. Calvino, *Lezioni americane*, p. 88.

⁴³ Porfirio, *Sui Simulacri*, Adelphi Edizioni, Milano 2012, pp. 67-77.

simulacri dei teriomorfi, nei quali le sembianze umane evidenziano però delle parti fisiche o delle protesi di tipo animale. L'esempio teatrale classico è quello dei Satiri caprini del rito dionisiaco, poi adottati nel dramma pastorale manierista e barocco.

Ma sono tante le possibili metamorfosi teriomorfe costruite dalla metafora: per esempio in pesce, o in aquila, in lupo e così via. In *La Hija del aire* di Calderón, il servo Chato così schernisce (con un gioco tra memoria e apparizione) l'immagine regale di Semiramide rievocandola nella sua 'più vera' icona ferina:

CHATO (*Aparte*)

¿Quién no dirá que mi ama
siempre trujo aquel adorno?
Pues yo me acuerdo de cuando eran pellejos de lobo.
Pero como ésas, pellejas
vemos hoy cubiertas de oro.⁴⁴

Accade anche che la parziale trasformazione teriomorfica venga indicata per sottrazione di alcune qualità delle sembianze umane.

E il destriero di Rosaura così si presenta, *au debut de spectacle*, come un mitico mostro: «Hipogrifo violento [...] rayo sin llama, / pájaro sin matiz, pez sin escama / y bruto sin instinto natural;» metamorfosi che anticipano l'apparizione simulacrale del *hombre-fiera*, Segismundo.

Propria del 'teatro breve' farsesco, come abbiamo detto, è l'irrisione del simulacro e la metamorfosi dell'essere umano in animale, o ancora in vegetale dell'essere umano, oppure in un oggetto: in paravento, in tappeto che magari viene battuto, in tavolo su cui qualcuno mangia, o addirittura in uno strumento musicale come in un organo, esempi questi presenti nella *Colección de Entremeses*.

Questa tecnica è propria anche alla *comedia burlesca*, quale per esempio *Céfalo y Pocris* di Calderón. Ne la *Jornada Primera* da dietro le quinte una gran confusione di voci suggerisce una tempesta di mare e un naufragio. Mentre *Pasquín*, attraverso la tecnica della ticoscopia, informa Polidoro che a causa della

⁴⁴ P. Calderón de la Barca, *La hija del aire*, Primera Parte, III, vv. 2276-2281.

tormenta un *barco/coche* sta per affondare, ecco che entra in scena Céfalo in groppa al servo che aizza come se fosse una bestia: «Llega, yo te daré para buñuelos» e ancora: «¡Arre, hombre! [...] ¡Oh humano bergantín!», determinando una ulteriore metamorfosi da animale ad oggetto, *bergantín* – piccola imbarcazione – secondo un codificato processo di ‘cosificazione’. In Calderón, poi, l’evocazione dell’immagine del *bergantín* ha un valore bisemico che la mimica gestuale di Céfalo mette in evidenza in quanto allude non soltanto al ‘barco’ ma anche alla vigliaccheria del servo picaro che lo porta in groppa, grazie al gioco paronomasico *Bergantín/bergante*.⁴⁵

Altra modalità della visione iconica è quella della *Voltificazione* – il linguaggio del volto – che richiede da parte del lettore o del pubblico la focalizzazione sul ‘primo piano’. Appartiene a questa modalità tutta la fisiognomica delle emozioni e delle espressioni che, nel caso del personaggio-attore, si è fondata su trattati illustrati dall’età barocca fino ad oggi.

Può accadere, però, che sia lo stesso personaggio a descrivere il suo viso, per esempio constatando gli stravolgimenti indotti da una forte emozione: gioia o dolore, ira, sorpresa. È notando la sua beltà malinconica allo specchio che la Principessa Fénix dice:

FENIX

¿ De qué sirve la hermosura, (*APARTE*).
(cuando lo fuese la mia)
si me falta la alegría,
si me falta la ventura?

Qui, nel descrivere la malinconia sul suo volto, la principessa assume connotati da ‘pallida ultima donna’, fantasma di desiderio che fedelmente accompagna l’uomo dalla nascita alla morte; tipologia che dalle favole e dalla mitologia era trasmigrata al teatro, da Antigone a Cordelia.

E per la bella Fénix:

⁴⁵ E. Cancelliere, *Introducción a P. Calderón de la Barca, Céfalo y Pocris*, ed. de I. Arellano, Instituto de Estudios Auriseculares, New York, IDEA / IGAS 2013, pp. 15-16.

Esta melancolía es, por lo tanto, angustia de la caducidad, inquieto presagio que conduce a la percepción de la nada: en el espejo en que la princesa se mira no se refleja más que la imagen de la muerte. [...] Esa imagen poética Calderón la elabora [...] según las simbologías icónicas que ofrece sobre todo este ciclo, sobre todo flamenco y centroeuropeo, que representa unas Venus ante el espejo donde la imagen reflejada no es más que el rostro del Otro la calavera descarnada. Recordemos, entre los varios ejemplos *La mujer con espejo y la muerte*, en *Las tres edades de la vida* de Hans Baldung Grien.⁴⁶

L'autoecfrasi d'altronde è una modalità che data da Sofocle: «Non temere che scorga illuminato da un sorriso il mio volto. Un odio antico s'è come fuso in me»⁴⁷ dice Elettra piangente nel momento in cui ritrova il fratello Oreste.

Spesso è un altro personaggio che descrive il volto del primo o accenna ai suoi mutamenti in determinate occasioni. Canonici nel Barocco sono gli elogi alla beltà del volto femminile che si diffondono in metafore lessicalizzate – gli occhi/stelle; i denti/perle; la fronte/alabastro; le orecchie/conchiglie; i capelli/raggi di sole etc. –. Un esempio paradigmatico è dato dalle preziose metafore elaborate da Sigismondo sul tema della beltà di Rosaura, ed anche da Astolfo per Estrella ne *La vida es sueño* (II, vv.1593-1617). Tali elogi possono essere anche pronunciati in assenza della destinataria, come evocazione amorosa. Ma a volte l'elogio può appoggiarsi all'esibizione scenica di un dipinto, una statua, un monile con miniatura etc. in questi casi l'iconicità viene raddoppiata da una sorta di specularità esibita: l'icona si manifesta come εἰδωλον perché si configura come il riflesso di un labirinto di specchi dati dallo sguardo dello spettatore, da un personaggio che contempla ed evoca, ma anche dall'immagine evocata, dalla sua concreta presenza. E il labirinto dell'immagine determina quello della diegesi nell'episodio del ritratto di Rosaura in mano ad Astolfo (II, vv.1884-2017) da tutti perseguito, da tutti riconosciuto e insieme equivocato come il *petit objet a* di analitica memoria.

In alcuni casi si esorbita dal parallelo con i canoni pittorici consolidati – sante o ninfe bellissime, estatiche, sorridenti o piangenti – per correlarsi a filoni più trasgressivi, per esempio

⁴⁶ E. Cancelliere, *Introducción* a P. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, ed. de E. Cancelliere, Biblioteca Nueva, Madrid 2000, p. 75.

⁴⁷ Sofocle, *Elettra*, in *Tutte le tragedie*, a cura e trad. di F.M. Pontani, New Compton, Roma 1991, p. 196.

quello delle Maddalene penitenti quanto provocanti, al fine di formulare ambigui ritratti di seduzione tra bellezza e perversione. Si pensi al ritratto *in absentia* che Menone fa di Semiramide al Re Nino, tanto che questo se ne innamora, come esempio di prosopopea ecfrastica tutta volta a tratteggiare un'immagine di bellezza antagonista rispetto all'agiografia pagana e sacra, irregolare quanto sensuale, tale da apparire «monstruo divino». ⁴⁸ Il passo evoca l'invettiva tassesca contro il dominio sociale dell'onore, colpevole di vietare la seduttività nell'immagine della beltà femminile.

La quinta modalità della visione iconica si basa sul 'dettaglio'. Nel nostro caso definiremo più iconicamente la percezione del dettaglio con il warburghiano *Pathosformel*, termine che riunisce: il riferimento a una maniera codificata usata dall'artista; l'appello alla memoria sia dell'artista che del ricevente, intesa come memoria tanto del patrimonio iconografico antico quanto del vissuto personale; e infine il ricorso all'Immaginazione che rende pregnante tutto ciò in una situazione compositiva nuova e dunque capace arricchire quel significante di altre significazioni. Il *Pathosformel*, infatti, è una 'forma', meglio una 'formula' che genera in chi percepisce l'attività del *pathos*, cioè nuove emozioni che si sommano a quelle codificate e nuovi sensi, anche simbolici. *Pathosformeln* sono allora il panneggio di una veste mosso dal vento o dalla corsa, i capelli aurei attorti o al vento, il collo reclinato, la pelle alabastrina, la posa danzante o volante sulla punta di un piede, la mano protesa o annunciante, e molto altro, comprese le codificazioni negative di dettagli di tipo bestiale o degli Inferi, pose simboliche di stati d'animo come la melanconia etc.

Fin dalle origini del teatro occidentale il dettaglio, generatore di *pathos*, si è fatto carico di annunciare svolte diegetiche, ricordiamo i tappeti rossi stesi sotto i calzari dell'eroe all'inizio dell'*Agamennone*, trionfali e sacrificali insieme.

Figura dominante del *Pathosformel* è dunque la metafora, soprattutto quella al quadrato o quella 'lessicalizzata' proprie al

⁴⁸ P. Calderón de la Barca, *La hija del aire, Parte Primera*, II, vv. 1419-1550. Cfr. E. Cancelliere, *El retrato como técnica poética en el teatro de Calderón in Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. I. Arellano, I, Edición Reichenberger, Kassel 2002, pp. 277-290.

Manierismo e al Barocco, e naturalmente la Sineddoche, l'Antonomasia, l'Ipotiposi. Per il suo potere di contribuire alla formulazione dell'icona con immediatezza visiva, in più carica di significati simbolici generanti emozioni, il *Pathosformel* utilizza infatti in massimo grado la retorica dell'*Evidentia*.

Per la loro ispirazione radicata nel patrimonio classico letterario e figurativo le commedie mitologiche calderoniane costituiscono una preziosa miniera di *Pathosformeln*. Ricorriamo ad esemplificazioni da *Ni Amor se libra de Amor*, dove peraltro li abbiamo già riscontrati nella danza iniziale delle tre fanciulle: nella *Jornada Segunda* Siquis abbandonata vede volgere al largo le vele della nave paterna verso la quale impreca «Plegue a Dios, nave enemiga [...]!» e conclude la prolungata lamentazione descrivendosi come «triste, turbada, ciega, / muda, absorta, confusa, helada y muerta, / desesperada [...]» (p. 1962) in tutto riproponendo il *topos* della *relicta* che ha uno dei suoi prototipi nel mito di “Arianna abbandonata”, presente nelle *Heròides* di Ovidio come nel *Lamento* di Monteverdi e in molti altri luoghi, e che figurativamente fa parte del patrimonio vascolare, del bassorilievo sepolcrale, della pittura barocca, simbolista etc. Sulla scena, dunque, *Siquis* non potrà esimersi dal rappresentare la *relicta* con lo sguardo fisso all'orizzonte marino verso vele lontane o anche solo immaginate, le braccia ignude e protese con le palme aperte, la posa pietrificata da un gelo mortale in un *teatro de mar* immenso e desolato qual è esattamente quello che Calderón descrive. Ancor più dettagliato è il riferimento ai *Pathosformeln* nella *Jornada Tercera* (p. 1979), quando Siquis, munita di una fiaccola dalle valenze sapienziali – ed è il primo – e di pugnale dalle valenze erotiche e mortali – ed è il secondo – si sporge e sospende per riuscire a contemplare meglio il mostro bello, sì da esclamare: «suspensa le estoy mirando» – ed è il terzo –. Nel Ciclo di *Amore e Psique* di Giulio Romano, la scena, e i suoi tre *Pathosformeln* erano stati ritratti in una celebre lunetta del soffitto dalla quale l'icona simbolica era destinata a trasmigrare nelle arti, nella poesia e nel teatro.

È significativa, inoltre, l'analogia di questa postura sospesa della *Siquis* calderoniana con quella della Galatea gongorina che nell'intrico della vegetazione sorprende per la prima volta Aci dormiente. La fissazione nella posa, qui in Góngora, si raddoppia emblematicamente nella visione speculare dell'aquila:

El bulto vio, y, haciéndolo dormido,
 librada en un pie toda sobre él pende
 (urbana al sueño, bárbara al mentido
 retórico silencio que no entiende):
 no el ave reina, así, el fragoso nido
 corona inmóvil, mientras no descende
 —rayo con plumas— al milano pollo
 que la eminencia abriga de un escollo⁴⁹

Vide il corpo, e, credendolo assopito,
 su un piè sospesa sopra a lui si tende
 (cortese al sonno, ignara dell'infido
 idioma muto che ella non intende):
 non l'aquila, così, l'impervio nido
 librandosi corona, se non scende
 — lampo di penne — sopra la poiana,
 che implume tra aspre rocce si rintana.⁵⁰

È dunque il culteranesimo di Góngora che elabora i canoni di uno 'stile anticheggiante'⁵¹ che, attraverso l'uso dei *Pathosformeln* approda all'iconicità nella sua valenza di poetica del doppio speculare. Calderón ne è l'erede nell'attualizzare questa poetica attraverso la relazione tra testo e scena.

Ulteriore modalità della visione iconica è la *Profondità di campo*. Si verifica quando nella simbolica σκηνη qualcosa accade su un piano ravvicinato, il proscenio o il *tablado*, mentre contemporaneamente qualcosa d'altro accade su un altro piano che simbolicamente marca una certa distanza dal primo. E occorre che lo spettatore tenga insieme i due piani della visione se vuole intendere la scena. Le Arti figurative rinascimentali e barocche sono piene di esempi di siffatte articolazioni, si pensi ai capolavori del Tintoretto o del Veronese, i quali sullo sfalsa-

⁴⁹ L. de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de A.A.Parker, Cátedra, Madrid 1983, *octava* 33, vv. 257-264.

⁵⁰ L. de Góngora, *Favola di Polifemo e Galatea*, a cura di E. Cancelliere, Einaudi, Torino 1991, *ottava* 33, p. 35. Si veda anche E. Cancelliere, *Góngora. Percorsi della visione*, Flaccovio, Palermo 1990; edizione spagnola *Góngora. Itinerarios de la visión*, trad. de R. Bonilla y L. Garosi, Diputación de Córdoba, Colección de Estudios Gongorinos, n° 8, Córdoba 2006.

⁵¹ Per le complesse accezioni del concetto di *Pathosformel* si veda A. Warburg, *L'ingresso dello stile anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, in *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 283-307.

mento correlato di due o più piani della visione hanno sempre elaborato la concezione del *tableau*. La funzione della “profondità di campo” può anche essere temporale: ciò che si svolge su un altro piano rispetto a quello avanzato non necessariamente accade in simultaneità; può trattarsi di un sogno, un’evocazione, un ricordo o una profezia, e quindi marcare distanza o evoluzione nel tempo. Ciò che è contemporaneo tra i due o più piani è l’offerirsi oggettivamente nello stesso tempo e nello stesso *tableau*.

Figura retorica specifica è allora la Ticoscopia, alla lettera ‘vedere il muro’, ma il muro è qui la metafora di un Oltre che si apre d’improvviso alla visione, dunque che squarcia il velo. Come figura che narra una visione assente o un’evocazione, essa spesso implica la Topografia, l’Ipotiposi, la Prosopopea che è propriamente la descrizione di un’assenza che appare, figure tutte sostenute dagli opportuni deittici.

Così è al tempo stesso una ticoscopia, ma anche una visione onirica e una profezia quella che ne *La vida es sueño* prorompe da Estrella, testimone del crollo del Regno, verso il suo re Basilio, quando la principessa, nell’attitudine iconica della ‘veggente’, alternando immaginazione e realtà esclama:

ESTRELLA

Si tu presencia , gran señor, no trata
de enfrenar el tumulto sucedido,
que de uno en otro bando se dilata
por las calles y plazas dividido,
verás tu reino en ondas de escarlata
nadar, entre la púrpura teñido
de su sangre; que ya con triste modo,
todo es desdichas y tragedias todo.
Tanta es la ruina de tu imperio, tanta
la fuerza del rigor duro y sangriento,
que visto admira y escuchado espanta.
El sol se turba y se embaraza el viento;
cada piedra una pirámide levanta
y cada flor construye un monumento;
cada edificio es un sepulcro altivo,
cada soldado un esqueleto vivo. (III, vv. 2460-2475)

En la *Segunda Parte, Jornada Primera*, de *La hija del aire*, il luogotenente Licas così descrive alla regina *Semíramis* la sua accesa visione della sollevazione di popolo contro l’usurpatrice:

LICAS

[...] solamente miro
 desde aquestos corredores
 todo el vulgo dividido
 ocupar calles y plazas,
 ya en tropas y ya en corrillos; (vv. 737-741)

Un criterio generale per mostrare la profondità è quello d'usare la dimensione verticale del *tableau*, collocando nella parte superiore gli avvenimenti più lontani nello spazio, ma anche nel tempo. Il prototipo pittorico può essere fornito da *El entierro del Conde de Orgaz* de El Greco, non a caso così simile alla struttura in verticale del teatro del *Corral*. Addirittura i tre piani simbolici di questo – gli Inferi, la Terra, i Cieli – sono raffigurati sulla verticale in un'altra opera del Greco, l'*Adorazione nel nome di Gesù*, già detta *Il sogno di Filippo II* (1580). L'uso della prospettiva nelle arti figurative del Quattrocento – e un secolo dopo nella scenografia italiana – è venuto a normalizzare in maniera diversa tale criterio con il porre verso l'alto il punto di fuga, e dunque innalzando in dimensioni progressivamente rimpicciolite le cose più lontane.⁵²

La questione della verticalità della visione come traduzione sul *tableau* della "Profondità di Campo" è analizzata dal Wölfflin⁵³ e assunta in *La Piegia* di Deleuze⁵⁴ come chiave per l'interpretazione delle Arti barocche. Criterio generale è il meccanismo di *soglia* attraverso il quale si passa nella visione da un campo all'altro, sicché collocando di volta in volta il punto di vista di chi guarda sulla soglia da cui si genera il campo osservato si verificano dei ribaltamenti dei campi rappresentati nel *tableau*, provocati sia dall'osservatore esterno, sia dagli eventuali osservatori interni. Così sul modello matematico e topologico dello sviluppo dei campi dello spazio generati dalle Monadi – «scenografie» secondo la terminologia di Leibniz, assunta da Deleuze – il *philosophe* impianta un'analisi di campi generati

⁵² Si veda E. Gombrich, *Arte e illusione*, Einaudi, Torino 1965, pp. 265-271.

⁵³ H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*, Vallecchi, Firenze 1988, in particolare *Il movimento*, pp. 159-171.

⁵⁴ G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 1990, pp. 5-59. Sul tema del mondo a due piani separati da una piega Deleuze analizza *El entierro del Conde de Orgaz* de El Greco, p. 45.

da «pieghe della visione», «pieghe su pieghe», in modo da concludere che il Barocco non la smette mai di fare «pieghe» e che in ciò risiede la sua specificità visiva e il suo rapporto con le topologie non-euclidee, da Apollonio Pergeo allo stesso Leibniz.⁵⁵

Ne deriva una più pertinente possibilità d'analisi iconologica sia dell'arte figurativa manierista e barocca sia dell'articolazione della scenografia teatrale 'all'italiana', certamente mutuata dai criteri multi-prospettici della pittura e dell'architettura, e applicata in Spagna soprattutto al teatro delle *Fiestas Palaciegas* e delle *Comedias mitológicas*.

Settima modalità della visione iconica, il *Labirinto*, si produce con la proliferazione di 'soglie' data da una molteplicità di campi che si relazionano tra loro in vario modo e che possono includere non solo i personaggi sulla scena, ma anche il pubblico stesso, indotto a 'vedere' assumendo punti di vista che si collocano all'interno della scena. In pittura l'esempio emblematico è dato da *Las Meninas* di Velázquez, laddove i personaggi, oggetto del *tableau*, altri personaggi in arrivo, il pittore stesso che lo sta dipingendo, la posizione del pubblico che ammira il *tableau*, vi sono rappresentati o indicati comunque come necessari. Complice uno specchio lì sul fondo che rende ambigua la posizione di tutti i soggetti. L'intervento di uno o più specchi che riflettono l'immagine, reali o virtuali, è dunque essenziale alla modalità del *Labirinto*, tanto che potremmo anche definirla come quella della 'specularità'; esemplare, a questo proposito, l'analisi di Foucault su: *Le damigelle d'onore*.⁵⁶

Le strategie retoriche del testo drammatico vengono in questo caso a instaurare nel *Labirinto* quella confusione tra immaginazione e realtà, veglia e sogno, finzione e verità che è il canone tematico del Barocco nel teatro e che determina anche la concezione che valorizza il teatro: là dove tutto è illusione e finzione, il teatro, dichiarandosi a priori come mondo dell'illusione e della finzione, pone il pubblico di fronte alla verità della vita. Modalità della visione iconica del *Labirinto* ci porta dunque all'apice del nostro percorso drammatico e scenico; essa è la modalità che riusa e rielabora tutte le altre, ponendole in un *con-*

⁵⁵ G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, pp. 41-59

⁵⁶ M. Foucault, *Le parole e le cose*, "Le damigelle d'onore", Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1967, pp. 17-22.

tinuum metamorfico che assegna al *sermo ornatus* il compito di esplicitare tutte le *nuances* che correlano lì sulla scena l'Essere all'Apparire.

Potremmo aggiungere che nella tematica barocca del *Labyrintho* è sempre in questione l'immaginario, dunque l'Edipo e la traumatica successione regale, poiché le icone si producono attraverso riflessioni di tipo speculare.

Ne *La vida es sueño*, il folle peregrinare di *Rosaura* in terre sconosciute e in abiti da cavaliere riflette specularmente l'assillante domanda del *monstruo* – il principe *Segismundo* – su un padre assente che lo ha reso tale. Il grande Assente crudele e vendicativo. E il peregrinare di *Rosaura* s'arresta proprio di fronte al padre *Clotaldo*, che ella non sa essere tale, ma che ha già idealizzato nel fantasma paterno. E a *Clotaldo*, quel cavaliere, nel quale ha già riconosciuto, grazie alla spada, suo figlio, svela: «no soy lo que parezco» (I, v. 970); e mai battuta deittica fu iconicamente più efficace nel rinviare ad una azione gestuale in cui si manifesta la donna. Ma quale donna? Tutto è ancora forsennatamente indeciso, finché il progetto risarcitorio non verrà completato, però con l'aggiunta di un 'doppio' che costituiva forse il vero problema: il riconoscimento del padre.⁵⁷

Ma la follia di *Rosaura*, androgino errante davanti allo specchio del suo immaginario, ha radici in altre simili follie femminili della commedia. In *Don Gil de las calzas verdes* di Tirso⁵⁸ Juana, alla disperata ricerca del risarcimento d'amore, erra travestita da uomo, simboleggiando tuttavia in quel verde la speranza e la fecondità femminile – secondo la simbologia simulacrale di Porfirio – e questa finzione di uomo è il suo stesso amato: ha il suo nome e a lui si sostituisce nelle medesime avventure con inusitata arditezza erotica. E si traveste anche – scelta paradossale – da donna, un'altra donna ma che non esiste e di cui è amica. Forse se stessa allo specchio? Ma, guarda caso, è al padre che poi scrive, annunciando la propria morte per mano del suo amato perché la vendichi. A questi livelli di riflessione labi-

⁵⁷ Si veda, E. Cancelliere, *Appendice a La torre e la spada. Per un'analisi de La vida es sueño*, in P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, premessa di C. Morón Arroyo, traduzione a cura di E. Cancelliere, Novecento, Palermo 2000, pp. 275-331.

⁵⁸ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. de I. Arellano, Editorial Espasa Calpe, Madrid 2003.

rintica dell'Io il *disfraz varonil* non è più soltanto il convenzionale colpo di teatro in funzione erotica che elabora sulla ribalta l'icona dell'ambiguità appellandosi alla seduzione del fantasma androginico; ma è anche l'avvio al labirinto del riconoscimento edipico del Soggetto, alla ricerca del proprio fantasma.

Il medesimo labirinto speculare si articola nelle commedie mitologiche calderoniane per le *Fiestas Palaciegas*. La mitologia costituisce un campo privilegiato perché non rappresenta il mondo empirico, ma il 'dover-essere' del mondo immaginario, metafora che si fa concreta e visibile grazie al valore simbolico acquisito dalle icone fin dai tempi di Porfirio e di Filostrato, ed oggi analizzato dalla scienza iconologica.

È dunque nelle commedie mitologiche che il labirinto edipico del dramma barocco fa da specchio virtuale all'elaborazione dell'icona e del simulacro. In *La fiera, el rayo y la piedra* la statua al fondo della prospettiva del 'giardino razionale', lo *axis mundi* verticale al centro di ogni rito, è invece l'icona congelata di un cadavere-vivo, ostensione simbolica della commutazione della vita nella morte, con lo straziante monologo di una fanciulla colpevole di essere stata frigida e ingrata; monologo che ora si svolge spezzettato, alternando esternazioni e soliloquio, voce esterna e voce interiore, parole e silenzio, respiro e stasi finché il marmo prende il sopravvento sulle membra, rendendo di lei testimonianza eterna priva di memoria.⁵⁹

In *Fortunas de Andromeda y Perseo* l'eroe vede in sogno nella grotta di Morfeo la rivelazione della sua origine divina: le imprese che seguiranno saranno dettate dal disperato tentativo di arrivare a conoscere quelle origini, che infine gli saranno svelate proprio dall'onnipotente Zeus, assiso nel suo trono splendente come nel primo simulacro che sia stato offerto ai mortali.⁶⁰

Ne *La púrpura de la rosa* il tizianesco *tableau* di *Venere e Adone* – ma potremmo ricordare anche il Veronese e poi una schiera di manieristi – si connota del mito di una nascita incestuosa e maledetta, quello dalla madre Mirra trasformata in al-

⁵⁹ P. Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. de A. Egido, Cátedra, Madrid 1989, III, vv. 3820-3840.

⁶⁰ P. Calderón de la Barca, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, in *Obras Completas*, pp. 1639-1680.

bero dall'ira del padre; sicché tutta la vocazione eroica del bellissimo giovane, la sua rinuncia all'amore che gli si offre nella sua quintessenza divina, il suo sacrificio che spezzetta il bel corpo come in un fantasma originario e che fa di sangue i fiori e le stesse mani della dea tese nell'orrore – ancora un *pathosformel* – non è che una conseguenza ineluttabile, anzi una meta-conseguenza di vicende che il geloso dio Marte può a sua volta contemplare in immagini su di uno schermo al fondo di una grotta incantata.⁶¹

In *Faetonte. El hijo del sol* il giovane è mosso alla sua folle impresa dalla stessa domanda di riconoscimento rivolta al padre e dio Apollo. Fa dunque del suo carro in rovina un cataclisma di fuoco che arde il cielo e la terra; accompagnando tutto ciò con parole che descrivono singolari coincidenze di traiettorie ellittiche in abisso e ustioni cromatiche con il capolavoro di Van Eyck (1632) che tuttora si ammira al Prado. Il grido dello sfortunato giovane inaugura sulla scena uno stupefacente *teatro de fuego*, peraltro così designato dalla didascalia:

FAETÓN

Mas, ¿qué es esto? Los caballos
desbocados y furiosos,
viéndose abatir al suelo,
soberbios extrañan otro
nuevo camino...Y no, ¡ay triste!,
en esto resulta solo
el desmán, sino en que ya
la cercanía del solio
de la ardiente luz de tantos
desmandados rayos rojos
montes y mares abraza.⁶²

Eco y Narciso,⁶³ poi, è un vero e proprio delirio di desideri mancati dei due giovani protagonisti che si traducono in infiniti specchi, immagini di se stessi e degli altri in una multipla indeterminazione affannosa, parole e musiche spezzate, in eco, che

⁶¹ P. Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, in *Obras Completas*, pp. 1765-1783

⁶² P. Calderón de la Barca, *Faetonte. El hijo del sol*, in *Obras Completas*, p. 1901.

⁶³ P. Calderón de la Barca, *Eco y Narciso*, in *Obras Completas*, pp. 1903-1940.

slargano a dismisura il paesaggio della mitica contrada silvestre. Evocando il Caravaggio, le sue ombre e luci riflesse, e oltre Caravaggio, Narciso si specchia allo stagno e vede se stesso, vede anche Eco, forse un'altra ninfa, poi la madre tiranna Liriope. Di chi si innamora, allora, fino a morirne? Certo di se stesso, ma chi è questo se stesso tra le belle immagini? Eco ne viene meno al punto di farsi pura risonanza di voce; e certamente ne ha colpa l'incantamento che le ha fatto Liriope, ma questa cosa vuole in realtà da Narciso e Narciso allo stagno da lei? E perché perseguita quel suo doppio, possibile oggetto d'amore che è Eco? Ma mentre il labirinto degli specchi di desiderio svolge la sua trama inesorabile, monologhi, soliloqui, parole in eco e ritornelli seguono di volta in volta le pieghe di quella trama: magistrale è il monologo di Eco che, a piena voce cantata e 'posa a fermo' iconica, testimonia del suo stesso corpo e della sua stessa voce che si vanno perdendo, raccontando di un'attitudine metamorfica inesorabile.

Queste molteplici relazioni di specularità, riflesse tra i poli dell'Eros e del Thanatos, sono evocate in maniera incantata da un dipinto di Poussin, *Eco e Narciso*⁶⁴ del 1627 : tra la figura di Eco che svanisce proprio nell'attitudine della contemplazione dell'amato, e in primo piano il corpo bellissimo di Narciso, che però è già cadavere e che si va metamorfizzando nei suoi fiori, Cupido stesso regge la fiaccola funebre come da 'stile anticheggiante', ispirato al *topos* funerario classico; il tutto in un'ambientazione selvatica dall'atmosfera acquosa che ha alla sua base, come abisso speculare, il nero stagno.

Ne *El laurel de Apolo*⁶⁵ la trasformazione delle belle membra di Dafne nelle fronde vegetali dell'alloro viene seguita da versi drammatici e struggenti, sia delle parole del dio che della ninfa, e certo memori di Ovidio; ma si nota la loro aderenza iconica al capolavoro marmoreo del Bernini allora già celebre; ed anche al prototipo fornito dal dipinto del Pollaiuolo. In un'azione che si sviluppa nell'alternanza affannosa di recitativi agitati e ritornelli melodici, vediamo dapprima il giovane dio correre verso

⁶⁴ P. Calderón de la Barca, *Eco y Narciso*, in *Obras Completas*, pp. 1903-1940.

⁶⁵ P. Calderón de la Barca, *El laurel de Apolo*, in *Obras Completas*, pp. 1739-1764.

l'oggetto del suo desiderio, gridarle «Detente», deittico che indica il braccio teso proprio come nella tela di Cornelis de Vos che si conserva al Prado. Poi cingere tra le braccia, ritrovandosi a serrare delle fronde, la ninfa invocante gli dei, sicché esclama: «([...] Hados! Qué prodigio es éste? / La beldad que a abrazar iba / entre mis brazos convierten / en hierto tronco los dioses, / que de su llanto se duelen!». (p. 1761)

In alcuni casi un processo di catasterismo giunge alla fine a fissare nel cielo, come configurazioni astrali, le belle forme delle creature infelici per amore, dunque in simulacri di cristallo quelle che furono esistenze di fuoco: Venere e Adone sopra tutte le altre.

Spesso la specularità del sogno, l'incubo, sono i migliori stati psichici perché il personaggio acceda a visioni aberrate, ma si può anche sognare ad occhi aperti colti dal 'sublime' della visione. Come in pittura, queste trasformazioni fantastiche o mostruose vengono tecnicamente indotte da riflessioni di raggi luminosi che originano da 'luce propria' di ciò che è osservato o da 'luce portata' dall'ambiente immaginario in cui si colloca. In tal modo si producono metafore aberrate di cui non difettano esempi: fisiognomiche (uomini, animali, piante etc.), delle 'pietre figurate', ambientali (paesaggi incantati etc.), cromatiche e volumetriche (tra cui le anamorfosi), architettoniche (palazzi, giardini, città), perfino 'siderali' (cataclismi, eclissi).⁶⁶

A questo proposito dobbiamo ancora ricordare l'avvistamento della flotta cristiana da parte del moro Muley quando nell'incerta aura marina di un cosmo-specchio in una scena virtuale più vera del vero, questa gli appare come branco selvaggio di mostri di mare, città favolosa, giardini pensili, cataste di fuoco, etc.⁶⁷ I grandi cataclismi naturali, poi, sono sovente giganti mitici che si affrontano a colpi di eclissi, di raggi di luce che fendono le tenebre, folgori di fuoco che provocano il tremore delle terre e delle acque. Così è ne *La vida es sueño* e così ne *La hija del aire*.

Tornando a *El príncipe constante*, l'incubo della principessa Fenix fa affiorare un'orrida vecchia, simbolo della morte e

⁶⁶ E. Cancelliere, *Introducción a P. Calderón de la Barca, El príncipe constante*, pp. 56-101.

⁶⁷ P. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, I, vv. 168-380.

dell'oscurità perenne delle viscere della terra, che appare con metamorfosi repentine come «caduca africana», «espíritu en forma humana», «esqueleto vivo», «...escultura hecha de un tronco / sin pulirse la corteza», sempre e comunque spettro di un destino che si rivela alla stessa Fénix in un 'doppio' iconico paradossale: «y entonces ser tronco yo / afirmé por las raíces».⁶⁸

Menón in *La hija del aire* attraversa un tipico paesaggio incantato, un luogo tabù che *Lisías*, che lo accompagna, descrive secondo la retorica della topografia infernale:

LISÍAS

Yace, señor, en la falda
de aquel eminente risco, una laguna, pedazo
de Letéo, oscuro río
de Aqueronte, pues sus ondas,
en siempre lóbregos giros,
infunden a quien las bebe
sueño, pereza y olvido.
[...] Y, así, te pido
Te vuelvas, señor, sin que
profanes los vaticinios. (*Primera Parte*, I, vv. 658-660).

Tenebre, rupi labirintiche, lagune oscure e fumanti come il Lete, suoni e gemiti arcani... ed è lì sulla soglia di un tempio dirupato e tetro che appare il fatale *monstruo de hermosura*, *Semíramis*, ma coperto di pelli belluine a guisa di teriomorfo. E come se il luogo partecipasse empaticamente del mostruoso prodigio, dell'apparizione simulacrale: un meccanismo di "spostamento", tipico del sogno, collega l'uno all'altro. Ma le visioni oniriche si verificano anche nel dormiveglia, nell'allucinazione, nell'incerta luce: una 'elisione dello sguardo' ci fa percepire allora la nudità coperta di pelli, si da formulare il prodigio che Didi-Huberman, raffinato critico d'arte, chiama 'il figurabile psichico' nel suo *Ouvrir Venus*, dimostrando che tale formulazione si attaglia non solo a Füssli e ai surrealisti, ma alla stessa *Nascita di Venere* del Botticelli.⁶⁹

Proprio della modalità del "Labirinto" è il rovesciamento della prospettiva multipla orizzontale e dei poli dell'alto e del

⁶⁸ P. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, II, vv. 979-1040.

⁶⁹ G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano 2004, pp. 11-27.

basso sulla verticale, dunque la 'meta-scenografia', cioè l'indicare una scenografia virtuale che rovescia tutti i canoni consolidati dell'articolazione prospettica, proiettandoci nel *tableau* con effetti di bascula. Di nuovo nel Ciclo di Amore e Psiche di Giulio Romano a Palazzo Tè, al centro della volta, si ammira l'apoteosi dei due giovani che si librano sulla verticale in una prospettiva aberrata, verso un raggio di luce accecante, ma il cromatismo di questi cieli dipinti vividamente a olio è reso plumbeo da sfumature grigie e di intenso azzurro notturno; aloni color arancio e rossi cupi di fuoco vulcanico sembrano suggerire un volo verso le profondità infernali piuttosto che verso le sfere celesti. In *Ni Amor se libra de Amor*, la medesima apoteosi sulla verticale è specularmente rovesciata: In entrambi i casi attraverso le tenebre si giunge comunque alla luce, in una scenografia allegorica la cui corrispondenza speculare non ci appare casuale e che coinvolge il principio dell'Aria (il volo), della Terra (le tenebre), del Fuoco (il cromatismo degli Inferi), del Cristallo (le membra luminose e divine della coppia immortale) ovvero l'intera simbologia dei quattro elementi.

Può accadere, a volte, che gli stessi effetti basculanti muovano da intenti satirici come nella scenografia di *Céfalo y Pocris*: irridere ai canoni degli scenografi offrendo nel testo gli indizi per visualizzare una scenografia ironica, dove ogni criterio di 'decoro' – non solo scenico, ma anche sociale e ideologico – viene compromesso.

Tuttavia, anche nella spoglia scena del *Corral* l'articolazione labirintica può manifestarsi nell'immaginazione fino a includere il pubblico nella virtuale scenografia. Ne *El Burlador de Sevilla* di Tirso le vie urbane idealmente si incontrano e si separano presentandosi con effetti di torsione verso il boccascena; gli interni e gli esterni delle dimore si rovesciano sulle soglie degli usci con il procedere degli intrighi, si giunge così a un esito di *desbordamiento* immaginario che fa dello stesso *Corral* il perimetro della città e del suo interno una piazza gremita da gente-pubblico non dissimile da coloro che sono impegnati nella 'notte dei fuochi' alla caccia del presunto seduttore e assassino.⁷⁰

⁷⁰ Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, ed. de I. Arellano, Austral, Madrid 1989.

Alla fine esclama la vittima del raggio, il marchese de la Mota:

MOTA

[...]
 Valgame Dios, voces siento
 en la Plaza del Alcázar!
 ¿Qué puede ser a estas horas?
 Un yelo el pecho me arraiga.
 Desde aquí parece todo
 una Troya que se abrasa,
 porque tantas luces juntas
 hacen gigantes de llamas.
 Un grande escuadrón de hachas
 se acerca a mí. ¿Por qué anda
 el fuego emulando estrellas,
 dividiéndose en escuadras?⁷¹

Il coinvolgimento ideologico, ben noto fin dall'*Oresteia*, crea altri labirinti fra scena e platea. A noi basterà ricordare il discorso di *Laurencia*, scarmigliata, lacera, ma indomita, che incita alla rivolta i pavidì concittadini di *Fuente Ovejuna*. Il monologo, a braccia levate, al centro della scena, nell'appello diretto agli astanti e quindi al pubblico tutto – così ci appare *Laurencia* in una memorabile foto di scena della Compañía Lope de Vega alla Biennale di Venezia del '65 – è un magistrale espediente di 'retorica enfatica' a fini emozionali, che elabora l'apparizione di un'icona simulacrale dotata di simbolici *pathosformeln*⁷². L'adunanza di spettatori si fa allora politica allo stesso livello del Tribunale di Atena e della fondazione della *polis*. Il pubblico è invitato dall'enfasi diegetica del momento – resa iconica dalla lacera fanciulla alla ribalta in pose di veemenza oratoria— all'adesione ad una politica che rende tutti membri attivi di una *koiné* in cui i valori della Nazione si esprimono nella circolarità assoluta del monarca e del suo popolo. Quindi, lo spettacolo non può che continuare che "con altri mezzi" nella vita reale. Quelli della rivoluzione per le strade, avrebbe detto Brecht. Sta di fatto che proprio *Fuente Ovejuna* è stata rappresentata negli anni della rivoluzione bolscevica con una regia memorabile di Mejer-

⁷¹ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, II, vv. 1620-1631.

⁷² Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. de F. López Estrada, Castalia, Madrid 1969, III, vv. 1723-1793.

chol'd, conclusa dallo sventolio di bandiere rosse sulla scena e in sala, con un pubblico che da *voyeur* è ormai passato all'azione.

Il primo e più semplice procedimento labirintico della visione ci riporta, dunque, alle origini della teatralità, alla modalità della *Skenè* da cui siamo partiti. Non si tratta solo del 'colpo di teatro' convenzionale in cui si produce l'icona attoriale rivolgendosi al pubblico, maniera efficace della 'modalità della figura intera', ma di residui di qualcosa di sacro e arcaico che attiene al labirinto del rito: l'icona del primo attore si fa avanti e si offre da simulacro al θεάομαι e tutti allora divengono per la trasmissione del suo 'mana' attori nel θέατρον della πόλις.

Al culmine delle gerarchie iconiche ogni attante si metamorfizza in una gerarchia metaforica che lo conduce alla fine a raffigurarsi nel cristallo, nella fiamma, nella pietra, o nell'uccello: le quattro figurazioni simboliche che connotano i quattro elementi cosmogonici. Sta nella metafora, come metafora di metafore, la ἐνέργεια per cui ogni creatura, ogni cosa, possa correlare il particolare all'universale e dunque configurarsi iconicamente come cristallo, fiamma, pietra, uccello. Ma tutto poi è sottoposto dalla diegesi a una metamorfosi incessante. Così se la medusa pietrifica chi incontra con il suo sguardo, Perseo che sui sandali alati vola come un uccello la pietrifica a sua volta inducendola a rimirarsi nella sua stessa immagine allo specchio del suo scudo (un cristallo).

E in *Fortunas de Andromeda y Perseo* di Calderón,⁷³ così esclama Medusa rimirandosi allo specchio che le porge Perseo:

MEDUSA

Mas ¡ay infelice de de mí!

¿Qué es lo que miro?

PERSEO

Tu imagen.

MEDUSA

¿Esta soy yo?

PERSEO

Sí, esta eres.

MEDUSA

¿Qué mucho que a todos mate,
si aun me da la muerte a mí

⁷³ P. Calderón de la Barca, *Fortunas de Andromeda y Perseo*, in *Obras Completas*, pp. 1639-1680.

el horror de mi semblante?
 □Qué horrible forma □□Qué fea!
 □Qué asombrosa! □Qué espantable!

(*Jornada Tercera*, p. 1672)

Racconta il mito che il cavallo alato (un uccello) su cui l'eroe giungerà in volo a salvare Andromeda, è nato proprio dal sangue di Medusa (dal fuoco), e lo stesso destriero, con un colpo di zoccolo sulla pietra del monte Elicona, fa sprizzare la fonte cristallina a cui berranno le Muse che così faranno nascere la Poesia e tutte le Arti. Quanto alla testa pietrificata e anguicrinita – si pensi al riferimento iconico della famosa *Rotella* del Caravaggio, capolavoro di polimorfia sensibile della 'poesia muta – diventerà un'arma micidiale nelle mani dell'eroe, capace di pietrificare ogni suo nemico. Tuttavia, ci informa Ovidio che, deposta dal vincitore la testa mostruosa sulle alghe marine, il sangue delle serpi genererà coralli (la fiamma) che attireranno attorno al macabro reperto stuoli di ninfe (creature acquatiche cristalline) desiderose di adornarsene.

Ai vertici di proliferanti gerarchie simboliche e iconiche della poesia barocca il cristallo è il principio stesso dell'infinita riflessione speculare, ma anche del rigore matematico della forma e dunque principio di sguardi e di raggi luminosi, dei più diversi riflessi cromatici la cui somma dà però la luce purissima senza colore e incorporea, la luce dell'icona simulacrale degli dei. Principio dell'incorruttibilità, dell'eternità, ma anche delle sorgenti, dunque principio formatore di acque informi, è anche il seme di Urano nel mare da cui nasce la forma per eccellenza: Afrodite. E di cristallo sono le sfere celesti, il cosmo, le stelle, le creature elevate ai cieli dal catasterio.

La fiamma è il suo apparente contrario perché brucia effimera e senza forma. Tuttavia rigenera – e non solo l'uccello Fenice –, ed è principio vitale, sangue, corallo e se si innalza tende alla bella forma come il cristallo. Però consumandosi si fa grigio-cenere, il principio del farsi terra. Di fiamma sono, allora, le belle donne effimere e ardenti, vendicative come *Juana*, ossesse come *Rosaura*, libidinose come *Semíramis*, passionali come *Laurencia*, distruttrici, vanitose, mistiche etc.

Di fiamma sono anche le serpi guizzanti, i fiori come la rosa e il garofano, e le creature capaci d'incantamento. Di fiamma sono anche i santi, prima di divenire cristallo.

La pietra è dura, fredda o rovente, oppure accogliente e profonda, silente. A lei competono i mausolei, *las tumbas* e *las cunas* simboleggiate dal pallore della 'prima e ultima donna', icona di un altro 'figurabile psichico' le cui funzioni abbiamo già ricordato.

L'uccello è invece l'incostanza, l'incorporeità, il nulla. Come uccello-fenice è tuttavia la ciclicità ineluttabile del Cosmo. Può sedurci con la sua bellezza e trascinarci nel suo volo, ma è anche la devastante aggressione all'icona e principio dell'informe e del Caos.

Vi sono infatti culmini poetici barocchi in cui si confronta la formatività classica e ovidiana con il patrimonio scettico ed epicureo che addita un Oltre rispetto a ogni formatività, il lucreziano *clinamen* degli atomi all'origine del mondo e del linguaggio. Così è anche nelle *Soledades* di Góngora lasciate sospese sulla scena di un *horror vacui* simboleggiato da quel volo caotico e a turbiglione dei rapaci in uno spazio di là dal mondo. Così nella poesia drammatica posteriore, ad esempio quando la «hija del aire» morente, le membra del corpo sanguinanti e discinte, rivendicando la sua ascendenza griderà il suo ritorno agli uccelli che l'hanno generata, ai tracciati oltre il tempo e lo spazio di un cosmo che già più non è: «Hija fui del aire, ya / hoy en él me desvanezco.» (II. *Jornada Tercera*, vv. 3284-3285)

Il dramma barocco, il dramma per eccellenza della formatività, osa chiudere il sipario sulla scena del vuoto e sull'icona del nulla, che è icona davvero ossimorica. Meraviglia che lo faccia perfino un santo, *Don Fernando*, mentre affronta la gloria salvifica del martirio e ne incarna sulla scena il simulacro: prima due sonetti scambiati con l'immagine stessa della vanità effimera – una fanciulla bellissima, melanconica perché è tale – apparentano i fiori (principio della fiamma) alle stelle (principio del cristallo) nello stesso inesorabile ciclo di caducità. Ma le metafore che visualizzano i fiori, obbedendo alle inversioni di un chiasmo evocano le qualità cromatiche del cristallo – «Este matiz, que al cielo desafía, / iris listado de oro, nieve y grana (II, vv.1656-1657)» – pronunciate da chi dell'adamantino cristallo è l'incarnazione, il santo; mentre la metafora delle stelle – «Esos rasgos de luz, esas centellas, / que cobran con amagos superiores / alimientos del sol en resplandores» (II, vv. 1686-1688) – evocano al contrario la fiamma e vengono pronunciate dalla caduca beltà.

Fiori e stelle allora, si convertono gli uni nelle altre, ed entrambi nella destinazione tombale di cui è simbolo la comune polverizzazione che rinvia al principio della terra. Dice infatti Fenix delle imperiture stelle: «aquello viven que se duele de ellas». (v.1689)

Poco dopo si erge il santo stesso a icona del Nulla con un solo gesto delle mani congiunte a coppa e rivolte verso l'alto, la *cuna* e verso il basso, la *tumba*. Ma quel gesto mostra la delimitata sfericità di un cosmo che alla fine si richiuderà tombalmente su se stesso nel tempo e nello spazio. È, dunque, un momento di modalità simulacrale e, insieme, con gli scarni mezzi di un gesto, di modalità labirintica.

Qui però non s'intende coinvolgere il pubblico perché sia *polis*, ma il teatro stesso perché sia metafisica, la visibile metafisica del Nulla inconcepibile.

LAVINIA BARONE

LA CODIFICAZIONE RETORICA E ICONICA DEL TRAGICO
FEMMINILE IN *LA NIÑA DE GÓMEZ ARIAS*
DI PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Lo studio del sistema dei personaggi che popolano le scene del teatro barocco spagnolo costituisce un settore dell'ispanismo caratterizzato da contributi critici e apporti teorici che, in seguito allo studio pionieristico di Prades condotto su quattro dramaturghi minori dell'età aurea,¹ si sono andati sommando nel tempo, consentendo una sempre maggiore comprensione delle convenzioni e delle dinamiche che, fra Cinque e Seicento, regolavano la costruzione teatrale delle *dramatis personae* secondo i presupposti teorici di una normativa profondamente radicata nella resa scenica di un verosimile costruito a partire dalle peculiarità dell'estetica barocca.

Come ha già teorizzato Cancelliere, siamo in presenza di una nuova *téchne* teatrale che guarda al principio della *inventio* e affonda le sue radici nella moderna interpretazione del pensiero aristotelico, non più soltanto nel confronto esclusivo con la *Poetica*, ma nello spirito di una globale esegesi degli scritti dello Stagirita che tenga conto dell'intero suo *corpus*, con un'attenzione particolare nei confronti della *Retorica*. A partire da una simile prospettiva, si chiarisce come l'estetica del Seicento esprima l'esigenza di una resa poetica del verosimile che non può essere più quella teorizzata dal Rinascimento e funzionale rispetto all'episteme di un'epoca ormai tramontata, bensì quella

¹ J. José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, CSIC, Madrid 1963. A ridosso dell'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* di Lope de Vega, la studiosa individua uno schema composto da sei personaggi: *Dama*, *Galán*, *Poderoso*, *Viejo*, *Gracioso* e *Criada*; considera poi variabili figure quali *aldeanos*, *palaciegos* e *músicos*.

che si manifesta nella prassi di un drammaturgo come Lope de Vega, il quale lo interpreta «como técnica de construcción de una ficción necesaria, de una ficción que por interna coherencia y ejemplaridad catártica se inscribe en el orden de lo necesario y no de lo arbitrario y tampoco de las reglas; que se inscriba pues en el orden estético que Aristóteles define como “deber ser”».² La specificità di questa moderna drammaturgia, così come viene prendendo forma sin dalle prime sperimentazioni sceniche della *Comedia nueva*, poggia quindi su un principio di autonomia interna resa possibile da una costruzione logica e autoreferenziale che la emancipa dai limiti della mera imitazione del reale così come esso si mostra nella sua evidenza fenomenica, per consegnarla alle leggi razionali di un *poiein* artistico che si nutre della concretezza visiva della metafora e che corrisponde all'organizzazione dell'immagine mentale, nonché alla manifestazione dell'idea mediante la *téchne* stessa. Per questo motivo, la restituzione della realtà empirica non possiede più peculiarità di tipo denotativo (non essendo limitata alle sue qualità fenomeniche), bensì connotativo, dal momento che è possibile l'attribuzione di una molteplicità di significati che la mera imitazione non è, invece, in grado di cogliere. Infatti,

El mismo criterio de ‘verosimilitud’ confiere a la metáfora un efecto de concreta evidencia que permite hablar, en el mundo poético, de ‘realismo’ metafórico. Realistas son por tanto las imágenes más fantasiosas de la poesía, aunque no coincidan con la realidad, denotada por la palabra, porque están coherentemente articuladas según unos nexos lógicamente necesarios.³

D'altra parte, il presupposto di una *téchne* autonoma che sostiene e costruisce la coerenza interna dell'opera è anche alla base dell'elaborazione dell'intero sistema dei personaggi che popolano le scene della *Comedia nueva*, aspetto determinante della drammaturgia barocca spagnola che costituisce uno dei punti cardine su cui verte l'innovazione teatrale proposta da Lope de Vega nel suo trattato sull'*Arte nuevo de hacer comedias*

² E. Cancelliere, *Aristóteles, Lope y la teoría de lo verosímil*, «Anuario Lope de Vega», 12 (2006), p. 39.

³ E. Cancelliere, *Góngora y Gracián: teoría y práctica de la metáfora*, in S. Neumeister (ed.), *Baltasar Gracián: Antropología y estética*, Actas del II Coloquio Internacional, Berlín (4-7 de octubre de 2001), Edition Tranvia – Verlag Walter Frey, Berlino 2004, p. 289.

en este tiempo del 1609. Il Fénix, infatti, una volta stabilito uno schema convenzionale di figure chiamate a interagire sulla scena, afferma che tanto il loro inserimento nel contesto della diegesi quanto la loro costruzione drammatica non solo mirano alla restituzione di un'azione scenica improntata sulla resa poetica del verosimile, ma rispondono altresì alle esigenze connaturate al ben noto principio del *decorum*, giacché ciascuno di essi adempie a specifiche funzioni drammatiche e, allo stesso tempo, si conforma ai modelli espressivi corrispondenti che, a loro volta, comprendono quattro possibili livelli linguistici, d'accordo con lo status sociale di appartenenza del personaggio e con l'insieme delle circostanze connaturate alla rappresentazione stessa.⁴

Comience pues y con lenguaje casto
 no gaste pensamientos ni conceptos
 en las cosas domésticas, que sólo
 ha de imitar de dos o tres la plática;
 mas cuando la persona que introduce
 persüade, aconseja o disüade,
 allí ha de haber sentencias y conceptos,
 porque se imita la verdad sin duda,
 pues habla un hombre en diferente estilo
 del que tiene vulgar, cuando aconseja,
 persüade o aparta alguna cosa.
 [...] Si hablare el rey, imite quanto pueda
 la gravedad real; si el viejo hablare,
 procure una modestia sentenciosa;
 describa los amantes con afectos
 que muevan con extremo a quien escucha;
 los soliloquios pinte de manera
 que se transforme todo el recitarte,
 y, con mudarse a sí, mude al oyente;
 pregüntese y respóndase a sí mismo,
 y, si formare quejas, siempre guarde
 el debido decoro a las mujeres. (vv. 246-256; 269-279).⁵

⁴ Sulla scena teatrale del secolo XVII, il principio del *decorum* può assumere due forme differenti: una propriamente morale, che censura la messinscena di eventi o soggetti considerati irrepresentabili (come la violenza, i tradimenti o azioni cruente), l'altra di tipo drammatico e che prevede l'utilizzo di un linguaggio e di azioni consoni allo statuto del personaggio. Si veda I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid 1995, p. 125.

⁵ Si cita a partire dall'edizione dell'opera contenuta in *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, edición de J.M. Rozas, Sociedad General Española de Librería, Madrid 1976.

Ed è proprio sulla base di questo imprescindibile manifesto della drammaturgia aurea che, a partire dagli studi pionieristici condotti sulle innovazioni teatrali del Fénix, all'inizio del secolo XX, si sono sviluppate le moderne teorie sulle convenzioni relative al sistema dei personaggi nel contesto poliedrico della *Comedia nueva*, denominazione univoca dietro la quale si cela, tuttavia, un universo multiforme di generi e sottogeneri, ciascuno dei quali è regolato da uno specifico insieme di norme⁶ – unanimemente condivise fra drammaturgo e spettatori – che non solo si basano sul principio di un'organizzazione coerente e funzionale dell'opera, ma che si conformano anche all'orizzonte delle aspettative del pubblico, dal momento che «no en la materia de las acciones representadas reside el principio clasificador, sino en la naturaleza del efecto dominante producido sobre el público».⁷

Ne consegue che la caratterizzazione dei singoli personaggi, pur rispondendo a un insieme di criteri comuni ai drammaturghi dell'epoca e che permettono di riconoscere una connotazione drammatica di fondo,⁸ tuttavia può essere compresa e analizzata a pieno solo in considerazione delle diverse funzioni teatrali svolte, di volta in volta, da ciascun personaggio, in rapporto al genere di appartenenza della *comedia*, alle sue dinamiche interne, alle esigenze della diegesi e alla percezione dell'azione (seria o comica) da parte del pubblico, proprio perché «los papeles del Siglo de Oro español están contruidos a partir de motivos fijos y de temas variables».⁹

È imprescindibile, pertanto, analizzare le funzioni e l'inserimento del personaggio a partire dal suo specifico statuto convenzionale di categoria drammatica che trova piena giustificazione nelle dinamiche che regolano i meccanismi dell'estetica teatrale aurea, proprio come sosteneva, molti anni addietro, Lázaro Carreter, il quale, a proposito della genesi del *gracioso*, si diceva «firme en mi convicción de que los hechos literarios de-

⁶ I. Arellano, *Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada*, «Cuadernos de teatro clásico», 1 (1988), p. 28.

⁷ M. Vitse, *Notas sobre la tragedia áurea*, «Críticón», 23 (1983), p. 16.

⁸ I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid 1995, pp. 126-129.

⁹ F. Cantalapiedra Erostarbe, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Edition Reichenberger, Kassel 1995 p. 75.

ben hallar su primera justificación en la literatura misma, y de que las exigencias del proyecto que el autor intenta realizar en la obra son la clave para explicar muchas de sus circunstancias de forma y de contenido.¹⁰

Come già osservava Prades oltre cinquant'anni fa, non tutte le *dramatis personae* che costituiscono gli agenti della *comedia* spagnola hanno suscitato, nel corso dei secoli, lo stesso interesse presso i critici; già agli albori del secolo XX, Martinenche aveva rivolto un'attenzione speciale alla figura emblematica e poliedrica del *gracioso* (che considerava, insieme al *galán* e alla *dama*, una delle più caratteristiche della *comedia nueva*),¹¹ inaugurando una tendenza estremamente feconda dell'ispanismo che tutt'oggi continua ad annoverare un numero considerevole di approcci e studi dedicati proprio alla costruzione e alla specificità del *papel risible*.

È soltanto nel 1932 che, con Kennedy, viene affrontata per la prima volta con rigore la questione inerente al sistema dei personaggi del teatro aureo, giungendo a identificare uno schema fisso a partire dalla casistica fornita dalla drammaturgia di Moreto. Come afferma l'autrice, «The cast, which is ordinarily reduced to a minimum invariably, includes six characters; the *hero* and his *servant* (the “gracioso”), the *heroína* and her *maid*, a *second gallant* and a *second lady*. Not infrequently, in addition to these, the plot calls for an old man (usually *father* to the heroine) and, one, two or more gallants besides those already specified».¹² Solo qualche anno dopo, nel 1934, Romera Navarro dedica un importante saggio alla precettistica aurea relativa al sistema dei personaggi, offrendo un'accurata disamina di una singola categoria di *dama*, quella delle «disfrazadas de varón»,¹³ e chiarendo come, a partire dalla drammaturgia di Lope de Vega,

¹⁰ F. Lázaro Carreter, *Introducción a El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, R. Doménech (ed.), Cátedra/Teatro Español, Madrid 1987, p. 33.

¹¹ E. Martinenche, *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, Hachette, Paris 1900, pp. 79ss.

¹² R.L. Kennedy, *The Dramatic Art of Moreto*, Smith College, Philadelphia 1932, p. 76.

¹³ M. Romera-Navarro, *Las disfrazadas de varón en la Comedia*, in «Hispanic Review», 2 (1934), pp. 269-286.

si sia andato fondando un vero e proprio modello convenzionale che stabilisce le caratteristiche del tipo.

Al di là di questi lavori pionieristici condotti sulle figure femminili della *Comedia nueva*, occorre constatare che le ricerche rivolte alla caratterizzazione delle eroine nella drammaturgia del Siglo di Oro mostrano, nella maggior parte dei casi, una prospettiva critica dominante di solito riconducibile a un impianto di tipo sociologico, storicistico e tematico, con frequenti analisi dedicate alla raffigurazione dei personaggi femminili nell'ottica di una costante marginalizzazione sociale e culturale.¹⁴ Si tratta di un orientamento critico che spesso preclude un approfondimento delle questioni legate, invece, alla fenomenologia del tragico femminile inteso come peculiare declinazione di convenzioni teatrali e letterarie ascrivibili alle molteplici codificazioni del teatro aureo, tralasciando non solo le dinamiche convenzionali che regolano l'universo della drammaturgia spagnola, ma anche la codificazione linguistica e iconologica dei personaggi, aspetti che, a loro volta, si coniugano all'articolazione complessa dei paradigmi mitici corrispondenti, dando vita a trasmissioni retoriche e iconiche che procedono dalla classicità e la cui identificazione rappresenta, di fatto, una condizione basilare per la piena comprensione dei modelli chiamati a integrare nella precettistica drammatica dei Secoli d'Oro.

Fatte queste debite premesse sul fronte degli studi critici, ciò che in questa sede si mira a proporre è un nuovo modello di esegesi letteraria da applicare al sistema dei personaggi femminili della *Comedia nueva*, per rintracciarne il prototipo letterario dominante e analizzarne tanto l'impianto retorico del linguaggio drammatico quanto la sua trasposizione iconologica, prendendo in considerazione il graduale processo di sovrapposizione, contaminazione e rivisitazione dei codici e dei miti che collaborano alla costruzione di determinate categorie del tragico femminile, secondo uno schema convenzionale che risponde ai pre-

¹⁴ Sintomatico di questa scarsa attenzione a un approccio che tenga conto dei modelli retorici e iconologici dominanti all'epoca è l'esistenza di un unico lavoro dedicato alla caratterizzazione teatrale delle eroine della *Comedia* barocca e condotto attraverso l'esame del monologo femminile, seppure circoscritto ad alcune opere calderoniane. Si tratta dello studio di L. Bueno, *Heroínas con voz propia: el discurso femenino en los dramas de Calderón*, University of Extremadura, Cáceres 2003.

supposti estetici e ideologici della cultura barocca spagnola, fortemente connotata da istanze di visualizzazione che confluiscono nell'elaborazione formale di un nuovo modello metaforico e nella definizione simbolica e iconica dei personaggi stessi. Alla luce di questi presupposti, si intende delineare il profilo drammaturgico di Dorotea – la protagonista femminile de *La niña de Gómez Arias* di Calderón – a partire da un approccio allo studio del personaggio teatrale che assume il discorso come veicolo privilegiato per la caratterizzazione delle *dramatis personae*. È proprio nel segno verbale, infatti, che occorre rintracciare la trasmigrazione di paradigmi letterari, retorici e simbolici provenienti dalla dimensione esemplare del mito che, nella drammaturgia aurea, si sviluppano determinando la scelta di modelli strutturali, espressivi e tematici ricorrenti, fra i quali anche la codificazione della *relicta* che, tuttavia, è solo uno dei molteplici casi in cui può essere declinato il tragico femminile.

Tale retorica del femminile drammatizza il sublime eroico e arriva fino al teatro del Siglo de Oro, attraverso una complessa rielaborazione dei mitemi classici che sostiene e alimenta la creazione di un articolato sistema dei personaggi, contribuendo a definire il moderno passaggio dal tragico al dramma e determinando, per via retorica, gli aspetti convenzionali della mimica e della posa che si conformano alle convenzioni iconiche epocali. Si tratta di un fenomeno che offre interessanti punti di contatto tra letteratura e immagine e che rende indispensabile analizzare le corrispondenti trasmigrazioni iconiche di questi mitemi che attraversano la produzione epica, elegiaca e tragica dell'antichità e arrivano fino al barocco.

Il punto di riferimento per iniziare a ricostruire tale processo di codificazione è costituito dalle *Heroides* ovidiane, una raccolta di lettere in cui il progressivo abbassamento del registro sublime riconducibile all'eroismo tragico lascia spazio al ripiegamento in una dimensione più individuale e intimista che assurge a nuovo codice, quello appunto dell'elegia al femminile, dando vita a una galleria di monologhi la cui struttura rivela il principio di un impianto teatrale dell'opera fondato sulla recitazione.¹⁵

¹⁵ Sulla natura teatrale delle *Heroides* e il loro impianto lirico-drammatico si rimanda a M.P. Cunningham, *The Novelty of Ovid's Heroides*, «Class.

Come afferma Rosati a proposito del sistema formale e ideologico che sottende questo complesso universo lirico, «L'elegia si offre cioè a Ovidio come una retorica capace di modellare l'esperienza di amore infelice delle sue eroine secondo i propri schemi e il proprio linguaggio: gli fornisce sia la forma del contenuto che la forma dell'espressione».¹⁶ Mentre l'elegia erotica latina lascia solo occasionalmente la parola all'io femminile, le convenzioni stabilite da Ovidio ne fanno un codice coerente e sistematico che si richiama alla tradizione letteraria greca, recuperando il tipo dell'eroina infelice la cui testimonianza più immediata è la figura di Medea abbandonata da Giasone, un'immagine dalle chiare reminiscenze euripidee che coesiste con altre figure analoghe, fra cui, per esempio, la Simeta del II *Idillio* di Teocrito o la fanciulla dell'anonimo *Carmen Grenfellianum* che sfrutta il *topos* del *paraclausithyron* (il motivo letterario del lamento dietro la porta chiusa).¹⁷ Con le *Heroides* ci troviamo in presenza di un modello fondato sul principio di un'organizzazione retorica e simbolica dello spazio lirico che connota l'esperienza amorosa delle eroine mediante un linguaggio specifico che restituisce il discorso poetico attraverso un punto di vista univoco e parziale. Come chiarisce Barchiesi,

Non si tratta solo di restrizione tematica – il tema unificante, come nelle *Heroides*, è l'amore – ma soprattutto dell'effetto costante di una voce individuale, che attira a sé ogni tema. L'elegia [...] si distingue, appunto, per la perentoria riduzione di ogni interesse esterno al fuoco centrale, che è la *persona* del poeta innamorato, con il suo orientamento dominante: la conquista e la difesa dell'amore. Lo specifico dell'elegia sta proprio in questa riduzione monologica: è lo spazio dove parla, di regola, una voce sola.¹⁸

Ne risulta una narrazione dai toni autobiografici che offre un'immagine dicotomica dei due amanti nella quale si afferma

Phil.», 44 (1949), pp. 100-106 e a P. Steinmetz, *Die literarische Form der Epistulae Heroidum Ovidis*, «Gymn.», 94 (1987), pp. 136ss.

¹⁶ G. Rosati, *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 29 (1992), p. 74.

¹⁷ Cfr. H.V. Canter, *The Paraclausithyron as a Literary Theme*, «American Journal of Philology», 41, 4 (1920), pp. 355-368 e M.S. Cummings, *Observations on the Development and Code of Pre-elegiac Paraklausithuron*, University of Ottawa, Ottawa 1996.

¹⁸ A. Barchiesi, *Narratività e convenzione*, in P. Ovidii Nasonis *Epistulae Heroidum 1-3*, a cura di A. Barchiesi, Felice Le Monnier, Firenze 1992, p. 20.

la centralità della soggettività femminile, depositaria di un ego elegiaco di norma incline all'autocommiserazione, a una mesta contemplazione della propria sofferenza che, tuttavia, convive con i toni recriminatori contro l'amante crudele, «immemor» del sacrificio dell'innamorata e della sua incondizionata devozione. Si viene a formulare, quindi, una specifica convenzione retorica che recupera la tipologia declamatoria della *suasoria*, per mezzo della quale si struttura il discorso ricorrendo a una serie di espedienti e modalità espressive che si servono di appassionate argomentazioni e toni concilianti per convincere la controparte maschile a tornare sui suoi passi.

Quest'ipotesi di lavoro consente di riconoscere, nell'esemplarità delle vicende raccontate e nella ripetizione di situazioni e gesti che strutturano il *topos* dell'abbandono, il paradigma mitico della *relicta*, la cui resa si accosta a un marcato manierismo nell'espressione, talvolta melodrammatica, del dolore. Un paradigma a partire dal quale, tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo, inizia a prendere forma l'«opera con musiche», genere che si propone di superare la difficoltà nella resa delle emozioni ricorrendo alla monodia accompagnata.¹⁹ L'accostamento fra elegia (genere monologico per eccellenza, secondo Conte)²⁰ e melodramma si costruisce a partire da un'analogia di fondo tanto più evidente quando si pensa che l'adozione dello stile elegiaco non solo implica una riscrittura del mito connessa all'abbandono del discorso corale, insieme a una riformulazione del racconto che ripiega su una forma monologica e autoreferenziale, ma addirittura trova il suo fondamento nel ricorso a una tipi-

¹⁹ Non è questa la sede per approfondire le questioni connesse all'origine e agli sviluppi del melodramma, pertanto, oltre all'ormai classico studio di A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Bocca, Torino 1903 (rist. anast. Sala Bolognese, Forni 1983), si rimette a P. Fabbri, *Origini del melodramma. Caratteri e funzioni dell'opera. Diffusione dell'opera*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, a cura di A. Basso, UTET, Torino 1995, vol. I, pp. 59-129; D. Giacotti, *Il recupero della tragedia antica a Firenze e la Camerata de' Bardi*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna. Serie storia del teatro*, vol. I, Vita e pensiero, Milano 1968, pp. 94-132; C. Palisca, *The Florentine Camerata*, Yale University Press, New Haven and London 1989; L. Ronga, *La nascita del melodramma dallo spirito della poesia*, in L. Fassò, *Teatro del Seicento*, Ricciardi, Napoli 1956, pp. XXXVII-LIII.

²⁰ G.B. Conte, *L'amore senza elegia*, introduzione a Ovidio, *Rimedi contro l'amore*, a cura di C. Lazzarini, Marsilio, Venezia 1986, p. 11.

cità di situazioni che comporta una vera e propria esibizione del gesto che, di fatto, acquisisce lo statuto di posa, di esibizione quasi manieristica dei sentimenti.²¹

Ne deriva una grammatica del dolore che non è fatta soltanto di un repertorio verbale ormai lessicalizzato, ma anche di una maniera della gestualità che si fa norma, codice. Per di più, la teatralità del gesto si rispecchia in modo speculare nella corrispondenza lirica fra lo stato d'animo e il paesaggio circostante, selvatico e solitario, che assurge appunto a scenario dell'azione nel quale è l'interiorità del personaggio a prendere la parola e a esprimersi attraverso l'enfasi di una posa melodrammatica che si fa modello, emblema appunto del dolore. Ed è proprio a questo statuto paradigmatico che si riconduce la raffigurazione di Arianna, prototipo per eccellenza della *relicta*, un modello la cui assimilazione e conseguente rielaborazione, dall'età classica fino alla modernità, plasmerà l'esperienza del dolore e dell'abbandono non solo all'interno dello spazio letterario, ma anche nel campo delle arti figurative, dando vita a una vera e propria icona alla quale si richiama espressamente la caratterizzazione drammatica del personaggio di Dorotea.

La codificazione del tragico femminile secondo il paradigma mitico della *relicta* è appunto il fondamento teorico a partire dal quale muove quest'analisi della Dorotea calderoniana. La *comedia* analizzata appartiene alla prima epoca del drammaturgo e si potrebbe considerare una sorta di glossa drammatica al *cantar* de *La niña de Gómez Arias*, fonte di altre opere teatrali del tempo²² e canzone popolare molto diffusa nel Siglo de Oro, in cui si narra di come un tale Gómez Arias abbia dapprima sedotto una fanciulla, ma poi, stancatosi di lei, abbia deciso di venderla come schiava a un moro.²³ Come afferma Canavaggio,

²¹ Cfr. G. Rosati, *Epistola elegiaca e lamento femminile*, in Publio Ovidio Nasone, *Lettere di eroine*, introduzione, traduzione e note di G. Rosati, Bur, Milano 1989, pp. 14-15.

²² Il drammaturgo Vélez de Guevara scrisse un'opera dal titolo omonimo che fu probabilmente la fonte più diretta alla quale Calderón attinse, mentre Cervantes s'ispirò al medesimo *cantar* per la stesura dell'*Entremés del viejo celoso*. A tal proposito, si veda R. Rozzell, *The Song and Legend of Gómez Arias*, «Hispanic Review», 20 (1952), pp. 91-107.

²³ Sulla possibile ricostruzione del testo del *cantar* e sulle questioni redazionali che lo riguardano si rimanda a J.B. Avalle-Arce, *El cantar de La niña de Gómez Arias*, «Bulletin of Hispanic Studies», 44 (1967), pp. 43-48 e a

Según ha sido señalado, el proceso de proverbialización de este cantar, patente desde el siglo XVI, había llegado a cargar la figura de la niña de un valor irónico o burlesco, convirtiéndola en prototipo de la mujer fogueada que afecta inocencia: recuérdese, entre otros ejemplos, la cita que Cervantes, en *El viejo celoso*, pone en boca de Cristina, en el momento en que ésta se burla de los espavientos de doña Lorenza.²⁴

A questo punto, risulta opportuno soffermarsi un momento sull'aspetto legato al «donjuanismo» del protagonista maschile, elemento precedentemente evidenziato da Eugenio Ochoa nel lontano 1838²⁵ e debito tematico plausibile dal punto di vista cronologico,²⁶ nonché argomento speculare a quest'analisi. A tal

S.G. Armistead e J.H. Silverman, *La niña de Gómez Arias en la tradición moderna*, «Anuario de Letras», 17 (1979), pp. 309-317. Per quanto concerne, invece, le questioni relative alla datazione della *comedia* di Vélez de Guevara si veda l'Introduzione a *La niña de Gómez Arias de Vélez de Guevara*, ed. de R. Rozzell, Universidad de Granada, Granada 1959, p. 59, dove lo studioso fissa i possibili estremi cronologici dell'opera fra il 1608 e il 1614.

²⁴ J. Canavaggio, *Calderón entre refranero y comedia: de refrán a enredo*, in L. García Lorenzo (ed.), *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1981), Vol. I, CSIC, Madrid 1983, pp. 391-392.

²⁵ Nelle pagine introduttive all'opera, lo studioso afferma: «Gómez Arias en efecto es un verdadero don Juan; pero como rara vez el que imita iguala al que crea, furza es conocer que si realmente imitó Calderón a Tirso, se quedó muy inferior a él. El carácter de Gómez Arias sin embargo está admirablemente pintado, pero creemos que el autor hizo mal en presentarle con colores tan odiosos, quitándole de esta suerte todo interés. Acaso quiso por este medio motivar el sangriento desenlace de su drama, pero prescindiendo de que el tal desenlace está traído por los cabellos y es tan inverosímil que raya en absurdo, hubiera producido más efecto si los errores de Gómez Arias fueran hijos de la pasión y no producto de un alma friamente bárbara y dañina», cfr. E. de Ochoa, *Teatro escogido de Pedro Calderón de la Barca con una introducción y la biografía*, Baudry, Paris 1838, p. 653.

²⁶ Dal punto di vista cronologico, è plausibile ipotizzare che *El Burlador de Sevilla* preceda *La niña de Gómez Arias*, sebbene il dibattito sulla questione testuale dell'opera non si sia mai del tutto esaurito; non è questa la sede per riassumere una bibliografia esauriente sull'argomento, ma solo a titolo indicativo si rimanda a A. Rodríguez López-Vázquez, *Tirso de Molina y El Burlador de Sevilla: la hipótesis tradicionalista y el estado de la cuestión*, «Castilla. Estudios de Literatura», 2 (2011), pp.151-165. Va detto comunque che, nel corso degli anni, l'arco temporale all'interno del quale è stata collocata la *pièce* calderoniana ha subito non poche variazioni. Riassumendo brevemente, secondo Hartzbusch (dato riportato da Valbuena Briones nella sua Introduzione all'opera in Pedro Calderón de La Barca, *Obras completas. Dramas*, Edición de Á. Valbuena Briones, Tomo I, Aguilar, Madrid 1966, p. 791) essa sarebbe antecedente al 1651; E. Slowman ritiene invece che pos-

proposito, ciò che bisogna sottolineare è la sostanziale differenza nella resa drammatica di questo «donjuanismo» rispettivamente nella *comedia* di Tirso e in quella di Calderón, dal momento che la peculiare connotazione del *Burlador* restituisce un personaggio complesso, caratterizzato dall'ingegno, dal coraggio e da una spiccata capacità di seduzione, mentre la portata drammatica di tale mito poetico in qualche modo sembra perdere vigore e grandiosità nella figura di Gómez Arias, il cui protagonismo si rivela, in realtà, debole e secondario. Infatti, non solo questo soggetto manca dello spessore e delle qualità che contraddistinguono il protagonista di un dramma, ma è altresì incapace di caratterizzarsi in forma autonoma attraverso una consapevole affermazione di sé; in più occasioni, semmai, ne risulta un personaggio infimo che si riflette passivamente nell'immagine della sua stessa bassezza, così come essa viene restituita attraverso lo sguardo altrui.

Ad esempio, già al principio dell'Atto I, in un vivace scambio di battute fra Ginés e il suo *amo*, il *gracioso* non manca di sottolineare una serie di difetti, vizi e abitudini negative che contraddistinguono il crudele Gómez Arias, ironicamente rimproverato per la sua indigenza, per il vizio del gioco, per la misera professione di soldato, per l'indole irascibile e soprattutto per la facilità con cui s'innamora di ogni fanciulla che incontra, complicazione non di poco conto secondo Ginés il quale non solo si rammarica per le spiacevoli conseguenze che tale comportamento implica, ma si considera egli stesso una vittima sulla quale si ripercuotono inesorabilmente le malefatte del *galán*, quasi prefigurando la misera sorte che il *gracioso* si ritroverà a condividere, suo malgrado, con la sventurata Dorotea. E proprio a proposito degli scellerati amori di don Arias, vale la pena di soffermarsi un momento su una parte significativa di questo dialogo:

sa risalire al 1630 (*The Dramatic Craftsmanship of Calderon. His Use of Earlier Plays*, The Dolphin Book Co., Oxford 1958, pp. 159-187), mentre H.W. Hilborn (*A chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, The University of Toronto Press, Toronto 1938) propone di datarla fra il 1637 e il 1639. Infine, Astrana Marín ritiene che la *comedia* sia posteriore al 1639 (Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. Dramas*, Tomo I, Aguilar, Madrid 1932, p. LXII).

GINÉS:

Que quiera un hombre, señor,
 a una mujer no te niega
 mi labio que es natural
 filosofía secreta,
 que hasta los brutos la saben,
 sin que los brutos la aprendan.
 Que quiera al cabo del año
 a dos, como las dos sean,
 por vanidad una hermosa,
 y por capricho otra fea,
 vaya; mas que quiera
 cuantas mujeres mira, y que apenas
 llegue a un lugar, cuando ya
 amor en el lugar tenga,
 es mucha filosofía (p. 795b)²⁷.

Al di là dei ben noti aspetti convenzionali che caratterizzano l'atteggiamento burlone e disincantato del *gracioso* nei confronti dell'amore e delle donne, in questo caso è altresì ragionevole asserire che

Calderón lascia trasparire – seppur con toni ironici – il nucleo drammatico intorno al quale si sviluppa il conflitto tragico dell'opera e la costruzione del cui significato da parte del pubblico è, inoltre, verosimile che potesse avvenire grazie al fondamentale riferimento tematico offerto dal *cantar proverbializado* al quale abbiamo accennato all'inizio. L'interrelazione fra quest'ultimo e la *Comedia* in questione, pertanto, non si limiterebbe ad un mero recupero formale del patrimonio folkloristico riconducibile alla tradizionale cultura orale, ma frutterebbe in modo efficace le competenze degli spettatori, sulla base delle quali è plausibile ipotizzare una ricostruzione a priori delle vicende che si fonda sul consapevole riconoscimento delle affinità esistenti fra il rimando alla dimensione *cancioneril* e la contingenza della diegesi.²⁸

Se lo sguardo del *gracioso* – come si vedrà anche alla fine della *comedia* – funge da specchio sul quale, in diverse occasioni, si riflette l'animo ignobile di Gómez Arias, ancor più significativo è il valore connotativo esercitato dalla parola di Dorotea,

²⁷ Tutte le citazioni della *comedia* procedono dal testo pubblicato in P. Calderón de La Barca, *Obras completas. Dramas*, Edición de Á. Valbuena Briones, Tomo I, Aguilar, Madrid 1966. Da questo momento in poi, poiché nel volume citato non è presente l'indicazione dei versi, si menzioneranno soltanto le pagine e la colonna corrispondenti.

²⁸ L. Barone, *La figura del gracioso nel teatro di Pedro Calderón de la Barca*, Publicaciones digitales del GRISO, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona 2012, pp. 366-367.

la cui caratterizzazione tragica si afferma per antitesi rispetto alla figura del meschino *galán* e non può essere confinata al semplice ruolo secondario di vittima, ma mostra una complessa codificazione teatrale che è appunto il risultato della trasmigrazione del paradigma mitico della *relicta*. Precisamente, come è già stato messo in risalto da Valbuena Briones nella sua introduzione a questa *comedia* calderoniana,

Lo que en la creación del fraile mercedario es valentía, inteligencia y atractivo, con los que elabora el mito poético, se ha esfumado en *La niña de Gómez Arias* para resaltar, entre sombrías pinceladas, el burdo metal del alma del delincuente. Consigue esta visión al dar énfasis dramático a la figura de la víctima – Dorotea – y al centrar la acción en torno a ella. Así concebida la obra, Dorotea pasa a ser el personaje trágico *per se*.²⁹

Con l'inizio dell'Atto II, l'azione drammatica ha ormai abbandonato il contesto urbano fra Granada e Guadix e si è spostata nello spazio aperto delle montagne nei pressi dell'Alpujarra, un luogo selvaggio e deserto in cui la natura prolifera incontrollata, dando vita a un paesaggio lussureggiante la cui presenza assume chiare valenze simboliche:³⁰

GÓMEZ (A GINÉS que está dentro)
 En el verde laberinto
 destas peñas y estas ramas,
 defendido aún a los rayos
 del sol, los caballos ata,
 en tanto que en su florida
 verde lisonjera estancia,
 el hermoso dueño mío
 un breve espacio descansa (p. 805a).

La passione di don Arias per Dorotea esplose proprio nell'intimità rigogliosa di questo «verde laberinto» che offre ai due giovani il rifugio ideale per la loro momentanea «estancia lisonjera»; si tratta di uno spazio emblematico, dunque, non solo per

²⁹ P. Calderón de La Barca, *Obras completas. Dramas*, Edición de Á. Valbuena Briones, Tomo I, Aguilar, Madrid 1966, p. 790.

³⁰ Cfr. I. Arellano, *Espacios dramáticos en los dramas de Calderón*, in F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro 2001, p. 86.

la rappresentazione dell'oltraggio e la costruzione speculare dei personaggi (*immemor amans/relicta*), ma anche ai fini della diegesi stessa. Infatti, mentre nell'Atto I, sia Dorotea che Beatrix incontrano segretamente Gómez Arias all'interno delle rispettive residenze, contravvenendo quindi alla legge paterna che ne tutela l'onore e che le reclude nello spazio chiuso e simbolico della casa, attraverso quelle montagne, invece, si compie la fuga dei due amanti, è nei meandri del bosco dove si consumano l'inganno, la seduzione e il successivo abbandono della fanciulla ed è ancora in quei luoghi che avverrà, poco dopo, il repentino innamoramento del moro Cañerí, acceso anch'egli di passione per Dorotea.

Per ragioni diegetiche e di decoro (drammatico e morale), Calderón non può rappresentare in modo esplicito l'alcova degli amanti, ma solo alludere ai loro presunti incontri, ed è così che l'elemento erotico riaffiora attraverso le battute di Ginés il quale, più volte, allude maliziosamente al congiungimento dei due personaggi, sfruttando espedienti convenzionali quali l'ironia metaletteraria e le palesi allusioni a sfondo sessuale. Infatti, facendo appello alla memoria collettiva del pubblico e alle mode letterarie dell'epoca, le parole pronunciate dal *gracioso* visualizzano l'immagine assente dell'alcova – «pero luego que dejada/la cabaña, que fue albergue/desta Angélica gallarda» – attraverso l'evocazione del celebre *romance* gongorino «En un pastoral albergue», sebbene in questo contesto vengano sovvertiti i valori positivi riconducibili alla figura dell'onesto Medoro per mettere in evidenza la crudeltà di Gómez Arias. Poco dopo, inoltre, il richiamo alla perdita innocenza della fanciulla ritorna ancora nel discorso beffardo di Ginés, quando questi ironizza sulla stanchezza di Dorotea che «ha tres noches ya que anda en trabajo» (p. 806a).

In queste circostanze, un *romance* di 53 versi pronunciato da Dorotea, al principio dell'Atto II, comincia a delineare i connotati tragici dell'eroina, ricorrendo a una serie di *topoi* letterari immediatamente riconducibili a questo paradigma e anticipandone, appunto, l'imminente fissazione nell'icona della *relicta*: si tratta, in particolare, della convenzione letteraria nota come *ser-*

vitium amoris,³¹ nonché di codificazioni ormai canoniche quali la fuga, l'abbandono della casa paterna (con il conseguente affronto per la famiglia d'origine) e la cieca fiducia nella promessa di matrimonio quale sacro coronamento di un amore altrimenti dissolto, tutti elementi ben noti che rievocano altrettante vicende topiche del mito classico come quelle di Medea o della stessa Arianna:

DOROTEA

No digo yo haber dejado
 por tí mi padre y mi casa,
 mas los imperios del mundo,
 cuando por tí los dejara,
 aun me parecieran poco
 trofeo para tus plantas.
 Sola una cosa debiera
 tenerme desconfiada,
 que es el peligro que pueden
 correr mi honor y mi fama;
 pero habiéndome tú dado
 de esposo mano y palabra,
 en cuya seguridad
 me trae mi confianza,
 ¿por qué me he de arrepentir? (p. 805a)

Come già accennato, poco dopo, approfittando del sonno profondo di Dorotea, Gómez Arias non esita a lasciarla nel monte dopo averla sedotta e ingannata; la scena dell'abbandono della fanciulla in un luogo aspro e deserto mentre questa è ancora addormentata è verosimilmente modellata a partire dal rinomato episodio della fuga di Teseo, una reminiscenza letteraria che si accompagna all'immagine desolata del talamo ormai vuoto che tramuta quella che era stata la vaga percezione del risveglio in un'amara e inconfutabile realtà. Anche in quest'occasione, Calderón affida alle parole del *gracioso* la sintesi del crimine che si sta consumando sulla scena:

³¹ Il tema erotico-elegiaco del *servitium amoris* restituisce un'immagine dell'innamorato fedele che, con devozione assoluta, consacra la propria esistenza ai desideri e alla volontà della persona amata, con uno spirito di totale abnegazione e remissione. Si veda più avanti la nota 31.

GINÉS

Mal haya
mujer que a hombre enamorado
de otra cree!

GÓMEZ

¿Ahora me sacas
moralidades? Camina,
¿qué te detienes ?

GINÉS

Repara,
señor, en que es tu crueldad
mayor que...

GÓMEZ

¿La voz levantas?

GINÉS

No; mas digo que es acción
indigna de ti que hagas
tal traición a una mujer
a quien sacas de su casa
y que de ti se confía.
Modo habrá para apartarla
menos cruel; no la dejes
sola en aquesta montaña.
Granada tiene conventos;
en uno puedes dejarla;
no la agravies en la vida,
ya que en el honor la agravias (p. 807a).

Come si evince dai versi citati, Ginés sottolinea l'immoralità del crimine che si sta commettendo e ribadisce al reticente don Arias (ma, indirettamente, anche agli astanti) il sacrificio compiuto dalla fanciulla per seguire la sorte dell'amato e condividerne la fuga, riassumendo così, in poche battute, una serie di *topoi* provenienti dal modello elegiaco quali la fiducia incondizionata nella lealtà dell'innamorato, l'abbandono della casa paterna e la perdita dell'onore che la macchierà per sempre. Ancora una volta, pertanto, quella che convenzionalmente andrebbe identificata come la *figura del donaire*, agente comico per eccellenza, assume, invece, lo statuto di personaggio serio il quale compie una complessa parabola drammatica che lo porta perfino a connotarsi alla stregua di un doppio – talvolta dai connotati parodici – dell'eroina tragica.

Ma è nel terzo atto che la caratterizzazione di Dorotea assimila a pieno la codificazione tragica della *relicta*, recuperando il consueto tema dell'abbandono e della recriminazione sul fronte della loro resa formale, e facendo esplicito ricorso alla tipologia retorica della *suasoria* per convincere il reticente Gómez Arias a tornare sui suoi passi. Fedele al modello elegiaco che ne sostiene la costruzione drammatica, Dorotea si appella allo statuto persuasivo delle *décimas* (che – come sosteneva Lope nel suo *Arte nuevo* – «son buenas para las quejas») per convincere l'amante a riprenderla con sé, insistendo sulle sofferenze patite e sul dolore di una perdita che non è solo l'allontanamento dell'amato irricoscente, ma anche la certezza di un disonore che continuerà ad aleggiare come un'ombra di infamia sul proprio futuro (fattore al quale aveva già accennato Ginés, suggerendo a don Arias di lasciare la fanciulla in un convento piuttosto che abbandonarla, da sola e in balia di innumerevoli pericoli, nei boschi della Alpujarra):

DOROTEA

¿Qué monstruo airado,
que bárbaramente aleve,
no hay precepto que le dome,
que helado cadáver come,
que caliente coral bebe,
a una queja no se mueve?

GÓMEZ

Yo, a quien ha hecho el rigor
nuevo caribe de amor.
Vamos, Ginés.

DOROTEA

Considera
que en una desierta esfera
me dejás, donde mi honor
segunda vez aventuras.
Mira que a vista, ¡ay de mí!,
estás de Benamejí;
mira que estas peñas duras
teatros de desventuras
son (p. 817b).

In questo scambio di battute fra i due personaggi, vanno messi in evidenza due elementi fondamentali: innanzitutto, la connotazione mostruosa di Gómez Arias, costruita attraverso un

complesso gioco metaforico che ruota intorno a un forte richiamo intertestuale fra il *galán* calderoniano e il mito ferino di Calibano di shakespeariana memoria. L'immagine del selvaggio primitivo permette di associare la sua bestialità ripugnante e cannibalesca al comportamento barbaro di Gómez Arias – che metaforicamente fa scempio dell'amore di Dorotea e non mostra alcuna esitazione, anzi rimane impassibile dinanzi al suo triste destino. Ritroviamo, inoltre, un secondo elemento legato a quella che si potrebbe definire un'autentica «scenografia dell'abbandono»: la topicità del paesaggio che fa da sfondo alla disperazione dell'eroina si costruisce, infatti, per mezzo del discorso di Dorotea che si richiama espressamente al paradigma mitico della *relicta* quando associa le rocce impervie nei dintorni di Benamejí a un vero e proprio teatro delle sue disavventure che rievocano le «concava saxa» di Nasso, triste scenario nel quale si consuma la disperazione dell'Arianna ovidiana nell'*Epistula X* delle *Heroides* (vv. 20-23):

Alta puellares tardat harena pedes.
Interea toto clamanti litore «Theseu!»,
reddebant nomen concava saxa tuum
et quotiens ego te, totiens locus ipse vocabat [...].³²

Nella *pièce* in esame, per di più, si viene a creare una significativa specularità fra l'animo afflitto della fanciulla e il paesaggio desertico che fa da sfondo alle sue vicende, uno scenario connotato da un'oscurità emblematica in cui si aggirano le belve feroci, quasi fossero generate dal buio stesso. L'abbandono di Dorotea e la minaccia di essere venduta come schiava al bandito Cañerí suscitano l'ira e i lamenti sconsolati dell'eroina che piange il proprio destino in uno straziante *romance* che accoglie, nel suo tessuto drammatico, l'eredità dell'antico *cantar* popolare. Poco dopo, quando il pathos della *comedia* raggiunge il suo apice, ci s'imbatte in un lunghissimo monologo di 191 versi che può essere suddiviso in più parti, la prima delle quali racchiude una feroce invettiva strutturata su più livelli:

³² Tutte le citazioni dell'opera sono tratte da P. Ovidio Nasone, *Lettere di eroine*, Introduzione, traduzione e note di G.P. Rosati, Rizzoli, BUR, Milano 2013. D'ora in poi, s'indicheranno solo l'Epistola corrispondente e il numero dei versi.

DOROTEA

Monstruo ingrato, bruto fiero,
 pasmo horrible, asombro vil,
 fiera inculta, áspid traidor,
 cruel tigre, ladrón neblí,
 león herido, lobo hambriento,
 horror mortal, y hombre, en fin,
 por decirte de una vez
 cuanto te puedo decir,
 ¿qué intentas, qué solícitas,
 qué determinas, que así
 en tu ofensa todo el Cielo
 conjuras, sin advertir
 que a tanto delito ya
 todo su imperial zafir,
 piadosamente irritado,
 forjando está contra tí
 los rayos de ciento en ciento,
 las iras de mil en mil? (p. 818b)

Nei primi 8 versi, occorre sottolineare, innanzitutto, l'espedito retorico dell'accumulazione d'immagini dal marcato valore emblematico, la cui funzione è quella di tradurre visivamente e metaforicamente quella crudeltà di Gómez Arias poco prima associata al mito ferino di Calibano e qui enfatizzata grazie alla sonorità vibrante delle frequenti consonanze nei primi 6 versi. Tale accumulazione, inoltre, si sviluppa in modo sistematico attraverso una bimembrazione del verso che organizza il discorso per mezzo di una *climax* discendente che, dalla pura astrazione di una mostruosità man mano sempre più animalesca, precipita infine in una corporeità ferina che stigmatizza tale ferocia e ripropone figure emblematiche quali il leone, la tigre e il lupo, utilizzate di frequente nell'elegia latina in circostanze analoghe. Nella battuta di Dorotea, questa caduta nello stato bestiale si arresta, infine, nel termine «hombre», la cui centralità nel verso lo trasforma in personificazione assoluta della crudeltà più bassa: Gómez Arias – che si staglia al centro di questi versi raffigurando l'immagine generica dell'uomo – rappresenta, dunque, la fiera per antonomasia, la più temibile fra le belve, poiché riassume, nella sua emblematica singolarità, ogni empietà immaginabile in natura. Per costruire lo statuto di tale personaggio, Calderón si serve della forza evocatrice della parola poetica che, da un lato, si richiama al mito ferino di Calibano e, dall'altro,

recupera il parallelismo fra l'efferatezza dell'amante *immemor* e le belve feroci, espediente retorico molto diffuso nel lamento d'amore della poesia elegiaca ed epica – basti pensare non solo alle parole di Arianna, nelle *Heroides* ovidiane (dove lo stesso *incipit* della lettera alimenta tale similitudine ferina) e ancor di più nell'*èkphrasis* inserita nel LXIV carme catulliano, ma anche a quelle della Didone virgiliana che associa il fuggitivo Enea alle tigri d'Ircania:

Illa relictis feris etiam nunc, improbe Theseu,
vivit et haec aequa mente tulisse velis?
Mitius inveni quam te genus omne ferarum:
credita non ulli quam tibi peius eram.

(Ovidio, *Epistula X*, vv.83-88)

Quaenam te genuit sola sub rupe leaena,
quod mare conceptum spumantibus expuit undis,
quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Charybdis,
talìa qui reddis pro dulci praemia vita?

(Catullo, *Carmen LXIV*, vv.154-157)³³

Talia dicentem iam dudum aversa tuetur
huc illuc volvens oculos totumque pererrat
luminibus tacitis et sic accensa profatur:
«nec tibi diva parens generis nec Dardanus auctor,
perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.
Nam quid dissimulo aut quae me ad maiora reservo?
Num fletu ingemuit nostro? Num lumina flexit?
Num lacrimas victus dedit aut miseratus amantem est?

(Virgilio, *Aeneis*, IV, vv. 362-370)³⁴

Ritornando al testo della *comedia*, si può constatare come i successivi 10 versi che alimentano la seconda parte di quest'invettiva accolgono una disperata invocazione alla giustizia celeste preceduta da un'accumulazione di domande retoriche, dal ritmo sempre più incalzante, che bersagliano con veemenza la figura del traditore, sottraendola alla mano della giustizia terrena per scagliarla, invece, in un vortice di forze celesti chiamate

³³ Tutte le citazioni del Carme LXIV sono tratte da G.V. Catullo, *I Canti*, Introduzione e note di A. Traina, traduzione di E. Mandruzzato, BUR, Milano 1982. D'ora in poi, s'indicheranno soltanto i versi corrispondenti.

³⁴ P. Virgilio Marone, *Eneide*, introduzione di A. La Penna, traduzione e note di R. Scarcia, Fabbri, Milano 2004.

a raccolta per vendicare un simile oltraggio. Si percepisce una sorta di sentore pagano nel disperato appello alla vendetta divina che sembra alludere più alle divinità olimpiche dell'antichità che all'immagine del Dio cristiano; in ogni caso, il cosmo viene invocato come testimone e giudice supremo, al cui cospetto si sta consumando un crimine così efferato da non poter restare impunito. In particolare, proprio il riferimento ai fulmini forgiati nelle sfere celesti per essere scagliati contro il traditore non può che richiamare alla memoria la disperata invocazione alle Eumenidi dell'Arianna catulliana, alla quale fa seguito l'immediata vendetta di Zeus, anche in questo caso con un esplicito riferimento agli elementi cosmici:

«Non tamen ante mihi languescent lumina morte,
 nec prius a fesso secedent corpore sensus,
 quam iustam a divis exposcam prodita multam,
 caelestumque fidem postrema comprecet hora.
 Quare facta virum multantes vindice poena,
 Eumenides, quibus anguino redimita capillo
 frons expirantis praeporat pectoris iras,
 huc huc adventate, meas audite querelas,
 quas ego vae! misera extremis proferre medullis
 cogor inops, ardens, amenti caeca furore.
 Quae quoniam verae nascuntur pectore ab imo,
 vos nolite pati nostrum vanescere luctum,
 sed quali solam Theseus me mente reliquit,
 tali mente, deae, funestet seque suosque».
 Has postquam maestis profudit pectore voces,
 supplicium saevis exposcens anxia factis,
 annuit invicto caelestum numine rector.
 Quo motu tellus atque horrida contremuerunt
 aequora concussitque micantia sidera mundus.
 (Catullo, *Carmen LXIV*, vv. 188-206)

Come si evince dal raffronto fra i versi citati, la trasposizione calderoniana del modello elegiaco si snoda principalmente intorno a questa disperata richiesta di vendetta che prefigura una punizione esemplare la cui connotazione compensativa si propone alla stregua di una soluzione dal marcato valore riparatore: la figura della *relicta*, invasa da un *furor* che quasi ne altera la coscienza, fuori di sé e smaniosa di ottenere un risarcimento che possa ripagarla dell'affronto subito, invoca l'intervento di una giustizia celeste che si scagli con forza sul traditore, scuotendo perfino le viscere della terra e originando uno sconquasso tellu-

rico che sembra rispecchiare lo strazio e la disperazione che dilanano l'animo concitato della fanciulla abbandonata. Nella *comedia* in esame, l'invocazione rivolta all'universo tutto – restituita metonimicamente attraverso l'appello ai quattro elementi – oltre a rappresentare un espediente simbolico molto frequente nella drammaturgia calderoniana, costituisce qui un momento speculare all'imminente supplica che Dorotea rivolgerà a Gómez Arias, in preda a un rimorso repentino e disperato:

DOROTEA

Véngume el Cielo de tí.
 El sol te niegue sus luces,
 su aliento el aire sutil,
 el agua su azul esfera,
 la tierra su verde abril.
 Bañado en tu misma sangre,
 un verdugo dividir
 veas, por traidor, tu cuello...
 [...]
 Pero ¿qué digo? ¡Ahi de mí!
 Mi señor, mi esposo,
 Tu esclava soy, es así;
 mas no fugitiva esclava;
 pues ¿por qué he de presumir
 que fiel, y no fugitiva,
 te has de deshacer de mí?
 Si yo te di algún enojo,
 si algún enfado te di,
 maltrátame, y no me vendas;
 muera yo, y vive feliz.
 Favorable el sol te alumbre
 desde su hermoso cenit,
 suave el aire te regale,
 la agua en claro viril
 te sirva de espejo, y sea
 toda la tierra un jardín (pp. 818b-819a).

In primo luogo, è possibile osservare come l'esecuzione materiale della vendetta passi da un piano riconducibile alla giustizia celeste – che metaforicamente nega la sua benevolenza a Gómez Arias, proprio come suggerisce l'utilizzo ripetuto della litote che enfatizza quest'idea della privazione – a un piano che sembrerebbe, invece, più specificamente umano, con l'evocazione macabra della figura di un «verdugo» la cui centralità nel verso si accompagna a espedienti retorici quali l'*enjambement* e

l'iperbato per restituire sintatticamente l'immagine del traditore con la gola tagliata a causa del suo crimine. Per di più, oltre a fungere convenzionalmente da prefigurazione del tragico destino di Gómez Arias, questi versi esplicitano, nella loro sanguinaria visionarietà, il culmine della maledizione scagliata da Dorotea e, allo stesso tempo, si dissolvono in un'improvvisa esitazione, sovvertendo la violenza dell'invettiva che lascia spazio a un vera e propria declamazione costruita sul modello retorico della *suasoria*.

Nella seconda sezione dei versi citati, poi, è fondamentale sottolineare la significativa presenza del campo semantico riconducibile alla sfera dell'amore coniugale, aspetto convenzionale non secondario che rimanda al concetto di *fides*,³⁵ mutuato dall'universo lirico dell'elegia latina e trasmigrato a quello drammatico della *comedia* calderoniana non come mero riferimento letterario, bensì quale elemento funzionale alla costruzione del personaggio dell'eroina tragica, protagonista indiscussa della pièce in esame. Di fatto, Dorotea fonda il suo appello sull'idea di una fedeltà incondizionata connaturata a un rapporto coniugale indissolubile che, tuttavia, non esiste nella realtà e che la fanciulla concepisce sulla base di un principio di subordinazione e devozione assoluta nei confronti dell'amato che, poco dopo, volgerà addirittura verso la schiavitù. L'acme di tale supplica coincide, infatti, con l'immagine del totale annichilimento di Dorotea che prende corpo attraverso il ricorso a una climax che va dalla sottomissione all'umiliazione, fino a toccare il punto estremo della morte. La lettura degli ultimi versi citati mostra, infine, il ritorno degli stessi elementi cosmici già menzionati in precedenza e che qui si ripresentano, nel medesimo ordine, con un duplice effetto di richiamo e ribaltamento perché, pur continuando a rappresentare i principi che regolano le forze celesti e l'ordine immutabile del creato, non raffigurano più l'invocazione al furore della punizione divina, bensì quella alla protezione benevola dei cieli nei confronti dell'amato.

I versi che seguono ribadiscono ulteriormente l'esaurirsi della furia vendicativa di Dorotea e il doloroso annichilimento dell'eroina che rimette il proprio destino nelle mani dell'amante

³⁵ Cfr. R. Rothaus Caston, *The Elegiac Passion. Jealousy in Roman Love Elegy*, Oxford University Press, New York 2012, pp. 141-156.

crudele e riluttante alle sue suppliche, fino ad accettare un futuro da schiava:

DOROTEA

Si el temor de la palabra
que me has dado te hace huir
por no cumplirla, señor,
yo te doy palabra a tí
(con seguridad de que
la sabré mejor cumplir,
cuanto va de alma que sabe
hablar verdad o mentir)
de no pedírtela, de irme
a un convento desde aquí,
donde, o fáltenme los cielos,
ofrezco de no pedir
a ellos mismos otra cosa
que venturas para ti,
cuanto el dolor de tu ausencia
me dilatare el vivir.
[...]
y si destinada, en fin,
a ser esclava me tienes,
yo me quedaré a servir
en su casa: a mí me mande
quien te ha enamorado a tí;
que este es el último medio
a que se puede rendir
el desengañado amor
de una altivez mujeril (p. 819 a-b).

Come si sottolineava in precedenza, è fondamentale la centralità del principio di *fides* nel discorso di Dorotea: la prima parte del passaggio riportato mostra, infatti, la rottura del patto di reciproca fedeltà da parte dell'amante *immemor*, dimentico delle promesse fatte e sempre più distante e irriconoscente, così come si evince dalla costruzione sintattica dei primi versi che, sfruttando ancora una volta espedienti retorici quali l'iperbato e l'*enjambement*, traducono formalmente il progressivo allontanamento di Gómez Arias e l'irreversibile dissoluzione della parola data.

Inoltre, è possibile osservare che il nucleo tematico di questa supplica ruota intorno al *topos* della schiavitù d'amore, evocando il completo annichilimento dell'eroina e la sua incondizionata sottomissione al volere dell'amato, nel disperato tentativo di

convincerlo a non abbandonarla. Se si volesse tracciare una parabola drammatica che renda conto dell'evoluzione di Dorotea nel corso della *comedia*, questo momento coinciderebbe con la piena assimilazione del paradigma mitico della *relicta* e con il compimento dello statuto tragico che ne contraddistingue il personaggio. Tutta questa parte del monologo, infatti, è costruita ricorrendo in maniera profusa al campo semantico della schiavitù: non si tratta di un mero compiacimento sentimentale nella resa patetica della supplica di Dorotea, bensì di un espediente formale significativo e utile a sottolineare il duplice crimine di Gómez Arias (la crudeltà nei confronti dell'amante devota e l'efferatezza con cui non esita a sbarazzarsene). Proprio questa sorta di «paradigma dell'asservimento» sostiene ulteriormente la costruzione dei versi citati, dove il modello mitologico di riferimento, pur continuando a essere quello della *relicta*, si arricchisce di un'eco letteraria dai connotati epici. Infatti, un'attenta esegesi di questo passaggio svela non solo il riferimento paradigmatico al personaggio omerico di Briseide, ma anche la traslazione retorica del linguaggio e dei motivi elegiaci con cui questa figura è stata rielaborata nelle *Heroides*, dove l'abbandono del registro sublime e il suo conseguente abbassamento sono ancor più evidenti perché restituiscono una nuova connotazione della muta eroina omerica, quella di donna innamorata disposta perfino al sacrificio umiliante della schiavitù,³⁶ che non è semplice sottomissione al volere di un uomo/padrone dimentico dell'amore passato, ma soprattutto consapevole accettazione della propria marginalizzazione. Nella trasposizione ovidiana del mito omerico, Briseide immagina un'esistenza da schiava, sottomessa ai capricci e alle rappresaglie di colei che sarà *digna nurus socero, Iovis Aeginaeque nepote, cuique senex Nereus prosocer esse velit* (Ovidio, *Epistula* III, vv. 73-74), accettando di buon grado qualsivoglia umiliazione:

³⁶ Sul concetto di *servitium amoris* nel contesto dell'elegia latina si rimanda a F. O. Copley, *Servitium amoris in the Roman elegists*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 78 (1947), pp. 285-300; R.O.A.M. Lynne, *Servitium amoris*, «The Classical Quarterly», n.s. 39 (1979), pp. 117-130; P. Murgatroyd, *Servitium amoris and the Roman Elegists*, «Latomus», 40 (1981), pp. 87-100.

Exagitet ne me tantum tua, deprecor, uxor,
 quae mihi nescioquo non erit aequa modo,
 neve meos coram scindi patiare capillos,
 et leviter dicas: «haec quoque nostra fuit».
 Vel patiare licet, dum ne contempta relinquitur:
 hic mihi, vae miserae! Concutit ossa metus.

(Ovidio, *Epistula* III, vv. 77-82)

Condividendo con Briseide il terrore della solitudine e del disprezzo dell'amato, allo stesso modo Dorotea, pur di scongiurare il dramma dell'abbandono, accetta di essere rinnegata come sposa e perfino di vivere da schiava al servizio della nuova *domina*, assimilando dal paradigma omerico il tema della bellezza umiliata (si pensi all'immagine dei capelli strappati nei versi citati delle *Heroides*) che, nella *comedia* calderoniana, trasmigra evolvendosi nello sconforto della fanciulla che rinuncia alla superbia di un tempo e congeda malinconicamente la propria «*al-tivez mujeril*».

La triste rievocazione del passato – che guarda all'orgogliosa bellezza di un tempo con la rassegnazione di chi vede sempre più imminente un futuro d'infamia e miseria – si accompagna a una marcata insistenza, dai toni melodrammatici, sui segni della disperazione che contraddistinguono l'aspetto della protagonista, secondo un espediente retorico che, come sottolineato in precedenza, enfatizza il dolore dell'abbandono fissandolo in una vera e propria icona che quasi stigmatizza l'immagine di Dorotea associandola esplicitamente al modello della *relicta*:

DOROTEA

Y cuando no te enternezca
 este llorar y gemir,
 por quien ahora soy, vuelve
 los ojos a lo que fui.
 Duélate ver que de ilustre,
 y noble padre nació;
 que me visle de él amada;
 que me miraste asistir
 del vulgo y nobleza, siendo
 el ídolo de Guadix:
 que al principio te escuché,
 y que después te creí;
 que perdí patria y honor,
 y que un anciano infeliz,
 cuando a su noticia llegue

tan triste nueva de mí,
 si con matar no se venga,
 se vengará con morir;
 y en efecto... pero ya
 la voz falta, y el latir
 del corazón titubea
 intercadente entre sí [...] (p. 819b).

Si noti, in particolare, il riferimento al pianto, ai lamenti, alla voce che si fa sempre più fiavole e ai battiti irregolari del cuore, tutti elementi che, oltre a chiamare in causa un punto di vista esterno – quel «duélate ver» rivolto a Gómez Arias che, di fatto, reclama su di sé soprattutto lo sguardo del pubblico – si richiamano esplicitamente al modello iconografico della *relicta*, un'immagine convenzionale che, nelle *Heroides*, trova nella figura di Arianna il suo archetipo per eccellenza.³⁷

Di facerent, ut me summa de puppe videres!
 Movisset vultus maesta figura tuos.
 Nunc quoque non oculis, sed, qua potes, aspice mente
 haerentem scopulo, quem vaga pulsat aqua:
 Aspice demissos lugentis more capillos,
 et tunicas lacrimis sicut ab imbre gravis.
 Corpus, ut impulsae segetes aquilonibus, horret,
 litteraque articulo pressa tremente labat.

(Ovidio, *Epistula X*, vv. 83-88)

I versi conclusivi del *romance* di Dorotea, pur mantenendo lo statuto della supplica, ripropongono nuovamente il topos elegiaco della recriminazione contro la crudeltà dell'amante *immemor* e insistono ancora su una costruzione retorica basata sul modello della *suasoria*, costruendo il discorso della protagonista attraverso l'innesto funzionale dell'antico *cantar*³⁸ nel tessuto drammatico del monologo:

DOROTEA
 Ea, señor, dueño mío,
 mi cielo y mi bien, en ti
 vuelve por ti mismo, y sea

³⁷ Cfr. L. Landolfi, *Scribentis Imago. Eroine ovidiane e lamento epistolare*, Pàtron Editore, Bologna 2000, pp. 94-101.

³⁸ «Señor Gómez Arias,/doleos de mí;/soy mochacha y niña/y nunca en tal me vi». Cfr. S.G. Armistead, J.H. Silverman, *La niña de Gómez Arias en la tradición moderna*, pp. 310-311.

el mirarte arrepentir
mérito ya, y no delito;
porque de no hacerlo así,
cielo, sol, luna y estrellas,
sin alumbrar ni lucir;
hombres, aves, fieras, peces,
sin obrar ni discurrir;
montes, peñas, troncos, fieras,
sin albergar ni servir;
agua, fuego, tierra y viento,
sin animar ni asistir,
atentos a acción tan fea,
se volverán contra ti,
viendo que de tantas veces
no te enternece el oír:
Señor Gómez Arias,
duélete de mí,
no me dejes presa
en Benamejí (p. 820a).

La disperata invocazione all'amato pronunciata da Dorotea tenta *in extremis* di farlo desistere dal suo scellerato progetto, sfruttando l'incisività dell'apostrofe che più volte chiama in causa gli elementi del creato, appellandosi all'idea di un equilibrio universale che, davanti a tanta crudeltà, non può che alterarsi, mostrandosi turbato e stravolto, proprio come accadeva nel già citato carme LXIV di Catullo, dove la natura tutta si scuoteva assecondando l'animo avvilito di Arianna (vv. 205-206); un caos che, dal punto di vista formale, i versi calderoniani rendono attraverso l'impiego di espedienti retorici come l'iperbato e la litote, per effetto dei quali la sovversione dell'ordine del creato viene visualizzata non solo attraverso un innaturale allontanamento dei termini, ma altresì mediante immagini emblematiche che associano i quattro elementi cosmogonici al principio della negazione e dell'assenza.

È, inoltre, verosimile supporre che Calderón abbia raffigurato retoricamente questo caos stravolgendo il principio di ordine che generalmente regola il procedimento disseminativo nella disposizione degli elementi all'interno dei versi: i quattro raggruppamenti («cielo, sol, luna y estrellas»/«hombres, aves, fieras, peces»/«montes, peñas, troncos, fieras»/«agua, fuego, tierra y viento»), infatti, seguono solo in parte il presupposto di un'organizzazione logica, mentre la loro distribuzione sembrerebbe,

invece, sottolineare il venir meno di un equilibrio deputato a tutelare l'ordine dell'universo tutto, allo stesso modo in cui la litote enfatizza l'idea della privazione e dell'impedimento, e l'iperbato quella di un'anomalia nella consueta disposizione degli elementi che risponde al disegno provvidenziale di un equilibrio turbato dalla crudeltà di Gómez Arias.

La parte finale del *romance*, inoltre, viene ripresa poco dopo sia da Dorotea che da Ginés: ciascuno dei due personaggi si ricollega in maniera specifica ai versi citati, secondo lo statuto drammatico di appartenenza (eroina tragica/agente comico):

DOROTEA

Estrellas que esto incluí,
 luceros que esto miráis,
 cielos que lo consentís,
 altos montes que lo veís,
 aves que lo repetís,
 vientos que lo estáis oyendo,
 árboles que lo asistís
 y escucháis mi triste llanto,
 a darme amparo acudid,
 y pues de mí no se duelen
 los hombres, doleos de mí,
 que me llevan presa
 a Benamejí.

GINÉS

Verde monte, cielo azul,
 blanca sierra, mar turquí,
 leonada amapola, parda
 peña, rosa carmesí,
 papagayos verdegayes,
 y morados alhelís,
 ¿cómo con vuestros colores
 os estáis, y no os vestís
 del color de mis tristezas?
 ¿Cómo no os doléis de mí,
 que soy niño y solo,
 y nunca en tal me vi,
 y llevan preso
 a Benamejí? (pp. 820b-821a)

In primo luogo, si nota come tanto i versi pronunciati dalla fanciulla quanto quelli di Ginés sono costruiti a partire dallo slittamento dell'interlocutore che si è verificato nella parte finale del *romance* appena analizzato: la supplica rivolta inizialmente

te a Gómez Arias, infatti, finisce invocando, invece, tutti gli elementi del creato – in particolare quelli presenti sulla scena dell'abbandono – implorando la loro intercessione e chiamandoli in causa quali testimoni del crimine che si sta commettendo. Inoltre, l'inserimento dell'antico *cantar* non si propone quale mero elemento esornativo, bensì funzionale sia alle esigenze della diegesi, sia all'importante richiamo alla memoria collettiva del pubblico – sono innumerevoli le occasioni in cui il teatro aureo recupera la tradizione orale dei *cantares*, dei *refranes* e dei *dichos populares* – e soprattutto alla costruzione retorica del discorso che contraddistingue la figura dell'eroina. Come si osserva dal testo, al cambio di interlocutore corrisponde, in modo speculare, un adattamento del *cantar* stesso alla pluralità degli elementi menzionati dapprima nella battuta di Dorotea, poi nella sua trasposizione a opera del *gracioso*. Per di più, all'enumerazione degli elementi del creato che si riscontra nelle parole di Dorotea fa da contrappunto ironico l'accumulazione che si trova nella battuta di Ginés, tutta incentrata sul principio di una ripetuta evocazione cromatica («verde», «azul», «blanca», «turquí», «leonada», «parda», «verdegayes», «morados», «carmesí»), verosimilmente adoperata dal drammaturgo per enfatizzare l'insistenza sulla percezione sensoriale del dolore che caratterizza l'appello di Dorotea all'universo tutto («miráis», «veis», «oyendo», «escucháis»).

Inoltre, insieme all'espedito ricapitolativo, per effetto del quale, in entrambi i casi, si riscontra un riepilogo degli elementi cosmici e naturali già evocati alla fine del *romance* precedente, è opportuno sottolineare il significato della ripresa ridicola della battuta di Dorotea da parte del *gracioso* il quale non solo subisce la medesima sorte per essersi permesso di «sacar moralidades», fungendo – come si diceva in precedenza – da contrappunto morale di Gómez Arias e da *doble paródico* dell'eroina, ma opera soprattutto un abbassamento ridicolo del patetismo che contraddistingue il lamento della protagonista e che può essere inteso quale segno dell'ironia metateatrale con cui Calderón mostra di maneggiare, in modo consapevole, il repertorio eterogeneo e vasto degli espedienti retorici, dei mitemi e dei paradigmi letterari di cui si serve per strutturare la sua opera. La ripresa beffarda del pianto di Dorotea si affianca, così, non solo alla canzonatura degli antichi versi appartenenti al *cantar*, ma

soprattutto all'intero processo di codificazione tragica della protagonista.

In conclusione, il lirismo patetico dell'eroina calderoniana mostra la complessa costruzione drammatica di un personaggio che assimila a pieno il paradigma mitologico della *relicta*, mescolando molteplici modelli del tragico femminile (Medea, Didone, Arianna, Briseide) e basando il proprio discorso sulla lezione del sentimentalismo elegiaco, così come esso viene formulato nella caratterizzazione delle eroine ovidiane. Quest'assimilazione del tragico femminile – che procede dalla drammatica, dall'epica e dall'elegia dell'età classica – si coniuga a un processo di rielaborazione dei modelli che, nel caso de *La niña de Gómez Arias*, s'innesta in un tessuto lirico tradizionale ben noto al pubblico, quello appunto del *cantar*, dando vita a un'opera originale nella quale l'elaborazione del sistema dei personaggi e la costruzione della diegesi non si possono intendere solo come pedissequo recupero del mito tirsiano del «donjuanesimo», piuttosto sono il risultato dell'assimilazione consapevole dei modelli provenienti dalla classicità e del loro originale adattamento alla tradizione autoctona della lirica popolare e ai presupposti estetici della normativa teatrale barocca, dominata dai modelli del melodramma, ma soprattutto da una parola poetica che elabora modelli iconici nella sua interrelazione con la grande fioritura delle arti figurative ispirate alla classicità.

ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI

VALENTE, DÜRER E IL GOMITOLO NERO
DI *UNA ANTIGUA REPRESENTACIÓN*

Attraverso l'esame di *Una antigua representación*,¹ poesia oscura e trascurata dalla critica, questo contributo mira a fare luce sul substrato ecfrastrico di *Interior con figuras*,² raccolta poetica di José Ángel Valente caratterizzata, come il titolo suggerisce, da un rapporto speciale con le arti figurative.

La traiettoria poetica di Valente si caratterizza per una costante ricerca spirituale che solo nel nucleo profondo delle grandi correnti mistiche, da quella cristiana, a quella ebraica, l'islamica e le asiatiche, sembra trovare, almeno in parte, risposte e nutrimento. Nella tensione alla quale sottopone la propria parola poetica, che sottrae agli strumenti delle ideologie e dell'usura del linguaggio quotidiano,³ Valente esprime le diverse fasi con cui la parola fisica riesce a condurre l'essere umano dentro se stesso, attraverso il tunnel della memoria personale, di quella

¹ J.A. Valente, *Una antigua representación*, in *Interior con figuras*, in *Obras completas I. Poesía y prosa*, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna, Galaxia Guteberg - Círculo de Lectores, Barcelona 2006, pp. 341-342.

² J.A. Valente, *Interior con figuras*, Barral, Barcelona 1976.

³ A questo proposito avrebbe spiegato nel suo intervento al convegno del 1976, *40 anni di poesia in Spagna: tra realismo e avanguardia*: «Cuando nosotros llegamos al nivel de la palabra, encontramos el lenguaje – no sólo el lenguaje poético, sino el sistema entero de la lengua – en estado de ocupación. Desde la órbita de lo político, totalitariamente impuesta, se había operado una ocupación del lenguaje» (in *Textos críticos disperso o inéditos*, in *Obras completas II. Ensayos*, edición de Andrés Sánchez Robayna y recopilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, Barcelona 2008, p. 1216).

collettiva e di quella della parola stessa: la memoria dell'origine. A questo silenzio o «punto cero» finale o iniziale, anche titolo dell'opera che nel 1972⁴ raccoglieva tutti i suoi componimenti, guarda come meta ultima il suo pellegrinaggio personale e poetico. Confesserà in un'intervista: «Ogni volta che spiego l'evoluzione della mia poesia dico che la parola poetica è una parola aperta, e che, grazie alla parola, si scende attraverso gli strati della memoria. È un esercizio della memoria, un calarsi nella memoria personale, nella memoria collettiva e, in un terzo momento, nella memoria della materia, la memoria del mondo».⁵

In questa traiettoria, *Interior con figuras* rappresenta un momento e uno spazio particolari della poesia di Valente: dopo un lungo percorso iniziato nel 1953 con *A modo de esperanza*⁶ e che vede il succedersi di ben sette raccolte,⁷ percorso concentrico che si stringe attorno al nucleo più profondo e iniziatico della parola poetica, le porte di *Interior con figuras* ci spingono sul bordo di quelle coste magiche, proprio come quelle della sua terra natale, che si spalancano sull'Aldilà o, per giocare con la toponomastica galega, su Finisterre. Protagonista, qui, è la morte: ecco, infatti, sbocciare fin dal primo componimento l'inquietante «flor de la muerte»,⁸ e la morte stessa raggiungerci in

⁴ Questo titolo venne utilizzato per la raccolta *Punto cero (Poesía: 1953-1971)*, Barral, Barcelona 1972; poi ampliata con *Punto cero (Poesía 1953-1979)*, Seix Barral, Barcelona 1980; e per *Obra poética. I. Punto cero (1953-1976)*, Alianza, Madrid 1999.

⁵ C. Rodríguez Fer, *Entrevista vital a José Ángel Valente: de Xenebra a Almería*, «Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura», 6 (2000), p. 188: «Sempre que explico a evolución da miña poesía digo que a palabra poética é unha palabra aberta, e un baixa pola palabra ás distintas capas da memoria, é un exercicio da memoria, entón un baixa á memoria persoal, á memoria colectiva, e, no terceiro paso, á memoria da materia, a memoria do mundo» (trad. it. mia).

⁶ J.A. Valente, *A modo de esperanza*, Rialp, Madrid 1955.

⁷ *A modo de esperanza*, Rialp, Madrid 1955; *Poemas a Lázaro*, Índice, Madrid 1960; *La memoria y los signos*, Revista de Occidente, Madrid 1966; *Siete representaciones*, El Bardo, Barcelona 1967; *Breve son*, El Bardo, Barcelona 1968; *Presentación y memorial para un monumento*, Poesía para Todos, Madrid 1970; *El inocente*, Joaquín Mortiz, México 1970.

⁸ J.A. Valente, *Irrealidad de la mañana*, in *Interior con figuras*, in *Obras completas I. ...*, p. 340: «fiore della morte» (trad. it. mia).

fretta a cavallo, «trasera en el arzón»,⁹ mentre in *Para una imagen rota* immagini e fantasmi sono evocati per scongiurarla («conjurar a la muerte»)¹⁰ Lazzaro, «animal de la noche»,¹¹ risorge dall'oscurità. Suona «una orquesta luctuosa».¹² La testa di Orfeo con gli occhi che guardano il cielo.¹³ La «explosión de la muerte interminable» in *Picasso-Guernica-Picasso: 1973*.¹⁴ I versi in memoria di Alfonso Costafreda,¹⁵ Valle-Inclán¹⁶ e Luis Fernández.¹⁷

Si tratta quasi sempre di una morte iniziatica: come il cerchio di megaliti¹⁸ sorto chissà come nella pianura e la cui presenza è essenziale nella misura in cui è capace di disegnare e dare vita a uno spazio altro, sacro, i riferimenti alla realtà fisica sono, in questo «Interior» al quale fa riferimento il titolo, elementi funzionali – e non protagonisti – di un'architettura incompleta che si realizza solo in uno spazio che deve essere invocato e provocato; riferimenti, quindi, non assenti ma resuscitati, senza tracce di continuità, con un salto, all'interno del cerchio in cui si stipula il dialogo tra realtà esteriore e interiorità poetica (dialogo evidentemente così distante dal concetto di 'comunicazione' promosso invece dai suoi contemporanei): "Interior" è, infatti, la nuova terra cui le poesie appartengono, come evidenzia l'emblematico titolo *Territorio* della poesia programmatica che inaugura questa raccolta.

⁹ J.A. Valente, *Una antigua representación*, in *Interior con figuras*, pp. 341-342: «dietro, sulla sella» (trad. it. mia).

¹⁰ J.A. Valente, *Para una imagen rota*, in *Interior con figuras*, p. 344.

¹¹ J.A. Valente, *Lázaro*, in *Interior con figuras*, p. 340: «animale della notte» (trad. it. mia).

¹² J.A. Valente, *Intimations of Immortality from Recollections, etc.*, in *Interior con figuras*, pp. 345-347: «un'orchestra funebre» (trad. it. mia).

¹³ J.A. Valente, *Odilon Redon*, in *Interior con figuras*, p. 342.

¹⁴ J.A. Valente, *Picasso-Guernica-Picasso: 1973*, in *Interior con figuras*, pp. 350-351: «l'esplosione della morte interminabile» (trad. it. mia).

¹⁵ J.A. Valente, *Compañera de hoy*, in *Interior con figuras*, pp. 348-349.

¹⁶ J.A. Valente, *Valle*, in *Interior con figuras*, p. 351.

¹⁷ J.A. Valente, *Luis Fernández: Llega de otro lugar noticia de su muerte*, in *Interior con figuras*, p. 352.

¹⁸ Il simbolismo della pietra come segnale del centro è fondamentale nella poetica valentiana come dimostrano il titolo e le riflessioni della sua raccolta saggistica *La piedra y el centro*, Taurus, Madrid 1982.

La poesia citata funge da prologo tanto alla *vita nova* di Valente poeta quanto alle quattro sezioni nelle quali *Interior con figuras* si suddivide. È la prima di queste a giustificare l'allusione del titolo alle arti figurative: la sua peculiarità risiede, infatti, nell'utilizzo di numerose opere d'arte come supporto o appoggio meditativo alla composizione poetica. Il mosaico così generato, variegato e suggestivo, è composto nello specifico da due incisioni di Dürer, *Melencolia I* e *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, una litografia, *L'œil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*, di Odilon Redon, uno dei famosi teschi di Luis Fernández, e il *Guernica* di Picasso.¹⁹ Si aggiungono un componimento, *Cerámica con figuras sobre fondo blanco*, dedicato alle figure dipinte su una ceramica cinese, e un secondo, *Composición heroica*, a un'anonima statua antropomorfa. Per concludere, non vanno dimenticate le due poesie *Material memoria, I* e *Material memoria, II* che, oltre ad anticipare il titolo della raccolta poetica del 1979,²⁰ esprimono, proprio nel binomio materia-memoria, l'idea su cui poggia l'intera teoria valentiana dell'opera d'arte.

Concentrate in *Elogio del calígrafo*,²¹ opera saggistica dedicata al padre calligrafo, le sue riflessioni sull'arte, influenzate soprattutto da *I sentieri interrotti* di Heidegger, le meditazioni zambraniane e le teorie di Kandinsky, possono essere riassunte proprio da una citazione dal tanto amato *Il cavaliere azzurro*: «Ogni arte ha un suo linguaggio, che si identifica con i mezzi che le sono peculiari. [...] Ma nella loro profonda ragione interiore questi mezzi si equivalgono: il fine ultimo cancella le diversità esteriori e mette a nudo l'identità interiore».²²

¹⁹ Immagine, quest'ultima, riportata anche sulla copertina di un'antologia collettiva del 1963 che include poesie di Valente: M. Florentino (ed.), *Cuatro poetas de la España actual: Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco, José Ángel Valente*, Editorial Arte, Caracas 1963.

²⁰ J.A. Valente, *Material memoria*, La Gaya Ciencia, Barcelona 1979.

²¹ J.A. Valente, *Elogio del calígrafo*, Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg, Barcelona 2002.

²² W. Kandinsky, *Sulla composizione scenica*, in W. Kandinsky, F. Marc, *Il cavaliere azzurro*, commento e note di Klaus Lankheit, trad. it. di Giuseppina Gozzini Calzecchi Onesti, SE, Milano 1988, p. 159.

La concezione di un nucleo profondo condiviso da poesia e pittura e, non in secondo luogo, anche dalla musica,²³ porta Valente fin da subito a cercare un dialogo incessante, diretto e indiretto, tanto con gli artisti del passato come con i contemporanei, tra cui in particolare il pittore Antoni Tàpies e lo scultore Eduardo Chillida con i quali collabora attivamente, e il meno conosciuto Luis Fernández di cui ammira quel succedersi di rose, candele, colombe e teschi che in *Fernández o el muestrario del mundo* ricorda così: «Fernández ha dipinto pochissimi oggetti, ma quei pochi contengono e significano l'universo, poiché ognuno di essi si apre, non verso l'esterno, ma al suo interno; o ci apre, dentro di sé, un segreto passaggio o galleria la cui ultima meta coincide con il centro del mondo».²⁴

È proprio questo cammino, quello che conduce al centro della materia, che Valente cerca nella pittura così come nella poesia, perché «la materia originale che noi tutti lavoriamo è la stessa»²⁵ avrebbe affermato nella sua *Conversación* con Tàpies. Al catalano dedicherà, nella raccolta poetica *Material memoria*, anche i bellissimi *Cinco fragmentos*, nei quali l'arte pittorica è descritta come una «sublime contemplazione della materia»²⁶ o meditazione: «la meditazione di Tàpies», spiega, «è consistita in un lungo, segreto, prolungato sforzo per percepire il movimento creatore della materia attraverso la fissazione, non solo utilitaria, ma anche artistica, delle forme».²⁷ L'arte, quindi, «come

²³ Cfr. le seguenti poesie di *Interior con figuras: Tango; Arietta, opus III; Invención sobre un perpetuum mobile*.

²⁴ J.A. Valente, *Fernández o el muestrario del mundo*, in *Elogio del calígrafo*, in *Obras completas II...*, p. 476: «[...] Fernández ha pintado muy pocos objetos, pero estos pocos contienen y significan el universo. Porque cada uno de ellos se abre no hacia fuera, sino hacia adentro, o nos abre hacia su propio interior un secreto pasillo o galería cuyo término único es el centro del mundo» (trad. it. mia).

²⁵ J.A. Valente, *Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente*, in *Elogio del calígrafo*, p. 536: «la materia original sobre la que trabajamos todos es la misma» (trad. it. mia).

²⁶ J.A. Valente, *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*, in *Material memoria*, in *Obras completas I...*, p. 388: «una soberana contemplación de la materia» (trad. it. mia).

²⁷ Ivi, p. 389: «la meditación de Tàpies ha consistido en un largo, secreto, demorado esfuerzo para percibir el movimiento creador de la materia bajo la fijación, no sólo utilitaria, sino "artística", de las formas».

appoggio della meditazione».²⁸ Ma anche contemplazione, come dirà allo stesso Tàpies: «tu vai oltre, perché dalla meditazione passi alla contemplazione».²⁹

Questo viaggio centripeto all'interno della parola, intrapreso con o attraverso la pittura, porta il poeta a concepire «l'enigma dell'immaterialità della materia»,³⁰ perché nel punto zero «la materia è la materia-spirito»³¹ e si distilla alchemicamente in quei grandi vuoti che Chillida scolpiva non 'nelle' ma 'con' le sue opere in un dialogo fra limiti (quelli della materia fisica) ed epifanie. Dirà lo scultore nel 1996: «Credo che il dialogo chiaro e limpido che si produce tra la materia e lo spazio, la meraviglia di quel dialogo al limite, sia dovuto in buona parte al fatto che lo spazio è una materia molto veloce o che la materia è uno spazio molto lento».³² Per Valente, si tratta di un dialogo tra densità diverse di esperienza della parola poetica o, nella libertà di quei vuoti, meditazione e contemplazione in cui le forme imposte scompaiono e il nucleo originale della materia scatena la visione imprigionata. Affermerà: «il lettore di poesie a volte non sa che la prima cosa che deve vedere è la poesia nel suo brusco apparire, come se si trattasse di un quadro».³³

In un'intervista del 1984, interpellato a proposito del suo debito nei confronti della pittura, Valente avrebbe aggiunto:

²⁸ J.A. Valente, *Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente*, p. 540: «como un apoyo de la meditación» (trad. it. mia).

²⁹ *Ibidem*: «tú vas más lejos, porque pasas de la meditación a la contemplación» (trad. it. mia).

³⁰ J.A. Valente, *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*, in *Material memoria*, p. 391: «el enigma de la inmaterialidad de la materia» (trad. it. mia).

³¹ *Ivi*, p. 389: «la materia es la materia-espíritu» (trad. it. mia).

³² E. Chillida, [Discurso pronunciado por Eduardo Chillida con motivo de su investidura como doctor *honoris causa* por la Universidad de Alicante], 22 marzo 1996 [online: <http://web.ua.es/es/protocolo/eventos/honoris/chillida-eduardo-1996/doctor-honoris-causa-eduardo-chillida-juantegui.html>]: «El diálogo limpio y neto que se produce entre la materia y el espacio, la maravilla de ese diálogo en el límite, creo que, en una parte importante, se debe a que el espacio, o es una materia muy rápida, o bien la materia es un espacio muy lento» (trad. it. mia).

³³ J.A. Valente, *Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente*, p. 542: «el lector de poemas no sabe a veces que lo primero que tiene que ver es el poema en su brusca aparición, como si fuera un cuadro» (trad. it. mia).

La pittura e la scultura mi hanno sempre affascinato. E così altre arti come la ceramica e la calligrafia. Infatti, sento molto vicini a me il dialogo di Tàpies con la materia o il dialogo di Chillida con il vuoto. Non si può dire che la lettura di John Donne, ad esempio, o di Leopardi, non mi abbia trasformato, ma di certo non lo ha fatto più della contemplazione (e la lettura) di Leonardo, Kandinsky o Klee. Non si diviene davvero scrittori fin a quando non si intrattiene una relazione materiale, carnale, con le parole. Alla fine di un lungo percorso, la materia dell'uno e dell'altra è, fondamentalmente, la stessa. Penso che ci siano testi miei che non sarebbero mai esistiti senza la contemplazione di Dürer, Bosch, Grünewald.³⁴

Per questo credo sia necessario volgere l'attenzione al ruolo svolto da questi artisti nella produzione valentiana e, in particolare, al debito del poeta, ammesso in una conferenza del 1997,³⁵ nei confronti di due delle incisioni più famose di Dürer: *Melencolia I* (1514) e *Il cavaliere, la morte e il diavolo* (1513). Entrambe queste opere trovano, infatti, un equivalente poetico in *Interior con figuras*, rispettivamente in *Consideración de la mirada* (1974) e *Una antigua representación* (1975).³⁶

Portatrici entrambe di due simbologie centrali nell'universo valentiano, complesse e diverse se non addirittura contrapposte tra loro, le poesie citate presentano l'una l'uomo mortale, il cavaliere-pellegrino in viaggio verso l'aldilà, verso il centro del

³⁴ M. Aranciba, *Palabras y ritmos: el don de la lengua* [intervista a José Ángel Valente], «Quimera», 39-40 (1984), pp. 85-86: «La pintura y la escultura siempre me han deslumbrado. Y también otras artes como la cerámica y la caligrafía. En efecto, siento muy próximos el diálogo de Tàpies con la materia o el diálogo de Chillida con el vacío. Es evidente que yo he sido modificado por la lectura, pongamos por caso, de John Donne o de Leopardi. Pero no he sido menos modificado por la contemplación (y la lectura) de Leonardo, de Kandinsky o de Klee. El escritor no llega a serlo en verdad hasta que no mantiene una relación material, carnal, con las palabras. Al final de un largo recorrido, la materia del uno y el otro es, en definitiva, la misma. Supongo que hay textos míos que jamás habrían existido sin la contemplación de Dürer, el Bosco, Grünewald» (trad. it. mia).

³⁵ Si tratta di *Ut pictura*, intervento il cui testo non fu incluso nella raccolta postuma delle opere complete, ma pubblicato nel 2000 nel volume *Ve-las palabras, le-las formas* e in seguito, nel 2003, in *A palabra e a súa sombra. José Ángel Valente: o poeta e as artes* [catalogo della mostra omonima], Universidade de Santiago de Compostela - Xunta de Galicia, Santiago de Compostela 2003, pp. 37-44.

³⁶ Le date di creazione di questi testi sono state ricavate dai manoscritti oggi custoditi presso gli archivi della Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética dell'Università di Santiago di Compostela.

mondo o la città della conoscenza; l'altra, l'angelo androgino, ossia colui il cui sguardo è già assorto nella contemplazione epifanica di uno spazio ultraterreno e 'altro'. Due stadi distinti che anche la parola poetica deve sperimentare nel suo viaggio verso il «punto zero». Tralasciando, in questa occasione, l'analisi dell'angelo della *Melencolia I*, testo che meriterebbe un lungo approfondimento a sé stante, desidero restringere il campo d'indagine allo spazio in tensione tra poesia, pittura e storia in cui nasce *Una antigua representación*, poesia più oscura, ricca di misteriose allusioni e inaspettate variazioni.

La difficoltà interpretativa del componimento è dovuta, in primo luogo, al variegato percorso di ricezione dell'incisione alla quale è dedicato e del suo protagonista, caricato, nonostante Dürer lo chiamasse semplicemente «Reiter»,³⁷ ossia cavaliere, di molteplici significati a seconda dei secoli, degli eventi che li agitarono e delle riscritture letterarie. Possiamo raccogliere le più importanti interpretazioni dell'incisione in alcune principali categorie:³⁸ la prima, iniziata da Joachim Sandrart nel XVII secolo, vede nel protagonista una rappresentazione del cavaliere cristiano, immagine che rimanda all'ideale medievale del *Miles Christianus* e alla concezione, espressa nelle parole di San Paolo (Efesini, 6, 11-19), della vita del cristiano come lotta contro il

³⁷ A. Dürer, *Dürers Briefe, Tagebücher und Reime: nebst einem Anhang von Zuschriften an und für Dürer*, übersetzt und mit Einleitung, Anmerkungen, Personenverzeichnis und einer Reisekarte versehen von Moriz Thausing, Zeller, Osnabrück 1970, pp. 103 e 111.

³⁸ Per una ricostruzione più esaustiva rimando in particolare a J. Campbell Hutchinson, *Albrecht Dürer: A Guide to Research*, Garland Publishing, New York 2000; M.A. Ruehl, *A master from Germany: Thomas Mann, Albrecht Dürer, and the making of a national icon*, «Oxford German Studies», 1 (2009), vol. 38, pp. 61-106; W.L. Strauss (ed.), *The intaglio prints of Albrecht Dürer: engravings, etchings & drypoints*, 3. rev. ed, Kennedy Galleries and Abaris Book, New York 1981, pp. 196-199; C. Bonvecchio, *Il cavaliere, la morte e il diavolo: una analisi simbolica*, «Metabasis», 7 (2009) [online: www.metabasis.it]; Lüdecke, Heinz, e Susanne Heiland, eds., *Dürer und die Nachwelt: Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*, Rütten & Loening, Berlin 1955.

male: «indossate l'armatura di Dio per resistere nel giorno malvagio».³⁹

Una seconda lettura è quella che, adottando una visione più disillusa e privando il protagonista dell'incisione della sua missione religiosa, lo trasforma nel semplice ritratto di un personaggio realmente esistito, o lo converte in un soldato o *Raubritter* accompagnato dalla morte e dal diavolo a causa della sua empietà e implicazione nel mondo e negli affari materiali.⁴⁰ Spiega lo studioso Ruehl che, durante il XVIII secolo, vi fu la tendenza ad interpretare il cavaliere come allegoria di *vana potentia* («allegory of hollow worldly might») o come un emblema del maligno.⁴¹

Nei secoli successivi, però, e soprattutto con il romanticismo, l'immagine avrebbe recuperato una dimensione spirituale trasformando il cavaliere in un altero e idealizzato *Ritter trotz Tod un Teufel* (come lo chiamò Ralf von Retberg in *Dürers Kupferstiche und Holzschnitte. Ein kritisches Verzeichnis*, 1871),⁴² ossia nell'eroe vittorioso e senza macchia che raggiunge la città della salvezza nonostante le insidie del diavolo e dalla morte, suoi nemici.⁴³

È l'Ottocento a dare avvio, ispirandosi proprio a quest'ultima suggestione, alla terza linea interpretativa, quella che vorrebbe il cavaliere rappresentazione di Lutero e della vittoria della fede protestante: trascurando il fatto che l'affissione delle tesi e l'interesse dell'artista per la causa luterana sarebbero posteriori alla nascita dell'incisione, questa lettura avrebbe raccolto consensi raggiungendo il suo apice nel 1917 con le celebrazioni del quarto centenario della Riforma; non senza, però, alimentarsi nel frattempo di altre letture e di altra linfa: quella, ad esempio, che Nietzsche nel 1872 infondeva con *La nascita della tragedia*,

³⁹ Cfr. M.A. Ruehl, *A master from Germany...*, p. 64. Cfr. E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, trad. it. di Carlo Basso, Feltrinelli, Milano 1967, p. 198.

⁴⁰ Cfr. M.A. Ruehl, *A master from Germany...*, p. 64.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² In *Dürers Kupferstiche und Holzschnitte. Ein kritisches Verzeichnis* Ralf von Retberg avrebbe però suggerito la possibile identificazione del cavaliere con l'amico di Dürer, Stefan Paumgärtner.

⁴³ Cfr. M.A. Ruehl, *A master from Germany...*, p. 66.

opera in cui la Riforma è ricordata quale esempio di rinnovamento culturale e il cavaliere assimilato a chi, in una solitaria ricerca di conoscenza e verità, «sa prendere il suo cammino terribile, imperturbato dai suoi orrendi compagni, e tuttavia privo di speranza, solo col destriero e il cane. Un tale cavaliere di Dürer fu il nostro Schopenhauer; gli mancò ogni speranza, ma volle la verità. Non esiste il suo pari»;⁴⁴ o quella che, originatasi ancora nel grembo dello spirito romantico, caricava l'incisione di nuove sfumature e dava vita alla nazionalizzazione di Dürer, processo attraverso il quale l'artista e il suo cavaliere venivano tramutati in un'emblematica espressione di 'Germanità'.

Il punto di arrivo e le conseguenze estreme di quest'ultima, lunga, trasformazione sono chiaramente rappresentate dal dipinto di Hubert Lanzinger, *Der Bannerträger*, in cui Hitler, raffigurato a cavallo, di profilo e con l'armatura lucente, guarda fisso in avanti come un nuovo cavaliere di Dürer, incurante dei propri nemici: secondo lo storico Mosse, parte del successo mediatico del *Führer* sarebbe dovuto proprio alla costruzione di un'immagine ricalcante quella dell'eroe dell'incisione, da lungo tempo impressa nelle menti del popolo tedesco.⁴⁵ Quest'associazione, che non rimase un sogno esclusivamente tedesco, sarebbe stata accolta anche nella Spagna degli anni '40 da Manuel de Góngora, nella cui poesia *Símbolo y profecía de un grabado alemán del siglo XVI. El caballero, la muerte y el diablo*, inclusa nell'antologia collettiva *Poemas de la Alemania eterna* (1940), si evince che la profezia a cui l'incisione darebbe voce si sarebbe avverata nel solenne cavaliere dureriano-hitleriano, dal cui esempio il poeta ricava una «Grave lección»: «buscar la gloria sin temer la herida», cercare la gloria senza temere la ferita.⁴⁶

⁴⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di Giorgio Colli e versione di Sossio Giametta, Adelphi, Milano 1995, p. 136. La lettura nietzscheana porterà alcuni pensatori a identificare Nietzsche con il cavaliere di Dürer, associazione consacrata da Bertram in *Nietzsche: Versuch einer Mythologie* (1918).

⁴⁵ Cfr. G.L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, trad. it. di Francesco Saba-Sardi, Il Saggiatore, Milano 1968.

⁴⁶ M. de Góngora, *Símbolo y profecía de un grabado alemán del siglo XII: El caballero, la muerte y el diablo (Estampa de Durer)*, in F. de Urrutia (ed.), *Poemas de la Alemania eterna*, Ediciones nueva república, Barcelona 2008, pp. 45-49.

D'altra parte non mancarono critici e intellettuali che cercarono di ricondurre l'immagine al simbolismo cristiano o di evidenziare, come fece Grimm nel 1875 in *Dürer's Ritter Tod und Teufel*, il debito dell'artista nei confronti del *Enchiridion Militis Christiani* di Erasmo⁴⁷ o ancora, come Wölfflin in *Die Kunst Albrecht Dürers* (1905) e Panofsky in *The Life and Art of Albrecht Dürer* (1943), dell'arte italiana. Né sarebbero mancate, nel corso dei secoli, molte e altre interpretazioni, come quella secondo la quale l'incisione proporrebbe una rappresentazione della vita attiva (in contrapposizione con la vita contemplativa raffigurata nel *San Girolamo nella cella*) o, nella triade delle virtù, una rappresentazione di quelle morali, o ancora, questa volta in riferimento alla teoria degli umori, del temperamento sanguigno.

Anche in ambito letterario, e da diverse prospettive, il tema dureriano sarebbe stato accolto da innumerevoli autori, tra i quali, per citarne solo alcuni, Friedrich de la Motte Fouqué, Friedrich Christoph Förster, Victor Hugo, Conrad Ferdinand Meyer, Gabriele D'Annunzio, Thomas Mann, Rafael Alberti, Randall Jarrell, Álvaro Cunqueiro, Jorge Luis Borges e Luis Alberto de Cuenca.

È così che 'solo' nel 1975, dopo le antiche e oscure foreste descritte da Hugo in *À Albert Dürer*, e l'irriverente cavaliere-amante che in *Il cavaliere della morte* D'Annunzio faceva scortare dalla morte come scudiero e dal Peccato come valletto; dopo che, con Mann, la storia del cavaliere si trasformava in quella del patto di Adrian Leverkühn con il diavolo e della Germania nazista con il male; e dopo che Borges in *Dos versiones de 'Ritter, Tod un Teufel'* aveva osservato nell'immobile clessidra della morte lo scorrere del proprio tempo, prendeva vita, a sua volta, l'«antica rappresentazione» di Valente. Il 29 aprile del 1975, sopportando il peso di una tradizione critica e letteraria lunghissima, non priva di sfumature ideologiche pericolose, il poeta di *Interior con figuras* decideva di affrontare di persona la visione

⁴⁷ Tesi confutata da Weber in *Beiträge zu Dürers Weltanschauung: eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus*, Heitz, Strassburg 1900.

di Dürer e, allontanandola da qualsiasi precedente interpretazione, di calarla all'interno della propria parola:

Una antigua representación

Caballero mortal,
 si el aire baja desde vuestra cabeza hasta la noche,
 si en el oscuro guantelete el hierro
 ha corroído al fin la flor
 y si la muerte hila
 trasera en el arzón su ovillo negro,
 decidme dónde,
 decidme dónde hemos de alzar aún
 sobre la luz los rotos estandartes.

Il protagonista valentiano è, come possiamo notare, ben lontano dall'essere il cavaliere cristiano o l'eroe impavido e senza macchia che si dirige risoluto e vittorioso verso la sua meta: il primo aggettivo è «mortal». La morte, di fatto, sembra averlo già afferrato: la notte è calata, il fiore è marcito nella ruggine dell'armatura corrosa, gli stendardi sono rotti. È il buio in cui sprofondano le pagine più oscure della storia del XX secolo e il cui unico cavaliere è quello dello sterminio, dei dittatori, delle ideologie e del fanatismo? O la ruggine dell'armatura è quella che corrode l'animo e la coscienza dell'uomo contemporaneo, anti-eroe che da quell'oscurità emerge sconfitto arrendendosi a una morte interiore, spirituale e intellettuale? La domanda finale è dunque ironica e amara? Oppure il protagonista non è se non la stessa opera d'arte, l'incisione, di cui la poesia racconterebbe il difficile viaggio attraverso la storia? Dopo essere stata strumentalizzata e dopo aver visto occultato il proprio nucleo epifanico originario – quella visione pura e libera da cui qualsiasi manifestazione artistica, secondo Valente, nasce – quale destino offre ancora al cavaliere? Alzare nuovamente gli stendardi ormai rotti? Credere nel profilo di luce all'orizzonte?

Questi interrogativi, che nascono da una riflessione sugli eventi drammatici della storia europea del '900 da una parte e sulle vicende personali di Valente dall'altra (come le difficoltà dell'esilio o della censura franchista), ci permettono di indagare gli strati della memoria collettiva e della memoria personale della sua parola. Sappiamo, però, che le sue poesie scavano sempre, al loro interno, un labirinto che conduce, come le figure di

Luis Fernández, attraverso la memoria della parola stessa, a un terzo livello, quello in cui vive il drago addormentato o «Ursatz»,⁴⁸ la parola che ha dato loro origine. Trovare e risvegliare l'*Ursatz* di *Una antigua representación* significa quindi rintracciare l'origine dell'opera d'arte stessa, dell'incisione, poiché esso ne è il punto zero condiviso. Radice o nucleo comune.

E Valente non manca di fornircene la chiave di accesso: a lei ci conduce quell'accumularsi di aggettivi e immagini sinistre («mortal», «el aire que baja», «noche», «oscuro», «corroído», «muerte», «negro») che sembrano franare sul cavaliere e che lo precipitano nell'oscurità della notte che cala. La linea discendente che la poesia così disegna termina nelle mani della morte, dove il poeta condensa l'oscurità evocata in un enigmatico gomito nero («ovillo negro»), simbolo con cui, inaspettatamente, sostituisce la clessidra concepita invece da Dürer.⁴⁹ Il gomito nero occupa il centro della poesia e sposta l'attenzione dell'osservatore/lettore dal viso del cavaliere alla mano della morte. A partire dal gomito, la poesia segna quindi una seconda linea, questa volta ascendente, che indica la luce che si staglia in alto («aún sobre la luz»), come il profilo epifanico dell'Aurora zambraliana dopo l'oscurità dell'attesa e della meditazione.

Come se descrivesse fisicamente l'incisione, la poesia gioca con il contrasto fra l'oscurità e la luce sfruttandone, su un piano simbolico, i significati: il buio e la luce, contrastanti sì, eppure così difficili da distinguere nelle visioni di San Giovanni della Croce a cui Valente s'ispira. Oscurità luminosa, luce oscura. Di cosa è fatto il gomito della morte? Di un'oscurità, di una notte che la morte fila e che è l'accesso, come osserviamo nella poesia, all'incontro con la luce. Solo una volta afferrata la chiave di accesso al «interior con figuras» della poesia, proprio quel go-

⁴⁸ J.A. Valente, *Tres lecciones de tinieblas: una autolectura*, in *Tres lecciones de tinieblas*, in *Obras completas I...*, p. 403.

⁴⁹ Un simbolo, la clessidra della morte de *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, che Valente aveva ricordato nel saggio *Lorca y el caballero solo* con queste parole: «En la marcha hacia el centro, la muerte interpuesta señala también al jinete con el reloj de arena el término del tiempo» J.A. Valente, *Lorca y el caballero solo*, in *Las palabras de la tribu*, in *Obras completas II...*, p. 129.

mitolo nero in cui convergono le linee re-inventate dell'incisione, è possibile percepirla, lassù in alto. La luce. Eppure, lassù, ciò che l'incisione di Dürer offre è una città. Nel saggio *Lorca y el caballero solo* Valente aveva osservato: il titolo *Il cavaliere, la morte e il diavolo* «omette un elemento essenziale, la cittadella coronata di torri che presiede dall'alto e da lontano tutta la composizione». ⁵⁰ Simbolo, questo, per il poeta – il quale raccoglie il significato esoterico di 'cammino' e di 'ricerca' dai racconti sul Graal ⁵¹ – della meta ultima alla quale il mistico e il poeta sono diretti in «un'avventura senza fine»: ⁵² «il luogo assiale del Re dell'Altro Mondo, del Re Pescatore e del Graal» ⁵³, luoghi, infatti, impossibili, irraggiungibili se non attraverso una morte che è necessariamente iniziatica.

L'assenza, nella poesia di Valente, della città sullo sfondo trova forse spiegazione nella presenza, invece, del gomitolato. La relazione tra il tessere e la parola è «oltremodo conosciuta», ⁵⁴ avrebbe affermato alcuni anni più tardi nel saggio *La narración como supervivencia*: il filo è il filo stesso della narrazione, «il contenuto primordiale di tutte le narrazioni», ⁵⁵ quel filo che si srotola, come un labirinto o una spirale, attraversando e unendo tutti gli strati della memoria e della parola, indicando la strada verso il «punto zero» o centro, quel luogo assiale che per Valente può essere simboleggiato da un castello o una città turrita. La

⁵⁰ *Ibidem*: «El título omite un elemento esencial, la ciudadela coronada de torres que, en el grabado, preside desde una alta lejanía toda la composición» (trad. it. mia).

⁵¹ Alcuni documenti recentemente portati alla luce presso gli archivi della Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética dell'Università di Santiago di Compostela rivelano la bibliografia utilizzata dal poeta durante l'ideazione del saggio *Lorca y el caballero solo*, e la quasi esclusiva presenza di testi di tema arturico.

⁵² J.A. Valente, *Lorca y el caballero solo*, p. 130: «una aventura sin término» (trad. it. mia).

⁵³ *Ivi*, p. 129: «el lugar axial del Rey del Otro Mundo, del Rey-Pescador y del Grial» (trad. it. mia).

⁵⁴ J.A. Valente, *La narración como supervivencia*, in *La experiencia abisal*, in *Obras completas II...*, p. 737: «La relación mítica y la recíproca simbología del tejer y el decir, del tejido y de la palabra, son sobradamente conocidas» (trad. it. mia).

⁵⁵ *Ibidem*: «Ese hilo es el contenido primordial de toda narración» (trad. it. mia).

novità più importante introdotta dal poeta rispetto all'incisione è quindi l'aver messo in evidenza il castello dello sfondo: nella poesia esso si trova quasi in primo piano, di fronte al cavaliere, offertogli come gomitolino dalla mano della morte. Una morte che non taglia il filo, – dirà Valente, quella «è la seccante mansione delle Parche»⁵⁶ – ma, al contrario, lo prolunga, allungandolo quasi a indicare quell'«avventura senza fine» che cavaliere, poeta e artista condividono oltre i limiti della parola fisica e del segno grafico, lì dove l'incisione e la poesia divengono semplicemente «rappresentazione» di un antico rituale iniziatico.

Il gomitolino, città turrita, castello o labirinto il cui centro è il nodo finale di questo percorso, filo della narrazione umana, punto zero in cui le arti si fondono, viene offerto al cavaliere-poeta come strumento di conoscenza: parola poetica quindi, gomitolino o poesia. Ecco il filo che assicura la 'sopravvivenza' del poeta dall'altro lato dell'esistenza e della poesia da questo nostro lato, qui e ora, sulla pagina fisica del libro.

Ma *Una antigua representación* non sana la distanza tra il qui e l'oltre, e solo offre il filo di Arianna verso un mondo altro che rimane fuori dai limiti della scrittura. La voce del poeta interroga il cavaliere senza però mai ottenere risposta: si tratta, infatti, solo di una «rappresentazione» in cui l'*alter ego* sollecitato non si riconosce nell'io lirico e la domanda finale rimane aperta, non corrisposta, irrisolta, quasi a dimostrare l'inevitabile ricerca che la conoscenza dell'altro che vive al termine del filo, dall'altra parte, presuppone. A noi, quindi, non il nodo trasparente del centro in cui si sciolgono gli enigmi nella visione, ma il gomitolino nero rimane, rimane la domanda, la poesia, quella fisica, con la speranza, però, di aver trovato in essa almeno una chiave di accesso al territorio di *Interior con figuras*, al mondo sotterraneo della sua poesia, lì dove la parola entra in contatto con la materia dell'opera d'arte e intesse un dialogo interiore – interno, nel senso di viscerale, materico e costitutivo, e allo stesso tempo invisibile e sotterraneo.

⁵⁶ Ivi, p. 740: «Cortar el hilo es el secante oficio de las Parcas» (trad. italiana).

Resta in sospeso solo un ultimo interrogativo: il cavaliere muto accompagnato dalla Morte è solo il poeta o, in ultima istanza, anche il lettore?

PIETRO TARAVACCI

ECFRASI E INTERPRETAZIONE NELLA POESIA *HILANDO*
DI CLAUDIO RODRÍGUEZ

Hilando
(*La hilandera, de espaldas, del cuadro*
de Velázquez)¹

TANTA serenidad es ya dolor.
Junto a la luz del aire
la camisa ya es música, y está recién lavada,
aclarada,
bien ceñida al escorzo
risueño y torneado de la espalda,
con su feraz cosecha,
con el amanecer nunca tardío
de la ropa y la obra. Éste es el campo
del milagro: helo aquí,
en el alba del brazo,
en el destello de estas manos, tan acariciadoras
devanando la lana:
el hilo y el ovillo,
y la nuca sin miedo, cantando su viveza,
y el pelo muy castaño
tan bien trenzado,
con su moño y su cinta;
y la falda segura, sin pliegues, color jugo
[de acacia.

Con la velocidad del cielo ido,
con el taller, con
el ritmo de las mareas de las calles,
está aquí, sin mentira,
con un amor tan mudo y con retorno,
con su celebración y con su servidumbre.

Filando
(*La filatrice, di spalle, del quadro*
di Velázquez)

TANTA serenità è già dolore.
Col chiarore dell'aria
la camicia è già musica, e è fresca di bucato,
risciacquata,
ben stretta nello scorcio
ridente e ben tornito della schiena,
con la ferace messe,
con l'albeggiare che mai è tardivo
di vestiti e lavoro. Questo è il campo
del miracolo: eccolo
qui nell'alba del braccio,
in quel baluginare delle mani, così soavi
a dipanar la lana:
il filo e il gomito,
e la nuca senza ansie, a cantare il suo brio,
la chioma bella bruna
così bene intrecciata
la sua crocchia e il suo nastro;
e la gonna sicura, senza pieghe, color succo
[d'acacia.

Con la velocità del cielo andato,
con l'opificio, con
il ritmo delle maree delle strade,
sta qui, senza menzogna,
con quel suo amore e muto e ricambiato,
la sua celebrazione e il suo asservimento.

¹ Il componimento appartiene alla terza "sección" del quarto libro di poesie di C. Rodríguez, *El vuelo de la celebración*, pubblicato nel 1976, a ben 11 anni dal precedente, *Alianza y Condena* (1965). Cito dall'edizione C. Rodríguez, *Poesía completa (1953-1991)*, Tusquets, Barcelona 2001, pp. 260-261.

Il componimento *Hilando* di Claudio Rodríguez presenta fin dal sottotitolo (*La hilandera, de espaldas, del cuadro de Velázquez*) il suo forte legame con l'immagine pittorica, e lo fa in modo evidente ed esatto, indicando non solo l'artista e il quadro, ma perfino un preciso particolare di questo.² Si noterà, prima di ogni altra cosa, che proprio il sottotitolo funge da soggetto sottinteso, la cui forte e costante presenza nella struttura semantica del componimento, al di sopra del suo assetto puramente sintattico e grammaticale, giustifica l'*intentio* decisamente ecfrastica – descrittiva e interpretativa – del testo.

Per proporre una lettura di questa straordinaria poesia di Rodríguez – della quale ho voluto fornire anche una mia traduzione, nel doppio tentativo da un lato di interpretare la forma reale e profonda del testo originale mediante il ritmo e la forma di quello che auspico essere un altro testo poetico nella mia lingua, e, dall'altro, di stringere ecfrasi e traduzione in una medesima esperienza conoscitiva³ –, vorrei partire dalle riflessioni di due studiosi che, nella loro specifica attenzione al poeta di Zamora e in particolare a questo componimento, ci mettono a disposizione alcuni utili strumenti per l'analisi del componimento e al tempo stesso mi offrono l'occasione di argomentare le ragioni della mia interpretazione.⁴

² J. Ponce Cárdenas, nel suo saggio *Écfrasis: visión y escritura*, Editorial Fragua, Madrid 2014, a partire dalla lezione di Baudelaire (dal quale deriva che non lo storiografo o il critico d'arte ma il poeta è il miglior interprete della pittura), e individuando sette precisi punti nel raggio d'azione dei testi ecfrastici, sottolinea come sia tipico della poesia ecfrastica fare esplicito riferimento al titolo di un quadro e a un particolare ben preciso dello stesso (pp. 15-16 e note 6 e 7).

³ Accenno qui, soltanto di sfuggita, l'idea, che mi riservo di sviluppare in altra occasione, di una vicinanza epistemologica tra ecfrasi e traduzione poetica. Entrambe hanno la necessità di partire da un 'testo' preesistente. In altre parole, entrambe vanno alla ricerca di un *poiein*, di una creazione che scaturisce dalla ricerca di una referenza remota, occulta, che sta all'origine del quadro così come del testo poetico originale, e quindi, in definitiva, condividano un ben preciso compito, un medesimo destino interpretativo ed epifanico. Si sottolinea, infine, la reciprocità che il processo ecfrastico instaura, tra la parola che va in cerca dell'immagine e l'immagine che va incontro alla parola, evidenziando la stessa dinamica che nella traduzione si instaura tra il testo poetico e il testo della sua traduzione.

⁴ Segnalo qui altri studi critici che hanno gettato luce sia su *El vuelo de la celebración* sia sul testo stesso, contributi che tuttavia non sono stati altrettan-

Un attento critico come W. Michael Mudrovic⁵ riconduce la genesi del testo alla biografia dell'autore e in particolare alla drammatica vicenda della perdita della sorella, vittima di un delitto passionale. Per il critico, dunque, il testo è un chiaro esempio di poesia come «elaborazione del lutto»,⁶ poesia eminentemente elegiaca e in definitiva terapeutica. A sostegno della sua lettura, il critico fa leva anche sugli episodi presenti negli ulteriori piani della raffigurazione (secondo una tecnica connotativa di Velázquez), relativi al mito di Aracne e al ratto di Europa,⁷ che il poeta coglierebbe come elementi aggiuntivi (sebbene, a ben vedere, non ne lasci traccia nel testo) a conferma della strategia da lui allestita per 'curare' il proprio dolore.

Osservando che la figura femminile, presente fin dal titolo, è sineddoche⁸ dell'intero quadro, e che il testo *visual* è sostituito dal testo poetico, il critico deduce che i vari piani presenti sulla

to determinanti per la mia lettura della particolare ecfrasi realizzata dal poeta: A. Covadonga López, *Hilando, de la imagen a la palabra*, in P.W. Silver (ed.), *Rumoroso cauce. Nuevas lecturas sobre Claudio Rodríguez*, Páginas de Espuma, Madrid 2010, pp. 189-213; J.J. Lanz, *Hilando, de El vuelo de la celebración, o el acontecer del canto*, «Campo de Agramante – Revista de Literatura», n° 6 (otoño-invierno 2011), pp. 91-104.

⁵ Cfr. W.M. Mudrovic, *Ekphrasis, Intertextuality and the Reader in Poems by Francisco Brines and Claudio Rodríguez*, «Studies in 20th Century Literature», vol. 14, n° 2 (Summer 1990), pp. 279-300, in particolare le pp. 287-293, e Id., *Abrir nuevos caminos. La Poética Transgresiva de Claudio Rodríguez*, Universidad de Valladolid, Instituto de Estudios Zmoranos Florian de Ocampo, Valladolid 2012, pp. 336-338.

⁶ W.M. Mudrovic, *Abrir nuevos caminos*, p. 336.

⁷ Per un'analisi della tela di Velázquez mi limito a rinviare ai seguenti studi: D.A. Íñiguez, *Las hilanderas*, «Archivo Español de Arte», 21 (1948), pp. 1-19 e di Id., *Las Hilanderas, sobre la iconografía de Aracne*, «Archivo Español de Arte», 25 (1952), pp. 67-84 (poi apparsi in Id. *Estudios completos sobre Velázquez*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2007); J. López-Rey, *Velázquez' Work and World*, Faber and Faber, London 1968, pp. 107-108; D. Brown, *The World of Velázquez*, Time-Life Books, New-York 1969, pp. 143-144; E. Harris, *Velázquez*, Phaidon Press, Oxford 1982, pp. 158-161 e il più recente contributo di K. Hellwig, *Interpretaciones iconográficas de Las Hilanderas hasta Aby Warburg y Angulo Íñiguez*, «Boletín del Museo del Prado», Tomo 22 (2004), pp. 38-55 (che è, come recita il sottotitolo, una «Análisis de las diferentes lecturas del cuadro de Velázquez, desde las fuentes del siglo XVII hasta las interpretaciones de dos grandes figuras de la historiografía artística del siglo XX»).

⁸ W.M. Mudrovic, *Ekphrasis, Intertextuality*, p. 287.

tela, compresi quello allegorico e quello mitologico, producono una diversità di piani della realtà che potrebbero descriversi come diversi livelli terapeutici. In particolare, osserva Mudrovic, «cada nivel (inter)textual distancia al poeta elegíaco de su pesar y facilita que se produzca la curación de las heridas, incluso aunque con ello deje registrada la pérdida misma que se trata de compensar».⁹ Nell'altro suo studio già citato, del 1990, Mudrovic si era avvalso dell'ampia discussione della critica sull'enigmatico rapporto tra il primo piano e lo sfondo mitologico del quadro (come raffigurazione del conflitto tra la noia del lavoro e l'esperienza estetica, tra la pedestre realtà e il mito, fra la transitorietà e la trascendenza¹⁰) per attribuire al componimento di Rodríguez la stessa allusività intertestuale presente nel quadro, e per estendere – ma in virtù di un'estensione analogica che non ha riscontro nel testo poetico – quel conflitto di piani prospettici dell'opera pittorica alla problematica relazione fra le due strofe del componimento poetico.

Il critico statunitense, inoltre, cerca di accreditare la sua lettura critica mediante i dettagli della figura femminile, che il poeta presenta e che, di fatto, occupano l'intero componimento. La sua ipotesi nasce dall'intento di legare saldamente poesia e vita dell'autore, alla ricerca – sempre utile ma sempre rischiosa – di un dato empirico come origine del componimento. Questa prospettiva ermeneutica, che in definitiva è psicanalitica, propone la figura della filatrice come sostituto e compensazione dell'essere amato perduto, e Mudrovic se ne avvale per spiegare l'enigma del primo verso «Tanta serenidad es ya dolor», rintracciando sul piano della realtà empirica lo stato d'animo dell'autore che darebbe ragione dell'elemento del dolore presente nella *fictio* poetica. Ma se la relazione fra il tragico episodio dell'assassinio della sorella del poeta e la poesia è “storicamen-

⁹ W.M. Mudrovic, *Abrir nuevos caminos*, p. 337, «Ognuno dei livelli (inter)testuali allontana il poeta elegiaco dal suo dolore e favorisce la cura delle ferite, perfino anche se facendo ciò si evidenzia proprio la stessa perdita che si cerca di compensare» (traduzione mia).

¹⁰ W.M. Mudrovic, *Ekphrasis, Intrtextuality*, p. 288.

te” innegabile,¹¹ non mi pare, per quante tracce possa lasciare in alcuni particolari, così attentamente rilevati dal critico, che costituisca la motivazione più profonda di questa poesia o che ne colga la più intima essenza letteraria.

Che il soggetto lirico cerchi la propria identità mediante la scrittura, nonostante questa debba misurarsi con il dolore, come sottolinea Mudrovic¹² – richiamando, attraverso il primo verso, un significativo componimento di *Alianza y Condena* (1965), *Como el son de las hojas del álamo* –, è una realtà certa nella poetica dello zamorano, fin dai suoi primi componimenti. Ma, a ben vedere serenità e dolore, contrariamente a quanto sembra suggerire il critico, per quanto presenti in entrambe le poesie, non si implicano nello stesso modo nei due componimenti. Nel testo del 1965, che inizia con il verso «El dolor verdadero no hace ruido», si analizza un dolore previo, che nasce dall’esperienza reale e che nel farsi musica, si rivela serenità e giunge ad essere, nella clausola finale «dolor que es mi victoria». Insomma, il dolore si fa poesia. Nel componimento successivo, che – non lo si deve dimenticare – nasce dalla contemplazione del capolavoro di Velázquez, il percorso dell’*inventio* è rovesciato. La serenità precede il dolore sebbene lo generi o lo sveli immediatamente. Messa in evidenza la diversa genesi e la differente *dispositio* dell’elemento del *dolor*, così ricorrente e complesso in Rodríguez, conviene sottolineare che in quel dolore “che non fa rumore” si trovavano, comunque, i prodromi di un dolore che entra nei processi più intimi di una crescita personale e poetica verso una comprensione superiore, verso una nuova serenità, quella appunto che il poeta solleciterà, dodici anni dopo in *El vuelo de la celebración*.

E dunque se l’esordio di *Hilando* ci colpisce e ci sorprende per la forza della paradossale identificazione di *serenidad* e *dolor*, dobbiamo considerare che quel paradosso viene da lontano e riguarda più l’evoluzione della poetica di Rodríguez che gli avvenimenti della sua vita reale, e proprio a quello s’incammi-

¹¹ All’episodio è dedicato l’ultimo componimento della prima parte della medesima raccolta, intitolato *Un rezo* (Una preghiera). Cfr. C. Rodríguez, *Poesía completa*, p. 230.

¹² W.M. Mudrovic, *Abrir nuevos caminos*, p. 337.

nano quei versi di undici anni prima, che cantano la profonda e silenziosa vibrazione del dolore:

El dolor verdadero no hace ruido.
 [...] Estoy oyendo
 su murmurado son que no alborota
 sino que da armonía, tan buido
 y sutil, tan timbrado de espaciosa
 serenidad, en medio de esta tarde,
 que casi es ya cordura dolorosa,
 pura resignación.

Un dolore, come si vede, che svela anticipatamente e con una certa evidenza la sua vocazione a collocarsi tra la «serenidad» e la «servidumbre», che incorniciano inequivocabilmente la poesia *Hilando*. Un dolore che nasce dalla contemplazione e dall'amore che in tutta l'opera di Rodríguez, ma specialmente in questa raccolta, finiscono per produrre una sorta di «vértigo religioso», come osserva Prieto de Paula,¹³ il quale rileva che quella rara e difficile armonia delle cose sulle quali il poeta posa il suo sguardo finisce per entrare nel cuore come una «punzada»:

Así lo intuyó Claudio Rodríguez cuando, embebido en el escorzo de una espalda de mujer, del cuadro velazqueño *Las hilanderas*, escribió ese verso trémulo que se puede decir, pero que no se puede explicar: «Tanta serenidad es ya dolor».¹⁴

Se si torna brevemente all'analisi di Mudrovic per seguire fino in fondo la sua argomentazione, si ha l'impressione che il critico si concentri su un concreto elemento del quadro che l'ecfrasi del poeta rileva con esattezza, ovvero quel color «jugo de acacia» della gonna, che il critico legge ancora una volta, sulla scorta degli studi di Ramazani,¹⁵ come un simbolico rinvio al-

¹³ Á.L. Prieto de Paula, *Contemporaneidad y tradición: Claudio Rodríguez en la encrucijada*, in T. Hernández (ed.), *La contemplación viva: Homenaje Universitario a Claudio Rodríguez*, Ariadna, Madrid 1999, pp. 53-67, p. 67.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. J. Ramazani, *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, University of Chicago Press, Chicago 1994, p. 383, n. 36.

l'albero dell'acacia, tradizionalmente associato al lutto, arrivando a sostenere perfino che "la gonna, che disegna il profilo della filatrice, rappresenta un albero di grande bellezza".¹⁶ Tuttavia, nel testo il cenno al colore della gonna non sembra tanto funzionale al campo semantico del lutto o al registro prettamente elegiaco, perché chiude effettivamente e suggella la ricca sequela di dettagli della filatrice sui quali il poeta si sofferma con ammirazione, per la loro appropriatezza, per la loro congruenza a quella vitalità che riscontra nella pittura di Velázquez e che segnala come «el campo / del milagro». Quindi, torno a dire, pur ammettendo che il poeta si avvale di elementi che insistono su una qualche componente misteriosa aleggiante attorno alla figura, tuttavia, l'automatica sovrapposizione della filatrice del quadro e della sorella morta non mi pare confermata dai reali fattori connotativi della poesia e rischia di allontanarci dalla sua natura intensamente ecfrastica e meta-artistica, e, in definitiva, dalla natura 'celebrativa' che sostiene la poesia.

Più appropriata, invece, la notazione di Mudrovic che rileva come la figura della filatrice emani vulnerabilità e bellezza eterna,¹⁷ qualità certamente appartenenti alla giovane donna, ma ancor prima alla disposizione d'animo dell'osservatore, tanto del pittore che del poeta suo interprete, il quale con quel «su feraz cosecha» potrebbe suggerire tanto la prosperità del seno quanto un'incipiente maternità della giovane donna.¹⁸ Sia l'artista sia il poeta, dunque, sembrano affidare a quel dettaglio, apparentemente trascurabile, una chiave di lettura pacatamente vitalistica dell'intera rappresentazione, e ne fanno il simbolo di un'eterna ciclicità della natura, che il poeta celebra e alla quale la filatrice si affida con spontaneità e «servidumbre».

¹⁶ W.M. Mudrovic, *Abrir nuevos caminos*, p. 337.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Mi si potrebbe obiettare che sintatticamente il sintagma «con su feraz cosecha» sembra sicuramente riferito alla «camisa» del terzo verso, indicando quindi il seno della donna, ma è altrettanto vero che l'anafora costruita con il verso successivo «con el amanecer nunca tardío», legato sintatticamente a «de la ropa y la obra» del nono verso, fa sì che anche quel sintagma indichi il frutto di quell'amore «tan mudo y con retorno» del penultimo verso. È indubbio, peraltro, che l'attenzione del poeta, fin dal titolo, è rivolta al soggetto della giovane *hilandera*, a tutta la sua figura, a tutto il suo essere, di cui va evidenziando particolari salienti cui affida una funzione simbolica.

E dunque mi pare che una lettura come quella del critico americano, nel suo far leva su elementi esterni alla poesia (che peraltro ripropone nell'interpretazione critica degli ultimi, problematici, versi del testo) rischi di distoglierci da quell'immaginario cerchio "celebrativo" e ascensionale della vita e dell'arte che Rodríguez traccia fin dal primo verso e nel quale ci invita ad entrare, assieme al pittore barocco e alla figura della filatrice. Credo, in realtà, che la chiave interpretativa di questo componimento stia proprio nella possibilità di entrare in quel cerchio, in quello spazio che la parola del poeta traccia dialogando con l'arte figurativa di Velázquez. Uno spazio metafisico, ma insieme reale e concreto, spazio della tela e del foglio, spazio della pennellata e della penna, della luce e della voce, spazio di un canto che dice la propria interezza e 'celebra' l'esistenza tutta. Spazio, in definitiva, del linguaggio, in grado non solo di trascendere la realtà storica, ma di celebrare con umiltà se stesso nel suo farsi, nel suo atto di dizione e di conoscenza.¹⁹

Il poeta, ma soprattutto il testo, come s'è notato all'inizio, è particolarmente attratto – con un'esattezza che il sottotitolo, appunto, mette in rilievo –, da una realtà iconica, fatta tutta, come l'intera poesia confermerà, di linee e colori, e, in definitiva, di una *evidentia* figurativa, di una *exactitud* che per la sua pregnanza lo colpisce come osservatore e lo sorprende proprio nell'atto della visione, spingendolo a dire, con voce di poeta, quella sorpresa. In questo intimo atto di «percezione»,²⁰ come cercherò di dimostrare, sta tutta la profonda natura ecfrastica del testo di Claudio Rodríguez. In questo preciso atto di visione e di dizione, in questo sguardo che si fa canto sta tutta la tensione creativa di *Hilando* e la sua ultima funzione espressiva. Il poeta, però, non si limita a portarci all'interno di questo spazio per vedere assieme a lui i risultati di quel processo, ma ci vuole, al contem-

¹⁹ Cfr. J.J. Lanz, *Hilando*, de El vuelo de la celebración, pp. 103-104.

²⁰ Utilizzo il termine con la pregnanza e l'intenzionalità estetica che Dionisio Cañas (a partire dall'«arte de bien mirar» di Gracián) gli attribuisce (cfr. D. Cañas, *El arte de bien mirar: Gracián*, «Cuadernos Hispanoamericanos», n° 379 (1982), pp. 1-24) e che applica nel suo studio critico su Rodríguez, in D. Cañas, *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángele Valente)*, Hiperión, Madrid 1984, pp. 81-140 (si vedano in particolare le pp. 107-121).

po, accanto a sé per osservare, dal di fuori del cerchio, l'atto stesso dell'ecfrasi, il momento in cui la parola interpreta l'immagine e il momento in cui l'immagine cerca la parola poetica. Un intento, quest'ultimo, che il poeta attua dopo un silenzio necessario, nella seconda strofa, in quella riflessione venata di pathos e di quiete che svela la più intima radice della sua ecfrasi e dà ragione della minuziosa descrizione della figura nella prima strofa.

Nel suo importante volume interamente dedicato ai poeti che condividono il concetto di poesia come *conocimiento*, Andrew P. Debicki,²¹ parte dalla considerazione della poesia come procedimento conoscitivo e partecipativo, attuato sì dal «lenguaje»,²² ma aperto anche ad altre esperienze 'testuali', pittoriche e musicali. Nella sua lettura, il critico, che in un primo livello legge il componimento di Rodríguez come omaggio all'arte di Velázquez, osserva, poi, che la rappresentazione della figura nei suoi particolari (schiena, camicia, mani, nuca, ciuffo, cintura e gonna) mette in rilievo, con termini tutti appartenenti all'ambito semantico della pittura e della musica, il contrasto tra la vitalità della giovane donna e l'arte, còlta, soprattutto, nella sua atemporalità. E dunque sembra mettere in relazione la realtà aneddotica, che la figura della giovane rappresenta, e la realtà artistica in una contrapposizione cui il critico attribuisce anche il senso dell'enigmatico verso iniziale «Tanta serenidad es ya dolor»: da un lato la serenità che deriva dalla rappresentazione armoniosa della ragazza, dall'altro il dolore, che capta il momento dell'eccessivo sforzo.

²¹ A.P. Debicki, *Poesía del conocimiento*, Júcar, Madrid 1986, pp. 44.

²² Riporto qui una delle dichiarazioni più pregnanti che Rodríguez fa della sua poetica: «Si la poesía es, entre otras cosas, participación entre la realidad y la experiencia poética de ella a través del lenguaje, claro está que cada poema es como una especie de acoso para lograr (meta imposible) dichos fines». L'affermazione compare per la prima volta in *Poesía última*, ed. Fr. Ribes, Taurus, Madrid 1963 e poi in *A manera de un comentario*, in C. Rodríguez, *Desde mis poemas*, Cátedra ("Letras Hispánicas"), Madrid 1983, pp. 13-21 (p. 13); qui si cita dal volume C. Rodríguez, *La otra palabra. Escritos en prosa*, ed. F. Yubero, Tusquets, Barcelona 2004, p. 183.

Se per un verso Debicki ha il merito di evidenziare l'indole artistica del componimento e la riflessione sul sempre più stretto rapporto tra arte e vita (che peraltro scopre in Rodríguez una crescente necessità di sondare nel *milagro* dell'arte con gli strumenti dell'innocenza e dell'umiltà), e quello di accennare, pur brevemente, alla filatura come «labor artística»,²³ che conferma il vincolo metaforico fra tessuto e testo (già strettamente vincolati nel loro etimo), per l'altro, nell'affrontare l'enigmatico nodo che la poesia porta con sé a partire dal paradossale primo verso, il critico si abbandona con eccessivo automatismo al topos della contrapposizione tra arte e vita, pur accennando, in fondo alla sua breve analisi del tema, che il dettaglio reale e l'artificio artistico si intensificano reciprocamente.²⁴

Ma, a ben vedere, ciò che davvero colpisce e sorprende il lettore di *Hilando* non è tanto la contrapposizione fra vita e arte, bensì l'intima corrispondenza tra la vitalità della giovane filatrice e la vivezza, o gravidanza, del segno artistico, che suscita ammirazione nel poeta, il quale su quel *lienzo* ritrova una figurazione sensibile della sua attuale poetica. Qui, in questa ulteriore esperienza conoscitiva che non parte dalla realtà che lo circonda (realtà che nella raccolta del 1976 torna a ospitare figure già incontrate nell'infanzia) ma da una realtà rappresentata nella tela di Velázquez, Claudio Rodríguez tende a osservare la dimensione vitale del soggetto rappresentato, quello della filatrice, in una doppia prospettiva, ovvero bilanciato tra la sua quotidianità più immediata (della quale la figura e l'ambiente sono portatori) e la sua trascendenza. Una trascendenza da sempre insita nella materia del mondo, negli oggetti sui quali il poeta posa il suo sguardo, ma che qui si raddoppia grazie alla dimensione ecfrastica, che induce il poeta a immaginare e a condividere lo sguardo, profondamente pacato e creativo che il grande pittore barocco, dalla sua maturità, già aveva posato su una figura vitale e fragile di autentica umanità come la filatrice. Il poeta si accosta all'artista con la meraviglia di chi ne ha captato le più segrete strategie creative, e le fa sue con una nuova attenzione,

²³ Ivi, p. 46.

²⁴ Ivi, p. 47.

con una sensibilità che non lo espone più all'estasi di *Don de la ebriedad* (1953) o ai conflitti definitivi, assoluti delle due successive raccolte,²⁵ e lo orienta a una contemplazione rasserenata, ma sempre intensamente vera, della realtà, a una conoscenza in divenire, pronta ad accogliere il dubbio e il paradosso, per celebrare la realtà nel canto. A questo si deve quella *exactitud* descrittiva messa più volte in rilievo dalla critica,²⁶ quella nuova forma di visione che ospita in sé il compito più alto e puro dell'arte (lo stesso dell'amore): quello di migliorarci, di renderci più abitabile il mondo, decifrandolo nella sua innocenza, nelle sue più nascoste armonie.

Sono varie le marche linguistiche che – proprio in ragione della *performance* ecfrastica del poeta – evidenziano un'intensità che il poeta avverte nel quadro e vuole registrare e sperimentare nel testo poetico. Dal valore enfatico dell'aggettivo che apre il componimento, «*tanta* serenidad...», alla funzione performativa dell'avverbio «*ya*», ripetuto due volte nei primi tre versi, a indicare che qualcosa sta avvenendo nella percezione del poeta, il quale coglie, *hic et nunc*, la mirabile metamorfosi, compiuta dall'artificio artistico, della serenità in dolore e della camicia in musica. E ancora, tutti quegli elementi che, con valore sostanzialmente deittico, esprimono lo stupore del poeta di fronte alla perfezione dell'opera d'arte: dalla parentetica discorsiva e quasi interiettiva con cui si commenta il nitore della camicia («*y está recién lavada / aclarada*»), a tutte le locuzioni decisamente connotative della figura della giovane filatrice («*bien ceñida*»; «*el pelo muy castaño/ tan bien trenzado*»; «*manos, tan acariciadoras*»); dalla funzione deittica ed enfatica dell'aggetti-

²⁵ *Conjueros* (1958) e la già menzionata *Alianza y Condena* (1965).

²⁶ Si veda Á.L. Prieto de Paula, *Análisis de El vuelo de la celebración*, in Id., *La llama y la ceniza. Introducción a la poesía de Claudio Rodríguez*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1989, pp. 189-220; L.M. García Jambrina, *De la ebriedad a la leyenda. La trayectoria poetica de Claudio Rodríguez*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1999, pp. 115-130; J.O. Jiménez, *Claudio Rodríguez entre la luz y el canto: sobre El vuelo de la celebración*, «Papeles de Son Armadans», n° 259 (1977), pp. 103-124; e C. Pardo, *Acerca del asombro en El vuelo de la Celebración*, in T. Hernández (ed.), *La contemplación viva*, pp. 191-219, pp. 209-210.

vo possessivo di terza persona, preceduto, o meno dalla preposizione “con” («*con su feraz cosecha*»; «cantando *su viveza*»; «con *su moño y su cinta*»²⁷) – a sottolineare l’intima pertinenza fra il particolare figurativo e una sua gravidanza metaforica, e rivelando una singolare empatia tra pittore e poeta –, al valore espressivo delle anafore («*con su feraz cosecha / con el amanecer*»; «*en el alba del brazo / en el destello...*»; «*y la nuca [...] / y el pelo...*») che confermano l’iterazione come sintomo della nuova *Welthanschauung* del poeta.²⁸

Tutta la prima parte della poesia, in realtà, è una sequela di espressioni atte a registrare ‘dal vivo’ la sorpresa del poeta nel momento stesso in cui, percorrendo analiticamente i particolari della figura della *hilandera*, ne percepisce la bellezza e al tempo stesso ne intuisce l’eccezionale *trascendencia*. Ma il più autentico atto interpretativo svolto dall’ecfrasi di *Hilando* consiste nel fatto che il poeta – in pieno, benché recondito accordo con il fondo etico di *El vuelo de la celebración* –, intuisce quella sostanziale inconsapevolezza della figura della giovane filatrice di Velázquez, alla quale soltanto l’arte dà una gravidanza percepibile. Il poeta coglie esattamente questo ruolo vivificante e universale dell’arte e lo esprime nella vivacità della sua descrizione efrastica, così come nel costante rinvio ai tratti pittorici e musicali, e in definitiva all’artificio artistico, che, seguendo un virtuale e necessario filo, passa da Velázquez al poeta e da questi al lettore.

Non si può fare a meno, dunque, di sottolineare che una più precisa comprensione del progetto estetico e metapoetico che sta alla base di questo singolare componimento di Rodríguez, non ci deve portare al di fuori del cerchio magico tracciato attorno a poeta e pittore a unire poesia e quadro. E se questa esperienza è immediatamente percettibile nella prima delle due strofe, più difficile, ma ancor più necessario, sarà non perdere il filo

²⁷ I corsivi delle citazioni testuali sono miei e segnalano alcune marche deittiche particolarmente efficaci nel rilevare l’ammirazione con cui Rodríguez osserva i risultati del processo creativo dell’artista barocco.

²⁸ Per un’analisi dell’iterazione come tratto stilistico di *El vuelo de la celebración*, si rinvia al cap. 4.2.2 (*La reiteración como exponente de la nueva cosmovisión*) di L.M. García Jambrina, *De la ebriedad a la leyenda*, pp. 126-129.

che la lega coerentemente alla seconda. Anche la lettura di Debicki, in realtà – che pur coglie la natura meta-artistica della poesia, mettendo in relazione la filatura all'arte, arte *textil* e arte *textual* – sembra ricorrere a elementi esterni per spiegare gli ultimi sei versi del testo:

La segunda estrofa adopta una perspectiva más general, ofreciendo una visión del papel de la hilandera. Contiene alusiones a elementos que no aparecen en el cuadro de Velázquez («cielo ido», «mareas de las calles»); así trata a la mujer como si fuera algo más que una figura en el cuadro, como si tuviera una existencia real fuera de éste. Esto nos hace preguntarnos si la «celebración» y la «servidumbre» que el hablante ve en ella se hallan en su representación en el cuadro, o si constituyen rasgos de su personalidad en la vida real. Aquí desaparece la línea divisoria entre realidad anecdótica y realidad artística, dejando al lector confuso: ¿hasta qué punto se nos está describiendo la figura de un cuadro dado, hasta qué punto creando un nuevo personaje imaginario?²⁹

L'impossibilità di comprendere definitivamente l'enigma dell'ultima strofa, porta Debicki a sostenere che *Hilando* è un testo aperto. Aperto a elementi che, secondo il critico, in quell'ultima parte, colgono una realtà esterna e in definitiva estranea allo stretto rapporto tra poesia e quadro. Credo, invece, che gli ultimi versi della poesia, preceduti da una sorta di pausa musicale atta a interrompere la sequela descrittiva del corpo della poesia, ma senza distogliere l'attenzione sul medesimo soggetto, non facciano altro che suggellare l'ampio respiro interpretativo dell'esordio, in cui è racchiuso l'apparente paradosso di una serenità che si fa dolore per un eccesso di bellezza.

Per intendere appieno la funzione che l'intera poesia ecfrastica di Claudio Rodríguez svolge, forse è il caso di riconsiderare che nella sua fondamentale natura retorico-parenetica, l'ἔκ-φρασις, indicando l'azione di designare mediante la parola un oggetto inanimato, esponendolo con un'eleganza che gareggia con la figura,³⁰ si carica sempre (e in modo singolarmente inten-

²⁹ A.P. Debicki, *Poesía del conocimiento*, p. 47.

³⁰ Forse conviene ricordare qui che il paradigma di questa accezione originaria del termine è rappresentato, modernamente, dalla famosa poesia *Ode on a Grecian Urn* (1819), di Joh Keats.

so nella poesia che stiamo analizzando) di una funzione interpretativa.

Nel testo di Claudio Rodríguez il rapporto tra poesia e quadro si fa più complesso in virtù di un'affinità tra le due esperienze artistiche, che il poeta stesso avverte previamente, spinto dalla necessità di trovare nel quadro del pittore barocco una conferma alla sua idea più profonda dell'arte come *celebración* dell'intera realtà umana. E non si può fare a meno di segnalare quanto l'ecfrasi alla quale assistiamo in questo componimento sia espressione peculiare della «visión poética»³¹ che proprio in quegli anni Rodríguez sperimenta e mette sempre più a fuoco, come fondamentale forma di vedere e comprendere il mondo. In *A manera de un comentario*,³² rivelatore saggio con cui il poeta fa una ricognizione critica delle sue prime quattro raccolte, presentate in una personale antologia, dice parole assai rivelatrici non solo per la comprensione del suo ultimo libro, ma decisive per capire come *Hilando* sia un testo 'manifesto' della sua ultima poetica, fondata sulla contemplazione viva della realtà, e del ruolo etico di un'arte che si pone in ascolto della materia più sensibile, e più umile e naturale dell'esistenza umana:

El vuelo de la celebración, título de mi cuarto libro. Celebrar lo que se abre o lo que se cierra desde todas las posibilidades vitales: la figura de las cosas, el poderío de las sensaciones que pueden desembocar en feracidad y en sequía. Es como una «animación», que recrea, fugitivamente, lo que nos sobrecoge y nos encamina, y nos pule, y nos mejora. La celebración como conocimiento y como remordimiento. Como servidumbre, dando a esta palabra el significado más clarividente: el destino humano, con todos sus adjetivos.³³

A pochi anni dalla pubblicazione della sua quarta raccolta poetica, dunque, Rodríguez non solo conferma la sua ansia di conoscere l'esistente con lo strumento della parola, ma, intrapreso ormai il cammino della riflessione (che lo condurrà alla

³¹ Si rinvia al breve saggio di C. Rodríguez, *Hacia la contemplación poética*, pubblicato per la prima volta in «Abc» (22 de febrero de 1987, p. 3) e poi raccolto nel volume curato da F. Yubero, C. Rodríguez, *La otra palabra. Escritos en prosa*, Tusquets, Barcelona 2004, pp. 193-196.

³² C. Rodríguez, *Desde mis poemas*; qui cito dal volume *La otra palabra*, pp. 183-192.

³³ Ivi, p. 191.

leyenda), ci rivela la sua vocazione a contemplare tutto ciò che ci si presenta, nulla escluso, tutto ciò che si anima innanzi a noi fugacemente (ovvero con la fugacità insita nell'intuizione poetica) e ci 'migliora', ovvero ci invita ad accogliere il nostro destino di uomini, come fa la giovane filatrice del quadro di Velázquez.

Nel suo componimento ecfrastico, dunque, da un lato il poeta descrive realmente l'immagine pittorica di Velázquez, cogliendone, come s'è visto, alcuni dettagli che rileva subito perché già avvertiti, appunto, come affini al suo afflato poetico.

A questo punto, alla luce di una evidente coerenza tra il testo ecfrastico di Rodríguez e il suo itinerario conoscitivo, sento di poter tornare al paradossale esordio di *Hilando*, perché la figura della filatrice è figura che si anima nella visione del poeta e 'lo incammina' verso quella *servidumbre* che si è installata come pensiero centrale nel suo universo poetico ed etico degli anni della sua maturità. Alla sorpresa di intuire quella coerenza tra l'intuizione dell'artista e la sua propria aspirazione a conoscere si deve quell'avverbio «ya» che misteriosamente apre il primo verso, già citato.

Proprio per ciò mi sento di dover ribadire che non deve passare inosservata l'iterazione, nel terzo verso, di quello strano «ya» del primo. Se la prima sottolineatura avverbiale segnala una stretta relazione tra *serenidad* e *dolor*, in un rapporto d'immediata implicazione di due elementi non prettamente figurativi ma compresenti nel quadro, la coerente insistenza dell'avverbio, dice la natura non occasionale del rapporto tra la camicia della filatrice (elemento figurativo concreto) e la musica. Le due coppie semantiche (*serenidad* – *dolor*, *camisa* – *música*), nella non casuale disposizione e nel rilievo che acquistano ad apertura del testo, dimostrano la loro centralità e la piena funzione nella *inventio* e nella costruzione dell'ecfrasi. Il dolore e la musica, dunque, sono il risultato di un'alchimia conoscitiva ed estetica che si realizza sulla tela e che è necessaria alla creazione artistica.

La serenità della figura della filatrice, insomma, attraversa zone profonde del pensiero poetico di Claudio Rodríguez piut-

tosto che richiamare episodi dolorosi della sua vita. Allo stesso tempo, in virtù di quell'affinità che lo ha chiamato a trasformare il tratto pittorico in parola poetica, il poeta intuisce che quella implicazione di serenità e dolore è insita nel processo creativo del pittore. E nel suo sguardo l'osservatore poeta, per l'appunto 'sorpreso', ne coglie la simultaneità, a sottolineare l'immediatezza espressiva dell'arte figurativa, che, contrariamente all'arte verbale della poesia, non ha bisogno di un codice semantico intermedio, né della consequenzialità cui è vincolato lo strumento della scrittura.

Il poeta interpreta profondamente quell'immagine, cogliendola nella sua trasparenza, rinviando alla sua stessa referenza, captando il valore 'poetico' ed evocativo dell'immagine pittorica. In altri termini, i due linguaggi, quello figurativo (pittorico-allegorico) velazqueño e quello poetico (allegorico-polisemico) di Rodríguez, si 'alleano' per giungere a una significazione ultima, per dirigersi verso una rivelazione profonda ma sempre sfuggente. In questa prospettiva, più che gareggiare con l'immagine la parola del testo poetico si trasforma, mediante il suono e il ritmo della voce, in una strategia visiva, immaginativa e interpretativa, secondo la quale il vedere del poeta è il vedere del pittore, che rimanda a un unico 'movimento originario' di tutte le arti, e conduce, pur attraverso sentieri diversi, a un'unica selva conoscitiva.³⁴

E dunque, per quanto possa sembrare ovvio rimarcarlo, l'ecfrasi di Rodríguez non produce un impressionistico gioco retorico atto a catturare sensazioni, o a dare parola alla pittura, tradizionalmente concepita come poesia muta. Quello che fa, invece, il testo di Rodríguez, è intuire l'essenza dell'immagine di Velázquez, mediante un'interpretazione dello straordinario assetto cromatico e figurativo del quadro, attraverso le linee e il dinamismo dell'opera, la cui trascendenza sembra còlta, nelle due parti del testo poetico, in due diverse direzioni. Nella prima lunga e analitica strofa, il poeta è tutto attento a evidenziare la sostanza spirituale e creativa del pittore barocco nel suo farsi figu-

³⁴ In questa sede mi limito a strizzare l'occhio, allusivamente, all'heideggeriano concetto di *Holzwege*.

ra (tratto, colore, movimento); nella seconda strofa, invece, il poeta stesso percorre un cammino che va dal quadro all'universo artistico e spirituale del poeta. La filatrice, nella sua inconsapevolezza e semplicità umana e nella sua pienezza di figura artistica trova una collocazione nel pensiero poetico che informa l'intera raccolta poetica in cui il testo si colloca. Nel verso finale, infatti, che riprende e intensifica la formula modale già usata nella descrizione della *hilandera*, «con su celebración y con su servidumbre», il concetto della celebrazione, che informa l'intera raccolta, trova un'esemplificazione di un'eccezionale pertinenza e vincola definitivamente la realtà iconica della giovane donna ritratta da Velázquez con il senso dell'esistenza umana avvertita nella sua radice essenziale, nella sua necessaria umiltà.

Da un lato ciò suppone che il poeta guardi al potenziale simbolico del quadro di Velázquez, e che si apra al mistero, alla *illumination* del pittore *voyant*. Ma tutto quello che vede il poeta è lì nel quadro ed è lì nella sua poesia, senza alcun bisogno di implicare né la storia né quel «nuovo personaggio immaginario» che Debicki ipotizza.³⁵ Dall'altro, però, il *buceo*, l'immersione nella profondità della figura della filatrice, suppone un rigore ermeneutico che si sottragga a qualsiasi impressionismo e punti a un'esattezza allegorica (che è tale in relazione all'universo referenziale stoico-cristiano tipico del poeta) alla quale si chiede di restare paradossalmente aperta a ciò che non appare, pur essendo intravisto, come il «cielo ido» e «las calles», e aperta, in definitiva, al mistero stesso della creazione artistica.

Arrivato a questo punto dell'indagine sento l'esigenza di tornare a confrontare allegoria e simbolo nell'arte del poeta di Zamora. Qui allegoria e simbolo, due azioni conoscitive (o, se vogliamo 'partecipative') poste tradizionalmente su versanti epistemici e culturali apparentemente opposti, confluiscono, dunque – sia nell'oggetto pittorico descritto, sia nella lingua che lo descrive – in un'unica esperienza creativa e intuitiva, che accetta la sua stessa precarietà, il suo stato di infinita tensione verso una esattezza cui il *verbum* poetico aspira con ostinazione. È a

³⁵ A.P. Debicki, *Poesía del conocimiento*, p. 47.

causa di questa ricerca di una parola esatta che Claudio Rodríguez (assieme a tutti i poeti *del conocimiento*) è incline a una spietata critica del proprio strumento – la parola poetica, appunto – e della poesia stessa, e propenso quindi ad una poesia metapoetica.

Non deve meravigliare questa complessità funzionale, allegorico-metaforica, della parola poetica di Rodríguez, la quale da sempre, e in particolare da *Conjuros*, è sottoposta ad un processo di allegorizzazione che Carlos Bousoño ha magistralmente denominato «alegoría disémica».³⁶ L'autore di *Hilando*, dunque, che già ha mostrato la sua vocazione (inedita vocazione, secondo Bousoño) a un realismo metaforico che tende, in una «audaz componenda»,³⁷ a fissare una relazione cosciente e lucida fra la denotazione dell'oggetto concreto e la sua connotazione trascendente e allegorica, trova nel processo poetico ecfrastrico un ideale terreno di allegorizzazione che gli permette di sondare, mediante la parola poetica, i meccanismi, segreti più che misteriosi, della creazione artistica.

In questo caso il soggetto della lirica è sì una di quelle figure predilette dal poeta, uno degli esseri umili, talvolta appartenenti al mondo rurale o all'ambito lavorativo, figure che, quasi sfiorando una caratterizzazione costumbrista, sono portatrici, nel loro realismo e nella loro quotidianità, di un significato universale, còlto in una visione cristiana del mestiere di vivere. Ma al tempo stesso, la *hilandera* è figura che è percepita, fin dall'inizio, in uno spazio in cui il reale è già trasceso, interpretato dalla mano artistica del pittore. La poesia ci fa conoscere lo stupore del poeta che si affaccia a un'operazione creativa e immaginativa affine alla sua, quella di Velázquez appunto, di cui rileva, con pacato entusiasmo, la sorprendente bellezza, imprevista perché semplice e immediata, paradigma di un'arte che tocca le più profonde corde dell'arte. Un'arte così bella e serena che produce una commozione dolorosa, perché, come vuole il progetto etico-poetico dell'opera che accoglie *Hilando*, celebra, ap-

³⁶ C. Bousoño, *La poesía de Claudio Rodríguez*, in Id., *Poesía contemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Júcar, Madrid 1985, pp. 115-139.

³⁷ Ivi, p. 125.

punto, nella sua totalità, il senso ultimo dell'esistenza e del creato.

E mi preme tornare anche sull'ultima strofa, dunque, per riconoscervi l'ultima conferma del progetto conoscitivo del poeta. Se è vero che lì si allude a elementi estranei al quadro, quali «la velocidad del cielo ido» o «il ritmo de las marea de las calles», che sembrano portare la figura della filatrice in un mondo immaginario, appartenente al poeta e alieno alla tela di Velázquez, tuttavia, alla luce di quanto si è andato osservando nella coerente operazione efrastica del poeta, è opportuno sottolineare che è proprio lì che la strategia poetica efrastica diventa più profonda e interpretativa del testo velazqueño. È lì che la figura della filatrice raggiunge la sua pienezza artistica, il suo potenziale evocativo, ovvero nel momento in cui entra in relazione (remota, intuitiva relazione) con ciò che sta fuori dal campo visivo del quadro, in relazione, dunque, con quello che è assente, lontano, immaginato, ma al tempo stesso è insito nell'intero assetto figurativo e cromatico del quadro, insito nella *inventio* di Velázquez, che il poeta ha così profondamente sondato, cogliendo il raro equilibrio (e non già la opposizione, se mi si permette di rovesciare non solo l'ermeneusi di Debicki, ma il luogo comune dell'eternità dell'arte e della *brevitas* dell'esistenza reale) tra l'essere umano che si fa 'servitore' del mistero della vita, della sua vitalità eterna, facendosene strumento celebrativo, «sin mentira», senza menzogna, e l'*hic et nunc* dell'istante in cui l'arte arriva al *conocimiento*.

Il poeta, come il pittore e attraverso di lui, fa emergere con straordinaria evidenza e con altrettanta serenità ciò che non è rappresentato e che la figura sottende, perché quel gioco allusivo tra realtà e immaginazione, tra l'oggetto e il suo significato ulteriore (la sua trascendenza) è il suo stesso 'gioco', ed è la sostanza della sua lettura del quadro. L'equiparazione tra le due 'poetiche' è, quindi, del tutto evidente in quei due «ya», ripetuti in un così breve spazio, a unire i due termini apparentemente opposti (*serenità e dolore*) in una lettura profonda della bellezza, fragile e vibrante bellezza, della figura (della rappresentazione) della giovane filatrice. La quale può sì, forse, essere vista

nella sua bellezza eterna minacciata dalla realtà, ma, come pare suggerire il poeta, ha scongiurato il pericolo di non riconoscere il senso ultimo e più vero della *servidumbre* del suo vivere, grazie all'arte, che lo ha assunto per lei stessa nell'intuizione della figura e nella parola che l'ha interpretata.

E come non vedere, allora e infine, una sostanza etica, di natura – oserei dire – evangelica, in quella improvvisa intuizione che il poeta va svelando, mediante la parola poetica (parola che, come Rodríguez stesso ha verificato, così spesso resiste allo svelamento della verità³⁸)? Come non vedere la sorprendente serenità, di natura quasi estatica, di cui la giovane filatrice è portatrice, proprio in virtù della sua inconsapevolezza, in virtù della sua «servidumbre», di una umiltà e purezza simboleggiata *in primis* dalla sua camicia «recien lavada, / aclarada»?³⁹ Una purezza ammirata in tutta la poesia, nella rappresentazione di quel «campo / del milagro» che l'intero quadro costituisce, al di fuori di ogni interpretazione allegorica e mitologica che il secondo piano dell'opera di Velázquez di fatto implica. Allora quel *dolor* inequivocabilmente vocato nella poesia, non solo dice il turbamento dell'artista (tanto il pittore quanto il poeta) nell'atto della decifrazione, ma un nuovo e sempre più intenso anelare alla contemplazione del mistero dell'esistere dalla prospettiva di una naturalezza e di una serena umiltà ormai estranee alla vita del poeta, e che soltanto nel crogiuolo dell'atto artistico si manifestano, già ansiose di scendere nelle profondità della memoria del non vissuto, nello spazio rivelatore della *leyenda*.

³⁸ Si veda, per tutti i casi possibili, l'importante componimento intitolato *Cáscaras*, in *Alianza y Condena* (1965), in C. Rodríguez, *Poesía completa*, pp. 144-146.

³⁹ È evidente l'analogia tra la camicia della *hilandera* e i panni stesi del famoso testo *A mi ropa tendida (el alma)*, appartenente alla seconda raccolta poetica di C. Rodríguez, *Conjuros* (1958), in Id., *Poesía completa*, pp. 84-85.

PHILIP STOCKBRUGGER

EMILIO CECCHI E BERENSON
LA NASCITA DELLA 'VISIVITÀ'

Per comprendere la ricca produzione di Emilio Cecchi è indispensabile per il lettore distinguere innanzitutto tra la prosa da un lato – di cui *Pesci rossi* è l'esempio più celebre¹ – e la critica dall'altro. I percorsi di questi due rami sono affatto peculiari e, riassumendo, i commentatori ne hanno così descritto i tratti principali: mentre la critica, in forma di elzeviro o su scala più ampia, con i numerosi volumi sulla letteratura e sull'arte, ha seguito una linea evolutiva pressoché ininterrotta, la prosa ha avuto il suo acme in anni ancora piuttosto giovanili, con la comparsa della prima raccolta di «saggi» (tale è la definizione di Cecchi stesso), *Pesci rossi*, appunto. Cecchi in seguito pubblicò ancora alcune raccolte di saggi,² ma la critica è pressoché unanime nel considerarle una prosecuzione di quel genere di *essay* che era stato già chiaramente definito nelle sue caratteristiche nella prima raccolta;³ in altri termini, una volta stabilito il canone del 'pesce', cioè del saggio tipicamente cecchiano, l'autore non perseguì fondamentalmente mai strade alternative, confermando piuttosto l'adesione a questo nuovo genere. Sono state avanzate numerose ipotesi sulle ragioni di questo supposto immobilismo creativo, che ritengo vadano ricercate nella forma stessa del 'pesce'. Dopo un'iniziale avversione al «giornalismo», documentata nel *Liber*

¹ *Pesci rossi*, Vallecchi, Firenze 1920.

² Si ricordano *La giornata delle belle donne*, La Terza Pagina, Roma 1924, *L'osteria del cattivo tempo*, Corbaccio, Milano 1927, *Et in Arcadia ego*, Hoepli, Milano 1936, ecc.

³ Cfr. ad esempio G. Debenedetti, "Corse al trotto" di Emilio Cecchi, in *Saggi critici*, II serie, Mondadori, Milano 1955, pp. 124-131.

studiorum – così l'autore definisce i suoi taccuini di lavoro⁴ – Cecchi, anche per la crescente ammirazione per gli *essayists* anglosassoni, iniziò a considerare con più favore il mestiere del giornalista, anche se esclusivamente elzevirista. L'elzeviro riassume in sé tratti dell'articolo di giornale così come del saggio critico; *Dello stare a sedere*, uno dei saggi poi raccolti in *Pesci rossi*, contiene di scorcio una sorta di definizione di questo ibridismo: del giornalismo strettamente inteso come d'attualità Cecchi condanna l'effimero dell'informazione,⁵ mentre apprezza quel giornalismo che sappia incentrarsi sull'«opinione», l'unica ancora di salvataggio contro la forza distruttrice del Tempo. D'altro lato, anche il saggio critico necessita di un ricalibro: troppo legato all'opera o all'autore, troppo schematico ed esclusivo nella scelta dei soggetti e del tono. Con *Pesci rossi* Cecchi compie quest'opera di ibridazione. Seguendo direttrici che erano già state tracciate dalla prosa *artiste* francese, a partire dai Goncourt,⁶ l'autore indaga le possibilità esplorative della prosa a contatto con soggetti eterogenei, senza per ciò scadere nell'impressionismo più pedissequo, o nel frammentismo già condannato tra i vociani, ma anzi coniugando il candore dell'osservatore della «cosa vista» con il mestiere del prosatore che, a partire da Leopardi, fino ad arrivare a Belloc e Chesterton, concepisce il saggio come dialettica tra *poème en prose* e resoconto.

Il termine «visività» è stato applicato alla prosa di Emilio Cecchi da Margherita Ghilardi, curatrice dell'edizione critica di

⁴ I taccuini originali sono conservati presso l'Archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux a Firenze. È disponibile tuttavia un'edizione di brani selezionati dai *Taccuini*, a cura di P. Citati e N. Gallo, Mondadori, Milano 1976.

⁵ Si ricordi però che durante il primo soggiorno londinese Cecchi scrisse numerosi articoli di attualità per la «Tribuna» e il «Manchester Guardian».

⁶ Cfr. E. Koehler, *Edmond und Jules de Goncourt. Die begründer des Impressionismus. Eine stilgeschichtliche Studie zur Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts*, Xenien-Verlag, Lipsia 1912. Sulla letteratura impressionista, in particolare francese, si veda H. Hoppe, *Impressionismus und Expressionismus bei Emile Zola*, Pöppinghaus, Münster 1933; Ch. Bally, *Impressionisme et grammaire*, «Mélanges d'histoire littéraire et de philologie offerts à M. Bernard Bouvier», Sonor, Ginevra 1920, pp. 261-279. In generale, sull'*écriture artiste*, si veda H. Miterrand, *De l'écriture artiste au style décadent*, in *Histoire de la langue française*, ed. del CNRS, Paris 1985, a cura di G. Antoine e R. Martin.

Pesci rossi.⁷ La studiosa vuole definire con questo termine lo stretto rapporto di corrispondenza reciproca che intercorre, negli scritti cecchiani, tra cosa vista – e dunque narrata – e un referente artistico. Lo scopo di questo studio è ripercorrere il cammino che porta a *Pesci rossi* da un punto di vista affatto peculiare, quello del rapporto della prosa cecchiana con l'arte figurativa. Ho ritenuto doveroso dedicare a questo lavoro tre tappe fondamentali verso l'improvvisa maturità della raccolta di 'pesci': analizzerò innanzitutto il volume *Note d'arte a Valle Giulia*,⁸ la prima raccolta di saggi di critica d'arte; poi si tratterà di considerare il rapporto di Cecchi con Bernard Berenson e le sue fondamentali opere di storiografia artistica; infine, con lo studio della *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*,⁹ e al suo interno degli *excursus* dedicati all'arte figurativa, evidenzierò il rapporto reciproco e funzionale che, secondo l'autore, lega quest'ultima alla 'poesia', insieme all'ormai patente influsso teorico dello studioso americano.

Note d'arte a Valle Giulia

Prima della comparsa delle grandi monografie a partire dagli anni Venti, *Note d'arte a Valle Giulia* è senza dubbio il volume che rappresenta la maggiore prova di Emilio Cecchi nel campo della critica d'arte. Come i precedenti *Studi critici*,¹⁰ anche quest'opera è una raccolta di articoli riuniti in volume; di fatto, a parte la *Storia della Letteratura inglese nel XIX secolo* e *Rudyard Kipling*,¹¹ fino al 1924 la raccolta di pezzi sparsi fu la sola formula di libro adoperata dall'autore. A differenza degli *Studi*, *Note d'arte* possiede un'unitarietà tematica, dipendente dall'occasione. L'esposizione internazionale del Museo di Valle Giulia offrì, a Cecchi, le prove degli artisti di punta dei paesi ivi rappresentati

⁷ *Pesci rossi*, a cura di M. Ghilardi, Vallecchi, Firenze 1989. Citerò da questa edizione del testo cecchiano.

⁸ *Note d'arte a Valle Giulia*, Nalato, Roma 1912.

⁹ *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*, Fratelli Treves, Milano 1915.

¹⁰ *Studi critici*, Puccini ed., Ancona 1912.

¹¹ *Rudyard Kipling*, «Quaderni della Voce», IV, Pubblicazione della Casa Editrice Italiana, Firenze 1910.

raccolte in un luogo, e ai lettori la possibilità di apprezzare la critica d'arte cecchiana rivolta a una varietà notevole di opere. Gli otto articoli, *L'occhio della colomba*, *Persiane e paraventi*, *Da Turner a Brangwyn*, *Zuloaga e Anglada*, *Un primitivo secessionista*, *La donna di Zorn*, *Apollo velato* e *Vetrine*,¹² seppure con peculiarità proprie, ricalcano in qualche modo il percorso espositivo; d'altro canto, nonostante l'originalità di approccio ai singoli padiglioni, sono rintracciabili alcune costanti critiche che costituiscono davvero, a questa altezza, una compiuta estetica, la quale porta spesso l'autore a giudizi severi su molti tra i più affermati artisti contemporanei.

L'occhio della colomba è il primo saggio della raccolta, e per molti aspetti il più 'militante': il bersaglio è l'attrazione maggiore del padiglione austriaco, Gustav Klimt, del quale infatti sono esposte alcune tra le opere più celebri. *L'incipit* dimostra immediatamente che non si tratta di un tipico elzeviro cecchiano di critica d'arte: prima di nominare l'artista intercorrono infatti tre pagine ricolme di notazioni naturalistiche di un virtuosismo che la prosa 'matura' dell'autore non presenta di certo. Sebbene non manchino nella raccolta giudizi negativi sulla prosa dannunziana,¹³ non si può dire che a questa altezza l'autore si sia già totalmente affrancato da essa. Beninteso, la ricchezza coloristica delle minuzie ritrovabili in natura è funzionale al passaggio logico seguente:

E i nostri contemporanei, questi grandi bambini, viziosi e curiosi, come barbari che, caduti in una corruzione bizantina, non hanno pur persa la sensibilità delle semplici e possenti cose della natura, sanno ormai di poter ricercarle, e in dovizia considerabile, nell'arte di Gustavo Klimt.¹⁴

¹² I saggi furono pubblicati sul «Marzocco» nel corso della seconda metà del 1911 in quest'ordine: *L'occhio della colomba. Gustavo Klimt*, 14 maggio, *Persiane e paraventi* comparve con il titolo *L'ombra della persiana*, 4 giugno, *La donna di Zorn*, 9 luglio, *Zuloaga-Anglada. Due pittori complementari*, 22 ottobre, *Da Turner a Brangwyn* con il titolo *Dopo la chiusura del Padiglione inglese*, 12 novembre, *Un primitivo secessionista. Da Mestrovic a Rosso*, 19 novembre, e *Apollo velato*, 26 novembre. Solo *Vetrine* fu composto per comparire esclusivamente nel volume.

¹³ Cfr. *Note d'arte...*, p. 20: «...o a ripensare al vocabolario dei D'Annunzio e dei Verhaeren, sproporzionato alla forza motrice delle loro fantasie».

¹⁴ Ivi, p. 11.

Non è un caso che il primo artista affrontato sia Klimt: si comprende subito che per Cecchi il pittore austriaco rappresenta l'apice negativo della produzione artistica contemporanea. L'avversione per il decorativismo¹⁵ che si vede in tanta arte coeva si fonda sulla convinzione che il gusto contemporaneo abbia perso la capacità di apprezzare l'opera d'arte per quanto di umano e vitale rappresenta e contiene: come «barbari», i moderni trattengono soltanto l'ammirazione per lo spettacolo della natura come si presenta a loro. La «corruzione bizantina», insomma il bizantinismo, è una categoria estetica che, a questa altezza del pensiero critico cecchiano, contiene i tratti più deteriori di un'estetica distorta, dove all'ammirazione infantile per il colorismo naturale si aggiunge una sensibilità moderna che ricerca la raffinatezza di significato, senza curarsi dello statuto artistico del significante:

Quella sua complicatezza simbolica, quel desiderio di significati profondi che le hanno attirato l'ammirazione dei raffinati, son cosa estranea, e, se rivelano, con la loro macchinosità e con la loro astrattezza, una volontà laboriosa dell'artista per mettersi d'accordo con la morbidezza dei tempi e vibrare all'unisono con la celebrità esasperata dei contemporanei, rivelano, anche, quanto la sua energia concreta e profonda rimanga da essa remota.¹⁶

Come vedremo nel seguito della raccolta, il gusto contemporaneo è per Cecchi colpevole di essere attratto da un'estetica *maladive*, dove la raffinatezza si fa nevrosi, e la «salute» da caratteristica fondamentale della grande arte viene ribaltata in tratto negativo. La stratificazione simbolica è sì una macchina raffinata e sottile, ma rivela con fin troppa facilità l'estremo compromesso col gusto dei fruitori, affamati di sofismi sterili:

Si prova l'impressione, nell'abside che a Klimt è stata dedicata, nella Mostra a Valle Giulia, di camminare in un lembo tutto fiorito, sommerso dalla foga di una primavera che irrompe sotto un cielo d'oro. Ma, a un tratto ci si accorge di trovarsi in un cimitero, per un sogghignare di teschi e qualche chiazza di macabri disfacimenti fra l'erba tutta stellata, sì che un diaccio funebre si mesce nell'aria colorata e festosa e la fa raggelare. Se non che, a un esame più attento, si vede che i teschi son di cartone e le anatomie di cera dipinta.¹⁷

¹⁵ «[Klimt] rappresenta, veramente, l'ornamentale che vuole innalzarsi a potenza», *ivi*, p. 16.

¹⁶ *Ivi*, p. 12.

¹⁷ *Ivi*, p. 14.

Sebbene l'aspetto funereo sia fondamentale per Cecchi fin dai Preraffaeliti, e costituisca in fondo un impedimento al raggiungimento della 'sana' forma artistica e una prefigurazione dei peggiori risultati del decadentismo, almeno nei migliori risultati della scuola inglese si veicolava il sublime sepolcrale di Keats. Nell'arte di Klimt, come vediamo, l'effimero e il posticcio si celano dietro a una duplice illusione. L'ingenuità dello sguardo «barbaro» si unisce dunque alla più estrema *Gereiztheit* concettuale (e concettosa) in un dualismo inconciliabile.¹⁸ Nel presente saggio compare anche un accostamento comparativo alla musica, la disciplina che nel serrato confronto tra letteratura e arte figurativa risulta sempre in sordina, sebbene rappresenti per Cecchi un aspetto fondamentale dell'ingegno umano:

È la pittura ricondotta nel caos, la pittura riportata alle leggi dei rapporti embrionali, la pittura avanti l'uomo; a quel modo che lo Strauss ha riportato la musica al frastuono deforme, al boato, al rombo, allo strillo: rettore della solennità come Klimt è il rettore della splendidezza. Dalla parte della tenebra, con lo Strauss, o dalla parte dell'oro, con Klimt, è lo stesso vuoto impalpabile, lo stesso delirio senza forme, o ingombro di un incrociarsi di forze contraddittorie.¹⁹

È una costante della critica cecchiana quella di confrontare esponenti di spicco di discipline diverse che condividono però tratti fondamentali della loro arte. Il «maschio» sinfonismo di Beethoven e Wagner si riduce in Strauss al «boato» in cui l'armonia cede il passo alla guerra tra le parti dell'orchestra, dove le singole voci devono prevaricare le altre per rendersi presenti all'ascoltatore.

Il «frastuono» della sovrabbondanza coloristica klimtiana si placa nel saggio seguente, *Persiane e paraventi*, non a caso con un'immagine sinestetica:

¹⁸ Cfr. *ibidem*: «Bisogna sentir Klimt in questo mendace dualismo, che è, in fondo, intrinseco alla maggior parte degli artisti contemporanei: dualismo di una fantasia teoretica, mistica, farraginosa e di una sensibilità acuta e precisa; di sublimità voluta e brutta sensualità attuata, di complicatezza supposta e di elementarità espressa».

¹⁹ Ivi, p. 15.

Quel ronzio colorato che vi perseguitava, sotto le palpebre, come un interno sciame di lucciole verdi e di zanzare incandescenti, si scioglie e si addormenta in una penombra eguale.²⁰

In questo saggio troviamo una precoce testimonianza dell'ammirazione per l'arte orientale, un fattore che giocherà un ruolo fondamentale nel Cecchi saggista successivo, in particolare in *Pesci rossi*. Beninteso, il salto teoretico che si ravvisa già nel confronto di *Note d'arte* con *La letteratura inglese* testimonia dell'approfondimento della riflessione che l'autore dovette intraprendere, soprattutto grazie all'apporto speculativo di Berenson, intorno all'arte orientale. A questo stadio troviamo per ora soltanto alcuni spunti che resteranno costanti anche negli scritti successivi, insieme a concetti che saranno poi abbandonati con l'incremento di studi e riflessioni sull'argomento.

Come si evince dall'estratto sopraccitato, il discorso cecchiano unisce inscindibilmente l'impressionismo sinestetico²¹ alla riflessione teorico-estetica, come del resto era già il caso del saggio precedente. Non si tratta però di una peculiarità stilistica cecchiana – ché peculiarità non sarebbe, considerando la similarità con la saggistica di Pater – quanto una condizione dello spettatore che in certa misura 'subisce' il *Kunstwollen* dell'artista:

Il carattere morboso della produzione acuisce, altrove, il nostro giudizio a quella paradossale lucidità che accompagna sempre le deduzioni estreme.²²

Se dunque la morbosità porta alla «paradossale lucidità», la serenità del padiglione non sarà soltanto un effetto calmante sui nervi sovraeccitati da quello austriaco, ma porterà a deduzioni che vanno nel senso opposto:

La gioia di chi li contempla [gli artisti giapponesi] è davvero proporzionale, a parte la tenue soavità del contenuto, alla schiettezza maschia e alla salute di quell'amore.²³

²⁰ Ivi, p. 18.

²¹ Sinestesia che coinvolge tutti i sensi, cfr. ad esempio *ibidem*: «Che senso di frescura, quando lasciati i padiglioni di stile rinascenza, di stile assiro, di stile cesareo, per i viali polverosi, salito il piccolo colle, s'entra nella casa dei giapponesi, a Valle Giulia.»

²² Ivi, p. 25.

²³ Ivi, p. 17.

Laddove Klimt, col suo desiderio di impressionare lo spettatore con la 'cerebralità' degli accostamenti simbolici, tendeva massimamente alla personalizzazione dell'ingegno creativo, negli artisti giapponesi subentra un abbandono al volere quasi panteistico dell'arte:

Tutti i quadri sembrano, per un'aria di domesticità serena, dipinti dalla stessa persona o, se non dalla stessa persona, da un'accolta di persone riunite in un intento comune, da una frateria di umili operai, ognuno dei quali si dimentica della propria opera, e s'incontra con tutti gli altri, in una grande opera collettiva, per questa individuale dimenticanza.²⁴

La spersonalizzazione, stilistica e concettuale, non può che sopravvivere quando la dimensione spirituale di un popolo coincide così pienamente con quella dell'artista. Sembra paradossale che la definizione più organica di classicismo²⁵ compaia in Cecchi nel momento in cui l'argomento suggerirebbe ben altre conclusioni; come vedremo nelle prove più mature, questa comparazione verrà meno, sostituita da una non meno ammirata ammissione di un'alterità dell'arte orientale, pressoché opposta a quella occidentale. Qui tuttavia vediamo che quanto accomuna la grande arte greca con quella giapponese è la pienezza e l'armonia dell'essere:

Sono immuni, questi artisti, dall'infiltrazione di desideri estranei a quello di far della loro arte una placida adorazione di quella bellezza che vedono spanta in ogni punto della vita. E sono immuni, perché la loro vita non lascia nel suo corso allumacature nostalgiche, ma corre bene incanalata nei suoi alvei, si concreta tutta. Il loro sogno non si sostituisce all'atto abortito. La loro *praxis* si chiude dentro sé stessa, in un cerchio nitido, e non refluisce contraddetta e negata a intorbidare il sogno, con uno sfogo irrequieto.²⁶

L'unità nel presente, e l'unità della percezione e dunque dell'arte sono i punti fermi dei popoli 'sani', che non si frammentano in contemplazioni del passato, non cedono alla tentazione di considerare l'essere come incompleto: la completezza del mondo porta perciò alla capacità di possederlo interamente, e riproporlo in arte nella sua integrità sintetizzata nell'opera singola. Da ciò

²⁴ Ivi, p. 19.

²⁵ «Son classici nel senso che si dice classici ai maestri greci, a Saffo, a Teocrito», ivi, p. 23.

²⁶ Ivi, p. 22.

deriva la grande «forza suggestiva»²⁷ dell'arte giapponese, dacché ogni opera contiene in sé l'universo del visibile. Seppure *in nuce*, il concetto berensoniano di impassibilità già traspare da questo saggio, con la conseguenza del disinteresse per il tratteggio della fisionomia del volto umano:

Si vede ch'essi non son troppo preoccupati di ricercare gli avvisi delle tragedie segrete su quel quadro di pubblicità che è la fisionomia dell'uomo, che non hanno analisi complicate da fare, né significati trascendentali da esprimere.²⁸

Questo saggio, teoretico più di tutti gli altri di questa raccolta, analizza però con cura anche il lato più tecnico della pittura giapponese, anche se sempre inserito in un quadro più generalmente estetico. L'esiguità del mezzo espressivo è senz'altro il cardine di questa riflessione: ritorna Klimt, come termine di paragone estremo, perché il suo colorismo esuberante è agli antipodi con il dato cromatico appena accennato in un'arte che si concentra sul grafismo. E ancora una volta la comparazione non può che essere con la musica:

Ed ecco che questi altri, invece di sommergere piccoli effetti sotto cateratte di enfasi, invece di annegare piccole idee in alluvioni di elementi eterogenei e paradossali, preferiscono le esigue orchestre alla Haydn e alla Mozart, tutte di strumenti ad arco e con appena qualche legno; preferiscono il vocabolario classico, che è tutt'altro che esuberante.²⁹

Il classicismo si contrappone al romanticismo a livello tecnico essenzialmente per l'esiguità di mezzi,³⁰ ma tale livello è soltanto la filiazione di una semplicità spirituale di un popolo,³¹ la cui

²⁷ Ivi, p. 24.

²⁸ Ivi, p. 20.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Esiguità che trova il suo *pendant* negativo nell'arte «romantica»: «la incontinenza nei mezzi espressivi non è che un sintomo come un altro di romanticità; intendo di incertezza, di frenesia», ivi, p. 23.

³¹ «Ma sono semplici questi giapponesi, a modo dei vecchi greci, perché son forti come essi, e sono così forti perché come essi sono interiormente limpidi. La loro visione non ha nulla di approssimativo, è tutta chiusa e sicura», ivi, p. 24.

pienezza di vita e solarità rifiuta, serena com'è, ogni intellettualismo e contorta ricerca interiore.³²

La conseguenza dell'originaria unità di intenti e visione degli artisti giapponesi aveva portato non soltanto alla loro spersonalizzazione, ma anche all'antistoricismo. Il saggio successivo, *Da Turner a Brangwyn*, dedicato al padiglione inglese, capovolge questa prospettiva: qui lo storicismo è fondamentale per il percorso critico cecchiano. Alcune delle intuizioni fondamentali che poi verranno accolte nella *Letteratura inglese nel XIX secolo* sono presenti già in questo articolo che, per struttura, segue in effetti la stessa progressione storica della monografia successiva. Se l'autore avesse poi portato a termine il progettato secondo volume, avremmo forse visto altre coincidenze; quel che resta però chiara è la parabola discendente a cui la letteratura, e su un binario parallelo anche l'arte, sono condannate.

Coleridge e Wordsworth, a cui poi saranno dedicate le sezioni più estese della *Storia*, hanno in questo saggio un ruolo minore, e il motivo va ricercato nella mancanza di un vero e proprio corrispettivo pittorico inglese a questi due grandi poeti, per Cecchi i più grandi della storia letteraria britannica. Di fatto, sempre lungo i binari paralleli arte-letteratura,³³ l'autore, seguendo la successione storica su cui è imbastita l'esposizione nel padiglione, si sofferma dapprima sui celebri ritrattisti e paesaggisti a cavallo del XVIII secolo:

Nei ritratti muliebri di Lawrence e di Reynolds, nei ritratti virili di Gainsborough, vive quella aristocrazia robusta e ad un tempo delicata, aitante, brutale e in certi angoli della sua anima quasi elegiaca, fiore del rinascente vigore di tutta una razza, che preparava poeti così strani e complessi come quelli che l'Inghilterra dette alla Rivoluzione.³⁴

È importante seguire le sorti della «razza» britannica, non soltanto nell'ottica di questo saggio, ma della raccolta in generale: segue infatti in certa misura la «razza» asiatica del saggio prece-

³² «Sono quelli che più di tutti amano la penombra: perché la loro anima è la più colma di luce», *ivi*, p. 26.

³³ «Con anticipi e con ritardi, con torpide oscillazioni e scatti nervosi che sembrano scompaginarlo, il ritmo col quale pittura e poesia inglese sul primo dello scorso secolo si intrecciano, si mantiene», *ivi*, p. 29.

³⁴ *Ibidem*.

dente, fino alla decadenza e all'abbandono alle poetiche *maladies* che ne derivano. La perdita del «vigore», tipica di un'«epoca di crisi»,³⁵ avrebbe forse avuto un freno soltanto con l'abbandono della strada che segue il fascino della malattia e della morte, verso un nuovo realismo: «... quella ricerca realistica dalla quale soltanto, ove avesse avuto la forza di attuarsi in modi nuovi, la pittura si sarebbe rinvigorita».³⁶

Gli ultimi esempi del vigore immaginoso della letteratura e dell'arte inglesi sono Shelley e Turner, di cui l'autore rimarca le profonde differenze in ogni ambito, eccetto quello creativo:

... e volete fermare in una parola sola quella fusione di settentrionalità e di paganismi, di nuvole e di sole smagliante, di gentilezza e di impeto audace, di realtà e di mito, di concretezza e di incorporeità, che è Turner, nei suoi quadri della maturità, non trovate se non il nome dello Shelley.³⁷

Il confronto tra Shelley e Turner, che tornerà, esteso, nella *Storia* (in cui peraltro vi sarà la stessa citazione da Shelley paragonata alla stessa opera di Turner), è un esempio prezioso per comprendere il tipo particolare di critica 'visiva' di Cecchi, che verrà poi adottata su larga scala nel volume successivo. I concetti di suggestione ed evocazione hanno un ruolo cardinale in questa critica, poiché determinano la portata immaginifica della poesia, la sua capacità di ricreare figure agli occhi del lettore. Su questo piano si innesta anche il continuo parallelismo cercato con l'arte figurativa, tesa d'altro canto al compimento della propria potenzialità suggestiva. In questo saggio Cecchi sperimenta un tipo di critica di cui le risposdenze tra letteratura ed arte costituiscono la base argomentativa, e tale modello interpretativo sarà poi il fondamento della *Storia*: il motivo per tale analisi ritengo vada ricercato nell'ammissione dell'intrinseca insufficienza espressiva della critica. La suggestività della poesia si può affermare, ma soltanto con il supporto di un corrispettivo artistico si può indagare con qualche profondità; d'altro lato, l'arte figurativa sconterebbe il suo intrinseco 'mutismo', senza la potenza espressiva della parola:

³⁵ Ivi, p. 36.

³⁶ Ivi, p. 33.

³⁷ Ivi, pp. 30-31.

E la visione sintetica del processo evolutivo si integra continuamente e naturalmente, nello spirito nostro, di evocazioni poetiche, giacché di ogni più elaborata e complessa umanità la definitiva espressione sembra devolversi all'arte della parola.³⁸

Vediamo che, al momento della composizione di questi saggi, la primazia della letteratura sull'arte non sia ancora fondamentale in discussione; in seguito questa gerarchia appare sostituita da una perfetta corrispondenza e integrazione.

Il «processo evolutivo» sopraccitato è, come abbiamo visto, irrevocabilmente negativo. Turner rappresentava ancora il vigore, ma già con i Preraffaeliti, che raccolgono le istanze di Keats,³⁹ si manifesta una svolta:

Ma quel che sembra essere avvenuto negli artisti più caratteristici e più recenti, è uno sdoppiamento reciso della grande anima inglese. Si assiste a un bipolarizzamento di quello spirito celtico e di quello spirito sassone, che eran mischiati in equilibrio così completo nelle meravigliose personalità di uno Shelley e di un Turner. Già in Keats, chi ben considera, è facile distinguere il principio della disorganizzazione, per il crescere di una parte della sensibilità a scapito dell'altra parte, per uno stilizzarsi, un viziarsi, un complicarsi nocivo dell'eccesso.⁴⁰

Lo spirito celtico prende dunque il sopravvento, e si manifesta nell'eccesso: di introspezione e di ricerca esasperata dello stile. La «cifra ignobile del decadente»⁴¹ traspare dall'arte della seconda metà del XIX secolo, esausta dopo la grande stagione chiusa da Turner.

Solo Beardsley supera in qualche modo la severa condanna di Cecchi, più per la promessa di grandezza che per gli effettivi risultati raggiunti; nei saggi successivi, a partire da *Zuloaga e Anglada*, sarà questa l'ottica prevalente. Nel migliore dei casi l'autore si augura che alcuni spunti positivi ravvisati si sviluppino e diventino predominanti sulle stilizzazioni deteriori dei contem-

³⁸ Ivi, p. 28.

³⁹ «Ed ecco la precoce sensualità di Keats, tutta penetrata di senso funerario. Voi la vedete, in modo stupendo, determinata pittoricamente da Burne-Jones e da Rossetti, che ne versarono lo spirito nelle esili forme dei primitivi», ivi, p. 31.

⁴⁰ Ivi, p. 34.

⁴¹ Ivi, p. 35.

poranei. Gli artisti spagnoli Zuloaga e Anglada, con soluzioni diametralmente opposte, rappresentano da un lato il carattere di moderna incompletezza, e dall'altro dei punti di partenza verso un'arte superiore. L'analisi di Cecchi segue una struttura dualistica già adottata da Pater, in cui due artisti che propongono stili e tecniche radicalmente opposti vengono trattati come ad illuminare le vicendevoli peculiarità.

Credo che il Berenson, trovandosi a classificare un pittore come Zuloaga – se non l'ha già fatto, in una di quelle sue frasi per inciso che spesso contengono più di un saggio – lo classificherebbe fra i *raccontatori*.⁴²

Già nel 1912 appare ovvio che, almeno per quanto riguarda la tipizzazione dei processi creativi, la lezione di Berenson è fondamentale. L'impiego del termine «raccontatore», *illustrator* per il critico americano, sottintende l'adozione delle due categorie fondamentali – l'altra è *decorator* – che stanno alla base di una delle bipartizioni canoniche di Berenson. Il raccontatore è l'artista che, senza possedere le capacità per produrre opere sintetiche, purtuttavia racconta un avvenimento, in altri termini 'narra' una storia. La conseguenza è una frammentazione del dato visivo, che costringe chi guarda l'opera a scorrere la tela come un testo:

Lo spettatore non sa dove fissarsi. E pure, non teme di essere irriverente verso il pittore perdendosi a scuoprire e ad interpretare queste notazioni infinitesime. Ognuna ha un significato armonioso, e concorre in una narrazione completa.⁴³

L'utilizzo del termine «narrazione» conferma quanto detto sopra, e ci spinge a considerare già a questa altezza Berenson come una, se non la maggiore, delle influenze teoriche che compongono il pensiero critico cecchiano. Anche per quanto riguarda la frammentazione del dato visivo, e la conseguente analiticità dell'osservazione discendente dall'analiticità della composizione, Cecchi non si discosta dalla lezione berensoniana:

La loro entità [i personaggi di Zuloaga] non si trova espressa in una sintesi pittorica vera, come è, per esempio, nel *Ritratto di Innocenzo X* di Velasquez o nell'*Ignoto* del Tiziano, perché la loro psicologia, in sé, ha interessato Zuloaga

⁴² Ivi, p. 37.

⁴³ Ivi, p. 38.

infinitamente più degli aspetti in quanto espressivi della psicologia dei personaggi. E la storia che noi finiamo per inventare su ciascuno di essi, in fondo, è il succedaneo che abbiamo bisogno di offrire alla loro incompletezza.⁴⁴

Si vede dunque che anche come il 'raccontatore' Zuloaga manifesta ancora delle carenze: la «storia» per i grandi *illustrators* si spiana davanti agli occhi degli osservatori senza necessità di inferenze personali: la *self evidence* del dato visivo non dovrebbe lasciare spazio a intromissioni deleteriamente personalistiche, anche nell'estremo caso del ritratto.

Come ho detto, nell'interpretazione dualistica di stampo pate-riano a questo punto si richiederebbe un caso diametralmente opposto a quello di Zuloaga: Anglada sotto questo aspetto si presta alla perfezione. All'eccessivo linearismo del primo corrisponde il colorismo del secondo: «[Anglada] si muove *dentro* il colore, e raramente attinge la linea».⁴⁵

A tal punto il colore è elemento centrale per questo (agli occhi di Cecchi) promettente artista, che la fisionomia umana perde totalmente rilevanza: «... in lui manca quasi, ancora, il poeta umano, sebbene sia un gran poeta dell'informe, dell'astratto, della luce vuota, del colore amorfo».⁴⁶

Come vedremo, gli artisti 'coloristi' saranno il punto di maggior distacco del pensiero estetico cecchiano da quello di Berenson; l'assenza di attenzione per l'*humanitas* rende Anglada tuttav-ia ancora immaturo.

Ivan Mestrovic, l'artista oggetto del saggio *Un primitivo se-cessionista*, si colloca all'opposto di Anglada, per quanto riguarda l'attenzione per la figura umana. Le statue 'epiche' del primo periodo hanno il corpo umano come solo soggetto, e tuttavia, nonostante l'artista si concentri sul tema che con Michelangelo aveva portato ai massimi risultati dell'arte figurativa, l'«l'ossessione psicologica di un'epoca malata» produce opere che esprimono con evidenza questa 'malattia':

e [Mestrovic] si è servito, per fare ciò, di tutti gli elementi di bassa lettera-tura con i quali, da Strauss a Verhaeren, da Swinburne a D'Annunzio, fu cerca-

⁴⁴ Ivi, pp. 40-41.

⁴⁵ Ivi, p. 44.

⁴⁶ Ivi, p. 46.

to di combinare con gli spurghi del decadentismo, un michelangiolismo di maniera.⁴⁷

Il paradosso di uno scultore che con stilemi preclassici raffigura divinità ed eroi dalle fattezze sovrumane e raggiunge il risultato opposto, quello di comporre «figure [...] che] hanno la pazza brutalità dei sogni di violenza sognati dalle creature deboli»⁴⁸ si chiarisce con una precisazione dell'autore: bisogna distinguere lo «stile» – che nella statuaria greca era lo stile di un popolo sano – dalla «cifra»,⁴⁹ la conseguenza estrema della «stilizzazione»:

Il bizantinismo che, nelle sue forme molteplici, penetra e caratterizza tutta la nostra vita contemporanea, non lasciando sani nemmeno i fatti e i prodotti che, a prima vista, sembrerebbero più protetti.⁵⁰

Come si vede, la natura militante della critica cecchiana si esplicita in un vocabolario piuttosto ristretto ma puntuale; il «bizantinismo» infatti era il tratto che con maggior chiarezza risultava dall'osservazione delle opere di Klimt. Ancora una volta ritornano i termini di confronto peggiorativi, Strauss, D'annunzio e Swinburne (già classificato con termini non distanti da questi in *Da Turner a Brangwyn*), i maggiori esponenti di una «letteratura» – intesa in questo caso come prodotto di retorica vacua – decadentista.⁵¹

Mestrovic ci offende e si offende con la sua letteratura grossolana, con la sua incapacità di dominio di sé, con la sua persistenza a cercar la forma quasi direi estrinsecamente, per evocazione generale e non per precisa attuazione, come la vera ispirazione domanda.⁵²

La menzione di concetti a dire il vero poco usati da Cecchi, 'forma' e 'ispirazione', si inserisce nel discorso più ampio sulla

⁴⁷ Ivi, p. 54.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, p. 49.

⁵⁰ Ivi, p. 48.

⁵¹ Il decadentismo si manifesta anche nella «follia» elevata a vizio supremo: «follia sterile, di quella che scoppia dentro le fantasie torbide e sconnesse, nell'estrema nausea del loro martirio, ne solleva fuori tutti gli elementi perturbatori, li isola, e ne fa l'apoteosi, sicché chi la patisce si trova ad un punto ad adorare il proprio vizio, a celebrare la propria deformità, a dilettersi spasimamente del proprio pericolo e della propria morte», ivi, p. 53.

⁵² Ivi, p. 55.

primitività. Questa categoria era già risultata determinante per la classificazione dell'arte giapponese, accostandola alla classicità greca, e qui, *e contrario*, per la collocazione di Mestrovic:

La primitività estrinseca e villana, dai gesti veementi, dalle espressioni esagerate, dalle attitudini contorte, se dapprima colpisce, cede presto, in una impressione più consapevole e serena, a quella primitività, di solito poco dimostrativa, la quale coincide con la originalità vera, nelle espressioni più delicate e più schive.⁵³

L'essere delicati e schivi era uno dei crismi dell'artista giapponese spersonalizzato, e ricordiamo che era tale anche perché attingeva all'«ispirazione» intrinseca a un popolo, proprio come la grecità. Un referente scultoreo moderno che mostra segni di un'ispirazione autentica è Medardo Rosso, di cui Cecchi lamenta la scarsa presenza all'esposizione internazionale: la sua plasticità «tattile» mostra una riflessione sulla tecnica pressoché sconosciuta ai suoi contemporanei.⁵⁴

I «valori tattili» che Cecchi ravvisa in alcune opere di Medardo Rosso dipendono dall'interazione con l'ambiente circostante (l'aria, la luce), mentre assumono un'altra valenza nell'analisi dell'opera di Anders Zorn. I nudi esposti «ci danno un senso di realtà completa, con quella loro plasticità, con quel loro tutto tondo. Il Berenson direbbe che suscitano in noi, al massimo grado, immagini tattili. Traducete questa formula positivista in ciò che idealmente essa significa, e vedrete che direbbe cosa magnificamente vera».⁵⁵

Al di là del dissenso che Cecchi continuerà a manifestare nei confronti delle conclusioni «positiviste» di Berenson, appare chiara la condivisione di uno dei punti fondamentali dell'estetica del critico americano. Secondo Cecchi il concetto di plasticità parte-

⁵³ Ivi, p. 48.

⁵⁴ «Ma oltre che alcune sculture stupende e oso dire perfette, troppe delle quali rimasero fuori delle sale malamente affollate di Valle Giulia, ci rammenta [Medardo Rosso] una presenza indefessa di lucide forze di autocritica, di analisi, di riflessione, tenute oggi in gran sospetto dagli artisti o sostituite da triviale letteratura, e senza delle quali, invece, bisogna mettersi bene in mente, che è inutile sperar di costruire opere durabilmente e profondamente umane», ivi, p. 57.

⁵⁵ Ivi, p. 63.

cipa della nozione di realismo: le sculture di Mestrovic, fattualmente a tutto tondo, per i loro eccessi sconfinano nell'inverosimile. La verosimiglianza non va però sovrapposta al realismo; piuttosto, l'opera d'arte deve comunicare vitalità, senza scadere in un descrittivismo minuto quanto dispersivo. Zorn, dopo Turner, è l'unico artista che nella ricerca di vitalità può inserirsi nella sequenza di esempi di grandi opere che hanno formato l'occhio dello spettatore.⁵⁶

Anders Zorn ci offre qualche cosa che è della massima modernità di ispirazione e risponde per la sua solidità pittorica ai gusti che in noi spettatori non di eccezione è legittimo si sieno formati attraverso la contemplazione di trenta secoli di arte.⁵⁷

È chiara l'intenzione dell'autore di volere discostarsi da una critica che condivide il bizantinismo dei contemporanei, malati di follia introspettiva decadentista e avidi di simbolismi intricati quanto estranei all'arte pura. Non è raro trovare in Cecchi la rivendicazione di possedere uno sguardo scevro di intellettualismo, azzarderemmo 'popolare'; ritengo che anche per questo aspetto vada ricercato un antecedente nelle teorizzazioni di Berenson sulla formazione di un canone artistico superiore al personalismo, composto da modelli di stampo rinascimentale. Le parentele artistiche di Zorn non vanno dunque ricercate tra i moderni:

Come gli artisti della Grecia e della Rinascenza, egli, tecnicamente tanto discosto da loro, ha sentito che nulla è così immediatamente espressivo di interiorità come una carne umana.⁵⁸

Il penultimo saggio, *Apollo velato*, si apre con un *excursus* su Roma, e in particolare sulla qualità dell'Urbe di saper inglobare, nel suo eclettismo storico, anche opere che in un altro contesto

⁵⁶ «Bisogna un po' rammentarsi di qualcuna di quelle festose creature femminili di Ibsen: Hilda della Donna del Mare e di Solness il costruttore, per esempio, che irrompono nella tetra atmosfera dei suoi drammi come un raggio di sole in una nuvolaglia, e aprono della loro mano velari di sogno, di fondo ai quali appaiono campagne verdi, sparse di abeti cupi e frutici in fiore come leggere nuvole di fumo sui fianchi delle colline: bisogna rammentarsi di qualcuna di queste gioconde creature, davanti alle donne di Zorn, serene e potenti nella loro schietta nudità», *ivi*, p. 58.

⁵⁷ *Ivi*, p. 62.

⁵⁸ *Ivi*, p. 59.

risulterebbero perfino sgradevoli allo spettatore; in una sorta di palinodia ritornano i nomi di Zuloaga e Mestrovic, e le promesse e i segnali positivi della loro arte si ridimensionano. Questo saggio, lo si evince anche dal titolo, non ha come soggetto una scuola o un gruppo di artisti coerente; l'intento è chiaramente quello di mostrare alcune peculiarità stilistiche di artisti minori, quali Hammershoi e Hoffmann, notevoli nella loro incompletezza artistica.

L'abilità tecnica, le qualità di osservazione e la ispirazione si frastagliano, ma non si combinano, e il bel pezzo di pittura, con il suo impeto disinvolto, vi fa dimenticare spesso l'humanitas, come l'entusiasmo troppo tecnico di un pianista vi allontana da un bel tema musicale.⁵⁹

Ritorna il Cecchi militante, convintamente polemico verso la temperie artistica contemporanea:

Bisogna concludere che da troppe decine di anni viviamo in tutta Europa in una atmosfera di decadenza? Forse no, ma piuttosto che quando la vera bellezza oggi appare, appare dissimulata e nascosta, e quasi come se il suo centro non fosse nel punto nel quale essa splende. Il dio discende e cammina tra di noi. Ma velato.⁶⁰

In qualche misura anche l'ultimo saggio, *Vetrine*, partecipa di questa visione polemica. Le arti cosiddette minori ricevono dall'autore una particolare attenzione che certo va ricondotta al generale favore che esse ebbero a cavallo del secolo. Senza esaltarne le qualità, Cecchi apprezza gli artigiani e il loro intrinseco diniego ad aspirare allo statuto di opera d'arte per i loro prodotti, ciò che le rende immuni dall'intellettualismo esasperato che vela la 'bellezza' agli occhi dei contemporanei.

Bernard Berenson: connoisseurship ed estetica

L'incontro tra Bernard Berenson e Cecchi rappresenta per quest'ultimo il punto di partenza di un percorso di approfondimento delle prospettive critiche sull'arte, oltre che un allargamento verso produzioni artistiche fino ad allora di scarso interes-

⁵⁹ Ivi, pp. 66-67.

⁶⁰ Ivi, p. 70.

se per l'autore italiano. Vedremo come nella *Storia della letteratura inglese*, i cui primi abbozzi iniziarono già nel 1912, l'influsso dello storico dell'arte americano sia decisivo, innanzitutto perché le sue intuizioni, innestate su una base critica prevalentemente letteraria e filosofica, faranno assurgere l'arte davvero a 'sorella' della letteratura. Una annotazione del 20 marzo 1912 testimonia dell'avvenuto primo incontro:

Conosciuto ieri sera Bernard Berenson, in via Gregoriana: impressione che conferma vivamente l'impressione singolare avuta l'anno scorso da un suo libro: una impressione di concentratezza intellettuale e di fermezza etica: etica dell'ingegno. Grande riserva, pudore, penetrazione: vastissime letture, scaltra riflessività: parlare a voce lenta e piana, nulla di romantico; cortesia assoluta, e indipendenza assoluta di giudizio.⁶¹

Senza voler dare eccessivo peso alle impressioni personali dell'autore, emergono tuttavia alcuni aspetti interessanti. Cecchi, già dalle prime letture delle opere di Berenson, rimane certamente colpito dalla radicale novità del suo pensiero: l'ottica 'positivista' – l'unico aspetto della critica berensoniana che l'autore italiano rigetterà sempre – porta lo storico dell'arte a condurre teorizzazioni basate soltanto sull'empirismo percettivo del fruitore di un dipinto o di una statua; non vi è traccia, ovviamente, a questo livello, di categorie estetiche che invece facevano parte del bagaglio di letture e influenze cecchiano. Il fatto che su queste basi empiriche Berenson fondasse poi un teoria vitalistica – forse l'aspetto che Cecchi apprezzò di più – è secondario: l'«indipendenza assoluta di giudizio» è riferita all'originalità delle basi. Sappiamo dal *Liber studiorum* che i primi anni Dieci furono per Cecchi un periodo di profonda riflessione sul valore e sui limiti della critica; persino la lezione crociana, fondamentale per il giovane Cecchi, fu per certi versi intaccata. Gli scritti di Berenson dovettero stupire l'autore per la loro 'freschezza' di prospettiva, insieme alla loro pretesa di scientificità:

Suoi principi critici: esperienza empirica ordinata in categorie formali e psicologiche. Ma portato, ogni pensiero, alle sue conseguenze ultime. Vergogna davanti a questo uomo, così esatto, organizzato, tanto ricco di esperienza,

⁶¹ *Taccuini*, p. 60.

che si sente avere a sua disposizione infinite letture, e tanto modesto. Si ha l'impressione cocente di essere dei cialtroni.⁶²

Come si vede, il primo impatto dell'incontro personale, attutito solo in parte dall'aver letto qualche opera di Berenson in precedenza, fu notevole. Attraverso sparse (ma comunque insolitamente frequenti) annotazioni sul *Liber*, insieme allo scambio epistolare, abbiamo un quadro completo di una conoscenza in cui Cecchi ha la parte del discepolo di un maestro ammirato per vastità di letture e per livello di *connoisseurship* in campo artistico.⁶³

Proprio la *connoisseurship*, non soltanto per Cecchi, ma più in generale per tutti i lettori, anche contemporanei, è la qualità dello studioso americano che, tradotta nelle sue opere, le rese fondamentali per il superamento, soprattutto in Italia, delle ultime scorie della critica di impianto sostanzialmente vasariano dell'arte medievale e rinascimentale. L'attenzione che Berenson dedicò ai 'minori', specialmente quelli dell'area senese e dell'Italia centrale, non soltanto rimise in discussione molte attribuzioni semplicistiche, tese a polarizzare le produzioni intorno a un ristretto numero di artisti, ma elevò molti pittori dall'anonomato (o quasi) al rango di autorevoli rappresentanti delle rispettive scuole; insomma, insieme tra gli altri a Venturi, e più tardi Longhi, donò una prospettiva dell'arte italiana più coerente, più ricca nelle sue manifestazioni, e infine emancipata da categorie estetiche fin troppo esclusive e forzanti.

La celebre affermazione (ripresa anche da Cecchi nel *Liber*)⁶⁴ «Connoisseurship will prove itself the loyal supporter of a sound

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Cecchi descrive così il suo rapporto con il critico: «la mia simpatia per Berenson è stata fondamentale, e curiosissimo a dirsi: ascetica, disciplinativa; limitazione e sorveglianza della corrispondenza, ispirandola ad una cordialità che non implichi adesioni ma sia, sebbene ferma e serrata, palesemente contenta nell'umiltà di sé; farmi una specie di colpa del mio chiasso bacchico di certi momenti, del mio delirio giocondo, selvaggiamente instancabile; ma quando il senso ibseniano della responsabilità diventa troppo faticante, uno si sente inclinato a pigliarsi un romanziere inglese: tipo Meredith, tipo Hardy, nei quali questa responsabilità è addolcita, non so dire come, ora, per quanto presente; non restare urtato dal lavoro degli «altri», ecc.», *ivi*, p. 75.

⁶⁴ *Ibidem*.

aesthetic»,⁶⁵ rappresenta davvero, lapidariamente, il fondamento critico di Berenson. Basta osservare l'impostazione delle sue opere maggiori per rendersi conto che il binomio *aesthetic* e *connoisseurship* è la base anche della loro struttura. Rigorosamente bipartite, queste opere presentano una prima sezione teorica, e una seconda, attributiva. La prima sezione ripercorre sinteticamente la storia della scuola regionale, con i suoi esponenti principali e secondari, mentre la seconda è sostanzialmente un elenco di attribuzioni, molte delle quali, come detto, ad artisti pressoché sconosciuti o quantomeno ritenuti marginali. Non vi è dubbio che, eccettuati i collegamenti degli artisti con le loro botteghe, la prima sezione è per la storia dell'arte di minore importanza rispetto alla seconda, per i motivi già citati. Per chi d'altro canto volesse ricercare le influenze della critica d'arte su quella cecchiana, non potrà mai sopravvalutare l'apporto che le teorie berensoniane diedero al pensiero del fiorentino.

Le prime sezioni delle opere di Berenson, come detto, sono sintetiche trattazioni diacroniche dell'attività delle scuole regionali italiane tra la seconda metà del Duecento, fino spesso (*Venetian painters of the Renaissance* rappresenta un'eccezione, estendendosi fino al Canaletto)⁶⁶ al pieno Cinquecento. Tuttavia, i concetti presentati sono per Berenson estendibili non soltanto diacronicamente ben al di là dei confini temporali imposti dalla trattazione, ma anche diatopicamente all'arte mondiale. Vi sono brevi capitoli, spesso in forma di 'divagazione', in cui il critico affronta concetti in parte già preesistenti, in parte frutto della sua teorizzazione, e sono questi intermezzi che, sparsi tra opere diverse, ma riuniti coerentemente, rappresentano un'estetica compiuta da applicarsi all'arte di ogni epoca. Il motivo per cui, nonostante l'arco di tempo ma soprattutto lo spazio geografico così limitati, il critico attribuisca all'esperienza dell'Italia centro-settentrionale una tale preminenza, va ricercato in quello che potremmo definire 'l'educazione dello sguardo'. Totalmente incentrato sul punto di vista di uno spettatore non *connoisseur*, Berenson vuole dimostrare che i canoni estetici che questi ha introietta-

⁶⁵ *A Siene painter of the Franciscan legend*, John Lane Company, New York 1909, p. 61.

⁶⁶ *Venetian painters of the Renaissance*, Putnam's Sons, New York-Londra 1894.

to sono il frutto di un'abitudine ad osservare un modello di bellezza artistica riscontrabile infinite volte nelle opere d'arte. Tale modello, per gli occidentali, si formò in una zona geografica ben precisa, la Toscana, o più specificamente, Firenze, e in un lasso di tempo che si estende dalla maturità di Giotto a quella di Michelangelo. Come si vede, da questo punto di vista le conclusioni di Berenson non sono dissimili da quelle di Vasari, ma non altrimenti si può dire del sostrato critico.

L'articolo dedicato da Cecchi a Berenson, del 1914,⁶⁷ offre il migliore esempio della ricezione delle teorie di quest'ultimo, con adesioni e parziali prese di distanza.

E in primo luogo: che cos'è essenziale nell'opera d'arte plastica? Il Berenson (*Central Italian Painters*, 1896) pone la radicale distinzione d'un elemento decorativo e d'un elemento illustrativo. Decorativo è tutto ciò che ha valore intrinseco: la forma tattile, il movimento, la materia pittorica, la costruzione. Illustrativo è quanto sussiste per il valore che la cosa raffigurata deriva dall'ambiente storico, dalle preferenze intellettuali e sentimentali per il soggetto.⁶⁸

In questo frammento appare già evidente la prima grande distinzione che sta alla base dell'estetica berensoniana. Non è un caso che Cecchi scelga di citare da *Central Italian painters*.⁶⁹ In primo luogo, quest'opera infatti analizza, tra le altre, la produzione della scuola senese, prediletta dall'autore fiorentino; in secondo luogo, in questo volume il critico americano affronta la successiva, altrettanto importante distinzione, quella tra l'arte basata sulla plasticità⁷⁰ e quella che ha nel linearismo il suo punto focale:

⁶⁷ Bernard Berenson, «Tribuna», 26 aprile 1914, poi raccolto in *Piaceri della pittura. Saggi e note di critica d'arte*, Neri Pozza, Vicenza 1960, pp. 317-24, che cito nelle note seguenti.

⁶⁸ Ivi, p. 318.

⁶⁹ *Central Italian painters of the Renaissance*, Putnam's Sons, New York-Londra 1896.

⁷⁰ Il plasticismo è da Cecchi in un primo momento ricondotto entro i termini di una critica familiare, quella desanctisiana: «L'idea fondamentale di Berenson, che, cioè, un pittore è tanto – essenzialmente – pittore, in quanto sa suscitare il senso dei valori tattili degli oggetti che rappresenta, ha, almeno, il vantaggio di essere un'idea completa, la quale può esser tradotta, al di fuori della sua apparenza empirica, in un significato razionale perfetto: l'idea della

Of European schools of design none comes so close to those of the far east as the school of Siena during the fourteenth and earlier decades of the fifteenth centuries. And so mysteriously close is the tie between certain tendencies that one seldom finds them singly, but almost always together. Thus, Siennese design, when it reaches to the height of great art, not only tends to avoid modelling in the round and to procure its effects by pure line, with values of movement alone; tends not only, as follows upon pure line, to flat colours; but — and this is not so easily explained — tends as well toward colour schemes similar to those in use in old Chinese and Japanese art.⁷¹

In questo breve paragrafo viene illustrata con chiarezza e sintesi estreme l'unicità della scuola senese nel panorama europeo. *A sienese painter of the legend of St. Francis* — un *unicum* tra le opere di Berenson, perché si occupa di un solo autore — è incentrata sul pittore, fino ad allora di scarsa fama, Stefano Sassetta. Proprio la posizione relativamente secondaria e per di più quasi alla fine della parabola della scuola senese permette allo studioso americano di condurre un'analisi che trascende quasi completamente dai meriti artistici individuali, per fissarsi sulle qualità che vede come appartenenti intrinsecamente allo spirito di un popolo. Berenson rileva nel senso per il misticismo la peculiarità che rende l'arte senese imparentata con quella dell'estremo Oriente. Come si possa passare dalla *line* al senso superiore della trascendenza è uno di quei procedimenti logici che Cecchi vide sempre con la diffidenza di un crociano che osserva un 'positivista'. In estrema sintesi: le linee, composte in schemi armonici e polifonici, inducono lo spettatore a percepire, grazie al suo senso della presenza corporea, un *movement*, o meglio una sintesi di tutti i *movements* possibili, e da questo ricava una sensazione di elevazione dalla staticità terrena. Non è mia intenzione discutere sulla validità di queste teorie, quanto di sottolineare come questa riduzione della forma d'arte a puro strumento di fruizione sensistica istigasse in Cecchi un certo malumore. L'autore toscano non arrivò però mai a considerare le teorie di Berenson errate per le sue premesse, ma anzi tentò sempre di innestare le conclusioni dell'americano su un sostrato filosofico conosciuto e condiviso:

corposità, della corpulenza poetica, nel De Sanctis, non era, in fondo, di natura sostanzialmente diversa, rispetto alla poesia», *Taccuini*, pp. 60-61.

⁷¹ *A sienese painter...*, pp. 17-18.

Importante questo. La teoria dei rapporti del disegno dei pittori mistici senesi con il disegno degli orientali, che il Berenson ricava da considerazioni puramente tecniche, è confermata per esempio dalle idee di Bertrando Spaventa, Prolusione 1861, sulle relazioni fra lo spirito indiano e lo spirito mistico e medievale. Cfr. Una idea di interpretazione dell'arte europea: costruttiva, architettonica, classica, greca e di contro, narrativa, mistica, coloristica, indiana e medievale. Cfr. idea dell'interpretazione kantiana del mondo = fenomeno e noumeno; cfr. interpretazione di Nietzsche della civiltà ellenica: apollinea (epica, architettonica, classica) e in contrasto vivificante: dionisiaca (orientale, tragica, mistica); che sono traduzioni immaginose di idee kantiane. Così, la tecnica e la filosofia vanno d'accordo come deve essere.⁷²

La convinzione di aver unito «tecnica e filosofia» in un sistema estetico compiuto non fu mai messa in discussione da Cecchi; al contrario, da questo appunto traspare il sollievo dell'autore per non aver dovuto rinunciare al sistema berensoniano, ma anzi per vederlo solidamente inserito nelle estetiche di riferimento. Il fatto che le premesse di Berenson fossero di natura 'sensistica' non deve però appiattire il pensiero generale dell'autore sul tema della risposta alla suggestione corporea dello spettatore; in effetti, l'interazione tra opera e colui che la guarda è soltanto il passo necessario per un'esperienza che trascende il dato ottico. Il concetto di *life-enhancement* è il cardine di una teoria che potremmo definire un ibrido tra sensismo e vitalismo. Berenson riconosce ai grandi pittori, trasversalmente occidentali e orientali, la capacità di sintetizzare la natura, vale a dire il dato ottico percepito, in un'opera, la quale, ammirata dallo spettatore, gli infonde il senso di uno stato vitale più intenso, davvero un'elevazione 'corporale'. Abbiamo visto come, nei saggi di *Note d'arte*, fosse proprio la presenza di 'vita' a distinguere le autentiche, eterne opere d'arte – la grecità era il referente ideale – da un esercizio puramente de-

⁷² Tacchini, p. 75. Si cfr. anche il seguente passaggio per comprendere l'opera di 'sincretismo critico' di Cecchi: «Si potrebbe anche dire che l'elemento decorativo è il fondo lirico, organico; isolato da tutti i rapporti culturali. E l'elemento illustrativo è quanto rifluisce, da questo centro originario, verso la realtà psicologica e storica. Il cangiare di certi ideali di vita, logora nell'opera d'arte gli elementi per mezzo dei quali cotesti ideali transitori potevano manifestarsi; logora, appunto, gli elementi illustrativi. Insomma, l'opera d'arte è essenzialmente raccomandata ai valori decorativi, connessi ai processi psichici universali», Bernard Berenson, p. 321.

corativo.⁷³ Questa essenziale coincidenza del pensiero berensoniano con quello cecchiano su questo punto è da considerarsi una premessa per la transizione che quest'ultimo iniziò a manifestare, muovendosi sempre più decisamente su posizioni basate sul pensiero dell'americano. Basta confrontare la collocazione che l'arte orientale ha nel quadro generale dell'estetica in *Note d'arte* con quella della *Storia* per comprendere quest'ultima affermazione: nel primo caso i pittori giapponesi venivano paragonati, per la loro pienezza di vita, ai greci arcaici; nel secondo non vi è nulla di più distante di queste due scuole, entrambe rispettivamente capostipiti di due concezioni estetiche diametralmente opposte. Nella citazione *supra* addirittura le categorie nietzschiane di apollineo e dionisiaco sono le rispettive controparti di «occidentale» ed «orientale», una generalizzazione che Berenson sicuramente non poteva condividere, fermamente convinto che si trattasse di un problema essenzialmente tecnico.

Il problema della tecnica – espressione ad un tempo dello «spirito» di un popolo così come unico strumento di comunicazione di tale spirito – porta in Cecchi inevitabilmente a un nuovo canone artistico. Sarebbe errato affermare che i gusti cecchiani non subirono sostanziali mutamenti successivamente all'approfondimento delle teorie (e alla conoscenza personale) di Berenson, poiché ci costringerebbe ad ammettere una coincidenza pregressa quasi perfetta delle preferenze dei due critici, tanto più inverosimile perché l'americano basava le sue sulle proprie teorie (o viceversa). Ritengo sia più corretto affermare che Cecchi subì fortemente la lezione berensoniana, e così facendo allargò le sue conoscenze in campo artistico, accettando via via il canone dello studioso americano. Se consideriamo ad esempio la pittura senese, possiamo vedere come, sulla scorta del *Liber studiorum*, Cec-

⁷³ «Lo stesso concetto di “decorativo”, come abbiamo visto, passa dal designare quanto di ornamentale e superfluo vi sia nell'arte a polo massimo di espressione artistica: Illustrazione, in fondo, secondo Berenson, è l'elemento letterario, romantico, l'elemento riflesso, critico, il quale passa con l'epoca, è soggetto alla storia. Questo elemento costituisce la pittura che è come il romanzo della pittura: Daumier - Balzac. Decorativo è l'elemento lirico, puramente, privato di tutti gli elementi storici; se l'illustrativo è l'elemento letterario. Applicare queste idee al romanzo (illustrativo). Il dramma è lo stato decorativo, di un'arte che nel romanzo ha il suo stato illustrativo, di sbozzo, in fondo», *Tacchini*, p. 192.

chi vi si dedicò soltanto dopo aver conosciuto Berenson;⁷⁴ col tempo sviluppò poi una vera predilezione, tanto da incentrarvi poi il volume *Trecentisti senesi*.⁷⁵

L'esempio, in positivo, dei pittori senesi, si riflette in quello negativo dell'arte 'nordica', in generale: nella singolare 'preistoria' della letteratura inglese, descritta nel primo capitolo della *Storia*, Cecchi addirittura incolpa la penetrazione di artisti fiamminghi e tedeschi nell'isola britannica dell'aver portato l'arte inglese, insieme con la letteratura, verso aberrazioni «naturalistiche». Questo naturalismo, che Berenson affronta, e condanna, in *Florentine painters*⁷⁶ e *North italian painters*, si esplicita nella

⁷⁴ Si cfr., ad esempio ivi, p. 74: «Stefano di Giovanni, Sassetta. Neri, verdigrigio, bianchi tenui, color tortora. Visione di S. Tommaso d'Aquino. Ambiente di silenzio, di mistero, recesso profondo. Funzione solita della architettura senese: arricchire il senso dello spazio, mette un piano anche davanti la figura principale. (Cfr. Pietro Lorenzetti, Taddeo Bartoli. In tutta la scuola senese, qui, è chiara la funzione dell'elemento architettonico: ambiente e composizione spaziale: eppoi divide, facilmente e naturalmente, i quadri lunghi e compositi, in serie di piccole scene, autonome ad un tempo, e dipendenti.) Grimace del Cristo. Movimento arioso del Santo; posato lieve sui ginocchi: con intorno quasi il vento della preghiera. (Nei piccoli quadri di scuola del Sassetta, che sono qui, si vede essenzialmente persistere l'elemento quasi direi di «gioielli», orientale, klimtiano: il mosaicismo. Ha fatto, qui sembra, più colpo di tutto, la maniera del Polittico di Asciano.)»

⁷⁵ Il *Liber* non contiene, almeno nei primi taccuini, estese *ecfraseis* di sorta, ma si cfr. il seguente passaggio dedicato ad alcune opere di ambiente senese, pp. 72-73: «... pittura mistica, dei senesi, e “disegno immaginativo” (cfr. Berenson), sensualità di colore con splendore metallico e quasi di gioielli, per esempio nella Madonna di Simone Martini. Ci sono gli azzurri verdi lucenti, messi a contatto con l'oro e con il nero, e questo nelle vesti, senza chiaroscuro, quasi senza disegno di pieghe. Tutto il colore fa per mettere in funzione la linea; tutto è un'armonia che converge nella linea. Dentro questo castone di colore forte e fosco, c'è la soavità dei toni delle carni trasparenti. La veste del bambino è di colore opalino. L'espressione è data dalla nitidezza lineare degli occhi, della bocca. Fondo d'oro. Un artista mistico, crea appunto così: con queste linee, che tengono questi contrasti di colore: linee non come direbbe Berenson “funzionali”, in vista di rivelare i valori tattili, ma guizzanti sui movimenti e siglate. Si dispone tutta a contenere l'espressione di soavità dei visi, e dei panni più vicini: opalini, d'oro. È un vaso di colore. Si aggiunga a ciò la damascatura degli ori; che accresce l'effetto di gioiello, il risalto dei toni cupi, senza richiedere nulla, senza togliere nulla all'effetto sintetico. L'oro dei fondi dà il massimo valore allo spazio. Fodere nere delle vesti. Bianco, solo nella striscia del Bambino: “ego sum vita”, ecc.»

⁷⁶ B. Berenson, *Florentine painters of the Renaissance*, Putnam's Sons, New York-Londra 1907. Questo volume è, insieme a *The Drawings of the Florentine Painters*, University of Chicago Press, Chicago 1938, senza dubbio

produzione di nature morte e paesaggi. Nella prima opera il critico americano ripercorre le origini di questa tendenza deleteria per l'arte, nata proprio in seno alla Rinascenza, mentre nella seconda l'analisi si concentra principalmente sull'eredità leonardesca, fraintesa dai suoi seguaci. La «trivialità fotografica quasi fiamminga»⁷⁷ è la conseguenza dell'abbandono della ricerca di un'arte che sia *life-enhancing*, alla ricerca del gradevole, o *pretty*, eminentemente effimero.⁷⁸

Nell'arte occidentale, all'estremo opposto, quello discendente dagli elleni, solitaria, si erge la figura di Michelangelo: la plasticità, basilare esigenza e punto d'arrivo dell'arte occidentale, non trova più perfetto sperimentatore e realizzatore di lui.⁷⁹ È il dato più vasariano dell'estetica di Berenson, e Cecchi essenzialmente lo accoglie.⁸⁰ La linea vasariana sostanzialmente viene ripresa anche nella progressione ascendente che da Giotto, vero iniziatore della Rinascenza, porta infine al Buonarroti, espressione massima di questa epoca.⁸¹ Nonostante i ben precisi archi temporali presi in esame nelle opere di Berenson, lo storico dell'arte americano si concede a volte escursioni fino all'arte moderna e contemporanea, nel tentativo di definire la ricerca dei *tactile values* non come un fenomeno relegato a un periodo, quanto un valore eterno sotteso alla ricerca creativa dei grandi artisti occidentali.

l'opera essenziale per comprendere il sistema critico di Berenson, dato che tratta della scuola che da sola raggiunse i massimi risultati – grazie al «disegno» – e plasmò l'estetica occidentale dopo il medioevo.

⁷⁷ Bernard Berenson, p. 324.

⁷⁸ Cfr. *North Italian painters of the Renaissance*, Putnam's Sons, New York-Londra 1907, p. 94: «prettiness is all that remains of beauty when the permanent causes of the sensation are removed».

⁷⁹ La sublimità di Michelangelo arriva secondo Cecchi a picchi di astrattismo: «e Michelangiolo, nel suo sforzo per rompere gli schemi figurativi del Rinascimento, finì per dare il giuoco plastico per sé stesso, in un modellato astratto e quasi amorfo, reciso da qualunque rapporto cinetico e lineare», *Bernard Berenson*, p. 325.

⁸⁰ Seppure con qualche riserva: «Michelangiolo, tecnicamente, nella posizione nella quale sono gli artisti greci di Pergamo. Ma, dice Berenson, Michelangiolo aveva uno spirito sublime, poteva tradurre in lingua propria qualunque cosa volesse dire: di qui si vede una specie di scissione nel sistema del Berenson: come valuta questo spirito sublime, svalutando, o almeno togliendo dal grado del sublime quella forma?», *Taccuini*, p. 60.

⁸¹ Nel saggio *Fiorentinità*, in *Fiorentinità e altri saggi*, Sansoni, Firenze 1985, *passim*, possiamo constatare da un lato il perdurare di questo giudizio, e inoltre la dipendenza di questo ancora dall'estetica berensoniana.

Se uniamo questi riferimenti alle conversazioni che Berenson ebbe con Cecchi,⁸² possiamo rintracciare altre coincidenze di predilezioni, ad esempio su Rembrandt e Cézanne. Del resto, la ricerca della plasticità è alla base dell'apprezzamento per Armando Spadini, l'artista contemporaneo che senz'altro dovette una buona parte del suo successo ai numerosi interventi critici di Cecchi, in qualche modo suo 'scopritore'.⁸³

È però la scoperta dell'arte orientale, e di conseguenza dello «spirito» orientale, il più grande debito – a livello di patrimonio di immagini e qualità dell'esegesi tecnica – di Cecchi verso Berenson. Abbiamo visto in *Persiane e paraventi* un approccio alla pittura giapponese già pieno di ammirazione per la «salute» che esprimeva; abbiamo anche osservato che le teorie berensoniane modificarono la collocazione storico-tecnica dell'arte orientale di Cecchi; l'ampliamento del patrimonio figurativo è l'altro lato da considerare. Fu probabilmente Berenson ad indirizzare l'autore fiorentino verso lo studio approfondito della storia dell'arte cinese e giapponese, attraverso prima di tutto i fondamentali volumi di Fenollosa sull'argomento.⁸⁴ In una lunga lettera a Boine Cecchi ribadisce l'importanza della grande opera di Fenollosa⁸⁵ e, come vedremo, la citerà nella *Storia*; specialmente il periodo 'mistico' sembra attirare l'attenzione e l'ammirazione dello scrittore fiorentino, anche se lo spirito orientale, inteso come estetica, si può rintracciare in tutti i periodi.

L'unico, fondamentale, punto di distacco tra Berenson e Cecchi è ben visibile in questo appunto:

Venetian Painters primo lavoro del Berenson: andrebbe rifatto in questo senso, di trovare, traverso lo studio di quei pittori, una teoria del colore, come

⁸² «[Berenson] parla di Cézanne, Matisse [...]. Finezza di esteta di Matisse. Un certo schematicismo nel suo modo di esprimersi: come nella teoria dei piani, in scultura; nella formula della terza dimensione, in pittura. Parla di Rodin: frammentarietà di Rodin: schiene di donna, le cose sue più belle. Decorativo di Michelangelo: Rodin impotenza decorativa», *Taccuini*, p. 60.

⁸³ Cfr. *Armando Spadini*, La Terza Pagina, Roma 1924.

⁸⁴ Si cfr. soprattutto E. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, William Heinemann, Londra 1912. L'erudizione di Berenson in materia colpì Cecchi, ma più probabilmente lo studio era già incominciato a causa delle citazioni nelle opere sui *painters*.

⁸⁵ G. Boine, *Carteggio. Vol. II: Giovanni Boine – Emilio Cecchi (1911-1917)*, a cura di M. Marchione e S.E. Scalia, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1983, p. 134.

traverso i fiorentini ha trovato una teoria dei valori tattili, e traverso i senesi e gli umbri una teoria della composizione spaziale.⁸⁶

In *Venetian painters of the Renaissance*, effettivamente, pur accordando il giusto valore a personalità decisive per l'arte europea, come Crivelli, Tiziano, Tintoretto⁸⁷ e Tiepolo, lo schema berensoniano soffre di eccessiva restrizione; il motivo di tale mancanza va forse ricercato nell'eredità negativa che questa scuola manifestò nella pittura fiamminga, ma non è il caso di insistere su questo punto. Piuttosto, varrà la pena sottolineare – e qui è necessario prendere in prestito un certo metodo cecchiano – l'importanza del colore, presentato spesso a campiture uniformi, prive di sfumature, nella prosa dell'autore fiorentino: il colore è a buon diritto inseribile nella poetica 'suggestiva' di Cecchi.

La Storia della letteratura inglese nel secolo XIX: ut pictura poesis tra naturalismo e decadentismo

Come abbiamo visto, tra la composizione dei saggi che costituiscono *Note d'arte* e la *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX* si colloca l'approfondimento e lo studio delle opere di Berenson, nonché la conoscenza personale di Cecchi con il critico americano. Questo aspetto è di fondamentale importanza per comprendere alcune delle basi critiche che sottostanno al volume di storia della letteratura. L'opera, che continuerà a ricevere l'attenzione di Cecchi per molti anni ancora – si pensi alla riedizione, con aggiunte e revisioni, dal titolo *I grandi romantici inglesi*⁸⁸ – è il frutto della parzialità che l'autore ebbe fin dagli anni della formazione per la letteratura anglosassone (si ricordi il precoce *Rudyard Kipling*), dapprima per la poesia, e in seguito anche per la prosa, specialmente quella degli *essayists* attivi per tut-

⁸⁶ *Taccuini*, p. 192. Cfr. anche *Bernard Berenson*, p. 321: «Conviene ammettere subito che il Berenson non è, principalmente, un critico della funzione coloristica. [...] Il Berenson tratta il colore più in funzione ornamentale che, com'è nei veneziani e nei moderni, in funzione d'architettura e volume.»

⁸⁷ *Ivi*, p. 325: «gli effetti di luce e di atmosfera del Tintoretto e i movimenti delle sue figure colossali cercano invano un equilibrio, fuor del compromesso col disegno fiorentino, estraneo e nemico alla loro prevalente natura coloristica.»

⁸⁸ *I grandi romantici inglesi*, Sansoni, Firenze 1961.

to l'Ottocento, fino alla contemporaneità. Il piano originario dell'opera era una suddivisione in due volumi, il primo dei quali doveva abbracciare il periodo del 'grande romanticismo', fino a Keats, mentre il secondo probabilmente doveva estendersi fino alla fine dell'epoca vittoriana: la seconda parte non fu però mai portata a termine. L'ambizione di Cecchi era quella di offrire l'esempio di una critica 'totale', in cui ogni aspetto, storico, stilistico e filosofico dovesse avere la sua funzione organica. In un appunto anteriore di qualche anno all'inizio dei lavori possiamo rintracciare questa aspirazione:

Rozzezza della nostra critica, che bada soprattutto alla linea storica; plastica; alla coerenza di sistema: questa critica non dice che poche verità generiche le quali dovrebbero esser taciute in un pubblico colto. Varrebbe la pena di fare per esperimento un saggio critico così costituito: testo e serie delle note, di tutte le sorti, filologiche, ritmiche, storiche, con richiami reciproci: infinita serie che suscitasse un numero ricchissimo di impressioni, alle quali ogni lettore potrebbe aggiungere: ma ogni lettore fine e colto: questo gruppo di idee è importante.⁸⁹

Se si esclude il progetto più strettamente strutturale, basato sulle note, pressoché inattuabile, e si riflette sul «numero ricchissimo di impressioni», si può certamente considerare la *Storia* come un'attuazione di quanto sopra citato: siamo ben lontani dalla critica storicista, di cui Taine è considerato l'esponente più rilevante,⁹⁰ e anche da quella più largamente 'sistematica'; Cecchi istituisce alcuni punti focali, i grandi autori (Coleridge, Wordsworth, Shelley, ecc.), e intorno a questi le figure degli autori secondari gravitano in posizione marginale. Non siamo dunque propriamente in presenza di asistematismo, quanto di una critica che vuole dare il giusto risalto, in tutta la loro ricchezza di sfaccettature, ai grandi protagonisti della letteratura inglese.

In *Note d'arte* abbiamo visto il legame funzionale di arte e letteratura, ma abbiamo altresì constatato come tale legame non fosse ancora totalmente paritario, dato che Cecchi propendeva ancora verso la preminenza della seconda; nella *Storia* il legame si fa

⁸⁹ *Taccuini*, p. 22.

⁹⁰ *Storia della letteratura...*, p. 158: «gli spiriti rozzi, come il Taine, che spiegarono le crisi vitali attraverso elementi esterni».

non solo più organico, ma si raggiunge una paritariet  perfetta.⁹¹ Parte della critica attribuisce questo riequilibrio alla ‘scoperta’ dell’arte da parte di Cecchi, ma ritengo che tale affermazione sminuisca fin troppo la gi  raggiunta maturit  critica di *Note d’arte*; credo piuttosto che sia l’approfondimento delle teorie berensoniane il primo fattore di questo cambiamento, e che non si tratti dunque di una scoperta, quanto di una ‘riscoperta’ sotto la nuova luce di un sistema critico di cui Cecchi pot  constatare la solidit , fondata sulla *connoisseurship* ineguagliabile dello storico dell’arte americano. In altri termini, le gi  ampie conoscenze in campo artistico di Cecchi si riorganizzarono alla luce del pensiero di Berenson, e beninteso finirono anche per ampliarsi ulteriormente.

Il concetto che, con interpolazioni diverse, sosterr  tutta l’analisi critica del volume   quello della «natura», e dell’imitazione che di essa fa l’arte (fin da ora il termine «arte» sar  da intendersi come indifferentemente applicabile sia alla letteratura sia all’arte figurativa propriamente detta). Il primo libro, che funge da introduzione al secondo dedicato interamente a Coleridge, ricostruisce la storia della resa artistica della natura dalla riforma protestante agli ultimi decenni del XVII secolo. Lo «spirito calvinista»   secondo Cecchi responsabile di un ‘errore’⁹² che incanal  fin dagli albori l’arte verso un ‘naturalismo’ scientifico che la port  lontano dai grandi risultati della *humanitas* rinascimentale, di cui Michelangelo   il picco insuperabile. *L’incipit*, davvero insolito per una storia della letteratura, si concentra sulle filiazioni del naturalismo di area veneta e settentrionale che, attraverso anche gli artisti spagnoli del pieno Cinquecento, si unirono con quelle tedesche e fiamminghe, e da li penetrarono in Inghilterra. La natura morta, ma specialmente il paesaggio, sono le forme artistiche nelle quali l’ambizione alla scientificit , che porta al na-

⁹¹ «Di solito, l’arte della pittura elabora sentimenti, immagini gi  espressi dalla poesia; che la letteratura ha abbandonati. Ma, intorno al secolo diciassettesimo, per ragioni troppo complesse da esser qui ricercate, essa si presenta come l’arte pi  avanti; e pi  vicino al cui spirito si produrr  l’arte moderna», *ivi*, pp. 7-8.

⁹² «[Thomson] manca di scelta, di gradazione? Ma questo, da Paolo Uccello al Maupassant,   difetto implicito in qualunque naturalismo, come metodo d’arte», *ivi*, p. 22.

turalismo, si esprime con maggior profondità, sebbene tale concentrazione allontani l'arte dall'Uomo.⁹³ La prosa di Cecchi del 1915 non ha ancora subito quella semplificazione che si manifesterà quasi d'improvviso in *Pesci rossi*, e si diletta a volte in giochi retorici involuti: così la 'foresta', soggetto prediletto della pittura di paesaggio inglese, si fa in questo capitolo complessa allegoria dell'intero panorama letterario britannico:

Era una vegetazione di poeti, sbandati come gli alberi per monti, quando la flora cambia, e sul chiaro dei vigneti risalta il bruno dei primi querciuoli radi e contorti; ma salendo, il bosco si annoda e le piante trovano, a poco a poco, la loro statura e complessione. Su questo frascame malinconico, potrebbe infinitamente esercitarsi chi volesse far lo studio completo di un'epoca di stanchezza.⁹⁴

Se prescindiamo dal valore dell'allegoria in sé, rimane comunque un dato decisivo non solo per quest'opera, ma anche per *Pesci rossi*: non solo letteratura e arte sono paritarie, ma condividono ormai anche tutte le strutture, gli stilemi, insomma tutti i significanti che sottostanno alla categoria del visivo, sia a livello delle immagini che evocano, sia, più sottilmente, alla composizioni delle «masse verbali». Si veda a titolo d'esempio la lapidaria descrizione dell'opera di Pope:

Come un pittore aulico, egli [Pope] taglia un'ampia tela, e pianta in mezzo a un salone barocco il suo personaggio, in abito di gala, con giù per le spalle i torrenti ghiacciati della parrucca; la mano sul fianco, il bastone di comando nella mano. Lembi di tappezzerie purpuree si gonfiano nella vastità della sala, come vele di un galeone col vento in poppa.⁹⁵

⁹³ Cfr. *Berenson*, pp. 323-324: «composizione spaziale [, ...] la quale mette in valore il vuoto, come la forma tattile vivifica i pieni; e non è già come che credesse soltanto un arrangement gradevole degli oggetti sulla superficie. È la loro composizione nel 324 cubo, nella terza dimensione; ed offre, del vuoto, un senso non quale abbiamo volgarmente, inerte e negativo, ma positivo e dinamico. Per così dire, umanizza il vuoto adoperando i risalti e i riferimenti degli oggetti naturali e delle architetture. È elemento integrale nell'arte del paesaggio; e soltanto perché un Cézanne e un Monet non la possedettero allo stesso grado degli orientali o di Poussin e Turner e Claudio, nota il Berenson, essi non riuscirono paesisti supremi.»

⁹⁴ *Storia...*, p. 12.

⁹⁵ *Ivi*, p. 5.

Pope, nella sua magniloquenza barocca, non può che rappresentare scenari da grande ritratto celebrativo, tanto che il «vero» si rifugia negli angoli della «tela» dove qualche spicchio di natura suggerisce il naturalismo che comunque rimane la costante di tutta la letteratura inglese: Cecchi minimizza ogni eccezione a questa regola, fino a dedicare a Milton poco più di un periodo.⁹⁶ Il percorso che porta a Coleridge procede spedito, e sempre all'insegna dell'universalizzazione dell'arte, tanto che il lettore a volte, con Cecchi, tende a dimenticare con quali mezzi espressivi – pittorici o poetici – gli autori analizzati hanno effettivamente trovato il loro posto nella storia della letteratura:

Egli [Hogarth] poté esprimersi quasi con una superba libertà shakespeariana, forse anche perché si esprimeva attraverso la pittura, dove l'intento caricaturale e magari diffamatorio, poteva restar più facilmente in una apparenza generica, fuor delle personalità; e dove la rappresentazione, qualunque fosse, si poteva adornare di tanta bellezza decorativa da giustificarsi sempre, chi avesse voluto, anche per questa sola.⁹⁷

Hogarth rientra nella schiera di quegli artisti, con Blake, Thomson⁹⁸ e Gray,⁹⁹ che prefigurano, certo ognuno con i propri limiti, la grande esperienza di Coleridge, che rimane a tutti gli effetti l'autore più isolato, nella sua alterità, dell'intera *Storia*.

Con il secondo libro inizia in effetti propriamente la *Storia*, e per certi versi raggiunge già il suo apice critico, nell'analisi di un autore, Coleridge, che si staglia contro il panorama della letteratura con un'unicità che non solo lo rende il meno inglese tra gli inglesi, ma forse il meno occidentale. In questo libro abbiamo senza dubbio la prova più evidente del grandissimo debito che Cecchi deve ormai a Berenson. Con il capitolo *Riferimenti all'ar-*

⁹⁶ E tale sorte subiscono anche i letterati di ispirazione religiosa, oltre al grande Milton: «quando usciamo dal naturalismo, spontaneo o di ripiego, per ora, ci incontriamo in poeti i quali cercano di deporre la responsabilità del dolore, e di evitare la stessa inquietudine che si accompagna alle ironie, in una ispirazione morbida ed enfatica, buttandosi ai piedi del crocifisso», ivi, p. 16.

⁹⁷ Ivi, p. 19.

⁹⁸ «Il Thomson fu il primo ad organizzare paesi in ampie masse respiranti: vive non per la suggestione di un sentimento monumentale, alla Poussin; non per la sparsa suggestione di certi particolari strani, sibbene per uno spirito che agisce facendo un complicato appello a tutti i nostri sensi, come press'a poco, nella pittura di paesaggio allora rinnovante», ivi, p. 23.

⁹⁹ Cfr. il «paesaggio come partecipazione emotiva», ivi, p. 25.

*te orientale*¹⁰⁰ l'autore apre a sorpresa un inciso, che ha ogni intento di essere chiarificatore rispetto alle osservazioni fatte fin lì sull'opera di Coleridge; Cecchi comprende che i canoni dell'arte occidentale non possono offrire un pieno corrispettivo di quanto l'autore inglese ha mostrato nelle sue opere maggiori.

Ma chi prova a realizzare nella fantasia la figura argenteo-lebbrosa dell'Incubo, nella parte terza del *Vecchio Marinaro*, non può non fermarsi su qualche cosa di infinitamente simile ad una delle ormai notissime teste di spettri, del Hokusai. «La folta nera nuvola si spaccò: la luna era ancora al suo lato; simile ad acque che si scaricano da un alto dirupo, il lampo cadde diritto, senza fragli, come un vasto fiume scosceso» (cfr. Kanawoka, *Cascata*, in Fenollosa, vol. I, 156) basta sfogliare fascicoli di disegni cinesi e giapponesi, per trovare illustrazioni che concretano, come nessuna pittura occidentale, di nessuna epoca, potrebbe, l'intimo spirito di immagini come questa.¹⁰¹

La realizzazione «nella fantasia» è un concetto assimilabile a quello, già definito fondamentale, della resa: «evocazione» e «suggestione» da parte dell'artista sono i corrispettivi di questa azione che compie il lettore-spettatore. Trovare un referente pittorico significa dunque ricercare nel bagaglio delle proprie esperienze visive, che siano isolabili in opere o facenti parte di quel 'canone' berensoniano sopra descritto, un corrispettivo suggestivo: l'arte orientale riempie il vuoto di referenti che il lettore subisce leggendo Coleridge. Ancora una volta i volumi del Fenollosa rappresentano per Cecchi quel patrimonio di immagini che, più che aiutare il lettore in questa ricerca di referenti – per quanto di larga diffusione quest'opera non può costituire un richiamo accessibile direttamente alla memoria – è davvero il pilastro di un'estetica personale. La poesia dell'autore inglese

tecnicamente risulta congegnata di celeri, esili sagome narrative e di vasti sfondi perenni; le linee ritmiche, flessili, con tremori repentini, conducono il racconto come per movimenti di danza, e lo profilano a disegni scarni sullo sfondo che, nelle sette parti della ballata [*The ancient Mariner*], vien rinnovandosi come il diverso splendore di un cielo albale, meridiano, serotino, notturno, nei pannelli di una storia dipinta da un primitivo.¹⁰²

¹⁰⁰ Ivi, pp. 91-100.

¹⁰¹ Ivi, p. 93.

¹⁰² Ivi, p. 95.

L'analisi dell'opera di Coleridge non prescinde dagli armamentari della critica crociana, e raggiunge una piena originalità soltanto quando, come in questo caso, la parola poetica assume una valenza che si distacca completamente dal suo valore di significante. Il discorso viene visto da Cecchi come un moto progressivo di «linee» e «sagome», come se, più che un procedere narrativo, si tratti di un procedere sinfonico. La musicalità che l'autore ravvisa nella poesia di Coleridge non ha dunque nulla a che fare con l'applicazione che comunemente faremmo di questa categoria: non è il moto prosodico che produce nel lettore la sensazione di un canto, quanto l'armonico coesistere di «suggestioni» che si traduce in una complessa polifonia.¹⁰³

Anche nella sua poesia massima, il Coleridge ha, essenzialmente, del pittorico; ma è un pittorico [...] architettonico, costruttivo. Poco egli vi descrive, perché vigorosamente rappresenta; non ha la freddezza per descrivere; la sua vera poesia è uno schema di colori smaglianti e di movimenti di danza.¹⁰⁴

Come si vede, Coleridge è il polo opposto agli artisti «narratori», che per pochezza di spirito devono contentarsi di accogliere in pittura la basilare funzione discorsiva del romanzo; l'architettura del grande poeta – un concetto non dissimile dalla sua polifonia – costituisce rapporti complessi tra sensazioni, «movimenti» e «colori». La «danza» è il quarto referente, dopo l'architettura, la pittura e la musica:

E si noti in che modo, a isolare quanto più possibile gli effetti spaziali, e a svolgere quanto più possibile la rappresentazione, attraverso puri giuochi di movimento danzato, il Coleridge l'ha alleggerita di tutto ciò che essa poteva avere di pesante e connesso ad una sostanza storica, oggettiva, in modo da lasciarne vigere soltanto la più astratta essenza fantastica.¹⁰⁵

Il «movimento» è chiaramente la parola chiave dell'analisi cecchiana, e più che mai è il movimento che Berenson ravvisa nell'arte orientale. Ancora di più, nel tentativo di rintracciare i modelli pittorici della poesia di Coleridge, l'autore cita, dopo i «miniaturisti persiani» e i «pittori giapponesi» «un Crivelli, un

¹⁰³ «Istituzione polifonica dei colori», *ivi*, p. 102.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 74.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 97.

Botticelli, ma più i pittori di Siena: da Simone Martini a Stefano Sassetta».¹⁰⁶

Vediamo dunque il maggior esponente della pittura linearista toscana, Botticelli, quello veneto, Crivelli,¹⁰⁷ e soprattutto la scuola di Siena, che per la sua peculiarità orientaleggiante si presenta isolata nel panorama della Rinascenza, con il suo esponente principale, Simone Martini, e l'artista che, pur nella sua posizione di secondo piano, incarna con maggior pienezza quel misticismo tipicamente senese che Berenson considerava il punto di distacco dall'Occidente, Stefano Sassetta. Inizia ad apparire chiaro che Cecchi, con questo libro, intende compiere un'operazione esegetica di amplissimo respiro: un'applicazione piena delle teorie berensoniane alla letteratura, al di là di un superficiale accostamento che l'autore forse sospetta essere soltanto un'associazione troppo individualistica. Il critico americano viene chiamato in causa ancora una volta esplicitamente:

Rammentiamo dunque, piuttosto, le caratteristiche tecniche del disegno immaginativo degli orientali che, attraverso il visibile, si propongono, appunto, di suggerire il trascendente.¹⁰⁸

Il «disegno immaginativo», come abbiamo considerato *supra*, si basa sostanzialmente sull'interazione di linea e campiture di colore per infondere nello spettatore la suggestione di un movimento che, non essendo ovviamente caratteristica della pittura in sé, porta chi lo guarda a percepire un moto spirituale.¹⁰⁹ Ancora una volta Cecchi rigetta il fondamento 'positivista', con il risultato di sceverare il discorso critico di motivazioni che appaiono ingenuie all'autore; d'altro canto però il risultato è quello che ancora oggi lascia perplesso il lettore: le pur ingenuie cause berensoniane offrivano almeno un quadro logico a osservazioni acutissime, seppur colpevoli di essere troppo frammentarie. Tolte le cau-

¹⁰⁶ Ivi, p. 92.

¹⁰⁷ Carlo Crivelli e il Botticelli vengono definiti in *Bernard Berenson*, p. 324, come «solitari fratelli degli orientali.»

¹⁰⁸ *Storia...*, pp. 94-95.

¹⁰⁹ «Il Coleridge non mescola pastosamente il colore verbale, ma ne isola le evocazioni improvvisamente in certe parti che debbono avere tutto risalto: si potrebbe dire che adopra le tinte verbali a zone, a fasce; e son sempre schiette, genuine, come colori di paste di vetri, o colori di metalli, di lacche, di smalti», ivi, p. 97.

se, il rischio per Cecchi è quello di ricadere nell'impressionismo più sterile. Non è lo scopo di questo studio confermare o rigettare le conclusioni dell'autore, quanto osservare come, a questa altezza, l'aspirazione di Cecchi fosse quella di generalizzare il 'sistema' di Berenson, espanderlo a tutte le arti e, con gli aggiustamenti teoretici sopracitati, proporlo come un metodo critico autonomo. Si potrebbe ribattere che la commistione di strumenti critici eterogenei tollererebbe anche la presenza di 'ingredienti' berensoniani; tuttavia, all'apice teorico – nel libro su Coleridge – sono questi ultimi a costituire l'unica base del discorso critico e, in generale, quando l'analisi si concentra sul nocciolo del discorso, il testo poetico, gli strumenti sono quelli della critica d'arte.

Il misticismo dei senesi, lasciata da parte la sua valenza più specificamente religiosa, si fonde con il trascendentalismo più generale dell'intera arte orientale; la collocazione di Coleridge in questo quadro risulta tuttavia alquanto problematica. Cecchi amplifica alcuni tratti biografici del poeta, presentandolo come una sorta di santone intento alla meditazione; lo «spirito ariano»¹¹⁰ che aleggia nel poeta, rendendolo un *unicum* nella intera letteratura inglese, lo porta alla contemplazione del trascendente, come in *Kubla Khan*, dove «la coerenza fantastica ha potuto serbarsi essendo totalmente soppresso qualunque rapporto di coscienza, volontario».¹¹¹

La logica superiore nella quale si ricollocano le suggestioni che trascendono il dato reale è la caratteristica di quello spirito ariano che nell'oggettività vede soltanto possibilità di suggestione. La «divisa contemporaneità» del reale e del trascendente¹¹² è in costante tensione: «La suggestione par trattenuta a rigore nel limite narrativo, solo perché si senta con quanto impeto potrebbe oltrepassarlo».¹¹³

L'unico carattere distintivo della poesia di Coleridge rispetto all'arte orientale (nel senso più ampio, che comprenda anche le appendici 'italiane') è in fin dei conti quanto di intrinsecamente

¹¹⁰ Cecchi cita la *Prolusione* del 1861 di Bertrando Spaventa, ivi, p. 101.

¹¹¹ Ivi, p. 79.

¹¹² Ivi, p. 103. Cfr. anche pp. 91-92: «Rilevare l'atmosfera che circonda ed avvolge l'oggetto, è, infatti, il problema di ogni arte che si proponga la suggestione del fantastico, del misterioso, attraverso il visibile, il pittorico, il decorativo.»

¹¹³ Ivi, p. 96.

occidentale il poeta inglese non riesce ad abbandonare. Per quanto lo spirito sia «ariano», i tratti deleteri della sua arte sono irrevocabilmente europei.¹¹⁴ Al fondo dell'arte di Coleridge vi è infatti l'«angoscia del niente», solo in parte compensata dall'estetismo, definito come «entusiasmo della perfezione».¹¹⁵

Si riattaccano al Coleridge [...] i poeti suggestivi, musicali, delle amarezze inconfessabili, e del vuoto interiore più rarefatto: il Poe, il Baudelaire.¹¹⁶

L'avvenimento, il fatto, sono offerti in una essenza veemente, lineare: non mai in una essenza plastica, statica, come sarà nella bella corposa poesia del Wordsworth.¹¹⁷

Ecco, in sintesi, i tratti distintivi dei due più grandi poeti della letteratura inglese del diciannovesimo secolo: al linearismo di Coleridge si contrappone il plasticismo di Wordsworth. Sotto la facciata di un volume sulla storia della letteratura inglese, affrontando Wordsworth il lettore comprende che, a prescindere dall'altro copioso materiale, è il dualismo tra questi e Coleridge a costituire il centro concettuale dell'intero volume. Affermazioni come quella riportata *supra* ritornano con una certa frequenza, istituendo un raffronto continuo tra i due autori:¹¹⁸ questa polarizzazione di concetti, incarnati da autori, era già stata la base per alcuni saggi di *Note d'arte*, ma in quest'opera l'ampio respiro della trattazione suggerisce all'autore un'opposizione dualistica che non solo illumina i rispettivi tratti poetici, ma allarghi questi tratti ad una visione più estesa, quasi a comprendere due 'concezioni generali' dell'arte. Di certo, Coleridge, pur con la sua estrema forma di «estetismo», era rappresentante a pieno diritto

¹¹⁴ «L'elemento realistico, l'elemento trascendente, che, non giunti alla limpidezza di un imperativo morale, sembrano reciprocamente avere a contraddirsi, si incontrano, invece, e sono tenuti insieme in un prodotto d'arte», ivi, p. 100.

¹¹⁵ Ivi, p. 102.

¹¹⁶ Ivi, p. 80.

¹¹⁷ Ivi, p. 96.

¹¹⁸ Un raffronto che procede anche dal dato stilistico: «l'arte del W. aspira alla prosa; la struttura di ciascun verso sembra tendere a sciogliere il carattere di verso, e far che ogni successione di tempi passi dissimulatamente nell'altra come un respiro di prosa fluisce nell'altro quasi senza cesura; niente del balzante strano impeto del Coleridge, il quale ha bisogno sempre un poco di inebriare per ottenere consenso. Wordsworth vuole persuadere gravemente; e il suo ritmo è quieto e suasivo, forte e regolare», ivi, p. 175.

dell'arte che chiameremmo sommariamente del «disegno immaginativo»; resta da comprendere in che misura Wordsworth sia atto a fungere da rappresentante dell'altro polo, quello del «disegno plastico».

La figura umana è, come abbiamo visto, l'unico soggetto su cui la vera arte occidentale può concentrarsi per esprimere appieno i «valori tattili»:

La figura è in una ferma postura, curva come una mietitrice del Millet o una pastora del Segantini, e una vita diafana e densa si diffonde da lei, con la lenta oscillazione del canto per tutto il paese. Questa tozzezza, questa fissità si ritrovano in tutte le creature del Wordsworth.¹¹⁹

Lo scarto dalla poesia di Coleridge è, come detto, radicale: là il linearismo nervoso evocava il movimento, mentre qui la «fissità» è preponderante. Per Cecchi tutta l'arte di Wordsworth tende all'immobilismo,¹²⁰ e la figura umana in particolar modo assume connotati statuari classici.¹²¹

Nelle sue più belle poesie i suggerimenti mistici sono offerti attraverso un appello, una concentrazione sensuale. Egli fa diventar sublime una figura, comunicandole una sorta di perennità arborea, realizzandola come attraverso l'ignara staticità del minerale. Le influenze della natura tranquillizzano nella sua arte la coscienza umana e le danno qualcosa della naturale placidezza, mentre essa dà alla natura qualcosa del suo pathos.¹²²

¹¹⁹ Ivi, p. 174.

¹²⁰ Cfr. *Taccuini*, pp. 322-323: «Ma un'arte plastica, fondata essenzialmente sul senso dei volumi, di necessità deve preferire il modellato alla linea; e fatalmente tende allo statico, all'architettonico, al monumentale. E un'arte d'intenti diversi? Un'arte che, come quella degli orientali e dei senesi, voglia rendere la suggestione del mondo invisibile? Che, come quella del Botticelli, cerchi di esprimere intuizioni cinetiche, ordinandole in complessi decorativi? Sfuggendo il modellato, che rileva e ferma i valori corposi, cotest'arte si servirà della linea, più adatta d'ogni altro mezzo a significare puri valori di movimento, l'essenza dei quali sta meno nell'apparenza fisica che nell'azione spirituale.

L'artista estrarrà, dunque, i significati del movimento, costringendoli nella sigla d'un movimento prescelto. D'un impulso di movimento farà il centro d'irradiazione lirica di tutto l'atto compiuto.»

¹²¹ «Un bifolco, una contadinella diventavan per lui grandiosi come Giasone e Clitennestra: egli sapeva che nelle loro anime semplici accadevano oscuri mutamenti, si levavano intuizioni repentine non meno cariche dei destini del mondo di quelle che i vecchi poeti cantavano nei cicli mitici ed eroici», ivi, p. 216.

¹²² Ivi, p. 217.

In questo capoverso troviamo ad un tempo quello che rende il poeta ‘occidentale’ – la ‘perennità’ – ma allo stesso tempo, e non meno, ‘inglese’, o per meglio dire, ‘celtico’.¹²³ Le figure umane sono infatti sì solenni nella loro ‘staticità’, ma non sono eterne nella loro calma: la comunione con la natura è il fattore che dona soltanto l’impressione di tale placidità. «Comunione» a dire il vero rischia di sovrapporre la poesia di Wordsworth all’arte giapponese, come vista in *Note d’arte*; si tratta piuttosto di una rispondenza reciproca, ove la natura si antropomorfizza.¹²⁴ Sia chiaro, il poeta inglese è la massima espressione del «naturalismo» inglese:

La natura non è più presentata per enumerazioni, per inventari [...]: è colta in pochi tratti sintetici ed evocatori dai quali si diffonde una vasta suggestione pacata.¹²⁵

La capacità di evocazione applicata al paesaggio¹²⁶ rende il poeta inglese, insieme a Constable, a cui viene infatti paragonato,¹²⁷ l’apice di questa suprema espressione del naturalismo. Saper evocare, crisma dell’artista che non solamente narra, ma soprattutto «decorare», avvicina Wordsworth ai grandi esempi rinascimentali: «Il Wordsworth e il Millet, il Rousseau e lo Shelley, hanno davvero i loro precursori e i loro fratelli nei grandi artisti e scrittori del rinascimento».¹²⁸

La storia della nuova presa di possesso del reale continua dunque anche in artisti come i sopracitati Millet e Segantini.

¹²³ «William Wordsworth mostra assai bene nella sua opera lo sviluppo e la relazione reciproca della tendenza naturalistica e della tendenza pratica, didattica», *ivi*, p. 162.

¹²⁴ «[le figure umane] giganteggiano quiete: come se la natura desse loro qualcosa della sua lontananza e indifferenza, ed esse rendessero la natura intimamente espressiva», *ivi*, p. 171.

¹²⁵ *Ivi*, p. 170.

¹²⁶ «Un paesaggio, dipinto o descritto non importa, è una combinazione evocativa di stati d’animo dove corrisponde qualche cosa, a dir così, del pietrificato e dell’impenetrabile della natura», *ivi*, p. 153. L’evocazione procede in questo senso: «Fra i due termini della rappresentazione è lo spazio che la coscienza del lettore riempie del suo moto, nell’attuare la poesia; e la esattezza con la quale essi sono posti è tale che quasi senza determinazione esplicita danno il colore dell’ora, l’ambiente, e il movimento drammatico del personaggio», *ivi*, p. 172.

¹²⁷ *Ivi*, pp. 176-177.

¹²⁸ *Ivi*, p. 149.

Questi pittori, tra i preferiti di Cecchi, rispondono alla sua vena che potremmo definire ‘popolare’; per nulla magniloquenti, rappresentano entrambi figure umane pacate e tuttavia statuarie, spesso esponenti dei ceti bassi, contadini. La coincidenza tematica con la ragazza dell’ode di Wordsworth giustifica solo in parte il richiamo a questi artisti, poiché anche per Berenson rappresentano la sopravvivenza dei valori artistici della Rinascenza nell’arte moderna. Berenson addirittura, e Cecchi cita in questo caso esplicitamente, aveva paragonato il poeta inglese a Piero della Francesca, per l’impassibilità delle sue figure (questa citazione compare emblematicamente all’inizio del capitolo *Impassibilità lirica del Wordsworth*).

Con perfetta simmetria, nemmeno Wordsworth, come già prima Coleridge, può essere considerato l’esempio antonomastico del polo artistico che rappresenta; lo ‘spirito’ del popolo inglese, espressione di un’epoca corrosa,¹²⁹ preclude sempre la via verso la perfetta pienezza vitale nell’opera d’arte:

Ma in un Michelangelo non è paesaggio, perché in lui non sono ambigui stati interiori, impenetrabili, isolati dal resto della vita profonda, non è incertezza ed ignoto intimo: segreto che l’essere tiene a se stesso e per il quale meno vale. In lui tutto è dinamismo, umanità spiccata; e se l’umano da ultimo non basta più, l’equilibrio tende prepotentemente a ricostituirsi non dalla parte della natura, ma dalla parte del divino.¹³⁰

In Wordsworth si notano già le prime avvisaglie della successiva corruzione della poesia inglese a vantaggio di un estetismo sterile, quell’estetismo che Cecchi aveva definito il corollario necessario di un’arte che contempla il vuoto vitale nella sua interiorità.

Wordsworth è dunque l’ultimo rappresentante di una poesia che tende alla classicità serena, salvo poi confrontarsi con le idiosincrasie di fondo che ne limitano di fatto la pienezza vitale. Do-

¹²⁹ «Anche nell’arte del Wordsworth, che si specializzò, a così dire, nella celebrazione della vita di coscienza, l’individuo non è mai profondamente compromesso e non può, perciò, conquistarsi quella veramente eroica salute che ispira i grandi canti della vita interiore», *ivi*, p. 157. Il vitalismo che non troviamo nella poesia inglese è spiegato da Cecchi in questi termini: «nella lirica che nasce ora e dura tutto il secolo, si vede la tipica incapacità dello spirito celtico a viver la vita ideale come uno svolgimento di crisi coerenti, come un lucido svilupparsi di posizioni necessarie», *ivi*, p. 159.

¹³⁰ *Ivi*, p. 156.

po di lui inizia una parabola discendente, e non a caso il libro successivo si concentra sui romanzieri, Austen e Scott, che già nella scelta del mezzo espressivo tradiscono un abbandono della poesia. Non mi soffermo su questo libro, se non per sottolineare la visione negativa di Cecchi, specialmente riferita a Scott, colpevole di ricercare e ricreare un'antichità di maniera (all'opposto dell'estremo tentativo di Keats in *Hyperion*). È chiaro che negli intenti dell'autore, dopo la coppia Coleridge-Wordsworth, è la volta di analizzare quella Shelley-Keats, della generazione successiva, già irrimediabilmente 'corrotta'.

Per la nostra analisi metodologica è importante notare la ripresa precisa del frammento dedicato a Shelley in *Da Turner a Brangwyn*,¹³¹ quando Cecchi compara l'opera shelleyana a quella di Turner. Si tratta in verità di un estratto breve da una trattazione corposa, ma ci offre la possibilità di osservare il metodo critico cecchiano basato sulla visività. Attraverso gli indizi testuali l'autore ricostruisce un ideale 'quadro', in cui le indicazioni poetiche, più o meno sfumate, ricreano un'atmosfera che, in questo caso, ricalca l'indefinitezza «fantastica» del pittore inglese. In Cecchi notiamo continue oscillazioni tra questo tipo di critica, quanto mai testuale e minuziosa, e quella non meno incentrata sulle rispondenze arte-letteratura, ma all'opposto, impressionista:

Nel mondo dello Shelley vigono per così dire forze di gravitazione contraddittorie, come nel mondo d'un Tiepolo tragico anzi che trionfale: la luce poetica scoppia nel punto del taglio e dell'urto degli assi in opposizione, simile ai globi e lampi di fuoco arrossanti nei terremoti le architetture che si scompaginano.¹³²

Se Coleridge era eminentemente poeta grafico, e Wordsworth plastico, Shelley ha come referente i pittori coloristi, quelli messi in secondo piano da Berenson, a parere di Cecchi ingiustamente: Tiepolo in effetti rappresenta, oltretutto uno dei pittori favoriti dall'autore, una delle punte massime della scuola coloristica per antonomasia, quella veneta. Il cromatismo di Shelley è davvero uno dei punti fondamentali del libro a lui dedicato:

¹³¹ Ivi, pp. 330-331.

¹³² Ivi, p. 295.

L'esperienza parnassiana, impressionista e simbolista ha contribuito a sovraccitare i sensi del color verbale e della musica; e l'impeto dello Shelley maggiore non contenta più: sembra embrionale e rettilineo (come un musicista odierno trova, in parte giustamente, monotonia armonica nel Beethoven); e gli sforzi cromatici dello Shelley fantasista appaiono spesso ingenui ed approssimativi, non viventi organismi radiosi ma [...] illuminazioni a candele romane.¹³³

Il concetto di «color verbale» è raro nella critica cecchiana, ma come vediamo indica una delle qualità pittoriche più soggette al trasmutare del gusto artistico, e perciò già intrinsecamente, nella sua effimerità, distante dall'ideale 'decorativo'. La verità è che Shelley, anche nelle sue prove più riuscite, è ormai condannato a un estetismo inorganico:

Allo svolgimento interiore è sostituito l'accodarsi di sensazioni sostanzialmente identiche, e un'iterazione monotona delle stesse note sentimentali e coloristiche: difetto di tutta l'arte romantica, dallo Shelley al Wagner a ... Klimt.¹³⁴

Notiamo innanzitutto la tendenza, piuttosto frequente in Cecchi, di allargare il numero dei referenti per comprendere anche musicisti. Il motivo di tale scelta va ricercato nell'intenzione – sempre presente in Cecchi – di sottolineare gli aspetti di volta in volta polifonici o monodici delle evocazioni poetiche. Coleridge è il poeta polifonico per eccellenza, dato che nella sua opera maggiore atmosfera e suggestioni si intrecciano come su un basso continuo si intrecciano le voci di un concerto grosso. La ripetitività tematica wagneriana è vista come l'opposto di questa polifonia complessa. In secondo luogo, nel libro dedicato a Shelley il concetto di «romantico», poco presente nelle sezioni precedenti, si rivela decisivo per descrivere il percorso ininterrotto tra romanticismo e parnassianesimo, legati dal filo del più vacuo estetismo, rappresentato dal peggior Keats:

Direi che nel Keats si ha la stessa pavida invenzione, l'accostamento primo dell'estetismo, dopo l'esperienza eroica romantica; un sincero estetismo illuso che non addormenta nemmeno tutta l'anima, e contro al quale una veemente negazione sorgerà, da ultimo, risanatrice.¹³⁵

¹³³ Ivi, p. 292.

¹³⁴ Ivi, p. 321.

¹³⁵ Ivi, p. 360.

L'estetismo assolve per Cecchi il compito di placare le «anime» travagliate dal sentore inequivocabile del «vuoto» percepito anche da Coleridge e Poe: la ricerca della bellezza come valore assoluto è perciò ugualmente travagliata:

La bellezza sì è; - ma non la sentiamo veramente che nell'ansia di qualcosa che ce ne strappa. La bellezza è ciò che consiste, ma non ci si rivela tanto bella che quando siam trascinati ineluttabilmente al nostro destino ignoto.¹³⁶

Nell'estratto citato *supra* l'autore ammette che il Keats maggiore avvertì la fondamentale vanità della ricerca della bellezza, assoluta da qualsiasi ricerca di «salute», e il prodotto che con maggiore evidenza esprime questa ribellione alla spirale *maladive* dell'estetismo è senza dubbio l'*Hyperion*:

Segna [l'uso del mito] lo sforzo per uscire dall'illustrativo romanzesco, per dare all'opera un "ubi consistam" tutto interno e assoluto, far soggetto un'astrazione estetica, qualcosa di remoto dagli elementi subiettivi e capace di servire di cera plastile alla pura forma. Corrisponde, questa predilezione, all'altra che tutti i pittori preoccupati dello stile: da Antonio del Pollajolo a Michelangelo e a Degas, ebbero per il nudo umano, concepito come l'episodio plastico più immediato, come l'arabesco supremo. Hegel [...] diceva appunto che tra le figurazioni l'umana è la più alta e verace, perché solo in essa lo spirito può trovare la propria corporalità, e quindi la espressione intuibile.¹³⁷

L'«astrazione estetica» non viene meno, ma nello sforzo della ricerca stilistica si manifesta comunque il desiderio di legare lo «spirito» alla «forma», come nel vertice michelangiolesco, e più generalmente in ogni testo che «voglia aspirare alla poesia». È davvero indicativo del debito verso Berenson, ancora una volta, la citazione dei tre artisti che più di tutti hanno espresso nella loro arte l'idea universalmente vera che soltanto il nudo umano come soggetto può offrire in massimo grado un punto nodale dove ricerca stilistica e formale si incontrano con l'estrema manifestazione della vitalità umana.

La data di pubblicazione della *Storia* è di poco anteriore alla composizione di *In dilectissimum*, il primo saggio che poi entrerà nel novero dei *Pesci rossi*. Ritengo sia fondamentale questa con-

¹³⁶ Ivi, p. 361.

¹³⁷ Ivi, p. 375.

tiguità di date (e non sarà forse un caso che il dedicatario del 'pesce' sia un critico d'arte): dimostra infatti una continuità di giudizio critico ed estetico incontrovertibile.

Il passaggio dalla critica d'arte alla critica letteraria con strumenti berensoniani e infine al saggio *artiste*, deve essere visto come un processo di definizione di un'estetica che, da passiva, si fa attiva, nel capolavoro di Cecchi. Leggere *Pesci rossi* da un punto di vista figurativo non sarà allora soltanto un esercizio limitato alle poche *ekphraseis*, ma piuttosto una ben più complicata osservazione della realizzazione della visività cecchiana, compiuta su vari livelli. Così si avrà la conferma che lo 'sguardo' di Cecchi è costituito anche da una grande quantità di materiale figurativo.¹³⁸

¹³⁸ Cfr. a proposito del tema della visività applicata ai *Pesci rossi*, il mio saggio *Visività in Pesci rossi. Arti figurative e prosa artiste*, «Italianistica», cds.

NICOLÒ RUBBI

LA DECOLLAZIONE DEL PROFETA E LA MOSTRUOSITÀ DEL VOLTO
INFLUENZA DI LUOGHI E TECNICHE PITTORICHE NELL'OPERA
LETTERARIA DI GIOVANNI TESTORI

*Ad Antonio Vitale,
con la devozione di un figlio*

1. *Critica, pittura, letteratura. Una premessa*

Giovanni Testori è, ad oggi, autore ancora poco frequentato; e probabilmente continuerà ad esserlo fino a quando la nudità carnale della sua pagina attenderà alle troppo caste pretese di un lettore sprovvisto. La ricchezza di interessi che fu cifra del suo sentire innerva tentacolarmente un'opera di quasi cinquant'anni, creando una fitta trama di rimandi difficile da gestire persino per chi, come in questo caso, cerca di stendere un profilo interpretativo il più sicuro possibile. Le suggestioni si alternano, si rinviano vicendevolmente, latitano per poi rifiorire dopo anni, filtrate da prismi di nuovi interessi accumulatisi – come un grande albero, i cui rami e le cui radici si disperdono per tornare repentinamente ad innestarsi nel tronco e di lì nuovamente ripartire.

L'irrequietezza della sua ricerca trovò incarnazione nella frenetica alternanza di differenti registri linguistici, quando non di diversi linguaggi, che per periodi più o meno lunghi perdevano il favore della sua attenzione, restando nella speranzosa attesa di venire al più presto rimaneggiati.¹ Se è vero che questa impossibilità di legarsi ad un unico genere artistico lo condusse a porta-

¹ Cfr. A. Toubas, *Testori, un regno di veri sentimenti*, in C. Spadoni (ed.), *Caravaggio Courbet Giacometti Bacon. Testori e la grande pittura europea. Miseria e splendore della carne*, Silvana Editore, Milano 2012, p. 23.

re il teatro e la poesia nella narrativa, è anche vero che la stessa libertà lo condusse a far irrompere la viva pittura nella compostezza del lavoro di critica d'arte.² È su questo punto che intendiamo riflettere, mediante una doverosa premessa di carattere storico e concettuale.

All'inizio degli anni Cinquanta, l'Italia vive un momento di grande rigoglio intellettuale. Si attende con impazienza l'arrivo della *Guernica* – che si farà posto tra le quinte di porpora del Palazzo Reale di Milano soltanto nel 1953 – e, nel frattempo, ci si continua a misurare con quelle grandi personalità pittoriche del tempo che Picasso lo avevano già visto da vicino. Morlotti, il gigante Ennio Morlotti è senz'altro uno degli indiscussi protagonisti. Testori lo conosce bene; gli ha già dedicato un saggio critico sul numero di *Paragone Arte*, rivista diretta dal maestro e amico Roberto Longhi, del settembre 1952 e ha curato la *plaque* della tappa milanese della sua mostra *Paesaggi*.³

L'apparizione di *Appunti su Ennio Morlotti*, contributo che in calce portava la firma del giovane Testori, destò l'attenzione e le riserve di un grande critico bolognese. Francesco Arcangeli legge il testo, che lo affascina e lo respinge, e non tarda a comunicare direttamente al pittore, Morlotti, le sue perplessità. Nella nube di dubbi e considerazioni sollevate, la traccia è una, sebbene proferita senza tono d'invettiva: *consustanzialità*. Il critico, in qualità di 'servo dei servi (pittori) di Dio', deve, all'atto d'analisi, fare un passo indietro e trattenere il proprio linguaggio.⁴ Testori rompe la gerarchia, rendendosi colpevole di trattare una materia artistica non sua, che solo si dovrebbe attenere a descrivere, come se fosse sua. La potenza delle sue parole è la potenza del colore che, più che enucleare fenomenologicamente le trame nascoste nelle tele, sembra imbrattarle impunemente.

Testori aveva già nella penna la potenza della scommessa narrativa, lo scheletro di quel *dio di Roserio* che vedrà la luce e le stampe in quegli stessi anni. Non solo: aveva sempre dipinto. Sui cavalletti turnavano soggetti «di chiara matrice cubista, poi più legati alla lezione di Cézanne».⁵ Tenteremo in queste pagine

² Cfr. F. Panzeri, *Vita di Testori*, Longanesi, Milano 2003, p. 30.

³ Cfr. M.A. Bazzocchi, *L'Italia vista dalla luna. Un paese in divenire tra letteratura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2012, p. 106 e p. 109.

⁴ Ivi p. 108.

⁵ F. Panzeri, *Vita di Testori*, p. 36.

di mostrare l'incisività dell'attività di critico d'arte nella scelta di luoghi e tecniche della produzione narrativa e poetica. Tuttavia, bisognerà tenere bene a mente che, se l'attività critica risenti dell'attività pittorica, nell'indagare la presenza del primo ufficio nella narrativa – per un semplice principio di transitività – potremo facilmente postulare una possibile invasione di campo diretta della pittura nella narrativa stessa. Anzi, ben di più. Si cercherà di mostrare come l'unico ponte, collante e connettivo tra le suggestioni pittoriche vissute da commentatore e l'attività di scrittore fosse proprio il pennello. Successivamente, isolando il *tòpos* della testa del profeta, se ne seguirà il percorso nei tratti più salienti della produzione letteraria dell'autore.

2. La scomposizione del paesaggio. Con Morlotti oltre Morlotti

Il dio di Roserio viene steso in corrispondenza delle prime pubblicazioni sulla rivista di Longhi. Terminato già nel 1951 e consegnato all'attenta lettura di Italo Calvino presso Einaudi, verrà pubblicato soltanto nel '54 all'interno della collana «I gettoni» diretta da Elio Vittorini. Si tratta del primo tentativo narrativo di Testori di ricostruzione dell'ambiente lombardo di periferia. Due ciclisti della scuderia 'Vigor' del Todeschi, dirigente appassionato e affamato di trofei, si ritrovano protagonisti – attivo e passivo – di una non premeditata tragedia. Sergio Consonni, stanco del suo ruolo di gregario, cerca di soffiare la vittoria a Dante Pessina, che, dal canto suo, lotta per mantenere la fama di 'dio' delle due ruote nel comprensorio delle valli sopra Milano. I patti sono chiari fin dalla partenza: Consonni apre in salita, per poi lasciare la volata, e dunque la gloria, al compagno di squadra. Quando Pessina capisce le subdole intenzioni del collega, dopo aver ripetutamente intimato di rallentare, gli sperona di scatto la ruota posteriore, facendolo cadere a bordo strada ed innescando il dramma.

Il paesaggio è componente fondamentale del romanzo. Lungi dall'esser relegato a mero sfondo o a immoto contenitore, sembra essere protagonista vivo e aggiuntivo della vicenda. I due corridori arditi, quasi prendessero vita da una stampa del Ventennio, mordono l'asfalto con pedalate furiose che fungono da

vero e proprio motore di scomposizione dell'ambiente circostante. I viali alberati diventano colonnato di spilli; i versanti delle montagne paiono franare sul tragitto e i corridori vengono risucchiati dal punto di fuga di una forbice di luce simile al raggio che tocca il san Matteo della *Vocazione* caravaggesca. La frammentazione va attuandosi in un processo in cui Testori tenta di coinvolgere, e far immergere, il lettore.

Gli anni '52-'53 sono dedicati, anche se non esclusivamente, all'analisi delle tele morlottiane. Morlotti, dopo una prima peregrinazione artistica parigina, dove guardò a Courbet e a Picasso, torna in patria per dedicarsi ad una descrizione pittorica del paesaggio lombardo. La suggestione cubista si sovrappone a quella cézanniana, con l'obiettivo, tuttavia, di fare ancora un passo ulteriore verso la materia. La predilezione, o forse l'ossessione, per una materia sempre più organica, che grida il primato del colore denso sulla forma, affascina il pittore Testori, in cerca di un «linguaggio assoluto» con cui «sottrarsi definitivamente ai molteplici ricatti del reale»⁶.

Nella *plaque* per *Paesaggi*, il giovane critico aveva avanzato l'ipotesi, per l'interpretazione della prospettiva dell'artista lecchese, di un nuovo «naturalismo di partecipazione», in sostituzione di un semplice «naturalismo d'osservazione». Morlotti, secondo Testori, avrebbe fatto propria la lezione di Cézanne – della pennella netta del Cézanne della maturità, che aveva spinto la sua necessità di *toccare* il paesaggio ben oltre la compostezza descrittiva impressionista⁷ – per superarla. Se Cézanne dipinge ripetute volte la *Montagna di Sainte-Victoire* da un'altura di rimpetto alla conformazione rocciosa, Morlotti vuole sporcarsi della materia del suo stesso paesaggio; vuole dipingere dall'interno, partecipando di ciò che vede e facendovi partecipare ciascun occhio si sarebbe successivamente posato sui suoi quadri.

Testori impugna la penna per il primo esperimento narrativo carico di queste suggestioni e le riversa nelle vibranti pagine del *dio*. Ma Gianni è pittore; è creatore, non ripetitore. L'esperienza morlottiana è stata introiettata, ripensata, trasformata nel ventre della propria autentica visione. La scomposizione dal sapore cubistico-cézanniano è resa da una particolare organizzazione del

⁶ Ivi, p. 40.

⁷ Cfr. M.A. Bazzocchi, *L'Italia vista dalla luna...*, p. 110.

testo.⁸ Un oculato utilizzo della punteggiatura dà il ritmo alla frammentazione; le virgole tagliano, recidono, tratteggiano perimetri e ogni vocabolo che rimane intrappolato nella morsa gode dell'indipendenza di una pennellata decisa.

Lo sguardo del Pessina si alza dal manubrio e viene investito dall'esistenza indipendente di tutto ciò che ricade nel suo campo visivo. Il suo sguardo *intenziona* fenomenologicamente un oggetto per volta, non curandosi di contesto e relazione: «un rimbalzar di placche d'acciaio, fili, incroci, curve, ottoni, pareti trasparenti, imbuti, ceramiche, comignoli, punte, aghi matasse liquefatte, raggi, platini e sprazzi».⁹ Sciami di particolari, come «schegge» investono lo sguardo del ciclista, riproducendo il disorientamento dello sforzo e l'aberrazione visiva di un volto imperlato dal sudore. È questa la *visione interna* del Morlotti, che Testori recupera ed esaspera.¹⁰

Nell'utilizzo della luce è probabilmente rinvenibile il punto preciso di distacco dal paesaggio lombardo del pittore di Lecco.

[...] restò un momento tra dentro e fuori; guardò le luci che nel cielo sembravano allargarsi fin a bruciarlo. Le vide moltiplicarsi nei cristalli di cui il box era fatto, come se anch'esso pigliasse fuoco e diventasse una gran torcia alzata sul marciapiede dove altre torce piccole e grandi, a destra e a sinistra, avevano preso a bruciare.¹¹

I colori si accendono, si incendiano; sono colori estremi ed esausti, che anticipano la gamma cromatica della *palette* che l'autore utilizzerà nel primo esperimento poetico de *I Trionfi*.

Per la creazione del teatro naturalistico della vicenda, Gianni recupera il soggetto pittorico su cui stava lavorando per l'ar-

⁸ In verità, possiamo individuare nel testo due diversi piani di scomposizione. Il primo, più interno – che ci azzardiamo a chiamare 'microscomposizione', in quanto delinea volumi di minore estensione –, è quello sintattico che prendiamo qui in considerazione. Il secondo ('macroscomposizione') agisce in chiave psicologica mediante alternanza di diversi registri del discorso (diretto, indiretto, pensato, *flashback*). Come in un quadro di Georges Braque, dove la nuova geometria non fa perdere il senso del disegno originario, così i volumi del linguaggio, sebbene organizzati spesso anacronisticamente, restituiscono perfettamente il senso e la direzione della narrazione.

⁹ G. Testori, *Il dio di Roserio*, in Id., *Il ponte della Ghisolfia*, Arnoldo Mondadori, Milano 2003, p. 68.

¹⁰ M.A. Bazzocchi, *L'Italia vista dalla luna...*, p. 115.

¹¹ G. Testori, *Il dio di Roserio*, p. 45.

titolo di «Paragone».¹² Il critico viene in aiuto allo scrittore; ma è il pittore a mediare la trasposizione, modificandola col proprio tocco. Se Ennio Morlotti era andato con Cézanne oltre Cézanne, così Testori va oltre Morlotti con Morlotti. Ne è la sua esasperazione.¹³

3. *Teste. Francesco del Cairo*

Quando Giovanni Cappello lo intervista e gli chiede quali siano i suoi padri *in ambito letterario*, Testori risponde subito, d'impulso, che essi «sono tutti pittori»; poi si corregge, tergiversa qualche istante sull'influenza di Gadda e degli elisabettiani, per scivolare nuovamente e inesorabilmente su Tanzio da Varallo, Caravaggio e i lombardi.¹⁴ È un'esplicita dichiarazione di prosa pittorica, di organizzazione della frase e della trama in riferimento a tecniche e luoghi dei maestri del colore.

Pessina sperona il Consonni, la cui ruota posteriore s'imbarca impennando il mezzo in modo innaturale e facendolo atterrare di faccia sul pavé. Il dio, furioso, bramoso di vittoria e sconvolto dalla portata del suo stesso gesto, inchioda e corre in soccorso del gregario. Gira il corpo, prima prono sul ciglio, verso sé: si ritrova tra le mani «la testa del Consonni impiestrata di terra, fili d'erba e sangue»¹⁵. Come moderno Conte Ugolino senza appetito, il Pessina serra in pugno il cefalo e la colpa, sen-

¹² G. Testori, *Appunti su Ennio Morlotti*, «Paragone», 3, n° 33 (settembre 1952).

¹³ Cfr. M.A. Bazzocchi, *L'Italia vista dalla luna...*, p. 115. Bazzocchi trae le conclusioni di un'intuizione che Anna Banti ebbe nel recensire il primo manoscritto de *Il dio di Roserio* – quello che in apertura portava il capitolo del delirio, poi omissivo, dell'ormai demente Consonni. A tal riguardo, rimandiamo alla suddetta recensione, apparsa in «Paragone», 6, n° 62 (febbraio 1955).

¹⁴ L'intervista a Testori è riportata in apertura del testo di Giovanni Cappello, *Giovanni Testori*, La Nuova Italia, Firenze 1983, p. 3.

¹⁵ G. Testori, *Il dio di Roserio*, p. 6. Probabilmente, in questo brevissimo passo è già ravvisabile l'influenza iconografico-cromatica di Grünewald, su cui Testori aveva già scritto per la rivista «Architrave» (G. Testori, *Introduzione a Grünewald*, «Architrave», 2, n° 7 [maggio 1942]). L'erba, la terra, gli elementi boschivi ricordano le escrescenze vegetali che il critico rinverrà sul corpo martoriato del Cristo del *Polittico di Colmar* nell'introduzione per Rizzoli del '72.

za riuscire a far altro che ripetere – un po' all'infermo, un po' a se stesso – di rallentare.

L'intera narrazione a seguire è disseminata di teste. Le descrizioni delle figure partono sempre dal capo, per discendere verso il busto: malsano punto di partenza che restituisce perfettamente l'ossessione del colpevole. Consonni è stato trasportato con l'Ammiraglia al Niguarda, mentre Pessina prosegue la corsa. La diagnosi è sicura: il gregario rimarrà demente a vita ed è ufficialmente fuori squadra. Ma non è morto; dunque, i detentori della segreta causa dell'incidente sono due. Il Pessina teme che il compagno rinsavisca e, ricordando, dica la verità, confessi ciò che è realmente accaduto all'imbocco di quella curva. «È stato un sasso», gli aveva detto soccorrendolo. Un sasso.

L'origine del soggetto è da rintracciare ancora una volta tra le carte dell'opera di critico. *Appunti su Ennio Morlotti* non era stato il battesimo di Testori su *Paragone*. Quando incontra Longhi nel '51, il maestro lo invita ad occuparsi di Francesco del Cairo, «coda impennata e funesta del Seicento lombardo». Così fu; e Testori consegnò alla redazione della rivista il suo *Su Francesco Cairo*, apparso nel numero 27 del marzo 1952. Un testo complesso, per la verità; un vero e proprio «tour de force stilistico e interpretativo»,¹⁶ del quale ripercorreremo qui – mediante l'ausilio dell'attenta analisi di M.A. Bazzocchi – alcuni aspetti salienti.

Caravaggio, dalla *Testa di Medusa* (1596-97 ca.) in poi, aveva dipinto numerose decollazioni: *Giuditta e Oloferne* (1598 ca.), *Davide e Golia* (1597-98 ca.), *David con la testa di Golia* (1607 ca.). Colpito dalla narrazione biblica del dramma del profeta decapitato per capriccio, raffigurò una *Decollazione di San Giovanni Battista* (1608 ca.) e due *Salomè con la testa del Battista* (1607 ca. e 1608 ca.). Cairo è l'esuberante epigono di questa nobile tradizione lombarda. Alla figura di Salomè sostituisce quella di Erodiade, spostando l'attenzione su un diverso punto della vicenda. Ne dipinge tre varianti. La prima (fig. 2) vede una regina alla luce di un tenue raggio proveniente, in piena linea col tocco del Merisi, da una fonte posta in alto, di lato. Lo sfon-

¹⁶ M.A. Bazzocchi, *La carne delle immagini. Testori di fronte a Longhi (e a Pasolini)*, in C. Spadoni (ed.), *Caravaggio Courbet Giacometti Bacon...*, p. 65.

do tetro non lascia capire se ella dall'ombra emerge o in essa stia sprofondando. La mano, secondo la stessa dinamica, giace sospesa a un palmo dal volto esangue di Giovanni, pronta a sfiorarlo per amore o ad allontanarsene per ripulsa. Il collo indietro in un abbandono ambiguo, tra l'erotico-mistico e il disperato. La seconda (fig. 3) è quasi il negativo cromatico della precedente. Lo sfondo illuminato fa un'Erodiade tutta ombre; gli ori e le porpore sono opacizzati e il profeta, soffrendo anche di questa diversa scaturigine della luce, è livido, tellurico, del colore della pietra. La terza (fig. 4) riporta l'atto di trafittura della lingua dell'uomo con un spillone, a volerne inchiodare definitivamente la parola, la predicazione, la denuncia.

La testa del Consonni, che insegue il Pessina durante la gara; che gli spezza o impedisce il sonno; che gli altera la vista, compromettendo lo sguardo naturale sulle persone, è direttamente imparentata con le tre variazioni dell'*Erodiade* di Cairo. Quest'ultimo, tuttavia, secondo il critico Testori, approda a quella che per il suo corridore diverrà «la testa fracassata, ballonzolante in mezzo alla nube del gas»¹⁷ solo dopo una lunga e strutturata riflessione sul colore e la materia.

Testori rilegge la biografia del pittore – e la parallela evoluzione pittorica – a partire da un presunto assassinio, da lui commesso, che lo avrebbe portato ad una inquieta peregrinazione geografica e stilistica lungo l'intero arco della sua vita. Nel contributo di *Paragone*, Gianni «sembra voler inseguire questo affanno dell'esistere, questo tormentoso incubo che si insinua nella carne».¹⁸ Incubo-carne. Colpa-carne. Catalogando Cairo come pittore di frontiera tra manierismo e barocco, Testori lo definisce «il primo dei “pestanti”». Come rileva Bazzocchi, si deve considerare questa definizione come frutto di una precisa scelta, ossia quella di conferire all'interiorità della colpa un corrispettivo anatomico esterno.¹⁹ Secondo Testori, il pittore lombardo intende calarsi nei recessi della carne, nelle sue giunture fibrose, fino alla più minuta cellula, nella quale si annida il ful-

¹⁷ G. Testori, *Il dio di Roserio*, p. 34.

¹⁸ M.A. Bazzocchi, *La carne delle immagini...*, p. 66.

¹⁹ Cfr. *ibidem*.

cro incandescente della «"lotta cieca" da cui deriva la vita».²⁰ La particella di colore che va a comporre il quadro di Cairo è un microcosmo di lotta esistenziale. Il pittore in questione è un presunto omicida, che ha operato nelle terre – così piace pensare all'autore – della peste manzoniana. Crimine ed infezione sono i due poli della lettura testoriana, dei quali il Battista, dunque, è solo un simbolo unificante; è ultima e perfetta effigie di un dramma che si fa colore, materia da pennello.²¹ La fessura della sua bocca semichiusa è squarcio, taglio che dà sull'interno e permette l'ingresso nella dimensione che all'occhio è preclusa.²² I rimandi e le influenze ne *Il dio di Roserio* si rendono così evidenti. Il Pessina è un colpevole, esattamente come Cairo e come la stessa biblica Erodiade; e come Cairo ed Erodiade, vede cristallizzarsi la sua colpa nella testa danneggiata del compagno Consonni-Battista. La fuga e l'irrequietezza del ricercato hanno il suono e il ritmo della pedalata rabbiosa, inquieta.

4. *Il volto tumefatto. Francis Bacon*

In diversi passaggi del racconto, Dante Pessina rammenta il momento in cui ha girato il corpo riverso del gregario e lo ha fissato in volto: «[...] quel *taglio* che gli aveva spaccato la nuca e l'altro che dall'orecchio arrivava alla fronte, come se si fosse aperto nel momento stesso in cui gli sollevava il collo [...]».²³ Le ferite individuano due assi di scomposizione. Il volto è lo stesso, ma è alterato; il viso è comunque visibile sul fondo della

²⁰ Ivi, p. 68. Bazzocchi enuclea implicitamente un ulteriore passaggio – la questione tra la materia e la forma – che condiziona l'analisi di quegli *Appunti su Ennio Morlotti*, editi alcuni mesi dopo. Se lo studio di Cairo gli era stato suggerito da Longhi, il confronto con Morlotti lo aveva cercato autonomamente, in linea con le suggestioni ricevute dal ribelle secentesco. Ciò mostra come l'attività di critico rispondesse alla sotterranea voce del pittore, che, nel confronto col lavoro altrui, cercava la propria identità. Il primato della materia, che contraddistinguerà la sua opera di scrittore e pittore, contrae debiti d'origine con Cairo; viene riverificato paesaggisticamente con Morlotti, per poi godere di sviluppo proprio (sebbene ripensato in dialogo con le sempre nuove scoperte pittoriche).

²¹ Cfr. *ibidem*.

²² Cfr. ivi, p. 70. Bazzocchi riporta qui una riflessione di Georges Bataille.

²³ G. Testori, *Il dio di Roserio*, pp. 34-35 (corsivo mio).

nuova geometria creatasi. Sebbene testa e volto spesso ricadano, nei punti di maggior furore descrittivo-scompositivo, in una nuvola caotica di oggetti di diversa natura – «[...] oltre il finestri-
no, come se fuggisse, la testa, le macchie, il fiotto di sangue, le palpebre incavate, poi sulla strada i segni, le gocce, le chiazze [...]»²⁴ –, c'è da presumere che, almeno per la faccia del malcapitato, Testori non guardasse unicamente alle tecniche di raffigurazione del profeta utilizzate da Cairo, e che senz'altro non pensasse ai volumi di colore di Morlotti. Per la lettura dei volti, l'autore si affida al tocco di un altro maestro.

Francis Bacon aveva avuto una vita molto travagliata. Per anni, tentando di ingannare l'ineluttabilità del suo stesso destino, compì i lavori più disparati. Fallita l'esperienza di creatore di mobili e di arredatore d'interni, decise di prendersi un po' di tempo per passeggiare tra le stanze dei grandi musei parigini. È il 1927: dinanzi alle tele di Picasso, la folgorazione. Affascinato dalla soluzione cubista e dalla sua applicazione sul volto, corre a casa e lavora senza posa alla definizione della sua identità pittorica. È fin da subito se stesso. Le suggestioni picassiane e cézanniane non adombrarono mai la propria, autentica tensione figurativa.²⁵

Nelle sue peregrinazioni stilistiche, nel suo difficile confronto ed inserimento nella tradizione, Bacon aderì all'espressionismo, inteso qui come «una estetica o isterica rappresentazione delle emozioni, raggiunta attraverso la distorsione delle figure tradizionali».²⁶ La sua entusiastica adesione non durò a lungo; giusto il tempo di assimilare la lezione di Egon Schiele, esponente di spicco della corrente viennese del movimento. Schiele sapeva – così come lo seppe Bacon – che «l'ordine è soltanto una maschera, un sepolcro imbiancato che nasconde una vita at-torcigliata e ripugnante».²⁷ I corpi emaciati e scheletrici miravano a disvelare la parte più abietta dell'animo umano.

²⁴ Ivi, p. 11.

²⁵ Cfr. F. Minervino, *Scene da una Crocefissione*, «Corriere della Sera», 29 aprile 1992, p. 7.

²⁶ A. Burgess, *Il suo grido contro la storia*, «Corriere della Sera», 29 aprile 1992, p. 7.

²⁷ *Ibidem*. Testori viene condotto ai piedi del Cristo da autori come Grünewald, Tanzio da Varallo e Gaudenzio Ferrari. Se le due *Suites per Francis Bacon* confluiranno nel poemetto *Crocefissione*, proprio – e specifi-

Testori conosceva l'artista britannico probabilmente già dal suo lavoro di tesi. Ne conosceva, per la verità, quel poco che ne era restato, poiché Bacon, vedendosi rispedito al mittente i quadri inviati nel '36 ad una mostra surrealista con l'accusa di non essere sufficientemente surrealisti, scontento dei risultati diede alle fiamme nel 1944 gran parte della sua produzione. Si salvarono solo quattro o cinque tele, tra cui il Trittico intitolato *Three Studies of Figures at the Base of a Crucifixion*. Come riporterà in un articolo del «Corriere» del 1983, il critico novatese era perfettamente a conoscenza delle profonde motivazioni che conducevano la riflessione del pittore sul Calvario, ai piedi del legno. Porre il proprio feudo sotto la Croce costituiva l'unico tentativo sensato di speculazione sul dolore del mondo.²⁸ Bacon guardava a Grünewald e Testori non poteva che assentire, avendo già concesso all'artista tedesco l'attenzione della sua penna nel 1942.²⁹

Il Trittico del 1944 marca fin da subito il tocco inconfondibile dell'autore. Tre figure mostruose si stagliano su uno sfondo magenta. I corpi stanno ad un passo dall'informe, rimandando ad anatomie abominevoli e quasi animali. Tutto ha la stonatura di un'amputazione; il residuo di braccia mozzate finisce per somigliare a un'ala d'un terribile uccello o a una zampa scarna; comunque non a un arto. I busti lividi, coi loro abbozzi di scapole e costati, perdono ogni funzionalità, e dunque ogni senso. L'occhio dell'osservatore è obbligato a percorrere velocemente quei tentativi di vita per poi finire sull'unica parte che conservi qualche aspetto riconducibile al noto. Poste all'estremità di lunghi colli, le facce ricordano vagamente visi umani capovolti: i menti diventano fronti, gli occhi vengono cancellati e con essi

camente – al Gòlgota, al cranio, saranno dedicate le pagine della raccolta poetica intitolata *Il senso di gloria*.

²⁸ Cfr. G. Testori, *Francis Bacon. La Crocefissione crocefissa*, in «Il Sabato», 9, n° 10 (8 marzo 1986), p. 19.

²⁹ Prima della celebre introduzione rizzoliana *Grünewald, la bestemmia e il trionfo*, del 1972, Testori dedica un contributo al pittore del *Polittico* già nel 1942: *Introduzione a Grünewald* apparve in «Architrave», 2, 7 (maggio 1942). Sul rapporto tra Bacon e Grünewald cfr. D. Dall'Ombra, *Intorno a una mostra. Proposte per un'antologia testoriana di opere-luogo*, in C. Spadoni (ed.), *Caravaggio Courbet Giacometti Bacon...*, p. 50. Il testo di Dall'Ombra è fondamentale per una precisa datazione dell'incontro di Testori con le opere dei suoi riferimenti più importanti.

ogni retaggio di naturale espressività. Solo le orecchie sembrano costituire poli certi, unici punti di contatto di questa nuova natura alterata con la sua forma primigenia. Le bocche spalancate, mostrando volgari chiostre di denti, latrano; ma è un urlo muto, ricacciato in gola; è una verbalizzazione demente, folle, simile al proferimento alogico che Testori faceva compiere al Consonni nel primo capitolo del racconto, poi eliminato (fig. 5).

Nel 1949, Bacon termina la serie denominata *Heads*,³⁰ sei studi sulla raffigurazione della testa. Il cefalo dei soggetti dipinti nel 1944 viene isolato e, per quanto possibile, reso ancora pittoricamente più esasperato. Capi ridotti a cumuli di materia rappresa, dove i tratti dei volti soltanto vagamente rimandano al soggetto di cui sono la storpiatura. La perdita dell'unica simmetria che era rimasta, l'asse orizzontale delle orecchie, perverte definitivamente la faccia, rendendo l'alterazione massima. A queste tele – il Trittico e le sei variazioni – guardò Testori e a questo si dovrebbe guardare per intendere la situazione espressiva del Consonni; ma con riserva.

Il volto del gregario rimane profondamente danneggiato, così come la capacità raziocinativa e la mimica facciale: «[...] gli occhi, il filo di bava che aveva cominciato a spuntare sull'angolo della bocca e poi a scender giù fin quasi al mento [...]. Quella volta poi la bocca gli s'era aperta quasi avesse voluto ridere, e difatti a ridere era scoppiato, ma era stato un riso fisso e senza senso».³¹ La bocca, la fessura slabbrata e schiumante del Consonni balbetta al Pessina la sua colpa. Ma il soggetto testoriano non è estremo come le figure baconiane. Qualcosa di rilevante ad esse sembra mancare.

Il dio pedala furiosamente, cercando di mantenere un poco di concentrazione, ma la testa torna a far capolino nel ricordo e, con essa, «anche gli occhi che lo fissavano fermandogli il vomito».³² Uno dei compagni della Vigor, dopo aver fatto visita allo sventurato, riporta al Pessina la descrizione del delirio a cui ha

³⁰ I tre *Screaming popes* vengono dipinti in data 1951, anno della fine della stesura de *Il dio di Roserio*. Difficile pensare abbiano influenzato l'autore per i suoi soggetti; ad essi, e a tutti i quadri degli anni '60, bisognerà guardare piuttosto per la lettura delle *Suites per Francis Bacon*.

³¹ G. Testori, *Il dio di Roserio*, p. 9.

³² Ivi, p. 34 (corsivo mio).

assistito: «[...] a un certo punto aveva cominciato a tremare, poi a fissargli la cravatta, gli occhi fuori dalla testa, *come se fossero di vetro*, poi a piegar le labbra, poi a lasciar uscire qualcosa come un lamento [...]».³³ Nel centro della scomposizione, incastonati come due gemme maledette, gli occhi, scampati al danneggiamento. Sebbene le orbite possano gonfiarsi, facendo uscire i bulbi, essi conservano la lucidità del vetro. Per contrapposizione col caos che ha attraversato il volto, l'iride assume la freddezza di un'accusa cristallina, sfuggita al dominio della sopraffatta demenza.

La descrizione sembra celare un'eco quasi demartiniana. Nello stravolgimento, nel sovrapporsi di ematomi, abrasioni dell'asfalto e veli di sangue, l'occhio conserva la sua fissità, conferendo al soggetto un'espressione ancor più spaventosa. Nei suoi studi sul magismo e sui rituali della bassa magia cerimoniale lucana, Ernesto De Martino analizza il problema della fascinazione, che attribuisce agli occhi il ruolo fondamentale di 'porte', di fori sull'interno dell'anima. La fattucchiera si serve dello sguardo per *legare* a sé la vittima, costringendola a una «condizione psichica di impedimento e di inibizione» ed esercitando al contempo una «dominazione», che lascia il suo bersaglio «senza margine di autonomia», senza «capacità di decisione e scelta».³⁴ Il Pessina è di schiena al Consonni e lo sperona. Nelle pagine a seguire, la situazione si capovolge completamente: è il volto del gregario a 'cercare' il compagno. La vittima non è più il Consonni; o meglio, non solo. Il Pessina non riesce più a condurre una vita normale, poiché tutto è compromesso dall'ossessivo ritorno della testa danneggiata; ma, soprattutto, non riesce più a correre. Quando ha girato il capo dell'uomo sdraiato sulla strada, Dante lo ha guardato in volto, incrociando gli occhi del compagno. Soltanto quando lo incontrerà di persona e constaterà che persino il diretto interessato ha creduto alla storia del sasso, riuscirà a tornare sulle due ruote. E qui, quando la testa lo verrà nuovamente a trovare, immaginerà di eliminarne definitivamente il ghigno e l'accusa con la ruota: «Le ruote continua-

³³ Ivi, p. 41 (corsivo mio).

³⁴ E. De Martino, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 15. I tre mezzi attraverso cui la «fascinatura» viene esercitata sono l'occhio (e quindi lo sguardo), la mente (il pensiero malevolo), la mala volontà (l'intenzione invidiosa). Cfr. ivi, p. 18.

vano a rotolar sulla testa schiacciandola, riducendola pezzo per pezzo a uno straccio di carne, facendo scomparire in quel continuo, violento strisciar delle gomme anche i pochi segni di sangue che v'eran restati».³⁵

Nelle tele di Bacon di cui sopra, le tre figure alla base della Crocefissione, così come le sei teste del ciclo del '49, non hanno occhi. La descrizione del volto del Consonni sembra piuttosto rimandare ad uno dei numerosi ritratti e autoritratti del pittore britannico. Tali studi, tuttavia, sono tutti successivi alla redazione de *Il dio di Roserio*.³⁶ Testori intuisce la direzione della ricerca di Bacon e pare, col suo Consonni, precederlo di un soffio. L'autoritratto del 1971 presenta un viso quasi costruito attorno al polo di un occhio sano. Il naso è una diagonale di taglio che pone zigomi e mandibole a diversi livelli di profondità, quasi fosse un gioco di quinte. L'orbita dell'occhio sinistro, in prospettiva e per gonfiore, è rimpicciolita. Il volto è velato, grandi pennellate semicircolari creano una nuova mappatura geometrica, ma – come afferma il Kundera interprete di Bacon – il risultato ricorda il soggetto nonostante la distorsione;³⁷ e non si può di certo dir lo stesso di *Head I* o *Head II* (figg. 6a-b-c).

Lo scrittore Testori si serve dei soggetti studiati dal Testori critico d'arte e li modifica con l'aiuto del Testori pittore. L'autore, per il paesaggio, riprende Morlotti e lo esaspera; per il soggetto, ruba la testa del Battista a Francesco del Cairo, ne legge il volto con il contributo di Bacon, e vi pone al centro, prima

³⁵ G. Testori, *Il dio di Roserio*, p. 67.

³⁶ Per la verità, si registra solo un timido tentativo ritratto da parte di Bacon, risalente a al 1949: *Studio per ritratto*, 1949, Olio su tela, 147,5 x 131 cm. Per la cronologia precisa delle opere di Bacon ci siamo richiamati a R. Alley (ed.), *Francis Bacon*, Silvana Editore, Milano 1966.

³⁷ Cfr. M. Kundera, *The Painter's Brutal Gesture*, in *Bacon. Portraits and Self-Portraits*, Thames and Hudson, London 1996, p. II. L'ipotesi di Testori involontario anticipatore dei soggetti baconiani è rinforzata da altre assonanze, di cui riporteremo qui un solo esempio. Quando il Todeschi, presidente della Vigor, intuisce sia successo qualcosa ai suoi due corridori, inverte la marcia dell'Ammiraglia e corre in loro aiuto. Dall'alto, da diverse curve sopra il luogo dell'incidente, li scorge; vede due maglie gialle «avvinghiate l'una all'altra e si stringevano come corpi in agonia» (G. Testori, *Il dio di Roserio*, p. 5). Nel 1953, dunque a narrazione testoriana terminata, Bacon dipinge *Due figure*, che ridipingerà l'anno successivo nella variazione di *Due figure sull'erba*. In entrambe due sagome, il cui genere è difficilmente identificabile, si stringono, sdraiate e avvinghiate, quasi in uno spasimo agonizzante.

degli esperimenti di ritratto e ad autoritratto del pittore irlandese, due occhi accusatori. Mediante la sua prosa pittorica, mediante la parola fatta tempera, Testori rivisita con originalità sempre crescente tele e raffigurazioni note; e continuerà a farlo lungo tutta l'opera letteraria. Isolando ora la testa, cercheremo di seguirne l'esodo attraverso alcuni dei capolavori poetici e teatrali della maturità.

5. L'esodo di una testa

Dallo studio su Cairo e dalla sua trasposizione narrativa in poi, la «testa mozzata incarna un vero *tòpos* della scrittura di Testori»;³⁸ ritorna, ridipinta, diversamente descritta, con la stessa ossessività con cui perseguitava il suo Dante Pessina.

Gli anni Cinquanta sono forieri di novità e cambiamenti. Accompagnato a Parigi da Alain Toubas nel 1959, Testori s'incanta davanti a *La Zattera della Medusa* di Géricault, che «fu per lui un'illuminazione».³⁹ Il pittore francese entra, ricoprendo fin da subito un posto di primaria importanza, nel personalissimo catalogo di riferimenti imprescindibili del critico novatese. La ridda di corpi accatastati, del pallore dei morenti, consumati dai flutti, gli pare tendere la mano, compartecipando del clamore tragico e pittorico, alle schiere della battaglia di *Sannacherib e l'angelo* dell'amato Tanzio da Varallo, che «più di tutti sembra portar avanti il peso e il valore del sangue, delle ossa, dei muscoli».⁴⁰ La possanza registrata nelle torsioni dei corpi in combattimento viene ritrovata nella precisione anatomica con cui Géricault raffigura i busti dei naufraghi e il loro «eroico e funereo livore».⁴¹ In entrambe i dipinti Testori scorge l'identica capacità provocatoria, il medesimo tentativo di messa in discussione delle più comuni, più dogmatiche, delle maggiormente consolidate concezioni di *pietas* e di *charitas*.⁴² È ammaliato da

³⁸ M.A. Bazzocchi, *La carne delle immagini...*, p. 70.

³⁹ A. Toubas, *Testori, un regno di veri sentimenti*, p. 21.

⁴⁰ F. Panzeri, *Vita di Testori*, p. ...

⁴¹ G. Testori, *La realtà della pittura: scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, in Id., *Opere 1965-1977*, p. 236.

⁴² *Ibidem*.

questa forza, da questo grido che spacca la tela scuotendo l'osservatore e le sue presunzioni (fig. 7).

Con *L'Arialda* e *Il Fabbricone*, il ciclo de *I segreti di Milano* è chiuso. Il periodo a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta è travagliato: l'autore si era cimentato, con ottimi risultati, nella critica d'arte, nella pittura, nella narrativa e nel teatro. Ma ancora non bastava. Le scosse d'assetamento delle sue faglie interiori preannunciavano la gestazione di una nuova ondata di creatività, che stavolta definisse incontrovertibilmente l'identità del suo sguardo sul mondo. Galvanizzato dall'incontro con le tele parigine, in preda a un eccesso di idee tale da sfociare quasi in una straziante aridità, Testori prepara il salto nel registro che ancora mancava alla lista.

Nel 1965 vede la luce la raccolta poetica de *I Trionfi*, coi suoi cromatismi impazziti che non conquisteranno il favore di Montale. Il verso è libero, liberissimo, come il fabbro che li ha forgiati; le immagini si rincorrono con foga, registrando ogni minuscolo mutamento del cuore. Testori si spinge in barocchismi da intarsio, in strutture che ricordano i colpi di polso d'una pennellata che cerca il suo oggetto ultimo. Per la gradazione di colori, egli sembra aver rubato a Géricault lo smeraldo acido delle onde e il tramonto, a Tanzio il magenta del manto dell'angelo, assieme all'ocra, il rosa e il cobalto delle vesti di Sannacherib e degli altri combattenti; a Grünewald le sfumature violacee dei drappi dei suoi santi e il verde dei suoi muschi e dei suoi legni. Ori, bronzi, sterpi, licheni, viole: un'esplosione di «elementi coloristici molto insistiti»⁴³ e portati, anche per contrasto, all'eccesso.

L'influenza di Tanzio e Géricault condiziona anche struttura e soggetto dell'opera. Il testo è articolato in tre parti, intervallate da due *Intermezzi*. Il primo porta il titolo di *Medusa*. Testori s'incanta davanti alla tela del pittore francese e il suo occhio cade sulla sommità della piramide umana in equilibrio sulla zattera alla deriva. Un uomo di colore svetta sugli altri naviganti; il piede puntato su un barile, il braccio teso a sventolare al cielo uno straccio consunto in un tentativo disperato di segnalazione della posizione ai soccorsi. I muscoli del suo dorso sono contrat-

⁴³ G. Cappello, *Giovanni Testori*, pp. 47-48.

ti al punto da potersi contare uno ad uno. Testori compie le sue ricerche e arriva in possesso del nome del modello di cui il pittore si servì per raffigurare quel *negro* disperato: si chiama Jamar e, stando a quanto documentato, verrà decapitato a Bicêtre. Ecco la testa. Nella descrizione della corrosione dei corpi salmastri, ormai proprietà del mare, l'autore inserisce l'episodio della decollazione, dialogando sia col personaggio del quadro, sia con quello stesso uomo che subirà l'infelice sorte: «Pensa / Jamar diletto, / disperato alunno ed impaziente! / Sacra testa di violato / [...] / Sacra testa che ora guardo, / tocco, fisso, / arrivata fin a me / come da un furto [...]».⁴⁴ Il poeta non si accontenta di ricevere il capo mozzato, ma è avido dei dettagli della recisione: «Mentre la tua, / a Bicêtre, / d'un colpo t'ha troncato / d'ogni speranza animale / che non può, né intende separarsi, / qualunque errore abbia compiuto, / dai fili, / dal reticolo ingombrante che lo lega, / vena per vena, / tendine per tendine, / alla pasta incompiuta [...]».⁴⁵ A ben guardare, si tratta di una testa che non si riesce a staccare dal suo corpo, da quella carcassa morente che già era solo abbozzo incompiuto di vita.

Allo stesso anno di pubblicazione de *I Trionfi* risalgono anche le due versioni della *Suite per Francis Bacon*, poi confluite nel poemetto *Crocefissione*. Se nella prima opera poetica l'appoggio figurativo era dato da Tanzio e Géricault, qui è l'autore irlandese – accostato a Caravaggio – a farla da padrone; e non a caso. Come rileva Cesare Garboli, il pittore francese è annoverabile tra i punti di riferimento decisivi del tocco di Bacon: «la facce stravolte vengono di là, dalle teste mozze e cadaveriche».⁴⁶ Ora Testori poteva guardare all'autore dei volti scomposti, e alla sua più recente e più folta produzione, con diversa consapevolezza della basi della sua pittura.

Suite I segue l'opera di Bacon. Alle tele sopra analizzate si sono aggiunti, nel tempo intercorso, moltissimi lavori, che il poeta intende descrivere mediante il nuovo strumento linguistico a disposizione. Il volto del Consonni, così come il paesaggio di derivazione morlottiana, si erano serviti della punteggiatura

⁴⁴ G. Testori, *I Trionfi*, in Id., *Opere 1965-1977*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 1997, p. 112.

⁴⁵ Ivi, p. 111.

⁴⁶ C. Garboli, *I disegni di Testori (1973-1974)*, Edizioni del Naviglio, Milano 1975. Le pagine del catalogo non sono numerate.

come mezzo di scomposizione; l'intervallo tra due virgole restituiva un volume di materia o più semplicemente una pennellata. La diversa organizzazione testuale della poesia offre l'occasione di cimentarsi in una diversa frammentazione, 'a cascata': «La garza si srotola / grigia / sulla piana; / semina la puntura / leucociti e piaghe. / [...] / L'universo si stacca / dall'essere, / penzola, / marcisce» (*Head I*).⁴⁷ La descrizione scivola verso il fondo della pagina, quasi pendesse dall'inizio della stessa come un labbro, un brandello di carne, una carcassa infilzata da un gancio. *Suite II*, pur non presentando più il riferimento preciso alla tela cui il componimento è associato, mantiene viva la sensazione di sospensione, di ciondolamento della parte divisa – non del tutto – dal tutto.

Il sostantivo 'testa' viene qui usato sempre più di rado, fino quasi a scomparire. Persino quando compie la riscrittura in versi del ciclo *Heads* del 1949, non utilizza praticamente mai la traduzione italiana del termine inglese che dà nome alla serie. Lo stesso accade nel dittico del 1966, intitolato *La decollazione di Malta*. Nella sua versione definitiva, il testo non presenta alcun riferimento alla vicenda biblica di Erodiade, di cui erano invece costellate altre redazioni del medesimo lavoro rimaste inedite. L'autore, confidando nell'immaginazione del lettore, utilizza un'espressione velata che lascia pensare al Battista: «Al lampo della scure / crolla il profeta / sulla pietra domestica / ed amata; / esala l'ultimo respiro, / rosa canina infranta, / ripudiata».⁴⁸

6. Erodiade e la possibile risposta a Guernica

Inabissatasi nei suoi stessi riferimenti impliciti, la testa riemerge con prepotente e non velata espressività sul finire degli anni Sessanta. Il registro teatrale viveva il suo stallo da poco più di un lustro e *La Monaca di Monza*, *piece* datata 1967, non poteva adeguare pienamente il concetto di *ventre del teatro*, che da tempo occupava la mente e i progetti dell'autore.⁴⁹

⁴⁷ G. Testori, *Suite per Francis Bacon (I)*, in Id., *Opere 1965-1977*, p. 346.

⁴⁸ Id., *La decollazione di Malta*, in Id., *Opere 1965-1977*, p. 437.

⁴⁹ F. Panzeri, *Vita di Testori*, p. 121.

La riflessione sulla colpa e sul dolore del mondo, portata avanti negli esperimenti narrativi, critici e poetici dal '45 al '65, cercava dimora in un'opera maggiormente carnale, sofferta, scevra di filtri di qualunque natura. Nel 1969 viene pubblicata per Feltrinelli la prima versione dell'*Erodiade*: Testori, forte delle riflessioni maturate nello studio di Caravaggio, Tanzio, Bacon e Géricault, torna sulla vicenda biblica della regina e del profeta e ne ricava un testo teatrale di grande crudezza.⁵⁰

La regina è sola sulla scena, dinanzi a sé ha il piatto argentato su cui riposa il cefalo mozzato. Il monologo furioso e inarrestabile della donna è controcanto agli anatemi con cui il Battista la colpì quando ancora vivo. La dialettica dei contrari è tratto distintivo dell'intero testo e traspone nella mobilità teatrale alcuni degli atteggiamenti che Testori aveva rilevato nell'*Erodiade* delle tele di Cairo: allontanandosi e avvicinandosi al piatto e assecondando l'instabilità del proprio sentire, la regina riproduce il gesto ambiguo della mano sospesa del soggetto del pittore lombardo. Repulsione, fascino, disgusto ed *eros* conferiscono il ritmo al disperato soliloquio.

L'autore modifica leggermente la storia, inserendovi il momento d'amore. La voce del Battista non ha tuonato unicamente l'accusa di violazione della legge veterotestamentaria – che vietava a un uomo di prendere in sposa la moglie del fratello –, ma anche l'anatema di *meretrix*. Erodiade, innamorata di Jokanaan, ha tentato di accompagnarsi con lui: «Ieri, quando ci siamo trovati per l'ultima volta l'uno di fronte all'altra, [...] ho tentato di buttarmi su di te, tu m'hai dettata a terra e m'hai gridato: “Bestia svergognata”». ⁵¹ Ella è pertanto plurimamente colpevole verso Dio: ha sposato il fratello del suo defunto marito Filippo e ha ucciso il profeta, dopo aver tentato di sedurlo. L'unico modo ch'ella conosceva per possedere definitivamente quel predicato-

⁵⁰ Mt, 14, 3-12.

⁵¹ G. Testori, *Erodiade (I)*, in *Opere 1965-1977*, p. 575. Lo spettacolo, pur rimanendo per due stagioni nel cartellone del Piccolo di Milano, non venne mai realizzato. Il copione venne riscritto, affinché la regina venisse interpretata dalla sublime Adriana Innocenti, nel 1984 e messo in scena al Teatro di Porta Romana di Milano. Segnaliamo sul tema Id., *Erodiade nella messa in scena per il teatro popolare di Roma*, Viviani Editore, Roma 1993, al cui interno sono raccolti, oltre all'*Erodiade (II)*, contributi e testimonianze di altri autori.

re vagabondo, tutto consacrato al Cristo che verrà, era farlo uccidere dal re con la complicità della sensualissima figlia Salomè.⁵² Il solo modo per fargli pagare l'alto prezzo delle sue parole coincideva col solo modo per averlo per sempre con sé, per poterlo abbracciare senza che si ribellasse. Non si tratta più, come per il Pessina, di una semplice vendetta; bensì d'un dramma d'amore disatteso.

Mentre attendeva alla stesura di quest'opera, Testori diede vita ad un ciclo di disegni aventi per tema la testa. Lo stato di decomposizione del volto del Battista è portato ai massimi livelli mediante l'impiego unicamente del colore nero della penna stilografica. Il richiamo ai soggetti di Cairo è palese: il cefalo della seconda *Erodiade* viene ripreso ed estremizzato; baffi, capelli e spillone, nella bidimensionalità cromatica di un disegno tutto pece, diventano aculei, vibrisse di un nuovo essere mostruoso ed irricognoscibile. Testori si prende gioco di assi cartesiani e prospettiva, ponendo la testa nelle posizioni che maggiormente insistono sull'atrocità del taglio. L'invito non è più a guardare dentro la bocca di Giovanni, in quella fenditura aperta su ciò che prima non era visibile; bensì a prendere quel capo vilipeso e a girarlo a piacimento, puntando il proprio sguardo perverso e curioso nelle cesure, nelle ferite, nei decubiti. L'osservatore è chiamato a deporre ogni pudore, a violare l'ultimo residuo di sacralità di quel grumo rappreso (fig. 8).⁵³

Con l'esperimento di *Erodiade*, il grido vuole farsi assoluto e così la sua rappresentazione figurativa; e ciò non può stupire, poiché perfettamente in linea con la ricerca precedente. Il grido muto di quest'ultimo Battista amplifica quello del Sergio Consonni; lo sgomento di Erodiade, espresso nel suo rabbioso tentativo di trovare un senso all'accaduto, porta a massimi livelli il balbettio impaurito di Dante Pessina che tiene tra le mani il frutto bacato della sua furia.

Testori assume il soggetto pittorico di Cairo e lo adatta, in modo del tutto personale, alla trama del suo lavoro di debutto in prosa. La testa del profeta, dal piatto argentato, viene riattaccata

⁵² Cfr. Giovanni Cappello, *Giovanni Testori*, p. 66.

⁵³ Si tratta di disegni a penna stilografica su carta, 22,8 x 24, 1968. Verranno esposti a Le Centre Georges Pompidou de Paris dal 7 gennaio al 19 gennaio 1987; sono ora raccolti in *Giovanni Testori: Erodiade e la testa del profeta*, a cura di C. Bo, Catalogo della mostra, Electa, Milano 1987.

al corpo del gregario. Da quel momento, lungo tutto l'arco dell'opera letteraria, l'autore la rimedita senza sosta, torna a raffigurarla numerose volte con diversi strumenti espressivi e con un unico obiettivo: tornare a troncarla, *personalmente*. La maturazione della riflessione che in quella testa trova la sua effigie chiede all'autore un ultimo atto di autentica creatività. Con l'*Erodiade*, Testori recide quei tendini e quelle vene che tenevano il capo di Jamar attaccato al corpo nel primo *Intermezzo de I Trionfi*; taglia con nettezza i brandelli penzolanti delle *Suites* e torna a chiamare 'testa' ciò a cui solo timidamente alludeva nella *Decollazione*. Il taglio, compiuto di propria mano, è la presa di coscienza della propria, personalissima posizione sul tema della colpa.

Nel 1953, *Guernica* viene accolta in Italia con grande entusiasmo. Tutti giudicano il capolavoro di Picasso come il «simbolo di tutte le guerre»; ma Testori, pur riconoscendone la grandezza, è perplesso e poco convinto. Per lui, così ossessionato dalla possibilità di una autentica «rappresentazione della sofferenza dell'umanità», è ancora molta la strada da fare per riuscire a rendere in pittura «la minaccia che lui avvertiva per l'uomo», quella «ferita strutturale, ontologica, immanente alla realtà stessa». ⁵⁴ Bisognava guardare dentro una ferita, una piaga, o magari dentro una bocca socchiusa. Il cavallo al centro della tela picassiana emette il suo muto nitrito di dolore; ma non è abbastanza; Tesori scorge nella battaglia «ancora troppa speculazione d'intelligenza, [...] ancora scissione tra quello che è sangue e quello che è testa». ⁵⁵

Se il Verbo si è fatto carne, è ora di ridare la parola a quest'ultima e vedere s'ella ancor si meriti, o si sia mai meritata, d'essere degno luogo d'incarnazione. ⁵⁶ È la materia che deve parlare. Quando Longhi chiede al giovane critico di occuparsi di Cairo, nel 1951, Testori si trova inaspettatamente di fronte ad un soggetto che, se adeguatamente sviluppato, avrebbe potuto condurlo alle soglie di una propria visione universale della colpa, quale ferita ontologica dell'umanità e causa delle sue grida più

⁵⁴ D. Dall'Ombra, *Intorno a una mostra*, p. 41.

⁵⁵ G. Testori, *Realtà della pittura*, «Argine numero», 1, 1 (dicembre 1945), p. 4.

⁵⁶ Cfr. G. Cappello, *Giovanni Testori*, p. 66.

strazianti. Lo sviluppo di questa ricerca, da quel momento in poi, si avvarrà di diversi registri espressivi e si forgerà nel fuoco dei maestri della sofferenza, Tanzio da Varallo, Gaudenzio Ferrari, Géricault, Bacon, i protagonisti dei cui dipinti non conoscevano eccessi di speculazione o di intelligenza. Come Cairo aveva insegnato, era la più piccola particella di colore, già infetta dalla lotta delle contraddizioni esistenziali, a dover imporre il suo linguaggio.

In ultima istanza, la Testa del Battista, così come raffigurata da Giovanni Testori nella sua *Erodiade*, può essere intesa come la personale alternativa anti-intellettualistica dell'autore alla *Guernica* di Picasso, nonché l'espressione *universale* della colpa originaria dell'uomo. È il cefalo raggrinzito, dunque, e non il cavallo ferito, ad essere «simbolo, mondo dell'infinito dolore e della più disperata disperazione».⁵⁷ Il pittore, il critico e lo scrittore, da sempre coabitanti l'unico corpo del brillante artista novatese, sempre seppero armonizzarsi nel segno d'un più alto obiettivo comune.

⁵⁷ C. Bo, *Dentro la testa del Battista*, in *Giovanni Testori: Erodiade e la testa del profeta*.... Il testo non è numerato (?). Il contributo è stato raccolto successivamente in C. Bo, Testori. *L'urlo, la bestemmia, il canto dell'amore umile*, a cura di G. Santini, Longanesi, Milano 1995, pp. 63-67.

PIERLUIGI PIETRICOLA

IL MITICO TIEPOLO DI CALASSO
UN ESEMPIO DI ECFRASI *À REBOURS*

L'arte non è imitazione della realtà, ma interpretazione individuale di essa... Il processo spirituale della creazione è identico per l'artista e per il poeta: ma il campo di realtà che interessa l'uno non riguarda l'altro. Mentre il poeta trasfigura per via di linguaggio l'essenza psicologica della realtà, il pittore ne trasfigura l'essenza visiva: il sentire per l'artista figurativo non è altro che il vedere e il suo stile, cioè l'arte sua, si costruisce tutto quanto sugli elementi lirici della sua visione.¹

Non si riuscirebbe a immaginare sintesi più precisa di questa, trasmessa a una classe di giovani scolari intenti ad ascoltare il loro professore di storia dell'arte nell'impartire i primi rudimenti di una disciplina che, per gli inizi del Novecento, era una piccola creatura da accudire e crescere.

Colui che, con fare apodittico e forse ostentando sprezzante sicurezza, espresse non solo questo suo punto di vista sulla critica d'arte, ma anche un metodo *in nuce* per saper correttamente osservare un dipinto, era Roberto Longhi: sommo fra gli storici delle arti figurative; fra i maggiori scrittori del Novecento letterario italiano – come lo definì appropriatamente Federico Zeri in più occasioni –, lo studioso piemontese aveva un dono rarissimo: saper unire alla razionalità del filologo una grande capacità di trasformare le immagini in parole. Si pensi alla descrizione che fece della *Resurrezione di Borgo* di Piero della Francesca:

Appaiono..., per il godimento visibile, la ferita del costato preziosa e inutile come un sigillo scarlatto e le ambre solari su quel torso snudato che si volge nell'aria come una gran selce arrotata. Si seguono le varietà per bellez-

¹ R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Rizzoli, Milano 2000, p. 9.

za della sostanza cromatica più preziosa, quei gran meati d'ombra amaranto che dal ginocchio sembrano scavare nella toga le dita pesanti del Cristo; e si trema illusi per quel piede risorto, così scorciato, da presso, sulla bocca del sepolcro. Ed ecco, investiti di fianco da un invincibile fiotto solare, vengono infine a scoprirsi, in disperatissimo nitore, le quattro guardie che dormono; come, negli intervalli della musica, i suonatori dell'orchestra.²

Rapiti dalla passione, si potrebbe proseguir la citazione per pagine e pagine. Ma già queste poche righe son sufficienti a notare due elementi, essenziali non solo per Longhi ma per la critica d'arte *tout court*: il dono dell'analogia – la dote maggiore che un critico possa avere (afferma, a ragione, Pietro Citati) – e quel procedimento retorico, molto frequentato, che prende il nome di Ekphrasis.

L'Ekphrasis «traduce un testo visivo in un testo scritto – afferma Umberto Eco –... Oggi non si pratica più... come esercizio retorico, ma come strumento che, per così dire, tende ad attrarre l'attenzione non tanto su di sé come dispositivo verbale, bensì sulla immagine che intende evocare».³ In altre parole, l'Ekphrasis – sostiene Calasso – «era il termine che si usava, nella Grecia antica, per indicare quel procedimento retorico che consiste nel tradurre in parole le opere d'arte».⁴

Evocare un defunto sottraendolo, seppur per un brevissimo istante, dal muto regno di Ade e donargli parola: colorare e illuminare un uomo divenuto pallido per la polvere che su di esso si è accumulata nei secoli, restituendogli quella plasticità e corposità che, altrimenti, sarebbero andate perdute; divenire per un momento l'Eracle saviniano dell'*Alceste di Samuele* che sottrae dal Kursaal dei morti l'eroina Teresa Goerz, facendola uscir fuori da un dipinto di pessima maniera che troneggia al centro di un salotto borghese: questo, e non altro, è il critico d'arte.

Era il 2006 quando la celeberrima collana Biblioteca Adelphi raggiunse il numero cinquecento delle sue pubblicazioni. A scrivere, appositamente, per questa importante ricorrenza, fu Roberto Calasso, fra i più eleganti e raffinati editori, che diede

² R. Longhi, *Piero della Francesca*, Abscondita, Milano 2013; p. 87.

³ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003; pp. 208-209.

⁴ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, Adelphi, Milano 2013; pp. 20-21.