



RENCONTRES DE L'ARCHET



Pubblicato in collaborazione con Lexis
Compagnia Editoriale in Torino
prima edizione: maggio 2020
ISBN 978-88-32028-01-0

LETTERATURA E ARTI VISIVE

*Atti delle Rencontres de l'Archet
Morgex, 10-15 settembre 2018*

Publicazioni della Fondazione
«Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

Con il sostegno di:



Fondazione
Compagnia
di San Paolo

© 2020 «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

INDICE

PRESENTAZIONE	p. 7
PARTE I. LEZIONI	
<i>Sale dipinte tra storia e leggenda: dal Medioevo all'Ariosto</i> di Maria Luisa Meneghetti	p. 9
<i>Immagine e scrittura in Michelangelo</i> di Giulio Busi	p. 16
<i>Comparazione letteraria e visualità</i> di Marco Maggi	p. 24
<i>Affermazione e sviluppo del graphic novel fra fumetto e letteratura</i> di Enrico Fornaroli	p. 33
<i>Claude Debussy: musica e visività</i> di Giorgio Pestelli	p. 43
PARTE II. INTERVENTI	
<i>Artisti di Goffredo Parise: «Anche il quadro ha il “naso”, come chi lo dipinge»</i> di Elisa Attanasio	p. 48
<i>Miniature e filigrane in due codici bolognesi di fine Duecento</i> (Firenze, BML, Pluteo 76.79 e Oxford, BL, Douce 269) di Davide Battagliola e Giulio Martire	p. 55
<i>Filmare dal balcone: una visione traumatica della microcriminalità in Non sulle mie scale, diario di un cittadino alle prese con l'immigrazione clandestina e l'illegalità di</i> <i>Italo Fontana</i> di Nicola Brarda	p. 80
<i>La descrizione della natura nei manoscritti di Leonardo: dalla favola all'impresa</i> di Giuditta Cirnigliaro	p. 88
<i>«Qui vi intagliato in un atto soave». La soavità terapeutica del «visibile parlare»</i> <i>in Purgatorio X</i> di Anne-Gaëlle Cuif	p. 101
<i>La didascalia teatrale: tra racconto in movimento e fissità del quadro</i> di Silvia De Min	p. 110
<i>Il mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante: il libro da filmare</i> di Alexandra Khaghani	p. 117
<i>Aeromusiche d'alfabeto in libertà (1944): introduzione e analisi del «libro» futurista</i> di Sandra Kremon	p. 125
<i>Maghi e ciarlatani tra letteratura e arti visive nel Rinascimento</i> di Matteo Leta	p. 138
<i>Derek Walcott tra poesia e pittura in Tiepolo's hound</i> di Mattia Mantellato	p. 145
<i>Prove d'interdisciplinarietà tra letteratura ed arte: gli Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy</i> di Elisa Orsi	p. 151
<i>Le Vite dei Cesari miniate del Ms. Canon. Ital. 153 di Oxford</i> di Filippo Pilati	p. 159

<i>Gerarchie diaboliche e desacralizzazione del potere nell'Inferno di Dante</i> di Federico Rossi	p. 168
« <i>That cunning, relentless face</i> ». Ekphrasis e narrazione in <i>The lifted veil</i> di George Eliot di Silvia Silvestri	p. 176
<i>Jacques Grévin traduttore degli emblemi di Hadrianus Junius e la trasmissione del sapere zoologico fra testo e immagine</i> di Daniele Speziari	p. 183
<i>Il teatro del paesaggio</i> di Chiara Veronico	p. 192

PARTE III. COMUNICAZIONI E SCHEDE

<i>Libri di famiglia e libri di bottega: qualche riflessione sull'autobiografia nel '500</i> di Lorenzo Battistini	p. 200
<i>L'immagine, il colore, la linea. su qualche analogia tra le arti visive e l'opera di Italo Calvino</i> di Ada D'Agostino	p. 203
<i>Naufragi di Don Chisciotte. Psicopatologia del cavaliere errante nella drammaturgia di Massimo Bavastrò</i> di Stefania Di Carlo	p. 207
<i>Il topos del ribelle dal punk dei Sex Pistols al rock demenziale degli Skiantos</i> di Jan Gaggetta	p. 211
<i>Sguardi pericolosi. guardare ed essere guardati nella Pietra lunare di Tommaso Landolfi</i> di Alice Gardoncini	p. 215
<i>Il periodo veneziano di Filippo Tommaso Marinetti e l'alfabeto in libertà</i> di Sandra Kremon	p. 219
<i>Cime tempestose: dal testo allo schermo</i> di Giulia Magazzù	p. 225
<i>Scheda di approfondimento su L. Battistini, Libri di famiglia e libri di bottega nel '500: qualche riflessione sull'autobiografia rinascimentale</i> di Ambra Pinello	p. 227
<i>La scrittura delle immagini</i> di Irene Polimante	p. 229
<i>Il procedimento efrastico negli scritti sull'arte di Francis Ponge</i> di Serena Pompili	p. 231
<i>Il carteggio Sciascia-Ritter Santini. Un dialogo sulla verità tra Italia e Germania</i> di Elena Riccio	p. 233
« <i>Il faut tuer peu à peu les idées</i> ». <i>La critica d'arte di Jean Paulhan</i> di Giulia Scorza	p. 235
<i>Immagine e parola nel teatro di Caryl Churchill: l'irruzione delle arti figurative in Top girls</i> di Luca Tosadori	p. 239

APPENDICE

Presentazione dei partecipanti	p. 243
--------------------------------	--------

PRESENTAZIONE

A partire dal 1993 la Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - Onlus» organizza annualmente nel mese di settembre un seminario residenziale, della durata di una settimana, rivolto a dottorandi di diverse università italiane, francesi e svizzere (ed esteso anche ai docenti valdostani), allo scopo di favorire – secondo le finalità statutarie della Fondazione stessa – l’accesso dei giovani alle discipline umanistiche. I contenuti affrontati dai seminari sono sempre stati orientati in direzione comparatistica, con la trattazione di temi storico-letterari significativamente presenti in tutte le letterature europee moderne (e non solo), e la partecipazione di studiosi italiani e stranieri specialisti nelle diverse letterature. Dal 2012, tale impostazione comparatistica è stata estesa ad ambiti culturali confinanti con la letteratura, allo scopo di analizzare storicamente e criticamente i rapporti che la legano ad altre discipline (cinema, televisione, fumetto, musica), per loro natura transnazionali. Fin dalle prime edizioni abbiamo raccolto giudizi lusinghieri sull’iniziativa, che interpreta anche un’esigenza di collegamento fra le scuole di dottorato: come dimostra un’esperienza quasi trentennale, tale proficua e vivace interazione tra varie università, ne amplia le prospettive di ricerca, allargando nel contempo la rete di collaborazioni e relazioni della Fondazione con i giovani studiosi, che trovano in essa un importante punto di riferimento nel loro percorso di formazione e nella loro vita professionale (decine di partecipanti ai nostri seminari sono oggi docenti universitari, critici e scrittori affermati).

Grazie al sostegno della Compagnia di San Paolo, dal 2011 è stato possibile inaugurare un nuovo ciclo di seminari, le “*Rencontres de l’Archet*”, così denominate per sottolinearne il carattere di scambio e di confronto, emblemizzato dalla collocazione di frontiera della prestigiosa sede valdostana – la Tour de l’Archet di Morgex – che li accoglie. La vivacità del dialogo che solitamente si sviluppa fra i docenti, i tutor e i dottorandi ci ha indotti, a partire dall’edizione 2012, a raccogliere in una pubblicazione le lezioni (in gran parte rielaborate) tenute dai docenti* oltre a diversi contributi dei dottorandi, che negli ultimi anni hanno arricchito il seminario con numerose comunicazioni orali (generalmente confluite nella seconda parte degli Atti fra gli “*interventi*”, sottoposti, prima della loro pubblicazione, alla valutazione del Comitato scientifico della Fondazione). Dal dibattito in sala sono scaturite inoltre molteplici ragioni di approfondimento e ampliamento, che hanno suggerito ai dottorandi riflessioni (qui raccolte come “*schede*”) e brevi saggi (“*comunicazioni*”).

Dato il carattere di *work in progress* dell’iniziativa seminariale, si è ritenuta opportuna una pubblicazione degli atti on-line, onde favorirne un’utilizzazione il più possibile aperta, flessibile e dialogica.

Bruno Germano
Presidente della Fondazione Sapegno

* Le *Rencontres de l’Archet* 2018 sono state l’occasione per ricordare, nel decennale della scomparsa, la prof.ssa Lea Ritter Santini, di cui la Fondazione Sapegno custodisce parte dei libri e delle carte. Il tema stesso del seminario è stato individuato dal Comitato scientifico in omaggio alle sue ricerche. Gli interventi alla Giornata specificamente dedicata al ricordo della studiosa sono stati inclusi nel volume *Selbstdenken. In ricordo di Lea Ritter Santini*, Atti della Giornata di studi, Morgex, 14 settembre 2018, a cura di Marco Maggi, Torino, Aragno, 2020 («Saggi e ricerche», 5). La lezione magistrale di Lina Bolzoni sul tema *Nella cornice del testo: autoritratti emblematici di Ariosto*, e gli interventi di Carlo Vecce e Michele Cometa alla *Giornata Rosanna Bettarini* 2018, con la quale si è concluso il seminario, verranno invece pubblicati, come di consueto, nelle «Lezioni Sapegno e Bettarini». Quanto alla sessione dedicata a Dante, in preparazione al 700° anniversario della morte dell’Alighieri, si rinvia al volume di Paolo Falzone, *Il discepolo “indocile”*. Sapegno, Croce e la critica della poesia, Torino, Aragno, 2020 («Saggi e ricerche», 4).

LEZIONI

SALE DIPINTE TRA STORIA E LEGGENDA: DAL MEDIOEVO ALL'ARIOSTO

di Maria Luisa Meneghetti

Nell'episodio che occupa la maggior parte del XXXII canto e quasi la prima metà del XXXIII nell'edizione definitiva (1532) dell'*Orlando Furioso* e che costituisce una delle innovazioni più vistose rispetto alle due precedenti edizioni, Bradamante, alla disperata ricerca di Ruggiero, è accolta dal signore della Rocca di Tristano. Dopo la cena, l'ospite le illustra gli splendidi affreschi che decorano la sala del banchetto: essi sono opera straordinaria del mago Merlino e rappresentano le guerre combattute in Italia dai Francesi, dall'epoca dei re merovingi fino ai giorni dell'Ariosto: guerre «prima dipinte, che sian fatte» (XXXIII 6, 4), come non manca di spiegare il signore della Rocca; in più, guerre quasi sempre disastrose per i condottieri transalpini, salvo i pochi casi (come quello di Carlo Magno) in cui gli eserciti di Francia si erano mossi non per conquistare l'Italia ma per difenderla dai suoi nemici.

La singolarità degli affreschi della Rocca di Tristano non dipende solo dal fatto che, al momento della loro esecuzione, essi rappresentano avvenimenti che tanto nella realtà storica quanto nel "mondo possibile" del poema, ambientato all'epoca di Carlo Magno, non avevano ancora avuto luogo, ma anche dal fatto che essi creano una convergenza tra il contesto romanzesco o comunque leggendario in cui sono detti collocarsi e la storicità (dichiarata e, in buona misura, anche effettiva) del loro soggetto. Questa convergenza potrebbe parere una delle tante geniali invenzioni di Ariosto, ma invece ha radici solide, che affondano non solo nella letteratura, ma anche nella cultura delle corti signorili dell'Europa medievale e forse anche nella cultura e nei costumi di epoche e ambienti più remoti.

Vediamo in primo luogo di capire meglio come si fonda e si articola, nell'episodio ariostesco, questa convergenza tra leggenda (o romanzo) e storia. I soggetti degli affreschi sono, come anticipato, sostanzialmente storici: storici sono sicuramente i re e i condottieri rappresentati, da Sigeberto I, re d'Austrasia (che però, in realtà, non scese mai in Italia: Ariosto lo confonde qui col successore Childeberto II, comunque anch'egli a capo di un'impresa italiana che trova posto negli affreschi e che viene descritta a XXXIII 15), fino a Francesco I, protagonista di quella battaglia di Pavia, che aveva visto, pochissimi anni prima della stesura definitiva del *Furioso*, i Francesi soccombere alle truppe imperiali di Carlo V. Ma personaggio storico, almeno secondo quelle che erano le conoscenze dell'epoca di Ariosto (e in realtà anche delle epoche successive, fino agli inizi dell'Ottocento), era considerato anche l'antico re di Francia Fieramonte (o Faramond), presentato come costruttore della Rocca che ospita la straordinaria opera d'arte.

Già nell'aneddoto relativo all'occasione a partire dalla quale il ciclo pittorico sarebbe stato realizzato, Ariosto mescola però, molto abilmente, storia e finzione letteraria. Secondo quanto il proprietario della Rocca di Tristano racconta a Bradamante, prima di illustrarle punto per punto gli affreschi, essi sarebbero stati il frutto di una sorta di pedagogia artistica: Fieramonte, deciso a conquistare Roma, avrebbe fatto cenno del suo progetto all'amico Artù, re di Bretagna, ma Merlino, il mago di corte di Artù, avrebbe immediatamente previsto che questo, così come quasi tutti gli ulteriori tentativi di invasione della Penisola da parte dei Francesi, si sarebbe rivelato disastroso. Convinto dal mago e sperando (invano) di distogliere anche i suoi successori da un'impresa tanto spericolata, Fieramonte avrebbe chiesto a Merlino di fissare sui muri del castello le immagini di tutte le future guerre d'Italia, destinate, con le poche eccezioni che si diceva, a un esito negativo.

Nella tradizione che dal Medioevo si allunga fino al Rinascimento, sia Artù sia Merlino godevano poi di un doppio statuto. Erano certo percepiti come personaggi storici, dato che sul "ritorno" di un Artù liberatore contavano i Gallesi soggiogati dagli Inglesi, e a Merlino erano attribuite profezie politiche di ogni sorta, adattabili a qualsiasi contesto locale o nazionale; allo stesso tempo, però, la maggiore celebrità derivava loro dai racconti leggendari e dai romanzi di cui erano, da secoli, gli indiscussi protagonisti. A sua volta, Fieramonte/Faramond, mitico primo re dei

Franchi, era forse più noto al pubblico del Medioevo e del primo Rinascimento come personaggio di finzione che non come personaggio storico, dato che aveva svolto un ruolo non di secondo piano nei romanzi arturiani in prosa, e in particolare nel *Lancelot du Lac* e nel *Guiron le Courtois*, dove veniva presentato come rivale di Uterpendragon, padre di Artù e come grande amico di Meliadus, padre di Tristano che, ospitato nella Rocca di Fioramonte, le avrebbe poi dato il suo nome.

Ancora più ambiguo lo statuto del più celebre, forse, tra gli antichi re francesi che avevano avuto a che fare con l'Italia, quel Carlo Magno le cui storiche imprese nella Penisola trovano posto all'ottava 16 di questo canto XXXVIII: ambiguo, in particolare, ove si consideri che, in quanto personaggio epico-cavalleresco (protagonista di un numero straordinariamente ampio di poemi epici, a partire dalla *Chanson de Roland*) l'imperatore francese è il perno e, per così dire, il garante tematico e narrativo di tutta la vicenda leggendaria su cui l'*Orlando Furioso* si costruisce.

Ma gli affreschi della Rocca di Merlino meritano una considerazione ulteriore. Per Merlino (come anche per Artù e per Fieramonte) gli avvenimenti affrescati sulle pareti della sala della Rocca di Tristano devono tutti ancora accadere – Merlino, infatti, dipinge “al futuro”. Quando Bradamante li ammira e ne ascolta la descrizione dal castellano che la sta ospitando, parte degli avvenimenti affrescati sono già accaduti: dall'epoca di Artù e Fieramonte a quella di Carlo Magno, situata al tempo «che passaro i Mori / d'Africa il mare», nella finzione del *Furioso* sono passate numerose generazioni: sono esattamente le generazioni che, nella storia reale – e nella stessa storia narrata sui muri della Rocca –, separano i primi re merovingi dal più illustre esponente della dinastia carolingia. E quando infine Ariosto li addita ai lettori della sua opera, tutti gli avvenimenti affrescati sono già accaduti.

Insomma, il futuro di Merlino e Artù è solo parzialmente futuro per Bradamante e per tutti i protagonisti dell'*Orlando Furioso*, ed è decisamente passato (anche se, in parte, un passato molto prossimo) per Ariosto e per i suoi contemporanei. Ma, invece di provocare una vertigine epistemologica, questa sfasatura multipla ha come effetto immediato la creazione di una connessione ancora più stretta tra storia narrata (la catena degli avvenimenti storici, nella progressione del loro accadimento) e storia “narrante” (il piano del racconto ariostesco, con tutti i suoi necessari va e vieni cronologici e topografici). Un uso così raffinato dei tempi rende l'episodio che occupa il canto XXXVIII ben più complesso dei suoi presunti e parziali precedenti letterari, che sono stati in parte indicati dalla critica.

Questo gioco particolare fra passato, presente e futuro, fra tempo della narrazione, tempo del narratore e tempo degli avvenimenti narrati ha però un precedente non letterario bensì artistico illustre, e forse illuminante per la prospettiva che qui si affronta. Non ci sono prove che consentano di ritenere tale precedente una fonte diretta di Ariosto, ma forse proprio la distanza dei due prodotti può paradossalmente illuminarli reciprocamente: mi riferisco ai rilievi della Colonna Traiana di Roma.

La Colonna Traiana descrive le due campagne che, agli inizi del II secolo d.C., portarono l'imperatore Traiano alla conquista definitiva della Dacia. La vicenda delle due campagne militari si dipana in un *continuum* decorativo spiraliforme (o meglio cocleiforme) entro il quale sono state identificate almeno 154 scene successive, ricche di eserciti schierati, costruzioni di fortezze e di macchine belliche, sacrifici augurali, cruenti battaglie (fig. 1). Tra il racconto per immagini della prima e della seconda campagna, c'è però una pausa, corrispondente alla raffigurazione, nella scena 78, di un'elegante figura femminile alata, che sta scrivendo (o piuttosto incidendo), con uno stilo, la superficie di un grande scudo ovale: si tratta, come di solito indicano i commentatori, della personificazione della Vittoria intenta a tramandare ai posteri i successi di Traiano e del suo esercito (fig. 2).

Almeno due considerazioni meritano di essere fatte a proposito di quest'immagine allegorica. Prima considerazione: data la sua collocazione nella sequenza narrativa, la Vittoria, come il dio Giano, è posta sul discrimine tra passato e futuro; la dea fissa sullo scudo gli avvenimenti della prima campagna militare, già avvenuta, e insieme preconizza gli sviluppi della seconda campagna,

ancora da avvenire: appare dunque, nella prospettiva dell'episodio ariostesco, un po' Bradamante e un po' Merlino.

Seconda considerazione: è chiaro che tra la sequenza degli avvenimenti storici che si dispiegano lungo la colonna e la "storia" degli avvenimenti che la Vittoria è immaginata incidere sullo scudo si crea un rapporto di *mise en abyme*. Anche se, sulla Colonna, la superficie dello scudo appare liscia, diverse monete d'epoca traiana che offrono anch'esse l'immagine della Vittoria *cum clipeo* fanno campeggiare, al centro dello scudo, la scritta «Victoria dacica», di evidente carattere riassuntivo-evocativo. Se però pensiamo al precedente letterario dello scudo di Enea (*Aen.* VIII, vv. 626-731), che recava incisi (anche qui "al futuro") gli episodi salienti della storia di Roma fino alla battaglia di Azio – un precedente troppo celebre per non essere vivo nella mente dello scultore e di chi ammirava la Colonna –, potremmo immaginare lo scudo della Vittoria come potenziale veicolo di una raffigurazione delle campagne di Dacia non già nell'ovvia forma di una scritta ma nella forma di scene incise, o magari di un disegno miniaturizzato della stessa Colonna, simile a quello che compare nella monetazione traiana e in particolare nel solido aureo coniato nel 114-115 d.C. e nel denario argenteo coniato nel 112-114 (fig. 3). In questo caso, la *mise en abyme* sarebbe ancora più perfetta.

Comunque sia, ove si accetti l'ipotesi che lo scudo della Vittoria sia stato pensato come veicolo di una *mise en abyme* (verbale o figurativa, in fondo poco importa), ci si accorge che, nel suo insieme, la struttura narrativa della Colonna Traiana rappresenta un precedente straordinario proprio del modo di narrare che diventerà, un millennio più tardi, caratteristico di quel romanzo cortese-cavalleresco che ha in Ariosto il suo esempio ultimo e più perfetto.

Nella prosa dei più antichi romanzi francesi – quelli della cosiddetta *Vulgate* o *Lancelot-Graal* – si fissa un preciso topos narrativo: le avventure dei diversi cavalieri della Tavola Rotonda, che l'autore racconta nel loro svolgersi, vengono poi riferite dai diretti protagonisti, durante i loro periodici rientri alla corte di Artù, e messe per iscritto da *clercs* appositamente incaricati dal sovrano. Tra le avventure dei cavalieri arturiani, così come l'autore le narra, e le avventure che l'autore stesso ci dice narrate dai *clercs* c'è dunque esattamente lo stesso rapporto che lo scultore della Colonna aveva istituito tra le vicende delle guerre di Dacia scolpite nel marmo e quelle stesse vicende belliche che la Vittoria è mostrata fissare sul suo scudo.

In modo più o meno esplicito, tutta la tradizione dei romanzi in prosa francesi, ma anche dei loro derivati italiani, identificherà nella narrazione dei *clercs* di Artù (definita di solito in francese *conte*, mentre in italiano viene detta *storia* o, più esplicitamente, viene indicata come opera dei "mastri delle storie") l'*auctoritas* che garantisce la veridicità delle avventure. Nel poema ariostesco, naturalmente, la scelta stessa della materia aveva imposto il ricorso a una diversa *auctoritas*: quel Turpino che, secondo la tradizione, sarebbe stato testimone oculare delle vicende della spedizione spagnola di Carlo Magno e dei suoi paladini che si concluderà tragicamente a Roncisvalle; ma proprio nell'episodio del canto XXXIII, posto sotto l'egida "topografica" di Tristano e l'egida narrativa di Artù e di Merlino, Ariosto sembra voler recuperare, almeno nella sostanza, il modello di inveramento caratteristico dei romanzi in prosa, facendo dunque di Merlino un raccontatore per immagini (qui immagini "al futuro", naturalmente) non meno autorevole dei *clercs* arturiani.

Va sottolineato che la scelta di questo specifico modello di inveramento è stata probabilmente favorita anche dalla fortuna, medievale e rinascimentale, di un altro modello di inveramento delle storie narrate, quello utilizzato, sempre nella *Vulgate* arturiana in prosa (più precisamente nell'ultima parte del *Lancelot du Lac*), all'interno del celebre episodio di Lancillotto pittore. Prigioniero della fata Morgana, che vorrebbe sedurlo, e pieno di nostalgia per l'amata Ginevra, Lancillotto decide di affrescare sulle pareti della stanza in cui si trova rinchiuso tutte le vicende della sua storia d'amore con la regina. L'episodio ha avuto un notevole successo, e non soltanto perché altri romanzi in prosa – dal *Tristan* al *Guiron le Courtois* al *Perlesvaus* – vi abbiano fatto diretta allusione o vi si siano ispirati per raccontare di altre camere dipinte, ma anche, e forse soprattutto, perché quella di affrescare con storie ispirate alle vicende amorose dei cavalieri cortesi,

e in particolare di Lancillotto, le pareti delle dimore signorili sembra essere stata, soprattutto nell'Italia settentrionale, ma anche in Inghilterra o in Francia, una prassi molto diffusa.

Gli inventari dei palazzi di famiglie signorili come i Gonzaga, gli Estensi, i Malatesta di Rimini, attestano l'esistenza, fra Tre e Quattrocento, di *camerae pictae* che possiamo sicuramente ritenere immaginate ed eseguite a precisa somiglianza della stanza dipinta da Lancillotto durante la sua prigionia presso Morgana, ma un fortunato ritrovamento degli ultimi anni del secolo scorso ci ha consentito di recuperare la decorazione di una di queste stanze nella sua quasi totale completezza. Questa stanza si trovava a Frugarolo, presso Alessandria, nel Piemonte meridionale, al terzo piano della massiccia casa-torre che, poco dopo il 1392, Andreino Trotti, vassallo dei Visconti, decise di far decorare secondo quella che era, evidentemente, la moda aristocratica del momento. Il risultato è un *continuum* figurativo, realizzato però per quadri separati (come Ariosto immaginerà per la Rocca di Tristano), che si sviluppa su tutte e quattro le pareti della sala.

Le 15 scene conservate nella *camera picta* – diciamo pure *camera Lanzaloti* – di Frugarolo (ne manca probabilmente solo una sedicesima, andata perduta per una caduta dell'intonaco) offrono una sequenza che rispecchia l'*ordo naturalis* delle vicende della prima parte del *Lancelot du Lac* – il loro ordine “storico” –, senza nessuna concessione a quella tecnica dell'*entrelacement* che pure proprio i romanzi arturiani in prosa hanno lanciato, con considerevole successo, e consegnato in eredità a Boiardo e Ariosto. Vediamo così succedersi la scena del primo incontro tra Lancillotto e la regina Ginevra, nella cornice primaverile della corte di Camelot (fig. 4); l'incontro-scontro col principe Galeotto, destinato a diventare non soltanto il più grande amico di Lancillotto, ma anche colui che favorirà la rivelazione dell'amore reciproco dei due protagonisti (fig. 5); infine la scena, straordinariamente audace per i tempi e per il luogo cui era destinata (probabilmente il salone d'onore della piccola corte di Andreino Trotti), della consumazione dell'amore tra Lancillotto e Ginevra, cui fa da *pendant* l'analoga conclusione della vicenda sentimentale che coinvolge Galeotto e la dama di Malehaut, a sua volta migliore amica della regina (fig. 6).

Per Andreino Trotti, per i suoi familiari e per tutti i frequentatori della torre di Frugarolo, entrare in quella stanza doveva insomma essere un po' come entrare direttamente nella sala che la finzione romanzesca aveva fatto dipingere a Lancillotto; e forse, addirittura, come entrare nelle pagine del romanzo in cui avevano trovato posto le vicissitudini amorose che la sala di Lancillotto recava dipinte. Ma è il caso di aggiungere che, entro la brillante invenzione dell'episodio di Lancillotto pittore, c'è un ultimo particolare narrativo particolarmente degno di essere sottolineato proprio nel contesto delle presenti riflessioni.

Nel *Lancelot du Lac*, l'idea di dipingere sui muri le vicende della propria storia d'amore si affaccia nella mente di Lancillotto mentre osserva un artista che, in una loggia dello stesso palazzo di Morgana in cui egli si trova prigioniero, sta completando un affresco con le avventure di Enea: un tema per noi del tutto leggendario, ma che il Medioevo considerava invece perfettamente storico. Lancillotto prende dunque lo spunto dalla “grande storia” dell'umanità per dipingere la “piccola storia” dei propri amori: si tratta di un percorso esattamente inverso rispetto a quello che prenderà Ariosto quando concepirà l'episodio degli affreschi della Rocca di Tristano. Erede del romanzo cavalleresco in prosa, Ariosto ha certo familiare il modello formale delle storie di amori cortesi rappresentate sui muri: nel Palazzo di Piazza di Ferrara, ancora agli inizi del '500 dimora principale degli Estensi, esisteva traccia – e comunque memoria – di quella quattrocentesca “chamera de Lanziloto” che alcune delle marchese d'Este, tra cui sicuramente Margherita Gonzaga, moglie di Leonello, avevano eletto a loro residenza privata. Ma nell'episodio del canto XXXIII del *Furioso* il grande poeta ferrarese sceglierà invece di tornare alla “grande storia” – la storia delle guerre d'Italia qui dipinte per incanto da un artista fuori dal comune come il mago Merlino: l'affascinante cerchio della letteratura, ancora una volta, si chiude.

Nota bibliografica

L'edizione di riferimento per l'*Orlando Furioso* è Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di S. DEBENEDETTI e C. SEGRE, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1960 (più volte ristampata).

Tra i commenti del *Furioso* che dedicano maggior attenzione all'episodio qui studiato (Canti XXXII-XXXIII) sono da citare quello di R. CESERANI (*Orlando Furioso e Cinque canti* di Ludovico Ariosto, a cura di R. CESERANI e S. ZATTI, Torino, UTET, [1962] 1997) e quello di E. BIGI (Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, commento di E. BIGI, a cura di C. ZAMPESE, Milano, Rizzoli, 2012 [prima ed. Milano, Rusconi, 1982]). Ma si aggiunga ora S. PRANDI, *Canto XXXIII*, in *Lettura dell'«Orlando Furioso»*, diretta da G. BALDASSARRI e M. PRALORAN, vol. II, a cura di A. IZZO e F. TOMASI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018.

Sulla "preistoria" di molti dei personaggi e degli episodi dell'*Orlando Furioso* resta essenziale il volume di P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso. Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti*, a cura e con presentazione di F. MAZZONI, Firenze, Sansoni, 1975.

Sulla Colonna Traiana cfr. S. SETTIS, A. LA REGINA, G. AGOSTI, V. FARINELLA, *La Colonna Traiana*, a c. di S. SETTIS, Torino, Einaudi, 1988 (con descrizione estesa di tutti i rilievi; all'interno del volume si veda in particolare il contributo di G. AGOSTI e V. FARINELLA, *La fortuna della Colonna Traiana*, che dedica adeguato spazio alla fortuna protorinascimentale del manufatto).

Riguardo alla diffusione antica (e alla persistenza nel moderno) dell'immagine della *Victoria cum clipeo*, cfr. L. BONOLDI, *Nachleben e vittorie postume della Venus Victrix di Brescia*, in «La Rivista di Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», 41, 2005.

Per il ruolo dei chierici-"notai" nella finzione del romanzo in prosa francese, cfr. almeno A. LEUPIN, *Qui parle? Narrateurs et scripteurs dans la Vulgate arthurienne*, in «Digraphe», 20, 1979; M. PERRET, *De l'espace romanesque à la matérialité du livre. L'espace énonciatif des premiers romans en prose*, in «Poétique», 50, 1982 e soprattutto F. CIGNI, *Memoria e mise en écrit nei romanzi in prosa dei secoli XIII-XIV*, in «Francofonia», 45, 2003, e bibliografia ivi citata.

Sulla tradizione artistica medievale derivata dai romanzi arturiani e, specificamente, sulla tradizione delle *camerae Lanzaloti*, cfr. M.L. MENEGHETTI, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015, in particolare cap. III; sugli affreschi di Frugarolo si vedano i saggi contenuti in *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano, Electa, 1999 e ancora MENEGHETTI, *Storie al muro* cit.



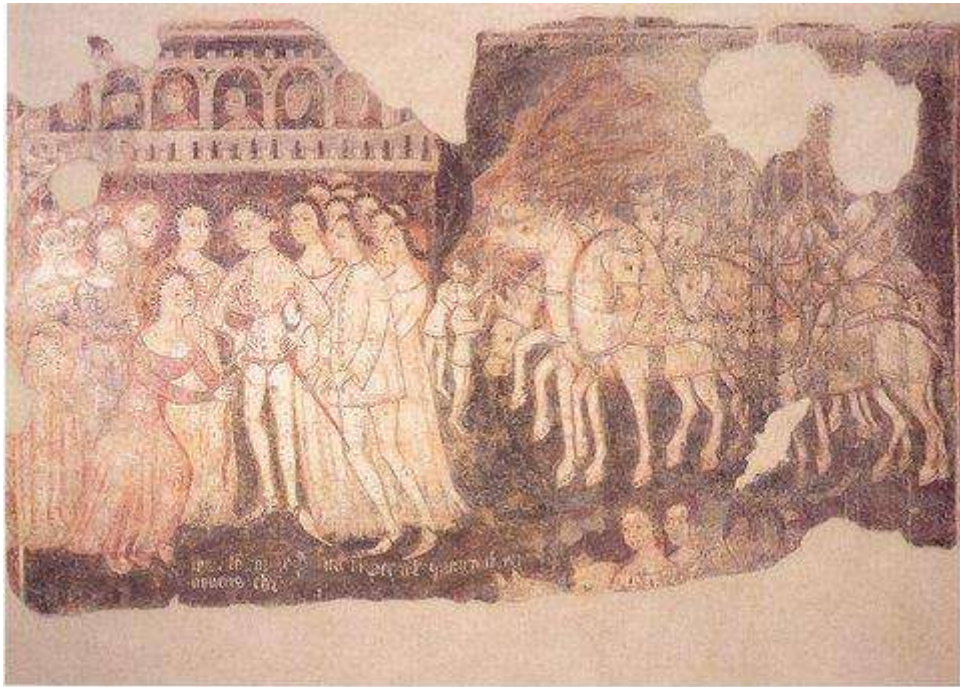
1. Colonna Traiana



3. Denario argenteo di Traiano



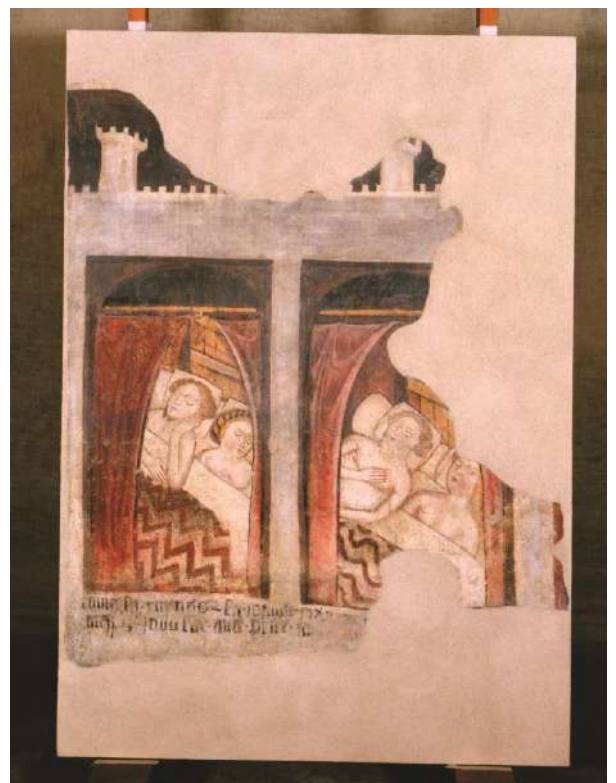
2. Colonna Traiana, Vittoria Alata



4. Casa-torre di Frugarolo, affreschi (partic.)



5. Casa-torre di Frugarolo, affreschi (partic.)



6. Casa-torre di Frugarolo, affreschi (partic.)

IMMAGINE E SCRITTURA IN MICHELANGELO

di Giulio Busi

In questo mio intervento, cercherò di discutere un paio di contesti, che considero esemplari, per comprendere il rapporto tra scrittura e immagine nell'opera di Michelangelo.

Sebbene su Michelangelo esista una bibliografia sterminata, gli studi sull'uso che egli fece della scrittura sono relativamente pochi. Il più approfondito e influente è, senza dubbio, il volume di Leonard Barkan, *Michelangelo. A Life on Paper*, pubblicato nel 2011.¹ Sebbene Barkan sia molto esauriente, neppure il suo testo copre tutto lo spettro delle creazioni michelangiottesche. Piuttosto, si concentra sui disegni, che certo rappresentano il dominio in cui la scrittura entra più prepotentemente nel mondo visivo del Buonarroti.

Vorrei fare un'osservazione preliminare, di carattere metodologico, che riguarda gran parte delle ricerche recenti su questo tema, e in particolare l'opera di Barkan. Del corpus grafico di Michelangelo esiste un'edizione assai pregevole, che è a fondamento del lavoro di Barkan, ed è stata anche la base per il mio volume *Michelangelo. Mito e solitudine del Rinascimento*, apparso nel 2017.² Mi riferisco ai quattro tomi del *Corpus dei disegni di Michelangelo*, pubblicati nel 1975-80, a cura di Charles de Tolnay, uno dei più grandi studiosi novecenteschi di Michelangelo.³ Come tutti i *corpora*, questa pubblicazione dà un'impressione di completezza e diventa in qualche modo l'orizzonte entro il quale si muove la ricerca. È un'opera autorevole, composta da bellissimi volumi in grande formato, stampati grazie al finanziamento di una banca. Lavorare con questo *Corpus* è un piacere, innanzitutto estetico, ma è facile cadere nella tentazione di considerarlo un dato oggettivo, acquisito una volta per tutte: si finisce per dare per scontato che tutto quanto è compreso nel *Corpus* appartenga a Michelangelo, e costituisca una base indiscutibile, su cui esaminare il legame tra scrittura e immagine nella creazione del grande artista. In realtà, negli anni seguenti al lavoro di Tolnay, si è compiuta un'operazione di radicale messa in dubbio dell'autografia di molti disegni. È una revisione promossa soprattutto dalla scuola tedesca, e avviata in primo luogo da Alexander Perrig, nel suo volume *Michelangelo Drawings. The Science of Attribution*, del 1991.⁴ La sanzione forse più influente di questo approccio è venuta nel grande repertorio di tutta l'opera di Michelangelo, pubblicato da Taschen, sotto la direzione di Frank Zöllner dell'Università di Dresda.⁵ Per quanto riguarda i disegni, il catalogo è curato da Thomas Pöpper e Christof Thoenes. Per formazione e per ragioni biografiche, giacché vivo e insegno in Germania, credo di essere particolarmente sensibile all'approccio filologico tedesco, che in questo caso pare però contrastare piuttosto nettamente con la prospettiva prevalente tra gli storici dell'arte anglosassoni e, almeno in parte, anche con quella degli studiosi italiani. Il repertorio redatto da Pöpper e Thoenes elimina, come spuri, molti dei disegni che facevano parte del *Corpus* approntato da Tolnay. A una simile scelta restrittiva si oppone la posizione anglosassone, rivendicata soprattutto da due grandi musei che conservano vaste collezioni di disegni reputati michelangiotteschi, ovvero il British Museum di Londra e il Metropolitan Museum di New York. È indubbio che i curatori della collezione londinese e di quella statunitense si rifacciano a una diversa tradizione storico-artistica, ma è anche chiaro che la scelta di attribuire o meno un'opera a Michelangelo ha ampie ricadute economiche, in termini di visitatori e di prestigio.⁶ Nel nostro caso,

¹ A. BARKAN, *Michelangelo. A Life on Paper*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

² G. BUSI, *Michelangelo. Mito e solitudine del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 2017.

³ C. DE TOLNAY, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara, Istituto geografico De Agostini, 1975-80.

⁴ A. PERRIG, *Michelangelo Drawings. The Science of Attribution*, New Haven-London, Yale University Press, 1991; vedi anche ID., *Michelangelo Studien*, 3 voll., Frankfurt a.M., Lang, 1976-77.

⁵ F. ZÖLLNER - C. THOENES - T. PÖPPER, *Michelangelo. Complete Works*, Köln, Taschen, 2014 (1 ed. 2007).

⁶ Sulla questione delle attribuzioni è tornata recentemente, da una prospettiva piuttosto "generosa", C.C. BAMBACH, *Michelangelo. Divine Draftsman and Designer*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2017, pp. 26-29: «Thus, a proposed number of about 300 [drawings] for a sixteenth-century artist does not seem excessive. Given Michelangelo's longevity, even a corpus of 600 may be tolerable, if one considers this purely an issue of quantity, contrary to the assertion of Perrig».

costruire riflessioni sul rapporto tra scrittura e immagine in Michelangelo, basandosi su dieci disegni, o farlo su cento, significa naturalmente ottenere risultati diversi e talvolta in contraddizione tra di loro. Si potrebbe addirittura dividere il campo in due ambiti. Da una parte, l'indagine sull'intreccio tra grafia e immagine nel catalogo dei disegni sicuramente michelangioli; dall'altra, lo studio di come questo intreccio sia visto nella bibliografia su Michelangelo, in una ecumenica raccolta di opere sicure, probabili e spurie che, tutte assieme, concorrono al mito moderno, e postmoderno, dell'inarrivabile artista. Del resto, il tema dei disegni è, di per sé, soggetto a una forte stratificazione storica. È vero infatti che la curiosità e l'apprezzamento per le prove grafiche di Michelangelo era già molto alto quando l'artista era ancora in vita. È però anche indubbio che i disegni di cui discutiamo siano quasi sempre documenti privati, materiali di studio, venuti alla luce tardi e non pensati per essere mostrati al pubblico. Oggetti, insomma, in cui intertestualità e tensioni espressive sono ricostruibili solo a posteriori, e in via ipotetica. Gli abbozzi o anche gli schizzi più rifiniti appartenevano, di solito, alla produzione dello studio dell'artista, spesso ispirata a esigenze espressive ma anche, non va dimenticato, a un oculato riuso della carta, da parte del parsimonioso Michelangelo.

Il rapporto tra immagine e scrittura nel mondo dei disegni, al centro del libro di Barkan, e così affascinante per la nostra mentalità contemporanea, è un continente ancora in parte ignoto. È una terra sommersa, un'Atlantide vagheggiata, o forse dovremmo dire creata dalla sensibilità di ammiratori, esegeti e, perché no, di quanti hanno fieramente invidiato e persino odiato l'intrattabile toscano. Il sottotitolo del mio libro su Michelangelo è *Mito e solitudine del Rinascimento*. Michelangelo è continuamente avviluppato nel mito, e a una simile dimensione non sfugge nemmeno il binomio immagine / scrittura. È un nesso che ricorda, *mutatis mutandis*, l'altra grande narrazione sul Buonarroti, quella del non finito. Sappiamo che dietro il mancato completamento di alcune opere ci sono varie ragioni. Sono motivi economici e di strategia, ma anche cause legate al carattere dell'artista, alla sua perenne insoddisfazione, alla fortuna e ai rovesci politici. Tutti elementi che confluiscono nell'unico, grande, totalizzante mito del non finito, spesso considerato più espressivo e illuminante dell'opera finita. In maniera non dissimile, si ha l'impressione che l'intrecciarsi tra scrittura e immagine sia una narrazione che cresce su se stessa, generata com'è dalla personalità di Michelangelo ma, allo stesso tempo, indipendente da quest'ultimo. Per chiarire lo statuto mitopoietico della scrittura, intendo soffermarmi innanzitutto sulla firma che compare nella *Pietà vaticana*, l'unica che, come ho già accennato, si trovi in una scultura michelangioli.



In questo caso, possiamo essere sicuri della sua intenzionalità. Michelangelo ha infatti scelto di firmare il proprio lavoro, con una decisione piuttosto insolita per l'epoca ed eccezionale nel suo percorso biografico: non accadrà infatti mai più nella sua lunghissima carriera. L'intenzionalità è rafforzata dal fatto che la firma sia posta in tutta evidenza, e possa essere scorta subito da chi osservi il gruppo marmoreo. Sebbene sia dunque intenzionale e palese, la scritta della *Pietà vaticana* fu oggetto, sin da subito, di aneddoti, raccolti da Giorgio Vasari. Michelangelo usa volontariamente la scrittura nell'immagine, e lo fa per raggiungere l'osservatore, con un forte richiamo alla sua personalità, al suo io. Ciò nonostante, il suo agire suscita immediatamente critiche e amplificazioni narrative. Sulla firma della *Pietà vaticana* possediamo infatti almeno due racconti eziologici, entrambi, evidentemente, apocrifi.

La *Pietà vaticana* è l'opera più polita e meglio finita del Michelangelo scultore, di una politezza stupefacente, in tutti i suoi dettagli. La firma appare nella cinta che corre, trasversalmente, lungo il petto della Madonna: «michael· a[n]gelvs· bonarotvs· florent[inus]· facieba[t]».



Aileen June Wang⁷ ha sottolineato come l'inserimento della frase non sia frutto di una decisione estemporanea, come vorrebbe l'aneddoto vasariano che riportiamo di seguito, ma sia stata prevista fin dall'inizio. L'uso dell'imperfetto «faciebat», anziché del perfetto «fecit», deriva, in questo contesto, dalla *Storia naturale* di Plinio,⁸ e tradisce dunque un'intenzione erudita. La firma è posta «a mano libera» e riflette la grafia manoscritta, non quella epigrafica.⁹ Sebbene dovesse essere difficile scorgere la frase alla luce fioca nella sua collocazione originaria, la perentoria affermazione autoriale, in un contesto così sacro, dovette sollevare non poche critiche, come si è già accennato.

⁷ *Michelangelo's Signature*, «The Sixteenth Century Journal» 35 (2004), pp. 447-73

⁸ PLINIO, *Naturalis historia*, *Prefatio* 26. Cfr., anche per i precedenti quattrocenteschi, A. DELLA LATTA, *Storie di un imperfetto. Michelangelo, Plinio, Poliziano e alcune firme di fine Quattrocento*, in *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, herausgegeben von N. HEGENER, Koredaktion F. HORSTHEMKE, Petersberg, M. Imhof Verlag, 2013, pp. 128-41; N. HEGENER, «Faciebat, non finito» und andere imperfekte Künstlersignaturen neben Michelangelo, *ibidem*, pp. 188-23.

⁹ WANG, *Michelangelo's Signature* cit., p. 455.

Nella prima edizione delle *Vite*, Vasari scrive:

Poté l'amore di Michele Agnolo e la fatica insieme in questa opera tanto, che quivi quello che in altra opera più non fece lasciò il suo nome scritto a traverso una cintola che il petto della nostra Donna soccigne, come di cosa nella quale e soddisfatto e compiaciuto s'era per se medesimo.¹⁰

Nella seconda edizione, lo stesso Vasari aggiunge un aneddoto che vuol servire di giustificazione all'inserto michelangiolesco:

Nascendo che un giorno Michelagnolo, entrando drento dove l'è posta [*i.e.* la scultura], vi trovò gran numero di forestieri lombardi che la lodavano molto, un de' quali domandò a un di quegli chi l'aveva fatta; rispose: "Il Gobbo nostro da Milano". Michelagnolo stette cheto e quasi gli parve strano che le sue fatiche fussino attribuite a un altro; una notte vi si serrò drento e con un lumicino, avendo portato gli scarpe, vi intagliò il suo nome.¹¹

Fonte di questo ampliamento è una lettera del 1564, senza nome del mittente né del destinatario, ma che si ritiene sia stata inviata allo stesso Vasari.¹² Nella missiva si riferisce, oltre al malinteso dell'attribuzione al «Gobetto da Parina [Milano]», il seguente, gustosissimo (e, ahimè, inattendibile) retroscena:

Et standovi in una stantia là dincontro una Murata [*i.e.* «suora di clausura»] et credendo, che fosse alcuno che volesse guastare quella figura, volse gridare; ma cognosciuta la verità, lo ringratio assai, che avesse fatta una sì bella compagnia, et lo pregò, che gli desse un poca di quella piaga del costato di Nostro Signore. Et lui mosso da tal divotione, ne tolse certe scaglioline con un poca di polvere et gliele diede; et lei per rimunerarlo gli fece una frittata, et lui se la mangiò proprio in quel luogo quella notte. Et questa fu la causa del' scrivere di quelle lettere, quale veramente si conoscono esser state fatte di notte et quasi che al buio, perché non sono finite.¹³

Non mi sembra che la separazione delle parole michael· a[n]gelvs implichi necessariamente, come sostenuto da Wang,¹⁴ che il Nostro voglia enfatizzare l'associazione del proprio nome con «Michael the Archangel». La scelta di «Michael Angelus», che in latino ha statuto più aulico del volgareggiante «Michelangelus», credo dipenda dall'intenzione di adottare un registro stilistico alto. Del resto, la forma «Michele Angelo» compare anche in una missiva del 18 novembre 1497, con cui il cardinale Jean Bilhères, committente del lavoro, raccomanda il Buonarroti agli Anziani di Lucca, da cui dipendono le cave di Carrara: «Novamente ci semo convenuti con maestro Michele Angelo di Ludovico statuario fiorentino presente latore».¹⁵

¹⁰ G. VASARI, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550, p. 954.

¹¹ *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 2 voll. (in 3 tomi), Firenze, appresso i Giunti, 1568:, vol. 2, p. 722. Per un confronto tra le due versioni vedi *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da P. BAROCCHI, 5 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, vol. 2, pp. 187-88.

¹² Firenze, Biblioteca nazionale centrale, ms. cl. XXV, cod. 551, già Stroziano nr. 828, fol. 249v, edita in *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, mit kritischem Apparate versehen von K. FREY*, 3 voll., München, G. Müller, 1923-40: vol. 3, herausgegeben und zu Ende geführt von H.-W. FREY, pp. 64-66.

¹³ Sull'episodio vedi l'intervento di S. PASTI, *Michelangelo e la firma della Pietà. Un imperfetto, una monaca e una frittata*, in «Roma nel Rinascimento» (2015), pp. 167-80, che rivede criticamente, tra l'altro, R. PREIMESBERGER, *Paragons and Paragone, Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2011, pp. 88-100.

¹⁴ WANG, *Michelangelo's Signature* cit., p. 459 (cfr. anche I. LAVIN, *Divine Grace and the Remedy of the Imperfect. Michelangelo's Signature on the St Peter's Pietà*, in *Künstler-Signaturen*, cur. HEGENER cit., pp. 277-328: 281).

¹⁵ A. GOTTI, *Vita di Michelangelo Buonarroti narrata con l'aiuto di nuovi documenti*, 2 voll., Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 18762 (1 ed. 1875): vol. 2, p. 34.

L'uso del latino, da parte del giovane Michelangelo, merita per altro un cenno di commento. Bisogna tener conto che abbiamo a che fare con autore che, in età matura e nella vecchiaia, mostrerà ben poca simpatia per la lingua di Cicerone. In un documento molto interessante, di cui non è rimasto l'originale ma solo una trascrizione, un notaio toscano dice che il maestro ha richiesto che il contratto fosse redatto non in latino, come d'uso, ma in volgare, perché non si poteva capacitare del fatto che non si scrivesse nella lingua in cui si parla:

Hoe scripto in vulghare questo contracto perché lo excelente homo m.o Michelangelo non poterà soferire che qui da noi d'Italia s'habia a scrivere non chomo se parla per tractare le cose pubbliche.¹⁶

Epistole, diari, liriche: la comunicazione michelangiotesca è tutta in volgare. È tanto più rimarchevole che, in questa fase precoce della sua vita, a contatto con l'ambiente umanistico romano, Michelangelo firmi in latino. Evidentemente risente dell'influsso del *milieu* erudito e antiquario in cui lui si trova a vivere. Nella seconda metà degli anni novanta del Quattrocento, il Nostro frequenta il gruppo che si raccoglie attorno al banchiere Jacopo Galli. Galli lo ospita a casa propria, gli fa da mallevadore e gli procura la committenza del cardinale francese. Della cerchia di Galli fa parte, tra gli altri, Jacopo Sadoletto, futuro cardinale. Accanto a lui vi sono altri intellettuali, impegnati nel recupero della cultura antiquaria dell'Urbe. Alla morte di Galli, nel 1505, Michelangelo è di nuovo a Firenze. La sua prima stagione romana si è conclusa. E anche se tornerà presto in città, per lavorare su commissione di Giulio II, non replicherà più il tentativo latineggiante. All'entusiasmo antiquario degli anni Novanta appartiene anche il *Bacco*, statua di gusto archeologico, che rimanda ancora una volta all'influsso di Jacopo Galli. Se il *Bacco* pare una risposta "dionisiaca" all'*Apollo del Belvedere*, ora ai Musei Vaticani, ritrovato proprio in quegli anni, la *Pietà vaticana* riprende un elemento iconografico di ascendenza francese, che ben si accorda sia con la provenienza del committente sia con la destinazione originaria del capolavoro, ovvero la cappella mortuaria del cardinale. Da una parte, abbiamo un'iconografia che viene da oltralpe, ed è di derivazione medievale, mentre, dall'altra, troviamo un inserto antiquario-umanistico. Una tensione, questa, tra iconografia e firma, che arricchisce l'espressività dell'opera michelangiotesca.

Nella lettera al Vasari, in cui compare la storiella della frittata, risalta la considerazione sull'incompletezza della firma della *Pietà vaticana* – «quelle lettere [...] veramente si conoscono esser state fatte di notte et quasi che al buio, perché non sono finite». I due miti, scrittura nell'immagine e non finito, si fondono qui. La *fabula* michelangiotesca comincia a diffondersi, ingrandirsi, ramificarsi. E la scultura, grazie al *ductus* della firma, si muove verso il disegno. Michelangelo scrive "a mano" sul marmo, come se fosse carta o pergamena, e ci porta naturalmente verso il prossimo punto di questa breve indagine, ovvero l'incontro tra alfabeto e corpo, tra lingua scritta e rappresentazione visiva nell'opera grafica del maestro.

Alla luce di quanto ho già ricordato, circa il problema dell'autografia dei disegni michelangioteschi, preferisco attenermi qui a un criterio prudenziale, che ho del resto seguito anche nel mio volume michelangiotesco del 2017. Prendo cioè in considerazione solo opere considerate autografe nel repertorio di Zöllner-Thoenes, lasciando da parte tutto il resto. Tra i disegni sicuramente michelangioteschi ve n'è uno particolarmente intrigante, in cui la scrittura entra in gioco a vari livelli.

È un *David* disegnato da Michelangelo, su un foglio di schizzi al Louvre di Parigi, con accanto una scritta sibillina: «Davitte colla fromba / e io coll'arco». Grazie a quelle due righe, vergate in bellissima grafia, il foglio, ora al Louvre, è diventato famoso, e studiatissimo.¹⁷

¹⁶ C. FREDIANI, *Ragionamento storico su le diverse gite che fece a Carrara Michelangelo Buonarroti*, Massa, Frediani, 1837, pp. 36-37, p. 20. Cfr. M. HIRST, *Michelangelo, Carrara and the Marble for the Cardinal's Pietà*, «Burlington Magazine» 127, nr. 984 (1985), 152, 154-157, 159: 157; C. RAPETTI, *Michelangelo, Carrara e i maestri di cavar marmi*, introduzione di T. MANNONI, fotografie di A. AMENDOLA, Firenze, All'insegna del giglio, 2001, p. 30.

¹⁷ Parigi, Louvre, inv. 714r; cfr. TOLNAY, *Corpus dei disegni* cit., vol. 1, 19r; P. JOANNIDES, *Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange. Élèves et copistes*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2003, pp. 68-73 nr. 4. Per una



Il modo in cui «Michelagnolo» è scritto, aggiunge ironia e mistero. La «elle» e la «o», sembrano tendersi, trasformarsi in una corda e nella freccia, pronta a scoccare. E cosa significa il segno tracciato accanto al nome? È un sestante, un compasso per misurare le proporzioni?

Michelagnolo

proposta di datazione, in base alla grafia, vedi C.L. FROMMEL, *Michelangelo Handschrift und die Chronologie seiner frühen Zeichnungen*, in *Michelangelo als Zeichner*, herausgegeben von C. ECHINGER-MAURACH - A. GNANN - J. POESCHKE, Münster, Rhema, 2013, pp. 136-37.

Secondo Vasari, Michelangelo amava ripetere che «bisognava avere le seste negli occhi e non in mano, perché le mani operano, e l'occhio giudica». Con quello sgorbietto, vuol forse dirci che lui usa l'occhio come un arco? E l'arte sua come una freccia mortale? Sul foglio compare un giovane in piedi, col capo un poco reclinato, con la spada nella destra e la fionda nella sinistra, appoggiata al fianco. Tiene il piede destro sulla testa mozzata del nemico. Tale schizzo è ritenuto quasi unanimemente preparatorio per il *David* di bronzo, creato da Michelangelo per Pierre de Rohan, potentissimo dignitario di Luigi XII, re di Francia, e completato nel 1508.¹⁸ Accanto a questa figura v'è poi uno studio di un braccio destro, considerato preparatorio del *David* marmoreo di Firenze. In fondo al foglio si legge: «Rott'è l'alta colonna e 'l [verde lauro]», *incipit* d'un celebre sonetto petrarchesco.¹⁹ Si tratta insomma di un vero e proprio palinsesto espressivo, nato in momenti successivi, frutto di una complessa stratificazione semantica, in parte voluta e in parte verosimilmente dettata dal caso, ovvero dal riuso della carta in periodi diversi. Che l'io – «e io con l'arco» – sia qui quello di Michelangelo fu affermato, già alla fine dell'Ottocento, da Carl Frey, con un'ipotesi ripresa poi da gran parte della critica.²⁰ Sull'esatta natura dell'arco, con cui Michelangelo, secondo questa lettura, pensa di eguagliare la fionda di Davide, i pareri sono discordi. Alcuni ritengono si tratti del trapano ad arco, o “archetto”, impiegato dallo scultore, anche se non mi sono note attestazioni di quest'uso linguistico tra Quattro e Cinquecento.²¹ Personalmente non concordo con l'identificazione di Michelangelo con il soggetto grammaticale della frase. Credo piuttosto che l'intricata trama del folio “davidico” del Louvre vada decodificata seguendo tragitti semantici multipli. Più che esprimere una prospettiva autoriale, il passo in cui compare l'enigmatico “io” gioca sul nesso tra Davide, capace di atterrare il superbo Golia, e Amore, che colpisce anche chi è altero e insensibile.²² Siamo di fronte, insomma, a una statua “parlante”, di cui la legenda serve a manifestare il messaggio. E tale, ovvero parlante, era il *David* michelangiolo per Pierre Rohan. Secondo le descrizioni di quanti lo videro prima che scomparisse, nel Settecento, il bronzo

¹⁸ Sul *David* di bronzo vedi BUSI, *Michelangelo* cit., pp. 73-74.

¹⁹ F. PETRARCA, *Rerum vulgariarum fragmenta*, edizione critica di G. SAVOCA, Firenze, Olschki, 2008, p. 432 nr. 269, 1; F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 1996, p. 1078 nr. 269.

²⁰ *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von C. FREY, Berlin, G. Grote, 1897, p. 301 (cfr. *Die Handzeichnungen Michelagnolos Buonarroti*, herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von ID., 3 voll., Berlin, Bard, 1909-11: vol. 3, p. 15). L'ipotesi è seguita, tra gli altri, da C. SEYMOUR, *Michelangelo's David. A Search for Identity*, Pittsburg, University of Pittsburg press, 1967; R. GOFFEN, *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven-London, Yale University Press, 2002, pp. 119-39; BARKAN, *Michelangelo. A Life on Paper* cit., pp. 109-26; Zöllner, in ID. - THOENES - PÖPPER, *Michelangelo* cit., p. 47

²¹ Per un riscontro iconografico trecentesco, circa l'archetto usato dagli scultori, vedi M. Ferrari, «*De bonis lapidibus concius*». *La costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*, Firenze 2006, p. 101. C. Smith, *What's in a Name? Michelangelo and the Art of Signature*, Nashville (TN) 2014, pp. 43-49, che ha il merito d'aver attirato l'attenzione sulla firma «parlante», suggerisce che il segno alla destra del nome Michelagnolo possa essere un calibro. L'accostamento con la frase attribuita da Giorgio Vasari, *Vita del gran Michelagnolo Buonarroti* cit., p. 775, a Michelangelo sulle «seste negli occhi» è di E. Mattioda, nella recensione al citato volume di Smith in «Giornale storico della letteratura italiana» 192 (2015).

²² «L' son pregion, ma se pietà anchor serba / l'arco tuo saldo, et qualchuna saetta, / fa' di te, et di me signor vendetta», invoca Petrarca, e spera che Amore lo vendichi del suo... amore: *Rerum vulgariarum fragmenta* 121, vv. 7-9 (ed. SAVOCA cit., pp. 198-99; ed. SANTAGATA cit., pp. 561-63). Per l'accostamento tra l'effetto della fionda di Davide e quello dell'arco d'Amore vedi RVF 44, vv. 5-14: «E 'l pastor ch'a Golia ruppe la fronte, / pianse la ribellante sua famiglia, / et sopra 'l buon Saùl cangiò le ciglia, / ond'assai può dolersi il fiero monte. / Ma voi che mai pietà non discolora, / et ch'avete gli schermi sempre accorti / contra l'arco d'amor che 'ndarno tira, / mi vedete straziare a mille morti, / né lagrima però discese anchora / da' be' vostr'occhi, ma disdegno et ira» (ed. SAVOCA cit., p. 77; ed. Santagata cit., p. 232). Per la superbia di Golia vedi, per esempio, il commento di Cristoforo Landino alla Commedia dantesca: «Idio prosterne, et abbatte, chi troppo s'innalza, perché deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles. Et figurasi la superbia nel saxo in Golia, el quale David uccise con tre pietre. Preterea del superbo chos. parla el psalmista: conqu[ssa]abit capita in terra multorum. Et altrove: quoniam pones eos deorsum, in reliquiis tuis preparabis vultum eorum. Et Hysaia: pedibus conculcabitur corona superbie». (CRISTOFORO LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. PROCACCIOLI, 4 voll., Roma, Salerno, 2001: vol. 3, p. 1211 – *Purgatorio*, X, vv. 115-20).

recava sul basamento versi dello stesso Michelangelo.²³ Che poi ci possa essere stata un'identificazione dell'artista con il biblico Davide, umile e prode, è ben possibile, ma è elemento che rimane piuttosto sullo sfondo emotivo e inespresso, e s'inabissa nel "non detto" che fa da complemento al "non finito".

Come già ci ha insegnato il caso della *Pietà vaticana*, quando si tratta del nesso tra immagini e scrittura in Michelangelo, la polisemia è d'obbligo. È una specie di enigmistica, una logica da rebus che dipende sia dall'indole e dalla creatività personaggio sia dalla temperie rinascimentale, dai suoi precoci contatti con l'ambiente elitario e coltissimo della cerchia laurenziana. Certo, coltissimo Michelangelo non lo divenne mai, e sarebbe un errore scambiare per una sorta di Poliziano in scala minore. Michelangelo fu molto meno di Poliziano, dal punto di vista dell'erudizione, ma anche assai di più, se giudicato per il suo talento e l'innovatività di artista. Pur con tutti i necessari distinguo, di certe raffinatezze e complessità medicee il Buonarroti resta pur sempre allievo sensibile e memore. Del resto, alcune delle ibridazioni pittoriche tra scrittura e immagine tardo quattrocentesche e dei primi del Cinquecento si pongono all'insegna della complessità, della rarefazione e dell'enigma. Prendete, per esempio, il cartiglio che si avvolge attorno alla Dafne, nella *Pallade che scaccia i vizi dal giardino delle virtù*, dipinto da Andrea Mantegna per lo studiolo di Isabella d'Este.²⁴ Siamo in anni vicini a questi della *Pietà vaticana* e del *David* bronzeo, in cui l'ancor giovane Michelangelo firma su marmo e scrive accanto ai propri disegni, mescolando i generi e contaminando i linguaggi. Se Mantegna confonde gli alfabeti, il Buonarroti scompiglia i materiali e mescola i soggetti grammaticali: nulla, nell'ultimo bagliore del Quattrocento e nell'aurora cinquecentesca, è quello che sembra. E tanto meno lo è la scrittura, regina di nascondimenti e allusioni.

²³ R.J. CLEMENTS, *The Lost Poem on the Bronze David and the Scolium on the Davids*, in ID., *The Poetry of Michelangelo*, London, Owen, 1966, pp. 154-60,

²⁴ Sul testo "trilingue" nel dipinto mantegnesco vedi G. BUSI in *Il Rinascimento parla ebraico*, a cura di ID.- S. GRECO, Cinisello Balsamo, Silvana, 2019, pp. 34-35.

COMPARAZIONE LETTERARIA E VISUALITÀ

di Marco Maggi

I

Scopo di questo contributo è una riflessione sul metodo della comparazione tra verbale e visuale, nel contesto dei profondi rivolgimenti prodotti dal cosiddetto *Iconic* o *Pictorial Turn* contemporaneo. Segue una modesta perorazione a favore di tale metodo, illustrata con alcuni casi di analisi testuale.

Nella «svolta visuale» degli studi culturali, convenzionalmente assegnata alla metà degli anni Ottanta del Novecento, convergono indirizzi distinti come i *Visual Culture Studies* di matrice anglosassone e la *Bildwissenschaft* nata in seno alla tradizione accademica di lingua tedesca. Secondo gli autori della più completa sintesi sull'argomento sinora apparsa in Italia, oggetto degli studi di cultura visuale sono «tutti gli aspetti formali, materiali, tecnologici e sociali che contribuiscono a *situare* determinate immagini e determinati atti di visione in un contesto culturale ben preciso». ²⁵ Di contro alla tradizionale concezione dell'immagine come segno “naturale”, in questo ambito di studi viene enfatizzata la dimensione «costruita, artefatta, tecnicamente determinata, socialmente, ideologicamente e affettivamente situata, storicamente variabile» ²⁶ delle immagini e della visione.

Il riconoscimento della “culturalità” delle immagini porta con sé il superamento del postulato forse più influente nel definirne l'opposizione rispetto al linguaggio, come detto la loro presunta “naturalità”. Ne ha tratto le opportune conseguenze uno dei massimi esponenti di questo campo di studi, Mieke Bal, quando scrive che «gli studi sulla cultura visuale non sono definiti dalla scelta dei loro *oggetti*, ma dall'attenzione rivolta alle *pratiche del vedere*». ²⁷ Oggetto degli studi di cultura visuale non sono esclusivamente le immagini, ma anche, ad esempio, l'architettura, il *design*, la moda, le forme dell'*ekphrasis* letteraria.

L'ultimo caso ci interessa in modo particolare. Il testo letterario può diventare oggetto degli studi di cultura visuale. In primo luogo, ovviamente, in quelle forme e generi che denunciano riferimenti espliciti, come per l'appunto l'*ekphrasis*; ma è la dimensione generale della visualità del testo a essere oggetto d'attenzione in quest'ambito di studi. Michele Cometa, tra i pionieri nel campo in Italia, ha scritto che, negli studi di cultura visuale, «il testo diviene [...] per sua interna vocazione il luogo in cui si articola un regime scopico (o più regimi scopici coesistenti e in conflitto)». ²⁸

La nozione di *regime scopico* qui utilizzata merita un chiarimento per illustrare meglio lo statuto di quest'ambito di studi. Con regime scopico ci si riferisce al «complesso *interplay*» ²⁹ tra immagini, dispositivi e sguardi, per studiare il quale gli studi di cultura visuale fanno ricorso alle risorse dell'antropologia dell'immagine (da Warburg a Belting), dell'archeologia dei dispositivi (nel solco di Foucault) e della fenomenologia dello sguardo (questioni di genere, differenze sociali e culturali). Osserviamo tra parentesi che un'indicazione metodologica in tutto sintonica era venuta proprio nel 1985, *annus mirabilis* per gli studi di cultura visuale, da un contesto affatto diverso: in

²⁵ A. PINOTTI – A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, p. XIV.

²⁶ Ivi, p. XV.

²⁷ M. BAL, *Visual essentialism and the object of visual culture*, «Journal of Visual Culture», II, 2003, pp. 5-32: p. 11, n. 1, cit. in trad. it. ivi, p. 39.

²⁸ M. COMETA – A. MONTANDON, *Vedere. Lo sguardo di E. T. A. Hoffmann*, Palermo, :duepunti edizioni, 2008, p. 25.

²⁹ M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 42; cfr. M. JAY, *Scopic Regimes of Modernity*, in Id., *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*, New York and London, Routledge, 1993, pp. 114-133.

quell'anno, nella prolusione al convegno AISLLI su *Letteratura italiana e arti figurative*, Vittore Branca indicava proprio, tra le «direttrici di ricerca essenziali» da sviluppare in futuro, lo studio dei «testi come creatori o rinnovatori di tipologie e di forme visuali».³⁰

Oltre la comparazione

All'interno di un contesto apparentemente così favorevole allo studio della dimensione visuale dei testi, di tutt'altro segno sono le posizioni rispetto alla giurisdizione su di essa tradizionalmente rivendicata dagli studi letterari e dalla comparatistica in particolare. *Beyond Comparison* è il titolo di un saggio comparso nel volume *Picture Theory* (1994) di W. J. T. Mitchell, uno dei padri dei *Visual Culture Studies*. Riprendendo ironicamente una locuzione della lingua inglese traducibile con l'aggettivo 'incomparabile', l'autore sferra un attacco frontale alla comparazione come metodo per lo studio dei rapporti tra verbale e visuale, derubricata come sicura opzione professionale in campo accademico tanto in tempi di vacche grasse, come «a nice extra», quanto in tempi di vacche magre, per il suo «survival value»; nel migliore dei casi, conclude l'autore, il metodo comparativo può offrire «a kind of intellectual housekeeping» in grado di mettere ordine tra le differenze non soltanto dei diversi generi di oggetti culturali, ma anche dei linguaggi critici che si occupano di essi.³¹

Nella sua requisitoria, Mitchell punta il dito in particolare contro l'adozione del metodo comparativo da parte della critica delle «arti sorelle» e della pedagogia della «letteratura e arti visive» di matrice anglosassone, inaugurata quest'ultima dalla fondazione ad Harvard della cattedra di History of the Fine Arts as Connected with Literature ricoperta da Charles Eliot Norton a partire dal 1874. Per non citare che le pietre miliari di questa tradizione di studi, che va sotto il nome di *comparative arts* o *interart studies*, andranno ricordati, dopo l'anticipazione rappresentata dal volume di Oskar Walzel sulla *Wechselseitige Erhellung der Künste* (1917), i saggi *Ut pictura poesis* di Rensselaer Wright Lee (1940), *The Sister Arts* di Jean Hagstrum (1958) e *Mnemosine* del nostro Mario Praz (1971), che per ragioni di competenza disciplinare partecipa attivamente di questa riflessione di matrice prettamente anglosassone. In merito a questa tradizione, Mitchell osserva che, nella sue forme più ambiziose (Praz, appunto, ma anche Sypher e Tinker) essa ha argomentato a favore di «extended formal analogies» tra le arti, rivelando «structural homologies» tra testi e immagini uniti da «dominant historical styles» come il barocco, il classico o il moderno;³² nelle sue forme più caute (Hagstrum) si è accontentata di rintracciare il ruolo di specifici paragoni tra verbale e visuale nelle poetiche e nelle retoriche e di esaminarne le conseguenze nella pratica artistica e letteraria: in tutti questi casi, secondo l'autore, «comparison itself is not a necessary procedure in the study of image-text relations».³³

Nel motivare le sue tesi, Mitchell fa esplicito riferimento a un argomentario ampiamente collaudato negli studi di teoria letteraria, in parte accogliendolo e in parte rifiutandolo. Il riferimento principale è il capitolo su «La letteratura e le altre arti» in *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario* di René Wellek e Austin Warren, volume che si colloca cronologicamente all'apogeo degli studi di *comparative arts* (1948).

«La poesia ha tratto ispirazione dalla pittura, dalla scultura o dalla musica, appunto perché, al pari delle cose e delle persone reali, le altre opere d'arte possono diventare temi di poesia, e il fatto che i poeti abbiano descritto opere di scultura, pittura e musica, non presenta alcun particolare

³⁰ V. BRANCA, *Introduzione generale*, in *Letteratura italiana e arti figurative*. Atti del XII Convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985), 3 voll., a cura di A. FRANCESCHETTI, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, vol. I, p. 6.

³¹ W. J. T. MITCHELL, *Beyond Comparison: Picture, Text, and Method*, in ID., *Picture Theory*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994, pp. 83-107: pp. 86-87.

³² Ivi, p. 84.

³³ Ivi, p. 89.

problema teorico», scrivono Wellek e Warren.³⁴ L'opera letteraria, a motivo del suo «poligenismo», per riprendere la formula di un teorico concorde sul tema, ovvero per la «sovrabbondanza di origini, da distinti livelli del reale», tra i quali non esiste «ontological gap» ovvero «differenziazione radicale di realtà»,³⁵ può riferirsi a un'opera d'arte visiva tanto quanto si riferisce a persone o cose reali. Come nella poesia di Borges, agli occhi del critico letterario essa apparirà non come «un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo».³⁶

Diverso è invece il caso dello studioso di letteratura in cerca di relazioni tra un testo e un'opera visuale, non in quanto *cosa* ma in quanto *opera d'arte*. Wellek e Warren indicano cinque modalità fondamentali di comparazione tra verbale e visuale: a partire (1) dagli effetti prodotti sul fruitore, (2) dalle intenzioni e dalle teorie degli artisti, (3) da un comune sfondo sociale culturale, (4) da rapporti strutturali e (5) dalle periodizzazioni della storia dell'arte. Per motivi diversi, tutte le modalità di comparazione indicate vengono rifiutate; in ragione della ripresa che ne viene fatta da Mitchell, ci soffermeremo sulle ultime tre soltanto.

La comparazione delle arti effettuata sulla base del loro comune sfondo sociale e culturale – per non parlare di quella condotta in rapporto a un supposto spirito del tempo inteso nel senso della *Geistesgeschichte* – viene giudicata ingannevole, in quanto essa «potrà rilevare soltanto una affinità di influenze sulla evoluzione delle diverse arti, e non già un necessario parallelismo».³⁷

Il «più valido metodo di comparazione delle arti» viene giudicato quello fondato sulla rilevazione di «rapporti strutturali»,³⁸ per l'analisi dei quali, tuttavia, a parere degli autori le più accreditate teoria estetiche all'epoca vigenti, quella idealistica di Croce e quella pragmatista di Dewey, non forniscono elementi utili.

Circa l'applicazione alla letteratura delle concezioni stilistiche proprie della storia delle arti (Gotico, Rinascimento, Barocco, Rococò, Romanticismo, ecc., spesso raggruppati in due filoni principali facenti capo a Classico e Romantico), infine, le conclusioni di Wellek e Warren pervengono per vie diverse alla stessa soluzione data al problema in un libro esattamente contemporaneo, *Letteratura europea e Medioevo latino* di Ernst Robert Curtius.³⁹ Gli autori individuano nel già citato libro di Walzel il più concreto tentativo operato in questo campo. Partendo dal binarismo dei criteri di Wölfflin, tuttavia, in Walzel «di tutta la storia della letteratura non ci resta che una coppia di contrari», «del tutto insufficiente ad affrontare le forme assai varie del reale sviluppo storico», e oltre tutto a rischio di oscurare continuità significative tra Rinascimento e Barocco, come tra *Klassik* e Romanticismo in Germania. Restano inoltre insoluti il problema di spiegare «il fatto indiscusso che le arti non si evolvono con lo stesso ritmo nello stesso tempo» e il fatto riconosciuto delle epoche o nazioni fiorenti in una sola o due arti: fenomeno per spiegare il quale non è sufficiente far ricorso a peculiarità dell'«anima nazionale».⁴⁰

Contrariamente alle tesi livellatrici che fanno riferimento a un presunto spirito del tempo, concludono gli autori, «occorre pensare la somma totale delle attività culturali dell'uomo come un intero sistema di serie che si evolvono in modo autonomo, ciascuna delle quali ha un suo apparato di norme che non dev'essere di necessità identico a quello delle altre serie». Solo una volta elucidato tale apparato di norme, non ottenibile attraverso una mera trasposizione da altri ambiti,

³⁴ R. WELLEK – A. WARREN, *Theory of Literature*, (1948), trad. it. *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Bologna, il Mulino, 1956, p. 167.

³⁵ C. GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, (1985, 2005), trad. it. *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, il Mulino, 20082 (1992), pp. 154-155.

³⁶ J. L. BORGES, *Una rosa amarilla*, in *El Hacedor*, (1960), trad. it. in ID., *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 1140-1141: p. 1140.

³⁷ R. WELLEK – A. WARREN, *Teoria della letteratura*, cit., p. 174.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Cfr. E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, (1948), trad. it. a cura di R. Antonelli, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 19-23; cfr., su questo aspetto, il dialogo tra Curtius e Warburg ricostruito da L. RITTER SANTINI, *Idee difficili e immagini facili. Sulle formule del patetico*, in EAD., *Ritratti con le parole*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 13-39.

⁴⁰ R. WELLEK – A. WARREN, *Teoria della letteratura*, cit., pp. 179-180.

sarà possibile confrontare l'evoluzione nelle diverse arti; prevedibilmente, la risposta «prenderà la forma di un intricato disegno di coincidenze e divergenze, piuttosto che di linee parallele».⁴¹

Ad analoghe conclusioni perviene il già citato Claudio Guillén, che si colloca cronologicamente tra Wellek-Warren e Mitchell, per il quale è auspicabile un'elucidazione sul piano estetico di struttura, stratificazione, limitazioni delle arti in questione, quali paralipomeni a una loro comparazione; sempre tuttavia a partire da un «modello pluralistico e dialettico di periodo» opposto al «concetto omogeneo e interartistico di epoca culturale; ed ancora di più all'idea del «corso simultaneo», o sincronia, delle arti (*Gleichlauf der Künste*)».⁴²

Rispetto a questi precedenti, la critica di Mitchell alla comparazione come metodo si colloca in posizione di rottura per un lato e di continuità per un altro. La discontinuità consiste nel rifiuto della possibilità di determinare in sede estetica le basi sulle quali effettuare in seguito la comparazione, concependo i *media* verbali e visuali come «distinct, separate, and parallel spheres that converge only at some higher level of abstraction (aesthetic philosophy; the humanities; the dean's office)».⁴³ Verbale e visuale coesistono in ogni rappresentazione, per Mitchell, che ha coniato a questo proposito il fortunato termine *imagetext*; pertanto le questioni sollevate dalla comparazione interartistica debbono essere affrontate non *between* le arti o i *media* o differenti forme di rappresentazione, ma *within*, all'interno di ciascuna di esse. Con questo, Mitchell ribadisce l'assunto messo in evidenza all'inizio a proposito del significato degli studi di cultura visuale per gli studi letterari. Più precisamente, egli indica la visualità immanente al testo «in the fabric of description, narrative "vision", represented objects and places, metaphor, formal arrangements and distinctions of textual functions, even in typography, paper, binding».⁴⁴

La continuità è invece rilevabile nella critica a quello che viene definito il «ritualistic historicism» che conferma immancabilmente la «master narrative»,⁴⁵ la sequenza dominante dei periodi storici, sacrificando storie alternative, contromemorie e pratiche di resistenza. Su questo punto il discorso di Mitchell incrocia quello, sviluppato in particolare da Georges Didi-Huberman a partire da Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein, sull'anacronismo come dimensione fondamentale della sfera visuale.⁴⁶

Da quest'ultimo punto di vista, osserva Mitchell, la critica scettica di Wellek al metodo comparativo resta un efficace antidoto; ad essa tuttavia egli rimprovera di non tentare alcuna analisi delle intuizioni di base e dei motivi che hanno determinato il successo della comparazione interartistica. Dal suo punto di vista, questa metodologia corrisponde a un autentico desiderio critico di connettere differenti aspetti e dimensioni dell'esperienza culturale. La sfida consisterebbe allora nel ridescrivere l'intera problematica testo/immagine soggiacente il metodo comparativo e identificare pratiche critiche che possano facilitare un «sense of connectedness»,⁴⁷ senza alimentare le tendenze omogeneizzanti ed «anestetiche» delle strategie comparative.

Intertestualità come intermedialità

La ricerca di un senso di connessione che non sbocchi nella pretesa di onnicomprensività dei *tipi* correlati ai periodi storici (connessione «orizzontale») e nemmeno nell'atemporalità dei *topoi*, può trovare alimento in una ripresa del progetto comparatistico in chiave per così dire minore,

⁴¹ Ivi, pp. 181-182

⁴² C. GUILLÉN, *L'uno e il molteplice*, cit., p. 161.

⁴³ W. J. T. MITCHELL, *Beyond Comparison*, cit., p. 85.

⁴⁴ Ivi, p. 99.

⁴⁵ Ivi, pp. 84-85.

⁴⁶ Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, (2000), trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

⁴⁷ W. J. T. MITCHELL, *Beyond Comparison*, cit., p. 88.

centrata su quella pratica fondamentale dell'esercizio comparatistico che è lo studio dell'intertestualità.

L'intertestualità qui evocata non corrisponde alle versioni strutturaliste o culturologiche del concetto, le quali, a partire dal riferimento al codice o a una tipologia della cultura, riconducono alla dimensione testuale le diverse forme di rappresentazione non verbali. Essa non corrisponde nemmeno alla sussunzione sotto l'etichetta di 'intertestualità' di forme "selezionate" di intermedialità letteraria, in particolare – come proposto da Ulrich Weisstein – quelle improntate a esplicita attitudine citazionale o allusiva nei confronti di opere visuali.⁴⁸ La concezione di intertestualità cui qui si fa riferimento fa leva piuttosto – sul presupposto, evidenziato dagli studi di cultura visuale, della visualità come dimensione fondamentale dei testi, anche a prescindere dal loro coinvolgimento in pratiche efrastiche – sul potenziale di connessione del collegamento intertestuale, da intendersi in senso letterale, come legame di testo verbale con testo verbale. Si tratterà evidentemente di costellazioni, connessioni senza pretesa di esaustività, che tuttavia possono rispondere efficacemente a quel bisogno di sentire la cultura come un fatto unitario messo in evidenza da Mitchell. Seguendo le riflessioni del filosofo e sinologo François Jullien, si tratterà di rilevare non delle *differenze*, che in quanto tali presuppongono a monte una comune identità fondante, ma degli *scarti* tra testualità non gerarchicamente ordinate,⁴⁹ com'è proprio dell'intertestualità, che in ciò si differenzia dal rapporto tra testo e fonte.

Da questo punto di vista, l'intertestualità dispone di un potenziale ancora da scoprire, per lo studio della visualità immanente al testo letterario. Esso è legato a una prerogativa messa bene in evidenza da Cesare Segre: «Il modo d'uso, o il co-testo d'impiego, fa valere i diritti del codice assimilante; ma è notevole che il codice assimilato si ritrovi in qualche misura all'interno del codice assimilante, cioè che una fase storica anteriore sia inglobata in quella posteriore».⁵⁰ Appartiene alla "genetica" dell'intertestualità una stratificazione di temporalità differenti che ne fa un oggetto privilegiato per intercettare la temporalità anacronistica delle immagini, la dinamica delle sopravvivenze che ne determina l'esistenza e la «conoscenza accidentale»⁵¹ (com'è sempre quella dei legami intertestuali) che ne governa la conoscenza. Altri, memori della lezione di Freud, hanno accostato la ricerca intertestuale al sogno, per la compresenza di piani temporali che la caratterizza.⁵²

Nei casi di studio che seguono,⁵³ le indicazioni dei teorici di cultura visuale sulla visualità immanente al testo letterario saranno combinate con un prudente recupero del metodo comparativo come studio dell'intertestualità. Ne possono derivare un «senso di connessione» non soltanto in prospettiva sincronica, tra i diversi ambiti della cultura, ma anche in prospettiva diacronica, come registrazione sismografica di sopravvivenze e inattese riapparizioni di regimi scopici appartenenti al passato. Si tratta di esempi tratti dalla letteratura italiana, sia per coerenza rispetto all'impostazione

⁴⁸ Cfr. U. WEISSTEIN, *Literature and the (Visual) Arts. Intertextuality and Mutual Illumination*, in *Intertextuality: German Literature and Visual Art from Renaissance to the Twentieth Century*, edited by I. HOESTEREY and U. WEISSTEIN, Columbia, South Carolina, Camden House, 1993, pp. 1-17.

⁴⁹ Cfr. F. JULLIEN, François, *L'Écart et l'entre*, (2012), trad. it. *Contro la comparazione. Lo scarto e il "tra". Un altro accesso all'alterità*, a cura di Marcello Ghilardi, Milano, mimesis, 2014.

⁵⁰ C. SEGRE, *Intertestualità*, in ID., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 85-90: p. 86 (sottolineatura nostra).

⁵¹ Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Phasmes. Essai sur l'apparition*, (1998), trad. it. *La conoscenza accidentale: apparizione e sparizione delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

⁵² Cfr. M. CORTI, *Intertestualità*, in *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, 2 voll., Milano, Bompiani, 1997, vol. 2, pp. 15-32: p. 30 (con suggestivo riferimento al *De somniis* di Boezio di Dacia); C. LOMBARDI, *Il dialogo intertestuale*, in *Letterature comparate*, a cura di Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2014, pp. 81-107: pp. 85-86.

⁵³ Si riprendono qui, nel primo e nel terzo esempio di lettura, analisi più estesamente condotte rispettivamente in M. MAGGI, *Le lucciole, o il nuovo Laocoonte di Dante*, «Letteratura & Arte», XIV, 2016, pp. 9-24; ID., *Don Chisciotte in Canavese*, in *Tutti riceviamo un dono. Per festeggiare i dieci anni dell'Istituto di studi italiani di Lugano*, a cura di C. BOLOGNA, S. PRANDI e F. PUSTERLA, Bellinzona, Casagrande, 2018, pp. 93-98. Il secondo esempio sviluppa la lettura condotta in ID., *Neobarocco «sub-andino»: una proposta per Gadda*, «Intersezioni», XXXVIII, 2018, pp. 83-91.

di fondo degli studi culturali, che, come sottolineato da Michele Cometa, invitano in primo luogo all'analisi delle culture di appartenenza;⁵⁴ sia anche per l'importanza peculiare della questione delle immagini (sulla quale hanno insistito Carlo Dionisotti e, più di recente, Yves Bonnefoy)⁵⁵ all'interno della cultura italiana. Si procederà esemplificando a campione sulla base della tripartizione delle componenti dei regimi scopici proposta da Cometa (immagini, dispositivi, sguardi), con testi tratti da epoche diverse, tanto in poesia quanto in prosa.

II

Dante e l'animazione delle immagini

Nel primo caso in esame, l'intertestualità consente di far affiorare una riflessione sulle immagini avente per fulcro il canto XXVI dell'*Inferno* di Dante. Com'è noto, il racconto di Ulisse è bipartito in due sezioni, l'una dedicata all'elencazione delle colpe per le quali l'eroe è dannato, l'altra alla narrazione del «folle volo». A tale riguardo la critica si è divisa tra chi sottolinea la discontinuità tra le due parti, rinvenendo nella sete di conoscenza che anima l'eroe omerico nel suo ultimo viaggio una sorta di riscatto rispetto alle frodi compiute, e chi invece rimarca la continuità tra queste ultime e l'inganno verbale perpetrato ai danni dei compagni con l'«orazion picciola». Nell'uno come nell'altro caso, non si è prestata attenzione al fatto che le astuzie di Ulisse rievocate da Dante hanno tutte a che fare con le immagini, piuttosto che con le parole; più che il *fandi fictor* della tradizione, l'eroe omerico appare nella *Commedia* come *scelerum inventor* (*Æn* II, 164; VI, 529), a patto di specificare l'epiteto in rapporto alla manipolazione di segni di natura iconica:

Rispuose a me: «Là dentro si martira
Ulisse e Diomede, e così insieme
a la vendetta vanno come a l'ira;
e dentro da la lor fiamma si geme
l'agguato del caval che fé la porta
onde uscì de' Romani il gentil seme.
Piangevisi entro l'arte per che, morta,
Deïdamia ancor si duol d'Achille,
e del Palladio pena vi si porta».
(*Inf.* XXVI, 55-63)

Le colpe che condannano Ulisse sono esemplificate dall'inganno del cavallo di Troia e da due altri episodi meno noti, l'uno narrato da Stazio, l'altro da Virgilio. Nel primo libro dell'*Achilleide* si racconta di come Ulisse e Diomede si insinuarono alla corte di Sciro, dove Achille era stato nascosto dalla madre Teti affinché egli non prendesse parte alla guerra di Troia; vestito in abiti femminili tra le fanciulle della corte, Achille aveva sposato Deidamia, figlia di Licomede re dell'isola; ma, rapito dalle sottili arti di Ulisse, Achille abbandona la corte e la donna, che Dante colloca ancora dolente nel Limbo (*Purg.* XXII, 114). Nel secondo libro dell'*Eneide*, giusto prima dell'episodio di Laocoonte (in seguito il crocevia più frequentato delle relazioni tra verbale e visuale), si narra invece di quando Ulisse rapì dalla rocca di Troia il Palladio, una statua miracolosa di Minerva posta a protezione della città.

⁵⁴ Cfr. gli appelli di M. COMETA, *Studi culturali*, Napoli, Guida, 2010, pp. 48-52; ID., *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016, p. 60.

⁵⁵ Cfr. C. DIONISOTTI, *La galleria degli uomini illustri*, «Lettere italiane», XXXIII, 1981, pp. 482-492; Y. BONNEFOY, *Introduzione. Una terra per le immagini*, in ID., *La civiltà della immagini. Pittori e poeti d'Italia*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 3-14.

In tutti questi casi, le colpe di Ulisse e Diomede hanno a che fare con le immagini, a partire dal simulacro del cavallo, che – sempre secondo il racconto di Virgilio – viene introdotto nella città come espiazione del Palladio violato (*Æn.* II, 183-184; la rimozione della statua stessa era stata accompagnata da prodigi, vv. 172-175). È infine ancora mediante immagini, che nell’invincibile forza persuasiva manifestano la loro vitalità, che Ulisse e Diomede convincono Achille a seguirli in guerra. Secondo quanto narra Stazio, giunti alla reggia di Sciro i due collocano tra i doni destinati alle fanciulle della corte uno scudo decorato con scene di guerra. Alla vista dell’arma, l’indole guerriera di Achille vince sull’amore per Deidamia; stratagemma ordito dal versatile [*varius* (*Achill.* I, 847)] Ulisse, che con ciò rivela la propria potenza di manipolatore, più che di parole, di immagini; il peccato che lo accomuna agli altri dannati della bolgia si rivela pertanto, più che il *consiglio frodolente*, il «malo uso dell’ingegno»,⁵⁶ nel caso specifico come abuso delle immagini.

A ben guardare, il tema penetra anche nel canto successivo, questo sì esplicitamente dedicato all’abuso del linguaggio da parte di Guido da Montefeltro, ma sempre introdotto attraverso l’immagine di un simulacro che appare dotato di vita, il toro di Falaride (*Inf.* XXVII, 7-15). D’altra parte la tematica dell’animazione delle immagini⁵⁷ pervadeva già il «mutare e trasmutare» dei canti XXIV-XXV, ai quali Dante fa riferimento, invocando all’inizio del XXVI la necessità di un mutamento di registro, attraverso il verbo *invidiare*.⁵⁸

La questione delle immagini in rapporto alla vita non si esaurisce tuttavia qui, nella *Commedia*, se la mèta del viaggio di Ulisse è il «mondo senza gente» (*Inf.* XXVI, 117), il Paradiso Terrestre al quale il *viator* sarà infine ammesso, unico vivente dopo la cacciata di Adamo ed Eva. Non a caso Aby Warburg indugerà sulle figurazioni della *Primavera* di Botticelli, come noto ispirate alle allegorie dei canti finali del *Purgatorio*, nel mettere a punto la sua concezione dell’immagine come ‘dinamogramma’.⁵⁹

Gadda e la forma-atlante

Il secondo esempio riguarda un caso classico di *ekphrasis*, che il ricorso all’intertestualità consente di illuminare non in rapporto al contenuto della rappresentazione, bensì al dispositivo che ne regola la visione. Si tratta della celebre descrizione di un dipinto raffigurante i santi Pietro e Paolo in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda:

Con particolar vigore enunciativo, in un mirabile adeguamento al magistero dei secoli, erano effigiati gli alluci. In ognuno dei due protesi la correggiuola di non altrimenti

⁵⁶ M. FUBINI, *Canto XXVI*, in *Lecture dantesche*, a cura di G. GETTO, 3 voll., I: *Inferno*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 491-513: p. 496.

⁵⁷ Sul tema negli studi di cultura visuale cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *La Peinture incarnée*, (1985), trad. it. *La pittura incarnata*, Milano, il Saggiatore, 2008; D. FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, (1989), trad. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993 e 2009; F. H. JACOBS, *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005; S. PAPAPETROS, *On the Animation of the Inorganic. Art, Architecture, and the Extension of Life*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2012; S. SETTIS, *Pathos und Ethos. Morphologie und Funktion*, «Vorträge aus dem Warburg-Haus», I, 1997, pp. 31-73, trad. it. *Pathos ed Ethos, morfologia e funzione*, «Moderna», VI, 2004, pp. 23-34; ID., *Schemata e Pathosformeln tra gli antichi e i moderni, La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell’arte, nella vita*, a cura di M. L. CATONI, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. VII-XI; V. I. STOICHITA, *L’effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, il Saggiatore, 2006.

⁵⁸ *Inf.* XXVI, 24 («... ch’io stesso nol m’invidi»), da cfr. con *Inf.* XXV, 99 («... io non lo ’nvidio»).

⁵⁹ Cfr. A. WARBURG, *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling»: eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, (1893), in ID., *Gesammelte Schriften*, (1932), tr. it. *La «Nascita di Venere» e la «Primavera» di Botticelli. Ricerche sull’immagine dell’antichità nel primo Rinascimento italiano*, in ID., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Firenze, La Nuova Italia, 19802 (1966), pp. 1-58.

percepita calzatura segregava e unicizzava il nocchiuto in quella augusta preminenza che gli è propria, che è dell'alluce, e soltanto dell'alluce, sbrancandolo fuori dalla frotta de' ditonzoli meno elevati in grado e meno disponibili per il giorno di gloria, ma pur sempre, negli atlanti degli osteologi e nei capolavori della pittura italiana, diti di piede.⁶⁰

I commentatori del passo si sono impegnati, con maggiore o minor forza persuasiva, a indicare possibili fonti pittoriche della descrizione, interrogandosi inoltre sulla possibile origine di altri riferimenti storico-artistici presenti nella prosecuzione della pagina, in particolare al *Tondo Doni* di Michelangelo e allo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello.⁶¹ Non si è sinora prestata attenzione, invece, all'indicazione dei dispositivi all'interno dei quali Gadda "monta" questa sequenza di immagini, gli «atlanti degli osteologi» e i «capolavori della pittura italiana».

Si potrebbero anche in questo caso indicare referenti possibili, come il tomo I: *Osteologia, artrologia, miologia* dell'*Atlante di anatomia umana* di Martinus Willem Woerdeman e le tavole 1-14: *Osteologia* dell'*Atlante di anatomia umana descrittiva* di Angelo Farina, opere entrambe pubblicate a ridosso (rispettivamente 1955 e 1956) della pubblicazione in volume del romanzo; così come, sull'altro versante, tra altre opere coeve di titolo affine, i *Cento capolavori della pittura italiana del Rinascimento* introdotti da Marco Valsecchi (1952). Più che a specifiche opere, tuttavia, conta qui il riferimento a determinate tipologie testuali e alla *dispositio* delle immagini che le caratterizza, riconducibile alla forma-atlante:⁶² forma sulla quale Gadda esempla il rutilante montaggio sul tema degli alluci.

Diplopie cervantine

L'intertestualità letteraria può infine fornire preziose indicazioni relative alle dinamiche dello sguardo all'interno dei testi, altra componente fondamentale della loro dimensione visuale. Si prendano questi versi da *La signorina Felicita* di Guido Gozzano:

La tua casa che veste una cortina
di granoturco fino alla cimasa:
come una dama secentista, invasa
dal Tempo, che vesti da contadina.⁶³

L'effetto distanziante determinato dall'*enjambement* (*cortina / di granoturco*), intensificato dallo stridore prodotto dall'insistenza sul lessico tecnico dell'architettura (*cimasa*), è reduplicato dall'opposizione *dama secentista / contadina*. L'immagine degli umili festoni che ornano la facciata

⁶⁰ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in ID., *Opere*, edizione diretta da Dante Isella, 5 voll., vol. II: *Romanzi e racconti II*, Milano, Garzanti, 20072 (1989), p. 196.

⁶¹ Alcune proposte di modelli figurativi in M. A. TERZOLI, *Commento a «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana» di Carlo Emilio Gadda*, 2 voll., Roma, Carocci, 2015, vol. II, pp. 700-718. In una lussureggiante evocazione di dita, dei piedi e delle mani, dalle *Baigneuses* di Courbet alla *Ricotta* di Pasolini, il montaggio gaddiano prolifera in S. S. NIGRO, *L'orologio di Pontormo. Invenzione di un pittore manierista*, introduzione di G. Manganelli, Milano, Bompiani, 2013, pp. 79-82. Su Gadda e il visuale in generale cfr. F. LONGO, «Leggi: e te tu vedrai». *Gadda e le arti visive*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.

⁶² Sul tema negli studi di cultura visuale cfr. G. BRUNO, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, (2002), trad. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, (2002), Milano, Johan & Levi, 2015; T. CASTRO, *La Pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011; G. DIDI-HUBERMAN, *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, trad. franc. parziale *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Minuit, 2011; S. FLACH – I. MÜNZ-KOENEN – M. STREISAND, *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München, Fink, 2005.

⁶³ G. GOZZANO, *La signorina Felicita ovvero la Felicità*, vv. 21-24, in ID., *Tutte le poesie*, nuova edizione a cura di A. ROCCA, con un saggio di M. GUGLIELMINETTI, Milano, Mondadori, 2016, p. 103.

cadente della villa «è certo tratta – conferma Paolo Mauri – dal paesaggio canavesano, che in autunno si colorava del giallo-oro delle pannocchie di meliga disposte appunto a cortina sulle case dei contadini»;⁶⁴ ma, come sempre in Gozzano, anche in questa immagine il mondo reale trascolora nei mondi di carta, e con altrettanta certezza è possibile scorgere, nella *dama secentista che vestì da contadina*, la trasfigurazione, compiuta nella camera oscura della fantasia di Don Chisciotte, della rustica realtà di una popolana di nome Aldonza, nell'immagine ideale di Dulcinea del Toboso travestita da pastorella, come in uso negli svaghi di corte al tempo di Cervantes.

È Gozzano stesso, d'altra parte, a segnalare, proprio ricorrendo a Cervantes, che il realismo cartografico non è la chiave più adatta per penetrare nelle geografie poetiche della *Signorina Felicita*. L'operazione è condotta attraverso un'elusione che è in realtà un'allusione (ripetuta due volte nel componimento), da sempre interpretata come sentimentale omaggio al "campanile": il «dolce paese che non dico» (vv. 6, 354). Non Agliè, non il "verde Canavese" (qui peraltro dipinto, nell'immagine del ricordo, nelle tinte spente della «morte dell'estate») sono qui evocati, bensì il «*lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme*» dell'*incipit* del *Don Quijote*! In un'ottica (in senso scientifico) tipicamente donchisciottesca – che è al contempo delicato omaggio a una situazione topica della poesia d'amore secentesca – Felicita appare anche in un'altra coppia di versi: «Io ti parlavo, piano, e tu cucivi / inebriata dalle mie parole»: forse una memoria dell'inizio del capitolo 31 della prima parte del romanzo di Cervantes, dove Don Chisciotte immagina Dulcinea intenta a un prezioso lavoro d'ago a celebrazione delle sue imprese («*bordando alguna empresa con oro de cañutillo*»).

⁶⁴ P. MAURI, *Nei luoghi di Guido Gozzano. Saggio di geografia letteraria*, Torino, Nino Aragno Editore, 2012, pp. 20-21.

AFFERMAZIONE E SVILUPPO DEL GRAPHIC NOVEL FRA FUMETTO E LETTERATURA

di Enrico Fornaroli

Quando mi è stato proposto di intervenire sul tema di quest'anno, *Letteratura e arti visive*, mi sono venuti alla mente molti stimoli, occupandomi da tempo delle interconnessioni tra questi due ambiti di ricerca, ma dopo aver ascoltato gli interventi che mi hanno preceduto, sono contento di aver individuato, per condividere con voi alcune mie riflessioni, il tema del rapporto tra letteratura e fumetto. Nella mia lezione vi proporrò pertanto un excursus panoramico per ripercorrere insieme, con l'apporto di molte immagini,* il processo che negli ultimi vent'anni ha portato, attraverso l'evoluzione del medium fumetto sia sul piano dei sistemi editoriali sia sul piano delle forme della narrazione, a un formato editoriale che anche in Italia chiamiamo *graphic novel*.

È importante infatti analizzare il rapporto tra letteratura e fumetto, e tra fumetto e forma romanzo, prendendo in considerazione i cambiamenti intervenuti nei formati editoriali. Inoltre vedremo come la relazione tra fumetto e letteratura passi attraverso ciò che veniva evocato ieri da Marco Maggi, cioè non solo l'interdisciplinarietà, ma anche l'intertestualità: si tratta quindi di un dialogo che passa attraverso la condivisione di contenuto e la sua rielaborazione.

Partirei con l'offrire alcune coordinate utili a delimitare l'oggetto dell'analisi di quest'oggi: il *graphic novel*.

Il termine, coniato negli Stati Uniti dove appare per la prima volta collegato a *Contratto con Dio* (*A contract with God*, 1978) di Will Eisner, in Francia è stato tradotto con *roman graphique*, mentre in Italia, insieme all'analoga translitterazione di "romanzo grafico", possiamo trovare anche la variante "romanzo a fumetti"; in tutti i casi l'accento posto sul termine "romanzo" sottolinea la centralità della dimensione narrativa con una forte connotazione letteraria.

Nel 2012 l'Enciclopedia Treccani ha proposto un *Lessico del XXI secolo* con l'intento di descrivere i nuovi ambiti lessicali che ne hanno segnato il primo decennio. Fra le voci inserite in questo *Lessico* troviamo anche la voce *Graphic novel*, compilata da Marco Pellitteri:

Espressione introdotta nel 1964 su una rivista amatoriale statunitense per designare un certo tipo di fumetti europei "sofisticati". Questo perché *graphic* in inglese non indica solo il "visivo" ma anche un contenuto "forte" e "impegnativo". La locuzione è divenuta nota ai più solo dal 1978 con la pubblicazione del libro a fumetti di Will Eisner *A contract with God and other tenement stories*, presentato con tale etichetta editoriale per distinguerlo dall'albetto mensile con storie di supereroi per adolescenti, formato allora dominante negli Stati Uniti.

È interessante notare come, nel contesto statunitense, il concetto di *graphic novel* si contrapponga a quello *comic book*, formato editoriale che definisce il tradizionale albo a fumetti, quasi a sottolinearne la diversa destinazione di pubblico: adulto e culturalmente attrezzato il primo, popolare e legato a una fruizione adolescenziale il secondo (mantenendo quest'ultimo un forte legame con il fumetto delle origini, i *comics* appunto, ma cambiando il proprio formato editoriale, per la prima volta dichiaratamente legato alla "forma libro" e non più ad altri canali di diffusione, quali la stampa periodica).

Con *Graphic novel* si è poi passati a identificare libri a fumetti dall'intento e talvolta dagli esiti romanzeschi benché la definizione in sé non salvi molti *Graphic novel* dalla mediocrità. Ritenuto da certa stampa generalista una forma espressiva distinta dal fumetto, nelle sue manifestazioni seriali popolari, di fatto il *Graphic novel* non è un genere o una forma a sé bensì

* Riporto qui solo alcune delle immagini proiettate nel corso della lezione, riferibili in particolar modo ai fumetti più datati, rinviando alla bibliografia conclusiva per un apparato iconografico più esteso.

un'etichetta commerciale con cui il fumetto è riuscito a conquistarsi, specie a partire dai primi anni del XXI secolo, un settore delle librerie e una migliore reputazione nei circoli intellettuali. Lo dimostrano i molti fumetti seriali di tutti i generi raccolti in volumi antologici e presentati come *Graphic novel*.

In quest'ultimo passaggio ciò che non mi trova particolarmente concorde è il ridurre il termine *graphic novel* a una semplice etichetta editoriale. È vero che, anche per *Contratto con Dio*, il termine *graphic novel* è stato utilizzato come espediente per definire, nell'ambito della diffusione libraria, una nuova forma editoriale, ma, come vedremo, legare il concetto di *graphic novel* al puro ambito commerciale è ampiamente riduttivo.

Iniziamo quindi questo excursus storico che ci permetterà di seguire insieme lo sviluppo e l'affermazione del *graphic novel*.

Il fumetto nasce seriale e si sviluppa vincolato a un meccanismo di standardizzazione dei contenuti e dei formati editoriali che lo caratterizza per i primi settant'anni di vita. Il formato editoriale è inizialmente legato ai supplementi domenicali a colori: le *Sunday pages* ospitate nella maggior parte dei quotidiani statunitensi che molti lettori chiamavano *Sunday funnies*, *Funny papers* o semplicemente *Funnies*. Proprio questi supplementi domenicali rappresentano il primo contenitore di storie a fumetti, sin dalla loro fase embrionale (si pensi alle tavole domenicali di *Yellow Kid*), la cui finalità è l'espansione del pubblico della stampa quotidiana attraverso l'offerta di nuove occasioni di lettura e di intrattenimento. Sostanzialmente la nascita del fumetto è legata alle esigenze di diffusione della stampa periodica, e in particolare delle testate quotidiane organizzate in grandi *network* editoriali, che trovano in questi contenitori stampati a colori, ospitati all'interno di un contenitore in bianco e nero come è il quotidiano, un elemento fondamentale per aumentare le vendite. Questa intuizione fu talmente felice da dare l'impulso fondamentale allo sviluppo del nuovo medium: un linguaggio per immagini che, nel corso del Novecento, in Italia abbiamo definito *fumetto*, negli Stati Uniti *comics* e nei paesi francofoni *bande dessinée*.

L'obiettivo delle testate è offrire ai lettori qualcosa di spettacolare, che li sappia conquistare solleticando il loro desiderio di meraviglia, un sentimento ben riassunto dallo slogan che apriva il supplemento a fumetti dei quotidiani di Randolph Hearst (uno dei maggiori protagonisti della nascita e della diffusione del fumetto negli Stati Uniti). Nel supplemento dell'«American Humorist», infatti, nel 1897 compaiono i *Katzenjammer Kids* (conosciuti in Italia come Bibì e Bibò) accompagnati dal seguente lancio pubblicitario: «Otto pagine di indecenti poligoni splendori che fanno apparire l'arcobaleno un tubo di piombo». L'intento delle grandi catene giornalistiche, che vanno sviluppandosi proprio in quegli anni, è quello di connotare questi contenitori come un momento di svago e intrattenimento che nel fine settimana permetta a un pubblico alquanto variegato dal punto di vista delle origini sociali e soprattutto etniche di fruire dei quotidiani. Dobbiamo immaginare gli Stati Uniti di fine Ottocento come un grande crogiolo di razze, uno straordinario approdo di flussi migratori, nel quale il fumetto diventa un essenziale strumento di alfabetizzazione e di dialogo tra le componenti sociali che si stanno affacciando sul continente nordamericano. Gli stessi *Katzenjammer Kids*, dichiarando la propria discendenza da *Max und Moritz* di Wilhelm Busch, si esprimono in un inglese con marcato accento tedesco. E se ci soffermiamo ad analizzare la caratterizzazione di *Yellow Kid*, osserviamo che il bambino dal grande camicione giallo è raffigurato con tratti fortemente meticci. Non è del resto un caso che le sue avventure abbiano come protagonisti bambini e adolescenti dei quartieri popolari della New York di fine secolo, che si muovono nel proletario Hogan's Alley, il vicolo di Hogan, teatro nel quale questo "crogiolo etnico" trova il suo fondamentale momento di narrazione.

In sostanza queste *Sunday pages* sono veri e propri *cadeaux* per il lettore, sono contenitori di forme narrative ancora ibride, tappe di un'evoluzione nella quale le immagini svolgono ancora una funzione di accompagnamento dei racconti, non ancora strutturalmente congegnati intorno alla figura come elemento centrale. Sul piano dell'organizzazione formale della narrazione per immagini, nella strutturazione di sequenze del racconto, *Yellow Kid* non possiede ancora la forma

che, solo pochi anni dopo, sarà propria del medium fumetto: una concatenazione di immagini racchiuse in vignette, delimitate da cornici, all'interno delle quali si costruisce il senso del racconto, articolato in sequenze: perché il fumetto è sin dalle origini un linguaggio sequenziale.



In questa fase pionieristica, invece – come abbiamo visto per *Yellow Kid* – l'ampia pagina domenicale è l'unità di misura e la tavola autoconclusiva, fortemente debitrice dell'illustrazione, è il formato dominante. Anche negli episodi di *Buster Brown* (personaggio creato da Richard Felton Outcault, autore di *Yellow Kid*, pochi anni dopo), pur essendo l'articolazione della tavola già più fumettistica e organizzata attraverso una semplice ma rigorosa struttura a riquadri, lo sviluppo narrativo rimane ancora legato a una composizione che si concentra nella singola pagina: in questo modo, l'effetto comico che la tavola deve generare, al quanto simile al meccanismo dello *slapstick comedy* del cinema coevo, riesce a sprigionarsi appieno.

La stagione dei supplementi domenicali segna gli esordi del fumetto ed è il simbolo di una profonda connessione tra lo sviluppo della stampa periodica e la possibilità che all'interno di questo canale il fumetto possa non solo trovare una propria collocazione, ma ne diventi una componente fondamentale, almeno nella prima metà del Novecento.

Un aspetto cruciale per comprendere l'evoluzione delle "forme-fumetto" sta, infatti, nello stretto legame tra la modalità di organizzazione del testo e i formati editoriali che ne costituiscono il contenitore.

Nel periodo del suo debutto, il fumetto non ha infatti ancora l'autonomia editoriale necessaria per essere acquistato e fruito in una pubblicazione che contenga solo storie a fumetti, così deve farsi ospitare dalle grandi testate periodiche, di cui – come si è detto – diventa l'indiscusso protagonista. Il riferimento alla categoria più ampia di "stampa periodica" non è casuale perché non sono solo i quotidiani a proporre sezioni dedicate all'illustrazione popolare e all'esordiente fumetto – questo nel mercato nordamericano e in tutta l'area di tradizione anglosassone –; in Europa, la diffusione del fumetto avviene soprattutto attraverso le riviste e altri formati editoriali, come gli albi brossurati e cartonati.

Basti pensare all'italiano «Corriere dei Piccoli», che nel 1908 viene proposto come supplemento settimanale autonomo e separato del quotidiano «Corriere della Sera», o alle numerose pubblicazioni transalpine, con una periodicità che può variare dal settimanale, al quindicinale, al

mensile, come «Bécassine», «Les pieds nickelés» e altre riviste pensate per i giovani lettori della *Belle Époque*.

Possiamo quindi affermare che il fumetto si è necessariamente sviluppato all'interno di una dimensione editoriale periodica – quotidiani o riviste, a seconda dei contesti culturali –, e in un ambito produttivo nel quale il binomio serializzazione/standardizzazione si tradusse ben presto in moduli compositi all'interno dei quali, con sempre maggiore rigidità, andarono ad articolarsi le storie a fumetti: nei quotidiani statunitensi, per esempio, le *Daily strips* (strisce quotidiane) iniziarono ad affiancare le *Sunday pages* (tavole domenicali), diventando sempre più popolari nei decenni a venire.

Il binomio serializzazione/standardizzazione, sul quale si impostò gran parte della produzione a fumetti del Novecento, comporta una maggiore concentrazione sulla figura protagonista della testata. Prendiamo come esempio *Yellow Kid*, che tutta la storiografia specialistica cita come il personaggio che dà il via al fumetto negli Stati Uniti, anche se in realtà la serie si intitolava originariamente *Hogan's Alley* e solo in un secondo momento divenne *Yellow Kid*. Nella dialettica serializzazione/standardizzazione ciò che diventa preminente anche nominalmente è appunto il personaggio, dal cui nome prende il titolo la serie. È l'epoca dei grandi eroi popolari, cui si affidano complesse narrazioni nelle quali si riconosce un pubblico di fedeli lettori. Sono decine le serie, più o meno famose, avviate fra il 1928 e il 1936, fra le quali troviamo le storie più popolari del fumetto classico americano: *Tarzan*, *Jungle Jim*, *Flash Gordon*, *Mandrake*, *The Phantom*, *Terry and the Pirates*, *Dick Tracy*. Sono gli anni in cui il fumetto inizia a confrontarsi con nuove esigenze sia narrative sia di tipo produttivo, e si crea il primo punto di contatto con la letteratura. I meccanismi della produzione narrativa risentono fortemente del legame con la letteratura popolare dell'epoca – pensiamo alla vastissima produzione di genere ospitata nelle *dime novels* che invadono le edicole negli stessi anni –, ma altrettanto importante è il richiamo al romanzo d'appendice, al *feuilleton* di matrice europea, oltre che per i soggetti anche per un'articolazione del racconto dettata dalle esigenze imposte da una pubblicazione a puntate. Questa organizzazione del testo a fumetti verrà abolita dal formato *graphic novel*, che supera la necessità di strutturare il testo narrativo in episodi, in puntate, in frammenti significativi.

Un esempio, forse tra i più importanti del fumetto americano per longevità ed estensione, è la serie *Terry and the Pirates* di Milton Caniff, che esordisce nel 1934 e si conclude nel 1946 solo perché l'autore decide – per motivi di *royalties* e proprietà della testata, in qualche modo legati alla popolarità del personaggio che aveva creato e condotto per tredici anni – di far esordire un nuovo personaggio e di avviare nel 1947 la nuova serie *Steve Canyon*, che si sarebbe conclusa solo con la morte dello stesso autore nel 1988. Entrambe le serie possono vivere così a lungo – Milton Caniff le realizza per 55 anni – grazie a una sorta di flusso narrativo ininterrotto, costruito attraverso un'articolazione del testo in episodi, addirittura quotidiani, composti da poche vignette (le *Daily strips*), tavole più ampie (le *Sunday pages*) e poi riunito in una scansione di cicli narrativi, che passano in dissolvenza incrociata da un episodio all'altro.

In questi anni nel fumetto si innesta la letteratura popolare, dalla quale vengono mutuati moduli narrativi e ispirazioni, si registra una profonda influenza del cinema e i generi diventano il modello di riferimento nell'organizzazione del racconto. Non è un caso che le maggiori serie di questo periodo abbiano sempre una loro collocazione nell'estetica dei generi: la fantascienza, il fantastico, il poliziesco, l'avventuroso, il bellico. Addirittura alcune serie cambiano in relazione alle mutazioni della realtà storica extradiegetica, seguendo in qualche misura l'evoluzione della società.

In questi casi riporto sempre l'esempio di *Terry and the Pirates*, serie nata come avventurosa, il cui incipit è la ricerca di un tesoro nascosto da parte di un adolescente, Terry Lee, che scorrazza per i mari della Cina per ritrovarlo, insieme al suo tutore, Pat Ryan. Questo personaggio-ragazzino, nel corso dei tredici anni di vita della serie, cresce: divenuto adulto, si arruola come pilota nell'aviazione statunitense e combatte nella guerra cino-giapponese a fianco dei cinesi per poi partecipare alla Seconda guerra mondiale.



Abbiamo dunque visto come, in qualche decennio, la struttura narrativa del fumetto si sia notevolmente evoluta, passando dalle storielle buffe, concentrate in poche tavole o strisce, al racconto lungo, di ampio respiro. Le serie si dipanano per mesi e anni, durante i quali gli attori si moltiplicano, gli scenari si espandono in spazi più complessi e la sintassi si organizza attraverso dispositivi sempre più sofisticati. Contemporaneamente il fumetto inizia a emanciparsi dal legame originario con la stampa quotidiana, non articolandosi più attraverso lo schema modulare della striscia ma assumendo invece come struttura portante la pagina e l'episodio.

La nascita del *comic book*, l'albo a fumetti, prodotto editoriale che per la prima volta contiene solo storie a fumetti, è fatta solitamente risalire alla pubblicazione, nel 1938, di *Action comics*, il primo albo a contenere storie avventurose, d'azione, e nelle cui pagine compare la prima



storia che ha Superman come protagonista. Questo è un passaggio cruciale dell'evoluzione del medium in rapporto ai formati editoriali e quindi alle modalità di fruizione. Il *comic book* non ha soppiantato il fumetto ospitato nelle pagine dei quotidiani – si pensi ai *Peanuts* che, nati nel 1950 dalla penna di Charles Schulz, hanno accompagnato quotidianamente i lettori in un rapporto assolutamente unico e gratificante sino alla morte del loro autore nel 2000 – ma ne ha certamente ridotto l'importanza mediatica e culturale.

Ben presto il *comic book* diventa il formato predominante dell'editoria statunitense, e questo in virtù del fatto che, per la prima volta, il medium fumetto organizza i propri contenuti nella forma libro. Ovviamente è un "libro" di qualità abbastanza scadente in termini di riproduzione delle immagini, di confezione, di rilegatura: sono albeti spillati poco costosi perché devono raggiungere un pubblico molto vasto.

In Europa l'albo a fumetti sarebbe arrivato nelle edicole molto più tardi, perché qui il contenitore più diffuso, sin dagli esordi di inizio secolo, era rappresentato dalla rivista periodica: testata dalla struttura antologica che raccoglie storie a fumetti, racconti illustrati, intrattenimenti per bambini e presenta varie serie che si possono articolare in racconti autoconclusivi o in episodi che continuano numero dopo numero.

Proprio la rivista è il modello che si diffonde capillarmente con il passare dei decenni e che esercita un ruolo fondamentale nella ridefinizione dei registri narrativi e nello sviluppo di nuovi formati che segnano l'affermazione del fenomeno *graphic novel*. Col tempo si differenziano quindi i formati editoriali, ma il luogo deputato alla diffusione del fumetto rimane pur sempre il *newstand*, cioè l'edicola, il chiosco dei giornali, e i personaggi avventurosi, umoristici, in costume, più o meno immortali, continuano a occupare il centro della scena. Ne potremmo ovviamente citare a decine: *Tintin*, i personaggi del «Corriere dei Piccoli», *Spirou*, *Asterix*, *Blake e Mortimer* sono i personaggi che popolano e diventano punto di riferimento delle riviste.

Negli anni Sessanta si impone gradualmente un fenomeno che, come vedremo, porterà all'evoluzione e alla definizione del romanzo disegnato, del *graphic novel*. Proprio nelle riviste si passa dal predominio del personaggio alla centralità dell'autore. L'autorialità si impone gradualmente o comunque affianca le figure di personaggi che fino a quel momento hanno rappresentato il solo motore della produzione di storie a fumetti. Questa evoluzione non porta naturalmente alla sparizione del fumetto seriale standardizzato legato al personaggio – basti pensare che la testata western italiana per antonomasia, *Tex*, continua a proporre la sua formula da settant'anni –, ma è importante che questo predominio del personaggio, legato alla serializzazione delle storie, incominci a cambiare.

In realtà, già a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, si assiste a una profonda crisi dei modelli narrativi e produttivi che proponevano storie a fumetti rivolte ad un pubblico prevalentemente adolescenziale, una crisi che nei decenni successivi avrebbe determinato una reazione positiva. Potremmo dire che negli anni Sessanta il fumetto diventa adulto. Si assiste infatti a un progressivo concentrarsi su moduli narrativi e contenuti inediti, con l'attivazione di prospettive del tutto inconsuete. A partire dagli anni Sessanta e per tutto il decennio seguente, gli autori portano con sé forti istanze di rinnovamento, di uscita dagli schemi, quando non addirittura di rivolta. Urgenze espressive che li spingono a sperimentare nel fumetto soluzioni di scrittura in grado di dare nuova forma a storie che stanno maturando al di fuori dei canonici contesti editoriali. Sono gli anni, per esempio, in cui negli Stati Uniti esplose il fumetto *underground*. Esemplificativo è il caso di *Binky Brown* di Justin Green, del 1972, nel quale si affermano nuove soggettività, si manifesta una maggiore attenzione al quotidiano, dando preminenza alle piccole storie reali. I sentimenti, le relazioni umane diventano soggetto narrativo e in questi anni si esprimono i primi tentativi di fumetto autobiografico. O più semplicemente gli autori si autorappresentano nelle storie, mettendo al centro della narrazione il proprio vissuto. Oltre a *Binky Brown* è il caso di citare *The confessions of Robert C.* di Robert Crumb – che nel 1972 realizza una storia in cui parla di sé, parla del proprio mondo, della propria dimensione quotidiana e delle relazioni in un'America naturalmente

alternativa – *American splendor* di Harvey Pekar, del 1976, e la piccola storia firmata da Jean Giraud, in arte Moëbius, pubblicata nel 1978 sulla rivista «Métal Hurlant»: *La déviation*.

Sono solo alcuni degli esempi di una ricerca di modalità originali di un racconto per immagini che individua il proprio spazio al di fuori degli ambiti codificati della produzione a fumetti, siano essi le autoproduzioni, tipiche del fumetto *underground*, o il tentativo di ridefinire lo statuto e la fisionomia delle riviste come si erano concepite fino a quel momento.

Il rifiuto di scendere a compromessi con i modi della produzione *mainstream* apre quindi scenari del tutto originali e innovativi. È un passaggio sicuramente nodale quello iniziato negli anni Sessanta. Questo si riflette anche sui principi compositivi e gli impianti narrativi delle storie. *Le Garage Hermétique*, sempre di Moëbius, è in realtà una storia a fumetti che ha come elemento caratteristico la non unitarietà del racconto. Moëbius realizza per la rivista «Métal Hurlant» un episodio a numero, ma al di fuori di una progettazione unitaria. Sostanzialmente costruisce la storia in un divenire che è legato all'uscita mensile della rivista. Quindi se rileggiamo nel suo complesso *Le Garage Hermétique* ci rendiamo conto che viviamo una sorta di spiazzamento narrativo perché non c'è unitarietà del racconto: è un percorso che procede invece per giustapposizioni di episodi, di personaggi che compaiono e scompaiono, per poi ricomparire senza nessun motivo. Uno spiazzamento che anche graficamente corrisponde a una svolta epocale, che rimanda ad alcuni azzardi compositivi introdotti da Will Eisner negli anni Quaranta nella serie *The Spirit*.



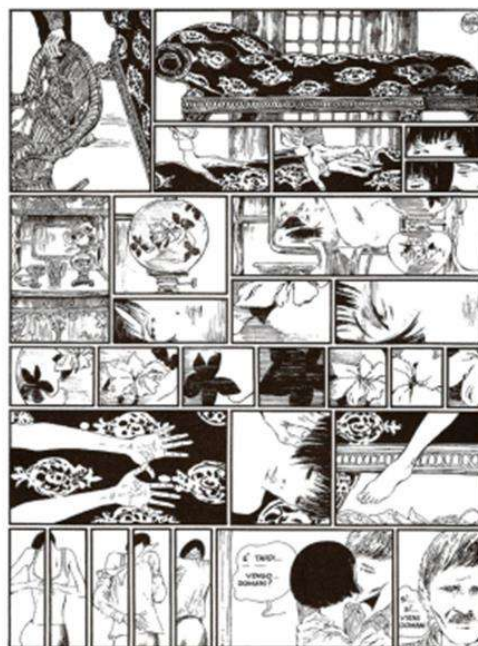
Gli anni Sessanta segnano anche l'esordio, in Italia, di una rivista epocale. Il 1965 è infatti l'anno in cui esce nelle edicole «Linus», una rivista che nella prospettiva storica si dimostrerà rivoluzionaria, una rivista che verrà copiata, emulata, ripresa in altri contesti editoriali. Basti pensare che l'anno successivo, in Francia, esce «Charlie», che è sostanzialmente un clone di «Linus», con analogo sommario, medesimo riferimento ai personaggi dei *Peanuts* e una struttura di contenuti che mescola storie inedite di carattere umoristico-satirico ad altre di impianto più realistico.

È importante sottolineare che a far nascere «Linus», a marcare l'importante relazione tra fumetto e letteratura, sono studiosi della letteratura come Umberto Eco, Giovanni Gandini, Oreste Del Buono e soprattutto Elio Vittorini, spinti da un'esigenza fondamentale: far conoscere al

pubblico italiano quei grandi autori del fumetto statunitense che, a causa del secondo conflitto mondiale, non erano mai stati proposti. La sfida è ardua per la particolarità delle storie e degli autori – pensiamo a *Little Nemo* di Winsor McCay, a *Pogo* di Walt Kelly o a *Krazy Kat* di George Herriman – difficili da far dialogare con lettori che in quegli anni leggono *Kriminal*, *Satanik*, *Tex* e *Blek Macigno*, che rappresentano dei classici assoluti.



Ma «Linus» è anche la rivista che può ospitare un autore esordiente come Guido Crepax e lo propone nonostante, o forse in virtù, del grado di sperimentazione che entra proprio nel cuore dell'organizzazione della tavola e della narrazione a fumetti. Perché le prime storie di *Valentina* rappresentano sicuramente un unicum per il fumetto della prima metà degli anni Sessanta, dimostrando come la rivista diventi effettivamente una specie di incubatore di sperimentazioni narrative.



Sono gli anni in cui le riviste si moltiplicano, alcune molto settoriali, molto di nicchia. Una di queste è *Sgt. Kirk* che ospita una storia fondamentale per la nascita e l'evoluzione del *graphic novel*: *Una ballata del mare salato* di Hugo Pratt, che fa la sua prima apparizione sulla testata nel 1967. Nonostante sia pubblicata a puntate, come avverrà anche nelle ripubblicazioni in anni successivi, *Una ballata del mare salato* è sicuramente, insieme ad altre opere dello stesso periodo, da considerarsi a tutti gli effetti un romanzo grafico, un *graphic novel*. Questo perché uno degli elementi che la caratterizzano è l'unitarietà del progetto narrativo: la *Ballata* è una storia che ha un inizio e una fine, ha uno sviluppo, possiede una dimensione di racconto che non si conclude in poche pagine, ma appunto possiede il respiro di una narrazione ampia.

In questo decennio è importante ricordare che il 1969 è l'anno in cui Dino Buzzati si può permettere di pubblicare per Mondadori *Poema a fumetti*, opera di un autore, scrittore, giornalista che si definisce però pittore. Un'opera in cui il dialogo testo-immagine, la dimensione letteraria, le figure, sono qualcosa di totalmente sperimentale. Non solo per il fumetto, che infatti non fu particolarmente apprezzato dai lettori *mainstream*, ma in una dimensione che avvicina il *Poema a fumetti* alle sperimentazioni della post-avanguardia degli anni Sessanta. Troviamo assonanze con la Pop Art, per esempio nel giocare con i doppi livelli narrativi, ed è sicuramente un'opera a fumetti che ci fa comprendere quanto in quel decennio – che vede l'innovazione dei formati editoriali nonché la trasformazione profonda delle strutture narrative – gli autori si potevano concedere dei salti in avanti che negli anni successivi non sarebbero stati altrettanto tollerati e recepiti dagli editori stessi.

Nel giungere alla conclusione di questa “ricognizione” sul tema dell'affermazione e lo sviluppo del *graphic novel* fra fumetto e letteratura vorrei soffermarmi su alcuni autori fondamentali in questa prospettiva, poiché la dimensione autoriale diventa la cifra che permette il superamento della dimensione serializzazione/standardizzazione, tipica del primo sviluppo del medium fumetto. Citando ambiti che sono comunque contigui – penso al cinema degli anni Sessanta e Settanta – anche il fumetto può dire di avere avuto la sua *politique des auteurs*, quella che in Francia ha contraddistinto la *Nouvelle vague* e negli Stati Uniti ha segnato la stagione della New Hollywood, gli anni in cui furono ridefiniti non solo gli stilemi, ma anche i riferimenti contenutistici e formali della produzione cinematografica.

Una cosa analoga è accaduta anche in ambito fumettistico. Tra gli autori che possiamo annoverare come artefici di questa rivoluzione ci sono sicuramente José Muñoz e Carlos Sampayo. Nelle storie di *Alack Sinner* – il loro personaggio più importante, solo in apparenza seriale – il protagonista è un investigatore privato, che rimanda al genere *noir* del fumetto americano negli anni Trenta e Quaranta, ma contestualmente lo rimodula, svuotandolo di significato, poiché il genere diventa un semplice contenitore, un espediente narrativo per raccontare altre storie. E le storie sono appunto l'insieme di frammenti di una quotidianità in cui lo sguardo autobiografico degli autori mette al centro della scena le relazioni fra persone, le tensioni politiche e sociali di quegli anni. *Alack Sinner* nasce come una serie poliziesca e pian piano si trasforma in un racconto di vita del personaggio, sino alla sua pensione, sino a quando diventa nonno di una bambina. In alcune storie di *Alack Sinner* la sperimentazione coinvolge anche la dimensione calligrafica, i dispositivi di organizzazione del testo narrativo all'interno di una pagina a fumetti. Sin dalle scuole elementari ci è stato insegnato che il fumetto è fatto dai balloon, dalle parole, dalle didascalie, dalle onomatopée e dalle figure che vengono organizzate all'interno delle vignette. Il fumetto non è solo questo. Il fumetto è anche la possibilità che la vignetta esploda, venga completamente occupata dalla parola scritta ed è una parola scritta che non è tipografica, è una parola scritta che è calligrafica; è l'autore stesso che incide, che scrive con l'inchiostro di china le parole che diventano forma e si trasformano in immagine all'interno della vignetta.

Andrea Pazienza è sicuramente uno degli autori che dimostrano con il proprio lavoro, dalla seconda metà degli anni Settanta, una capacità straordinaria di destrutturare il fumetto stesso, come nelle *Avventure di Pentothal* in cui si ritorna a una forma scomposta e minimalista del racconto, in cui ogni pagina è una sorta di piccolo episodio, dichiaratamente influenzato dall'esperienza del *Garage Hermétique* di Moëbius.

Se le opere sin qui citate ci permettono di affermare senza timore di smentita che il *graphic novel* non nasce con *Contratto con Dio*, sicuramente dobbiamo riconoscere a Will Eisner di avere segnato con la

sua opera, datata 1978, un vero spartiacque che allarga il sentiero del *graphic novel* e ne definisce lo spazio che lo contiene. In *Contratto con Dio* la libertà dell'intervento autoriale è ormai totale, sia nella forma del racconto che nella strutturazione della pagina e dell'immagine. Abbandonata la serialità di *The Spirit*, Eisner si può finalmente permettere di narrare una lunga saga autobiografica che punteggerà tutte le storie di questa stagione dell'autore, un periodo che va dalla metà degli anni Settanta fino alla sua morte. Il racconto, anche in forma metaforica se non strettamente autobiografica, della grande epopea della New York anni Trenta, che è la New York della giovinezza dell'autore.

Analogamente, Jiro Taniguchi si può permettere di raccontare la storia di un uomo che cammina per le strade di una cittadina giapponese. Il formato *graphic novel* consente agli autori cose che nel fumetto degli anni precedenti erano assolutamente impensabili: per esempio seguire un personaggio nel suo peregrinare all'interno di una quotidianità urbana, condividendo con il lettore il piacere di ciò che vede, le persone che incontra e gli spazi che visita in questa sua solitaria passeggiata.

In Francia Marjane Satrapi con *Persepolis* introduce una chiave fortemente politica nel suo *graphic novel* ed è forse uno degli esempi di maggiore successo di una stagione del fumetto francese che ritrova nella produzione indipendente lo stimolo per ritornare all'essenzialità del bianco e nero. Il fumetto nasce a colori, si sviluppa in bianco e nero negli anni centrali del Novecento, ritorna in Francia prepotentemente a colori perché il colore è sintomo di una ricchezza anche espressiva, per ritrovare nel *graphic novel* un bianco e nero minimalista, una essenzialità grafica capace di non prevaricare la materia narrativa.

Se in Marjane Satrapi trionfa il minimalismo grafico e compositivo, con Chris Ware la materia fumetto, nella sua organizzazione testuale della pagina, può raggiungere livelli di sperimentazione estremi. Come in *Jimmy Corrigan*, il suo capolavoro, nel quale la narrazione assume le caratteristiche di un vero progetto architettonico, che prevede una rigorosissima costruzione delle vignette e una strutturazione della pagina non più solo divisa in spazi: è una pagina che si trasforma in un ampio contenitore di volumetrie narrative. Infine, a conclusione del percorso con cui ho cercato di far dialogare fumetto e letteratura, vorrei suggerire due letture essenziali su questo tema.

La prima è *Sharaz-de* di Sergio Toppi, esempio mirabile di connessione transmediale e ipertestuale, modello ineguagliato di come il fumetto si sia misurato con la letteratura, attuando trasposizioni e adattamenti dei grandi classici.

Il secondo invito è quello di recuperare il racconto *Il cuore rivelatore* di Edgar Allan Poe, nella rilettura di Alberto Breccia. Sono 11 pagine con le quali il maestro argentino riesce a tradurre sulla pagina disegnata la tensione narrativa, il ritmo incalzante, del delirio paranoico del protagonista del racconto. Il tutto orchestrato in un bianco e nero assoluto, fra Op Art e psichedelia. Anche in questo caso sperimentazioni che nei decenni successivi saranno molto difficili da ripetere o potranno trovare pieno sviluppo proprio nei *graphic novel*.

Riferimenti bibliografici:

- N. ANDREANI, *Il graphic novel. Il fumetto spiegato a mio padre*, Eboli (SA), NPE, 2014.
G. BONO, M. STEFANELLI (a cura di), *fumetto!. 150 anni di storie italiane*, Milano, Rizzoli, 2012.
S. CALABRESE, E. ZAGAGLIA, *Che cos'è il graphic novel*, Roma, Carocci, 2017.
S. COLAONE, L. QUAQUARELLI, *Bande à part. Graphic novel, fumetto e letteratura*, Milano, Morellini editore, 2016.
P. GRAVETT, *GRAPHIC NOVELS: Everything you need to know*, New York, Collins Design, 2006.
P. GRAVETT, *Comics Art*, New Haven, Yale University Press, 2013.
R. MARSCHALL, *America's great comic-strip artists*, New York, Abbeville Press, 1989.
V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '12. Graphic Novel. L'età adulta del fumetto*, Milano, Il Saggiatore, 2012.
A. TOSTI, *Graphic novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagini*, Roma, Tunué, 2016.

CLAUDE DEBUSSY: MUSICA E VISIVITÀ

di Giorgio Pestelli

Quando si dice che la musica è “temporale”, non spaziale, intendiamo dire che una nota isolata non ha senso (a differenza di una parola: “nuvola”, “cavallo”, “pietà”), anzi, non è neppure una nota: diventa una nota quando è messa in rapporto con altre note, anche con una nota sola in modo costituire un intervallo e quindi una tensione fra due note. Quindi, cosa può fare la musica per rappresentare il “visivo”, una dimensione cui sembra negata per principio? Semplificando le cose, la musica può avvicinarsi a una suggestione visiva attraverso alcuni artifici linguistici: in modo speciale attraverso la ripetizione e la stasi, procedimenti che sono fondamentali nell’arte di Claude Debussy.

Tuttavia è necessaria una premessa generale sulla sua arte. Sempre di più si è diffusa la coscienza che Debussy, nato nel 1862 e morto nel 1918, sia il fondatore del Novecento musicale, ruolo e funzione a cui è arrivato non di colpo, ma per gradi intermedi. Intanto Debussy ha le sue radici storiche: prima di tutto Chopin, e possiamo ricordare che prese lezione di pianoforte da Marie Mautet de Fleurville, suocera di Verlaine e allieva diretta di Chopin; ma non meno contano per lui l’assorbimento di Schumann, Wagner, Liszt, Chabrier e Massenet; conoscenza e pratica di musica e musicisti che diedero al giovane Debussy molto rapidamente una solida tecnica compositiva; si può dire che la sua tecnica fosse già formata quando la personalità era ancora in via di definizione. Ma per quanto sia nutrita di passato, il senso vero dell’arte di Debussy è antiottocentesco: la rivoluzione copernicana di Debussy, mascherata dalla venustà delle forme armoniche, melodiche e ritmiche, è quella di aver tolto l’uomo, meglio l’antropomorfismo, dal centro dell’espressione musicale; procedimenti come il crescendo, il diminuendo, il senso di attesa e di conclusione di una normale partitura ottocentesca sono esclusi dall’arte matura di Debussy, così come sono esclusi procedimenti logici che seguano un processo continuativo di elementi linguistici connessi fra loro. Al posto dell’antropomorfismo, Debussy mette una sorta di fisiomorfismo, cioè una concezione formale che si ispira a ritmi che sono quelli della natura, dell’acqua, del vento.

Una concezione del genere portò poco alla volta Debussy a definire la sua musica battuta per battuta, particolare per particolare, dovendo immaginare e costruirsi coerenza e continuità ogni volta da capo: criterio che sarebbe divenuto la norma per la musica contemporanea, venute a cadere le tradizionali regole compositive. Ponendosi contro la musica dell’Ottocento, Debussy ricava alcune di queste opposizioni dal mondo della poesia, della letteratura e della pittura, assai più che dal mondo della musica. Il momento storico in cui emerge Debussy, cioè gli ultimi decenni dell’Ottocento, vedono l’arte europea, con speciale riguardo alla Francia, prendere posizione contro la pretesa che la scienza e la tecnica siano le dominatrici di ogni forma della vita intellettuale. Al contrario, l’arte rivendica per sé tutto ciò che è irrazionale, mistero, impulso; per forza di cose un’impostazione di questo genere, che predilige e scava nell’irrazionale, avrà il carattere di un’arte aristocratica, in conflitto con la società, in generale fiduciosa nel progresso portato dal mondo tecnologico e scientifico. I personaggi letterari immersi in questo clima, fondamentali per l’influenza su Debussy, sono Maeterlinck, Mallarmé, Baudelaire, Verlaine e Rimbaud. Idea base della loro espressione artistica è l’analogia universale: ogni realtà è immagine di un’altra e può tenerne il posto. Due sono soprattutto i punti in comune fra Debussy e questi poeti: il primo, come in Mallarmé, è il culto dell’istante, il secondo, il culto di Wagner, con la sua capacità di evocare attraverso il suono analogie sottilissime con la realtà.

La stessa cosa si può dire dei pittori impressionisti: in ordine di nascita, Pissarro, Manet, Degas, Sisley, Cézanne, Monet, Renoir. È interessante notare che il termine “impressionismo” è stato coniato al principio con una connotazione negativa: in una mostra del 1874 a Parigi appariva un quadro di Monet dal titolo *Impression - Soleil levant* e un critico ne prese lo spunto per intitolare ironicamente la sua recensione *Exposition des impressionistes*; questa connotazione negativa durò a

lungo e si estese anche alla musica, tanto è vero che nel 1887, quando Debussy mandò all'Accademia di Francia la sua suite *Printemps*, la commissione giudicatrice rilevò, con sottolineatura negativa, che vi si trovavano tracce di “impressionismo”, come dire incertezza e mancanza di solidità. Come i poeti simbolisti giudicavano il sentire comune, la frase univoca, come pura banalità, un oltraggio alla finezza della propria sensibilità, così il pittore impressionista prescinde da ogni idea di comporre un quadro, è interessato unicamente a ciò che vede nella realtà, nel fuggevole aspetto del momento che passa: il visibile in quanto tale, colto nell'attimo.

Debussy, con il suo culto dell'attimo, dell'istante, è naturale che cercasse ispirazione non nella tradizione musicale (la musica si svolge nel tempo), ma piuttosto nel mondo visibile, organicamente atto a esprimersi anche in ciò che è momentaneo. Debussy è contro il discorso dialettico fondato sullo sviluppo tematico, su una eloquenza, tipicamente ottocentesca, dalla passionalità attiva. Una impostazione del genere spiega il senso di novità inaudita che suscitò il 27 dicembre 1894 la prima esecuzione del *Prélude a l'Après-midi d'un faune* ispirato al poemetto di Mallarmé; alcuni ritengono addirittura che quella data possa essere considerata la data di nascita della musica moderna; si tratta naturalmente di una semplificazione che non dice molto, poiché il ‘moderno’ ha conosciuto una molteplicità di forme e contenuti fra loro divergenti; ma basta osservare le prime battute di quella partitura (che nel suo insieme contiene anche momenti tradizionali) per rendersi conto del quoziente di novità: il pezzo comincia con una melodia del flauto solo con un carattere stanco e sensuale, con una vaga sfumatura esotica; sull'ultima nota di questo frammento melodico oboi e clarinetti sovrappongono un accordo impreveduto, estraneo alle note del frammento precedente; nello stesso momento la nostra attenzione è attirata da un sontuoso arpeggio dell'arpa, alla fine del quale sopraggiunge un nuovo accordo dei due corni, ugualmente impreveduto, senza collegamenti con quanto precede, affidato alla voce di due corni; si ripete la melodia del flauto e si ripetono gli accordi impreveduti, ma ogni volta con aggiunte di qualcosa di diverso, per cui ogni suono, ogni frammento trascolora nel successivo, scoprendo affinità insospettite; l'orizzonte d'attesa dell'ascoltatore è continuamente spostato in avanti.

La poesia simbolista è ammaliante perché saturata di misteri, perché carica di suggestioni che stimolano l'immaginazione. Come fa la musica a suggerire un'immagine spaziale indirettamente ‘visiva’? Come già accennato in apertura di questa conversazione, un mezzo indispensabile è quello della “ripetizione”, anche di un frammento secondario, che sembra evocare l'arresto del movimento; un altro accorgimento è l'uso dell'accordo (cioè un aggregato di più suoni contemporanei) impiegato in se stesso per cogliere l'istante come una sorpresa. Prima di Debussy procedimenti del genere erano stati adoperati da Beethoven nella *Sinfonia Pastorale* (1806) dove si trovano alcuni esempi illuminanti: anziché spostarsi da un'armonia all'altra, quest'opera tende a tenere fermi o a ripetere i campi armonici, in modo del tutto inusuale per Beethoven; è significativo l'impiego di questo procedere in un'opera come la Sesta Sinfonia, la *Sinfonia Pastorale* che interessa la visività per l'allusione a un paesaggio. Ancora in questa Sinfonia, per introdurre il finale, si osserva il caso in cui a un accordo viene sovrapposto un altro accordo di armonia diversa: oltre al sentimento della sorpresa, questa stasi produce una sospensione che sembra bloccare lo scorrere temporale della musica; infine, un altro elemento che serve a dare visibilità alla musica è l'uso del timbro: una nota isolata può essere qualificata dal timbro, di un oboe, di una tromba. Elementi del genere, eccezionali in Beethoven o in altri autori dell'Ottocento, diventano la norma in Debussy; ripetizioni, accordi concepiti come istanti che partono per la tangente, timbri isolati sono adoperati da Debussy con una sistematicità sconosciuta ai compositori precedenti.

Occorre però precisare che la visività di Debussy è creazione interna, dove l'immagine è creata dalla fantasia, non è descrizione; un esempio di visività attraverso la ripetizione si può indicare in un Preludio per pianoforte dal primo Libro, dal titolo *Des pas sur la neige* (è già significativo che i titoli dei Preludi siano indicati da Debussy non in testa al brano, ma al fondo, fra parentesi e preceduti dai puntini di sospensione, così: (...*Des pas sur la neige*). Il tentativo di

fermare lo scorrere della musica, di immobilizzare un istante in una serie visiva avviene attraverso una idea ritmica, due note delle quali la prima è breve, la seconda lunga, si dà l'impressione che la prima nota sia "scappata"; intanto una nota più bassa (Re) è tenuta ferma, tutto nello spazio armonico di una terza; poco dopo lo spazio armonico si arricchisce, e una melodia indipendente volteggia lenta nella parte superiore; ma costante resta la figura ritmica della nota "scappata", una figura che si impadronisce dell'ascolto e si scava la sua via indipendente dagli altri parametri armonici e timbrici. Va anche detto che Debussy, contravvenendo ai suoi precetti di lasciare intuire le cose invece che oggettivarle, scrive sotto le note della prima battuta: «Ce rythme» (il ritmo appunto della nota "scappata") «doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé»; è chiaro che il musicista ricerca un "valore sonoro" con l'aiuto di una fantasia che vede con l'occhio del pittore.

Altrettanto decisivo a suggerire immagini è l'impiego dell'armonia; tradizionalmente "armonia" è concatenazione, giro di accordi che legandosi gli uni agli altri determinano una successione logica; ma già sappiamo che la fantasia di Debussy è attirata piuttosto dall'accordo singolo, che sta a sé, che affascina in quanto momentanea e casuale combinazione di note; naturalmente una concatenazione logica generale esiste anche in Debussy, ma è come una impalcatura nascosta, dove ogni elemento che la compone è ricco di luce particolare; ne nasce un nuovo sentimento della forma, anziché un piano tonale prestabilito, un gioco continuo di allusioni, analogie, associazioni di idee: certo, ci sono rapporti costruttivi che garantiscono l'unità, ma noi siamo attratti dagli istanti, come da abbaglianti fotogrammi. Come esempio, sempre dal Primo Libro dei Preludi consideriamo uno dei brani più famosi di Debussy, *La cathédrale engloutie*; il titolo deriva da una leggenda bretone che racconta di una cattedrale sommersa vicino alla costa dell'isola di Ys; suoni di campane, canti dei monaci, giungevano talvolta dalle profondità marine alle orecchie degli abitanti, i quali avrebbero visto alle prime luci dell'alba la cattedrale addirittura emergere dalle acque. In una pagina in effetti percorsa da segnali sonori, campane, cori e da una grandiosa imitazione del suono organistico, un momento "visivo" per eccellenza è quando durante un progressivo crescendo («peu à peu sortant de la brume») uno spostamento improvviso di tonalità produce la sensazione quasi materiale dell'affiorare della cattedrale in superficie: effetto di un salto armonico che di colpo spalanca un campo visivo nuovo e inatteso.

Per concludere vorrei citare ancora un ultimo esempio, ricorrendo a due composizioni tratte dalle *Images* per pianoforte solo. La prima s'intitola *Reflets dans l'eau* (1905), dove la presenza pervasiva dell'acqua fornisce tutta la materia inventiva: il brano comincia come se la superficie calma dell'acqua a un certo punto fosse percorsa da cerchi concentrici che si allargano mano a mano: qui l'effetto è ottenuto dai contorni circolari di armonie arpeggiate che si estendono per tutta la tastiera; quando è raggiunta la nota più alta le figure arpeggiate ripiombano verso il basso misurando tutta l'estensione della tastiera in una serie continua di su e giù: il gioco dei registri, acuto e grave, luminoso e scuro, produce una luminosità cangiante che realizza, appunto, i riflessi della luce nel moto perenne dell'acqua. La seconda composizione si chiama *Cloches à travers les feuilles* (1908), e incomincia con i suoni scanditi di una scala esatonale, cinque note per toni interi che salgono e scendono lentamente come lontani rintocchi; Debussy sembra seguire la legge interiore che le cose dette a metà stimolano l'immaginazione, infatti non si può immaginare una idea più semplice di questo disegno scalare; ma l'andamento, gli spazi fra queste note, messe in vibrazione dall'uso del pedale di risonanza, bastano a creare un forte senso di attesa. Dopo due battute di questi rintocchi, su un registro più acuto ecco snodarsi una linea più agile, con una serie di terzine, che contrasta con la regolarità dei rintocchi della scala che seguitano al basso: basta questo contrasto di ritmo e disegno melodico per dare il senso di due entità materiali, la nettezza sonora dei bronzi e il brusio indefinibile delle foglie, che hanno ispirato l'avvio della composizione. Poco più avanti, esaurito il primo episodio, Debussy cambia completamente la materia tematica: una serie velocissima di note in pianissimo, sulla quale si legge «comme une buée irisée» (la *buée* fa pensare a quella nuvola di vapore che talvolta si deposita sul vetro), attira l'attenzione verso un punto focale

tutto diverso, diventa uno sfondo per un frammento melodico che si sovrappone; esaurito anche questo episodio, la composizione riassume l'immagine sonora delle "cloches à travers les feuilles", ma inserendoci pure elementi sostanziali del passo della "buée": la composizione si conclude con una sintesi dei due principi, la durezza dei metalli delle campane e la fluidità dei mormorii impercettibili. Ecco dunque che il "culto dell'attimo", derivato dalle arti visive e dalla poesia simbolista, si fa elemento costitutivo di una nuova sintassi musicale, mentre la considerazione privilegiata che Debussy concede alla "sensazione" diventa strumento per scoprire nuove sfere della sensibilità umana.

INTERVENTI

ARTISTI DI GOFFREDO PARISE:
«ANCHE IL QUADRO HA IL “NASO”, COME CHI LO DIPINGE»

di Elisa Attanasio

Il rapporto tra Goffredo Parise (Vicenza, 1929 – Treviso, 1986) e le arti figurative, inserito nella più ampia relazione dello scrittore con la questione della visività – chiave estremamente proficua ed efficace per esaminare tutta l’opera – può essere affrontato seguendo diverse piste. C’è innanzitutto la via dell’analisi dei suoi testi di critica d’arte, c’è la possibilità dello studio dei dispositivi testuali alla base delle sue riflessioni e c’è infine la strada del rapporto dell’autore con gli artisti più amati, o meglio degli scambi tra modalità narrative e figurative, che avvengono in particolare con Filippo De Pisis e Cy Twombly.

Parise confessa, nel corso di un’intervista,⁶⁵ che da ragazzo avrebbe voluto fare il pittore ma che poi, molto rapidamente, abbandona i pennelli per la penna. In effetti, prima di passare alla scrittura, dal 1943 al 1948, dipinge molto – «una pittura lirico-narrativa alla Chagall, vicentina» –, per poi smettere immediatamente alla vista del «vero Chagall» alla Biennale di Venezia.⁶⁶ La scelta del medium pittorico, preferito rispetto alla scrittura perché più diretto – «il letterato è indiretto e un pittore è diretto perché va direttamente sulla tela ed ha un rapporto diretto con il proprio oggetto»⁶⁷ – ha una particolare rilevanza: la tendenza a ricreare sulla pagina un rapporto il meno possibile mediato sarà una costante di tutta l’opera. In particolare, tale necessità è evidente nel romanzo d’esordio, scritto subito dopo l’esperienza pittorica: *Il ragazzo morto e le comete*, del 1951, mostra una forte visionarietà, quasi allucinatoria. Parise afferma che l’unica cultura ad avere ispirato il testo è cinematografica e in effetti la narrazione, come nel montaggio di un film, procede per quadri giustapposti, stimolata dalle immagini in movimento, secondo un approccio letterario definito dall’autore «per associazioni», o «collage», finalizzato alla costruzione di una «cineteca personale di volti, immagini e sensazioni deliberatamente priva di nessi storici».⁶⁸ Fin dagli esordi, il rapporto con l’immagine e la visività segna la scrittura parisiana, configurandosi come perno di tutta l’opera. L’esercizio di «saper guardare l’esteriorità»⁶⁹ è in effetti il centro della sua ricerca, dal *Ragazzo morto* fino ai racconti dei *Sillabari*, i racconti usciti sul «Corriere della Sera» dal 1971 al 1982, poi usciti in volume: qui la pratica si fa portatrice di più istanze, a partire dal tentativo di non psicologizzare personaggi e situazioni attraverso la tendenza a descrivere quello che esteriormente è visto (e sentito).

Nel 1960 Parise si trasferisce a Roma: oltre a frequentare Pasolini, Moravia, Morante e Gadda, ha occasione di vedere in mostra, alla Galleria della Tartaruga di Plinio de Martiis, le opere di Kounellis, Rauschenberg, Twombly, Schifano, Fioroni, Angeli e Festa. La silloge che deriva da

⁶⁵ G. PARISE, *Natura d’artista*, a cura di M. PORTELLO, «Eidos», I, 1, ottobre 1987, p. 50. Si tratta dell’intervista con E. Parlato dal titolo *Conversazione con Goffredo Parise per la terza rete radiofonica della RAI*, rubrica «L’arte in questione», 20 aprile e 31 agosto 1986.

⁶⁶ Il ricordo dell’ammirazione di fronte ai quadri di Chagall ricorre anche nel brano dedicato al gallerista Gian Enzo Sperone: «ricordo Chagall alla prima Biennale dopo la guerra, nel 1948, che da lontano pareva un pittore ad acquerello e invece era pittura» (G. PARISE, *Artisti*, Vicenza, Neri Pozza, 1994, p. 83). Da segnalare inoltre che gli otto quadri di Parise, i soli che si conoscano, sono ora riprodotti in apertura al volume *Artisti (L’Annunciazione, recto e verso, 1946-1947; Notturmo, recto e verso, 1946-1947; Senza titolo, recto e verso, 1946-1947; Paesaggio, 1946-1947; Autoritratto, 1946-1947)*.

⁶⁷ G. PARISE, *Natura d’artista*, cit.

⁶⁸ ID., *Intervista*, in C. ALTARocca, *Goffredo Parise*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 18.

⁶⁹ Come nota Rasy nel corso di un intervento incentrato sul racconto *Felicità*, nei *Sillabari* si riscontra «un esercizio in cui lo scrittore, come un monaco del reale, si obbliga e ci obbliga: saper guardare l’esteriorità. Parise ci insegna come i grandi *connaisseurs* d’arte di una volta a saper guardare, cioè saper distinguere, saper riconoscere, saper attribuire, saper discriminare il vero dal falso» (E. RASY, *Felicità*, in *I Sillabari di Goffredo Parise*, Atti del Convegno 4-5 novembre 1992, a cura di R. LA CAPRIA e S. PERRELLA, Napoli, Guida Editori, 1994, p. 31).

questi incontri prende il titolo *Artisti*, e raccoglie una serie di brevi testi apparsi su riviste e quotidiani nel corso di un ventennio, dal 1965 al 1984. La premessa da cui dipendono tutti i brani – e che Parise non cessa di ricordare – consiste nel negare lo statuto di critica d’arte. Già nell’*Avvertenza*, l’autore afferma che si tratta di un «libretto di impressioni personali sull’arte figurativa degli ultimi vent’anni», e precisa subito la propria posizione: «non sono un critico d’arte ma uno scrittore, con una sensibilità fortemente visiva anche in letteratura». ⁷⁰ Come afferma Carton, «la prima “regola del gioco” che il dilettante non deve conoscere è la metodologia della critica d’arte, vale a dire i modelli di analisi e i criteri di valutazione». ⁷¹ Se il punto di partenza è il rifiuto dei tradizionali mezzi di analisi – e Parise non smette di ricordarlo – con quale approccio ci si potrà confrontare a un’opera d’arte? Nelle pagine di reportage, lo scrittore richiama spesso l’attenzione sul fatto che gli strumenti di conoscenza – del reporter, ma in generale dello scrittore – siano «gli occhi per vedere, il cervello per riflettere, il caos e infine la propria persona, con tutto quanto possiede di lampante e oscuro»; ⁷² i sensi, «il primo e sempre più utile strumento di conoscenza», ⁷³ saranno allora, anche negli scritti dedicati all’arte, il mezzo privilegiato con cui avvicinarsi alla realtà. La ricerca di uno sguardo curioso e affilato guida il rapporto di Parise con le opere pittoriche, come emerge dal brano dedicato a Franco Angeli:

In fondo non ho alcuna pretesa né necessità di fare della critica d’arte, non è il mio mestiere e non mi interessa in quanto i quadri miei che amo li vedo subito, mi faccio per conto mio la critica d’arte che è molto semplice e si affida allo sguardo: quando lo sguardo si fissa una frazione di secondo in più su un’opera figurativa e in quella frazione di secondo lo sguardo si fa come più appuntito, vorace e tutto preso dal desiderio di essere posseduto a lungo dalla magia di quell’opera e di volerla, la critica d’arte, il mio personale *mihi prodest* è fatto. Richiede il tempo di scatto di una macchina fotografica. ⁷⁴

Il contatto dell’autore con l’opera d’arte consiste nell’abbandonare ogni appiglio interpretativo per affidarsi interamente al potere dello sguardo: se questo riesce a fissarsi, diventare graffiante e famelico, allora avviene qualcosa. Parise spinge oltre questo dispositivo: non solo è possibile – e necessario – guardare l’opera liberi da ogni tentativo ermeneutico, ma lo stesso procedimento può essere applicato all’artista, al suo aspetto esteriore. In altre parole, se nei confronti del quadro Parise invita a un’attenzione “superficiale” – dedicata cioè all’aspetto esteriore, accolto da un osservatore che non intenda fermarsi a interpretazioni precostituite – lo stesso accade di fronte all’artista. Uno dei dispositivi centrali della silloge *Artisti* consiste infatti nel soffermarsi sulla persona al posto dell’opera, partendo dalla convinzione che esista una corrispondenza infallibile tra l’aspetto esteriore dell’artista e il quadro: il loro rapporto di identità è chiaramente esibito nel brano intitolato *Schifano*:

A Senta, mi parli un po’ di Mario Schifano e dei suoi quadri.

B Sono la stessa cosa. Mario Schifano è i suoi quadri. Dunque guardi i quadri e conoscerà Schifano.

A Allora, facciamo così: io guardo i quadri e lei mi parla di Schifano. [...] Ora, purtroppo lei dovrà usare le parole, cioè la metafora, mentre io, con molta minor fatica, userò lo sguardo.

Vedremo fino a che punto la parola può correre parallela all’immagine.

[...]

⁷⁰ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 15.

⁷¹ J. CARTON, «Non c’è niente da capire: basta guardare». *L’ethos del dilettante nella critica d’arte di Goffredo Parise*, in *Faber in fabula: casi di intertestualità artistica nella letteratura italiana*, a cura di F. MUSARRA, Firenze, Franco Cesati, 2014, p. 72.

⁷² G. PARISE, *Cara Cina*, in ID., *Opere*, vol. II, a cura di B. CALLEGHER e M. PORTELLO, Milano, Mondadori, 1989, p. 716.

⁷³ ID., *L’eleganza è frigida*, in *Op. II*, p. 1063.

⁷⁴ ID., *Artisti*, cit., p. 34.

B Vede, per parlare di Schifano sono costretto a fare un po' di anatomia. Le parlerò cioè del suo corpo (in riposo e in movimento) e lei, simultaneamente, applicherà, farà coincidere, o meglio stabilirà una equivalenza di spazio tra quanto le apparirà dalle mie parole e i quadri che vede. Alla fine l'anatomia sarà anatomia comparata e applicata.⁷⁵

L'esercizio dello sguardo costa molta meno fatica di quello della parola: per avvicinarsi all'opera d'arte sarà necessario stabilire equivalenze tra il corpo dell'artista – significativo l'accento sulla doppia variazione di questo corpo: in riposo e in movimento – e i quadri. Questo dispositivo, definito «anatomia comparata e applicata» guiderà le osservazioni di Parise contenute nei brani di *Artisti*: affrontare un'opera d'arte significa, in primo luogo e a volte esclusivamente, descrivere – fin nei minimi e più intimi dettagli – chi l'ha prodotta. Come afferma Crotti, «i profili degli autori stanno per (in luogo di) le loro opere, anzi per metafora ne esplicitano i significati altrimenti indicibili, quasi incomprensibili».⁷⁶ Subito dopo l'uscita di *Artisti*, Parise rilascia un'intervista a Luigi Meneghelli per «Flash Art»: in quest'occasione, l'autore afferma che la sua attenzione ha sempre puntato «sulla figura fisica dell'artista, su ciò che di unico, di irripetibile, di stravagante c'è in lui»,⁷⁷ fino a definire con i termini di «equivalenza espressiva» la vicinanza tra persona e opera. Parise, valendosi dei dati esterni offerti dal corpo dell'artista, interroga l'opera in esame: è così completamente ribaltato e dissacrato il tradizionale metodo della critica d'arte. È ispezionando la trama e le variazioni cromatiche degli abiti di Luigi Ontani, la forma e la materia delle sue scarpe, ancora la sua stranissima casa e la sua voce «lenta e suadente, pitonesca, quasi rovesciata da un vecchio fonografo a puntine»,⁷⁸ che lo scrittore si avvicina alla sua arte: «il suo aspetto esterno coincideva perfettamente con il suo tipo di narcisismo dato dall'aspetto esterno, coincideva con il suo narcisismo artistico». Il rapporto di continuità tra la sfera dell'esteriorità dell'artista – il corpo, il modo di muoversi nello spazio, di parlare, fino alla casa e agli abiti – e l'opera d'arte da lui prodotta è fortissimo: «finché c'è un uomo al mondo c'è sempre una specie di *living art*, di persona vivente che ti colpisce per la sua bellezza, per la sua stranezza, per i suoi colori».⁷⁹

Il potere dello sguardo, si diceva, ovvero: «basta guardare». Nonostante la forte eterogeneità dei brani contenuti in *Artisti* – i testi sono scritti a distanza di molti anni tra uno e l'altro, si presentano sotto diverse forme (descrizioni, dialoghi tra due personaggi inventati ma anche tra il quadro e lo spettatore, presentazioni di mostre, recensioni, riflessioni), hanno una diversa destinazione: riviste d'arte, cataloghi, quotidiani – emerge un'idea centrale molto forte. Si tratta dell'invito ad affidarsi completamente alla facoltà dello sguardo: solo così si potrà resistere a quelle tendenze interpretative che impediscono un contatto vero con l'opera. Il dispositivo visivo è di assoluta preminenza, e riportato a un atto quasi originario: l'opera deve mostrare solo quello che si vede, senza lasciare spazio a considerazioni astratte, di tipo psicologico, nominalistico, ma soprattutto ideologico o politico.

Nel brano dedicato alla *Vucciria* di Guttuso, Parise immagina di colloquiare direttamente con il quadro, il quale invita lo spettatore a guardarlo e nient'altro. La *Vucciria* chiede all'osservatore di enunciare quello che vede: dopo aver ascoltato l'elenco di tutti i dettagli visivi – gli aranci maturi, le banane, i limoni, il salame, la mortadella, la finocchiona, il prosciutto, il parmigiano, l'emmenthal, il pecorino col pepe, il provolone, il pesce spada, le orate lucenti, le mazzancolle, le albicocche secche, le olive, le dodici persone, le cassette di finocchi freschi, le melanzane, i pomodori, le noci – il quadro afferma che non c'è nient'altro da vedere. Il dialogo prosegue attraverso continue

⁷⁵ Ivi, p. 27.

⁷⁶ I. CROTTI, «Rinchiudere il tutto in qualche niente»: la Wunderkammer di Parise critico d'arte, in EAD., *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 149.

⁷⁷ Una parte dell'intervista è citata in M. QUESADA, *Prefazione ad Artisti* (cit., p. 13).

⁷⁸ Il brano è uscito sul «Corriere della Sera» l'8 dicembre 1983, sotto il titolo *Il parapittore di Roma*, poi pubblicato in *Luigi Ontani*, Torino, U. Allemandi & C., 1983, pp. 68-70 (volume stampato in occasione della mostra alla Galleria Eva Menzio, Torino 1983-1984). Poi in G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 107.

⁷⁹ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 13.

esortazioni, da parte della *Vucciria*, a vedere solo quello che c'è, senza appoggiarsi a qualche forma astratta di catalogazione. L'esercizio di saper guardare l'esteriorità deve dunque vincere il tentativo di cadere nell'ideologia (politica), o in categorie artistiche: il "realismo italiano" (messo un po' ironicamente tra virgolette), è così contrapposto all'evidenza degli aranci, delle banane, delle pere, del coniglio con una goccia di sangue rappreso sul naso. Anche il tentativo di appigliarsi a una qualche convenzione critica, ideologica, nominalistica, estetica, è spazzato via dalla secca risposta del quadro che così sentenzia: «non c'è nulla da definire, né alcuna convenzione esplicitiva dentro il quadro. Ci sono le cose che ci sono e che hai visto, e basta».⁸⁰ La voce della *Vucciria* sembra esprimere, nel corso del dialogo, la poetica stessa di Parise: «hai detto di aver visto il corpo di pittori, e questo basta; hai detto di aver visto della tappezzeria e questo basta. Anche in questo caso non c'era nulla "oltre" quello che hai visto, al di là di quello che hai visto. Quello che hai visto hai visto».⁸¹ Di fronte a una tale affermazione, l'interlocutore rimane perplesso, e allo stesso tempo ammirato, perché la questione appare troppo semplice, pur non essendolo. La risposta del quadro si rivela ancora una volta illuminante: «dentro questa apparente semplicità, o semplificazione (non mi piace questa parola complessa, ma molti la usano) ci sono molti secoli di storia d'Italia, fatta sempre allo stesso modo apparentemente semplice».⁸²

Per Parise l'arte è qualcosa che colpisce in un istante preciso: tale guizzo, tale *frisson*, è individuale e casuale. Di contro, le tendenze descrittive e classificatorie della critica non fanno altro che creare confusione e rendere più difficile il contatto con l'opera: «le etichette sembrano avanzare di gran lunga i fatti, i manufatti, tanto da poter tranquillamente affermare che *nomina sunt res*, cioè basta il nome e la cosa esiste».⁸³

Il brano che segue il dialogo con la *Vucciria* è dedicato a Giosetta Fioroni:⁸⁴ si tratta di un testo centrale della raccolta, dove si condensano e si esplicitano i dispositivi della particolare critica d'arte parisiense. Ad essere messi in evidenza sono infatti la preminenza dell'atto del vedere sulle categorie astratte, la corrispondenza tra ciò che si vede (che si sente, che si annusa, che si ascolta) e ciò che c'è, fino all'aderenza tra la persona-artista e la sua opera: il particolare modo di camminare di Fioroni, i saltelli e le scrollatine di capelli con le dita hanno la particolare capacità di recuperare il tempo dell'ispirazione, indispensabile in arte figurativa. Parise tratteggia il suo fermarsi di fronte a una vetrina di giocattoli, raccogliere piccoli oggetti da terra, ridere in modo leggerissimo, mangiare «guardando e non guardando il cibo, certe volte improvvisamente guardandolo come guarda quei suoi misteriosi giocattoli, quei mini-Duchamp, con sguardo attento e microscopico», fino a individuare, in tutto questo, una «ideologia figurativa» che coincide con la ricerca dell'infanzia perduta: si tratta non tanto di una ricerca vera e propria, di tipo ideologico, bensì di una «raccolta giornaliera di stile». Questo stile, «cioè la parte espressiva e visibile della sua ideologia», è definito da Parise «rosa»: a caratterizzarlo è proprio l'aspetto che l'infanzia perduta ha preso nel suo modo di camminare, di muoversi, di mangiare e di ridere.

Nel pantheon degli artisti da Parise amati (e spesso frequentati), alcune figure risaltano più nitidamente; in particolare, quelle di Filippo De Pisis⁸⁵ e di Cy Twombly mostrano aspetti di particolare rilevanza, perché le considerazioni sul loro fare artistico, a ben guardarle, indicano certi dispositivi della pagina di Parise. Lo scrittore accosta Fioroni a Twombly e Schifano – è percepita, nei tre, un'eleganza personale che si riflette sullo stile artistico – per poi affermare che la

⁸⁰ Ivi, p. 41.

⁸¹ Ivi, p. 42.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Ivi, p. 119.

⁸⁴ Il brano è apparso sul mensile «Bolaffiarte», n. 48, marzo-aprile 1975, pp. 48-49, con il significativo titolo *Alla ricerca dell'infanzia perduta*, ed è poi stato parzialmente ripubblicato in *Giosetta Fioroni*, Macerata, La Nuova Foglio, 1976, pp. 202-203.

⁸⁵ Per una trattazione più ampia (e specifica) del rapporto tra Parise e De Pisis, mi permetto di segnalare E. ATTANASIO, *Goffredo Parise e Filippo De Pisis: «il colore delle cose che passano»*, «Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità» n. 7, 2016.

somiglianza è data da una comune affinità con Filippo De Pisis. Spiega infatti Parise che «come loro tre, de Pisis si muoveva in modo leggero e amava i colori e le tele sfumate ma soprattutto amava la leggerezza dei fondi delle tele su cui mettere qualche puntino di colore (spesso rosa) con il quale dare completamente il sentimento di Parigi e di Venezia».⁸⁶ Le tele di De Pisis sono definite «dal tocco rapido, vibrante»: per Parise, la sua arte sta nei caratteri di agilità, leggerezza e volatilità. La contiguità con l'opera di questo pittore si colloca principalmente nell'attenzione sinestetica alla realtà; il potere dei sensi è d'altronde tanto più esaltato se affiancato al suo negativo, ovvero all'impossibilità di fare esperienza del reale a causa dell'intrinseca caducità delle cose. La sensualità è intesa, da entrambi, come «felicità dell'esistere e nello stesso tempo segno di fugacità, cioè di morte».⁸⁷ Se la pennellata di De Pisis, leggera e incostante, accarezza «le cose che passano e muoiono, ancora stillanti»,⁸⁸ allo stesso modo la scrittura di Parise fa continuamente i conti con il senso di precarietà che aleggia in ogni testo. I sensi, a cominciare dalla vista per passare poi all'olfatto, l'udito, il tatto e il gusto, sono il motore della scrittura parisiense: l'autore, attraverso un approccio fenomenologico con la realtà, tenta di riportare sulla pagina proprio quello che i personaggi vedono, sentono, toccano e gustano, per rappresentare così, in maniera si potrebbe dire 'materica', un momento della loro vita prelevato dal flusso indistinto del tempo. La stessa tendenza si ritrova nell'arte di De Pisis, come molti critici hanno fatto notare: Arcangeli parla ad esempio di «espansione dei sensi»,⁸⁹ e della capacità di vederci chiaro «nella sostanza sensuale del mondo».⁹⁰ In particolare, una natura morta marina col mazzo di asparagi è portata come esempio di pittura capace di abbagliare i sensi: «soltanto le ombre che scattano limpide qui accosto, dove l'aragosta, gli asparagi, la conchiglia scoprono la cruda dolcezza della materia, ci ricordano ancora che le cose hanno un peso, almeno per un'ultima volta, prima di cedere a questa solenne rapina del cosmo».⁹¹ Proprio le ombre stanno lì a dirci che, prima di essere strappate dal mondo, le cose pesano. E questo *pondus* è percepibile solo dal corpo, dai sensi. Allora, all'occhio del pittore (e dello scrittore) non resta che divenire una «spugna di sensazioni»: per farlo, dovrà immergersi totalmente nel brulichio della realtà che lo circonda, al fine di assorbirla pienamente.

La modalità sinestetica di cui si serve De Pisis per lavorare risulta particolarmente affine a quella utilizzata da Parise non solo nell'atto creativo, ma come vera e propria prassi di affrontare il mondo. Rapide e instabili sono le percezioni, e così anche la tecnica dovrà essere fatta di pochi e rapidi tratti. Comisso, ricordando una giornata a Cortina con De Pisis, parla di «pochissime pennellate, tutte d'impeto», e di «tinte umili ed esatte»,⁹² e Raimondi di quell'ansia mista a felicità «a rendere più veloce la sensazione e il sentimento», di forme del paesaggio «colte di volo, repentinamente, in una corsa dell'occhio, e quasi col batticuore».⁹³ Gli stessi aggettivi potrebbero essere utilizzati per la scrittura dei *Sillabari*: i tratti che descrivono i personaggi sono brevi e veloci, il linguaggio è «elementare e purissimo». Tra lo scrittore e il pittore non corre però solo una vicinanza descrittiva, di forma: a sovrapporsi è la medesima urgenza a raccontare il minuto del mondo che passa. Tutto si gioca infatti sulla tensione tra l'osservazione della realtà e la scelta dei colori (o dei termini) con cui ritrarla, nella piena consapevolezza della rapidità del tempo. Così, il momento descritto o dipinto diventa anche la rappresentazione di un addio: di fronte alla *Natura morta con penna* di De Pisis, Testori parla dello «splendore e lo sgomento di una tavolozza livida, come un definitivo addio, e la percezione della condizione umana tra la luce di un giorno e il buio di

⁸⁶ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 46.

⁸⁷ S. ZANOTTO, *Prefazione* a F. DE PISIS, *Ver-Vert*, Torino, Einaudi, 1984, p. XVII.

⁸⁸ C. GARBOLI, *I merluzzi di De Pisis*, «La Repubblica», 10 dicembre 1993.

⁸⁹ F. ARCANGELI, *Appunti per una storia di De Pisis*, «Paragone», n. 19, luglio 1951, p. 285.

⁹⁰ Ivi, p. 284.

⁹¹ Ivi, pp. 286-287.

⁹² G. COMISSO, *Mio sodalizio con De Pisis* (1954), Vicenza, Neri Pozza, 1993, p. 54.

⁹³ Si tratta della monografia di Giuseppe Raimondi pubblicata da Vallecchi nel 1952, letta e postillata da De Pisis. Il passaggio citato è tratto da G. COMISSO, *Mio sodalizio con De Pisis*, cit., p. 136.

una notte».⁹⁴ Proprio la coscienza dell'aspetto transitorio della realtà, insito nella vita stessa, salda la pittura di De Pisis alla scrittura di Parise: entrambe tentano di ritrarre questa fuggevolezza. Come afferma Pampaloni, parlando di una fenomenologia dell'addio, «nel Sillabario è l'addio quotidiano, ininterrotto, inesorabile (proteiforme e improvviso come un colpo a tradimento, infinito e tacito come la sabbia della clessidra), l'addio alla vita che è nascosto nel profondo della vita».⁹⁵

L'altro artista che stimola l'attenzione e la curiosità di Parise è Cy Twombly: accostando le due modalità espressive – dello scrittore e del pittore/scultore – si vedranno emergere alcune interessanti correlazioni. Parise conosce le opere di Twombly alla Galleria Tartaruga: sebbene all'artista non sia dedicato, come per gli altri, un interno brano, il nome compare più volte nella silloge. A legare lo scrittore all'artista è un sincero sentimento di amicizia: «Cy Twombly, che non è propriamente mio amico ma si muove e cammina e dipinge come deve muoversi, camminare e dipingere un pittore mio amico e questo basta».⁹⁶

Per capire come certi tratti dell'opera di Twombly possano far luce sulla scrittura di Parise, all'interno dei reciproci scambi tematici, metodologici e formali tra lo scrittore e gli artisti, si prendano brevemente in esame alcune considerazioni di Barthes contenute nello studio intitolato *Sagesse de l'art*. Gli elementi che permettono di gettare un nuovo sguardo alla pagina parisiense sono il ruolo del caso, la presenza di dispositivi vicini a logiche non occidentali (nello specifico giapponesi), infine la tendenza a ricercare un universo – meglio, una pratica – infantile, la quale però non si esaurisce in se stessa, ma diventa *medium* per raggiungere altro. Barthes, a proposito del caso, utilizza il concetto greco di *tyché* definito «l'événement en ce qu'il survient par hasard. Les toiles de Twombly semblent toujours comporter une certaine force de hasard, une Bonne Chance».⁹⁷ Proprio in questo piccolo spazio lasciato al caso, e dunque in un'apparente dispersione è vista la vicinanza con la pittura orientale. Nel momento in cui l'artista rinuncia a un piano determinato, l'opera si trova a rispondere al principio del *Rarus* latino, fatto – al pari del concetto di *Ma* giapponese – di caso e spazio vuoto. Barthes introduce anche il concetto di *satori* quale momento di rottura della nostra logica causale: in particolare, sono proprio i grafismi di Twombly a essere considerati al pari di tanti piccoli *satori*, in grado di sospendere l'atto della scrittura, con tutte le motivazioni – anche estetiche – che ne stanno alla base. L'arte di Twombly «ne veut rien saisir»: la sua moralità, oscillante tra desiderio e gentilezza, si situa allora in un luogo altro, lontano dalla pittura e dall'Occidente. L'abbandono di un'idea prestabilita dell'opera a discapito di un'instabilità e indeterminatezza data dal caso è il terreno comune su cui si confrontano le tele (e le sculture) di Twombly e la pagina di Parise (certi aspetti dei *Sillabari* possono essere colti attraverso alcune categorie e intuizioni provenienti dall'ambito orientale – Parise soggiorna in Cina, in Giappone, da dove scrive brani di reportage). Si tratta sempre, per riprendere una formula di Cortellessa espressa proprio in alcune riflessioni sulla pittura di Twombly, di una «gettatezza»,⁹⁸ di un «cadere nella vita»: qualcosa avviene al di là dei piani, un po' per caso e negli spazi vuoti. La tecnica utilizzata per raggiungere tale resa passa per la sfera infantile. La mano del pittore che traccia le lettere sulla tela è segnata infatti da una costante «maladresse»:

La lettre, chez Twombly, est le contraire même d'une lettrine ou d'un typogramme; elle est faite, semble-t-il, sans application; et pourtant elle n'est pas vraiment enfantine, car l'enfant s'applique, appuie, arrondit, tire la langue; il travaille dur pour rejoindre le code des adultes.⁹⁹

⁹⁴ G. TESTORI, *La tragica felicità di De Pisis*, «Corriere della Sera», 4 settembre 1983.

⁹⁵ G. PAMPALONI, *Poesia d'adii*, in ID., *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura 1948-1993*, a cura di G. LEONELLI, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 406.

⁹⁶ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 34.

⁹⁷ R. BARTHES, *Sagesse de l'art*, in ID., *Cy Twombly. Paintings and Drawings: 1954-1977, catalogue de l'exposition Whitney, Museum of American Art, 10 avril-10 juin 1979*, poi in ID., *Cy Twombly*, Paris, Seuil, 2016, p. 16.

⁹⁸ A. CORTELLESSA, *Cy Twombly, la caduta dell'antico*, 6 aprile 2017, <http://www.doppiozero.com/materiali/cy-twombly-la-caduta-dellantico>, consultato il 20/03/2019.

⁹⁹ R. BARTHES, *Sagesse de l'art*, art. cit., pp. 27-28.

L'enigma dell'arte di Twombly (e della scrittura di Parise) risiede proprio nella presenza molto forte di un elemento infantile – chiamato in scena per recuperare l'aspetto più *naïf*, puro e sincero del rapporto con il mondo, in grado di precedere cioè ogni atto ermeneutico – che però non è portata fino in fondo. Per dirla ancora con le parole di Barthes, l'apparenza semplice e innocente dell'opera «ne coïncide pas bien avec le langage que tant de simplicité et d'innocence devraient susciter en nous, qui la regardons. “Enfantins”, les graphismes de TW? Oui, pourquoi pas? Mais aussi: quelque chose en plus, ou en moins, ou à côté».¹⁰⁰ La visione della tela, delle letterine che vi campeggiano spesso leggermente slegate l'una dall'altra, in una disarmonica armonia, non provoca in realtà un effetto di candore. Qualcosa stride, non torna, manca o è di troppo. La lettura dei *Sillabari* suscita la stessa reazione: si tratta sì di racconti dall'andamento cristallino che vogliono recuperare un lessico depurato, ma in realtà sono anche prose molto ambigue, a volte di difficile comprensione, la cui sintassi si rivela spesso complessa, non lineare né logica, a tradire il presunto procedere infantile.

Vorrei allora concludere questa incursione negli scritti d'arte di Parise, e nel rapporto intimo che la sua scrittura intrattiene con certe opere pittoriche, con alcune riflessioni tratte dal brano intitolato *Eustachio* (si tratta di un'immaginaria lettera a Marilù Eustachio), che riassume, in brevi tratti accennati, la posizione dello scrittore verso il mondo dell'arte, la sua relazione viva e fugace con l'opera:

il fascino dei tuoi ritratti è un po' simile a quello che emana dalla leggenda delle tombe etrusche. Per la prima volta aperte dopo millenni, mostrano intatto il corpo e il volto di chi vi fu rinchiuso: per un istante, un istante solo, per subito dissolversi nel nulla. Ma quell'attimo, quell'ombra, quell'illusione, è tutto. Così passa la nostra traccia su questa terra ed è già molto.¹⁰¹

¹⁰⁰ R. BARTHES, *Cy Twombly ou «Non multa sed multum»*, in ID., *Cy Twombly. Catalogue raisonné des œuvres sur papier*, par Yvon Lambert, volume VI (1973-1976), Milano, Éd. Multhipla, 1979, poi in ID., *Cy Twombly*, Paris, Seuil, 2016, p. 37 Si veda anche: «Beaucoup de compositions rappellent, a-t-on dit, les *scrawls* des enfants. L'enfant, c'est l'*infans*, celui qui ne parle pas encore; mais l'enfant qui conduit à main de TW, lui, écrit déjà, c'est un écolier» (ivi, p. 48).

¹⁰¹ G. PARISE, *Artisti*, cit., p. 82.

MINIATURE E FILIGRANE IN DUE CODICI BOLOGNESI DI FINE DUECENTO (FIRENZE, BML, PLUTEO 76.79 E OXFORD, BL, DOUCE 269)*

di Davide Battagliola e Giulio Martire

1. Introduzione

Il presente contributo nasce da una domanda: testo e immagine possono collaborare fra di loro (e con lo studioso) per suggerire la provenienza di un manoscritto? Certamente la sola analisi dell'apparato decorativo di un codice non si può considerare decisiva per la sua localizzazione; se tuttavia è vero che tanti indizi fanno una prova, l'interazione fra studio delle illustrazioni e del paratesto, l'indagine linguistica e l'analisi della morfologia¹⁰² della raccolta ci possono offrire conferme sull'origine geografica del manoscritto.

Abbiamo applicato questo tipo di indagine allo studio di due codici apparentemente molto diversi tra loro: il Pluteo 76.79 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, miscellanea di testi oitanici moraleggianti, e il Douce 269 della Bodleian Library di Oxford, canzoniere trobadorico. Partendo dall'analisi dell'apparato decorativo, ci siamo presto resi conto che entrambi i manoscritti presentano in realtà non poche analogie, che tradiscono un'origine (geografica e culturale) comune. I risultati ottenuti da questo dialogo ci inducono a credere che i due codici siano stati confezionati entrambi in area emiliana – più specificamente bolognese – ancora entro i confini del XIII secolo. Procederemo perciò a una rapida presentazione di questi nostri due organismi testuali.

2. Il codice Firenze, BML, Pluteo 76.79¹⁰³

Consideriamo dapprima il Pluteo 76.79 conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze¹⁰⁴. Come anticipato, si tratta di un *recueil* che contiene cinque testi antico-francesi: le due opere principali sono il *Livre de Moralitez*, traduzione di un fortunatissimo compendio di filosofia morale attribuito a Guglielmo di Conches,¹⁰⁵ e il celebre *Bestiaire d'Amour* di Richart de Fournival.¹⁰⁶ Il codice tramanda inoltre tre opere in attestazione unica: oltre a un lapidario e a un poemetto di argomento apocalittico, spicca la novella di *Agnes et Meleus*, edita da Paul Meyer.¹⁰⁷

* Il saggio è frutto di una stretta collaborazione tra i due autori, soprattutto per quanto riguarda le considerazioni espresse in sede di introduzione e di conclusione. A Davide Battagliola spetta più in particolare la sezione 2, a Giulio Martire la sezione 3.

¹⁰² Ove per "morfologia" intendiamo l'insieme di dati paleografici, di storia del codice, di formazione della raccolta, di organizzazione dei testi che nel codice sono confluiti; tutti gli elementi, insomma, che concorrono all'individuazione di una particolare tipologia di oggetto culturale.

¹⁰³ Il codice appartiene a un corpus di manoscritti da me studiati nell'ambito del progetto *Scrivere in francese e provenzale nell'Italia medievale: un metodo innovativo per lo studio delle scriptae galloromanze*, finanziato da Fondazione Cariplo e Regione Lombardia.

¹⁰⁴ Una riproduzione del codice è disponibile nella teca digitale della Laurenziana: <http://mss.bmlonline.it/>.

¹⁰⁵ Per l'edizione del testo francese si veda J. HOLMBERG, *Das Moraliū dogma philosophorum des Guillaume de Conches. Lateinisch, altfranzösisch und mittelniederfränkisch*, Uppsala, Almqvist och Wiksell, 1929, pp. 84-182. Alla tradizione manoscritta del *Livre de Moralitez* in area italiana e alle ulteriori traduzioni nei volgari italo-romanzi è dedicata la mia tesi di dottorato: D. BATTAGLIOLA, *Tradizione e traduzioni del Livre de Moralitez in Italia. Con un'edizione critica del Libro di Costumanza (redazione δ)*, Università di Siena, 2018.

¹⁰⁶ *Li Bestiaires d'Amours di Maistre Richart de Fornival e li Responce du Bestiaire*, edizione critica a cura di C. SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957.

¹⁰⁷ P. MEYER, *Notice du ms. Plut. LXXVI n° 79 de la Laurentienne (Florence)*, in «Bulletin de la Société des Anciens Textes Français», 5, 1879, pp. 72-95: 86-93.

Che un testimone del *Bestiaire d'Amour* presenti delle miniature non ci stupisce per nulla: l'autore dichiara apertamente nel suo prologo che comunicherà il suo messaggio attraverso *painture et parole*.¹⁰⁸ Per dirla con Maria Luisa Meneghetti, Richart de Fournival «usa l'immagine per sostanziare l'effetto del messaggio verbale, mostrando quasi di voler ancorare il più sfuggente tra i due termini di ciascuna comparazione – e cioè lo stato d'animo o il comportamento dell'amante o dell'amata – alla solidità dell'evocazione iconica del suo corrispettivo naturalistico (o presunto tale)».¹⁰⁹

Assai meno banale riscontrare un apparato figurativo così ricco per il *Livre de Moralitez*. Tale apparato vive in rapporto simbiotico con la scrittura, di cui costituisce un contrappunto iconografico, stringendo un legame tanto stretto da ricordare il capostipite delle raccolte didattico-moraleggianti di area italiana: mi riferisco al codice Saibante-Hamilton 390 della Staatsbibliothek di Berlino e al fitto dialogo intessuto tra testo e immagine che caratterizza questo venerabile manoscritto delle Origini (Tav. I, fig. 2).¹¹⁰

Ma torniamo alla peculiare fisionomia del *Livre de Moralitez* che ci offre il Pluteo. Se molti testimoni del trattato morale presentano un incipit impreziosito da una miniatura raffigurante il sogno dell'autore, evento che dà avvio alla trattazione, il codice Laurenziano costituisce d'altronde l'unico esemplare nel quale le illustrazioni scandiscono in maniera onnipervasiva l'andamento della prosa.

L'apparato decorativo doveva sicuramente ricoprire un ruolo privilegiato nell'economia del progetto compositivo del Pluteo, come ci testimonia, del resto, uno degli elementi chiave per il problema della localizzazione: si tratta delle indicazioni per il miniatore vergate dal copista nei margini delle carte, in gran parte sopravvissute all'operazione di rifilatura del codice. Un caso davvero privilegiato ai fini dello studio linguistico, dal momento che abbiamo a disposizione, se non la voce del copista, quantomeno la fotografia di uno stato di lingua estremamente vicino a quello di colui che ha realizzato il manoscritto.

L'analisi delle note, già parzialmente compiuta da Giuseppe Mascherpa per la scheda compilata nell'ambito del progetto MaFra, conferma la presenza di elementi - forse non decisivi ma sicuramente significativi - che avvicinano il codice all'area emiliana.¹¹¹ In questa sede non potremo certamente entrare nel dettaglio dell'analisi linguistica.¹¹² Ci limiteremo a soffermarci su tre forme poco attestate nel corpus dell'Opera del Vocabolario Italiano: l'attestazione di *chadriga* allontana il codice dall'area veneta, in cui troviamo, piuttosto, la forma interessata dalla caduta della dentale (*carega/cariega*);¹¹³ anche la forma *relione* per 'religione' (caratterizzata dalla riduzione -GJ- > i) risulta attestata solo in testi emiliani e lombardi;¹¹⁴ vistosamente connotata in direzione emiliana è, da ultimo, la forma *çano* ('giallo').¹¹⁵

¹⁰⁸ SEGRE, *op. cit.*, p. CLVI.

¹⁰⁹ M.L. MENEGHETTI, *Storie al muro*, Torino, Einaudi, 2015, p. 178.

¹¹⁰ Una nuova edizione del manoscritto è in fase di pubblicazione: *Il manoscritto Saibante-Hamilton 390*, edizione critica diretta da M.L. MENEGHETTI, coordinamento editoriale di R. TAGLIANI, Roma, Salerno Editrice.

¹¹¹ <http://www.mirabileweb.it/manuscript/firenze-biblioteca-medicea-laurenziana-pl-76-79-manuscript/38144>; cfr. anche M.L. MENEGHETTI - G. MASCHERPA, *Il progetto MaFra*, in «Le forme e la storia», 6, 2013, pp. 255-263; 258.

¹¹² A uno studio esaustivo della lingua delle note è dedicata una sezione della mia tesi di dottorato: D. BATTAGLIOLA, *op. cit.*, pp. 27-41.

¹¹³ Sulla generale resistenza del nesso -TR- in area emiliana, cfr. A. TRAUZZI, *Il volgare eloquio di Bologna ai tempi di Dante*, in *Studi danteschi*, a cura della R. Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna, nel VI centenario della morte del Poeta, Bologna, Zanichelli, 1921, pp. 121-163; 137; MATTEO DEI LIBRI, *Arringhe*, a cura di E. VINCENTI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, p. LXXXIII; M. S. ELSHEIKH, *Il laudario dei Battuti di Modena*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 2001, p. XL; C. M. SANFILIPPO, *Primi appunti sul volgare di Ravenna nel secondo Trecento*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia: una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, Firenze, Cesati, 2007, pp. 411-456; 430.

¹¹⁴ E si tenga conto che l'area lombarda è certamente esclusa per la pressoché costante ritenzione delle vocali finali. La forma *reljoni* è presente in TRAUZZI, *op. cit.*, p. 140; significative anche le attestazioni di *relioso* in una poesia anonima

Ma a Bologna e al XIII secolo rimanda anche lo stesso apparato decorativo. Le miniature del Pluteo erano già state oggetto di studio da parte di Bernhard Degenhart e Annegrit Schmitt, i quali postulavano una (discutibilissima) origine romana del manufatto: a riprova di ciò gli studiosi proponevano il raffronto con il ms. 151 della Staats- und Universitätsbibliothek di Amburgo.¹¹⁶ Ritengo che basti osservare la riproduzione del codice in questione¹¹⁷ per notare come tale proposta sia completamente da rivedere (cfr. Tav. II, fig. 2). L'affermazione di Cesare Segre, editore del *Bestiaire d'Amour*, a proposito delle istruzioni per il miniatore redatte in «dialetto lombardo»¹¹⁸ ha inoltre influenzato alcuni storici dell'arte sull'origine delle miniature.¹¹⁹

Dalla *mise en page* alla resa delle figure umane, sono in realtà ricorrenti i tratti che avvicinano il manufatto a Bologna e lo connotano in senso arcaizzante. Già la sensibile influenza oltralpina che caratterizza questo codice (e da cui invece la miniatura bolognese si allontana al principio del XIV secolo),¹²⁰ spinge a collocare il manoscritto ancora entro i confini del Duecento. Per quanto riguarda la disposizione delle illustrazioni, gli ampissimi margini con figure isolate, che paiono quasi galleggiare nello spazio (particolarmente significativo l'esempio della c. 16r, cfr. Tav. III, fig. 1), sembrano rimandare addirittura a schemi figurativi carolingi, a loro volta debitori della decorazione degli antichi *rotuli*. Si confronti una delle numerose carte raffiguranti animali del Pluteo con le carte 54v e 56v del ms. 3307 della Biblioteca Nacional de España, risalente alla prima metà del IX secolo (cfr. Tav. III, fig. 2).

Senza tuttavia scomodare esempi riferibili a epoche molto lontane dalla confezione del nostro codice, mi pare opportuno proporre un confronto con un manoscritto risalente alla seconda metà del Duecento, il Pal. Lat. 1071 della Biblioteca Apostolica Vaticana, testimone del *De arte venandi cum avibus* di Federico II. Al netto del ben diverso grado di perizia e attenzione naturalistica di quest'ultimo codice, ciò che qui interessa è l'affinità di *mise en page*, in particolare se si confronta la carta 32r del Laurenziano con le carte del Vaticano nelle quali la presenza dei volatili è più rarefatta (cfr. Tav. IV).

Gli incipit delle opere sono regolarmente impreziositi da una decorazione fitomorfa che attraversa in altezza la pagina, marca dello stile bolognese. Particolare attenzione merita l'iniziale che apre il manoscritto: essa è caratterizzata da un ornamento a tralci e girari vegetali, il quale più tardi costituirà il prototipo per la decorazione a bianchi girari caratteristica dei manoscritti umanistici. «Frintesa come *facies* tipica della classicità, e chiamata addirittura decorazione "all'antica"»¹²¹, tale tendenza si rifà in realtà ai manoscritti italiani del XII secolo: un esempio è costituito dal codice 53 della Biblioteca Capitolare di Aosta, che alla carta 36r presenta un'iniziale non dissimile da quella che apre la nostra miscellanea (Tav. V, fig. 2).

bolognese (V. DE BARTHOLOMAEIS, *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Bologna, Zanichelli, 1926, p. 32), nonché il plurale *rilioxi* nel frammento emiliano del *Milione* (A. BARBIERI, *La prima attestazione della versione VA del Milione (ms. 3999 della Biblioteca Casanatense di Roma). Edizione del testo*, «Critica del testo», 4, 2001, pp. 493-526: 519).

¹¹⁵ Attestata nei *Memoriali bolognesi*, nel commento dantesco di Jacopo della Lana e nel frammento emiliano del *Milione* (cfr. A. ANDREOSE, *La prima attestazione della versione VA del Milione (ms. 3999 della Biblioteca Casanatense di Roma). Studio linguistico*, in «Critica del testo», 5, 2002, pp. 655-668: 658, nota 10).

¹¹⁶ B. DEGENHART - A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, vol. 1, Berlin, Mann, 1968, p. 216, nota 12.

¹¹⁷ Cfr. l'edizione fac-simile dell'intero manoscritto: T. BRANDIS - O. PÄCHT, *Historiae Romanorum. Codex 151 in scrinio der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, Frankfurt am Main, Propyläen Verlag, 1974.

¹¹⁸ SEGRE, *op. cit.*, p. LX.

¹¹⁹ Cfr. L. COGLIATI ARANO, *Approccio metodologico al Bestiario medioevale*, in *Primo congresso nazionale di storia dell'arte (Roma, CNR, 11-14 settembre 1978)*, a cura di C. MALTESE, Roma, 1980, pp. 137-150: 148; M. FERRARI, *Grixopolo e i dipinti del Palazzo della Ragione di Mantova*, in «Opera Nomina Historiae», 2/3, 2010, pp. 43-90: 54; A. PETRUCCI, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017, p. 154.

¹²⁰ T. GEREVICH, *Le relazioni tra la miniatura e la pittura bolognese nel Trecento*, in «Rassegna d'arte», 9, 1909, pp. 196-199: 198.

¹²¹ F. LOLLINI, *La decorazione*, in *Vitale e Agricola sancti doctores. Città, Chiesa, studio nei testi agiografici bolognesi del 12° secolo*, a cura di G. ROPA e G. MALAGUT, Bologna, EDB, 2001, pp. 43-47: 45.

Molto significativa anche la presenza delle *drôleries* nella prima iniziale decorata, in particolare la figura accigliata inserita nel gambo vegetale: altra spia di un «gusto narrativo grottesco e divertito esibito soprattutto nelle decorazioni marginali, mediate dal repertorio degli *ateliers* parigini ed inglesi»¹²², che caratterizza la prima miniatura bolognese (Tav. VI).

L'aspetto probabilmente più interessante per quanto concerne l'apparato decorativo è costituito dalla rappresentazione delle figure umane: colpisce notevolmente la gestualità pronunciata, non estranea a prodotti della miniatura italiano-settentrionale: si veda in tal senso il codice fr. 760 della BnF, esemplato a Genova e databile tra fine Duecento e inizio Trecento (cfr. Tav. VII, fig. 2). Tale vivacità sfocia non di rado in scenette godibilissime, quali la zuffa raffigurata a c. 12r, felice traduzione in immagine dell'acceso dibattito tra le personificazioni di *Seurté* e *Paors* che va in scena nel *Livre de Moralitez* (Tav. VII, fig. 1).

Non sarà inoltre fuori luogo il confronto con un codice universitario compilato a Tolosa negli ultimi anni del Duecento, il lat. 9187 della BnF. Manoscritto, si noti, di carattere giuridico e quindi non dissimile da testi che sicuramente circolavano in seno allo *studium* bolognese. Ancora una volta troviamo analogie a livello di *mise en page*, in particolare a partire dalla carta 28, con le figure umane che occupano il margine inferiore della pagina. Si metta poi a confronto l'immagine dell'impiccato del codice fiorentino con quella del parigino (Tav. VIII), dove spicca in particolare l'affinità nella resa della capigliatura.

Un raffronto di questo tipo mette in evidenza la capacità da parte del miniatore del Pluteo di reinterpretare modelli figurativi oltralpini secondo la maniera bolognese, in particolare nelle espressioni dei volti, decisamente meno caricate nel nostro manoscritto di quanto non appaiano nei prodotti francesi. Illustrazioni dunque rappresentative non soltanto di un luogo fisico, bensì di un *milieu*, di una localizzazione culturale nel senso in cui la intendeva d'Arco Silvio Avalle.¹²³

3. Il codice Oxford, Bodleian Library, Douce 269

Il codice su cui ci si concentrerà ora è il già citato Oxford, Bodleian Library Douce 269.¹²⁴ Si tratta del canzoniere trobadorico conosciuto ai provenzalisti con la sigla **S**, che conserva 164 pezzi lirici, divisi *grosso modo* in tre macrosezioni. Il codice misura 205 x 116 mm circa, è vergato da una sola mano in una *littera textualis* di certo professionale ma dal *ductus* non curatissimo. A partire da un'analisi paleografica si è datato il codice al XIII secolo *exeunte*; la stessa analisi della *scriptio* porta a ritenere che il copista sia stato educato in un ambiente italiano nord-orientale (tra gli elementi dirimenti: 's' in forma dritta a fine di parola, esecuzione saltuaria di 'r' rotonda dopo curva).

Per quanto concerne l'apparato decorativo, il canzoniere **S** è ornato da *lettrines* rosse e blu che marciano l'inizio delle strofe, e da filigrane del medesimo colore a motivi fitomorfi e teriomorfi, di fattura semiprofessionale e di buona qualità esecutiva. Le filigrane intrecciano i capilettera e si sviluppano lungo i margini della pagina; quando sono tracciati presso il margine inferiore possono estendersi fino al centro di esso, in un motivo che chiameremo "coda di crotalo" (Tav. IX).

¹²² M. MEDICA, *La miniatura a Bologna*, in A. PUTATURO DONATI MURANO - A. PERRICCIOLI SAGGESE, *La miniatura in Italia, vol. 1: Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, Napoli, Edizioni scientifiche, 2005, pp. 177-193: 179.

¹²³ D' A. S. AVALLE, *Lingua e letteratura francese dei primi secoli*, in ID., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Tavarnuzze-Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 223-248: 226.

¹²⁴ Per utili informazioni, specie di ordine codicologico, si veda L. BORGHI CEDRINI, *Oxford, Bodleian Library, S (Douce 269)*, «INTAVULARE», Modena, Mucchi 2004. Si veda inoltre l'utile (seppur perfettibile) edizione diplomatico-interpretativa del codice, corredata da un succinto studio introduttivo: W. SHEPARD, *The Oxford Provençal Chansonnier. Diplomatic Edition of the Manuscript of the Bodleian Library, Douce 269*, Princeton, Princeton University Press, 1927.

Le filigrane che più ci interessano in questa sede sono quelle che costituiscono un prolungamento delle aste delle *lettrines* in blu, formando una serie di figure il più delle volte grottesche (Tav. X) – musi di drago di varie foggie oppure ibridi mostruosi –: queste ultime caratteristiche, come già si è anticipato, della miniatura bolognese entro il Duecento, che ancora risente degli influssi dello stile illustrativo francese. A questo proposito, proporremo un confronto con le filigrane dei mss. 318 e 319 della Bibliothèque Municipale di Douai. I codici, che trasmettono le *Etimologie* di Isidoro, datati entrambi al XII secolo e eseguiti in Francia settentrionale, sono impreziositi da numerose illustrazioni certamente accostabili, quanto a gusto e particolari, alle nostre di S. Si noti in particolare il capolettera della c. 108r del ms. 319 di Douai, che raffigura il medesimo ibrido teriantropomorfo che abbellisce la prima carta *recto* dell'oxfordiano. Notevole è la somiglianza con il mostro rappresentata alla carta 23r del ms. Douai 219, relatore delle *Institutiones Divinae* di Lattanzio, esemplato ancora nel XII secolo, presumibilmente nello stesso *atelier* dei due suoi consimili isidoriani (Tav. XI)

In S, contiamo ventiquattro filigrane teriomorfe, oltre a sette che raffigurano visi d'uomo eseguiti in blu e generati dal prolungamento delle gambette dei capolettera, e due visi d'uomo eseguiti in rosso entro il capolettera. I volti umani, che campeggiano all'inizio di alcune sezioni d'autore, sono verosimilmente la rappresentazione grafica del trovatore titolare della sezione

Passiamo brevemente a considerare uno dei livelli testuali che faremo reagire con l'apparato illustrativo, ossia la veste linguistica del canzoniere. Senza scomodare la ben conosciuta nozione segriana di "diasistema",¹²⁵ nel nostro canzoniere si osserva una notevole stratificazione linguistica. Al sistema linguistico primario – la consueta cosiddetta *koinè* provenzale – si aggiungono altri strati linguistici, che si è tentato di analizzare accuratamente per cercare di individuare le fasi di formazione del canzoniere e di localizzarne i passaggi di copia.

I tratti che si sono distinti a ogni livello linguistico sono:

1. Genericamente italo-romanzi
2. Riconducibili a un ambiente linguistico italiano settentrionale
3. Toscani
4. Oitanici
5. Più fortemente localizzanti in senso emiliano.

Tra questi ultimi si è osservata un'attestazione di *nullu* < nullu(m), nell'*item* S159¹²⁶ e un'attestazione di *vira* < vĕra(m). Entrambe le forme sono ben attestate nel bolognese fra il Due e il Trecento¹²⁷ e non sono registrate nel repertorio dell'Opera del Vocabolario Italiano fuor di Sicilia – area linguistica che per diverse ragioni escludiamo che possa aver concorso alle fasi di copia del nostro canzoniere.

Il dato linguistico – come è stato interpretato in sedi più appropriate¹²⁸ – congiuntamente alla considerazione del canone poetico che ha sotteso il progetto compositivo del canzoniere e ad altre considerazioni di carattere storico-culturale, ci porta senz'altro a una ipotesi di circolazione e progressivo accrescimento dei materiali lirici dall'Italia settentrionale alla Toscana, per approdare a Bologna.

¹²⁵ C. SEGRE, *Semiotica filologica: testo e modelli culturali*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 55-59.

¹²⁶ Che corrisponde a *BdT* 133, 10 [Elias Cairel, *Quan la freidors*].

¹²⁷ Per *nullu*: si osserva una convergenza con forme del tipo *dentru*, queste però caratterizzate da innalzamento di [o] in posizione atona finale, dove invece nel nostro caso si tratterebbe di conservazione di -U latina; cfr. E. VINCENTI, *op. cit.*, p. 147. Riguardo a *vira*: sull'innalzamento Ē > i fuori da contesto metafonetico, cfr. D. VITALI, *Per un'analisi diacronica del bolognese. Storia di un dialetto al centro dell'Emilia-Romagna*, in «Revista Philologica Romanica», 4, 2011, pp. 19-44: § 3.7; e ancora G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll. Torino, Einaudi, 1966-1968, vol. I, §56.

¹²⁸ Uno studio mirato di questo tipo è in preparazione. Mi permetto intanto di rimandare a G. MARTIRE, *Il canzoniere trobadorico S*, tesi di laurea magistrale, Milano (relatore: M. L. MENEGETTI), a.a. 2014-2015, cap. 2.

È sufficiente il solo studio linguistico per proporre quest'ultima localizzazione? La risposta sarà probabilmente negativa. Qual è stato, perciò, il vero elemento chiarificatore in questo senso? Per rispondere a questa domanda, dovremo tornare all'apparato illustrativo e soddisfare, così, il tema generale di queste *rencontres*.

Le filigrane, ricordiamo, ornano una grande porzione del manoscritto oxoniense, svolgendosi in motivi fitomorfi e grotteschi. A questi ultimi ci si è rivolti per tentare di circostanziare la localizzazione del codice, che già l'analisi linguistica suggeriva essere stato copiato in area padana orientale. Si è quindi svolto un confronto serrato con le filigrane di alcuni manoscritti duecenteschi di certa origine bolognese, tutti quanti conservati alla Bibliothèque nationale de France: i latini 16896, 16911 e 14348.

Sono tre manoscritti, questi, che di letterario nulla possiedono, essendo il primo un manuale di precettistica predicatoria e gli altri due esemplari del Codice giustiniano.

Operando un confronto tra le filigrane dei mss. latini e quelle di **S**, si potranno scorgere delle somiglianze d'una certa solidità, sia quanto a scelte iconografiche sia quanto a esecuzione delle illustrazioni. Ribadisco che nulla di quanto si osserverà costituirebbe in sé una prova non oppugnabile di bolognesità dell'oxoniense, se l'apparato iconografico non reagisse a diversi livelli con il testo che correde.

Vediamo brevemente queste convergenze, per saggiarne la compattezza: sul margine inferiore della prima carta di **S** si può notare un ibrido tra un drago e un grifo, la cui coda termina in un volto umano sputafuoco (*supra*; Tav. X). Una figura analoga è ravvisabile in due delle decorazioni del lat. 16896: la prima (Tav. XII, fig. 1) raffigura un mostro di foggia simile, ossia una creatura bifronte dotata di corpo di grifo con una coda che termina in muso di drago e volto umano sputafuoco; la seconda (Tav. XII, fig. 2) rappresenta ancora una volta un rapace con viso umano da cui scaturisce una voluta di fiamme.

Si noti, oltre alla convergenza iconografica, la fattura dei volti e delle fiamme delle tre figure, simili quanto a stile e tratteggio. La somiglianza della figura si estende anche a due filigrane del latino 16911: entrambe raffigurano una creatura del tutto simile a quelle già osservate (Tav. XIII). Vediamo inoltre che negli ultimi due casi le zampe sono molto più somiglianti a quelle della figura 2 a Tavola X, ove invece le raffigurazioni mostruose del latino 16896 possiedono artigli d'uccello.

Sono inoltre notevoli le somiglianze tra gli ibridi sputafuoco cinocefali ben rappresentati in **S** (Tav. X) e le figure dei latini riportate a Tavola XIV; tenuto conto della diversa modalità rappresentativa,¹²⁹ iconograficamente si tratta in tutti e quattro i casi di fiere dal muso molto simile.

Come possiamo osservare nelle immagini a Tavola XV, il motivo del drago è talvolta declinato in essere beccuto che può emettere o meno fiamme dal becco, può presentare orecchie appuntite (fig. 1) o qualcosa di simile ad antenne (fig. 2); si noti la somiglianza tra queste raffigurazioni e la figura 3, tratta dalla c. 163r del latino 16896, che rappresenta appunto un drago beccuto sputafuoco dotato di antenne (qui ricavate da un prolungamento della gambetta inferiore della 'S' capolettera); si nota una particolare somiglianza tra questa e l'immagine della pagina 230 dell'oxfordiano.¹³⁰

Ancora degni di nota sono i volti a Tavola XVI, evidentemente simili ai profili umani dei mostri ibridi dei latini; si osservi in particolare la somiglianza tra la fattura dei profili di Raimbaut de Vaqueiras (fig. 4) e dell'immagine del mostro a Tavola X (fig. 2).

Inoltre, ai fini della localizzazione andrà aggiunto un ulteriore livello di indagine: quello ecdotico. Senza scendere nei dettagli, le evidenze di carattere testuale portano a ritenere l'oxoniense come sicuro rappresentante del raggruppamento "linguadociano" della tradizione dei canzonieri trobadorici, che si oppone a quello "veneto".¹³¹ ne esce così rafforzata l'ipotesi della compilazione

¹²⁹ I mostri raffigurati nei latini hanno tutti quanti corpo di grifo, mentre la raffigurazione della creatura di **S** si limita al muso, come del resto avviene in quasi tutte le rappresentazioni nel canzoniere.

¹³⁰ Il Douce 269 è numerato, da mano antica, in cifre romane.

¹³¹ Cfr. D'ARCO SILVIO AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova ed. a cura di L. LEONARDI, Torino, Einaudi, 1993.

di **S** in un ambiente italiano settentrionale certamente meno informato dal materiale raccolto in Veneto, come invece ci si aspetterebbe da un canzoniere che al Veneto si è da sempre ritenuto di assegnare.¹³²

4. Considerazioni sui due codici e conclusioni

Un confronto tra i due codici, appena descritti nella loro individualità, ha permesso di confermare e corroborare la validità delle acquisizioni esposte nelle sezioni precedenti: innanzitutto, abbiamo rilevato evidenti affinità tra l'apparato decorativo dell'oxoniense e quello del Pluteo. Colpisce in specie la fattura omologa di alcuni volti d'uomo iscritti entro capilettera tondeggianti ben attestati nei due codici. Si è visto come entrambi i manoscritti risentano dell'influsso del modello di codice universitario bolognese (notevole, in particolare, la presenza di elementi iconografici riferibili alla miniatura gotica francese del secolo precedente). In secondo luogo, ci siamo trovati a constatare che, nei due codici, a una certa conformazione delle miniature corrisponde una peculiare marcatezza linguistica.

Possiamo così confermare quanto mirabilmente osservato da Giuliano Milani e Massimo Vallerani a proposito della cultura notarile di Bologna fra Due e Trecento: gli studiosi fanno riferimento a una «serie di libri che affidano all'immagine un rapporto dinamico con il testo, con un ruolo autonomo che precisa e prolunga il testo in una forma mista di narrazione».¹³³ Nel caso di **S**, possiamo osservare il capolettera che orna l'*item* **S021**¹³⁴ in cui l'autore del componimento (Folquet de Marselha) è raffigurato con indosso una mitra vescovile, quasi a colmare, attraverso l'immagine, l'informazione biografica che il testo tace¹³⁵ (Tav. XVI, fig. 1). Tra i numerosi esempi del Pluteo, particolarmente notevole è quanto rappresentato in corrispondenza del capitolo del *Livre de Moralitez* dedicato alla *droiture*: la virtù della rettitudine è considerata talmente importante per la convivenza civile che perfino tra i malavitosi deve esistere una qualche forma di giustizia: in effetti, come recita il testo, se il capo di una banda di ladri non divide equamente il bottino è destinato ad essere cacciato o, ancor peggio, ucciso.¹³⁶ Il nostro miniatore sceglie naturalmente di illustrare la soluzione più scenografica, con il malcapitato che viene colpito in testa con un robusto falcone (Tav. XIX).¹³⁷

Milani e Vallerani proseguono notando che «questo processo di riequilibrio del rapporto fra scrittura e "pittura" è tipico di una letteratura "nuova" formata dai *canzonieri provenzali*, dai *bestiari d'amore*, in parte dai romanzi cavallereschi: testi che combinano sperimentalmente messaggi visivi e verbali come due sistemi complementari di costruzione di senso»:¹³⁸ una fattispecie del tutto identica a quella di cui ci siamo occupati in questa sede.

In conclusione, si è cercato di proporre un saggio delle opportunità di fare reagire testo e immagine nel laboratorio filologico. Laboratorio purtroppo a volte eccessivamente settoriale, in cui però sempre più si avverte la necessità di incursioni in territori tradizionalmente poco frequentati, meglio se supportate dalla collaborazione con gli studiosi di altre discipline medievalistiche.

¹³² Si veda ancora BORGHI CEDRINI, *op. cit.*, pp. 28-29.

¹³³ G. MILANI - M. VALLERANI, *Esperienza grafica e cultura notarile a Bologna tra Due e Trecento*, in *Storia, archivi, Amministrazione. Atti delle giornate di studio in onore di Isabella Zanni Rosiello (Bologna, Archivio di Stato, 16-17 novembre 2000)*, a cura di C. BINCHI e T. DI ZIO, Bologna, Direzione Generale per gli Archivi, 2004, pp. 311-336: 329.

¹³⁴ *BdT* 155, 6 [Folquet de Marselha, *Chantan volgra mon fin cor descobrir*].

¹³⁵ Per di più osserviamo che il canzoniere **S** non conserva *vidas* dei trovatori.

¹³⁶ HOLMBERG, *op. cit.*, p. 106.

¹³⁷ In perfetto accordo con le istruzioni rivolte al miniatore che si leggono nel margine inferiore della c. 4v: *e l'uno dia a quello d'uno falçone en testa*.

¹³⁸ MILANI - VALLERANI, *op. cit.*, pp. 329-330 (il corsivo è nostro).

TAVOLE

TAVOLA I



Fig. 1: Firenze, BML, Pluteo 76.79, c. 47r

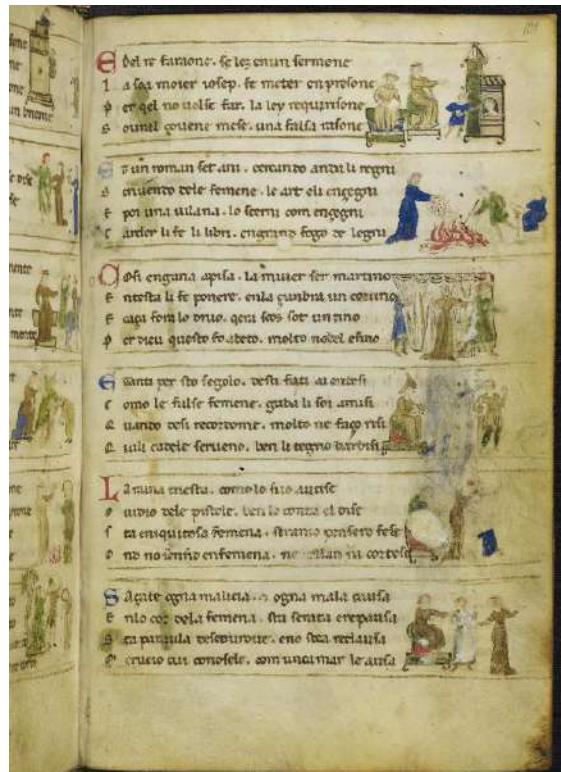


Fig. 2: Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 390, c. 101r

TAVOLA II

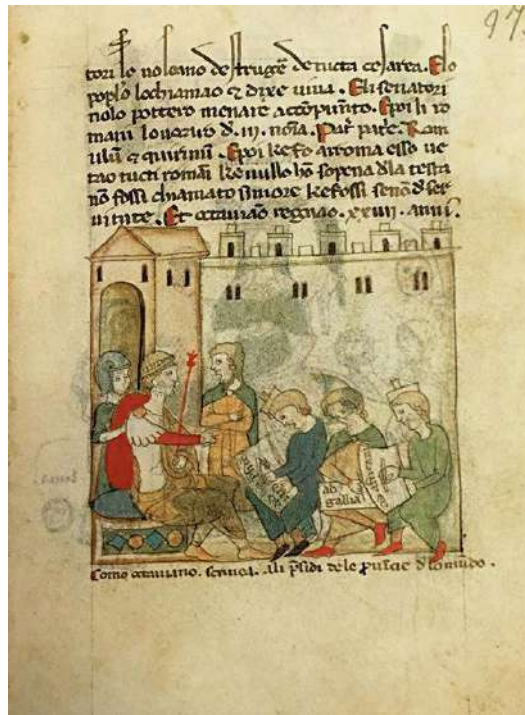


Fig. 1: Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, 151, c. 97r

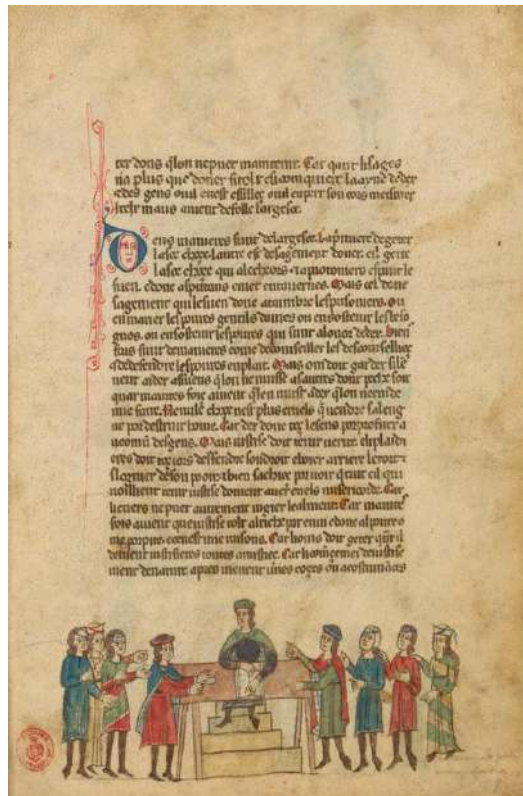


Fig. 2: Firenze, BML, Pluteo 76.79, c. 8r

TAVOLA III

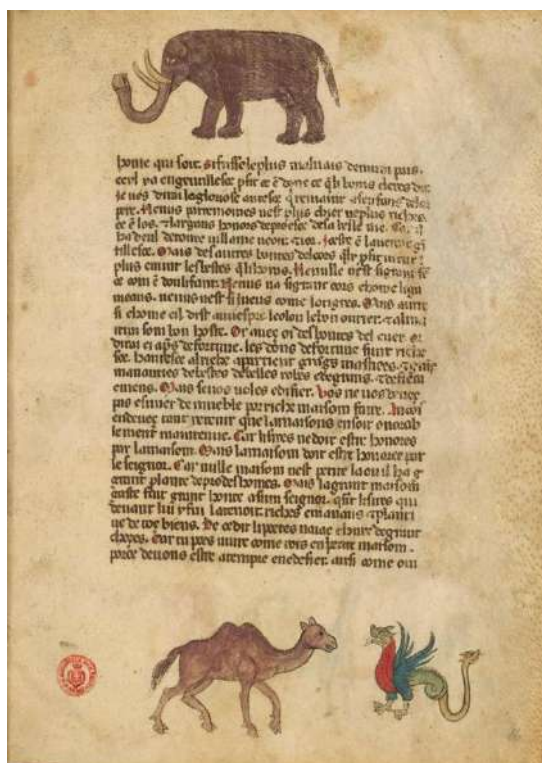


Fig. 1: Firenze, BML, Pluteo 76.79, c. 16r



Fig. 2: Madrid, BNE, 3307, cc. 54v e 56v

TAVOLA IV

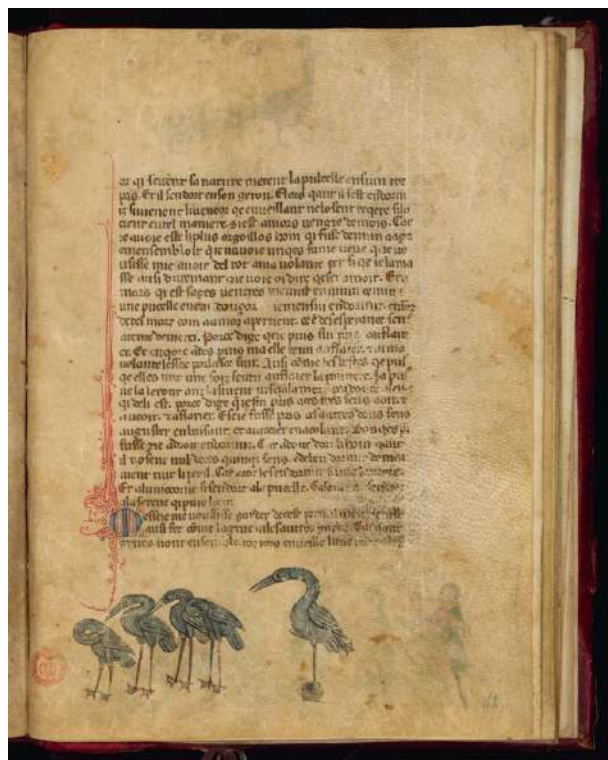


Fig. 1: Firenze, BML, Pluteo 76.79, c. 32r



Fig. 2: Città del Vaticano, BAV, Pal. lat. 1071, c. 22r

TAVOLA V



Fig. 1: Firenze, BML, Pluteo 76.79, c.1 (particolare)

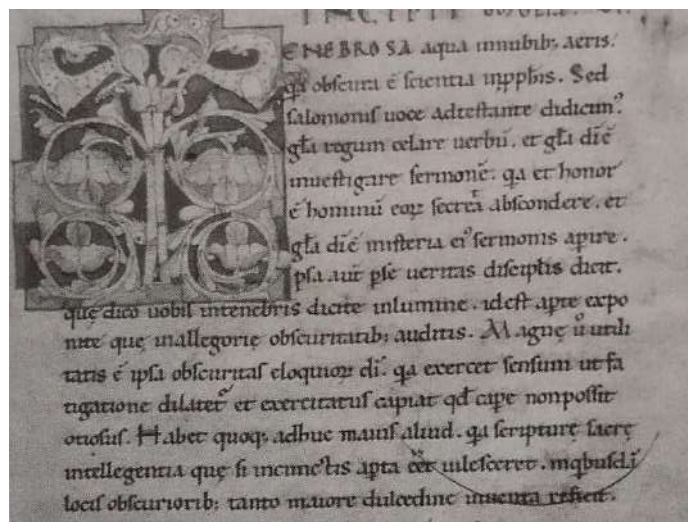


Fig. 2: Aosta, Biblioteca Capitolare, cod. 53, c. 36r (particolare)

TAVOLA VI



Firenze, BML, Pluteo 76.79 (particolare)

TAVOLA VII



Fig. 1: Firenze, BML, Pluteo 76.79, c. 4v (particolare)



Fig. 2: Paris, BnF, fr. 760, c. 60r (particolare)

TAVOLA VIII



Fig. 1: Firenze, BML, Pluteo 76.79, c. 5r (particolare)



Fig. 2: Paris, BnF, lat. 9187 (particolare)

TAVOLA IX

clxxx.

P er o si tost me for adreiz iuz.
E u non cauder esser dreit encolpaz.
E uenaz et tot zo qe forza uenz.
E negun dreiz noill pot esser garenz.
E r qe magna opf qe merite men defenda.
L a granz beltez et ualoz qen lei es.
E t tot vos aipf qe dopna postauer.
E fan estar adel en bon esper.
S ar so no crei qe ges esser poguet.
E lai on es tot autre ben paustaz.
E altresi noll sia humilitaz.
S om fai sofrir ma dolor bonamen.
E umilitaz merite 7 zausimen.
S en pot ualer sol qe midon sen prenda.
E u 7 amor sen daital guisa enpres.
E ora ni iorn noit ni matin ni ser.
E on part de mi ni eu del bon esper.
E molt magna la dolor tan granz es.
E n bon esper non for aseguraz.
P er o mon mal non es en ren mermaz.
E n lone esper mauza fazz loniamen.
E star marrit 7 en grand pensamen.
E t encar tem qe plus car no mo uenda.
E t seu un ior for ami apelaz.
D aitan bon cor com aiei soi donaz.
A la bella don non part mon talen.
A ne tant amor nom destreng malamen.
E n es lo ior non aguet fazz esmenda.
C ustre rodel de blaia.
E t non pose en bon uert faillir.
N ull ora qen de midonz zan.
C ossi porieu ren mal dir.

Oxford, BL, Douce 269, p. CLXXX

TAVOLA X

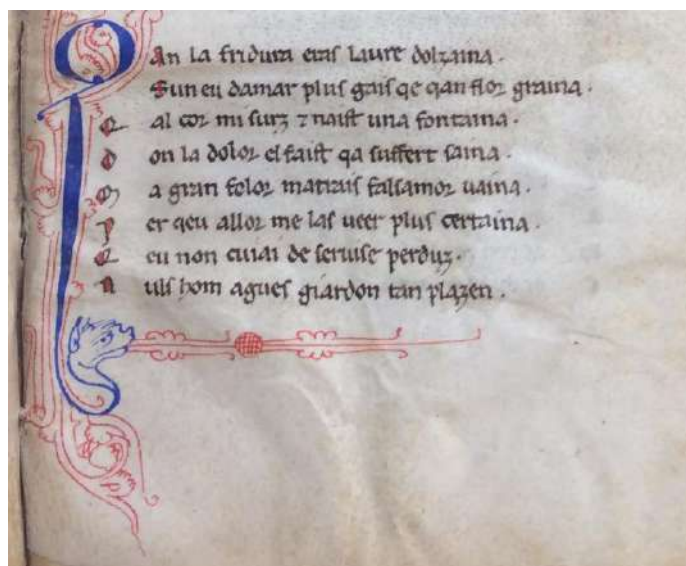


Fig. 1: Oxford, BL, Douce 269, p. CCXLIII (particolare)



Fig. 2: Oxford, BL, Douce 269, p. I (particolare)

TAVOLA XI



Fig. 1: Douai BM 319, 108r (particolare)

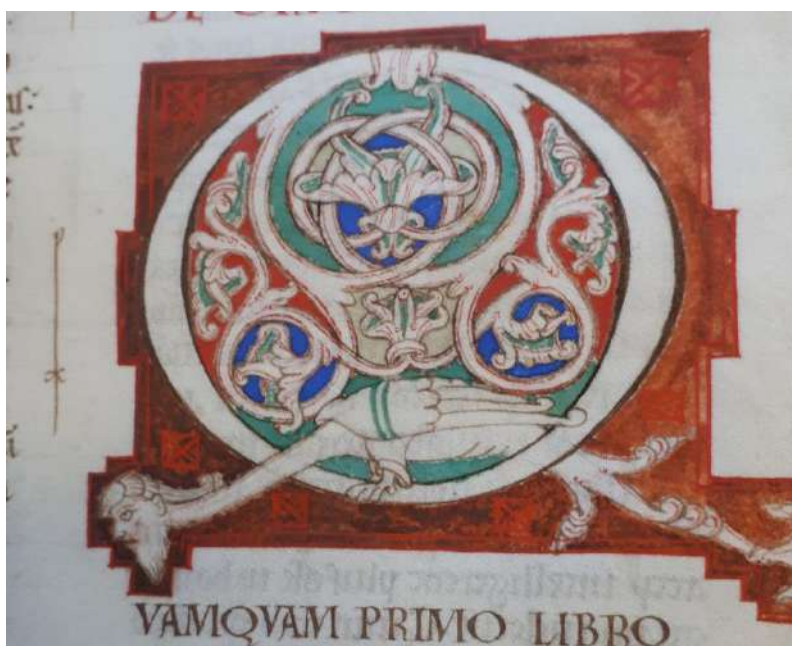


Fig. 2: Douai BM 219, 23r (particolare)

TAVOLA XII



Fig. 1: Paris, BnF, lat. 16896, f. 92r (particolare)

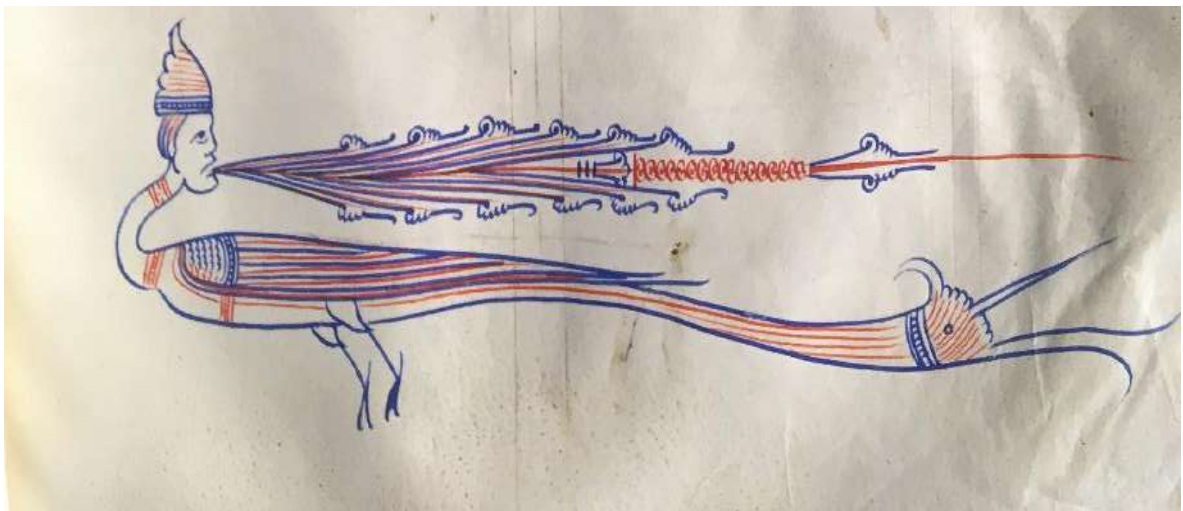


Fig. 2: Paris, BnF, lat. 16896, f. 67r (particolare)

TAVOLA XIII

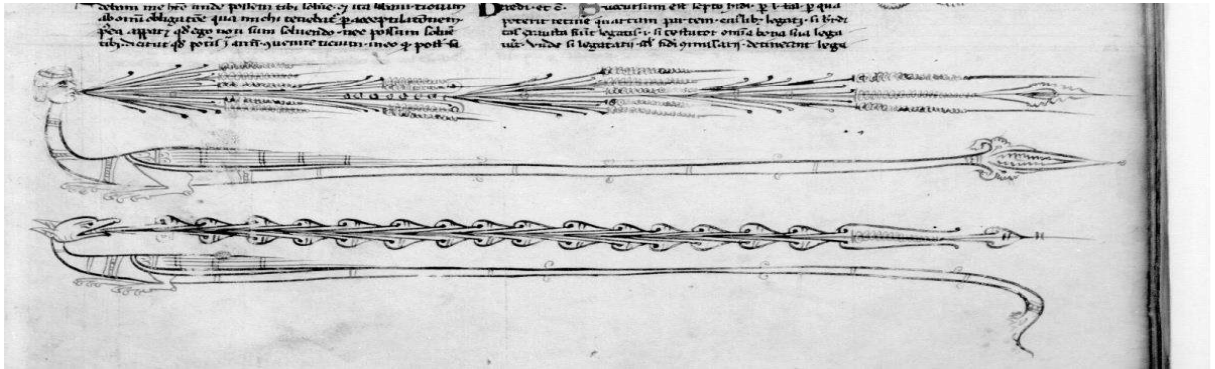


Fig. 1: Paris, BnF, lat. 16911, f. 83r (particolare)

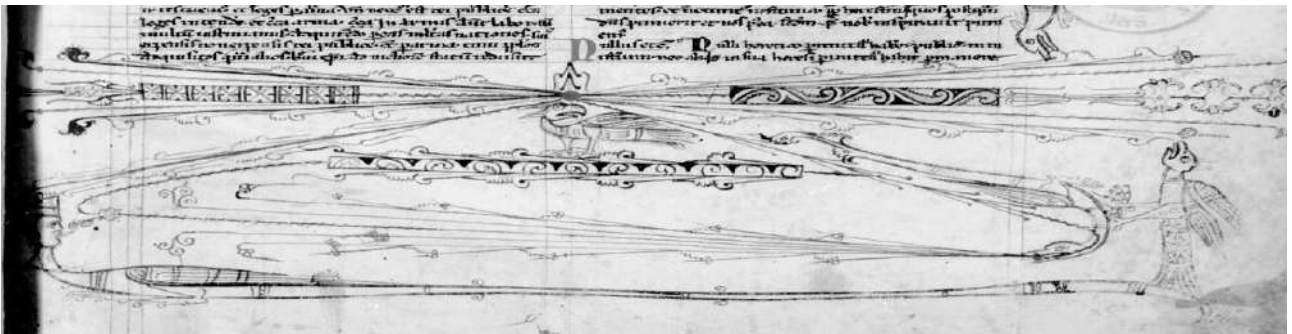


Fig. 2: Paris, BnF, lat. 16911, f. 3r (particolare)

TAVOLA XIV



Fig. 1: Paris, BnF, lat. 16896, f. 44r (particolare)

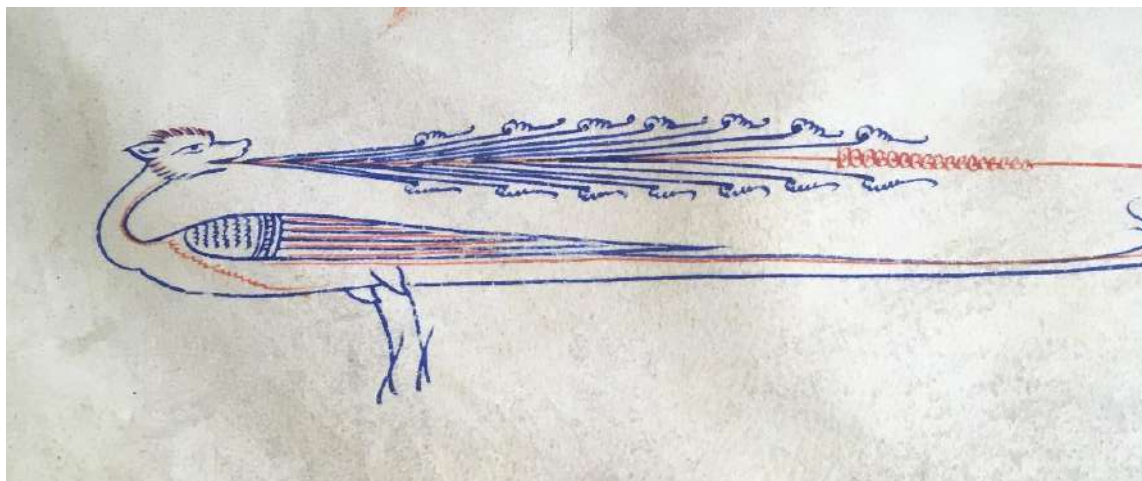


Fig. 2: Paris, BnF, lat. 16896, f. 159v (particolare)

TAVOLA XV



Fig. 1: Douce 269, p. CCXXX (particolare)

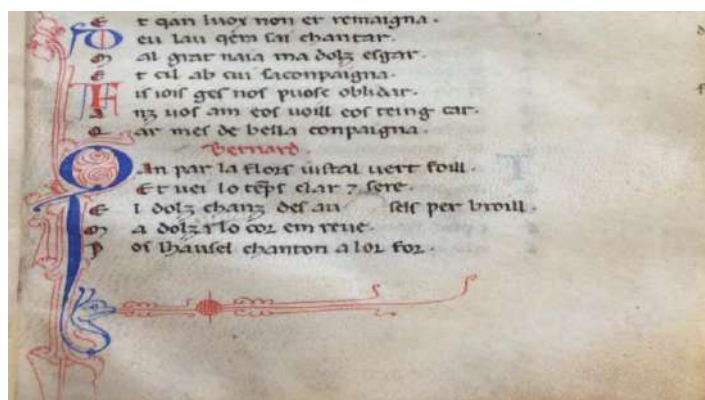


Fig. 2: Douce 269, p. II (particolare)

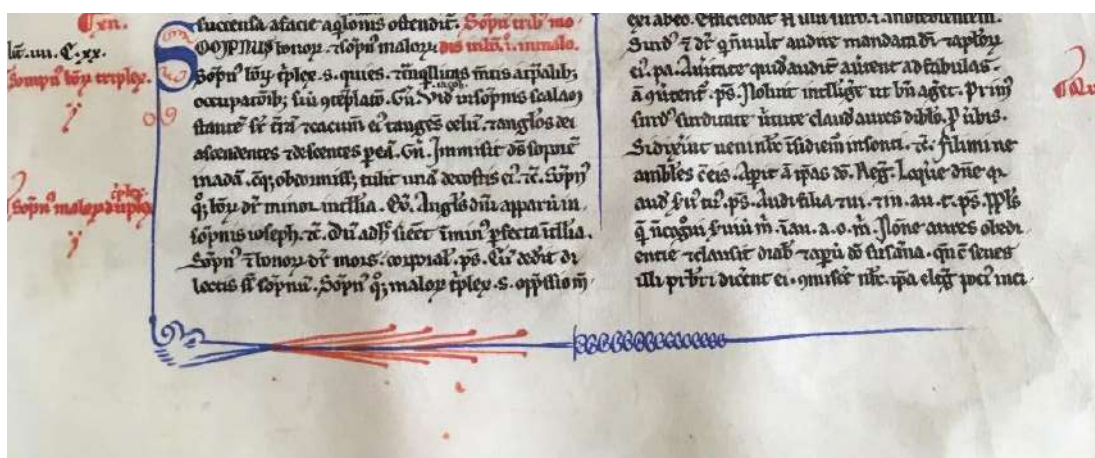


Fig. 3: Paris, BnF, lat. 16896, f. 163r (particolare)

TAVOLA XVI

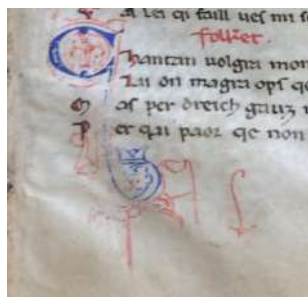


Fig. 1: Douce 269, p. XXXIII (particolare)

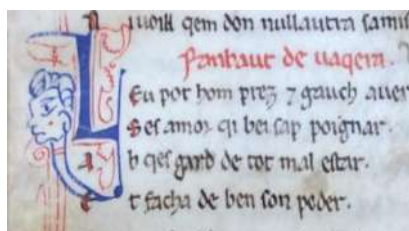


Fig. 2: Douce 269, p. CXXVIII (particolare)



Fig. 3: Douce 269, p. CXLIV (particolare)



Fig. 4: Douce 269, p. CCXLI (particolare)

TAVOLA XVII

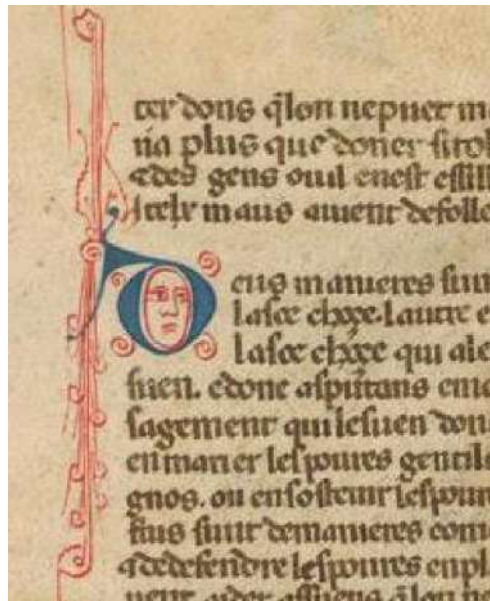


Fig. 1: Firenze, BML, Pluteo 76.79, c. 8r (particolare)

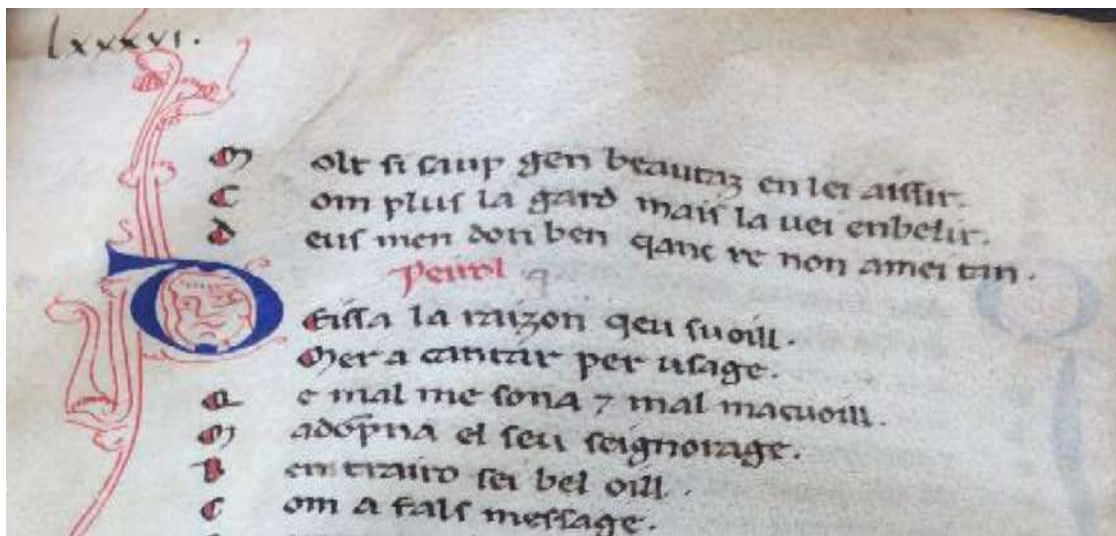


Fig. 2: Oxford, BL, Douce 269, c. 86r (particolare)

TAVOLA XVIII



Firenze, BML, Pluteo 76.79, c. 4r (particolare)

FILMARE DAL BALCONE:
UNA VISIONE TRAUMATICA DELLA MICROCRIMINALITÀ IN
*NON SULLE MIE SCALE, DIARIO DI UN CITTADINO ALLE PRESE CON
L'IMMIGRAZIONE CLANDESTINA E L'ILLEGALITÀ* DI ITALO FONTANA

di Nicola Brarda

Come appurato da una ampia letteratura critica, la visibilizzazione del fenomeno migratorio nella sfera pubblica in Italia è coincisa con il proliferare di un immaginario dominato dai temi dell'invasione e dell'emergenza.¹³⁹ Caratteristica della costruzione dello sguardo mediatico in questo periodo, come sottolinea Alessandro Dal Lago, è che «a partire dai primi anni novanta, l'immigrazione viene quasi esclusivamente definita in termini di illegalità e di degrado, mentre la fonte privilegiata delle notizie è costituita da un nuovo attore sociale, il cittadino che protesta contro il degrado, cioè contro l'immigrazione».¹⁴⁰ Se questa figura «del cittadino che protesta, [...] della "vittima dell'immigrazione"»¹⁴¹ è stata vista soprattutto in chiave sociologica all'interno di una analisi del discorso mediatico, ci si vuole soffermare su una sua particolare variante letteraria, ovvero sulla pubblicazione nel 2001 di *Non sulle mie scale, Diario di un cittadino alle prese con l'immigrazione clandestina e l'illegalità* di Italo Fontana, presso la collana Donzelli. Prefazione di Furio Colombo, il libro si presenta come testimonianza di vita nel quartiere di San Salvario a Torino, divenuto a metà degli anni Novanta emblematico del dibattito sulla cosiddetta emergenza immigrazione in seguito alla costituzione di comitati di quartiere spontanei sorti per protestare contro la microcriminalità migrante.¹⁴² Altra specificità del testo, e causa della sua risonanza nella sfera pubblica torinese, è la denuncia dell'assenza di ascolto dei poteri pubblici per via di una censura del politicamente corretto sull'immigrazione, che forse spiega i recenti tentativi di rilettura di cui è stato l'oggetto.¹⁴³

Nonostante queste premesse, la stessa dimensione autobiografica di *Non sulle mie scale* impedisce di vederlo come semplice supplemento del discorso mediatico e ne rende difficile la collocazione in termini di genere, tanto più che, come ricorda Chiara Mengozzi, «il significante "immigrazione" in Italia» si inserisce «al centro di un crocevia di discorsi e di scritture orbitanti attorno alle pratiche autobiografiche [...]».¹⁴⁴ Questo spessore narrativo-testimoniale e il carattere esemplare che Fontana attribuisce alla propria vicenda fanno del testo un luogo privilegiato in cui analizzare la messa in scena dell'incontro con un'alterità migrante e deviante, e conseguentemente, la più ampia questione della paura nella città contemporanea.

In virtù del valore testimoniale al quale la narrazione aspira, la visione acquista un'importanza decisiva: l'impossibilità per il cittadino di ricevere attenzione dalle istituzioni evidenzia la differenza tra vedere e mostrare, tra l'essere testimone e l'essere considerato tale. E proprio dallo

¹³⁹ Cfr. E. RITAINE, «Dramaturgie de l'intrusion migratoire: teatro all'italiana» in M. DENIS-CONSTANT (a cura di), *L'identité en jeu: pouvoirs, identifications, mobilisations*, Jan 2008, Paris, CERI, France. Karthala, 2010, Recherches internationales. <https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/235/files/2018/03/teatroallitaliana.pdf>, consultato il 23 marzo 2019.

¹⁴⁰ A. DAL LAGO, *Non-persone: l'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 72-73.

¹⁴¹ Ivi, p. 75.

¹⁴² Sulla nascita dei comitati di quartiere a Torino e altre città del Nord Italia, si veda DAL LAGO, *op. cit.*, pp. 77 e segg.

¹⁴³ Il libro viene così citato dal sociologo Luca Ricolfi, presidente della Fondazione Hume, come *exemplum* nella definizione di un «diritto alla paura» la cui negazione sarebbe all'origine delle disfatte politiche della sinistra, L. RICOLFI Fondazione Hume, *Quel diritto alla paura ignorato dalla sinistra*, 9 settembre 2017, <http://www.fondazionehume.it/politica/quel-diritto-alla-paura-ignorato-dalla-sinistra/>, consultato il 23 marzo 2019.

¹⁴⁴ C. MENGOZZI, *Strategie e forme di rappresentazione di sé nella letteratura italiana della migrazione*, <https://journals.openedition.org/italies/3341>, consultato il 23 marzo 2019.

scarto tra questi due poli della visibilità scaturisce uno degli episodi salienti del libro, ovvero il tentativo da parte del narratore di filmare lo spaccio dal balcone della propria casa.

Non sulle mie scale propone la narrazione di un gesto oggi parte integrante dei circuiti della visibilità mediatica: i video filmati dal balcone di casa sono ampiamente diffusi e partecipano alla costruzione di notizie e immaginari, rivestendo connotazioni diverse che vanno dalla *sousveillance* (sorveglianza dal basso dei poteri)¹⁴⁵ a forme di sorveglianza «civica», tra cui il monitoraggio e la denuncia del «degrado» urbano.¹⁴⁶ Un gesto tanto diffuso da poter essere ripreso da operatori politici anche in tempi recenti (come testimonia la campagna di Luigi Alfieri a Parma nel 2017).¹⁴⁷

Così tuttavia non è all'interno di questo scritto in cui il mezzo usato è ancora la telecamera, e che sfocia in un filmato amatoriale maldestro e inconcludente, il quale non viene mostrato ma semplicemente raccontato al lettore. Questo tentativo fallito sottolinea lo scarto tra immagine e testo, interrogando la maniera in cui un racconto può inscenare l'atto di filmare, inserendolo in una cornice di senso e sviscerandone l'impatto emotivo. Ci si propone quindi non di esaminare il legame tra letteratura e arti visive, ma piuttosto di scandagliare l'ambito dell'infra-letterario e dell'infra-cinematografico, esaminando la messa in scena di una esperienza trasformata in simbolo dell'«emergenza» migratoria: il vedere la microcriminalità dal balcone di casa.

Analizzare la *costruzione della visibilità* all'interno di questo racconto significa quindi interrogare sia il contesto che propizia l'esigenza di filmare la realtà, sia la descrizione del filmato amatoriale e del suo fallimento. Ci soffermeremo a questo fine su due momenti topici, ovvero l'incipit del testo in cui il narratore descrive la sua scoperta dello spaccio, e in seguito il racconto del filmato amatoriale.

Al balcone

Particolarità del testo di Italo Fontana è il suo essere dominato dal tema della visibilità urbana: una visibilità situata spazialmente e socialmente, in cui la configurazione e le modalità dello sguardo (partendo dalla distinzione tra ciò che può e non può essere visto) vengono determinate, oltre che dalla forma della città, da codici impliciti e rapporti di forza che definiscono un insieme di posizioni. All'interno di questo «campo del visibile»¹⁴⁸ il balcone è uno spazio di riferimento, in quanto punto strategico di osservazione e per il suo opporsi alla strada secondo una dicotomia implicita tra italiani (residenti, abitanti del quartiere) e stranieri.

Questi aspetti drammatizzano l'esperienza del vedere, ne acquisiscono da subito l'intensità e il valore simbolico nel racconto, il cui primo capitolo si intitola appunto *Al balcone*. L'incipit del libro vede così il narratore davanti alla propria scrivania, di cui fornisce una breve descrizione, indicando sopra di essa due contenitori nei quali si trovano ritagli di giornali (presentati come «la realtà») e appunti personali («il modo di reagire alla realtà»)¹⁴⁹. Il testo costruisce quindi una scenografia¹⁵⁰

¹⁴⁵ Per una sintesi critica su questa nozione coniata da Steve Mann, cfr. C. ALLOING, *La sousveillance. Vers un renseignement ordinaire*, «Hermès, La Revue», vol. 76, no. 3, 2016, pp. 68-73, <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-3-page-68.htm>, consultato il 23 marzo 2019.

¹⁴⁶ Per citare un articolo, M. CREMONESI, *Droga e vandalismi: film choc dal balcone*, 14 marzo 2007, https://milano.corriere.it/cronache/articoli/2007/03_Marzo/14/videochoc.shtml, consultato il 23 marzo 2019

¹⁴⁷ Si veda il video tratto dall'edizione locale di *la Repubblica: Parma, il candidato sindaco filma i pusher dal balcone*, 6 aprile 2017, <https://video.repubblica.it/edizione/parma/parma-il-candidato-sindaco-filma-i-pusher-dal-balcone/272475/272983>, consultato il 23 marzo 2019.

¹⁴⁸ Sulla nozione di «field of visibility» e il legame tra visibilità e territorialità, cfr. A. MUBI BRIGHENTI, *Visibility in Social Theory and Social Research*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2010, pp. 37-59.

¹⁴⁹ I. FONTANA, *Non sulle mie scale, Diario di un cittadino alle prese con l'immigrazione clandestina e l'illegalità*, Roma, Donzelli, 2001.

¹⁵⁰ Riprendiamo il termine dalle analisi di Dominique Maingueneau, in relazione al più ampio concetto di scena dell'enunciazione. In questo contesto: «[l]a scénographie n'est pas simplement un cadre, un décor, comme si le discours

enunciativa fondata sul confronto di chi narra con una vicenda dolorosa del proprio passato, e stringe al contempo un patto di verità con il lettore attraverso la scelta di mostrargli il proprio «archivio». Eppure, nonostante le premesse l'archivio non costituisce una fonte autosufficiente, punto di partenza e di appoggio della scrittura, giacché Fontana specifica come la sua vicenda risalga ad un «episodio particolarissimo» circoscritto ad «un semplice contorno cronologico».¹⁵¹ La realtà attestata del documento lascia quindi spazio alla realtà personale di un evento che rimette in questione le certezze cronologiche e la preminenza della traccia scritta come materia del racconto. Questo evento, poi descritto minuziosamente, consiste in una visione:

L'episodio si ambienta in uno spazio sicuro. esco con mia moglie Elena sul balcone di casa a Torino, in una zona critica del quadrilatero di San Salvario [...] Erano le prime ore di un pomeriggio pieno di luce e avvolto in un caldo gradevole [...] Certamente posso dire che mi sembrava di trovarmi in una situazione nota, sicura e piacevole. Dunque esco sul balcone con mia moglie e vedo sotto in strada, sul marciapiede davanti al portone di casa, cinque persone disposte in cerchio [...] Stiamo assistendo, mia moglie e io, a uno dei tanti piccoli spacci di droga di *routine* [...] Tutto avveniva come se fosse un fatto di vita quotidiana, in una situazione di perfetta normalità.¹⁵²

Il passaggio dal presente della scrittura alla memoria dell'evento vissuto implica uno slittamento spaziale dalla scrivania al balcone di casa, slittamento che coincide con l'avvio di un meccanismo di rammemorazione enfatizzato dal presente narrativo. Segno della centralità del tema nel testo, è l'aggettivo «sicuro» ad essere usato sia per descrivere il balcone, sia per definire la situazione di vita quotidiana in cui si trova il narratore nel momento in cui diventa testimone. Al contempo, viene anche sottolineata l'apparente normalità dello *spaccio di routine* per strada. Il valore della scena non è dunque dettato dalla gravità dei fatti, quanto piuttosto dalla reazione provata dal narratore, che su questa reazione si sofferma:

Per cercare di essere il più possibile obiettivo osservo che, a quanto mi ricordo, quella era la prima volta in vita mia in cui vedevo così bene [...] uno scambio tra droga e danaro. Aggiungo che nella mia storia mi capiterà poi di essere testimone di ben altro [...] Ebbene, lo sottolineo, non si ripeterà più, con la stessa forza, la sensazione di totale sconvolgimento da cui siamo stati presi mia moglie e io, nell'assistere a quella scena così tranquilla all'apparenza. Oggi posso dire, dopo averci pensato molto che, mentre osservavo quella scena di spaccio, qualcosa dentro di me andava cambiando in modo radicale [...]. Fino a quel momento dovevo entrare a patti con la situazione di disagio e di grande degrado ambientale in cui vivevo. Ciò significava che ero costretto a sopravvivere a contatto con una sporcizia esterna, che poteva coincidere con il sozzume di un cortile o di un androne, di un marciapiede o di una via [...] Ora invece, dopo essere stato sul balcone, avevo subito dentro di me come una scossa insopportabile. Lo sporco che stava fuori di me è come se mi fosse entrato dentro con violenza. Quella scena a cui avevo assistito non aveva più a che vedere con l'inciviltà, aveva invece a che vedere con la morte: con

survenait à l'intérieur d'un espace déjà construit et indépendant de ce discours, mais l'énonciation en se développant s'efforce de mettre progressivement en place son propre dispositif de parole. Le discours, par son déploiement même, prétend convaincre en instituant la scène d'énonciation qui le légitime», D. MAINGUENEAU, *La situation d'énonciation, entre langue et discours*, Version révisée de «La situation d'énonciation entre langue et discours», texte paru dans le volume collectif *Dix ans de S.D.U.*, Craiova, Editura Universitaria Craiova (Roumanie), 2004, pp.197-210, <http://dominique.maignueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Scene-d-enonciation.pdf>, consultato il 23/03/2019.

¹⁵¹ «Sarebbe più facile incominciare da qui e via via appoggiarmi a tutti gli altri scritti che seguono in un tempo scandito da date precise. Ma se così facessi ometterei la realtà di un fatto importante accaduto prima, per il quale non ho altro che una data approssimativa, un semplice contorno cronologico. So infatti, con una consapevolezza che non consente alcuna discussione, che da un episodio particolarissimo è nata tutta la storia che voglio raccontare», I. FONTANA, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁵² *Ivi*, pp. 23-24.

l'inciviltà era diventato sciaguratamente facile convivere; con la morte, o meglio con quel tipo di morte, no.¹⁵³

Il testo delinea una esperienza del vedere dalle molteplici sfaccettature. Viene dapprima sottolineata la leggibilità della scena, attraverso il nesso metaforico tra chiarezza della visione, comprensione, e presa di coscienza: il *vedere bene* conferisce a questo momento un valore esemplare, e ne fa un punto di svolta che determina una volontà di lottare contro la situazione nel quartiere. Se questa retorica non va sottovalutata in un testo che si presenta come testimonianza civile scritta da un cittadino per i propri concittadini,¹⁵⁴ essa non esaurisce l'esperienza descritta. Il narratore non si limita infatti ad una presa di coscienza, ma insiste sullo sconvolgimento provato, e ciò nonostante la gravità relativamente minore dei fatti a cui si trova ad assistere e la tranquillità apparente della scena. Occorre quindi soffermarsi sull'impatto psicologico di questa scena, che nelle sue modalità sembra richiamare l'esperienza definita da Freud *Unheimliche* (o *perturbante*). Come sottolinea Julia Kristeva:

«Retour d'un refoulé familial, certes, l'*Unheimliche* n'en nécessite pas moins l'impulsion d'une rencontre nouvelle avec un extérieur inattendu: éveillant les images de mort, d'automates, de double [...], l'inquiétante étrangeté se produit lorsque s'effacent les "limites entre *imagination* et *réalité*"».¹⁵⁵

Difatti, la scena non coincide soltanto con un ritorno del rimosso – nella fattispecie il *degrado* – ma con una vera e propria apparizione della morte all'interno di uno scenario della vita quotidiana, suscitata dall'incontro con l'esteriorità spaziale e morale dello spaccio. Inoltre, se è meno esplicita nella narrazione la porosità tra immaginazione e realtà a cui la filosofa si riferisce, l'intensità di questa visione si traduce tuttavia in una rottura analoga, quella della distanza tra lo spettatore e ciò che vede. La chiarezza della scena sembra quindi rafforzare lo sconvolgimento del narratore, proprio in quanto coincide con la visione esplicita di qualcosa che dovrebbe rimanere nascosto, di una pratica non soltanto illegale ma addirittura mortifera.¹⁵⁶ La violenza di quel momento coincide quindi con la trasgressione di un ordine sociale e simbolico del visibile, e si conclude con una contaminazione espressa attraverso la metafora dello «sporco che entra dentro».

L'uso stesso del termine «sporco» per definire lo spaccio riporta alle analisi di Mary Douglas, che ricorda come ogni riflessione sullo sporco «comporta la riflessione sul rapporto tra l'ordine e il disordine, [...], il formale e l'informale, la vita e la morte».¹⁵⁷ Da questa dimensione si evince lo specifico impatto visivo della sporcizia, come sottolinea Andrea Brighenti:

«Dirt corresponds to disorder in a system of symbolic classification (Douglas 1970). Dirt is threatening and excessive; it is supravisible. The supravisibility of dirt is linked to its contaminating nature. Dirt as disorder is a *skándalon*, a snare [...]. Therefore, disorder offers a problematic visibility that has to be managed in some way».¹⁵⁸

¹⁵³ I. FONTANA, *op. cit.*, pp. 24-26.

¹⁵⁴ La prefazione dell'autore è chiara: «È una storia al tempo stesso personalissima e generale, in cui mi sono trovato coinvolto, insieme a centinaia e centinaia di cittadini del quartiere in cui vivo, insieme a migliaia e migliaia di persone di tanti altri quartieri di tante altre città, da quando si è sviluppato drammaticamente il problema dell'immigrazione al di fuori della legge, senza controllo, senza rispetto di regole elementari [...]», I. FONTANA, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁵ J. KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 278.

¹⁵⁶ Come specifica il narratore: «Lo stesso scambio tra le bustine di droga e il danaro, che è un fatto violento per ciò che significa simbolicamente, pareva completamente naturale, nonostante sia, senza ombra di dubbio, un gesto criminale, di morte», I. FONTANA, *Non sulle mie scale*, p. 24.

¹⁵⁷ M. DOUGLAS, *Purezza e pericolo: un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino, 1975, p. 25.

¹⁵⁸ A. MUBI BRIGHENTI, *Visibility in social theory and social research*, *op. cit.*, p. 56.

Proprio in virtù della sua visibilità «scandalosa», dunque, la scena inaugurale del romanzo configura un'esperienza traumatica dello sguardo, in cui emerge l'inattesa porosità di uno spettatore esposto alla penetrazione dell'esterno dentro di sé. Questo implica una trasformazione degli spazi: da appendice della casa, il balcone si trasforma in *confine* dove avviene una visione che è già, per riprendere i termini del narratore stesso, «invasione rovinosa».¹⁵⁹ Questa scena dal balcone si conferma così come momento-matrice destinato a perturbare radicalmente il legame del cittadino con la realtà circostante. La fine della scena ne offre una conferma ulteriore:

Da quel giorno, e non so spiegarmene assolutamente la ragione, Elena e io abbiamo sentito dentro di noi come una necessità istintiva, una specie di attrazione fatale a tornare in continuazione a osservare il ripetersi puntuale di quella scena. C'è un particolare che mi inquieta, ora che ci ripenso.

A nessuno di noi due venne più in mente di tornare a guardare allo scoperto dal balcone. Andavamo a fare la nostra continua ispezione dalle finestre. Non c'era niente da fare: [...] ci trovavamo desolatamente [...] costretti a guardare il replicarsi di uno squallido teatrino, in cui potevano cambiare alcuni attori, ma non la rappresentazione. [...] C'è stato anche, in quello che era successo dentro di noi, un terribile salto di qualità nello spostarci automatico dal balcone alla finestra. Quello che avevamo visto dal balcone ci aveva così sconvolti da costringerci a non farci più visibili testimoni – se così si può dire – di quella scena. Stare sul balcone significava non solo vedere, ma dichiarare a tutti di vedere. Nascondersi dietro una finestra significava vedere senza essere visti, cioè, più esattamente spiare. È un salto di qualità negativo che avvilisce l'uomo.¹⁶⁰

La visione dal balcone innesca quindi l'osservazione compulsiva e voyeuristica dello spaccio da parte di marito e moglie, e uno slittamento spaziale dal balcone alla finestra di cui il narratore, nonostante il proprio mestiere, fornisce una chiave di lettura esclusivamente morale. La scena inaugurale del romanzo si conclude quindi con la rinuncia al balcone e al tipo di visibilità da esso reso possibile, sancendo l'isolamento spaziale e sociale del cittadino di fronte alla delinquenza.

Filmare dal balcone

Il seguito della narrazione sottolinea la difficoltà per il narratore ad essere ascoltato dalle pubbliche autorità, nonostante le denunce effettuate: un cortocircuito tra esperienza quotidiana e l'essere ritenuto un testimone attendibile che sfocia nel tentativo di filmare lo spaccio dalla propria abitazione. Questo gesto viene descritto in un capitolo dall'eloquente titolo «Intelligence service», dove viene presentato dal narratore come «un patetico tentativo di fornire una prova concreta, fissata in immagini, di ciò che avev[a] denunciato per scritto».¹⁶¹ La descrizione del video offre così un'altra esperienza visiva chiave all'interno del testo:

Infilo la cassetta nel videoregistratore, accendo la tivù e, quasi sdraiato su una poltrona, lascio scorrere il filmato: vorrei osservarlo con il distacco di uno spettatore estraneo [...] Se la ripresa spesso traballa, se gli zoom non sempre c'entrano il bersaglio desiderato, se l'inquadratura vaga inutilmente a cercare qualcosa che non trova, insieme a me c'era sicuramente la paura a fare da regista: quella paura che mi costringeva a riprendere quasi senza guardare nell'obiettivo [...] Ho girato il filmato in più tempi, ma mi accorgo di essere riuscito a testimoniare ben poco. Probabilmente in un'aula di tribunale queste riprese non avrebbero peso di prova, per ciò che più mi stava a cuore di testimoniare.¹⁶²

¹⁵⁹ I. FONTANA, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 28.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 87.

¹⁶² *Ibid.*

Il filmato è collocato all'interno di una cornice narrativa affine a quella che aveva inaugurato il racconto, con la differenza che in questa occasione il narratore non si trova più davanti alla propria scrivania ma davanti al televisore, nell'atto di rivedere il video. Questa postura di spettatore coinvolto rivela da subito una serie di sovrapposizioni tra documento e ricordo che tradiscono l'impossibilità di mantenere uno sguardo distaccato sulle immagini. Ad essere sottolineata qui è proprio l'ambivalenza del filmato, la tensione inerente tra l'ambizione di offrire una prova oggettiva e la parte materiale ed emotiva del filmare dominata dalla paura. Il film amatoriale si rivela così agli antipodi della concezione di *immagine-prova* che ne aveva legittimato l'uso, ed espone anzi un cortocircuito dove chi filma non è in grado di guardare attraverso la telecamera: prima che di documento, le immagini hanno valore di sintomo attraverso i cui sobbalzi si leggono gli strascichi emotivi del regista.

Il resoconto non si limita ad evocare alcuni fatti salienti (una transazione filmata per intero), ma descrive anche gli «attori» dello spaccio, e soprattutto i tre spacciatori presentati all'inizio del racconto:

Scorre la pellicola e arrivano, in altri spezzoni, gli attori su cui più insiste la mia attenzione di testimone interessato.

Ecco quello che ho sempre chiamato il Capo: ha un giubbotto di pelle marrone e una camicia azzurra. La sua "divisa" abituale. Di fianco [...], più smilzo, nervoso, c'è uno degli Angeli custodi [...] I personaggi principali del mio teatro non fanno però mai una mossa compromettente. Testimoniano solo la supremazia del Capo, quello a cui gli altri stanno sempre attorno, da cui sembrano dipendere: ma forse è solo la maestosità del portamento, la compostezza dei movimenti a darne l'impressione.¹⁶³

La metafora del teatro lascia trasparire una familiarità unilaterale instauratasi attraverso l'osservazione, evidenziando il ruolo attivo del narratore nella drammaturgia della scena a cui assiste. Tracce di quel punto di vista soggettivo sono l'uso di nomignoli specifici («Capo», «Angeli custodi») diversi da quelli dati dagli abitanti del quartiere,¹⁶⁴ i riferimenti al lessico militare (la «divisa»),¹⁶⁵ e soprattutto la suggestione evidente nella descrizione del Capo, fondata su elementi – il portamento, la compostezza – che rimandano esplicitamente ad una presenza scenica. Il «teatrino» del capitolo iniziale di cui marito e moglie erano spettatori si tramuta così in un teatro intimo («il mio teatro»), reso ancor più solitario dall'impossibilità di dividerlo con un pubblico per via dell'irrelevanza delle immagini, poco leggibili senza narrazione.

La narrazione offre quindi una cornice interpretativa al video, ma soprattutto, presenta l'esperienza del film amatoriale come un evento, facendone il *climax* del racconto:

Si arriva all'ultimo spezzone. La data questa volta è importante. La rivedo quasi scolpita in basso a destra sulle immagini. È il 15 maggio del 1996. Sono le 13.08. Il Capo è giù dal marciapiede [...] Sul marciapiede, quasi all'angolo c'è l'Angelo mingherlino in camicia bianca, seduto alla sua destra c'è l'altro Angelo più alto in camicia blu. L'uomo dalla camicia bianca solleva gli occhi verso la finestra dove sto nascosto e stende un braccio verso di me, l'uomo

¹⁶³ Ivi, pp. 88-89.

¹⁶⁴ Il narratore specifica in effetti nel primo capitolo che il Capo veniva soprannominato in quartiere «L'Orango», I. FONTANA, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶⁵ Il termine fa riferimento a quella che viene descritta come una militarizzazione del quartiere ad opera del terzetto di spacciatori, il quale «presidiava militarmente il crocevia vicino alla nostra abitazione e per anni lo ha sempre occupato, a volte ininterrottamente, anche di notte.», I. FONTANA, *op. cit.*, p. 24.

dalla camicia blu solleva gli occhi e incomincia a urlare [...] La ripresa si interrompe bruscamente, mentre le urla incalzano violente. Mi hanno scoperto.¹⁶⁶

Se il paragrafo conclude il capitolo, il prosieguo di quel momento viene raccontato immediatamente dopo, all'inizio del capitolo successivo intitolato *L'Assalto*:

«Il nastro si ferma all'improvviso. Nella registrazione non c'è il sonoro. Ma ho ancora ben incise nella memoria le urla del trio [...] È una moltiplicazione interminabile di grida animali che mi lasciano ancora un gelo dentro».¹⁶⁷

L'interruzione subitanea del video propizia l'irruzione del fuoricampo, in un montaggio testuale nel quale la fine del filmato si sovrappone all'innescarsi del ricordo traumatico. Il suono, assente dalle riprese, subentra così all'immagine per divenire il senso di riferimento attraverso il quale esprimere il subbuglio emotivo del narratore. Lo slittamento della visione all'udito ha varie implicazioni, prima fra tutte quella da uno spazio esterno e oggettivo a uno spazio intimo e mentale. Come evidenziato da Walter Ong:

«La vista isola gli elementi, l'udito li unifica. Mentre la vista pone l'osservatore al di fuori di ciò che vede, a distanza, il suono fluisce verso l'ascoltatore».¹⁶⁸

La distanza permessa dall'immagine filmica lascia così spazio ad un suono «incorporato» nella memoria e in quanto tale inestirpabile: l'invasione visuale del capitolo inaugurale si tramuta in un'invasione sonora. La seconda implicazione del passaggio immagine-suono riguarda l'attualità del ricordo, poiché lo stretto legame tra suono e tempo fa sì che esso «non può essere percepito altrimenti che come qualcosa che *sta succedendo*».¹⁶⁹ La narrazione sottolinea questa peculiarità instaurando un gioco di simmetrie, che paragonano la registrazione della telecamera a quella della memoria: all'interruzione del nastro risponde il riecheggiare incessante delle urla *incise* nella memoria del narratore, che si ripetono in un circuito chiuso, segnando il persistere del trauma. La narrativizzazione del video si costruisce quindi attraverso una marcata enfasi sul fuoricampo, o piuttosto, attraverso uno sconfinamento che segna un'altra, nuova rottura della distanza tra lo spettatore e ciò che vede. Se, come sottolinea Mae G. Henderson, «the frame generates meaning through its internal arrangement of space as well as through its definition of the boundary between images»,¹⁷⁰ allora la scenografia del film rivisto a casa e la demarcazione tra capitoli creano una cornice testuale in grado di suggerire l'invasione della realtà esterna nell'esistenza del protagonista, tanto più che l'episodio si conclude con uno sconfinamento letterale, ovvero la decisione di uscire dal proprio appartamento per confrontarsi con gli spacciatori davanti al portone d'ingresso. Il fallimento della scena non è quindi soltanto un fallimento del tentativo di catturare la realtà esterna, ma al contrario, un momento catalizzatore che proietta il protagonista in questa realtà, dallo spazio domestico alla strada.

Sebbene privo di ambizioni letterarie e tanto meno filmiche, *Non sulle mie scale* si presenta come un esempio articolato di «drammaturgia dell'invasione migratoria»,¹⁷¹ per riprendere l'espressione di Evelyne Ritaine, nel suo inscenare un confronto traumatico con la microcriminalità

¹⁶⁶ Ivi, pp. 87-89.

¹⁶⁷ Ivi, p. 91.

¹⁶⁸ W.J. ONG, *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, p. 105. Riproponiamo inoltre la citazione originale: «Sight isolates, sound incorporates. Whereas sight situates the observer outside what he views, at a distance, sound pours into the hearer», W.J. ONG, *Orality and Literacy: the technologizing of the word*, Londra, New-York, Routledge 1991, p. 72.

¹⁶⁹ W.J. ONG, *Presenza della parola*, Bologna, Il Mulino, 1970, p. 169.

¹⁷⁰ M.G. HENDERSON, *Borders, Boundaries, and Frames*, New York, Londra, Routledge, 1995, p. 21.

¹⁷¹ E. RITAINE, *op. cit.*

immigrata. Un confronto quasi esclusivamente limitato allo sguardo, che evidenzia l'importanza della visibilità all'interno dello spazio urbano e invita al contempo ad interrogare le strategie retoriche, simboliche e narrative attraverso cui questa esperienza del vedere viene inscenata nel testo. La scelta di raccontare un tentativo di filmato amatoriale, soffermandosi sugli scarti di questa produzione, su immagini non viste e non destinate ad esserlo, prende senso all'interno di una più vasta rappresentazione del vedere come atto traumatico, segnato da un sentimento di invasione la cui portata esplicitamente psicoanalitica viene paradossalmente rimossa. In questo contesto di visibilità ansiogena, il balcone diventa uno spazio simbolico – emblema della vita all'interno di quartieri presentati come a rischio – ma soprattutto uno spazio telescopico, su cui il lettore può a sua volta affacciarsi metaforicamente per scoprire una realtà perturbante. Questi elementi, assieme alla dimensione autobiografica del testo, giustificano forse l'opportunità di confrontarlo a quelle scritture autobiografiche della migrazione emerse in Italia a partire dagli anni Novanta, nell'ottica di una lettura contrappuntica¹⁷² in grado di coglierne le ambiguità e i punti d'ombra.

Bibliografia:

- C. ALLOING, *La sousveillance. Vers un renseignement ordinaire*, «Hermès, La Revue», vol. 76, no. 3, 2016, pp. 68-73, <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-3-page-68.htm>, consultato il 23 marzo 2019.
- M. CREMONESI, *Droga e vandalismi: film choc dal balcone*, 14 marzo 2007, https://milano.corriere.it/cronache/articoli/2007/03_Marzo/14/videochoc.shtml, consultato il 23 marzo 2019.
- A. DAL LAGO, *Non-persone: l'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- M. DOUGLAS, *Purezza e pericolo: un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino, 1975, p. 25.
- M.G. HENDERSON (a cura di), *Borders, Boundaries, and Frames*, New York, Londra, Routledge, 1995.
- J. KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- D. MAINGUENEAU, *La situation d'énonciation, entre langue et discours*, Version révisée de «La situation d'énonciation entre langue et discours», texte paru dans le volume collectif *Dix ans de S.D.U.*, Craiova, Editura Universitaria Craiova (Roumanie), 2004, pp.197-210, <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Scene-d-enonciation.pdf>, consultato il 23/03/2019.
- A. MUBI BRIGHENTI, *Visibility in social theory and social research*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2010.
- W.J. ONG, *Oralità e scrittura, Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- W.J. ONG, *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino, 1970.
- E. RITAINE, «Dramaturgie de l'intrusion migratoire: teatro all'italiana» in M. DENIS- CONSTANT (a cura di), *L'identité en jeu: pouvoirs, identifications, mobilisations*, gennaio 2008, Paris, CERI, France. Karthala, 2010, Recherches internationales. <https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/235/files/2018/03/teatroallitaliana.pdf>, consultato il 23/03/2019.
- E. SAID, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, 1993; trad. it. *Cultura e Imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, traduzione italiana a cura di M. A. SARACINO, S. CHIARINI e A. TAGLIAVINI, Roma, Gamberetti, 1998.

¹⁷² E. SAID, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, 1993; trad. it. *Cultura e Imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, traduzione italiana a cura di M. A. SARACINO, S. CHIARINI e A. TAGLIAVINI, Roma, Gamberetti, 1998.

LA DESCRIZIONE DELLA NATURA NEI MANOSCRITTI DI LEONARDO: DALLA FAVOLA ALL'IMPRESA

di Giuditta Cirnigliaro

Nei tardi codici di anatomia Leonardo da Vinci dichiarava la necessità di accostare immagine e parola al fine di rendere la figura umana nella sua complessità. L'artista era consapevole che scrittura e rappresentazione visiva avrebbero dovuto contribuire, in parallelo, alla restituzione del mondo e della natura in ogni sua manifestazione:

E tu che vogli con parole dimostrare la figura dell'omo con tutti li aspetti della sua membrificazione, removi da te tale openione, perché, quanto più minutamente descriverai, tanto più confonderai la mente del lettore e più lo removerai dalla cognizione della cosa descritta. Adunque è necessario figurare e descrivere.¹⁷³

Con lo scopo di indagare il rapporto tra *figurare* e *descrivere*, e dunque tra immagine e parola, nelle carte vinciane, si esaminano le favole e le imprese di Leonardo in relazione ai suoi studi scientifici. L'organizzazione delle annotazioni testuali e visive nei manoscritti vinciani dà luogo a configurazioni complesse, che possono considerarsi caotiche solo in apparenza. In particolare, l'intreccio tra ricerca scientifica, letteraria e artistica è alla base di favole e di imprese volte alla descrizione della natura. Attraverso un *case study* relativo alla favola e all'impresa del giglio si intende dimostrare che entrambe le forme compositive presentano una struttura binaria ricorrente; Leonardo desume tale struttura dai suoi studi di meccanica con lo scopo di illustrare, al contempo, le cause e le conseguenze di un fenomeno naturale.

I. Dalla favola all'impresa

Leonardo scrisse 54 favole di diversa lunghezza, forma compositiva e tenore stilistico, che sono ripartite su una ventina di fogli.¹⁷⁴ Alcune favole sorgono ai margini di manoscritti dedicati a calcoli matematici o schizzi di meccanica, come la favola del giglio.¹⁷⁵ In casi più rari esse sono inserite, in forma di catalogo, in raccolte rigorose di scritti letterari, oppure assortite con illustrazioni relative e osservazioni botaniche di cui forniscono la chiave interpretativa – è il caso delle favole del cedro, del pesco, del noce, del fico, e del fico e dell'olmo.¹⁷⁶ Nate senz'altro dal confronto con la tradizione esopica, le favole leonardiane se ne distaccano pienamente. Leonardo introduce nelle sue favole note di realismo drammatico e cura la resa scientifica delle dinamiche naturali rappresentate, soffermandosi su personaggi insoliti come piante e piccoli animali. Sono questi i soggetti dei minuti

¹⁷³ LEONARDO DA VINCI, RL 19013r, ca 1510-1511, Windsor, Royal Collection Trust.

¹⁷⁴ Sulle favole di Leonardo, si veda LEONARDO DA VINCI, *Favole e profezie. Scritti letterati*, a cura di G. CIRNIGLIARO e C. VECCE, Milano, Garzanti, 2019, e bibliografia relativa. La numerazione delle favole considera quali brani distinti i frammenti 6a-6c, cfr. Ivi, p. 6. Cfr. anche D. MARSH, *Renaissance Fables: Aesopic Prose by Leon Battista Alberti, Bartolomeo Scala, Leonardo da Vinci, Bernardino Baldi*, Tempe (AZ), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004; C. VECCE, G. CIRNIGLIARO, *Leonardo: favole e facezie. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, Novara, De Agostini, 2013; G. CIRNIGLIARO, *Le Favole di Leonardo da Vinci. Struttura e temi*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXXI, 2, 2013, pp. 23-43; A. BISANTI, *Violenza, frustrazione, vanità. La visione pessimistica di Leonardo nel Bestiario e nelle Favole*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXXVII, 2, 2019, pp. 47-54; G. CIRNIGLIARO, *Gli 'Esopi' di Leonardo: l'ascia e il noce*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXXVII, 2, 2019, pp. 57-67; G. CIRNIGLIARO, *Early Modern Inventions, Fables and imprese: Leonardo's Spider and his Word-and-Image Mechanisms*, in *Rare and Universal: Leonardo's Humanism across Time and Space, Conference Proceedings (Florence, November 30-December 1, 2018)* (in corso di pubblicazione).

¹⁷⁵ Cfr. LEONARDO DA VINCI, *Favole e profezie*, cit., 41, pp.18,89.

¹⁷⁶ Ivi, 29-33, pp. 13-14, 85-86.

disegni che compaiono in vari luoghi dei manoscritti vinciani a richiamare le favole sia per forma sia per contenuto, configurandosi come dei veri e propri appunti per imprese (Fig. 1).

L'impresa (o emblema) rinascimentale è un avvincente esercizio mentale codificato da Paolo Giovio come gemma compendiosa di immagine (detta *figura*) e pensiero (il *motto*). Nei manoscritti vinciani, schizzi per imprese dal classico impianto *motto-figura* afferiscono a una cinquantina di motivi originali, a cui dobbiamo aggiungere 171 rebus formati dalla giustapposizione di due o più figure accuratamente catalogati dallo stesso Leonardo.¹⁷⁷ Esempolari del genere sono l'impresa del ragno, che compare accanto alla favola relativa a illustrarne lo svolgimento come in un libro illustrato, e l'impresa in forma di rebus del falcone, trasposto da schizzo su carta in bassorilievo (Fig. 2).¹⁷⁸

Importanti antologie e studi specialistici sull'opera artistico-letteraria leonardiana si sono moltiplicati fin dalle prime edizioni dei suoi manoscritti nell'Ottocento, accanto all'analisi della sua produzione scientifica – si ricordano, tra gli altri, i contributi di Martin Kemp, Carlo Vecce e Robert Zwijnenberg.¹⁷⁹ La presente analisi si pone in tale contesto critico e si appropria di recenti modelli teorici di cultura visuale con lo scopo di mettere in luce il nesso che intercorre tra le diverse forme espressive utilizzate da Leonardo. Si considerano pertanto i frammenti leonardiani di favole non come abbozzi incompiuti, ma quali forme in relazione con i diagrammi scientifici che si sono stratificati nel tempo accanto a essi. Allo stesso modo, le imprese qui analizzate non si identificano con un genere codificato per una certa *élite* culturale, ma appartengono al ricco repertorio di parole e immagini che circolavano nelle botteghe rinascimentali con scopi e funzioni differenti.¹⁸⁰

II. La favola del giglio.

Per illustrare l'accostamento di favola e impresa operato da Leonardo si ricorre all'esempio del giglio, protagonista di una favola caratterizzata da estrema *brevitas*: «Il ligio si pose sopra la ripa di

¹⁷⁷ Sulle imprese e i rebus di Leonardo, vd. A. MARINONI, *I rebus di Leonardo da Vinci raccolti e interpretati: con un saggio su una virtù spirituale*, Firenze, Olschki, 1954; L. RETI, «Non si volta chi a stella è fisso»: le imprese di Leonardo da Vinci, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXI, 1, 1959, pp. 7-48; A. MARINONI, *Leonardo da Vinci: rebus*, Milano, Silvana, 1983; C. VECCE, *Leonardo e il gioco*, in *Passare il tempo: la letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991*, Roma, Salerno, 1993, pp. 280-286; C. VECCE, *La parola e l'icona. Dai rebus di Leonardo ai 'fermagli' di Fabricio Luna*, «Achademia Leonardi Vinci: Journal of Leonardo Studies and Bibliography Vinciana», VIII, 1995, pp. 173-183; C. VECCE, *Parola e immagine nei manoscritti di Leonardo da Vinci*, in *Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, a cura di A. GUIDOTTI e M. ROSSI, presentazione di L. BOLZONI, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2000, pp. 19-35; cfr. anche i recenti contributi sul tema: *La sala delle Asse del Castello Sforzesco. Leonardo da Vinci all'ombra del Moro*, a cura di C. SALSÌ e A. ALBERTI, Milano, Silvana, 2019; C. BAMBACH, *Leonardo da Vinci Rediscovered*, New Haven, Yale University Press, 2019.

¹⁷⁸ Cfr. LEONARDO DA VINCI, *Favole e profezie*, cit., 52, pp. 19, 91, e 16, pp. 8, 81, 99; A. MARINONI, *Leonardo da Vinci: rebus*, cit., p. 22; B. SCHIRG, *Decoding da Vinci's impresa: Leonardo's Gift to Cardinal Ippolito d'Este and Mario Equicola's De opportunitate (1507)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» LXXVIII, 2015, pp. 135-155; M. TORBOLI, *All'interno del tempio un piccolo tesoro con firma di Leonardo*, «La Nuova Ferrara», settembre 2017, <https://lanuovaferrara.gelocal.it/tempo-libero/2017/09/13/news/all-interno-del-tempio-un-piccolo-tesoro-con-firma-di-leonardo-1.15850981>, consultato il 30/04/2019.

¹⁷⁹ Cfr. M. KEMP, *Leonardo da Vinci: Science and Poetic Impulse*, «Journal of the Royal Society of Arts», CXXXIII, 1985, pp. 196-213; LEONARDO DA VINCI, *Scritti*, a cura di C. VECCE, Mursia, Milano, 1992; R. ZWIJENBERG, *The Writings and Drawings of Leonardo da Vinci: Order and Chaos in Early Modern Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

¹⁸⁰ Cfr. W.J.T. MITCHELL, *Word and Image*, in *Critical Terms for Art History*, a cura di R. NELSON e R. SHIFF, Chicago, University of Chicago Press, 1996; K. PINKUS, *Picturing Silence: Emblem, Language, Counter-Reformation Materiality*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996; L. BARKAN, *Michelangelo: A Life on Paper*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

Tesino, e la corrente tirò la ripa insieme col lilio».¹⁸¹ La favola occupa il margine inferiore della carta 44 del Codice H, ed è preceduta da due diagrammi scientifici chiamati dinamometri. Un dinamometro è un apparato meccanico per misurare la forza o la potenza; in particolare, la potenza meccanica. I diagrammi rappresentano la facoltà dell'uomo di sollevare 150 oppure 200 unità di peso attraverso un sistema di carrucole, illustrando in tal modo la possibilità di controllare la natura attraverso l'artificio (Fig. 3).¹⁸²

Il medesimo concetto è espresso chiaramente nell'incipit della *Meccanica* di Pseudo-Aristotele:

Oggetto del nostro stupore sono i fenomeni che accadono normalmente in natura e di cui ignoriamo la causa, e i fenomeni contrari, dovuti ad abilità e a interventi dell'uomo per suo proprio beneficio. La natura opera spesso in contrasto con il nostro vantaggio [...]. Così, quando bisogna agire violando la natura, la difficoltà ci imbarazza e richiede una specifica abilità: quella particolare abilità che ci soccorre, davanti alle difficoltà di questo genere, noi la chiamiamo per questo *mechane* (847a).¹⁸³

Quand'anche la natura fosse d'ostacolo all'uomo, egli può dunque resistervi grazie alle arti meccaniche, per cui forze di piccola entità possono contrastare forze a esse maggiori. Sebbene Leonardo fosse certamente familiare con queste teorie, che applica ai suoi diagrammi, nella favola del giglio illustra un caso opposto: la "piccola forza" del fiore non riesce infatti a contrastare la "grande forza" delle leggi naturali.¹⁸⁴

Il rapporto tra la favola del giglio e i diagrammi di meccanica si fa stringente se si pone la carta 44 in relazione con il resto del manoscritto. Il Codice H è un piccolo taccuino datato al 1493-1494 di natura miscelanea, in cui Leonardo studia l'impatto dell'acqua su ostacoli quali la riva del fiume, la sabbia e le pietre, e raccoglie schizzi allegorici su fama, obbedienza, invidia e forza – sono questi temi che ricorrono anche in abito favolistico.¹⁸⁵ La carta 43, subito precedente a quella della favola, mostra il disegno di un pozzo con un catino per il bucato e l'illustrazione di un'onda che si infrange sulla riva del fiume (Fig. 4). L'evento è rappresentato prima in forma di immagine e poi in forma di osservazione empirica:

Se l'acqua cade e piglia diviso corso, nel ricongiungersi insieme farà profondità e ruina nell'argine, perché con po<co> retroso (H 43r).¹⁸⁶

¹⁸¹ LEONARDO DA VINCI, *Favole e profezie*, cit., 41, p. 18. Sulla favola del giglio, si vedano i seguenti contributi, e la bibliografia relativa: A. BISANTI, *Leon Battista Alberti, Leonardo e il fior di giglio*, «Interpres», XXII, 2003, pp. 276-291; D. MARSH, *Aesop and the Humanist Apologue*, «Renaissance Studies», XVII, 1, 2003, pp. 15-16; G. CIRNIGLIARO, *Le Favole di Leonardo*, cit., pp. 29-30.

¹⁸² Cfr. C. RAVAISSON MOLLIEN, *Le Manuscrits de Léonard de Vinci: Manuscrit A-M et Ashburnam I-II de la bibliothèque de l'Institut de France*, Paris, Quantin, 1881-1891, p. 323; LEONARDO DA VINCI, *I manoscritti dell'Institut de France. Il manoscritto H*, a cura di A. MARINONI, Milano, Electa, 1986-1990, p. 12; *The Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Institut de France. Manuscript H*, a cura di J. VENERELLA, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 2003, p. 49.

¹⁸³ ARISTOTELE, *Meccanica*, a cura di M.F. FERRINI, Milano, Bompiani, 2010, p. 165.

¹⁸⁴ Con il termine "forza" non si fa riferimento alla categoria meccanica ma, in generale, alla capacità di compiere un lavoro. Il nome di Aristotele compare ripetutamente nei manoscritti di Leonardo, che possedeva vari testi dell'autore nella sua biblioteca. Cfr. C. VECCE, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno, 2017, pp. 86-101. Sul rapporto di Leonardo con le arti meccaniche, vd. R. NANNI, *Leonardo and the Artes Mechanicae*, New York, Skira, 2013; cfr. anche P. GALLUZZI, *Leonardo da Vinci: Engineer and Architect*, Montreal (CA), Montreal Museum of Fine Arts, 1987; P. GALLUZZI, *Against Those Authors Who by Relying Only on Their Imagination Make Themselves Interpreters between Nature and Man*, in *Leonardo da Vinci 1452-1519: The Design of the World*, a cura di M.T. FIORIO e P.C. MARANI, Milano, Skira, 2015, pp. 261-269.

¹⁸⁵ Cfr. A. MARINONI, *Le annotazioni sull'acqua*, in LEONARDO DA VINCI, *I manoscritti*, cit., p. 137; P.C. MARANI, *Manuscrit H*, in *Léonard de Vinci. Dessins et Manuscrits*, a cura di F. VIATTE e V. FORCIONE, Paris, Musée du Louvre, 2003, pp. 413-417; P.C. MARANI, *Foreword*, in *The Manuscripts*, cit., pp. V-VI, XIV, XVII.

¹⁸⁶ *The Manuscripts*, cit., p. 75.

L'osservazione empirica e la favola riflettono sul rapporto causa-effetto che lega la corrente alla riva del fiume e fanno riferimento ai progetti idraulici che Leonardo condusse tra Vigevano e La Sforzesca per ordine di Ludovico il Moro. Come sostiene Augusto Marinoni, la favola del giglio sembrerebbe dunque il risultato delle osservazioni empiriche raccolte dall'artista sulla riva del Ticino.¹⁸⁷ Le carte 43 e 44 contengono inoltre interessanti richiami formali relativi all'interazione tra forze naturali e artificiali: per esempio, il braccio meccanico del pozzo (*forza a*) contrasta il peso del catino (*forza b*), così come il braccio dell'uomo (*a*) contrasta il peso nella carrucola (*b*) (Fig. 5).

Elementi relativi al processo creativo della favola compaiono ancora verso la fine del manoscritto, sulla carta 127. Sul recto osserviamo una serie di ellissi che convergono nel medesimo punto e poi due schizzi di un corso d'acqua. Sul verso le lettere *a* e *b* corredano un nuovo diagramma dell'acqua che si imbatte in un ostacolo, con la didascalia «*a* è più veloce che *b*» (Fig. 6). Un po' più in alto, uno schizzo ambiguo è stato recentemente identificato dalla critica come il drappoggio inferiore di una veste.¹⁸⁸ Qui si propone invece di ruotare la carta di 180 gradi e interpretare lo schizzo enigmatico come un primo disegno dal vero del giglio sul fiume Ticino, di cui sono visibili l'ampia corolla e i tepali portati da lunghi steli. Le annotazioni a esso contigue sarebbero dunque gli studi naturalistici che costituirono, secondo Marinoni, il motivo ispiratore della favola (Fig. 7).

La favola del giglio ammonisce coloro che intendano opporsi alle forze naturali e costituisce il punto d'incontro tra gli studi di meccanica di Leonardo e le sue osservazioni sul fiume Ticino. Ancora nel Codice H, alla carta 90r, egli scrive: «Ricordati, quando commenti l'acque, d'allegar prima la sperienza e poi la ragione».¹⁸⁹ In tal modo, l'artista si propone di verificare le teorie aristoteliche attraverso la sua esperienza, e mostrare, con la favola del giglio, un caso in cui la meccanica non riesce a vincere la natura.¹⁹⁰

III. *L'impresa del giglio.*

La favola del giglio non è solo una parabola morale scaturita dalle riflessioni leonardiane sulle leggi di meccanica. Il tema è di tale interesse per Leonardo, che decide di crearne anche un'impresa, al fine di sintetizzare in parole e immagini l'irrazionalità di contrastare la natura. L'impresa si trova su una carta della Collezione Reale di Windsor (12700v) occupata da studi di geometria, datata al 1508-1510 (Fig. 8).¹⁹¹ Sulla sinistra, il disegno di un giglio che si erge sopra la riva di un fiume è accompagnato dal motto «prima morte che stanchezza». Il disegno del fiore è iscritto in un ovale con un cartiglio secondo il gusto delle imprese rinascimentali, e costituisce il riassunto visivo della favola del giglio. Infatti, la favola, come l'impresa, è composta da due coordinate che seguono una struttura binaria di causa-effetto: il giglio si erge sulla riva, e da questo ne consegue la sua tragica morte tra le onde. L'impresa riproduce la medesima struttura, con il giglio eretto e piegato dinanzi alla corrente. Accanto al disegno preso in esame, Leonardo rielabora il motivo due volte, accompagnato dal motto abbreviato «sine lassitudine», e poi lo modifica ulteriormente fino a realizzarne otto versioni differenti.

Al fine di studiare il processo creativo dell'impresa del giglio, le varie versioni dell'impresa sono evidenziate sulla carta e poi considerate come elementi distinti, che sono stati riordinati in una sequenza narrativa e analizzati con un procedimento diagrammatico (Fig. 9). Il grafico mostra il

¹⁸⁷ Cfr. LEONARDO DA VINCI, *Scritti letterari*, a cura di A. MARINONI, Milano, Rizzoli, 1974, p. 93.

¹⁸⁸ *The Manuscripts*, cit., p. 132.

¹⁸⁹ Ivi, p. 96.

¹⁹⁰ Nei suoi manoscritti, Leonardo designa spesso l'esperienza quale fonte primaria della conoscenza. Si vedano, per esempio, dal Codice Forster III, la carta 14r: «La sapienza è figliola della sperienza»; dal Codice Atlantico, le carte 327v, in cui la «sperienza» è detta «maestra di chi bene scrisse», e 520r: «Corpo nato della prospettiva di Leonardo Vinci discepolo della sperienza».

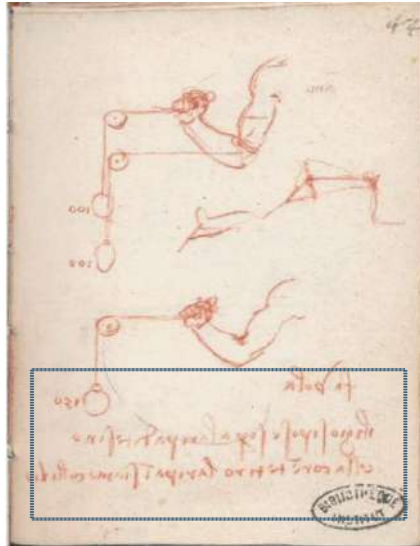
¹⁹¹ Cfr. C. BAMBACH, *Leonardo da Vinci: Master Draftsman*, New York, Yale University Press, p. 574.

motivo ricorrente del gambo del giglio che si erge e si piega dinanzi alle onde (rappresentato dalle linee verdi) e il cambiamento graduale della forma e della posizione delle onde del fiume (le linee blu) (Fig. 10). Le linee individuate nelle diverse versioni dell'impresa (Im. 1-5) e la loro graduale sovrapposizione dà origine al diagramma finale. In questo modo si può notare il motivo ricorrente del gambo, che si erge e si piega nel medesimo modo in ogni disegno. L'ultima immagine della sequenza (Im. 5) mostra il gambo in tre posizioni differenti che illustrano i momenti in sequenza in cui il fiore si prostra dinanzi alle onde. Le onde occupano sempre la parte inferiore dell'immagine e in un caso la linea del gambo piegato coincide con quella di un'onda nella forma di cartiglio, in cui sarebbe dovuto figurare il motto dell'impresa. Il processo creativo sembra concludersi con questa immagine, in quanto essa dimostra particolare raffinatezza nel tratto e nella resa dei dettagli naturalistici, e riassume perfettamente il modello causa-effetto alla base della favola del giglio.¹⁹²

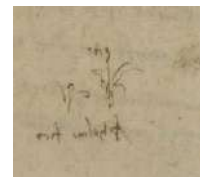
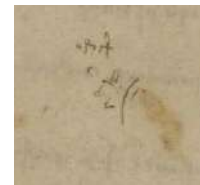
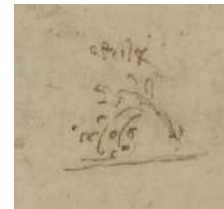
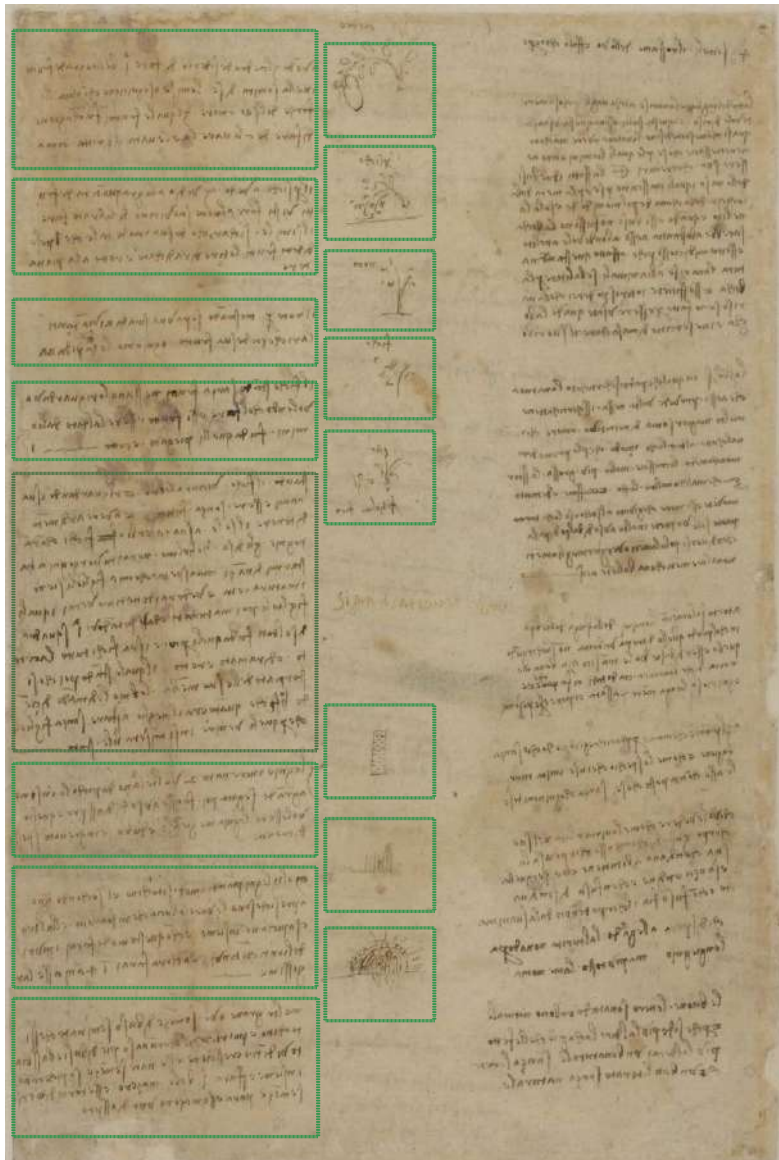
La favola e l'emblema del giglio e molta parte delle iscrizioni raccolte sia nel Codice H sia nel disegno di Windsor insistono sulla necessità di servire la natura e assecondare le sue leggi: la favola sembrerebbe dunque lo stadio preliminare nella creazione di un emblema su questo tema. Nondimeno, la stessa favola mostra elementi di complessità e ricercatezza che fanno pensare a una forma compiuta in sé, piuttosto che a un semplice appunto in divenire. Certamente, la favola e l'emblema del giglio fanno parte del medesimo processo creativo e offrono un chiaro esempio di scrittura concepita in seno alle arti visive.

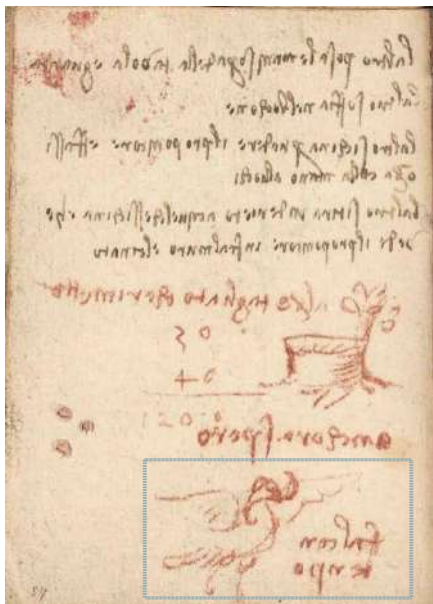
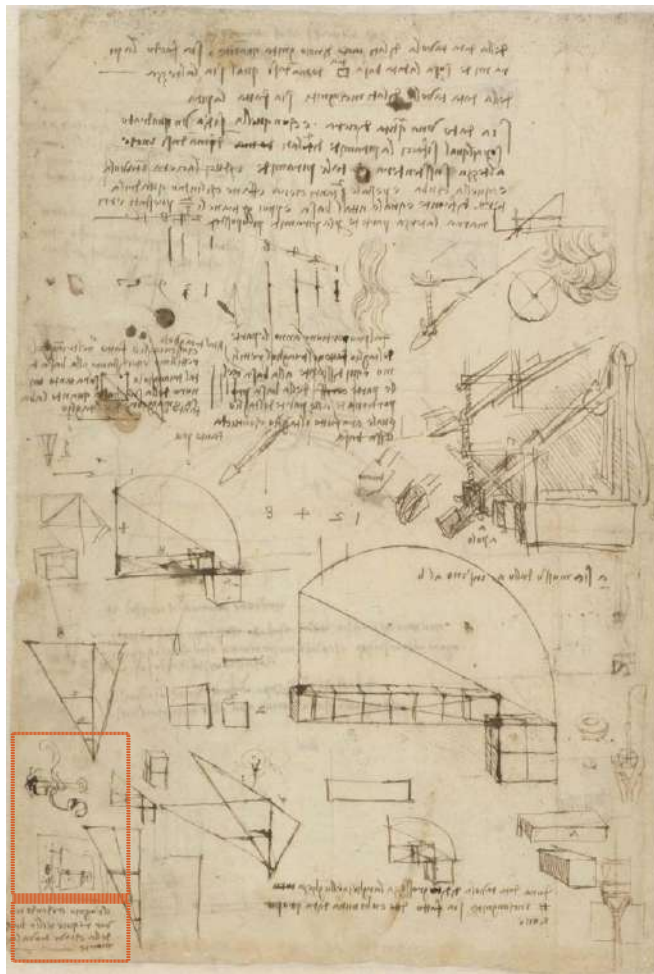
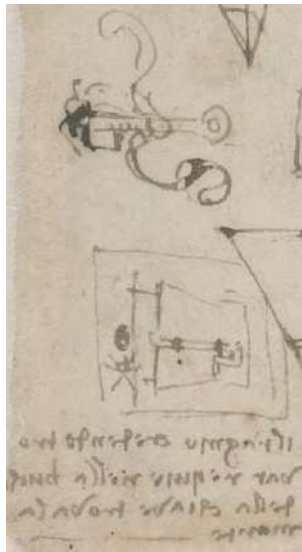
In conclusione, l'accostamento, la sovrapposizione e l'annotazione diagrammatica degli elementi testuali e visivi hanno rivelato segni ripetuti e motivi ricorrenti che emergono in ambiti di indagine differenti. Leonardo trasferisce le sue favole e le sue imprese ad altri discorsi – in particolare, diagrammi scientifici e principi meccanici – poiché gli permettono di combinare astrazione e concretezza per rappresentare le dinamiche naturali documentate nella sua esperienza. In questo modo, egli può spiegare il funzionamento di un fenomeno naturale (come il ciclo dell'acqua) e applicare e verificare un paradigma scientifico (il modello causa-effetto) in varie circostanze. Infine, nella forma letteraria e artistica Leonardo può trasmettere un valore cognitivo morale, mentre indaga e racconta il funzionamento delle leggi naturali.

¹⁹² Sul processo creativo dell'impresa del giglio, cfr. G. CIRNIGLIARO, *The Digital Reconstruction of Leonardo's Library: Revealing Formal Patterns in Early Modern Thought*, «Studies in Digital Heritage» (in corso di pubblicazione).



1. Leonardo da Vinci,
Favola del giglio.
 Manoscritto H, c. 44r, ca 1493-1494.
 Bibliothèque de l'Institut de France,
 Paris;
 Leonardo da Vinci, *Favole del cedro,*
del pesco, del noce, del fico, e del
fico e dell'olmo.
 Codice Atlantico,
 c. 207r, ca 1490. Veneranda
 Biblioteca Ambrosiana, Milano.

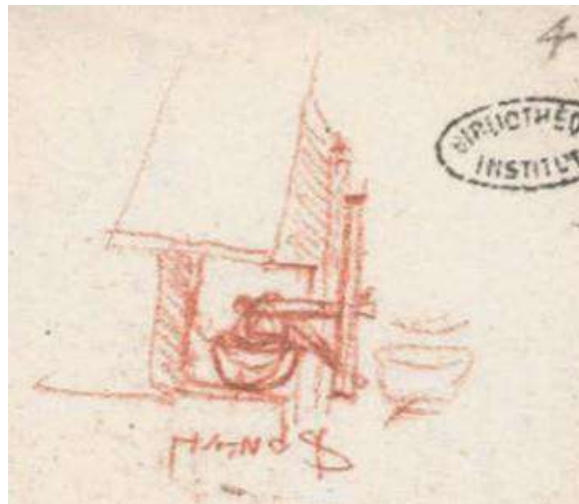
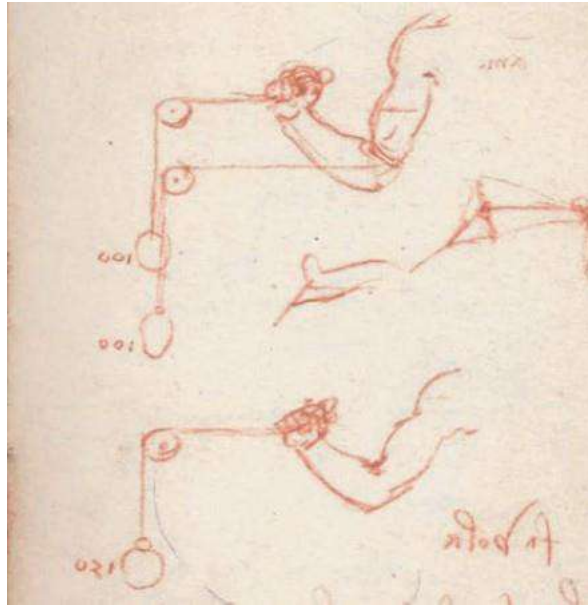




2. Leonardo da Vinci, *Favola ed emblema del ragno*. Codice Atlantico, c. 820v, ca 1515. Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Milano;
 Leonardo da Vinci, *Impresa in forma di rebus del falcone*. Codice Forster II, c. 63r, ca 1494-1497. Victoria and Albert Museum, London;
Bassorilievo con l'impresa del falcone, ca 1498. Certosa di San Cristoforo, Ferrara.

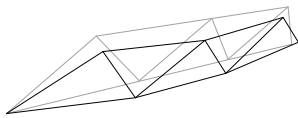
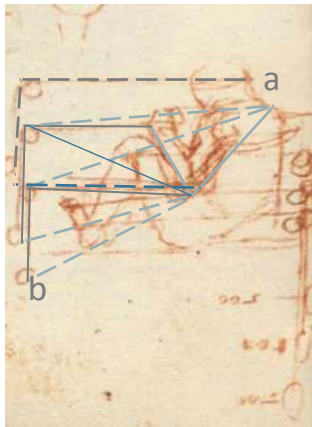
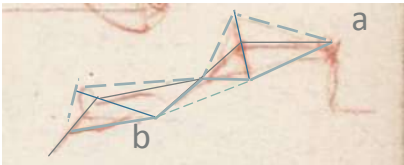
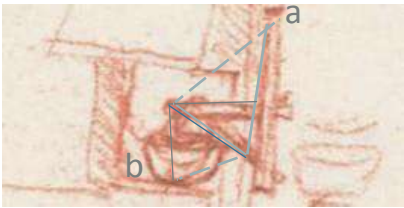
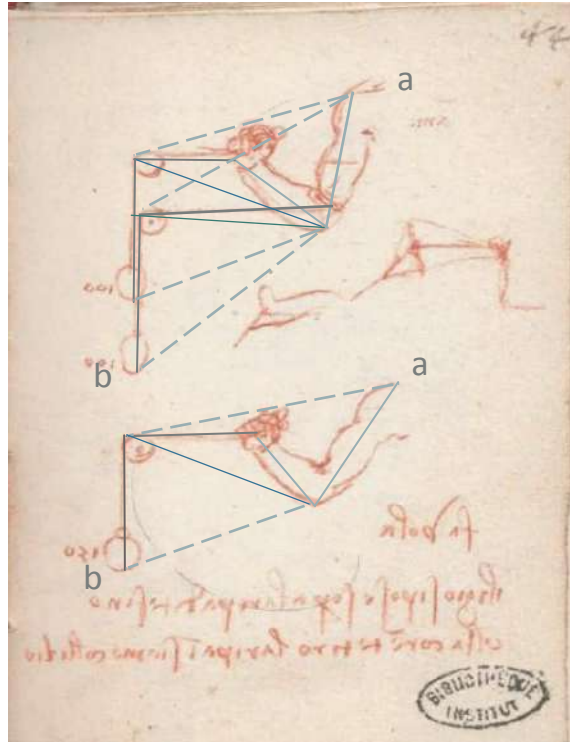


3. Leonardo da Vinci, *Dinamometri e la favola del giglio*, dettaglio. Manoscritto H, c. 44r, ca 1493-1494. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris.

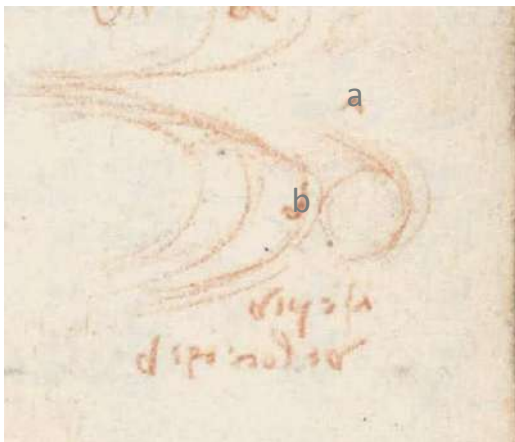


4. Leonardo da Vinci, *Conseguenze dell'azione dell'acqua sulla riva del fiume*, dettagli. Manoscritto H, c. 43r, ca 1493- 1494. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris.



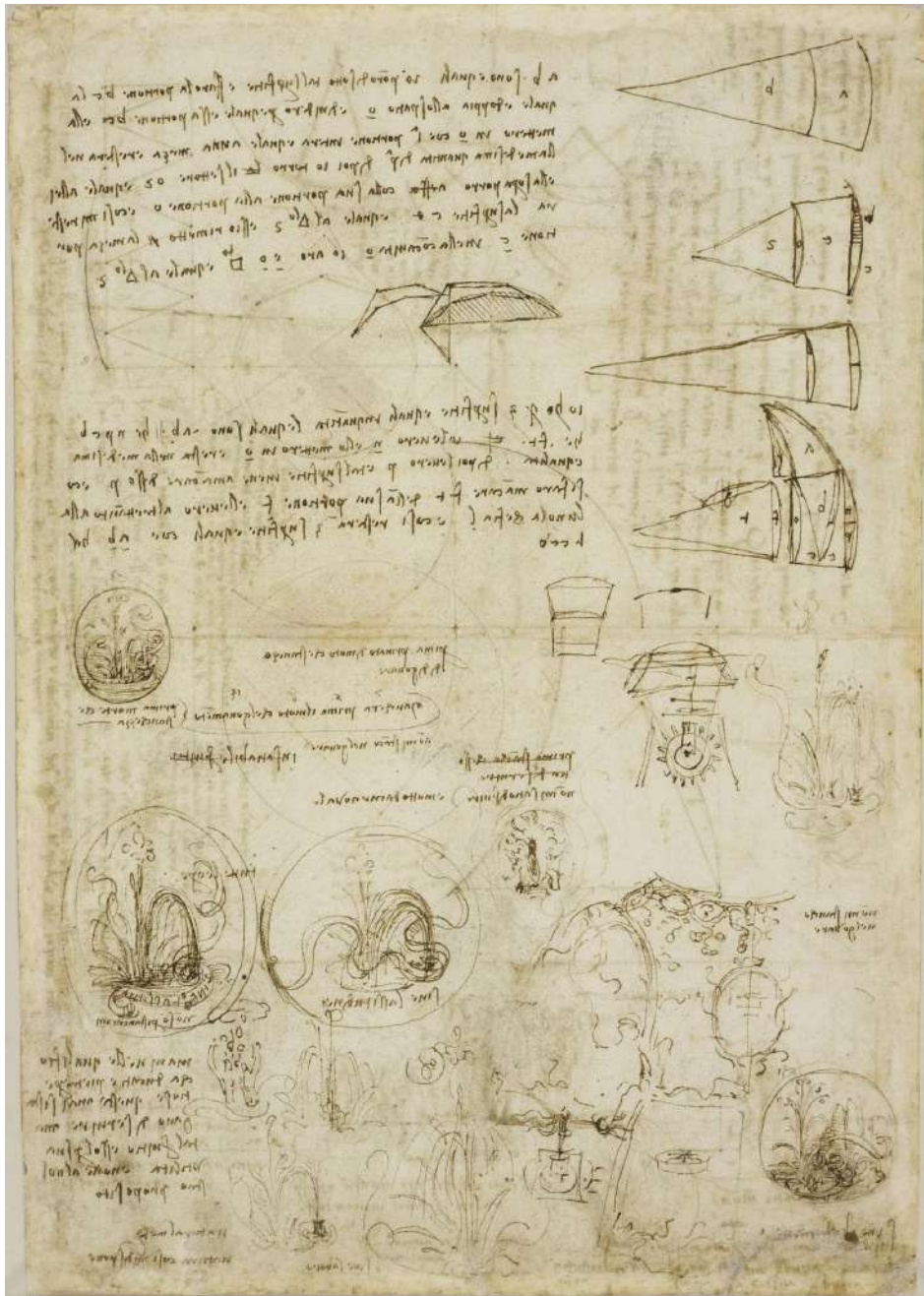


5. Diagrammi analitici: Leonardo da Vinci, *Conseguenze dell'azione dell'acqua sulla riva del fiume; Dinamometri e la favola del giglio; Disegno schematico di tiranti*. Manoscritto H, cc. 43-44r, ca 1493-1494. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris.

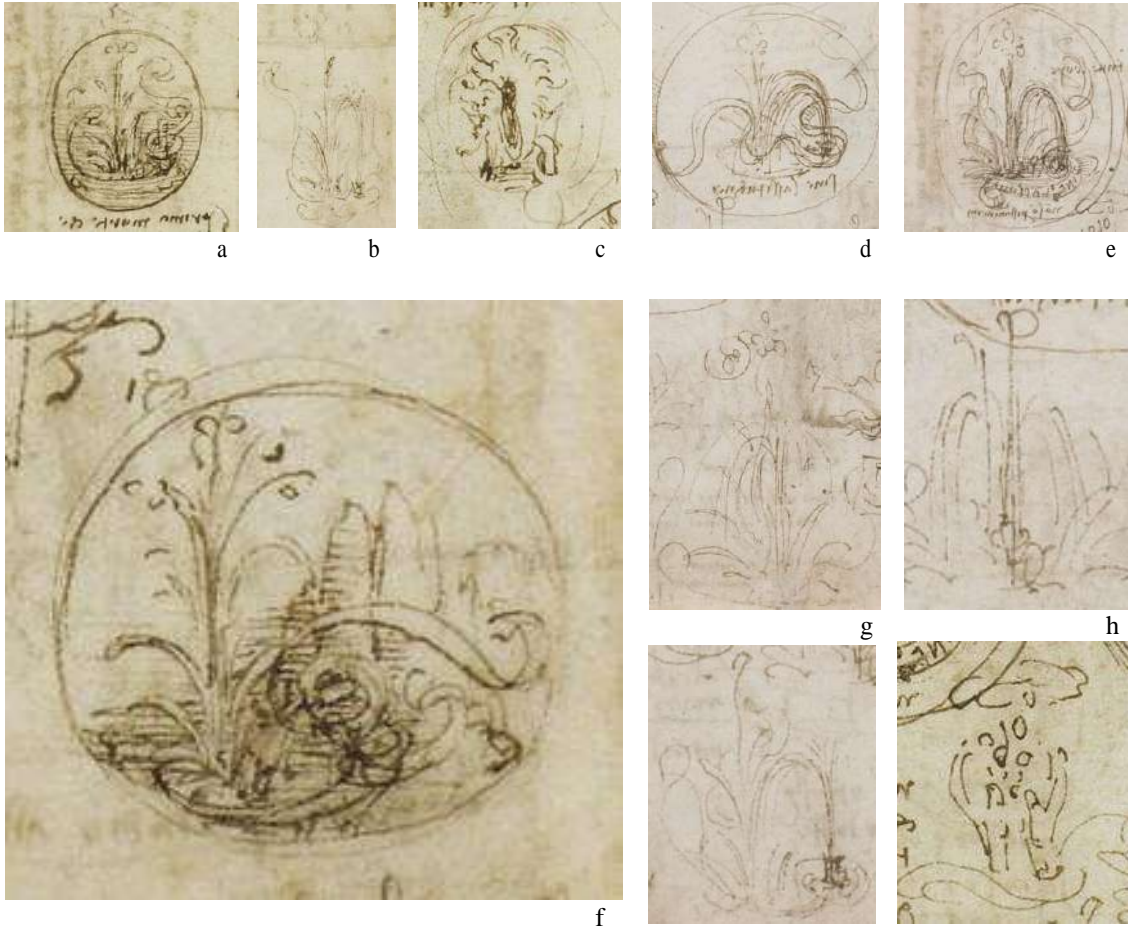


6. Leonardo da Vinci, *Diagramma e schizzi di un corso d'acqua; Diagramma dell'acqua che s'imbatte in un ostacolo*, dettaglio. Manoscritto H, cc. 127r-v, ca 1493-1494. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris.

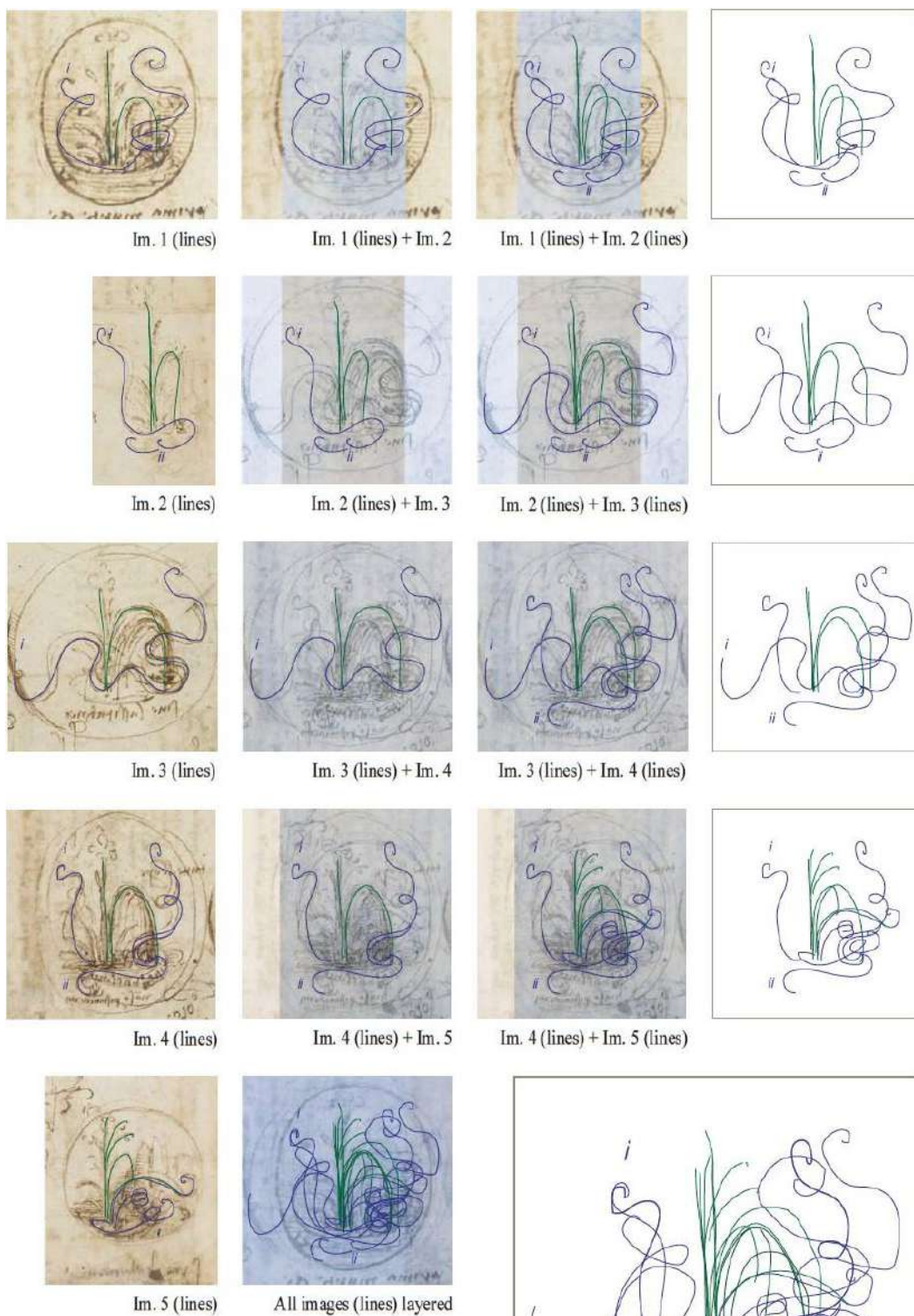
7. Leonardo da Vinci, *Disegno di giglio*, dettaglio. Manoscritto H, c. 127v, ca 1493-1494. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris.



8. Leonardo da Vinci, *Impresa del giglio*, diagrammi e annotazioni di geometria. RL 12700v, ca 1508-1510. The Royal Collection Trust, Windsor, Berkshire.



9. Ricostruzione della sequenza narrativa relativa all'emblema del giglio sulla carta RL 12700v.



10. Motivo ricorrente del gambo (identificato dalle linee verdi) e cambiamento graduale nella forma e nella posizione delle onde (linee blu) sulla carta RL 12700v. Ogni immagine (Im. 1-5) è sovrapposta a quella che la precede nel manoscritto. Il diagramma finale mostra la sovrapposizione delle linee relative a ciascuna immagine.

«QUIVI INTAGLIATO IN UN ATTO SOAVE».
LA SOAVITÀ TERAPEUTICA DEL «VISIBILE PARLARE» IN *PURGATORIO X*

di Anne-Gaëlle Cuif

Premessa

Verso il «perfetto veder»: *speculum artis* e *speculum mentis*

L'opera dantesca si è nutrita e ha nutrito le arti figurative e visive dalla sua creazione alle sue letture più moderne. La *Divina Commedia* fa della nozione di "arte visiva", benché ne sia anacronistico il termine, un principio fondamentale della sua elaborazione poetica e concettuale da un punto di vista evidentemente estetico, ma più specificamente da un punto di vista metafisico.¹⁹³ In effetti, se l'opera d'arte visiva viene inserita nell'opera d'arte poetica, implicando una conseguente *mise en abyme*, genera allora una riflessione di natura sia estetica che ontologica, mettendo in relazione tre entità interconnesse secondo un'unica dinamica metafisica: l'opera narrata e poeticamente "illustrata",¹⁹⁴ la persona del lettore-spettatore e infine la figura del poeta-artista¹⁹⁵ come del suo analogo principio demiurgico.¹⁹⁶ Tale si definisce il principio degli «specchiati sembianti» di *Paradiso* III 20,¹⁹⁷ che, spiega Dante nel *De Vulgari Eloquentia*, interagiscono come «per spiritualem speculationem» (*DVE*, I III, 1).¹⁹⁸ In effetti, come innumerevoli diaframmi, le immagini intellettive riflettono le «bellezze eterne» (*Par.*, VII 66),¹⁹⁹ ovvero rendono percettibile ogni concetto metafisico in una proiezione visiva, un *εἶδος* sia estetico che speculativo. L'arte visiva diventa in questo caso l'arte di accedere alla *forma lucis*, quest'impronta sensoriale e innanzitutto intellettiva ricavata nella sua inesauribile e ineffabile *fons* costituita dalla *lux inaccessibilis* divina.²⁰⁰

Difatti Dante si ispira direttamente al principio biblico secondo il quale ogni opera in terra è opera di un sistema divino, armonioso e amoroso, il quale «disponit omnia suaviter» (*Sapienza* 8, 1),²⁰¹ concetto ripreso in *Paradiso* I 1-2, la cui forza luminosa agisce per mozione, penetrazione e diffusione pervasiva,²⁰² grazie a una forza amorosa e generatrice di bellezza.²⁰³ La percettibilità visiva scaturisce quindi da un'irresistibile desiderabilità, concepita dalla "speculazione" ma innanzitutto dalla *fons lucis* di per sé "speculante". La visione per *oculis corporis* risulta da una

¹⁹³ Cfr. M.M. DONATO, L. BATTAGLIA RICCI, M. PICONE, G.Z. ZANICHELLI, *Dante e le arti visive*, Milano, Unicopli, 2006.

¹⁹⁴ Come si può osservare in *Par.*, IV 125: «nostro intelletto, se 'l ver non lo illustra»; in *Par.*, XVIII 85-86 «illustrami di te, sì ch'io rilevi / le lor figure com'io l'ho concette»; infine in *Conv.*, II XV, 5: «e rimane libero e pieno di certezza lo familiare intelletto, sì come l'aere dalli raggi meridiani purgato e illustrato».

¹⁹⁵ Cfr. *Par.*, XXX 32-33: «più dietro a sua bellezza, poetando, / come a l'ultimo suo ciascuno artista».

¹⁹⁶ Cfr. *Par.*, XVIII 51: «qual era tra i cantor del cielo artista»; *Conv.*, IV XV, 8: «Nato è l'uomo, o vero che questo l'artefice delle cose di seme divino fece».

¹⁹⁷ «quelle stimando specchiati sembianti».

¹⁹⁸ «nec per spiritualem speculationem, ut angelum, alterum alterum introire contingit, cum grossitie atque opacitate mortalis corporis humanus spiritus sit obtentus».

¹⁹⁹ Cfr. *Par.*, VII 64-66: «La divina bontà, che da sé sperne / ogne livore, ardendo in sé, sfavilla / sì che dispiega le bellezze eterne».

²⁰⁰ Cfr. M. ARIANI, *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010.

²⁰¹ *Sapienza* 8, 1: «Attingit ergo a fine usque ad finem fortiter / et disponit omnia suaviter».

²⁰² «La gloria di colui che tutto move / per l'universo penetra, e risplende».

²⁰³ Cfr. *Inf.*, I 38-40 «e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle / ch'eran con lui quando l'amor divino // mosse di prima quelle cose belle».

preliminare intellesione per *oculis mentis*. Infine, la percezione del «perfetto veder» di *Paradiso* V 5 si dimostra assolutamente operabile da una mente umana, poiché viene proiettata sulla sua metaforica parete intellettiva, in senso platonico, con un grande e caratteristico “splendore”.²⁰⁴ Tuttavia, la “soave perfezione” dell’ordine divino non è concettualmente e sensorialmente concepibile che nella misura in cui viene educato lo sguardo, visivo e intellettivo. A questo scopo, l’opera d’arte, raffigurata o scritta, si “dà” a vedere, quasi si “*dona* al vedere”, per meglio indirizzare la vista e trasformare la «via torta» e «smarrita» dell’iniziale Inferno, in «dritta via» che porta al Paradiso.²⁰⁵ Da questo punto di vista, ‘via’ e ‘vista’ si compenetrano in un atto unico, quello di dirigere la mente verso la perfezione divina, grazie ai nostri «highest, distinctive powers – the powers of the mind».²⁰⁶ Le arti visive procedono quindi da una necessità ontologica ben anteriore alla loro esigenza estetica.

In effetti, per Dante come per i dottori della Chiesa, il senso della vista implica nell’essere umano una necessità esistenziale: quella di appropriarsi mentalmente la realtà e di trasformarla in uno strumento di crescita mentale, la vista intervenendo come atto di «intendere per intelletto» (*Conv.*, II VI, 3). D’altronde, l’Intelletto viene qualificato come “infermo” in quanto è «cieco delli occhi sensibili» (*Conv.*, I XI, 3), poiché sono considerati malati gli uomini che hanno «chiusi li occhi della ragione» (*Conv.*, I IV, 3). Questo principio definisce il progetto del *Convivio* proteso nella ricerca di una «sanitate di mente, non di corpo» (*Conv.*, IV XV, 17), pronosticando quindi la necessaria cura di una ‘vista’ dell’Intelletto, prima di tutto poiché «vista, sola e sempre amore accende» (*Par.*, V 9), in un secondo tempo per la ragione a causa della quale «’l parlar discese / inver’ lo segno del nostro intelletto» (*Par.*, XV 44-45). L’occhio della ragione immette un segno razionale che crea un’impronta nell’anima, così intensamente desiderabile, tale una «veduta si profonda» (*Par.*, XXVIII 107), come una specie di ‘incisione’ mentale, un «informar di luce» (*Par.*, II 109) che definisce l’atto demiurgico stesso;²⁰⁷ questa visione simile a un incisione interna, applicata su “retina” intellettiva, produce allora una sensazione di pace, come «si queta ogni intelletto» (*Par.*, XXVIII 108): esso si vede di conseguenza non solo «purgato» ma anche «illustrato» (*Conv.*, II XV, 5). La conoscenza si manifesta quindi come atto di raffigurazione e riconoscimento, una ‘scultura’ mentale assecondata dalla parola scritta. Di conseguenza il «visibile parlare» di *Purgatorio* X non è altro che un atto di perfezione intellettiva generata dall’atto di perfezione divina, stimolata grazie alla forza di una virtù umana di cui «dovemo lodare l’artefice» poiché, ad immagine di Dio, si dimostra capace di domare artisticamente la materia e di plasmarla.²⁰⁸

La presente riflessione tratta della funzione psicagogico-terapeutica che spetta al genere delle ‘arti visive’ descritte e sperimentate sulla cornice scolpita di *Purgatorio* X. Difatti, la pratica poetica del «visibile parlare» è arte visiva in quanto arte di raffigurare immagini visibili tramite il linguaggio, il quale rappresenta una ‘materia prima’ che viene metaforicamente ‘intagliata’ nell’intenzione di evidenziare un significato più profondo intrinsecamente legato a una visione intellettiva. Nel canto X del *Purgatorio*, l’opera plastica corrisponde all’opera poetica, dalla quale emergono tre dimensioni di natura a priori estetica: l’opera incisa sulla cornice, “arte visiva” in quanto “arte figurativa”, la scrittura poetica, in quanto «visibile parlare» e infine l’esperienza visiva, in quanto esercizio dell’«occhio dello ’ntelletto» (*Conv.*, II XIII, 19), ovvero arte della visione. Oltretutto, il *Purgatorio* X dimostra la maggior importanza della pratica del «visibile parlare» come discorso metaforico e allegorico nell’esperienza della catarsi dei pellegrini «de la vista de la mente infermi» (*Purg.*, X 122), coinvolgendo tre azioni maggiori: l’atto di raffigurazione demiurgica,

²⁰⁴ Cfr. *Conv.*, II IV, 17: «Poi che, non avendo di loro alcuno senso (dal quale comincia la nostra conoscenza), pure risplende nel nostro intelletto alcuno lume della vivacissima loro essenza, in quanto vedemo le sopra dette ragioni e molt’altre».

²⁰⁵ Cfr. *Purg.*, X 3: «E questo fece i nostri passi scarsi».

²⁰⁶ Cfr. P. BOYDE, *Perception and passion in Dantes’s Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p.183.

²⁰⁷ Cfr. *Par.*, XXVIII 109-110: «Quinci si può veder come si fonda / l’esser beato ne l’atto che vede».

²⁰⁸ Cfr. *Conv.*, III IV, 7: «tanta bellezza produce [nel]la sua materia quando impedita da essa non è».

l'atto di percezione estetica e l'atto critico della mente dotata di 'discrezione' (*Conv.*, I XI, 4) efficiente nella 'purgazione' dell'attività intellettuale. Procederemo quindi all'analisi e alla definizione di queste tre dimensioni del decimo canto purgatoriale, seguendo cronologicamente il suo itinerario iniziatico: la pratica taumaturgica dell'"intaglio" (vv. 1-27), ossia l'arte visiva come arte ontologica; l'estetica sinestesica del «visibile parlare», ovvero l'arte poetica come arte visiva (vv. 25-96); infine la terapeutica del "vedere", ossia l'arte poetica come arte di curare la visione intellettuale (vv. 97-139), la cui perfetta realizzazione risiede nella angelica e analogica "soavità degli atti" (*Purg.*, X 38 e *Conv.*, III XIV, 12).

A. Ontologia dell'intaglio (*Purg.*, X 1-27): l'arte scultorea come atto iniziatico

La cornice di *Purgatorio* X, opera visiva e laboratorio di visione

Dopo la traversata dell'Inferno «loco d'ogne luce muto» (*Inf.*, V 28), il *Purgatorio* riveste un sereno aspetto (*Purg.*, I 14) e «puro infino al primo giro» (*Purg.*, I 15). Lo sguardo di Dante, inconsapevolmente guidato nel suo sogno da Santa Lucia (*Purg.*, IX), si apre a una sensazione nuova, la gioia di vedere, dicendo: «a li occhi miei ricominciò diletto» (*Purg.*, I 16). Si accorge allora di una nuova esigenza artistica, poetica ma anche visiva segnalando al lettore: «innalzo / la mia matera, e però con più arte / non ti maravigliar s'io la rinalzo» (*Purg.*, IX 70-72). In questa sua dichiarazione, la designata 'arte' non è altro che «l'elaborazione retorica del testo», segnata dall'«altezza di immagini, finezza» ma anche da «reminiscenze bibliche con i loro «significati allegorici» (Chiavacci Leonardi). L'arte 'innalzata' alla sua sublimità costituisce di conseguenza un dono dedicato alla vista umana nell'obiettivo di migliorare il suo esercizio, un'etimologica *allegoria*, che porta verso un *logos*, a un significato nascosto e a una realtà metafisica.²⁰⁹ Per di più, il «maravigliar», indica un'architettonica complessa dell'atto dello sguardo. In effetti il verbo "maravigliarsi" proviene dal latino *miror*, indicando un'azione speculare dove 'guardare' significa anche 'guardarsi', 'vedere', 'vedersi', 'suscitare la meraviglia', essere ugualmente 'rapito' dalla meraviglia come da Dio stesso diventando il suo proprio 'testimone', cioè 'colui che dimostra'.²¹⁰ Dopo la contemplazione passiva dei dolci colori del cielo o dell'aurora purgatoriale, e la visione onirica di Lucia, l'opera scultorea di *Purgatorio* X desta una contemplazione attiva e cosciente dell'*oculus mentis*.

L'arte visiva come atto di sublimazione intellettuale

In effetti, l'accesso al bassorilievo marmoreo di *Purgatorio* X richiede un atto di "passare la soglia", di progredire *sub limine*, infine di 'sublimare' l'atto visivo e l'opera visiva al fine di operare il proprio «trasumanar». Difatti, l'ingresso del *Purgatorio* oppone allo sguardo del pellegrino un primo ostacolo: la porta «che 'l mal amor de l'anime disusa, / perché fa parer dritta la via torta» (*Purg.*, X 2-3). In questa visione, il «mal amore» corrisponde secondo Chiavacci Leonardi a un

²⁰⁹ SANT'AGOSTINO, *De utilitate credendi ad honoratum liber unus* III, § 5: «Secundum allegoriam, cum docetur non ad litteram esse accipienda quaedam quae scripta sunt, sed figurate intellegenda».

²¹⁰ SANT'AGOSTINO, *Enarrationes in psalmum* 118, *Sermo* 27, § 1 «Quid autem horum est quod non sit mirabile, si unum quodque non usu, sed ratione metiamur? Si vero tamquam sub unius contemplationis aspectu velut audeamus cuncta contueri, nonne fit in nobis quod ait propheta: Consideravi opera tua, et expavi? Et tamen iste non est ipsa rerum admiratione perterritus, sed eam potius dixit esse causam cur ea debuerit scrutari, quia mira sunt. Cum enim dixisset: Mirabilia testimonia tua: secutus adiunxit, propter hoc scrutata est ea anima mea; quasi factus sit ipse pervestigandi difficultate curiosior. Quanto enim quaeque res abstrusiores habet causas, tanto est mirabilior» e §3 « Haec sunt mirabilia testimonia tua, quae scrutata est anima parvuli huius; et ideo invenit, quia humiliatus est, et parvulus factus est».

«amore mal posto»²¹¹ designando una forza desiderante mal guidata dalla ragione e deviata da appetiti contrari, il *θυμός* non diretto dal *logos* di *Convivio* I.²¹² È l'impostazione di questo desiderio, della fondamentale e potente *intentio*, che spinge il pellegrino spettatore a oltrepassare la soglia della porta e a sentire quasi un accecamento come nei versi 4-6:

Sonando la senti' esser richiusa;
e s'io avesse li occhi vòlti ad essa,
qual fora stata al fallo degna scusa?

In questa terzina, la visione si annulla un attimo per far risaltare il suono della porta che si chiude, e l'atto visivo si trasforma in un atto di visione interna, operazione preparatoria alla percezione dell'opera scultorea. L'arte figurativa viene quindi sempre sostenuta da un'arte visiva interna, ovvero da un'elaborazione razionale e discorsiva, che precede l'atto visivo concreto e l'arte visiva propria.

La pietra come materia iniziatica nell'arte scultorea

Come soglia del suo percorso trascendentale, Dante sceglie l'arte scultorea. In effetti, la pietra costituisce una materia fondamentale nell'opera dantesca. L'immobile minerale suggerisce la presenza di un'anima non toccata dallo spirito, intatta da ogni lavorazione e di conseguenza ancora 'morta' come lo è la mente di Dante in *Rime*, C, «più dura che pietra / in tener forte imagine di pietra» (vv. 12-13), tale l'anima rigida e sterile di un «uom di marmo» che ha «per core un marmo» (vv. 70-71). Nonostante la sua infrangibile inerzia la pietra offre diversi aspetti e significati, metafore dell'arte poetica stessa. Nei versi 7-9 di *Purgatorio* X Dante indica «una pietra fessa, / che si moveva e d'una e d'altra parte, / sì come l'onda che fugge e s'appressa». La pietra dimostra una natura quasi liquida e volubile, contraria ad ogni salda progressione, rendendo «i passi scarsi» (*Purg.*, X 13); il pellegrino si sente «stancato» e, insieme al suo maestro, «incerto» della direzione a prendere. Come la pietra, l'anima necessita un addestramento artistico, non esigendo più l'acuità di una *visio* tecnica ma la precisione di un'*intentio* trascendentale,²¹³ che ricorda l'ammonimento di Virgilio in *Purg.*, X 10-12:

«Qui si conviene usare un poco d'arte»,
cominciò 'l duca mio, «in accostarsi
or quinci, or quindi al lato che si parte».

L'arte dantesca di camminare riveste allora l'aspetto di un'arte di "scolpire" la propria intenzionalità nella materia prima dell'anima, l'atto di ricavare un'impronta nella mente secondo un esercizio delicato dell'*oculus mentis*, come lo descrive Dante in *Purg.*, X 25-27:

²¹¹ Così il commento di Chiavacci Leonardi «*che 'l mal amor*: che (oggetto) l'amore mal rivolto dagli uomini, cioè il loro peccare, fa cadere in disuso. Quella porta si apre di rado, e per questo fa tanta fatica a volgersi sui cardini. Causa del peccato è per Dante l'amore mal posto, come causa del bene è l'amore diretto al suo fine; perché ciò che muove l'uomo è sempre l'amore».

²¹² Cfr. *Conv.*, I I, 1: «La ragione di che puote essere [ed] è che ciascuna cosa, da providenza di prima natura impinta, è inclinabile alla sua propria perfezione».

²¹³ SAN AGOSTINO, *De Trinitate* 15, 3.5: «dilata est de Trinitate, cuius haec imago est, disputatio, ut in ipsis etiam corporalibus visis inveniretur trinitas, et distinctius in ea lectoris exerceretur intentio [...] atque ita exterioris hominis trinitas, primo in iis quae cernuntur extrinsecus, ex corpore scilicet quod videtur, et forma quae inde in acie cernentis imprimitur, et utrumque copulantis intentione voluntatis, apparuit [...] Deinde in ipso animo, ab iis quae extrinsecus sensa sunt velut introducta inventa est altera trinitas, ubi appaerent eadem tria unius esse substantiae, imaginatio corporis quae in memoria est, et inde informatio cum ad eam convertitur acies cogitantis, et utrumque coniungens intentio voluntatis».

e quanto l'occhio mio potea trar d'ale,
or dal sinistro e or dal destro fianco,
questa cornice mi pareva cotale.

In effetti, oltre al corpo del pellegrino che si muove sulla cornice per trovare qualche appiglio alla sua scalata, l'occhio cerca nella propria anima l'appiglio per scalare la "cornice" del suo desiderio tutto proteso verso la sua purificazione e beatificazione. L'opera d'arte visiva, tramite il *visibile parlare*, proietta per illustrazione un'operazione iniziatica diretta a una totale e sinestetica trascendenza.

B. La sinestesia del «visibile parlare», ovvero l'arte poetica come arte visiva (*Purg.*, X 25-96)

La soavità come intellezione dell'atto demiurgico.

La parete del *Purgatorio* emana da una fonte nobile, ornata con ricchezza come fa trasparire la sua materia prima, «marmo candido e addorno / d'intagli sì, che non pur Policleto, / ma la natura lì avrebbe scorno» (*Purg.*, X 28-33). La *mimesis* supera la natura stessa, perché non costituisce più una semplice raffigurazione dettata dalla volontà mimetica di uno Zeuxis artigiano, ma è scaturita da un'autentica *visio*. L'arte visiva di *Purgatorio* X supera lo statuto di arte del decoro o dell'imitazione, arte della "raffigurazione", nel nuovo statuto di arte della "visione", atto di coscienza pura che si manifesta nella visione dell'angelo «che venne in terra col decreto» nei versi 34 a 45:

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

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

e avea in atto impressa esta favella
'Ecce ancilla Dei', propriamente
come figura in cera si suggella

Era intagliato lì nel marmo stesso
lo carro e ' buoi, traendo l'arca santa,
per che si teme officio non commesso.

In queste terzine, l'«atto soave» con il quale viene disegnato l'angelo dimostra il carattere sensoriale e sonoro dell'opera scolpita, e la materia-marmo appare tenera al punto di diventare cera, quasi carne, creando una presenza di un'intensità surreale, una sublime ecfraresi delle scene istoriate. Il demiurgo non produce solo un sigillo della sua immagine, ma incarna la sua impronta nella soavità di una presenza sperimentabile, tangibile in tutti i sensi. Di conseguenza, la soavità del 'visibile parlare' risiede nell'atto verbale demiurgico per il quale ogni materia viene 'soavemente ordinata' (*Sap.*, 8) e resa piacevolmente sensibile. In questo principio risiede il «miracolo di quegli intagli marmorei: far vedere, far sentire, far vivere le figure» (Chiavacci Leonardi). È quindi il piacere della visione che crea l'intellezione dell'atto demiurgico divino, reso «soave» per sinestetica sperimentabilità.

La soavità visiva come esperienza sinestetica

Come atto epifanico, la visività dell'atto demiurgico non coinvolge solo l'attività puramente visiva ma anche quella uditiva, tattile e persino odorifera. In *Purg.*, X 58-60, vista e udito entrano in conflitto:

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

L'illusione visiva induce un'illusione sonora di una pregnante intensità. Invece in *Purg.*, X 61-63, suggerisce un'illusione olfattiva caratteristica dell'ufficio liturgico:

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

Infine, in *Purg.*, 79-81, la vista crea un'illusione tattile:

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

L'illusione visiva suscitata dalla visione appare sublime al punto di oltrepassare la *res phantasia* per diventare *res sensibilis*. L'arte visiva suscitata dalla metafora poetica squarcia allora il velo della figurazione e della finzione per penetrare l'anima nel suo profondo tramite un percorso discorsivo e poetico che ordina la sua materia prima, precedentemente "pietrificata". *Σῖδος*, *imago* e *μίμησις*, come riproduzioni tecniche del *Λόγος* divino, si metamorfosano nel canto X del *Purgatorio* in *ἀλήθεια*, *ἀλληγορία* e *παρουσία*, cioè in rivelazione della realtà metafisica racchiusa nella fisicità dell'opera sculturale, arte totale in quanto sinestetica. La *dulcedo* che «contrassegna sempre l'atto divino» (Chiavacci Leonardi) esprime quindi una *αἴσθησις*²¹⁴ totale che porta alla piena coscienza dell'azione divina. Tuttavia, questa dolcezza può rivelare una potenza persuasiva pericolosa.

Una soavità seducente e pericolosa

Inoltre, la soavità del «visibile parlare» è prodotta da Dio stesso «Colui che mai non vide cosa nova / produsse esto visibile parlare» (vv. 94-95), il quale è «novello a noi perché qui non si trova» (v. 96). L'incisione divina nasce da una potenza verbale invisibile fondata da una perfetta e pura *novitas*. Suscita un fascino travolgente che attrae potentemente Dante al punto di tralasciare Virgilio nei versi 49-54:

Per ch' i' mi mossi col viso, e vedea
di retro da Maria, da quella costa
ond m'era colui che mi movea

un'altra storia ne la roccia imposta;
per ch'io varcai Virgilio, e fe' mi presso,
acciò che fosse a li occhi miei disposta.

²¹⁴ Cfr. M. CACCIARI, *L' "aisthesis theia" di Dante*, in «Lettere Italiane», LXVII, 2015, 3, pp. 519-528.

La soavità di tale visione, per la sua irresistibile *varietas*, diventa pericolosamente ipnotica poiché si sostituisce come guida estetica alla guida razionale del poeta, nel fascino che produce la sua voluttuosa *novitas*, l'*oculus mentis* cedendo alla vaga piacevolezza delle «novitadi».²¹⁵ Nonostante questa sublimità dell'opera marmorea, Virgilio ammonisce Dante a non fidarsi da questa affascinante esperienza visiva. Il Poeta esige una lettura ragionata delle immagini dichiarando di «Non tener pur ad un loco la mente» (vv. 46-48), suggerendo quindi una certa *utilitas* della *varietas* destinata a divertire l'intelletto da idee troppo fisse. Dall'arte figurativa come arte della visione, dall'atto della visione all'atto soave, dall'atto soave alla rivelazione divina, il «visibile parlare» coinvolge quindi un atto poetico specifico: l'atto intellettuale e discorsivo che cura l'occhio della mente e si fa terapeutica dell'Intelletto malato.

C. La terapeutica del vedere, ossia l'arte di curare la visione intellettuale (vv. 97-139)

La terapeutica del vedere

L'occhio malato, che corrisponde all'intelletto infermo, si perde nell'innumerabile e affascinante varietà della tentazione visiva, errando da una scena all'altra, come dice Dante «sì nel veder vaneggio» (v. 114). Il consiglio di «non tener pur ad un loco la mente» (v. 118) si cambia in questa nuova dichiarazione di Virgilio (vv. 118-120):

Ma guarda fiso là, e disviticchia
col viso quel che vien sotto a quei sassi:
già scorgere puoi come ciascun si picchia.

Nella soavità delle raffigurazioni angeliche Dante era costretto a muovere frequentemente il suo sguardo per evitare un fascino ossessivo. Invece nella scena di Traiano e della vedovella, lo sguardo deve acquisire una maggiore concentrazione, poiché la finzione sembra quasi reale²¹⁶. Difatti la volontà di Dante non è di suggerire una semplice illusione visiva bensì di fare sentire un discorso più profondo come dichiara nei versi 106-107:

Non vo' però, lettore, che tu ti smagli
di buon proponimento per udire
come Dio vuol che 'l debito si paghi.

La raffigurazione della superbia e dell'umiltà colpisce direttamente una visione interna e coinvolgendo la propria catarsi, un esame interiore come giudizio autonomo della mente.

La cura dell'occhio dell'Intelletto

Sulla cornice di *Purgatorio* X si osserva la grande infermità dei pellegrini, che risiede nel fatto di non poter oltrepassare la soglia fisica del mondo e a non poter intendere Dio. Difatti, i purganti aspettano la loro cura, come dice Virgilio, e «fanno i passi radi» (v. 100), così anche i lettori del testo di Dante. Virgilio apostrofa direttamente il Poeta e i lettori con questa ingiunzione (vv. 121-123):

²¹⁵ Cfr. *Purg.*, X 103-105: «Li occhi miei, ch'a mirare eran contenti / per veder novitadi ond'e' son vaghi, / volgendosi ver' lui non furon lenti».

²¹⁶ Cfr. *Purg.*, X 79-81: «Intorno a lui pareva calcato e pieno / di cavalieri, e l'aguglie ne l'oro / sovr'essi in vista al vento si movieno.» Si nota la sensazione tattile del vento accompagnando il fascino visivo della scena militare.

Superbi cristian, miseri lassi,
che, de la vista de la mente infermi,
fidanza avete ne' retrosi passi.

La cura dell'Intelletto riguarda il lettore trasferito nel proprio percorso di lettura-pellegrinaggio, invitato ad osservare a sua volta i simboli della parete purgatoriale, contro il pericolo di un'inerzia visivo-intellettuale, come dimostra Virgilio nei versi 124-129:

Non v'accorgete voi che noi siam vermi
nati a formar l'angelica farfalla,
che vola a la giustizia senza schermi?

Di che l'animo vostro in alto galla,
poi siete quasi automata in difetto,
sì come vermo in cui formazion falla?

La cecità mentale impedisce la trasumanazione, in cui l'anima umana può raggiungere il suo sublime stato di «angelica farfalla» esente da una *visio* intermedia, «senza schermi», che rischia di «frammentare» per *entomosi* l'integralità della *forma lucis*, cui deve infine attingere. L'atto di «informar di luce» (*Par.*, II 110), ovvero di riformare la realtà divina della *lux inaccessibilis* nella realtà intellettuale dell'*oculus mentis*, per di più con la potenza persuasiva di un'esperienza sinestetica, richiede un atto chirurgico il cui scalpello risiede nella parola poetica come «visibile parlare».

L'arte visiva come arte terapeutica

In effetti, la cura di questi animi ciechi risiede nella pazienza con la quale devono applicarsi in preparazione dell'impronta conferita dal suggello divino, atto di umiltà in cui il *patiens* si lascia stampare dalla natura manifesta della *forma lucis*. Dante osserva la suprema sofferenza inflitta a chi non può vedere, e patisce lui stesso nella visione del fenomeno di cecità nell'uomo (vv. 130-135):

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

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

L'attenzione, la latina «cura», con la quale il pellegrino considera l'infermità visiva reinnesta la sua propria capacità a distinguere la virtù figurativa dell'intelletto, che, quando viene spossato, cade nell'abissi di un'ontologica angoscia. Nonostante ciò, la possibile redenzione della capacità visiva viene disposta da uno *status patiens*, il quale è più propenso a ricevere la sua propria suggellazione, come lo manifesta la figura del disperato «qual più pazienza avea ne li atti» (v. 138). Confessando la sua propria debolezza da *status patiens*, Dante afferma la possibilità di una futura impressione, uno *status patens* dispensata dalla *visio Dei*, la quale è per definizione «soave». In effetti, dall'alta e totale sensualità dell'opera divina alla sublime e irresistibile visione, la soavità si identifica come «permeabilità» della mente umana alla *Visio Dei*, coinvolgendo non più un'esperienza passiva di una visione sinestetica, ma un'operazione intellettuale di percezione integra

e consapevole, *l'imgo* del «perfetto veder» inciso nell'anima umana, destinata a diventare «angelica farfalla», luce “informata” nell'operazione di incarnazione della sua bellezza.

L'arte visiva come terapeutica della visione intellettuale implica quindi una triplice dimensione della *suavitas* del «visibile parlare»: anzitutto, la soavità del parlare poetico coinvolge la totalità della percezione sensoriale, tramite allegorie sinestetiche; inoltre, la soavità del discorso allegorico significa travolgente fascino attraverso cui la trasumanazione può agire; infine la soavità corrisponde alla profonda umiltà e consapevolezza per la quale ogni visione divina può diventare effettiva e guidare i pellegrini, poeta e lettori, verso la *Visio Dei*. Tramite questa triplice soavità, l'arte scultorea di *Purgatorio X* potrebbe essere definita sia come opera che come esperienza e eccipiente della trascendenza sensoriale intellettuale necessaria al «trasumanar» dantesco. L'arte visiva, come arte allegorica e anagogica, psicagogica e soave terapeutica dell'anima, è *via mirabilis et suavis ad Deum*.

LA DIDASCALIA TEATRALE: TRA RACCONTO IN MOVIMENTO E FISSITÀ DEL QUADRO

di Silvia De Min

Nonostante i numerosi studi fatti sulle didascalie teatrali,²¹⁷ esse costituiscono una pratica di scrittura e un luogo del testo drammatico ancora gravido di questioni inesplorate. Nello specifico di questo intervento, si vorrebbe indagare una pista d'analisi che chiama in causa il rapporto tra letteratura teatrale e arti visive. Le didascalie, porzioni di testo che forniscono indicazioni per la messa in scena, per la disposizione dello spazio, per la resa dei gesti e della psicologia dei personaggi, per l'interpretazione delle intenzioni degli attori, conoscono un'espansione letteraria di una certa rilevanza a partire dal XX secolo. Tuttavia, nonostante la maggior parte degli esempi riportati in queste pagine si rifacciano alla tradizione teatrale più recente proprio per la stratificazione di significati possibili che le didascalie assumono, la storia di questo luogo del testo ha origini ben più lontane nel tempo e, aspetto che qui vorremmo sottolineare, si tratta di una storia che si intreccia a più riprese con altre tradizioni artistiche.

Nel 1783, Ranieri de' Calzabigi, librettista e brillante teorico, scrive una celebre lettera a Vittorio Alfieri, a commento delle prime quattro tragedie che quest'ultimo aveva composto, in cui suggerisce il metodo a suo avviso più valido per la composizione di una buona tragedia:

Penso dunque che la Tragedia altro esser non deve che una serie di quadri, i quali un soggetto tragico preso a trattare somministrar possa all'immaginazione, alla fantasia d'uno di quegli eccellenti pittori che meriti andar distinto col nome, non troppo frequentemente concesso, di Pittor-Poeta.²¹⁸

Si tratta di concepire il dramma come una serie di quadri dipinti mentalmente dall'autore e quando, nella stessa lettera, Calzabigi vuole esemplificare questo metodo compositivo, lo fa presentando il dramma di *Ifigenia*. Egli scompone l'intreccio in una serie di quadri, al centro di ognuno dei quali pone uno dei personaggi del dramma nell'atto di compiere un'azione. La descrizione di questi quadri ricalca una tipologia di scrittura, una forma del discorso, che somiglia molto alla scrittura didascalica. Il rapporto tra arte pittorica e arte teatrale, se è presente in filigrana fin dall'antichità, sembra in effetti essere elaborato in termini teorici solo nel Settecento e lo studioso francese Pierre Frantz scrive:

Pierre angulaire de la théorie nouvelle du drame, la notion de «tableau» caractérise les poétiques du théâtre de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, à la fois plus philosophiques et plus

²¹⁷ Le didascalie teatrali sono state studiate da almeno due prospettive: da una parte si trovano le analisi delle forme didascaliche; dall'altra ci sono gli studi di quanti hanno cercato di ricostruire una possibile storia di questo luogo del testo. Per una bibliografia di massima, di area francese e italiana, si veda: T. GALLEPE, *Didascalies: les mots de la mise en scène*, L'Harmattan, Paris, 1998; F. CALAS et al., *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007; V. LOCHERT, *L'écriture du spectacle: les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles*, Librairie Droz, Genève, 2009; I. MINGIONI, *A parte: per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia*, ItaliAteneo, Roma, 2013; S. DE MIN, *Leggere le didascalie. Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, Bologna, Archetipolibri, 2013; C. TITOMANLIO, *Dalla parola all'azione: forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)*, ETS, Pisa, 2012; G. BARTOLUCCI, *La didascalia drammaturgica (Praga-Marinetti-Pirandello)*, Guida, Napoli, 1973.

²¹⁸ Lettera di Ranieri de' Calzabigi all'autore sulle quattro sue prime tragedie, in V. ALFIERI, *Tragedie*, Pisa, presso Niccolò Capurro co' caratteri F. Didot, tomo I, p. XXIV. La lettera è pubblicata anche in R. CALZABIGI, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di A. L. BELLINA, Roma, Salerno Editrice, 1994, 2 voll. Si veda, a proposito delle riflessioni di Calzabigi, S. DE MIN, *Gli scritti teatrali e letterari di Ranieri de' Calzabigi: di figurazione in figurazione*, «Rivista di Letteratura Teatrale», 11, 2018, pp. 19-40.

pragmatiques que rhétoriques [...]. Elle propose un nouvel équilibre entre la parole et le silence, un nouveau règlement des rapports entre le spectateur et le spectacle. Elle met en place un “protocole” de la représentation. Son origine métaphorique correspond à un détour par la peinture à la fois sur le plan de la théorie et de la pratique du théâtre.²¹⁹

La nozione di *tableau*, seguendo il pensiero di Diderot, viene normalmente applicata alla concreta messa in scena del testo teatrale, per trattare delle disposizioni dei personaggi e del loro modo di stare sulla scena. Se però trasponiamo tale nozione al momento della composizione drammaturgica, alla prefigurazione mentale della realizzazione spettacolare, così come ne parla Calzabigi, finiamo per imboccare la strada che conduce alla scrittura delle didascalie. D'altra parte, possiamo affermare che una pratica consapevole di scrittura didascalica, legata anche alla consapevolezza del ruolo autoriale del drammaturgo, inizia a svilupparsi proprio nel Settecento.

Il procedimento suggerito da Calzabigi è dunque il seguente: lo scrittore di teatro prima immagina mentalmente la scena; poi traduce la propria vivida visione in forma scritta. Lo spazio testuale che accoglie queste visioni mentali e che, come abbiamo detto, conosce un'espansione considerevole soprattutto nel corso del Novecento, è proprio la scrittura didascalica. Chiunque abbia anche solo sfogliato un dramma dei grandi drammaturghi del XX secolo, da Pirandello a D'Annunzio, a De Filippo, ai più contemporanei, avrà notato la lunghezza, la bellezza dello stile, la vera e propria dilatazione della pagina didascalica: nel Novecento le didascalie sono lo spazio della fantasia dell'autore che liberamente racconta ciò che immagina. I quadri mentali si compongono di dettagli più o meno realizzabili sulla scena, veri e propri momenti sinestetici in cui la visione è sostenuta da percezioni olfattive o persino tattili.

Concentrando l'attenzione al livello visivo, il rapporto che si sta delineando è quello tra parola e immagine, un rapporto che cercheremo qui di ricondurre al modo dell'*ékphrasis*, una pratica discorsiva che faceva parte degli esercizi assegnati nelle scuole di retorica antiche.²²⁰ In una raccolta di esercizi risalente al I secolo d.C. troviamo la più antica definizione di *ékphrasis* ad opera di Elio Teone:

Ἐκφρασίς ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον.

L'*ékphrasis* è un discorso descrittivo che porta vividamente ciò che mostra sotto gli occhi dell'ascoltatore.²²¹

Proprio l'avverbio *vividamente* sottolinea il fatto che non si tratta di una semplice descrizione, quanto di una forma del discorso che chiama in causa la capacità della parola di far vivere al proprio lettore o al proprio ascoltatore un'esperienza visiva: tutti i sensi sono convocati a dar forma all'immagine mentale. Quando Lessing, che condivideva con Diderot molte posizioni estetiche, riflette sui casi in cui il poeta supera il pittore, spende alcune parole sul “quadro poetico”. Lessing stava pensando a quei passaggi del testo in cui un poeta rappresenta le vicende di cui tratta in modo pittorico, ma non per questo necessariamente “dipingibile”:

Un quadro poetico non è necessariamente una cosa che si può trasformare in un dipinto materiale; piuttosto ogni tratto, ogni combinazione di tratti diversi, tramite i quali il poeta ci rende così sensibile un oggetto che ne prendiamo coscienza più distintamente che tramite le

²¹⁹ P. FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 7.

²²⁰ Per un approfondimento della questione efrastica si veda S. DE MIN, *Ekphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano, Mimesis, 2017.

²²¹ A. THEON, *Progymnasmata*, 118,6, texte établi et traduit par M. PATILLON, Paris, Les Belles Lettres, 1997. La traduzione italiana è di chi scrive.

sue parole, si chiama “pittorico”, si chiama “quadro” perché ci avvicina a quel grado di illusione di cui è particolarmente capace il quadro materiale, e che dal quadro materiale si è potuto astrarre per primo e più semplicemente.²²²

In una nota che lo stesso Lessing appone al passo leggiamo:

Ciò che noi chiamiamo “quadri poetici”, gli antichi chiamavano “fantasie”, come ci si ricorderà dal Longino. E ciò che noi chiamiamo l’illusione, l’inganno di questi quadri, si chiamava presso di loro “enargeia”. Per questo un tale, come ricorda Plutarco (Erot., T. II, Edit. Henr. Steph., p. 1351), aveva detto: le fantasie poetiche sono, per via della loro enargeia, i sogni ad occhi aperti. [...] Io vorrei che i moderni manuali di poetica si fossero serviti di questa denominazione e si fossero astenuti completamente dalla parola “quadro”. Ci avrebbero risparmiato una quantità di regole semivere, il cui principale fondamento è la coincidenza di un termine arbitrario. Nessuno avrebbe così facilmente costretto le fantasie poetiche nei limiti di un quadro materiale; ma non appena le fantasie furono chiamate quadri poetici, si pose la base per l’errore.²²³

Allo stesso modo, le fantasie che nascono nella mente di un drammaturgo, espresse nei “quadri poetici” e poi nelle didascalie, non sono necessariamente realizzabili sul palcoscenico. La tradizione didascalica novecentesca fornisce moltissimi esempi in questo senso e i tempi e gli spazi evocati possono superare i limiti della scena stessa. Ad essere interessante è allora proprio la tensione esistente tra gli esiti concreti delle realizzazioni sceniche e l’estetica del *tableau* come principio compositivo della visione mentale che, ricorrendo alle potenzialità della parola, spazia liberamente con la fantasia.

Le strategie adottate dalla scrittura didascalica allo scopo di incorporare un processo visivo sono molteplici. Per semplificare, in queste pagine, ci limiteremo alla trattazione di due tipologie didascaliche che presenteremo portando proprio esempi novecenteschi.

Il primo tipo sono le didascalie di carattere descrittivo, che hanno lo scopo di introdurre gli ambienti in cui si svolgono le vicende dei drammi o i personaggi che ne fanno parte. Leggiamo subito la didascalia di apertura di *Week-end* (1983), un dramma di Annibale Ruccello, drammaturgo napoletano scomparso prematuramente:

La scena rappresenterà il soggiorno di un appartamento al piano ammezzato di una casa in un quartiere popolare di Roma. [...] Le rifiniture e il parato dell’appartamento denotano il quartiere popolare dove si svolge la vicenda. Per contrasto, invece, l’arredamento è costituito da mobili di una vecchiaia solida e danarosa. Sono mobili che starebbero bene in una casa di agiata borghesia provinciale: il buffet, un divano con due poltrone e un tavolinetto basso, un tavolo centrale con quattro sedie. Accanto a questi mobili si affaccia qualche pezzo di arredamento più moderno, di quello stile svedese in voga negli anni ’60. [...] La finestra è protetta da una doppia tenda; la tenda di chiffon bianco è chiusa, mentre aperta con la sua brava e ridondante mantovana c’è un’opprimente tenda rossa, pesante. [...]

La proprietaria di casa, Ida, una professoressa di origini meridionali, è trapiantata a Roma da molti anni; non più giovanissima, è una donna dalla bellezza un po’ appassita. È vestita di nero con discreta sobrietà. E discretamente sobrio è il suo modo di parlare, di gestire, di muoversi. [...] Quando si illumina il quadro la troviamo seduta al tavolo centrale mentre sta impartendo una lezione di ripetizione a Marco, un brutto ragazzotto di circa quattordici anni dallo spiccato accento romano che contrasta con la molle cadenza linguistica di Ida. È il pomeriggio di un bel venerdì di primavera.²²⁴

²²² G. E. LESSING, *Laocoonte*, a cura di Michele Cometa, Palermo, Aesthetica edizioni, 1991, p. 69.

²²³ Ivi, nota 168, p. 154.

²²⁴ A. RUCCELLO, *Teatro*, introduzione di Enrico Fiore, Milano, Ubulibri, 2005, p. 81.

La didascalia è precisa, il quadro è definito nei suoi dettagli eppure, anche in una scrittura all'apparenza puramente prescrittiva, non sarà difficile scorgere quel margine di indeterminatezza che rende possibili interpretazioni molteplici e rese diverse di quanto viene suggerito. Ci si potrebbe per esempio chiedere come rendere l'impressione di essere davanti a mobili che *forse starebbero bene in un altro contesto*. O ancora: come rendere *la bellezza un po' appassita*? O cosa significano teatralmente una *sobrietà discreta* o una *cadenza linguistica molle*?

C'è poi un altro aspetto di cui tenere conto. Nonostante all'apertura del sipario lo spazio descritto possa essere assimilabile a un quadro, trattandosi di un ambiente fisso, l'occhio dello spettatore sarà subito attratto dai movimenti e dalle prime battute della protagonista. Il tempo e il movimento dello sguardo interno alla scrittura didascalica e quello dello spettatore reale, cioè, sono molto diversi. La didascalia contiene la progressione dello sguardo che non è dello spettatore e che conosciamo forse soprattutto grazie alle tecniche cinematografiche: dai dettagli della stanza lo sguardo si sposta rapidamente sui personaggi per cogliere alcuni particolari della postura e dell'abbigliamento. Si tratta, anche in questo caso, di una caratteristica della scrittura dell'*ékphrasis* che scompone la scena: l'immagine fulminea, il quadro che lo spettatore vede all'apertura del sipario, viene reso in una sequenza «che presume un ordine e una temporalità».²²⁵

Oltre alle didascalie che descrivono gli ambienti, già lo abbiamo visto con la descrizione della professoressa Ida, ci sono le descrizioni dei personaggi. Pirandello, grande didascalista, in questo tipo di didascalie tocca vette di letterarietà, ricorrendo a un uso metaforico del linguaggio che nasce dalla propria immaginazione e che si rivolge direttamente all'immaginazione di chi legge la didascalia. Ecco come viene presentato, nel dramma omonimo, Enrico IV, nobile che in seguito a un incidente è convinto di essere l'imperatore del Sacro romano Impero, alla sua prima entrata in scena:

[Enrico IV] è presso alla cinquantina, pallidissimo, e già grigio sul dietro del capo; invece, sulle tempie e sulla fronte, appare biondo, per via di una tintura quasi puerile, evidentissima; e sui pomelli, in mezzo al tragico pallore, ha un trucco rosso da bambola, anch'esso evidentissimo. Vestito sopra l'abito regale un saio da penitente, come a Canossa. Ha negli occhi una fissità spasimosa, che fa spavento; in contrasto con l'atteggiamento della persona che vuol essere d'umiltà pentita, tanto più ostentata quanto più sente che immeritato è quell'avvilimento.²²⁶

È l'*ékphrasis* di un ritratto, una forma del discorso a metà strada tra la descrizione e la narrazione. Non è una pura descrizione perché per descrizione intendiamo, in termini genetici, una porzione di discorso, contenuta in un racconto ma distinta da esso, che si concentra sulla rappresentazione di oggetti o figure. La descrizione sarebbe, in questo senso, una possibilità del discorso che sottrae, anche solo per un momento, oggetti e personaggi alla dinamica temporale del racconto per rappresentarli nella loro pura esistenza spaziale.²²⁷ Ma proprio il fatto di descrivere un gesto o un atteggiamento, nel contesto della scrittura per il teatro - in forma di didascalie o prefigurazione di quadri scenici -, significa pensare che le azioni dei soggetti del dipinto siano il risultato di azioni drammatiche culminanti in quel gesto o in quell'atteggiamento significativo. Riprendendo quello che era il consiglio compositivo di Calzabigi, quei gesti in arresto contengono, in modo allusivo, echi del passato e presagi di ciò che sarà: la ricezione teatrale e una descrizione ecfraistica che da essa derivi suggeriscono di considerare l'immagine come risultante di atti accaduti nel tempo. A questo aggiungeremo l'evidenza di un'aggettivazione che dà accesso a profondità psicologiche a cui forse soltanto la parola può alludere: ecco allora che la tintura si fa *puerile*, il pallore è *tragico*, la fissità dello sguardo è *spasimosa*.

²²⁵ Queste parole sono usate da Piermario Vescovo nell'analisi della didascalia che apre il secondo atto di *John Gabriel Borkman* di Ibsen, in cui la progressione dello sguardo immaginata viene definita "cinematografica": si veda P. VESCOVO, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Marsilio, Venezia, 2007, pp. 90-91.

²²⁶ L. PIRANDELLO, *Enrico IV*, in *Maschere Nude II*, Mondadori, Milano, 1997, p. 813.

²²⁷ Si veda G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Le didascalie scardinano la visione, secondo processi ecfrastici di composizione e scomposizione della scena e lo sguardo di colui che scrive può posizionarsi a distanze differenti rispetto alla stessa: nella scrittura didascalica possiamo sentire il rumore di una lettera che cade, ma possiamo anche vedere «i peli di un neo che spiccano sulla guancia di una prostituta».²²⁸ Focalizzare sul dettaglio significa avvicinare la scena attraverso la scrittura e proprio il richiamo forte a una sensibilità che va oltre il visibile reale rimanda ai tentativi ecfrastici di coinvolgimento dell'immaginazione del lettore all'interno di un apparato rappresentativo reso attraverso la parola.

Il secondo tipo di didascalie a cui faremo rapidamente cenno sono le didascalie che descrivono le azioni. Tra i molti possibili esempi, leggiamo alcuni passaggi di un testo di Massimo Bontempelli, *Nostra Dea*, che fu portato in scena per la prima volta nel 1925. L'intera vicenda ruota attorno al personaggio di Dea, una donna il cui carattere e il cui comportamento cambiano a seconda dell'abito che indossa. L'esempio che segue è l'alternanza di didascalie e battute nel momento in cui a Dea vengono fatti indossare abiti laceri e la donna entra, suo malgrado, nella parte di una poveraccia gettata in strada:

DEA (*è rimasta sola. S'agita un po' e ricomincia a gemere. S'alza sui ginocchi. Si passa la mano sulla testa scarmigliata e sulla faccia. Geme ancora penosamente, poi si alza in piedi, rimanendo curva e misera. Si guarda, si vede tutta lacerata. Muove due o tre passi lamentandosi per la scena*). Tutta a pezzi... Poverina... Ho fame, sono povera... (*Adocchia un panino sul bancone abbandonato, poi lo afferra guardandosi attorno con paura; gli dà un morso affamato, poi lo nasconde stringendoselo al petto*). Poverina me... (*Si appoggia a uno spigolo presso l'uscio di sinistra e tende la mano come un mendicante*). Un pezzo di pane... che Dio ve ne renda merito... un pezzo di pane... un soldo, alla poverina...²²⁹

Il movimento, fluido nella realizzazione attoriale – dal mettersi sulle ginocchia, al passarsi la mano sulla testa, all'alzarsi, guardarsi, muovere qualche passo –, viene scomposto dalla scrittura didascalica in una serie di gesti: una sequenza di fermi immagine blocca quella che, sulla scena vedremmo come progressione di un unico movimento, dall'essere in ginocchio all'alzarsi in piedi.

In estrema sintesi, allora, diremo che se la scrittura didascalica descrive un ambiente, essa tende a distribuire e scomporre una visione che lo spettatore coglie in un unico istante; se si tratta della descrizione di un'azione, la scrittura didascalica scandisce i gesti che il drammaturgo ritiene più significativi, ponendoli in una struttura paratattica che difficilmente si potrà cogliere nella normale fluidità dei movimenti di un attore. Soprattutto però, la cosa più evidente è che proprio quel luogo del testo che normalmente sembra essere capace di indicazioni prescrittive precise, nella prefigurazione in forma di *tableau* proposta da Calzabigi o nella scrittura didascalica, si apre all'indeterminatezza. Il rapporto tra parola e immagine teatrale suggerisce allora di tenere presente un terzo elemento: l'immaginazione. Pur sfuggente e pressoché indefinibile, il richiamo all'immaginazione è sempre presente, dall'*ékphrasis* antica alle sue declinazioni contemporanee anche nella forma delle didascalie.

Proprio quest'apertura, ci conduce a suggerire uno spunto di riflessione attorno a una terza possibilità didascalica che individuiamo nella funzione dei cosiddetti “personaggi didascalisti”. Si tratta di quei personaggi che, sulla scena, assumono voci didascaliche vere e proprie (sono spesso chiamati *didascalisti*, *cantori*, *speakers*, *banditori*), chiedendo agli spettatori di completare mentalmente la scena o fornendo degli elementi che presentano visioni assenti. Dalla parola all'immagine e dalla parola all'immaginazione: è questo il vettore suggerito da una

²²⁸ Il primo è il caso di una celebre didascalia di *Casa di bambola* Ibsen; il secondo è un esempio tratto da una didascalia di *L'abito del defunto*, testo del drammaturgo spagnolo Ramón Valle-Inclán.

²²⁹ M. BONTEMPELLI, *Nostra Dea*, in *Opere scelte*, a cura di L. BALDACCI, Mondadori, Milano, 1978, p. 682.

certa scrittura didascalica che accetta l'assenza, il vuoto di rappresentazione scenica, appellandosi a un teatro della mente.

Nel 1962, Dino Buzzati scrive *La colonna infame*, sulla scorta dell'omonima operetta manzoniana. Siamo a Milano durante la peste del 1630 e il tema è quello della giustizia e dei suoi prevaricatori. Buzzati vuole commentare i fatti storici e inserisce un personaggio di sua invenzione: Lucherino, folletto di Milano, personaggio-didascalista. Al primo cambio di scena è per esempio lui ad introdurre i personaggi presentandoli. Una didascalia avverte che i personaggi *restano immobili come statue*, dando forma a un tipico *tableau vivant*. Lucherino, unico a muoversi sulla scena, presenta al pubblico le “statue”:

LUCHERINO (*con tono distaccato e leggermente ironico*) Osservate i tre eccellentissimi giudici che dovranno decidere il caso di Guglielmo piazza, commissario della sanità. il capitano di giustizia Ottavio Bernardini è il primo a sinistra. Dicono che sia un uomo tutto d'un pezzo. Quello che siede in mezzo lo conoscete già. È l'avvocato fiscale Vittore Malvezzi. Non si direbbe dalla faccia molto soddisfatto di trovarsi qua: vero? [...] il terzo è il meno importante, almeno in apparenza: l'auditore di sanità Giovanni Battista Viscardo. Un aspetto a modo, un volto mite. Sarà poi vero?²³⁰

La didascalia ha fatto il quadro; il personaggio-didascalista lo racconta, chiedendo all'immaginazione degli spettatori di intervenire nel prospettare il carattere di questi personaggi. Il tempo dell'azione si arresta e subentra il tempo di una narrazione altra: è il primo effetto della sovrapposizione, possibile forse solo sulla scena teatrale, dell'immobilità del quadro e del movimento della parola. Buzzati, sensibile in ogni sua pagina ai rapporti stabiliti tra parole, immagini e immaginazione, è un autore eccezionale in questo senso e per concludere questo rapido excursus di piste d'analisi tra la scrittura drammatica e l'esperienza visiva, portiamo un altro esempio tratto da uno dei suoi drammi. Nel teatro buzzatiano, infatti, una tecnica artistica come la pittura, la cui prima caratteristica è l'immobilità, si inserisce continuamente nella pratica teatrale che è dominio del movimento nel tempo. Come e perché Buzzati ricorre al pittorico, che vive della sua incapacità di mutare, immettendolo in una forma artistica che vive del tempo e che è per eccellenza caratterizzata dal mutamento?

La fine del borghese, l'ultimo testo teatrale scritto da Buzzati nel 1966, è una commedia in due parti che, per certi aspetti, diventa l'apoteosi dei tipi fissi, delle maschere che ogni giorno utilizziamo per stare a galla in società. Si assiste, in questa commedia, al processo a scena aperta al Borghese, non più un semplice personaggio, ma personificazione di un'intera classe. La commedia è un affresco grottesco di una borghesia priva di valori forti, travolta dall'ingranaggio della società, disumanizzata e tenuta in piedi da illusioni di mera apparenza. Si tratta di un dramma bidimensionale e l'impressione è di un notevole alleggerimento delle istanze narrative, riscontrabile banalmente nell'uso ridotto delle didascalie. Il dramma è scandito in quadri e quella che leggiamo è la didascalia che apre il quadro “La serva”:

*Salotto borghese tutto dipinto sul fondale e sulle quinte, con esasperazione quasi surrealistica dei particolari, tipo oleografia dell'Ottocento, comprese alcune persone sedute qua e là oppure nell'atto di bere, o fumare, o giocare a canasta. Anche il lampadario dipinto. Sulla scena soltanto alcune sedie o poltroncine, tanto perché gli attori possano sedersi. Sul fondale sarà dipinta una porta che a un certo momento verrà tolta, e una tenda che a un certo punto si aprirà, o verrà tolta, così da lasciar vedere un albero di Natale con sotto una quantità di pacchi colorati: anche questo tutto dipinto.*²³¹

A più riprese Buzzati ribadisce l'importanza che ciò che vediamo sia dipinto. Come a sottolineare

²³⁰ D. BUZZATI, *La colonna infame*, in *Teatro*, Milano, Mondadori, 2006, p. 517.

²³¹ Ivi, p. 619.

che, pur consapevole della fattibilità della scena con oggetti e persone reali, l'effetto da affresco della società che egli vuole ricreare si otterrà soltanto con l'accentuazione del pittorico in scena. La cameriera ribelle, la cui scalata sociale, pur rimanendo nel ruolo di cameriera, le consente persino di chiedere alla padrona di concederle un uomo della famiglia per soddisfare i propri bisogni fisici – immaginiamo sessuali – andando a tastare il figlio della padrona, naturalmente solo dipinto, risponde con questa battuta:

LUIGIA (*si avvicina all'immagine del giovanotto e gli palpa i bicipiti*) Su, sbarbatello, fa' sentire l'impianto, fa sentire i muscoli pettorali... (*Delusa e sdegnata*) Ma questo qui è fatto di segatura. Per carità, per carità, manco dipinta ci rimango (*esce con un'alzata di spalle*).²³²

I personaggi in carne ed ossa entrano in relazione con quelli dipinti. Non solo: il quadro esercita il potere del proprio sguardo sul personaggio che sembra dover lasciare la scena per non essere attirato nella bidimensionalità del dipinto. Il principio dell'*ékphrasis* si capovolge: non solo la parola didascalica può evocare vividamente un'immagine, scomponendone i caratteri, provocando un'esperienza mentale che coinvolge i sensi; ma qui Buzzati sembra mostrare il potere dell'immagine, il potere attrattivo dell'immagine che nemmeno le parole di una furba cameriera riescono a dominare, costringendola a lasciare la scena. Luigia fugge per non essere assorbita dal dipinto, quasi a denunciare il potere di quell'immagine che sempre ci guarda.

Questi spunti e molti altri sono il cuore pulsante di una riflessione sulla tensione, di cui può farsi forza la scrittura didascalica, tra racconto in movimento e fissità del quadro, tra processo di composizione della visione e risultante finale in forma di immagine. La didascalia è lo spazio in cui l'immagine e la parola si protendono l'una verso l'altra, fino a sfiorarsi o, come in quest'ultimo esempio, a sfidarsi, facendo appello all'immaginazione.

²³² Ivi, p. 634.

*IL MONDO SALVATO DAI RAGAZZINI DI ELSA MORANTE:
IL LIBRO DA FILMARE*

di Alexandra Khaghani

Il est un écrit de Pier Paolo Pasolini qui témoigne de l'intimité qui le lia à Elsa Morante: dans le récit autobiographique, «Il 21 ottobre. Vigilia» qui retrace les péripéties angoissantes de la production de son premier film, *Accattone*, en octobre 1960, Pasolini livre ce portrait de la romancière rencontrée, par hasard, lors d'une soirée mondaine chez la jeune peintre, Bice Brichetto:

Che piacere, ci incontriamo quasi ogni giorno, e incontrarla mi dà un senso di festa, ogni volta come fossimo reduci da lunghi viaggi. Noi non ci pensiamo, ma in fondo è sempre un miracolo rincontrarsi. Elsa è seduta sull'orlo del divano, eretta, fasciata di uno di quei suoi colori sottomarini: con gli occhi la cui miopia spande intorno alle pupille, alle palpebre e alla faccia burrascosa, uno strato di leggera foschia. Vedo che stasera è dolce [...]. Stasera non partirà con la lancia in resta, in groppa al suo cavallo matto. Perché, devo dire, quasi ogni sera, nell'arengo dell'ideologia letteraria, mi disarciona: anzi, non mi dà nemmeno il tempo di afferrare la lancia, di tirar giù la celata. Pum!, mi trovo subito sulla polvere, disarcionato, e lei là, sopra il nembo fumigante, tra le gualdrappe azzurre, violacee, tra i pennacchi spumosi, sopra il cavallo bretone, che mi guarda, ancora furente, con una prima ombra di sorriso che taglia di fendente la foschia violetta degli occhi.²³³

La description, tendre et plaisante, de Morante, représentée sous les traits d'un intraitable paladin de la littérature, laisse transparaitre –outre la sujétion intellectuelle et artistique qu'elle exerça sur Pasolini– le rapport profond qui exista entre les deux écrivains et qui eut une influence considérable sur leurs œuvres respectives:²³⁴ la recherche de la vérité au cœur de la réalité, le caractère sacré qu'ils attribuèrent à cette réalité ainsi que la haine viscérale et désespérée qu'ils vouèrent à la société néocapitaliste ne sont que quelques aspects des liens profonds qui les unirent. Si Morante découvrit et apprécia d'abord l'œuvre poétique de Pasolini, et notamment *Le ceneri di Gramsci* qu'elle voulut, à tout prix, faire publier dans la revue *Nuovi Argomenti* en 1955, c'est dans le champ cinématographique que leur amitié prit la forme d'une intense collaboration artistique.²³⁵ Celle-ci commence avec *Accattone*, film dans lequel Elsa Morante incarne, le temps d'une scène, la détenue Alina, retranchée dans la lecture d'un roman-photo et dans un silence obstiné. Puis, en 1964, sur le tournage de *Il Vangelo secondo Matteo*, sa contribution à la réalisation du film devient fondamentale puisqu'elle se charge du choix des musiques et des acteurs, assumant ainsi, à peu de chose près, la fonction d'assistante du réalisateur. Le film *Médée*, réalisé en 1970, clôt cette phase de travail commun et coïncide avec l'éloignement des deux auteurs qui mit un terme à leur amitié.

²³³ P. P. PASOLINI, *La vigilia. Il 21 Ottobre*, in *Romanzi e racconti*, Volume I [1941-1964], Milano, Mondadori, 1998, p. 1580.

²³⁴ Pour un récit et une analyse détaillée de l'amitié entre Elsa Morante et Pier Paolo Pasolini, nous renvoyons à E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Firenze, Giunti, 1995; G. BERNABO, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2012, pp. 141-146; R. DE CECCATTY, *Elsa Morante. Une vie pour la littérature*, Paris, Tallandier, 2018, pp. 151-173; ainsi qu'à l'article de W. SITI, *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, «Studi novecenteschi», 47/48, 1994, pp. 131-148.

²³⁵ Au magnifique portrait pasolinien d'Elsa Morante, fait écho cette déclaration de la romancière qui affirme, dans une interview de 1962: «Esistono amici che, pure essendosi conosciuti fra loro in età adulta, hanno il sentimento di essersi sempre conosciuti: si sentono, insomma, “amici d'infanzia”. Così, per me, è Pasolini. E non saprei più dire, adesso, in quale epoca della nostra amicizia, fra noi fu giurato il patto che, sia pure di sfuggita, io dovrò sempre comparire in ogni suo film. Comunque, il patto giurato esiste. E per mio conto almeno, io sono decisa a mantenerlo». Cet extrait est cité par M. BARDINI, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, Edizioni ETS, 2014, p. 15.

Le thème, «Letteratura e Arti visive», autour duquel s'est organisée la huitième édition des Rencontres de l'Archet, du 10 au 15 septembre 2018, nous invitait, justement, à prendre en considération les effets de circulation entre l'art visuel moderne par excellence, le cinéma, et la littérature. Or, le dialogue entre Pasolini et Morante, qui s'étendit tout au long des années soixante, entraîna, naturellement, des phénomènes de contamination, de transposition, de condensation entre l'œuvre poétique de l'une et la production cinématographique de l'autre. Les exemples de tels transferts sont multiples, ne serait-ce que parce que la sémiologie pasolinienne du cinéma est indissociable de sa réflexion sur la parole poétique et des théories linguistiques qui nourrissent sa pensée. Il écrit ainsi, dans l'article *La fine dell'avanguardia*, qui parut en 1966 sur *Nuovi Argomenti*: «Tra la mia rinuncia a fare il romanzo e la mia decisione di fare il cinema, non c'è stata soluzione di continuità. L'ho presa come un cambiamento di tecnica». Pour expliquer les raisons de cet abandon de la langue de la littérature pour la langue du cinéma, il ajoute: «Il cinema non evoca la realtà, come la lingua letteraria; non copia la realtà, come la pittura; non mima la realtà, come il teatro. Il cinema *riproduce* la realtà: immagine e suono! Riproducendo la realtà, che cosa fa il cinema? Il cinema esprime la realtà con la realtà [...] Il cinema è la lingua di tale realtà come linguaggio».²³⁶ Cette réalité, sacrée et poétique, dont le cinéma serait, selon Pasolini, en mesure de reproduire la barbarie primitive, est, on le sait, un concept fondamental de toute son œuvre. Or, c'est aussi le pivot autour duquel Elsa Morante élabore sa représentation du monde et sa conception de la poésie, qu'elle expose dans l'essai *Pro o contro la bomba atomica*. À l'irréalité qui caractérise l'ère contemporaine, dont la bombe atomique est l'emblème et la désintégration, la fin ultime, la romancière oppose la réalité, dont seuls l'art et la poésie peuvent sauvegarder l'intégrité.²³⁷

Cette recherche d'une réalité, dont la vitalité et la sacralité originelle démasquent les fausses valeurs de la société de consommation naissante,²³⁸ est la toile de fond du rapprochement que nous souhaitons établir entre un poème d'Elsa Morante, «La canzone della forza», tiré du recueil *Il Mondo salvato dai ragazzini* et les deux films que Pasolini consacre à la figure du Christ: le moyen-métrage, *La Ricotta*, réalisé en 1963 et le *Vangelo secondo Matteo*. Selon nous, la «Canzone della forza», réécriture très libre et hétérodoxe de la Passion du Christ peut être lue comme une version, ou une re-conversion, en langage poétique, des deux Passions mises en scène par Pasolini: en d'autres termes, comme une tentative pour récupérer le message originaire et subversif des Évangiles et de la Crucifixion à travers une langue expressive, immédiate et visuelle qui se mesurerait avec la «langue écrite de la réalité» du cinéma pasolinien.

Deux constats ont servi de fondement à notre hypothèse: en premier lieu, les déclarations que la romancière fit au sujet des deux films pasoliniens donnent une idée de l'approche dialogique qu'elle entretint avec l'œuvre pasolinienne et de sa lecture très personnelle et poétique des Évangiles. Ainsi, dans une ébauche de réponse à un questionnaire sur le cinéma, elle exprima quelques réserves sur le *Vangelo secondo Matteo* de Pasolini. Elle écrit:

Per quanto mi riguarda, *Il Vangelo secondo Matteo*, mi ha procurato insieme ammirazione e delusione. *Ammirazione*, perché (tenuto conto anche del poco tempo e delle altre difficoltà sostenute dal Pasolini nell' eseguirlo) mi è sembrato un risultato magistrale. E *delusione* perché, a dire il vero, il film sul Vangelo che io avevo sognato era assai diverso da questo. Era per

²³⁶ P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo I, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1417-1418.

²³⁷ Dans un bref dialogue qu'il a avec Franco Citti, en 1968 sur le tournage de *Porcile*, Pasolini déclare: «Tu in quale realtà vivi? Nella realtà che è nel cuore dei puri o nella realtà che è ingiustizia (e che Elsa Morante e io chiamiamo «irréalité»)», P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999 p. 1149.

²³⁸ «[...] nella laida invasione dell'irréalité, l'arte, che viene a rendere la realtà, può rappresentare quasi la sola presenza del mondo. [...] Anche senza accorgersene, per necessità del suo istinto, il poeta è destinato a smascherare gli imbrogli», E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, p. 105.

intenderci in poche parole, un film in cui i protagonisti non avevano nessuna aureola visibile; e che in conseguenza forse i cattolici avrebbero giudicato eretico.²³⁹

Il suffit de lire le scénario du film pour comprendre, en partie, les choix stylistiques qui susciterent la déception de Morante. Comme il le raconte dans la préface du scénario du film, *Una carica di vitalità*, en relisant l'Évangile de saint Matthieu, Pasolini fut frappé par le pouvoir de visualisation du texte et éprouva une émotion esthétique si forte qu'il le transcrivit quasi littéralement pour en faire un film. Pour restituer la sacralité et la violence mythique de l'Évangile, Pasolini rejette toute reconstitution dramatique ou historique de l'épisode biblique et recourt, au lieu de cela, à l'analogie et à l'instrument stylistique du discours indirect libre qui lui permet de fusionner son regard d'homme cultivé et athée avec le regard humble et religieux d'un croyant. Il projette ainsi la société juive du récit évangélique dans deux mondes figuratifs différents: le monde encore préhistorique, paysan et religieux du Sud de l'Italie et le monde de la culture figurative de la Renaissance italienne, de Duccio aux peintres maniéristes en passant par Masaccio et Piero della Francesca.

Dans cette perspective, la première apparition de Marie est, dans le scénario, décrite en ces termes:

È una giovinetta ebrea, bruna, naturalmente, proprio «del popolo», come si dice; come se ne vedono a migliaia, con le loro vesti scolorite, i loro «colori della salute», il loro destino a non essere altro che umiltà vivente. Tuttavia c'è in essa qualcosa di regale: e, per questo, penso alla *Madonna incinta* di Piero della Francesca a Sansepolcro: la madre-bambina. Il ventre leggermente gonfio, appuntito, per la miracolosa gravidanza, dà a quella giovinetta che tace, col suo dolore, una grandezza sacrale.²⁴⁰

Cette technique de contamination picturale que Pasolini emploie dans *Il Vangelo secondo Matteo*, de même que les longues séquences dédiées aux exhortations du Christ, reprises à la lettre, font de l'œuvre achevée une mise en scène fidèle au texte évangélique et au message qu'il transmet. C'est, fort probablement, cette approche pour ainsi dire orthodoxe, tant au niveau esthétique que dogmatique, qu'Elsa Morante n'approuva pas. De fait, une note de la romancière, datée de 1963, sur le moyen-métrage pasolinien *La Ricotta* qu'elle visionna lors d'une projection privée – et qui fut saisi, «pour offense à la religion d'État» dès sa première projection, en mars 1963 – nous permet de saisir ce que Morante attendait d'une mise en scène profane de la Passion du Christ. *La Ricotta* est, en effet, une représentation ironique et grotesque du tournage, aux abords de Rome, de la Crucifixion dans les coulisses d'une grande production cinématographique qui se referme sur la mort de Stracci, le figurant sous-prolétaire des faubourgs romains qui incarne le bon larron et qui meurt sur la croix d'une indigestion de ricotta, fromage populaire s'il en est. Dans son exposition de la trame du film, Elsa Morante écrit au sujet du réalisateur joué par Orson Wells:

Si tratta di un cineasta famoso, provvisto d'intelletto e di esperienze culturali, e anche di una qualità artistica raffinata: ma sprovvisto, evidentemente, di una coscienza etica. Difatti, nel momento stesso che, intervistato da un giornalista, denuncia con parole brave la misera irrealtà della società contemporanea non si rifiuta intanto lui medesimo di servire a tale irrealtà [...]. E così, invece di buttarsi disperatamente a tentare coi propri mezzi, e cioè con l'arte, un qualche riscatto della realtà umana che sa oggi tanto minacciata, il nostro personaggio ricorre [...] a schema già fatti, a immagini usate di maniera. La sua coscienza non ignora, per esempio, che la crocifissione di Cristo è in se stessa la tragedia più sublime che mai si sia data al mondo; ma invece di interrogare, per raffigurarla direttamente, il proprio, reale sentimento (umano e

²³⁹ E. MORANTE, *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 131-132. De 1950 à 1951, Elsa Morante fit, pour la RAI, des recensions de films que le critique Marco Bardini a réunies en un livre et qui indiquent qu'Elsa Morante connaissait bien le monde du cinéma et son code sémiotique.

²⁴⁰ P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo*, in *Per il cinema*, Tomo I, Milano, Mondadori, 2001 p. 487.

religioso) e la propria, umana, esigenza del sublime, lui non trova meglio che rifarsi ai modelli dei grandi manieristi della pittura, ricopiandone, con cura oziosa e esteriore, le pose (composizioni), i colori, i panneggiamenti.

C'est à travers le martyre de l'humble figurant Stracci que le calvaire du Christ, profondément déchristianisé, est rendu à sa force originaire et à son caractère sublime. Ainsi, l'actualisation anachronique de la tragédie de la Passion au sein de la vie matérielle et basse d'un sous-prolétariat vivant en marge de l'histoire est le moyen artistique à travers lequel Pasolini retrouve ce sentiment réel, humain et religieux, qui, selon Morante, correspond au message chrétien des origines. La vitalité pure, élémentaire et naturelle du pauvre christ Stracci réactive la sublimité chrétienne des origines qui, comme l'a exposé Erich Auerbach dans son étude fondamentale, ne devient telle qu'en fusionnant avec la bassesse et l'humilité.²⁴¹

Nous en venons donc au second constat qui a guidé notre réflexion, à savoir le thème de la Passion du Christ, que Morante développe en plusieurs directions, en particulier dans le recueil poétique que nous évoquons plus haut. Bien que la religiosité – très syncrétique - de Morante imprègne chacun de ses écrits, de ses récits de jeunesse à son journal intime en passant par sa correspondance et ses deux premiers romans, au détour des années soixante, la figure du Christ acquiert, dans l'œuvre et la pensée de la romancière, une importance décisive. L'aventure humaine et temporelle du Christ, présentée sous forme d'innombrables références, constitue alors, selon elle, le modèle suprême d'une vie profondément éthique, fondée sur les valeurs de l'amour, de la joie et de la connaissance qui permettent de résister au cours lugubre de l'Histoire et de la réalité quotidienne des hommes. La perméabilité accrue de Morante au message évangélique semble ainsi étroitement liée à une conscience aiguë de la mort et de l'action destructrice de l'histoire. Or, on sait que les biographes de la romancière s'accordent pour envisager l'année 1962 comme un tournant important de sa vie et de sa création poétique. Sur un plan intime, cette année correspond à la mort tragique, par défenestration, de son compagnon américain, le jeune peintre Bill Morrow. Quelques mois plus tard, Alberto Moravia, quitte l'appartement conjugal de la via dell'Oca, à Rome, pour s'installer avec Dacia Maraini, puis en novembre 1963, la mère d'Elsa, Irma, décède à son tour. L'auteur abandonne alors définitivement la rédaction de son projet de roman, *Senza i conforti della religione* et interrompt quasiment toute activité d'écriture jusqu'en juillet 1964, lorsqu'elle rédige les premiers vers de «Addio», poésie dédiée à Bill Morrow qui ouvre le recueil poétique *Il mondo salvato dai ragazzini*, publié en 1968.

Ce livre fait rupture dans l'itinéraire de la romancière: tout d'abord, en raison de l'attention inédite qu'elle accorde à l'histoire, à ses aspects socio-politiques et au rôle que l'artiste est appelé à y jouer. Dans une perspective prophétique et métahistorique, les "ragazzini", ces figures d'éternels gamins en rébellion contre la société, habitent tout le livre et représentent, dans la mythologie de l'auteur, les dépositaires de l'intégrité de la réalité. Ainsi, dans la programmation «Canzone degli Felici Pochi e degli Infelici Molti», Elsa Morante dispose dans les panneaux d'une croix latine, les noms et les épitaphes de "Felici Pochi" célèbres – parmi lesquels Rimbaud, Mozart, Giordano Bruno, Jeanne D'Arc, Spinoza, etc. – qui se refusent, par nature, à toute forme d'autorité politique. Dans la même optique, la «Canzone clandestina della Grande Opera» met en scène le personnage du "Pazzariello", archétype du gamin révolté et non assimilable, mis à mort par un pouvoir dictatorial et homologuant. Dans cette composition, le texte est renversé horizontalement sur la page et la perte de sens de la réalité est représentée par le biais d'un démantèlement progressif de l'écriture linéaire. La communication verbale de la "Grande Opera" est court-circuitée par des éléments graphiques hétérogènes, par une typographie chaotique et hybride, par des onomatopées qui ont pour effet de faire exploser la grande machine du pouvoir oppresseur. Une dimension

²⁴¹ E. AUERBACH, *Sermo humilis*, in *Le Haut Langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Âge*, Paris, Éditions Belin, 2004, pp. 33-80.

figurative de l'écriture qui brise, disperse et renverse le texte poétique et qui est ainsi l'autre trait fort qui manifeste le caractère subversif du recueil.

Cette créativité poétique, qui puise aussi bien dans l'expérimentalisme formel des poètes de la beat-generation que dans les dialogues de Platon et les *Cahiers* de Simone Weil, est clairement revendiquée par Elsa Morante qui présente son livre en ces termes dans une réédition de 1971:

È un romanzo d'avventure e d'amore (regolarmente diviso in parti e capitoli dove i personaggi protagonisti appaiono sotto diversi travestimenti). È un poema epico-eroico-lirico-didascalico-in versi sciolti e rimati, regolari e irregolari. È un'autobiografia. È un memoriale. È un manifesto. È un balletto. È una tragedia. È una commedia. È un madrigale. È un documentario a colori. È un fumetto. È una chiave magica. È un sistema filosofico-sociale...²⁴²

Dans sa recension publiée dans la rubrique «Il Caos» du journal *Il Tempo*, Pasolini parle du *Mondo salvato dai ragazzini* comme d'une œuvre qui est «letterariamente qualcosa di irriconoscibile» alors que Vittorio Gassman releva le montage quasiment cinématographique du recueil: dans une lettre datée de 1968 à Elsa Morante, il déclare vouloir travailler à la représentation du poème dramaturgique, inspiré de Sophocle, «La serata a Colono» qui est, selon ces mots, «da filmare, anche, per una larga, popolare diffusione attraverso i mezzi televisivi».²⁴³ Deux regards qui montrent bien que l'hybridité générique du *Mondo salvato dai ragazzini* est une recherche expérimentale, frontale et stimulante de ce que Marco Carmello a analysé comme «una lingua per la storicità [...], una poesia del qui, che deve affrontare lo scandalo, parola chiave del lessico morantiano, della storia [...]».²⁴⁴ Comme nous l'indiquions en ouverture de ce propos, c'est en réécrivant la Passion du Christ et en la transposant dans le présent que Morante affronte le scandale de son temps à travers ce que Pasolini appela «lo scandalo di mitezza»²⁴⁵ incarné par le Christ mis en croix.

La «Canzone della forca» clôt la troisième et dernière partie du livre consacrée aux «Canzoni popolari». Elle est construite à partir du récit de la crucifixion de l'Évangile de Saint Marc qui rapporte qu'un certain Simon de Cyrène, père d'Alexandre et de Rufus fut contraint, par les soldats romains, à porter la Croix du Christ.²⁴⁶ Morante part de cette anecdote pour écrire la Passion d'abord du point de vue de Simon puis du point de l'un de ses fils, Rufus, dans la chanson suivante, «La canzone di Giuda e dello sposalizio» que nous ne pouvons étudier ici.

La «Canzone della forca» s'ouvre sur les vers suivants:

Quand'ero più anziano
una volta lavoravo in un cantiere di periferia giù in pianura,
ma di casa stavamo a mezza costa, fuori città.
Mi chiamavo Simone, detto Simò,
ero mastro edile,
e per aiutante e manovale
mi portavo appresso il mio figlio minore Rufo, che già entrava nei sedici anni,
e di soprannome era chiamato La Mutria,
perché stava sempre ingrugnato e per i fatti suoi.

²⁴² M. BARDINI, «Apparati editoriali e peritestiuali», *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, p. 688.

²⁴³ *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a c. di D. MORANTE con la collaborazione di G. ZAGRA, Torino, Einaudi, 2012, p. 418.

²⁴⁴ M. CARMELLO, *La poesia di Elsa Morante. Una presentazione*, Roma, Carocci, 2018, p. 55.

²⁴⁵ A. CAMBRIA, «Non ho cambiato una parola del testo sacro» *Un incontro con Pasolini dopo il successo del film*, «La Stampa», sabato 5 settembre 1964.

²⁴⁶ Mc 15, 21-22.

L'incipit fulgurant qui ouvre le poème renverse radicalement l'ordre du temps en projetant le futur dans un passé qui semble définitivement révolu. Or, de nombreux indicateurs textuels nous signalent que ce futur dans le passé correspondrait à l'époque contemporaine et s'ancrerait dans l'univers quotidien et sous-prolétaire d'une ville italienne. L'apocope syllabique du prénom de Simone, en Simò ainsi que l'emploi, dans l'ensemble du texte, de méridionalismes comme le mot «panza» ou encore la référence à un repas typiquement méridional, «i polpetielli in salsa», inscrivent, de façon forte, l'épisode dans un milieu centre-méridional quotidien et modeste. Plus précisément, le «cantiere di periferia», «fuori città» qui sert de cadre à la chanson évoque l'univers sous-prolétaire des faubourgs romains qui n'est pas sans rappeler le terrain aride du pré de l'Acqua Santa où Pasolini tourna la *Ricotta*. Simone fait d'ailleurs clairement allusion à la «borgata» en poursuivant son récit. Il décrit ainsi sa rencontre avec un homme qu'un convoi militaire porte au supplice:

Una mattina presto, scendendo dalla borgata assieme a lui,
 – senza scambiare una parola, al solito –
 giù per il terreno avvallato che porta al cantiere,
 incrociammo a poca distanza una squadra militare
 che portava uno al supplizio. Ma costui,
 magro e massacrato dalle botte,
 non durava alla salita, sotto il carico della forca,
 – che gli toccava a lui di portarsela a norma di legge –,
 e piegava le gambe ogni due passi,
 finché cadde di traverso sulla scarpata. [...]

À l'appel du sergent du convoi militaire, Simone «accorre all'ordine» et saisit, en un coup d'œil, la figure du supplicié «da vicino». Un plan rapproché de la figure entière du Christ, qui suit le regard de Simone, se déroule alors aux yeux du lecteur: d'abord le visage est perçu comme una «maschera di sangue», puis se dessine le corps à moitié nu, sale, et supplicié de Jésus:

Meno che mai, da vicino,
 colui di certo non pareva, dal tipo, un re,
 e neanche un delinquente pericoloso,
 ma l'infimo dei disgraziati.
 La sua faccia era una maschera di sangue.
 Il corpo, malmenato e sussultante, ridotto alle costole e quasi rotto in due,
 mezzo nudo fra i pochi stracci luridi.
 I piedi, nudi e piccoli, neri di sudore e di polvere.
 E, fuori di quelle uniformi della squadra,
 nessun altro c'era, né presso né a distanza,
 per accompagnarlo al destino finale.

Dans cette description de l'«infimo dei disgraziati», que tout lecteur occidental avisé identifie directement au Christ, aucun filtre interprétatif, culturel ou religieux, ne se superpose au regard humble et profane de Simone. De même que la croix est saisie sous son aspect purement matériel – «la forca», «la trave di legno» –, le supplice du Christ est ramené à une dimension strictement humaine et corporelle, ce qui a pour effet de restituer la violence originaire et la puissance émotive du scandale de la crucifixion. Le thème de la corporéité terrestre du Christ de la Passion qui rend compte de «l'humiliation historique de la divinité»²⁴⁷ est un motif chrétien fondamental et appartient au champ conceptuel de l'*humilitas*, mis en lumière par E. Auerbach, que nous évoquions

²⁴⁷ AUERBACH, *Sermo humilis*, op. cit., p. 47.

plus haut. Or, ce thème de l'humilité nous intéresse particulièrement puisqu'il caractérise le registre de la réécriture de la «Canzone della Forca» et détermine son sens profond.

La suite du poème est construite autour du personnage de Rufus qui incarne, à bien égards, l'un de ces «petits» que la parole évangélique oppose aux «sages et aux gens instruits» et qui sont destinés à recevoir le message de Jésus.²⁴⁸ Le caractère de Rufus, que le surnom La Mutria, – «Le renfrogné» – souligne avec humour, est, de façon réaliste, celui d'un adolescent qui rechigne à la tâche et qui se révolte aisément. Son niveau d'expression, quant à lui, est bas, quotidien, voire vulgaire. Ainsi, tandis que son père, Simone, croule sous le poids de la croix qu'il vient de mettre sur son dos, Rufus s'indigne soudainement contre les soldats romains et s'exclame:

[...] STOP! Fermi tutti!!![...]
Fetenti e puzzoni,
milizie dei miei coglioni,
prima di tutto, se rispedite uno al Creatore,
Rispediteglielo almeno con la faccia che gli aveva fatto lui
quando ce l'aveva mandato, a questo mondo.
E secondariamente, troie,
non so come non vi scoppiano le panze
dalla merda che avete in corpo. [...] Date qua,
lo porto io, quello zeppo!

Il décharge alors son père de la croix et la cale, sans la moindre peine, sur son propre dos. Une fois arrivé à «la cima spianata del monte che somiglia a una testa calvata rosicata» qui désigne, par périphrase, le mont du Golgotha, il assiste à la crucifixion de la «maschera di sangue» et reçoit sa révélation:

Ha parlato con una voce di timbro basso cantante
che non potrò mai scordarmi.
E ha detto: «Simò e La Mutria, amici miei!
ci dobbiamo salutare. Non vi nascondo
che questa per me è una mattinata piena di spasimi e di paura.
Ma non fa niente. Lasciamo che passi,
e voi non datevi pena di me.
Io so una cosa
e adesso voglio farvela sapere segretamente pure a voi
anche se saperla non ci basta. [...] Credete alla mia testimonianza.
Io vi dico:
PURE SE CI TREMARE
PER GLI SPASIMI E LA PAURA,
TUTTO QUESTO,
IN SOSTANZA E VERITÀ
NON È NIENT'ALTRO
CHE UN GIOCO».

Il est évident que ce que Morante cherche à récupérer du message évangélique n'est pas sa substance doctrinale mais le renversement des valeurs et de l'ordre établi qu'il provoque. Comme l'affirme Nadia Setti dans son article «De la genèse de la passion ou comment écrire dans notre temps une parole humaine en quête du divin», «Morante ne subvertit pas le message évangélique, par contre elle décentralise, elle enlève au personnage principal, le Messie, son rôle d'incarnation de la Parole divine. Elle choisit au contraire ceux qui ne peuvent prétendre à aucune filiation ni divine ni humaine, des analphabètes qui n'incarnent aucun Verbe, tout ce qu'il y a de plus excentrique,

²⁴⁸Mt. 11, 25-27; Lc 10, 21-22.

marginal, irrécupérable par un quelconque système social, textuel ou narratif». ²⁴⁹ En d'autres termes, c'est du côté de ceux qui ne sont pas pétri de rationalisme bourgeois, qui n'exercent aucune forme de pouvoir, qui sont restés en marge de la modernité, que la romancière recouvre ce sentiment réel et religieux, qui seul peut racheter la réalité humaine et qu'elle avait dégagé du court-métrage pasolinien. Sur un feuillet retrouvé parmi ses notes sur le cinéma, Elsa Morante revient, sur sa conception de l'art qu'elle identifie à une recherche, sans cesse répétée, de la réalité. Ce qu'elle y écrit exprime l'intensité des échanges, humains et artistiques, qu'elle avait avec Pier Paolo Pasolini et au sein desquels, la question religieuse avait une importance fondamentale:

Impegno assoluto e disinteressato verso la realtà della vita significa, poi, religione. Giacché, evidentemente, la realtà della vita non consiste nella povera convenzione del tempo e dello spazio in cui si muove la nostra singola esistenza individuale; ma nella ragione ultima delle cose, fuori dallo spazio e dal tempo e da ogni individuale interesse pratico. È ovvio che il valore della religione sta in simile significato; e nient'altro che questo naturalmente ripetono tutti i testi divini: dalle Upanishad ai discorsi di Budda, fino al testo più alto di tutto, e cioè il Vangelo cristiano. [...] Ma tornando ai films: fra i pochi films che vado a vedere senza ripugnanza, io metto, naturalmente, ai primi posti i films di Pasolini. E questo non certo per l'amicizia fraterna che mi lega a questo autore (amicizia che considero uno dei massimi onori a me toccati nella vita); ma perché, fuori da ogni mia affetto personale, in tutta la sua opera Pasolini si rivela come uno fra le pochissime persone viventi nel nostro tempo dotate di sentimento religioso. Anzi in lui sembra addirittura incarnarsi il dramma della coscienza religiosa contemporanea. ²⁵⁰

²⁴⁹ N. SETTI, *De la genèse à la passion ou comment écrire dans notre temps une parole humaine en quête du divin*, in *Femmes et traditions du Livre*, textes réunis par C. CAZALE-BERARD et A. LEROUSSAU, Lille, Travaux et recherches, 2006, p. 76.

²⁵⁰ E. MORANTE, *La vita nel suo movimento*, op. cit., p.116.

AEROMUSICHE D'ALFABETO IN LIBERTÀ (1944): INTRODUZIONE E ANALISI DEL «LIBRO» FUTURISTA

di Sandra Kremon

L'articolo mira a presentare *Aeromusiche d'alfabeto in libertà* (1944) che raccoglie esempi, realizzati nello stile dell'aeromusica dell'alfabeto in libertà,²⁵¹ di Filippo Tommaso Marinetti e dei pittori Tullio Crali e Raoul Cenisi: *Siluri umani giapponesi*, *Madrigale veneziano*, *Treno di notte* e *Lotta di granchi*. Il «libro» sottile «scritto a mano» è poco conosciuto dagli studiosi del Futurismo,²⁵² visto che «esistono solo due esemplari».²⁵³ L'analisi delle tavole si basa sulla semiotica plastica secondo le teorie di Algirdas J. Greimas²⁵⁴ e sul manifesto *Aeromusica dell'alfabeto in libertà* di Crali e Marinetti.

L'approccio metodologico

L'analisi poggia prevalentemente su una riproduzione conservata in Italia. Si tratta di una copia fotostatica in bianco e nero di un esemplare che pare essere quello di Crali, donata alla Biblioteca d'arte "Sergio Molesì", Museo Revoltella di Trieste, dalla famiglia del critico d'arte Sergio Molesì.²⁵⁵ Quanto all'uso dei colori, rimando all'esemplare marinettiano conservato presso The Wolfsonian-Florida International University Library a Miami Beach.²⁵⁶

²⁵¹ *Aeromusica dell'alfabeto in libertà* è intitolato un dattiloscritto marinettiano conservato presso la Beinecke Rare Book & Manuscript Library. Il manifesto è co-firmato dal pittore Tullio Crali e datato «Anno di guerra 1944».

T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusica dell'alfabeto in libertà. Manifesto futurista*. Filippo Tommaso Marinetti Papers. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, GEN MSS 130, Box 18/Folder 1156.

²⁵² Dell'esistenza di *Aeromusiche d'alfabeto in libertà* si parla in *Futurismo Giuliano: gli anni Trenta: omaggio a Tullio Crali*, a cura di M. DE GRASSI ... [et al.], Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2009 (Mostra tenuta a Gorizia nel 2009-2010); D. CAMMAROTA, *Filippo Tommaso Marinetti: bibliografia*, Milano, Skira, 2002 («Documenti del Mart», 5); E. GODOLI (a cura di), *Il dizionario del Futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001; C. REBESCHINI (a cura di), *Crali futurista / C. REBESCHINI (a cura di), Crali aeropittore*, Milano, Electa, 1994 (Mostra tenuta a Rovereto nel 1994-1995); M. MASAU DAN (a cura di), *Raoul Cenisi: dal futurismo agli anni Novanta*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1992 (Catalogo della Mostra). Spesso viene solo citato senza aggiungere ulteriori informazioni. Il dattiloscritto di *Siluri umani giapponesi* è stato riprodotto da Claudia Salaris nel 1988.

²⁵³ Le citazioni sono state prese dal testo introduttivo scritto a mano che precede le tavole della copia fotostatica di *Aeromusiche d'alfabeto in libertà* conservata presso la Biblioteca d'arte "Sergio Molesì", Museo Revoltella di Trieste. Secondo la stessa introduzione l'opuscolo cartonato e colorato è fatto da materiali diversi. Cfr. R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, S.l., s.n., 1944. Biblioteca d'arte "Sergio Molesì", Museo Revoltella Trieste, dono Sergio Molesì (riproduzione fotostatica).

²⁵⁴ A. J. GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in *Semiotica in nuce*, a cura di P. FABBRI e G. MARRONE. Siccome la metodologia scelta parte dalla semiotica visiva, si parlerà in quest'articolo di «testi visivi». Bisogna, però, tener presente che le tavole dell'aeromusica dell'alfabeto in libertà contengono, oltre all'elemento visivo, anche quello musicale.

²⁵⁵ *Aeromusiche d'alfabeto in libertà* apparteneva alla biblioteca del docente e critico triestino Sergio Molesì. Ringrazio la Biblioteca d'arte "Sergio Molesì" per avermi concesso l'autorizzazione alla pubblicazione della copia fotostatica di *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*. Nella seguente analisi delle singole tavole tutte le citazioni sono state prese da questa copia: R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, S.l., s.n., 1944. Biblioteca d'arte "Sergio Molesì", Museo Revoltella Trieste, dono Sergio Molesì (riproduzione fotostatica).

²⁵⁶ Le pagine dell'esemplare di Marinetti sono consultabili online. R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, S.l., s.n., 1944. The Wolfsonian-Florida International University, <https://digital.wolfsonian.org/WOLF046692/00001/thumbs>, consultato il 29/11/2018.

L'altro esemplare, che sembra essere la versione colorata della copia fotostatica conservata a Trieste, è stato riprodotto recentemente nel catalogo della mostra *Crali e il Futurismo. Avanguardia culturale* tenutasi a Monfalcone dal 22 febbraio al 12 maggio 2019 (*Crali e il Futurismo. Avanguardia culturale*, a cura di M. DE GRASSI, presentazione di A. M. CISINT, testi di R. CRESTI ... [et al.], Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2019). Ringrazio il dott. Federico Zanoner per la segnalazione. Bisogna notare che le due copie esistenti, ossia quella del fondatore del movimento e quella del pittore, si distinguono leggermente.

L'approccio metodologico scelto ha il compito di individuare le differenze visibili sul piano dell'espressione e di collegarle con le differenze del piano del contenuto. Nel primo caso si descrivono le caratteristiche del significante attraverso le categorie topologiche, eidetiche e cromatiche per ottenere i "contrasti plastici". Prima, però, si costruisce una "griglia topologica", suddividendo la "superficie" in "aree". Nel secondo caso, invece, bisogna riferirsi al simbolismo e al semisimbolismo. Il sistema simbolico mette in relazione un singolo elemento del piano dell'espressione a un elemento del piano del contenuto (p. es.: la colomba è il simbolo di 'pace'). Il semisimbolismo omologa coppie di contrasti sul piano dell'espressione e su quello contenutistico. Le opposizioni formano la "formula di omologazione". Per esempio il contrasto topologico 'alto': 'basso' può trasmettere, sul piano del contenuto, il contrasto 'sacro': 'terreno'. Il significato dei simboli rimane stabile, dato che l'abitudine ormai congiunge 1:1 espressione e contenuto. Il sistema semisimbolico poggia su coppie di contrasti e così si collega l'opposizione del piano dell'espressione con quella del piano contenutistico.

Le composizioni *Siluri umani giapponesi* e *Madrigale veneziano*,²⁵⁷ che originariamente erano disposte ciascuna su una singola carta,²⁵⁸ sono suddivise in due pagine. Secondo Greimas l'analisi della «superficie dipinta o disegnata» (2001: 203) parte all'interno della cornice. Per questo motivo si esaminano le due pagine separatamente senza individuare eventuali contrasti che riguardano il formato originario. Si considera il testo visivo come se fossero due tavole autonome, d'ora in avanti indicate per praticità di lettura con S1/S2 (*Siluri umani giapponesi*) e M1/M2 (*Madrigale veneziano*). Nonostante la disposizione su due superfici voluta dall'artista, l'analisi si conclude con un'interpretazione che riguarda le composizioni intere.

Introduzione al «libro» futurista



Figura 1: R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, S.I., s.n., 1944. Biblioteca d'arte "Sergio Molesì", Museo Revoltella Trieste, dono Sergio Molesì (riproduzione fotostatica)

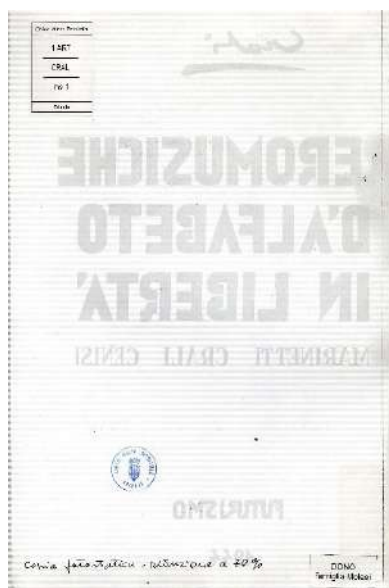


Figura 2: R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, S.I., s.n., 1944. Biblioteca d'arte "Sergio Molesì", Museo Revoltella Trieste, dono Sergio Molesì (riproduzione fotostatica)

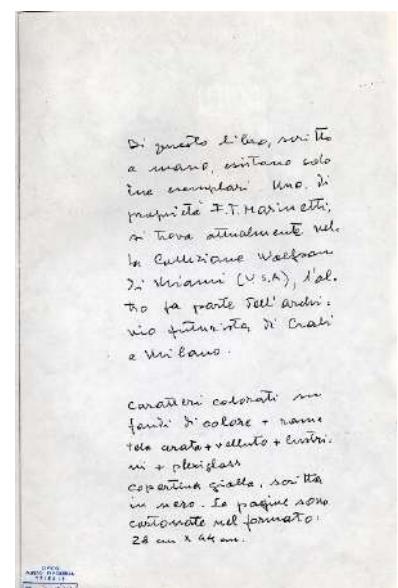


Figura 3: R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, S.I., s.n., 1944. Biblioteca d'arte "Sergio Molesì", Museo Revoltella Trieste, dono Sergio Molesì (riproduzione fotostatica)

²⁵⁷ Sono state pubblicate a colori nel catalogo della mostra *Futurismo veneto: Crali aeropittorefuturista*, catalogo a cura di C. REBESCHINI, [S.I., s. n., 1990?] (Padova, Tipolitografica CS).

²⁵⁸ Sia il dattiloscritto che il manoscritto di *Siluri umani giapponesi* sono realizzati su un unico foglio. Il dattiloscritto è intitolato *Siluri umani giapponesi (alfabeto in libertà)* ed è firmato da F. T. Marinetti e datato «Venezia 22 gen. 1944». Il manoscritto si intitola *Siluri umani giapponesi. Parole musicali di F. T. Marinetti*. Sullo stesso foglio è scritto il testo visivo di Crali intitolato *Lunaria veneziana. Parole musicali di Crali*. I documenti sono conservati presso il Mart, Archivio del '900, fondo Crali. Per l'uso delle espressioni «alfabeto in libertà» e «parole musicali» si veda la nota 260.

Aeromusiche d'alfabeto in libertà non è stato stampato e pubblicato ufficialmente da una casa editrice, anzi, sono state prodotte solo due copie originariamente di proprietà di Marinetti e Crali.²⁵⁹ In senso stretto si tratta di una composizione parolibera, dato che il parolibero è il precursore della nuova fase tecnico-letteraria, ovvero l'alfabeto in libertà. Invece delle parole in libertà Marinetti, Crali e Cenisi si esprimono secondo la tecnica stabilita nel manifesto *Aeromusica dell'alfabeto in libertà*.²⁶⁰ Anche se Domenico Cammarota (2002: 117) usa l'espressione «tav. parolibere»,²⁶¹ i testi non sono composti dalle parole in libertà, ma appunto, dall'alfabeto in libertà, ossia dall'allineamento di caratteri il cui risultato è privo di valore lessicale. Spesso formano delle onomatopoeie per introdurre l'aspetto musicale.²⁶² L'opuscolo multicolore è realizzato su cartone e ornato con vari materiali. Si nota che i futuristi hanno rispettato il punto programmatico del relativo manifesto in cui proclamano i concetti di «spazio forma colore e materia» con i quali si arriva a un «piacere estetico plastico e e [sic] tattile».²⁶³

Oltre al superamento delle parole in libertà i testi visivi del 1944, che presentano anche una parte musicale, si distinguono dalla maggior parte delle tavole parolibere riservate alla stampa dal punto di vista cromatico.²⁶⁴ Nell'ultima fase tecnico-letteraria i futuristi creano delle composizioni colorate e fatte con oggetti diversi, quali «[...] velluto + lustrini + plexiglass».²⁶⁵ Assomigliano così alle «tavole tattili», una tecnica elaborata nel relativo manifesto del 1921. Nel testo introduttivo di *Aeromusiche d'alfabeto in libertà* (fig. 3) si legge che il «libro» è «scritto a mano». Sembra, però, che i caratteri di tutti i testi visivi raccolti nell'opuscolo siano prevalentemente tipografici tranne qualche inserimento, appunto, a mano.²⁶⁶

Siluri umani giapponesi

Siluri umani giapponesi è la prima e l'unica tavola di Marinetti raccolta nell'opuscolo. Con la sua composizione apre il «libro» che sostiene la nuova fase della poesia futurista. Lo spazio rappresentato di S1 (fig. 4) è diviso in tre aree che suddividono la superficie in una parte superiore [a], una parte centrale [b] e una parte inferiore [c]. Le zone sono state divise a seconda dello spazio vuoto, ossia la distanza tra gli elementi plastici. In questo caso non esiste nessuna linea voluta dall'autore per formare la topologia planare.

L'area [a] è caratterizzata dalle onomatopoeie «TINO' / TITA' / TITE' / TINA'», posizionate l'una sotto l'altra, con un font in stile sperimentale e seguite da «ri ri». La stessa disposizione definisce la zona [b] con il gruppo onomatopoeico «ZANNN / ZINNN / ZANNN / ZANNN»²⁶⁷ e

²⁵⁹ Si vede il testo introduttivo scritto a mano (fig. 3).

²⁶⁰ Il manifesto è firmato da Marinetti e Crali la cui versione pubblicata nel 1980 a cura di Luciano Caruso è intitolata *Manifesto delle parole musicali futuriste. Alfabeto in libertà*. Il marinettiano «alfabeto in libertà» sono per Crali le «parole musicali»; testimoniato, tra l'altro, in una lettera di Crali indirizzata a Marinetti. La lettera è stata pubblicata da A. FABBRI in «YIP. Yale Italian Poetry», V-VI, 2001-2002, p. 273.

²⁶¹ Cammarota parla di «tre tav. parolibere» e non cita *Treno di notte* di Crali. Cfr. D. CAMMAROTA, *Filippo Tommaso Marinetti: bibliografia*, p. 117.

²⁶² Tutte le composizioni dei futuristi comprese nell'opuscolo corrispondono, come si vedrà, al terzo «codice» che Vera Golini intitola «Onomatopoeic displays» (1981: 282) visto che le tavole sono dominate dalle espressioni onomatopoeiche per riprodurre l'effetto musicale imposto da Marinetti e Crali nel manifesto. Golini studia vari tipi di testi paroliberi e crea dieci «codici», ossia dieci gruppi in cui ciascuno riassume un certo stile; *infra* la nota 279.

²⁶³ T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusica dell'alfabeto in libertà. Manifesto futurista*, <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3483146>, consultato il 29/11/2018.

²⁶⁴ Per motivi economici le tavole parolibere, anche se erano colorate, sono state stampate perlopiù in bianco e nero. Cfr. AA.VV., *La rivoluzione tipografica*, pp. 9-10.

²⁶⁵ Si vede il testo introduttivo scritto a mano (fig. 3). Sembra che a ciascun testo visivo corrisponda un materiale indicato nella copia citata.

²⁶⁶ Come si vedrà più avanti i sintagmi scritti a mano sono presenti, in particolare, nella tavola di Raoul Cenisi.

²⁶⁷ Si nota che già nel 1916 appaiono delle espressioni simili nella *Canzone rumorista* di Fortunato Depero: «Zin», «Zin», «Zon», «Zan»; «TITÒ TITÀ TITEN... TENNN...».

«RARAAAAOO...». Mentre in [a] domina ancora un orientamento lineare, la lettura di [b] cambia nel senso che l'onomatopea «RARAAAAOO...» si muove su un'immaginaria linea curva.



Figura 4: Filippo Tommaso Marinetti, *Siluri umani giapponesi*, in R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, S.I., s.n., 1944. Biblioteca d'arte "Sergio Molesì", Museo Revoltella Trieste, dono Sergio Molesì (riproduzione fotostatica)

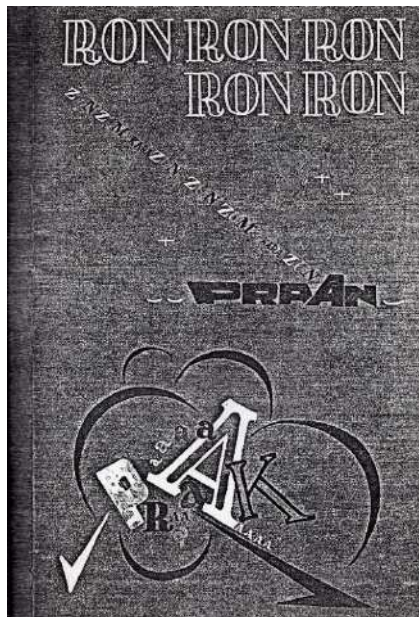


Figura 5: Filippo Tommaso Marinetti, *Siluri umani giapponesi*, in R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, S.I., s.n., 1944. Biblioteca d'arte "Sergio Molesì", Museo Revoltella Trieste, dono Sergio Molesì (riproduzione fotostatica)

Nell'area successiva la curvilinearità è intensificata finché l'artista recupera nella parte finale la lettura orizzontale. La pagina chiude con «vi vi [...]» composto da caratteri di dimensione decrescente. Fin dalla prima lettura si nota che i blocchi grafici delle tre zone sono centrati. Permettono un orientamento lineare che viene sostituito in [b] da una disposizione curvilinea con cui l'onomatopea si avvicina ai bordi della pagina. Quanto ai blocchi onomatopeici, la parte superiore è segnata dal bianco e nero, caratteristica che ricorre al periodo che precede la rivoluzione tipografica. Nelle aree [b] e [c], invece, sono presenti dei colori chiari. I contrasti plastici collegati alle opposizioni sul piano del contenuto creano le seguenti formule di omologazione:

‘dritto’: ‘curvo’ = ‘attesa’: ‘decollo’
 ‘bianco/nero’: ‘colorato’ = ‘passato’: ‘presente’

Marinetti inaugura l'uso dei colori a trent'anni di distanza dalla sua nuova fase tecnico-letteraria. In *Siluri umani giapponesi* il primo gruppo di onomatopee è definito da caratteri neri stampati sul bianco. Gli altri due blocchi sono caratterizzati dall'uso alternativo di colori diversi. Dal punto di vista semisimbolico il contrasto tra ‘nero e bianco’ vs. ‘colore’ corrisponde all'opposizione semantica ‘passato’ vs. ‘presente’. Da una parte l'artista si rifà ai tempi in cui, all'interno della scrittura futurista, non si parlava ancora di policromia, dall'altra parte è evidente che già le tavole parolibere erano colorate.²⁶⁸

²⁶⁸ Per motivi economici l'editoria si limitava prevalentemente al bianco e nero. Infatti, molte tavole parolibere escono con elementi plastici neri su fondo bianco (Cfr. AA.VV., *La rivoluzione tipografica*, pp. 9-10).

Amerigo Fabbri (2001-2002: 291)²⁶⁹ sostiene che la tavola di Marinetti rappresenta graficamente il volo dell'aereo. L'ipotesi è confermata dall'analisi semiotica. In questo caso la suddivisione della superficie in tre parti indica, nella prima zona l'effetto di 'attesa', nella seconda l'effetto di 'avviamento' e nella terza l'effetto di 'volo'. L' 'attesa' si rispecchia particolarmente nell'assoluta linearità di [a]. Nell'area [b] l'effetto comincia a sciogliersi e inizia l' 'avviamento', ovvero il 'decollo' enunciato da un'onomatopea che si muove su un'immaginaria linea curva. L'intero complesso plastico [c] sembra indicare il volo visto che le lettere sono disposte su una virtuale linea ondeggiante che sottolinea il movimento aereo. S1 rappresenta graficamente il rombo dei motori che decollano e il rumore quando si espandono nel cielo. Per sottolineare l'ipotesi che la tavola si riferisce a un'azione aerea bisogna tornare ai colori e considerare il loro significato futurista. I riferimenti più adatti sono i manifesti del movimento d'avanguardia e, in particolare, il punto di vista del pittore Giacomo Balla. In *Azione dei colori*²⁷⁰ indica il ruolo tradizionale e futurista di sette colori. In S1 l'artista usa sia il bianco e nero che i colori primari giallo, rosso e blu. Dopo l' 'attesa' comincia l' 'avviamento', ovvero il 'decollo' accompagnato dal blu. Quest'ultimo, secondo Balla, esprime la volontà di viaggiare. A seconda della descrizione del pittore è probabile che l'artista volesse indicare con le linee esterne blu di «RARAAAAOO...» l'inizio del viaggio aereo. I caratteri dell'effetto di senso 'volo', invece, sono tinti in giallo che per Balla porta allegria. In questo modo il tema del volo, uno degli argomenti esaltati dai futuristi, entra nella composizione di Marinetti in cui si ricorda, secondo Fabbri (2001-2002: 291), dell'attacco di Pearl Harbor.

Lo spazio rappresentato di S2 (fig. 5) è diviso in due aree. La suddivisione è legata allo spazio vuoto che separa visivamente la composizione in una parte superiore [a'] e in una inferiore [b']. La pagina comincia con «RON», reiterato quattro volte in modo orizzontale. L'occhio del lettore si sposta a sinistra e la lettura continua su un asse diagonale verso il basso a destra bloccata da un successivo allineamento orizzontale. L'effetto è causato dalla seconda «A» maiuscola di «PRAAN» che è ingrandita rispetto alle altre lettere della stessa espressione onomatopeica. La posizione di quest'«A» è inclinata a destra come se volesse fermare la linea obliqua.

La «picchiata» (Fabbri 2001-2002: 291) si svolge graficamente nell'area [a']. La discesa è indicata dalla linea obliqua, mentre i due orientamenti orizzontali formano l'alto e il basso. Dal punto di vista della semiotica visiva emergono le seguenti formule all'interno della parte superiore di S2:

> occhio: < occhio = 'alto': 'basso'
 'alto': 'basso' = 'cielo': 'terra'
 'dritto': 'curvo' = 'cielo': 'mare'

I contrasti plastici sottolineano l'immagine del volo in picchiata mediante la contrapposizione tra 'alto' e 'basso' che ritorna in tutte e tre le formule. La prima è legata al font delle lettere, la seconda alle categorie topologiche e la terza a quelle eidetiche. Le linee orizzontali e verticali hanno la forma di aerei e quindi sono strettamente collegati al cielo. Quelle curve, invece, rappresentano l'acqua. Con l'osservazione delle categorie eidetiche cambia, come indicato nell'ultima formula, la specificazione assegnata al 'basso'. La linea curva, che accompagna l'onomatopea conclusiva di [a'], trasmette graficamente al lettore che l'aereo non cade a terra, ma nel mare.

²⁶⁹ Nel suo articolo sul «manifesto finale inedito del Futurismo» (2001-2002: 267), Amerigo Fabbri si sofferma in particolare su due esempi scritti in alfabeto in libertà, tra cui *Siluri umani giapponesi* e *Madrigale veneziano*. Si riferisce a un passaggio nel marinettiano *Manifesto della Patriarte* (1944) e a *Crali futurista* (1994). Lo studioso si limita a una breve interpretazione e descrizione, concentrandosi in *Siluri umani giapponesi* anche su un'analisi linguistica/fonetica. Conclude il suo articolo con una citazione in cui emerge l'esistenza dell'opuscolo *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*. L'analisi di Fabbri si basa sulle riproduzioni in bianco e nero stampate in *Crali futurista*. Pare che lo studioso non avesse a disposizione l'opuscolo originale del 1944 e non avesse neanche ulteriori informazioni al riguardo.

²⁷⁰ G. BALLA, *Scritti futuristi*, pp. 21-22. Il manoscritto è stato riprodotto come inedito in G. BALLA, *Compenetrazioni iridescenti*, a cura di M. FAGIOLO DELL'ARCO, Roma, M. Bulzoni, 1968, p. 34.

L'organizzazione simmetrica di [b'] è molto diversa da quella della parte superiore. La superficie è caratterizzata dalla perdita dell'assoluta linearità di [a']. L'onomatopea «Prak» è al centro e circondata dalle categorie eidetiche che la racchiudono. Ciononostante il disordine e la varietà del tipo dei singoli caratteri il lettore segue un chiaro orientamento curvilineo. L'onomatopea segnala l'esplosione espressa graficamente attraverso le linee che forniscono l'immagine di una nuvola. Mentre [a'] racconta visivamente il volo, la picchiata e l'urto, tutta la parte inferiore della superficie inquadrata è dedicata alla conseguenza. La disposizione curvilinea va contro la linearità la quale non resiste, cedendo spazio a una sistemazione disordinata. Non significa, però, che gli elementi plastici siano sparsi e posti casualmente all'interno della zona. Le categorie eidetiche tengono il disordine dei caratteri dell'espressione onomatopeica al centro, dove la loro disposizione consente una lettura occidentale. I contrasti plastici e gli effetti di senso che ne vengono dedotti creano la seguente formula:

'lineare': 'curvilineo' = 'svolgimento': 'conseguenza'

L'azione aerea è raccontata attraverso una linearità degli elementi plastici che si esprime sia da un orientamento orizzontale che da uno obliquo. L'artista annuncia l'impatto alla fine dell'area [a'] e lo sottolinea graficamente in [b'] con la disposizione curvilinea che domina l'intera parte inferiore.

In conclusione, *Siluri umani giapponesi* racconta graficamente l'«attesa», l'«avviamento», il «decollo», il «volo», la «picchiata», l'«urto» e l'«esplosione». Le due tavole rappresentano sia l'alto che il basso e in questo modo il futurista riesce a trattare in una composizione di due pagine una delle tematiche preferite del movimento. L'alfabeto in libertà appare sotto forma di espressioni onomatopeiche che richiamano l'aspetto musicale voluto dagli inventori dell'ultima fase tecnico-letteraria. Nel corrispettivo manifesto declamano che «l'aeromusica dell'alfabeto in libertà è [...] una sequenza di accordi musicali generati dalle nuove sempre varie infinite combinazioni di vocali e consonanti». ²⁷¹ Con questo testo Marinetti inaugura l'alfabeto in libertà: l'ultima innovazione nell'ambito letterario futurista. Si vede che il leader, fino alla morte, non smette mai di sperimentare e inventare un altro modo di esprimersi attraverso la poesia. Quanto alla tematica della composizione è evidente che il padre del movimento, nell'ultimo periodo di vita, è molto interessato alla cultura giapponese come testimoniato dal fatto che l'ambasciatore Shinrokuro Hidaka frequentasse la famiglia Marinetti a Venezia.

Madrigale veneziano

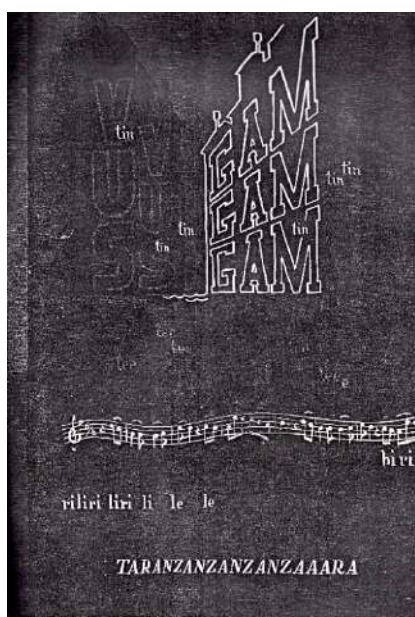
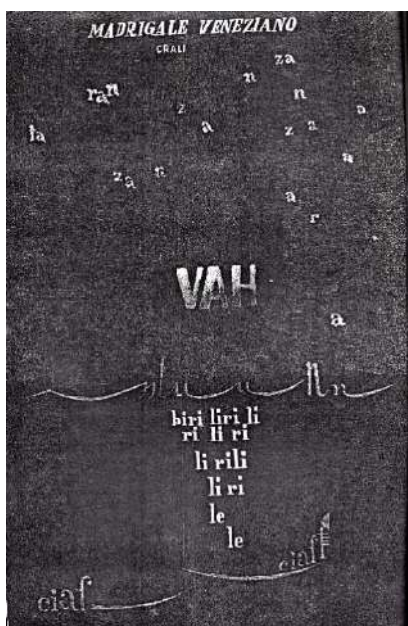


Figura 6: Tullio Crali, *Madrigale veneziano*, in R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, S.I., s.n., 1944. Biblioteca d'arte "Sergio Molesì", Museo Revoltella Trieste, dono Sergio Molesì (riproduzione fotostatica)

Figura 7: Tullio Crali, *Madrigale veneziano*, in R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, S.I., s.n., 1944. Biblioteca d'arte "Sergio Molesì", Museo Revoltella Trieste, dono Sergio Molesì (riproduzione fotostatica)

²⁷¹ T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusica dell'alfabeto in libertà. Manifesto futurista*, <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3483146>, consultato il 29/11/2018.

Madrigale veneziano è un testo visivo realizzato dal pittore Tullio Crali e di cui ho trovato quattro versioni. Lo spazio rappresentato di M1 (fig. 6) è diviso in due aree separate visivamente, su un asse orizzontale, da linee curve volute dall'artista. In questo modo crea la parte superiore [a] e la parte inferiore [b]. Sembra che in [a] volino i singoli caratteri per esprimere il marinettiano alfabeto in libertà. Una seconda lettura rivela una certa struttura. Il lettore segue un orientamento curvilineo dal quale emerge la composizione «taranzanzanzaaaara». In tutta la parte inferiore domina la linea curva che accompagna sia l'iniziale onomatopea «ssluunn» che la finale «ciaf». Quest'ultima chiude la pagina con un raddoppiamento della «f» per rafforzare l'espressione onomatopeica. L'intero elemento plastico è formato da una perfetta combinazione di tratti grafici e caratteri stampati. Assomiglia graficamente a una tipica gondola veneziana con il suo pettine.²⁷² M1 presenta una formula di omologazione legata alla disposizione delle lettere dell'alfabeto. È probabile che i caratteri sparsi rappresentino graficamente le stelle nel cielo di una Venezia notturna e che quelli connessi o accompagnati da una linea curva si riferiscano alle gondole che galleggiano:

'slegato (senza cat. eidetiche)': 'collegato (con cat. eidetiche)' = 'stelle': 'gondole'

Sia le categorie topologiche che quelle cromatiche costituiscono lo stesso contrasto sul piano del contenuto:

'alto': 'basso' = 'cielo': 'acqua'
'blu': 'nero' = 'cielo': 'acqua'

Lo spazio rappresentato di M2 (fig. 7) è diviso in una parte superiore e in una parte inferiore. Nell'esemplare conservato negli Stati Uniti pare che siano separate visivamente dal passaggio tra due materiali diversi. Il contrasto cromatico dello sfondo costituisce la contrapposizione tra l'«alto» e il «basso», ossia tra il «cielo» e il «mare». Si tratta della stessa tinta che si distingue solo dal grado di luminosità. Le linee curve sotto i palazzi indicano chiaramente che si tratta di Venezia, i cui edifici sono costruiti sull'acqua. L'intera superficie contiene cinque aree, tra cui [a'] e [b'] nella parte superiore, staccate da un'immaginaria linea verticale, e [c'], [d'] ed [e'] in quella inferiore, isolate da una virtuale linea orizzontale. La zona [a'] è segnata da un orientamento verticale, mentre in [b'] la lettura avviene attraverso un orientamento obliquo.²⁷³ I caratteri tipografici sono stampati dentro un complesso di linee che graficamente formano i palazzi.

La parte inferiore è caratterizzata dal reiterato gruppo onomatopeico «tee» [c'], dal pentagramma insieme a «bi ri l / riliri liri li le le» [d'], e dall'onomatopea «TARANZANZANZANZAAAARA» [e']. In [c'] c'è una certa analogia in considerazione della disposizione delle espressioni onomatopeiche come se quelle sparse attorno agli elementi plastici di [a'] e [b'] si rispecchiassero in [c']. La presenza dell'acqua è giustificata dalle linee curve, che sono poste al confine tra la parte superiore e quella inferiore e che rappresentano graficamente le onde. L'area [d'] riempie tutto lo spazio dal bordo sinistro della pagina fino a quello destro. Il gruppo onomatopeico che accompagna il rigo musicale comincia sull'estremo lato destro e continua nella riga successiva. M2 chiude con l'area [e'] costituita da una disposizione lineare dell'onomatopea.

[a'] / [b'] = 'verticalità' / 'obliquità'
[a'] e [b'] / [c'] = 'arancione' / 'azzurro'

²⁷² Ferro posto sulle gondole veneziane con i denti che simbolizzano i sestieri, il cappello del Doge e il Ponte di Rialto.

²⁷³ Come accennato in precedenza, si conoscono finora quattro versioni di *Madrigale veneziano*. Si distinguono particolarmente nella parte superiore di M2 che in quest'articolo è suddivisa in [a'] e [b']. L'irregolarità più significativa riguarda sia la disposizione e il tipo dei caratteri che la direzione di lettura. Quest'ultima varia tra una lettura orizzontale, verticale e obliqua.

Dai contrasti plastici individuati nelle aree [a'] vs. [b']; [a'] [b'] vs. [c'] si deducono le seguenti formule:

‘verticalità’: ‘obliquità’ = ‘stabile’: ‘instabile’
 ‘arancione’: ‘azzurro’ = ‘stelle nel cielo’: ‘riflessi nell’acqua’

Emergono delle osservazioni che riguardano il testo visivo in tutta la sua complessità. M1 si apre in maniera slegata e introduce «ta ran za n z a n [...]» come se i caratteri fossero sparsi casualmente. Guardando con attenzione la parte superiore, si nota che le lettere in realtà costituiscono la stessa composizione di caratteri con cui l’artista chiude *Madrigale veneziano* in modo chiaro e orizzontale. Inoltre, nell’area [b] il gruppo onomatopeico «biri liri li [...]» viene ripreso nella parte inferiore di M2 in cui sembra accompagnare il pentagramma.

È evidente che *Madrigale veneziano* comincia con un disordine, che segna fin dall’inizio il dinamismo futurista, e conclude con un ordine che indica la staticità. Quest’osservazione si manifesta nella seguente formula di omologazione:

[a] / [e'] = ‘curvo’ / ‘dritto’
 ‘curvilineo’: ‘lineare’ = ‘in movimento’: ‘osservazione statica’

In *Madrigale veneziano* Crali riprende l’ambientazione di *Sintesi veneziana* (1930) e crea un testo che corrisponde alla teoria dell’alfabeto in libertà. La composizione raccolta in *Aeromusiche d’alfabeto in libertà* è il testo che il futurista elabora e ricompone più volte. Se si considera l’opera del 1930 si notano alcuni elementi legati al capoluogo veneto che ritornano nel *Madrigale veneziano*. La stessa figura geometrica che nel primo caso racchiude quasi tutta la scena, introduce nel secondo caso, insieme ai caratteri, l’ambiente. Sia nella *Sintesi veneziana* che nel *Madrigale veneziano* Crali usa i medesimi colori con cui riesce a mostrare la Venezia rischiarata dalla luna.

Treno di notte

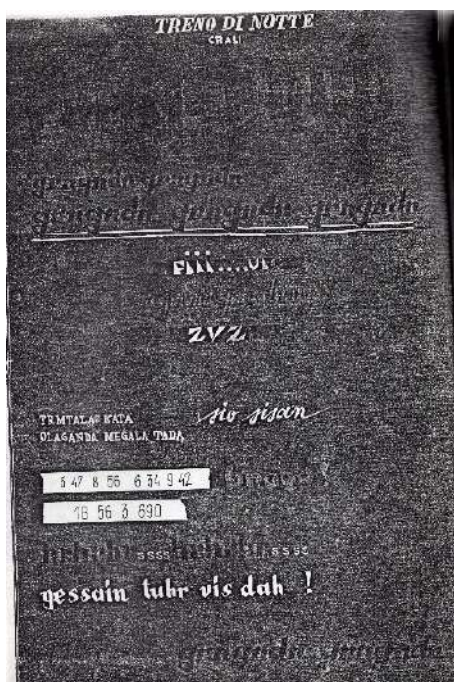


Figura 8: Tullio Crali, *Treno di notte*, in R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d’alfabeto in libertà*, S.I., s.n., 1944. Biblioteca d’arte “Sergio Moles”, Museo Revoltella Trieste, dono Sergio Moles (riproduzione fotostatica)

Treno di notte (fig. 8) è un testo visivo realizzato da Crali. In *Aeromusiche d'alfabeto in libertà* è la terza tavola per ordine e la seconda del creatore di *Madrigale veneziano* che precede la composizione in questione. A differenza di *Siluri umani giapponesi* e di *Madrigale veneziano*, *Treno di notte* è disposto su una singola pagina. Lo spazio rappresentato è diviso in sette aree, tra cui [a], [b] e [c] nella parte superiore e [d], [e], [f] e [g] in quella inferiore.²⁷⁴ L'unica linea voluta dall'artista è nell'area [b] ed è una linea doppia orizzontale. La superficie è composta sia da vari tipi di lettere e tratti grafici che da numeri i quali vengono usati per la prima e l'unica volta in *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*. La lettura è di modalità occidentale e il lettore segue un orientamento orizzontale. La linearità allude a una staticità che si riflette sul piano del contenuto. È probabile che il testo riporti graficamente un viaggio in treno poco avventuroso che si svolge, secondo l'intitolazione, durante la notte.

L'area [c] presenta due particolarità che la distinguono dal resto del testo visivo. Quanto alla disposizione, è l'unico blocco centrato rispetto agli altri gruppi plastici. Dal punto di vista delle categorie cromatiche l'artista si esprime solo in questa zona attraverso i colori. In tutta la parte superiore domina il nero, tranne il titolo e la linea doppia che sono bianchi. L'intitolazione della tavola come ancoraggio aiuta a capire il testo. Sembra che il complesso plastico di [a] rappresenti il fumo del treno a vapore. Quest'immagine si deduce sia dall'onomatopea «FUMM BUUU» che dalle pennellate. Il mezzo di trasporto è espresso graficamente in [b] attraverso la reiterata espressione onomatopeica «grngndn». Prosegue in [c], dove appare tra i due elementi plastici colorati sul fondo nero. Quello sopra è caratterizzato da caratteri la cui tinta varia tra giallo-arancione-rosso. Nell'altro elemento, quello sotto, domina il blu nei suoi vari gradi di luminosità. Se Crali dedica anche *Treno di notte* al capoluogo veneto è probabile che [c] rappresenti graficamente l'entrata nella città lagunare all'alba. In questo caso l'ipotesi si riferisce innanzitutto alle categorie cromatiche. Semisimbolicamente i colori giallo-arancione-rosso mostrano il cielo stellato e il sorgere del sole, mentre il blu riproduce l'acqua. Tra questi due elementi si ritrova, come accennato prima, il treno. È probabile che le aree [d], [e], [f] indichino l'ambiente della stazione di Venezia, mentre in [g] potrebbe essere indicato il mezzo colto nell'atto di fermarsi. Dunque, *Treno di notte* pare finire con l'arrivo nella città lagunare.²⁷⁵

La poesia visiva, che trova i suoi punti di riferimento nei *Calligrammes* di Apollinaire e nel paroliberoismo futurista, si sviluppa nelle avanguardie del secondo Novecento. Nel dopoguerra si notano, ad esempio, le opere di Carlo Belloli. Il poeta milanese pubblica delle poesie visive raccolte in *Tipografie per Marinetti* (1943), in *Parole per la guerra* (1944) e in *Testi-poemi murali* (1944). Nella prefazione di quest'ultima opera il padre del movimento futurista dichiara che «con belloli [sic] la poesia diventa visiva».²⁷⁶ A differenza del craliano *Treno di notte*, che è molto ben articolato e sperimentato, la composizione *Treni* (1943) di Belloli è composta solo dalla parola «treni» e dalle «i». La disposizione del carattere «i» sembra rievocare l'onomatopea che i futuristi privilegiano nelle loro opere.

²⁷⁴ Due sono state le motivazioni per suddividere la superficie in due parti. Fin dalla prima lettura emerge lo spazio vuoto quasi a metà pagina. La seconda ragione riguarda la disposizione degli elementi plastici sulla superficie. I caratteri delle aree [a] e [b] occupano tutto lo spazio, ovvero sono disposti dal bordo sinistro a quello destro della pagina. Nella parte inferiore domina l'allineamento a sinistra che caratterizza le zone [d], [e] e [f]. L'ultima area è orientata verso l'estremo bordo destro che nelle aree precedenti rimane vuoto.

²⁷⁵ All'interno della cornice sono presenti delle analogie che riguardano l'espressione onomatopeica «grngndn». Ritorna sia nella parte superiore che in quella inferiore in cui chiude la tavola e sembra riprodurre il rumore del treno.

²⁷⁶ F. T. MARINETTI, *Collaudi futuristi*, p. 279.

Lotta di granchi



Figura 9: Raoul Cenisi, *Lotta di granchi*, in R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, S.I., s.n., 1944. Biblioteca d'arte "Sergio Molesi", Museo Revoltella Trieste, dono Sergio Molesi (riproduzione fotostatica)



Figura 10: Raoul Cenisi, *Lotta di granchi*, in R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, S.I., s.n., 1944. Biblioteca d'arte "Sergio Molesi", Museo Revoltella Trieste, dono Sergio Molesi (riproduzione fotostatica)

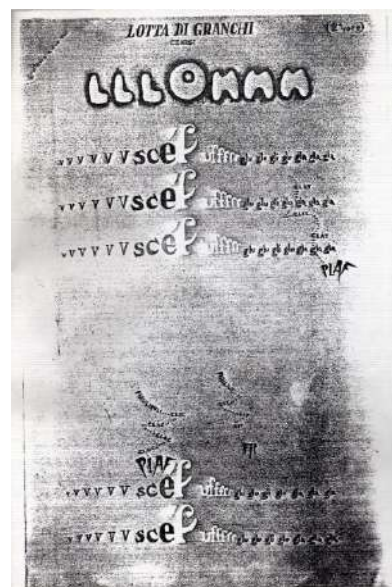


Figura 11: Raoul Cenisi, *Lotta di granchi*, in R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, S.I., s.n., 1944. Biblioteca d'arte "Sergio Molesi", Museo Revoltella Trieste, dono Sergio Molesi (riproduzione fotostatica)

*Lotta di granchi*²⁷⁷ è una composizione realizzata dal pittore Raoul Cenisi ed è il quarto e ultimo testo visivo raccolto in *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*. È una tavola particolare perché è «a due voci». In che modo l'artista riesce a esprimere e a gestire graficamente le due voci? La soluzione che ha scelto è di utilizzare un materiale trasparente²⁷⁸ affinché esse possano essere sovrapposte e si vedano tutte e due le voci. Con questo sistema crea una fusione e la composizione può essere vista e letta come se fosse una singola tavola.

Prima voce

Prima di osservare lo spazio rappresentato del testo visivo completo, le due superfici vengono segmentate separatamente. Nella pagina dedicata alla prima voce (fig. 10), l'artista usa dei caratteri e dei tratti grafici prevalentemente scritti a mano. Sono presenti sia dei puntini che collegano alcune espressioni onomatopoeiche che delle linee curve. La superficie è caratterizzata dal gruppo sintagmatico «(1^a voce)» in alto a destra seguito dallo spazio vuoto, riempito solo dalla seconda voce, e da espressioni onomatopoeiche. L'orizzontalità, presente a metà pagina, non resiste. È preceduta e seguita da un'organizzazione curvilinea e obliqua. La tavola conclude con una linea verticale punteggiata che dirige verso la superficie dell'acqua. Le ripetute linee curve sono l'espressione vibrante del tonfo dei crostacei.

²⁷⁷ Della *Lotta di granchi* esiste un dattiloscritto/manoscritto, datato «Gorizia febb. 1944», in cui la «Lotta» è sostituita da un semplice «Incontro». In esso si vede che del titolo dattilografato è stato cancellato il primo sostantivo in modo che resta l'intitolazione *I granchi (alfabeto in libertà)*. Cfr. R. CENISI, *Incontro di granchi (alfabeto in libertà)*, Mart, Archivio del '900, fondo Crali.

²⁷⁸ Per quanto riguarda la mia affermazione, mi riferisco alla descrizione generale di *Aeromusiche d'alfabeto in libertà* conservato negli Stati Uniti (<https://digital.wolfsonian.org/WOLF046692/00001/citation>) e alla consultazione online della pagina dedicata a *Lotta di granchi* della stessa versione americana.

Seconda voce

Sulla pagina riferita alla seconda voce (fig. 11), annunciata letteralmente in alto a destra, si nota fin dalla prima lettura una parte superiore e una inferiore. Sono staccate da uno spazio vuoto che è riempito dalla prima voce. Le due parti corrispondono all'area [a] e all'area [b] dello spazio rappresentato. Nella prima zona domina l'espressione «LLOMMM» scritta tra il titolo e un gruppo di onomatopee reiterato due volte. La lettura avviene prevalentemente in modo lineare e su un'immaginaria linea orizzontale con una variazione della dimensione dei caratteri. L'espressione onomatopeica «vscef»²⁷⁹ si ferma al centro della pagina ed è caratterizzata da un ingrandimento delle lettere. Ad essa segue l'onomatopea «ufffff» con un rimpicciolimento dei caratteri per poi passare a una certa stabilità, segnata da «glu glu gli glo gla gla gla». I colori dei caratteri del gruppo onomatopeico «vscef ufffff glu glu gli glo gla gla gla» variano a seconda della luminosità e appaiono alternativamente tra blu, azzurro e bianco. La «O» di «LLOMMM» si trova sullo stesso asse verticale della «f» di «vscef» e di conseguenza la vocale e la consonante possono formare una linea di separazione e dividere la superficie in una parte sinistra e una destra. L'intera tavola è caratterizzata dalla tipografia e dalla calligrafia nel senso che lo stile delle lettere dell'alfabeto varia tra caratteri stampati e quelli scritti a mano. Nella parte inferiore la tavola perde inizialmente l'orizzontalità cedendo spazio all'obliquità. Quest'osservazione è riferita al gruppo di onomatopee scritto a mano che introduce l'area [b] in cui l'orientamento delle espressioni alterna tra una lettura obliqua e orizzontale. Alla fine torna l'orizzontalità attraverso la ripresa dell'elemento plastico di [a]. Nella tavola l'artista inserisce, oltre ai caratteri, anche dei tratti grafici, ossia dei puntini che collegano in senso verticale, curvo e obliquo le espressioni onomatopeiche scritte a mano. Sul piano del contenuto la lettura delle onomatopee reiterate sopra menzionate, che si sviluppano in modo ascendente e dal centro in poi in modo discendente, dà la sensazione come se fosse un'onda che rappresenta il movimento ondoso.

L'artista, per esprimere la seconda voce, usa la carta gialla²⁸⁰ su cui appaiono gli elementi plastici colorati. La prima voce, invece, è articolata su un materiale trasparente su cui domina il nero. Sulla stessa superficie prevalgono le onomatopee, tra cui solo le espressioni «(1^a voce)» e «PLOMPM» sono colorate. Quest'ultima indica il tuffo rafforzato dal verde-azzurro. La disposizione e sovrapposizione degli elementi plastici non lasciano spazio per poter creare una griglia sull'intera superficie. Si vede un insieme (fig. 9), come se fosse un singolo complesso di caratteri e tratti grafici. L'unico modo è creare virtualmente la stessa linea orizzontale della seconda voce e dividere lo spazio rappresentato quasi a metà pagina in due parti. La trasparenza permette una lettura-vista complessa dell'intera tavola, ma la suddivisione in due pagine ricorda anche a un'assegnazione sul piano del contenuto. Lo spazio rappresentato mostra la lotta dei granchi che alla fine affondano. La seconda voce forma graficamente l'ambientazione. La prima voce, invece, rappresenta il movimento dei granchi finché cadono. La «lotta» e la conseguente rottura sembrano svolgersi nella parte inferiore indicate attraverso le onomatopee «zef» e «krack». Sulla base delle osservazioni si attribuisce alla prima voce la lettera 'x' e alla seconda voce la lettera 'y'.

$$\begin{aligned}v(x) / v(y) &= \text{'davanti'} / \text{'dietro'} \\v(x) / v(y) &= \text{'azione'} / \text{'ambientazione'} \\v(x) / v(y) &= \text{'nero'} / \text{'colorato'} \\v(x) / v(y) &= \text{'curvilineo'} / \text{'lineare'}\end{aligned}$$

²⁷⁹ La forma che costituisce l'onomatopea «vscef» corrisponde alla categoria che Vera Golini nel suo articolo *Toward a structural analysis of "Parole in libertà" published in "Lacerba" and "Poesia"* intitola «The Horizontal "V"» (1981: 280).

²⁸⁰ I colori primari costituiscono lo sfondo di tre su quattro testi visivi: rosso (*Siluri umani giapponesi*), blu (*Madrigale veneziano*) e giallo (*Lotta di granchi*).

In seguito si presentano le seguenti formule di omologazione:

‘curvilineo’: ‘lineare’ = ‘azione’: ‘ambientazione’
‘curvilineo’: ‘lineare’ = ‘instabilità’: ‘staticità’
‘instabilità’: ‘staticità’ = ‘movimento’: ‘ambiente’

Tutta la scena sembra essere rischiarata dalla «O» dell’espressione introduttiva che pare rappresentare il sole. *Lotta di granchi* è una composizione straordinaria ed è anche quella più complessa dell’opuscolo. Come nel caso del testo marinettiano, non è chiaro se la versione raccolta in *Aeromusiche d’alfabeto in libertà* sia stata realizzata da Crali o dal firmatario stesso. Il dattiloscritto/manoscritto di Cenisi è composto da un foglio in cui non sono accennate le due voci e non si sovrappone nessun elemento. Sfolgiando l’opuscolo conservato a Trieste, non ci si accorge che *Lotta di granchi*, in realtà, è un insieme di due pagine. L’uso del materiale trasparente, che unisce la composizione, è una scelta particolare, perfino eccezionale. *Lotta di granchi* rispecchia il testo visivo di Marinetti. Nella tavola di Cenisi sono gli animali che dopo la battaglia si tuffano, mentre in *Siluri umani giapponesi* sono i motori che precipitano. Nell’opuscolo ritorna una continua contrapposizione tra il concetto aereo, fortemente ancorato nell’ideologia futurista, e quello acqueo che sembra rievocare la Venezia passatista ricordata in particolare nel *Madrigale veneziano*.

Nel caso delle composizioni di *Aeromusiche d’alfabeto in libertà* i futuristi si esprimono anche attraverso la musica e così l’invenzione legata al relativo testo teorico assomiglia alla «sound poetry». ²⁸¹ Con il manifesto tecnico-letterario dedicato all’alfabeto in libertà, Marinetti e Crali chiudono la sperimentazione della scrittura futurista. Insieme a Cenisi si ispirano a diversi ambiti artistici e coinvolgono, tra l’altro, il “tattilismo”. Il risultato è un’innovazione che riassume varie sperimentazioni futuriste e nel contempo Marinetti riesce a sviluppare ulteriormente il paroliberismo. Le composizioni raccolte in *Aeromusiche d’alfabeto in libertà* offrono una lettura-vista ben meditata. I futuristi sono arrivati al vertice e presentano dei testi visivi assai raffinati e perfezionati. La scrittura futurista si trasforma e si rinnova in continuazione. Basta pensare alla struttura, al linguaggio o alla veste tipografica che segnano il tipico stile dell’avanguardia. L’uso contemporaneo di parole e immagini si manifesta in vari artisti e scrittori futuristi, quali Giacomo Balla, Paolo Buzzi, Francesco Cangiullo e Pino Masnata, per citarne alcuni. La scrittura verbo-visiva, sperimentata fino alla morte di Marinetti, continua poi nella Neoavanguardia.

In quest’articolo sono state riprodotte tutte le pagine della copia fotostatica di *Aeromusiche d’alfabeto in libertà* per gentile concessione della Biblioteca d’arte “Sergio Molesì” del Museo Revoltella Trieste.

R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d’alfabeto in libertà*, S.I., s.n., 1944. Biblioteca d’arte “Sergio Molesì”, Museo Revoltella Trieste, dono Sergio Molesì (riproduzione fotostatica).

²⁸¹ P. VALESIO, *Sbilanciamento*, in *Marinetti 70: sintesi della critica futurista*, a cura di A. SACCOCCIO e R. GUERRA, p. 19.

Bibliografia:

- AA.VV., *La rivoluzione tipografica*, introduzione di C. SALARIS, Milano, Sylvestre, Bonnard, 2001 («Universo libro»).
- G. BALLA, *Scritti futuristi*, raccolti e curati da G. LISTA, Milano, Abscondita, 2010 («Carte d'artisti», 125).
- D. CAMMAROTA, *Filippo Tommaso Marinetti: bibliografia*, Milano, Skira, 2002 («Documenti del Mart», 5).
- R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, S.I., s.n., 1944, in *Crali e il Futurismo. Avanguardia culturale*, a cura di M. DE GRASSI, presentazione di A. M. CISINT, testi di R. CRESTI ... [et al.], Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2019 (Catalogo della Mostra), pp. 147-154.
- R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, S.I., s.n., 1944. Biblioteca d'arte "Sergio Molesì", Museo Revoltella Trieste, dono Sergio Molesì (riproduzione fotostatica).
- R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, S.I., s.n., 1944. The Wolfsonian-Florida International University, <https://digital.wolfsonian.org/WOLF046692/00001/thumbs>, consultato il 29/11/2018.
- T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusica dell'alfabeto in libertà. Manifesto futurista*, Filippo Tommaso Marinetti Papers. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3483146>, consultato il 29/11/2018.
- A. FABBRI, *La cima della modernità: Il manifesto finale inedito del Futurismo*, «YIP. Yale Italian Poetry», V-VI, 2001-2002, pp. 267-298.
- V. GOLINI, *Toward a structural analysis of "Parole in libertà" published in "Lacerba" and "Poesia"*, «Canadian Journal of Italian Studies», IV, 3-4, 1981, pp. 277-298.
- A. J. GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in *Semiotica in nuce*, a cura di P. FABBRI e G. MARRONE, Roma, Meltemi, 2001 («Segnature», 5), vol. II, pp. 196-210.
- F. T. MARINETTI, *Collaudi futuristi*, a cura di G. VIAZZI, Napoli, Guida, 1977 («Tascabili», 44).
- C. REBESCHINI (a cura di), *Futurismo veneto: Crali aeropittorefuturista*, [S.I., s. n., 1990?] (Padova, Tipolitografica CS) (Catalogo della Mostra).
- P. VALESIO, *Sbilanciamento*, in *Marinetti 70: sintesi della critica futurista*, a cura di A. SACCOCCIO e R. GUERRA, Roma, Armando, 2014 (Avanguardia 21), pp. 17-21.

Documenti archivistici

- R. CENISI, *Incontro di granchi (alfabeto in libertà)*, Mart, Archivio del '900, fondo Crali.
- T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Siluri umani giapponesi. Parole musicali di F. T. Marinetti. Lunaria veneziana. Parole musicali di Crali*, Mart, Archivio del '900, fondo Crali.
- F. T. MARINETTI, *Siluri umani giapponesi (alfabeto in libertà)*, Mart, Archivio del '900, fondo Crali.

Immagini:

- R. CENISI, T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusiche d'alfabeto in libertà*, S.I., s.n., 1944. Biblioteca d'arte "Sergio Molesì", Museo Revoltella Trieste, dono Sergio Molesì (riproduzione fotostatica).

MAGHI E CIARLATANI TRA LETTERATURA E ARTI VISIVE NEL RINASCIMENTO

di Matteo Leta

Questo contributo si propone di sottolineare la stretta affinità di arti visive e letterarie nella rappresentazione del ciarlatano in epoca rinascimentale. Entrambe concorrono, tra la fine del XV secolo e la metà del XVII secolo, alla costruzione di un immaginario in cui questo personaggio diventa il simbolo sia dei vagabondi che affollano le città del Cinquecento, sia delle arti magiche che lambiscono l'eresia. Proprio per mostrare questa continua sovrapposizione, analizzeremo tre luoghi centrali nella rappresentazione del ciarlatano: la piazza, il laboratorio, e il cerchio magico in cui avviene il rituale. Inoltre, porremo l'accento sulla stretta correlazione tra l'immaginario ciarlatanesco e quello che si costruisce per Zingari. Questo popolo, arrivato in Europa occidentale nel XV secolo, viene descritto attraverso gli stereotipi del vagabondaggio e della stregoneria che sono centrali anche per la rappresentazione del ciarlatano.

1. La Piazza

Il ciarlatano è un personaggio centrale nelle piazze del Rinascimento, capace di raccogliere una folla divertita dalle sue farse e ansiosa di acquistare i ritrovati che presenta come elisir dall'indubbia efficacia. I suoi lazzi e i suoi filtri magici, tuttavia, gli attirano contro le critiche delle élites mediche e religiose del tempo, preoccupate di conservare il proprio predominio sulla cura del corpo e dell'anima.

Una delle caratteristiche principali del saltimbanco è costituita dal forte «carisma», che gli permette di ammaliare e terrorizzare il pubblico, come mostra William Eamon nella sua analisi del *Ciarlatano* di Bernardino Mei. Secondo Eamon, «la visione dal basso accentua la figura imponente del ciarlatano e il cielo tenebroso e carico di presagi acuisce la drammaticità della scena».²⁸² Il saltimbanco, anziano e barbuto, si staglia sulla folla di spettatori, mostrando con la mano sinistra una fiala di un suo ritrovato, mentre la mano destra è chiusa per la concitazione retorica del suo discorso. Le stesse azioni si ritrovano anche in una commedia neo-latina, *Epirota* di Tommaso Mezzo, in cui il ciarlatano «parlando protende la destra» mentre «con la sinistra mostra alla folla una radice enorme». In ragione della sua teatralità, gli stranieri radunatisi nella piazza di Siracusa inizialmente lo scambiano per il «tribuno» della città; ma grazie alle spiegazioni di un cittadino siracusano, capiscono che si tratta di un ciarlatano, le cui abilità da imbonitore sono essenziali, poiché gli spettatori del suo discorso «a gara si precipitano tutti alla mercanzia e lo affaticano a furia di comprare» solo dopo che «costui ha unto e riunto abbastanza» le sue presunte radici magiche.²⁸³

La piazza di Siracusa per Mezzo costituisce lo scenario naturale per la *performance* dei ciarlatani, così come la piazza del Campo a Siena per Mei. Il legame tra i saltimbanchi e questo spazio urbano si ritrova, però, anche nell'immaginario che accompagna la veneziana piazza San Marco. In questo luogo, infatti, Volpone erige il suo palco ciarlatanesco per sedurre Celia. La conquista della moglie di Corvino costituisce uno degli assi principali della commedia di Jonson, assieme ad un'altra truffa escogitata dallo stesso Volpone che, fingendosi ricco e prossimo alla morte, riesce ad approfittare della benevolenza degli altri personaggi, ansiosi di farsi nominare suoi eredi. Questo inganno ricorda la truffa dei *felpatores*, che si trova nello *Speculum cerretanorum* di Teseo Pini, un testo che raccoglie tutte le imposture orchestrate dai saltimbanchi. In particolare, i

²⁸² W. EAMON, *Il Professore di segreti*, Roma, Carocci, 2014, p. 152.

²⁸³ T. MEZZO, *Epirota*, In *Il Teatro umanistico veneto. La Commedia*, a cura di G. GENTILINI, Ravenna, Longo, 1983, p. 32-33.

felpatores simulano «di essere malati e di voler fare testamento nei confronti di un uomo ricco che, dopo la loro guarigione, resta la loro vittima e benefattore».²⁸⁴

I ciarlatani occupano piazza San Marco anche in una delle incisioni di Girolamo Franco, in cui essi dominano l'intero spazio dell'immagine. I saltimbanchi ai lati della scena sembrerebbero eseguire delle mascherate mentre nel gruppo centrale sono raffigurati alcuni personaggi abbigliati con delle maschere della commedia dell'arte, in presenza di una donna che suona il liuto e di un venditore di teriaca che si fa mordere da un serpente per mostrare l'efficacia del suo antidoto. David Gentilcore ha sottolineato il legame tra questa incisione ed il *Discorso De' Cerretani* contenuto nella *Piazza Universale di tutte le professioni del mondo*, un'opera enciclopedica in cui Tommaso Garzoni mette a nudo le imposture e gli inganni delle diverse professioni della società.²⁸⁵

Nella descrizione di Garzoni, i ciarlatani occupano tutti gli angoli della piazza e sembrano quasi assediare il popolo, che viene circondato dai loro palchi. I diversi saltimbanchi sviluppano una vera e propria performance, che alterna canti improvvisati, sonate di liuto, trucchi di prestidigitazione e commedie dell'arte.²⁸⁶ La teatralità e la finzione scenica sono un elemento centrale del loro successo anche nel campo medico, perché riescono a vendere i propri rimedi eseguendo delle dimostrazioni pratiche della loro efficacia. Si tratta, però, di inganni e truffe perché utilizzano serpenti non velenosi oppure «istruiscono alcuni ragazzi, et gli usano a tenere il fiato, e sbardelar gli occhi, e torcer la bocca, e il collo, e cambiarsi di colore».²⁸⁷

Garzoni, tra l'altro, fa anche riferimento al «Tamburino», che mette in scena dei giochi di prestigio, riuscendo a «far andare un ovo su per un bastone [...] quasi con arte magica».²⁸⁸ Questi oggetti, infatti, occupano un posto centrale anche sul banco del ciarlatano dipinto da Bosch, impegnato come Tamburino in trucchi prestidigitatori che hanno il potere di affascinare e irretire tutti gli astanti. Il vero obiettivo del ciarlatano è la truffa e, non a caso, nel dipinto di Bosch l'unico personaggio che non osserva i giochi di prestigio è il complice impegnato a sgraffignare il borsello di uno degli ingenui spettatori.²⁸⁹

Il dipinto potrebbe arricchirsi di una sfumatura diabolica, esaminando il cane ai piedi dell'impostore. Infatti, questo animale è una tradizionale rappresentazione del demonio, che sotto queste forme è spesso associato alle pratiche stregonesche. Infatti, nella *Vie d'Henry Corneille Agrippe*, André Thevet sottolinea come il celebre mago rinascimentale andasse sempre in giro con un «diavolo con le forme di un cane», il cui collare era istoriato da caratteri magici.²⁹⁰ Il demonio è un «nero cagnaccio» anche nella *Strega di Edmonton*.²⁹¹

Il diavolo può essere rappresentato come un animale, poiché con le sue lusinghe trascina gli uomini nella dimensione bestiale del peccato. Tra le raffigurazioni più comuni, c'è senza dubbio quella del demonio come *simia Dei*, perché imiterebbe goffamente Dio nella stessa misura in cui la scimmia cercherebbe, senza successo, di mimare atteggiamenti umani. In tal senso, i primati diventano un simbolo sia del diavolo, sia di una *naturae degenerantis homo*.²⁹² All'interno di questa simbologia della scimmia, potrebbero rientrare anche le incisioni di Van Der Borcht, in cui i primati interpretano diverse professioni umane, tra cui quella del ciarlatano. Peraltro, proprio l'associazione

²⁸⁴ Per il testo di Pini: B. GEREMEK, *Truands et misérables dans l'Europe moderne*, Paris, Gallimard, 2014, p. 235-236.

²⁸⁵ D. GENTILCORE, *Medical Charlatanism in early modern Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 47.

²⁸⁶ T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, t.2, Firenze, Olschki, 1996, p. 909-913. Sulla relazione tra ciarlatani e commedia dell'arte, cfr. Margaret A. KATRITZKY, *Was Commedia dell'Arte performed by mountbanks?*, «Theatre Research International», n.23 (2), 1998, p. 104-126.

²⁸⁷ T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, t.2, op. cit., p. 908.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 911.

²⁸⁹ J.-C. MARGOLIN, *Sur quelques figures de charlatans à la Renaissance*, In *Devins et charlatans au temps de la Renaissance*, textes réunis par M.-T. JONES-DAVIES, Paris, Centre de recherches sur la Renaissance, 1979, p. 42.

²⁹⁰ A. THEVET, *Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens*, à Paris, par la Vesve Kervert et Guillaume Chaudière, 1584, c. 543v.

²⁹¹ Cfr. W. ROWLEY, T. DEKKER, JOHN FORD, *La Strega di Edmonton*, Napoli, Liguori, 2005.

²⁹² G. MENGHI, *Compendio dell'arte essorcistica*, Bologna, per Giovanni Rossi, 1576, p. 101.

tra primati e saltimbanchi era uno dei simboli utilizzati per rappresentare l'azione diabolica,²⁹³ e gli stessi ciarlatani erano spesso sospettati di stregoneria.²⁹⁴

La connessione tra la dimensione ciarlatanesca e quella magica si nota, secondo Charles Zika, anche nella *Strega di Malleghem*, in cui questo personaggio è impegnato in un'operazione tipica dei saltimbanchi: l'estrazione della pietra della follia. A sottoporsi a questa inutile pratica ci sono gli abitanti di Malleghem, città immaginaria, il cui nome è una chiara allusione alla pazzia.²⁹⁵ Stregoneria, ciarlatanismo e follia diventano, allora, il simbolo di un'umanità pronta a farsi truffare e illudere, divenendo così facile preda delle tentazioni diaboliche.

2. Il Laboratorio

Il sintomo evidente di una tale debolezza intellettuale, che porta a non comprendere più il confine tra realtà e illusione, è proprio il laboratorio alchemico. Infatti, questo luogo mostra con chiarezza il disordine mentale delle vittime della magia che, malgrado versino in un'evidente povertà, non abbandonano gli studi di pratiche illusorie e inefficaci.

Il laboratorio maldestramente costruito da Metello, il folle distillatore delle *Stravaganze d'amore* di Castelletti, sembra rievocare quello confuso e disordinato dell'*Alchimista* di Bruegel il Vecchio. Nella commedia, infatti, l'alchimista ha realizzato un laboratorio in una stanza adibita a deposito di derrate alimentari; perciò è costretto a eseguire i suoi esperimenti in spazi angusti e sovraffollati, con la paura che un gatto o uno spiffero di vento possano rovinare ore di distillazione.²⁹⁶ Un altro laboratorio confuso e disordinato è quello di Momo, il protagonista dell'*Alchimista* di Lombardi. L'ingenuo distillatore, infatti, lo descrive attraverso un elenco caotico di pratiche alchemiche, pentole e pozioni, che rappresentano il disordine mentale di un folle che sta perdendo tutti i suoi risparmi per inseguire una scienza fallace.²⁹⁷

I fumi e le esalazioni possono intossicare l'alchimista, a tal punto da stravolgerne l'aspetto fisico ed alimentarne la follia. Non a caso, nel *Candelaio* di Giordano Bruno, Marta descrive il marito Bartolomeo mentre «salta e balla» tra le pentole del suo laboratorio, ormai completamente segnato nel corpo dai lunghi processi distillatori che hanno reso «quelli occhi rossi et arsi di sorte che rassomiglia a Luciferre».²⁹⁸ L'esposizione al fumo trasfigura Bartolomeo in un demone comico, che inorridisce più che spaventare la moglie. Una tale metamorfosi fisica è anche il simbolo di una progressiva perdita della ragione da parte dell'alchimista, che impazzisce nella vana speranza di arricchirsi.²⁹⁹

Di tutt'altro tenore sono, invece, i diavoli che compaiono vicino alla sedia ed alla fornace di Ermogene, nell'incisione di Van der Heyden che raffigura lo studio del mago. La scena viene ripresa da un episodio della *Legenda Dorata*, in cui San Giacomo riesce a convertire Ermogene, facendogli abbandonare le pratiche stregonesche. Questa vicenda sarà trattata anche in un'altra incisione, in cui si mostra Ermogene nel suo studio alle prese con un assalto da parte di diavoli – tra cui si distinguono alcuni in abiti da saltimbanchi – che cercano di vendicarsi del loro antico padrone.³⁰⁰ Ad ogni modo, la presenza di demoni negli studioli dei maghi sembra un tema abbastanza comune nella cultura del Rinascimento, a tal punto che proprio nel suo laboratorio Faust

²⁹³ Per il lato diabolico delle figure del ciarlatano e della scimmia, cfr. H.W. JANSON, *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londra, University of London, Warburg Institute, 1952.

²⁹⁴ Cfr. *Il libro dei vagabondi*, a cura di P. CAMPORESI, Torino, Einaudi, 1973, p. LIII e J. KOOPMANS, *Le théâtre des exclus*, Paris, Imago, 1997, pp. 78-80.

²⁹⁵ C. ZIKA, *The Appearance of witchcraft*, London, Routledge, 2007, p. 172-173.

²⁹⁶ C. CASTELLETTI, *Stravaganze d'amore*, a cura di P. STOPPELLI, Firenze, Olschki, 1981, p. 88.

²⁹⁷ B. LOMBARDI, *L'alchimista*, In *Commedie dell'Arte*, a cura di S. FERRONE, Milano, Mursia, 1985, p. 115-116.

²⁹⁸ GIORDANO BRUNO, *Candelaio*, In ID., *Opere Italiane*, t.1, testi critici di Giovanni Aquilecchia, coordinamento generale di Nuccio Ordine, Torino, U.T.E.T., 2002, p. 303-304.

²⁹⁹ Sulla follia nel *Candelaio*, cfr. N. ORDINE, *La Soglia dell'ombra*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 46-51.

³⁰⁰ C. ZIKA, *The Appearance of witchcraft*, op. cit., p. 162-168.

sigla il contratto col diavolo. Peraltro, dopo aver suggellato il patto, Mefistofele invita altri demoni a riempire lo studiolo e ad eseguire un balletto.³⁰¹

Il laboratorio è un elemento centrale anche per le streghe, che lo utilizzano per preparare filtri, belletti e pozioni magiche. Nella *Cortigiana* di Aretino, Alvigia, pur dispiaciuta perché la sua padrona sta per essere arsa sul rogo, attende con ansia di ricevere il grande lascito che l'altra strega le ha destinato. Infatti, alla ruffiana andranno «lambicchi da stillare, erbe colte alla luna nuova, acqua da levar lentigini, unzioni da levar macchie del volto, una ampolla di lagrime d'amanti», pozioni afrodisiache, «polvere da uccider gelosi» e persino delle «fune d'impiccati a torto».³⁰²

Gli oggetti macabri ritornano anche tra gli ingredienti presenti nella casa di Artemona, la strega e ruffiana della commedia *I Tre Tiranni* di Agostino Ricchi, in cui Fileno racconta di aver trovato delle «stanze fantastiche, affummate», in cui delle «vecchie sciancate [...] e un'infinità di fanciullette» lavorano alle pozioni magiche. Infatti, «una pesta ossa / e più cose bizzarre; una crivella / le polveri e sementi; un'altra l'erbe / mette ne le strettoie e cava il sugo; / questa fa medicine; un'altra unguenti». La casa di Artemona è una vera e propria fabbrica di pozioni, un gigantesco laboratorio magico riempito di «lambicchi e campane da stillare», ma anche di brandelli di uccelli, «più animali scorticati; / e pelle e grassi e sangui come inchiostro; / unghie e capei morti».³⁰³

Anche un'incisione di Hans Baldung Grien presenta un gruppo di streghe alle prese con un macabro sacrificio a base di ossa e teschi umani. Questa scena potrebbe rappresentare, secondo Zika, una vera e propria inversione della messa cristiana (un tale significato sarebbe confermato anche dal rosario fatto con brandelli di ossa e piccoli teschi). In questa prospettiva, rituali e laboratori favoriscono un totale rovesciamento dei valori religiosi e naturali, poiché le streghe stravolgono la liturgia canonica e utilizzano dei cadaveri, arrivando perfino a macchiarsi di necrofagia.³⁰⁴

Questa tendenza al cannibalismo è documentata anche nel *Ragionamento del Zoppino fatto frate e Ludovico puttaniere*, in cui si criticano aspramente le streghe che si riempiono «le tasche de' denti cavati delle putrefatte mascelle d'impiccati, a' quai spesso ancora o il capestro tolgono o le scarpe!». Zoppino, inoltre, racconta di aver «visto riportare i pezzi intègri della putrida carne, la qual con parole che elle a lor modo dicono, [...] danno a mangiare».³⁰⁵

3. Il cerchio magico

Nella descrizione dei rituali stregoneschi, il valore del cerchio magico viene ribadito con insistenza, poiché si tratta di un luogo protetto, in cui le forze incontrollabili del soprannaturale non possono entrare.³⁰⁶ Lo spazio circolare è fondamentale nella rappresentazione pittorica e letteraria della magia, in ragione del carattere diabolico insito nella figura circolare, come sostiene, tra gli altri, l'inquisitore e teologo Sébastien Michaëlis.³⁰⁷ Una tale centralità è confermata anche da un'incisione di Hans Schäußlein in cui si allude ai diversi tipi di magia: qui il centro è occupato proprio dal cerchio rituale, lambito dal demone che lo stregone ha appena evocato. L'immagine è

³⁰¹ C. MARLOWE, *Dottor Fausto*, in ID., *Teatro Completo*, Milano, Adelphi, 1966, p. 446-447.

³⁰² P. ARETINO, *Cortigiana*, in ID., *Teatro*, t.1, a cura di P. TROVATO e F. DELLA CORTE, Roma, Salerno ed., 2010, p. 262-263.

³⁰³ A. RICCHI, *I Tre Tiranni*, a cura di A.M. GALLO, Milano, Il Polifilo, 1998, p. 34-36.

³⁰⁴ Zika ritiene inoltre che le salsicce presenti nella scena possano essere il simbolo delle fantasie contemporanee in relazione al fantomatico potere delle zingare di castrare e di annullare la virilità degli uomini, cfr. C. ZIKA, *The Appearance of witchcraft*, op. cit., p. 15.

³⁰⁵ *Ragionamento del Zoppino fatto frate e Ludovico puttaniere*, Milano, Longanesi, 1969, p. 20-21.

³⁰⁶ M.-M. MARTINET, *Images du cercle diabolique*, in *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance* a cura di M.T. JONES-DAVIES, Paris, Touzot, 1988, pp. 125-30.

³⁰⁷ S. MICHAËLIS, *Pneumologie ou Discours des Esprits*, in ID., *Histoire admirable de la possession et conversion d'une pénitente séduite par un magicien*, Paris, C. Chastellain, 1613, p. 173.

completata da altre piccole scene di stregoneria, che permetterebbero di controllare il clima o di volare.³⁰⁸

La commedia rinascimentale riprende e rovescia il valore sacrale ed esoterico del cerchio, trasformandolo in uno spazio della beffa, in cui vengono ridicolizzati quei personaggi disposti a dare credito alla magia. Un esempio, in questo senso, è fornito da *I Tre Tiranni* di Ricchi, in cui Pilastrino e Listagiuro convincono il *senex libidinosus* Girifalco a restare fermo in un presunto cerchio magico mentre fingono di evocare un demone. Tuttavia, i due ciarlatani approfittano della paura del vecchio innamorato per malmenarlo e derubarlo.³⁰⁹

Il ruolo del cerchio è ribadito anche da Pierre Le Loyer, che ne sottolinea la centralità durante l'evocazione demoniaca. Lo scrittore francese, tuttavia, ammette che il diavolo può violare lo spazio protettivo del cerchio per aggredire il mago qualora quest'ultimo non abbia eseguito correttamente il rituale.³¹⁰ In una commedia di Le Loyer, il *Muet insensé*, lo scolare innamorato viene punito dal diavolo che entra nel cerchio, in cui si trovava il mago improvvisato, per massacciarlo di botte a tal punto da renderlo muto.³¹¹

Lo spazio circolare indica, dunque, l'evocazione demoniaca e, in questo senso, assume anche significati eretici. Non a caso, la moresca, una scatenata danza in cerchio effettuata attorno ad un idolo, diventa centrale nella descrizione del sabba delle streghe.³¹² Si tratta di *topoi* diffusi, come testimoniano alcuni versi del *Baldus* di Folengo, in cui uno dei diavoli, durante un convito stregonesco, «fa dei balzi d'allegria, da pazzarellone, esegue una serie di saltelli e intesse una moresca».³¹³

La *Malinconia* del 1533 di Lucas Cranach mostra un altro punto importante nella riflessione rinascimentale sulle streghe: l'umore melanconico, ritenuto una delle cause organiche che spingevano ad abbandonare la fede cristiana per abbracciare quella nel demonio. Secondo Nicole Jacques-Chaquin, spesso la malinconia viene espressa con i fumi ed i vapori che escono dal corpo delle streghe.³¹⁴ Nel dipinto di Cranach, invece, si può osservare una donna che affila un bastone, mentre ai suoi piedi si tiene proprio una moresca che «crea un senso di disordine morale» e che sarebbe una «rappresentazione della vita governata dalla vanità e dai sensi».³¹⁵

Anche la moresca, naturalmente può essere piegata al servizio della beffa e di una finta epifania diabolica. Un esempio, in tal senso, è costituito dall'*Alchimista* di Lombardi, in cui Vulpino e i suoi sodali attaccano il povero Momo, travestiti da spiriti. Questa scena rovescia il paradigma della moresca, sia perché i ballerini sono dei finti demoni, sia perché il centro della danza non è costituito dall'idolo o dal diavolo, ma dallo sciocco alchimista. Inoltre, questa moresca non costituisce un momento di unione tra il demonio e i suoi seguaci. Al contrario: tutte le botte ricevute da Momo lo convincono definitivamente a desistere dalle pratiche magiche.³¹⁶

4. Gli Zingari

La danza sembrerebbe, dunque, un elemento centrale nella rappresentazione della magia. Non a caso, alcuni popoli, che vengono associati a queste pratiche, sono spesso descritti come abili

³⁰⁸ C. ZIKA, *The Appearance of witchcraft*, op. cit., p. 37-38.

³⁰⁹ A. RICCHI, *I Tre Tiranni*, op. cit., p. 59-64.

³¹⁰ P. LE LOYER, *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions d'esprits*, Paris, chez Nicolas Buon, 1605, p. 782.

³¹¹ P. LE LOYER, *Comédie du muet insensé*, In *La Comédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, vol. 7, texte édité et présenté par A. BETTONI et D. GENTILI, Firenze, Olschki, 2015, p. 146-149.

³¹² Cfr. J. KOOPMANS, *Le Théâtre des exclus*, op. cit., p. 210-214.

³¹³ TEOFILO FOLENGO, *Baldus*, a cura di M. CHIESA, Torino, UTET, 1997, t.2, pp. 746-767 (XIX, vv. 45-133).

³¹⁴ N. JACQUES-CHAQUIN, *Feux sorciers*, «Terrain», 19, octobre 1992.

³¹⁵ C. ZIKA, *The Appearance of witchcraft*, op. cit., p. 108.

³¹⁶ B. LOMBARDI, *L'Alchimista*, op. cit., p. 173-175.

ballerini. Un esempio, in tal senso, è offerto dagli zingari, «per metà diavoli» che avrebbero dato il nome proprio ad una delle danze in cerchio, descritte da Pierre De Lancre nei sabba del Labourd.³¹⁷

Così, il popolo gitano, arrivato in Europa occidentale a partire dal XV secolo, diventa vittima di un duro atteggiamento repressivo, la cui intensità cresce durante il XVI secolo. Un tale ostracismo nei loro confronti potrebbe spiegarsi proprio con lo stereotipo che li inquadrava come dei pericolosi stregoni e ciarlatani, la cui sopravvivenza dipendeva solo da truffe e crimini.³¹⁸

Il pregiudizio nei confronti degli zingari persiste anche nella letteratura e nel teatro contemporaneo, come mostrano gli *Strambotti rusticali e contentione di un villano e di una zinghara* di Bastiano Di Francesco. In questa brevissima *pièce* pubblicata per la prima volta nel 1518, la gitana chiromante racconta le sue peregrinazioni dall'Egitto e pronostica un felice avvenire a una delle donne presenti in scena. La protagonista riesce così ad acquistare la fiducia del villano, che costituisce il vero obiettivo delle sue truffe: lo persuade, infatti, a sottoporsi a un rituale chiromantico, durante il quale lo deruba del borsello, prima di darsi alla fuga.³¹⁹

La natura criminale e ciarlatanesca degli zingari acquista un valore proverbiale nel XVI secolo, al punto che Bosch inserisce nel *Carro del fieno*, una gitana chiromante. Questo personaggio finge di leggere la mano a una sua cliente, mentre una zingara più piccola la deruba del borsello. La scenetta viene inserita in un'opera che costituisce, nelle intenzioni di Bosch, un catalogo dei peccatori e dei criminali, tra i quali spicca peraltro anche un ciarlatano.³²⁰

Il personaggio della zingara chiromante, dunque, gode di un largo successo nell'immaginario culturale del Rinascimento e della Controriforma, come testimoniano anche i quadri di Caravaggio. Secondo Mina Gregori, la sua *Buona Ventura* può essere associata a *I Bari*, in ragione di affinità stilistiche – che rimandano al mondo della commedia dell'arte – ed anche concettuali, poiché entrambi i dipinti presentano le truffe e le disavventure in cui incorre un giovane ingenuo. La zingara di Caravaggio ricevette il plauso degli ambienti letterari dell'epoca, al punto che Gasparo Murtola – celebre anche per l'aspra polemica con Marino – le dedicò un madrigale, mettendo a paragone la straordinaria abilità magica della gitana e quella pittorica di Caravaggio. Infatti, entrambi riescono, secondo Murtola, a creare una dimensione diversa dalla realtà, illudendo i propri clienti.³²¹ In questa prospettiva, zingaro e pittore si corrispondono in ragione proprio della comune abilità di manipolare la realtà con l'inganno.

Del resto, la gitana possedeva un forte valore simbolico nell'iconologia della Controriforma; infatti, a causa del suo stile di vita errabondo e mendico, questo personaggio veniva utilizzato per rappresentare la povertà. Inoltre, la zingara poteva anche simboleggiare la commedia dell'arte, duramente criticata all'epoca poiché ritenuta un pericolo per la moralità pubblica, esattamente come le *performances* di ciarlatani e zingari. Tuttavia, uno scrittore come Giordano Bruno, spesso associato a Caravaggio per ragioni caratteriali e tematiche, aveva riletto in un'ottica positiva il personaggio dello zingaro ciarlatano, raffigurandolo nelle vesti di filosofo.³²²

Nel *Candelaio*, Scaramurè è sia un ciarlatano capace di rapinare e ingannare Bonifacio, sia un raffinato pensatore. In tutta la commedia, i «paradossi» dello zingaro «sofista» sembrano alludere alla sua natura filosofica, fondata su un'attitudine a squarciare il velo delle illusioni e della *doxa*.³²³

³¹⁷ P. DE LANCRE, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, introduction critique et notes de N. JACQUES-CHAQUIN, Paris, Aubier, 1982, p. 194.

³¹⁸ Cfr. B.W GEREMEK, *L'Arrivée des Tsiganes en Italie: de l'assistance à la répression*, In *Timore e Carità*, a cura di G. POLITI, M. ROSA, F. DELLA PERRUTA, Cremona, Libreria del Convegno, 1982, p. 27-44.

³¹⁹ B. DI FRANCESCO, *Strambotti rusticali e contentione di un villano e di una zinghara*, Siena, per Simione di Niccolò Cartolaio, 1518 [Bibl. Acc. dei Lincei, CORS 92 C 29.4]. Sulla rappresentazione degli zingari nella commedia rinascimentale, cfr. L. PIASERE, *Buoni da ridere, gli zingari*, Roma, CISU, 2006.

³²⁰ Cfr. D. BRUNA, *Tsiganes, premiers regards*, Lyon, Fage, 2014, p. 92-97.

³²¹ G. MURTOLA, *Rime del sig. Gasparo Murtola*, Venezia, appresso Roberto Meglietti, c. 226v.

³²² Su Caravaggio e Bruno, cfr. F. BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 473-483 e N. ORDINE, *La Soglia dell'ombra*, op. cit., 231-241.

³²³ Del resto, l'intera commedia si giocherebbe nella dicotomia tra «realtà e apparenza», cfr. N. ORDINE, *La soglia dell'ombra*, op. cit., pp. 45-70.

Ad esempio, nel quinto atto Scaramur  riesce a far liberare i folli Mamfurio e Bonifacio dalla prigionia dei «barri», relativizzando il punto di vista dei carcerieri. Davanti al loro capo Sanguino, egli sostiene che «la vostra commedia   bella: ma in fatti di costoro   una troppo fastidiosa tragedia»³²⁴. Il ciarlatano, tradizionalmente associato all'inganno e alla truffa, diventa cos  il portavoce delle vittime, invitando gli altri personaggi – e implicitamente anche il pubblico – a tener conto della loro sorte.

Lo zingaro assume il compito di difendere Mamfurio e Bonifacio davanti ai loro aguzzini, facendo riferimento a uno dei tratti caratteristici della filosofia di Bruno: la complementariet  di comico e serio.³²⁵ Scaramur  scopre la tragedia che si nasconde all'interno della commedia, diventando la perfetta maschera di Bruno che, invece, utilizza la figura comica del Sileno per esprimere il «principio ermeneutico» della sua filosofia. Il ciarlatano comprende la tragedia che vivono i due folli prigionieri, facendo lo stesso sforzo che Bruno propone ai suoi lettori: andare oltre la «superficie de mimici, comici et istrionici Sileni» per scoprire «il tesoro della bontade e veritade».³²⁶ In quest'ottica, non   un caso, allora, che l'atteggiamento di Scaramur  dinnanzi a Sanguino sembri ricalcare il ruolo del filosofo, tracciato proprio nel quinto atto del *Candelaio*. In un dialogo tra Gioan Bernardo e Ascanio, quest'ultimo si era soffermato sull'importanza di quelli che «parlano liberamente». La loro *parresia*  , infatti, indispensabile per la vita dello Stato ed   l'unico strumento per fare in modo che «principi e giudici s'accorgano degli errori che fanno».³²⁷

³²⁴ GIORDANO BRUNO, *Candelaio*, op. cit., p. 393.

³²⁵ N. ORDINE, *La soglia dell'ombra*, op. cit., p. 51-52.

³²⁶ *Ibid.*, p. 37-40.

³²⁷ GIORDANO BRUNO, *Candelaio*, op. cit., p. 406.

DEREK WALCOTT TRA POESIA E PITTURA IN *TIEPOLO'S HOUND*

di Mattia Mantellato

1. Introduzione: il legame tra arte e poesia nel *Tiepolo's Hound* di Walcott

Scopo di questo intervento è quello di dimostrare come uno degli aspetti innovativi dell'opera di Derek Walcott sia quello di riuscire a “fondere” versi poetici con altri tipi di strutture e tematiche appartenenti a linguaggi artistici eterogenei e differenti, quali il mondo della musica, della danza e del movimento ma soprattutto della pittura.³²⁸

La critica tende spesso a dimenticare come Walcott, poeta dalla «stupefacente felicità verbale» per definizione del suo amico e collega Brodskij, non sia stato solo uno degli scrittori cardine dell'arcipelago delle isole caraibiche, ma anche un importante drammaturgo (se non il fondatore della prima compagnia di teatro delle Antille, il *Trinidad Theatre Workshop*), critico e pittore.

A tal proposito è bene ricordare come l'influenza delle “arti” sia sempre stata decisiva nel percorso di vita dell'autore sin dalla sua prima giovinezza. Quando il poeta ha appena un anno di vita, infatti, suo padre muore e il giovane cresce sotto la guida di Harold Simmons, un famoso pittore della regione che lo introduce al mondo dell'arte e gli presenta quello che diventerà il suo migliore amico: Dunstan St. Omer, un giovane appassionato di pittura come lui con il quale Walcott stringerà un particolare patto successivamente incluso nella sua autobiografia in versi dal titolo *Another Life*:

[...] that [they] would never leave the island / until [they] had put down, in paint, in words / as palmists learn the network of a hand, / all of its sunken, leaf-choked ravines, / every neglected, self-pitying inlet [...].³²⁹

Tra le molteplici raccolte di poesie nelle quali l'autore tenta di “far dialogare” poesia e pittura, uno dei casi più riusciti è sicuramente quello dell'opera *Tiepolo's Hound, Il Levriero di Tiepolo*. Pubblicato nel 2000, il poema intreccia le vicende di due personaggi, o meglio di due artisti: Walcott sovrappone la storia di Camille Pissarro, pittore francese di origini caraibiche, a quella di un suo alter-ego in parte autobiografico e in parte immaginario che, tormentato dalla “vampa di luce” sulla coscia di un levriero intravista in un quadro in esposizione al Metropolitan Museum of Art, non riesce a ricordare se è da attribuire a Tiepolo o a Veronese.

Le due vicende in realtà offrono lo spunto per riflettere su temi cari alla poetica walcottiana, quali l'esilio, l'idea di rappresentazione identitaria e il ruolo e il significato dell'arte e del processo artistico nel “nuovo” e nel “vecchio mondo”, e quindi nei Caraibi e in Europa.

Fine ultimo di questo intervento sarà quello d'indagare, in un primo momento, quel particolare rispecchiamento che Walcott suggerisce tra il proprio percorso artistico e quello di Pissarro per poi passare all'analisi della de-strutturazione di forme e strutture poetiche operata in relazione all'organizzazione e alle tematiche delle tele che lo ispirano. Infine si esamineranno gli

³²⁸ Per approfondimenti sugli influssi delle arti figurative nell'opera walcottiana si veda: S. BROWN, *The Art of Derek Walcott*, Ann Arbor, University of Michigan, 1991, e in particolare il saggio di Clara Rosa de Lima dal titolo *Walcott: Painting and the Shadow of Van Gogh*.

³²⁹ D. WALCOTT, *Another Life*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1973, pp.59: [...] non avremmo mai lasciato l'isola / finché non ne avessimo descritto, con il colore, e con le parole, / come i chiromanti leggono le linee della mano, / ogni sua singola gola sommosa / ogni sua insenatura dimenticata e commiserata [...] [mia traduzione, enfasi aggiunta].

itinerari di riflessione identitaria che l'autore propone nel tentativo di "rappresentare" una regione che non può esimersi dal trascurare i fardelli del passato coloniale, ma neppure il presente, contraddistinto da popoli dai retaggi plurimi ed eterogenei.

2.1 Itinerari della migrazione: Walcott e Pissarro a confronto

La scelta di Camille Pissarro non è casuale in quanto autore e pittore condividono gran parte delle loro vicende artistiche e familiari. Pissarro nasce nel 1830, quindi cento anni prima di Walcott; anch'egli viene considerato un artista "meticcio" in quanto proviene dall'isola caraibica di St. Thomas e da una famiglia sefardita portoghese che si era trasferita nella colonia un tempo danese e poi francese. Entrambi fanno parte di una minoranza all'interno di una regione già di per sé eterogenea dal punto di vista etnico: se Pissarro è infatti un ebreo in terra cattolica, la famiglia di Walcott è metodista con origini inglesi, danesi e africane.

Dopo aver trascorso un periodo di studi in Francia, Pissarro rientra ai Caraibi e dopo vari tentativi da parte della famiglia nel dissuaderlo a diventare un pittore, «we pray that you follow the business, not turn into a painter»,³³⁰ il giovane scappa dapprima in Venezuela e poi alla volta della Francia. Non farà più ritorno alla sua isola natia e questo, secondo Walcott, sarà uno dei motivi che renderà il pittore perseguitato e mai riconosciuto come artista in Francia. Anche Walcott ha peregrinato per molti anni alla ricerca di stimoli e di una sorta di conferma del proprio talento, ma forse più che per volontà nel suo caso si è trattato di necessità in quanto se fosse rimasto ai Caraibi, come lui stesso ha suggerito a più riprese in varie interviste e colloqui, non avrebbe mai raggiunto la fama di cui ha goduto nel corso della sua carriera. Per Walcott, infatti, il ritorno alle origini e la riscoperta delle proprie radici identitarie restano aspetti e processi fondanti nella ricerca esistenziale di un artista, e in particolare di un'identità "ibrida" come la sua e quella dei suoi connazionali. A differenza di altri protagonisti walcottiani, invece, Camille Pissarro fatica ad accettare la propria condizione non solo di isolano, ma anche di emarginato, e quindi di uomo proveniente dalle lontane terre dell'impero. Non è un caso dunque se gli unici versi in creolo che si distinguono nel poema siano un monito contro lo stesso Pissarro, o forse una sorta di profezia scaturita dalla figura dei suoi antenati: «We know you going. / We is your roots. Without us you weak».³³¹ Con il proseguo della narrazione è facile cogliere come la vita di Pissarro in Francia non sia stata affatto semplice. Oltre a dover provvedere a una famiglia numerosa, l'artista fatica a trovare l'ispirazione in un paesaggio grigio e totalmente diverso da quello della sua isola che, al contempo, continua a perseguitarlo: «he paints in dialect, like an islander, / in a fresh France».³³² Allo scoppio della guerra franco-prussiana Pissarro è costretto a lasciare la Francia per rifugiarsi in Inghilterra assieme a Monet e al rientro scopre che gran parte dei suoi lavori sono stati distrutti dai soldati. Dopo essere stato brutalmente scosso dal caso Dreyfus, Walcott fa tornare Pissarro con il pensiero alla sua isola e lo fa riflettere sullo sforzo compiuto nel dimenticare le sue origini nonché sul fatto che, forse, questa decisione sia stata alla base di tanti dispiaceri e tormenti subiti:

Banish the island from your mind completely, / its zebra patterns of palm light and shade, //
the rain-glazed drizzles of Charlotte Amalie, / and the slave voices down Dronningens Gade.
// The slaves still practised obeah. Was he cursed / for abandoning the island, with the terror //
of work unfinished and his death rehearsed / in every casual accident, not error?³³³

³³⁰ D. WALCOTT, *Il levriero di Tiepolo*, edito da Andrea Molesini, Milano, Adelphi, 2005 [2000], pp. 50: Preghiamo che tu segua gli affari, non diventi un pittore.

³³¹ Ivi, pp. 56: Sappiamo tu parti. / Noi essere tue radici. Senza di noi tu debole.

³³² Ivi, pp. 112: Dipinge in dialetto, come un isolano, / in una Francia fresca.

³³³ Ivi, pp. 160: Scaccia l'isola dalla mente, scaccia / i motivi zebrati dall'ombra e dalla luce delle palme, // la fosca polvere di pioggia di Charlotte Amelie, / e le voci di schiavi giù per Dronningens Gade. // Gli schiavi facevano ancora

2.2 Sperimentazioni, sovvertimento e riflessione artistica

Se il tema dell'esilio, volontario o involontario, desiderato o ricercato, è una delle tematiche attorno alle quali ruota l'intero poema, il *Tiepolo's Hound* è anche il poema della sperimentazione e della riflessione sul processo artistico. Una delle caratteristiche che accomuna, infatti, sia la pennellata di Pissarro che la penna di Walcott è sicuramente quella del ripensamento e rimodellamento delle forme cosiddette canoniche e tradizionali. Pissarro è uno tra i primi esponenti dell'impressionismo nonché il tutore di importanti innovatori dell'arte successiva, come Cézanne. Walcott, a partire dal capolavoro epico *Omeros*, compie un vero e proprio ribaltamento nei confronti del "canone" facendosi carico di scrivere versi che raccontino le storie di emarginati, di persone comuni, come i marinai, le cameriere e i pensionati della sua isola, andando così ad intaccare e sovvertire le fondamenta stesse dell'epos classico.³³⁴

L'innovazione di Pissarro non verrà riconosciuta e le accademie faranno fatica ad accettare la sua arte e il suo modo di dipingere. Come è già stato evidenziato, Walcott riconosce e denuncia le ragioni di questo disconoscimento artistico nell'incapacità dell'artista di riappropriarsi delle sue origini, tuttavia nel corso del poema è maggiormente interessato a sondare le possibilità con cui la lingua e il verso poetico "sconfinano" nei meandri della rappresentazione pittorica e figurativa. Ecco allora alcuni esempi di questo procedimento al contempo artistico e scrittorio del tutto walcottiano:

If I pitched my tints to a rhetorical excess, / it was not from ambition but to touch the / sublime, // to heighten the commonplace into the sacredness / of objects made radiant by the slow glaze of / time // [...] I approach every canvas with a pompous piety, / faithful to the lines of the drawing, a devotion / transferred // from a different servitude, to lines of poetry / proceeding by systematic scansion, brush / stroke and word.³³⁵

oppure ancora:

Strokes of paint / are phrases that haphazardly cohere / around a point to build an argument.³³⁶

Walcott sperimenta lungo l'arco di tutta la sua produzione poetica. Nel *Levriero di Tiepolo* compie però un ulteriore passo adottando una sorta di transcodificazione (o modificazione dei campi semantici) nel passaggio in cui definisce la pittura come musica e la poesia come pittura. È in questa prospettiva che, parlando dell'opera di Cézanne, allievo di Pissarro, il poeta afferma che la curva delle sue linee assomiglia a quella di un pentagramma:

The practice of modulation by a succession / of square progressive strokes transformed a /

sortilegi: per aver / lasciato l'isola non era forse stato maledetto / col terrore dell'opera incompiuta, con la morte // presagita in ogni minimo incidente?

³³⁴ In *Nobody's Nation: Reading Derek Walcott* Paul Breslin compie un'attenta disamina dei capolavori walcottiani e nella sezione dedicata al *Levriero di Tiepolo* afferma: «In his career, we see in practice what Walcott hints at, in *Omeros*, by the phrase "reversible world"» (P. BRESLIN, *Nobody's Nation: Reading Derek Walcott*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001, pp. 283). Il rovesciamento del "canone occidentale", dal quale l'autore attinge per poi prendere le distanze, si realizza dunque lungo tutto il corso della sua intensa e prolifica carriera.

³³⁵ D. WALCOTT, *Il levriero di Tiepolo*, edito da Andrea Molesini, Milano, Adelphi, 2005 [2000], pp. 196-198: Se ho intonato le mie tinte a un eccesso retorico / non fu per ambizione ma per toccare il / sublime, // per innalzare il luogo comune fino alla sacralità / di oggetti resi radiosi dal lento smalto del / tempo // [...] Mi accosto a ogni tela con una *pietas* solenne, / fedele alle linee del disegno, con una devozione / trasferita ai versi da un differente servaggio: / sistematica scansione, pennellata e parola.

³³⁶ Ivi 2005, pp. 90: Le pennellate / sono frasi che a caso convergono / per erigere un ragionamento.

canvas // by Cézanne to a musical score. This was not / Impression / but visible syntax [...].³³⁷

Come suggerisce Sarah Fulford in un saggio sulla ricerca del sublime walcottiano, già nel 1996, in *Patterns of Existence*, l'autore dichiarava come «the anguish of every art is that it is continually groping to escape from itself».³³⁸ Quest'idea di sconfinamento artistico e di compenetrazione di generi e stili artistici e letterari è la base su cui poggia l'innovatività e la sperimentazione del poema.

All'inizio del *Tiepolo's Hound* il personaggio di Walcott è convinto di aver visto per la prima volta al MoMa di New York il dipinto di Paolo Veronese *Cena a casa di Levi* (1573) nel quale, al centro della scena sotto al tavolo dei commensali, si distinguono le cosce di un levriero. L'opera ritrae l'ultima cena di Cristo e avrebbe dovuto intitolarsi così ma la scelta del pittore di affrontare la tematica in maniera innovativa non solo ambientando la scena in un sontuoso palazzo veneziano in stile classico, ma includendo in essa personaggi provenienti da terre lontane e persino animali che solitamente non venivano rappresentati come il levriero, attira sull'opera la condanna dell'inquisizione e lo costringe a cambiarne il titolo.



Fig.1: Paolo Veronese, *Cena a Casa di Levi*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1573.

Quando viene convocato Veronese si giustifica affermando «[...] noialtri pittori si pigliamo le licenze che si pigliano i poeti e i matti»:³³⁹ è esattamente la stessa idea di scomposizione e di destrutturazione attuata dallo scrittore caraibico che così descrive, attraverso una memorabile ècfrasis, la sua prima visione dell'opera:

On my first trip to the Modern // [...] I remember being / stunned as I studied the exact expanse / of a Renaissance feast, the art of seeing. // Then I caught a slash of pink on the inner thigh / of a white hound entering the cave of a table, / so exact in its lucency at *The Feast of Levi*, / I felt my heart halt. // [...] So a miracle leaves / its frame, and one epiphanic detail / illuminates an entire

³³⁷ Ivi 2005, pp. 116: Cézanne modulava una successione / di pennellate regolari fino a trasformare la / tela / in uno spartito musicale. // Non era Impressione / ma sintassi visibile.

³³⁸ S. FULFORD, *Painting the Sublime in Visible Syntax: Derek Walcott's Tiepolo's Hound*, «The Cambridge Quarterly», XXXIII, 2004, pp. 23: «il tormento di ogni arte è quello di cercare di fuggire costantemente da sé stessa» [mia traduzione].

³³⁹ B.M. RIZZOLI, *Pittori, poeti e matti: il processo a Paolo Veronese*, dicembre 2017, <http://www.lundici.it/2015/11/pittori-poeti-e-matti-il-processo-a-paolo-veronese/>, consultato il 10/08/2018.

epoch // [...] Between me and Venice, the thigh of a hound; / my awe of the ordinary, because even as I write, / paused on a step of this couplet, I have never found / its image again, a hound in astounding light. // Everything blurs. Even its painter. Veronese / or Tiepolo [...].³⁴⁰

2.3 Giochi di luce e rappresentazioni identitarie tra pittura e realtà

Il dipinto di Veronese è un pretesto per introdurre un tema focale per l'autore: il problema della rappresentazione e della percezione identitaria di un luogo, i Caraibi, dove un crogiolo di etnie migranti, arrivate a seguito della colonizzazione e della rotta degli schiavi, ha rimpiazzato le popolazioni autoctone delle isole. Ci si chiederà come un quadro possa alludere a questa complessa tematica. L'associazione non è semplice, ma Walcott è capace di rendere esplicito il discorso attraverso una serie di indizi. Lungo tutto il poema, infatti, al levriero bianco della rappresentazione di Veronese viene contrapposto un «black mongrel», un meticcio, un cane bastardo nero. Il cane insegue la famiglia di Pissarro, ricompare nelle visioni artistiche del poeta e persino nelle spiagge della sua isola natia. La purezza del levriero «bianco» viene contrapposta al sudiciume del cane «nero» ma i due levrieri sono complementari e l'uno non può esistere senza l'altro perché il nero è l'ombra del bianco, e il bianco non è nient'altro se non l'imitazione fittizia della condizione reale dell'animale. Tale condizione viene resa esplicita quando nel poema Pissarro visita il Louvre e nell'osservare i paesaggi «irreali» di una Parigi dipinta da Tiepolo, afferma che:

In a sugar-factory yard labourers gather / to the smell of wet earth and newly greased // machines in the breathing sunrise, as their / ochre pot hounds forage, not at the Feast // of Levi, but for scraps of garbage.³⁴¹

Il messaggio di Walcott è finalmente esplicitato: il «mongrel», il cane bastardo, ombra dell'irreale levriero del Veronese, sta a rappresentare metaforicamente lui e la sua gente e quindi il popolo caraibico. Un popolo che, come l'autore ricorda nel suo discorso d'accettazione del Nobel, «viene ancora visto come illegittimo, sradicato e bestiale» («illegitimate, rootless, mongrolized»). Per lo scrittore, invece spetta proprio alle persone di quella comunità trovare il coraggio di rialzarsi e di affermare la propria poliedrica e ibrida identità.

Autore del riscatto non sarà Pissarro, di cui si conoscono ben pochi dipinti delle sue isole, bensì un artista europeo che compie il viaggio inverso, ovvero dal «centro» verso i «margini», e cioè Paul Gauguin, celebrato da Walcott come un cristo redentore:

[...] the light of redemption came with Gauguin, / our creole painter of *anses, mornes*, and *savannes*, // of olive hills, *immortelles*. He made us seek / what we knew and loved: the burnished skins // of pawpaws and women, a hill in Martinique. / Our martyr. Unique. He died for our sins.³⁴²

³⁴⁰ D. WALCOTT, *Il levriero di Tiepolo*, edito da Andrea Molesini, Milano, Adelphi, 2005 [2000], pp. 20-22: La mia prima volta al MoMa // [...] fui preda di brividi mentre m'immergevo nella vigorosa vitalità / di un banchetto rinascimentale, vedere è un'arte. // Poi colsi quella vampa di rosa sulla coscia del levriero / che s'infilava sotto la tavola nel *Convito a casa di Levi*, / così precisa è la forza della sua luce che quasi / mi si fermò il cuore. // [...] Un miracolo che esce dalla cornice, l'epifania / di un dettaglio che illumina un'epoca intera // [...] Tra me e Venezia la coscia di un levriero, il timore / reverenziale del quotidiano; e anche se ne scrivo / indulgiando sul gradino di questo distico, non ho più ritrovato quell'immagine, un levriero scolpito nella luce. // Tutto sfuma. Anche il pittore. Veronese / o Tiepolo [...].

³⁴¹ D. WALCOTT, *Il levriero di Tiepolo*, edito da Andrea Molesini, Milano, Adelphi, 2005 [2000], pp. 78: Nel cortile di uno zuccherificio gli operai si radunano / nell'odore di terra bagnata e di macchie appena // ingrassate nel respiro del primo sole, mentre / cani ocri cercano cibo, non al convito di Levi, // ma fra brandelli d'immondizia.

³⁴² Ivi 2005, pp. 40: [...] la luce della redenzione giunse con Gauguin, / il nostro pittore creolo di *anses, mornes, savannes*, // di colline d'ulivi, *immortelles*. Ci spinse alla ricerca / del mondo conosciuto e amato: la pelle brunita // di donne e papaie, una collina della Martinica. / Il nostro martire. L'unico. Morì per i nostri peccati.

A sua volta l'alter-ego di Walcott, che si sente per tutta la vita inadeguato e debitore nei confronti delle isole dalle quale proviene, non sarà Gauguin, ma Pissarro con il quale l'autore/personaggio s'identifica verso la fine del poema, come se i due artisti convergessero perfettamente nell'ambivalenza rispetto all'animo caraibico, una mancata identità che quindi non può essere "raffigurabile" né con la pittura né con la scrittura:

One sunrise I felt an ordinary / width of enlightenment in my motel // [...] I was bent, writing, he was bent as well, // but in the nineteenth-century St Thomas / my body filled his pencilled silhouette // [...] I'll be born / a hundred years later, but we're both bent // over this paper; I am being drawn, // anonymous as my own ancestor, / my Africa erased, if not his France, // the cobbled sunlit street with a dirt floor / and a quick sketch my own inheritance.³⁴³

3. Conclusioni

È indubbio come il *Tiepolo's Hound* rappresenti uno dei più interessanti tentativi di connessione tra letteratura, poesia e arti figurative degli ultimi decenni. Emblematiche a tal proposito sono le parole di Baugh quando ricorda come: «one can hardly imagine anything in poetry that more closely, more sustainedly approaches the cohering of the two disciplines».³⁴⁴ Attraverso l'opera Walcott è riuscito ad imprimere "nuova luce" e nuove prospettive su questioni che ancor' oggi affliggono l'immaginario delle letterature post-coloniali caraibiche come il tema dell'esilio, della migrazione e del ritorno alle origini nonché riflessioni di sostanza e poetica sulla forma del verso e della narrazione. Resta invece l'incombenza di un dualismo irrisolto che vede da un lato l'autore lottare nel tentativo di definire e radicare la propria identità all'interno del territorio natio e dall'altro il suo faticoso lavoro nel riunire e ricercare coerenza tra forme e modalità che provengono da espressioni artistiche e umane differenti, in un amalgama dai contorni indefinibili tra formalità occidentale e sincretismo caraibico.

³⁴³ Ivi 2005, pp. 270-272: Un giorno, all'alba, sentii l'ordinario / espandersi della percezione nel mio motel // [...] Chino, scrivevo, e lui chino con me, // ma nella St Thomas del diciannovesimo secolo, / il mio corpo riempiva la sua silhouette tratteggiata // [...] Nascerò / cent'anni dopo, ma tutti e due restiamo // chini su questo foglio; vengo disegnato // anonimo come il mio antenato, / la mia Africa cancellata, se non la sua Francia: // una strada sconnessa, assoluta, con i sudici ciottoli / e uno schizzo veloce sono la mia sola eredità.

³⁴⁴ E. BAUGH, *Derek Walcott*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 211: «Si fatica ad immaginare qualcosa in poesia che si avvicini in modo così sostanziale allo scambio reciproco tra le due discipline» [mia traduzione, enfasi aggiunta].

PROVE D'INTERDISCIPLINARITÀ TRA LETTERATURA ED ARTE: GLI *ILLUMINATED MANUSCRIPTS OF THE DIVINE COMEDY*

di Elisa Orsi

1. Introduzione

Se ci guardiamo indietro per ricostruire la storia degli studi sui manoscritti miniati della *Commedia*, nonostante gli straordinari progressi degli ultimi cinquant'anni, un episodio che data al 1969 rimane ancora oggi imprescindibile per comprendere una parte significativa di questa vicenda. Ci riferiamo alla pubblicazione per la Princeton University Press dei due volumi degli *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*:³⁴⁵ raccolta di saggi, catalogo di manoscritti, repertorio figurativo, che per la prima volta prova a tracciare un quadro unitario dei grandi cicli miniati presenti nei più antichi manoscritti della *Commedia*.

Il peso di questa impresa editoriale manca, tuttora, di una valutazione complessiva: a una straordinaria fortuna, che ne fa ancora oggi uno strumento necessario per coloro che si occupano di iconografia dantesca, si accompagna un sostanziale disinteresse per la sua collocazione all'interno del panorama degli studi danteschi. Eppure, i presupposti per un'indagine più approfondita non mancano. L'idea di un progetto che riunisce arti visive e letteratura nel segno dell'interesse per la materia della *Commedia* è già di per sé notevole e lo diventa, a maggior ragione, quando si considera che quest'opera nasce dalla collaborazione tra due importanti storici dell'arte, Brieger e Meiss, e Singleton, il più celebre tra i dantisti americani.

Scopo di questo intervento è provare a colmare questa lacuna, riflettendo sul significato degli *Illuminated Manuscripts* alla luce del dibattito critico che interessa gli studi danteschi dell'epoca, e, in particolar modo, in riferimento al discusso rapporto tra i *Dante Studies* d'Oltreoceano e la dantistica italiana. Le coordinate continiane di *critica verbale* e *critica ideologica* e di *filologia* ed *esegesi* ci aiuteranno a precisare i termini del confronto tra i due orientamenti, individuando nella dicotomia stile *versus* contesto il fulcro del confronto post-crociano intorno ai metodi dell'indagine letteraria, ma anche, in parallelo, un nodo fondamentale del dibattito storico-artistico. Emergerà, in questo modo, la posizione paradossale degli *Illuminated Manuscripts*, i quali, pur nascendo nel contesto americano, dalla vocazione tradizionalmente assai meno filologica, apriranno la strada a un filone di studi che farà del manoscritto il terreno d'applicazione d'un'interdisciplinarietà storicizzata, di un dialogo significativo fra figurativo e letterario che avrà larga fortuna tra gli studiosi di Dante e non.

2. *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* (1969)

Gli *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* vedono la luce quattro anni dopo il centenario del 1965,³⁴⁶ in un clima di rinnovato interesse intorno agli studi danteschi. Il primo volume si compone di tre corposi saggi (*The Irreducible Vision*, Singleton; *The Smiling Pages*, Meiss; *Pictorial Commentaries to the Commedia*, Brieger), seguiti da un'analisi delle illustrazioni canto per canto (Brieger) e da quello che è il vero fulcro dell'opera: un catalogo dei cinquantatré manoscritti presi in esame (Brieger, Meiss). Il secondo volume è interamente dedicato alle tavole,

³⁴⁵ P. BRIEGER, M. MEISS, C.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, 2 voll., Princeton, Bollingen Foundation for Princeton University Press, 1969.

³⁴⁶ L'opera nasce «as a joint contribution of Canadian and American scholarship to the celebration of Dante's seven-hundred birthday, in 1965» (P. BRIEGER, M. MEISS, C. S. SINGLETON, *Op. cit.*, p. V).

organizzate anch'esse per canto e riprodotte in bianco e nero, fatta eccezione per le ultime sedici, a colori.

L'impresa degli *Illuminated Manuscripts* non passa certo inosservata e, nei primi anni Settanta, è oggetto di numerose recensioni, le quali, pur accogliendo positivamente la pubblicazione di questo nuovo strumento di lavoro, riflettono l'impressione generale di un progetto a tratti poco organico, soprattutto per quanto riguarda il legame tra la parte letteraria e quella storico-artistica. Questa prima ricezione valorizza l'opera soprattutto come catalogo e repertorio figurativo, dunque, piuttosto che come esperimento compiutamente interdisciplinare.³⁴⁷ A generare l'impressione di una certa disomogeneità è soprattutto il saggio introduttivo di Singleton, *the Irreducible Vision*, che affronta il dibattito sulla superiorità delle arti in relazione alle figurazioni della *Commedia*, concludendo la propria analisi in favore della letteratura.

A questo proposito, scrive Whitfield su «Italian Studies».

Thus, while we all know, and accept the standing of Professor Singleton as dantist, his contribution to this volume is something further off than irrelevant.³⁴⁸ In fact, his title *The Irreducible Vision* may be summed up in a phrase (his phrase), 'The real images can be found and experienced only in the poem.' That, if it is relevant to the matter in hand, is negative to it.³⁴⁹

In altre parole, scegliere di aprire un'opera dedicata alle miniature della *Commedia* con un contributo che sostiene la preminenza dell'immaginario verbale dantesco sulle sue rappresentazioni visive sembra, se non una vera e propria contraddizione in termini, quantomeno il punto debole di un progetto che si propone come unitario, ma al cui interno dimensione letteraria e artistica rischiano di apparire semplicemente giustapposte in nome del tema comune, più che realmente integrate fra loro.

Da quanto detto finora, può sembrare che l'apporto di Singleton alla messa a punto dell'opera sia stato tutto sommato marginale, ridotto all'illustre contributo d'occasione di un celebre dantista. In realtà, le cose non stanno propriamente così: basta sfogliare le pagine introduttive per scoprire che l'idea di Brieger di «presentare al pubblico un panorama globale dei manoscritti miniati della *Divina Commedia*»,³⁵⁰ non solo s'incontra con un'analoga iniziativa di Singleton, ma riceve da quest'ultimo una determinante spinta editoriale.³⁵¹ Non sembra dunque irrilevante provare a interrogarsi sulle ragioni per le quali un simile progetto nasca proprio tra gli studiosi d'Oltreoceano, nell'ambito della *critica ideologica* portata avanti da Singleton e dai *Dante scholars* americani.

³⁴⁷ Cfr. le recensioni di M. LEVI D'ANCONA, rec. a P. BRIEGER, M. MEISS, C.S. SINGLETON, *Op. cit.*, «The Art Bulletin», LIII 1, 1971, pp. 118-121; J. J. G. ALEXANDER, rec. a P. BRIEGER, M. MEISS, C.S. SINGLETON, *Op. cit.*, «Speculum», XLVII 3 (1972), pp. 514-517; L. PADOAN URBAN, rec. a P. BRIEGER, M. MEISS, C.S. SINGLETON, *Op. cit.*, «Lettere Italiane», XXII 3, 1970, pp. 412-415; J. J. G. ALEXANDER, *Op. cit.*, p. 514); J.H. WHITFIELD, rec. a P. BRIEGER, M. MEISS, C.S. SINGLETON, *Op. cit.*, «Italian Studies», XXVI, 1971, pp. 90-93.

³⁴⁸ Anche se l'espressione *further off than irrelevant* non è del tutto perspicua (forse frutto di un errore?) il senso generale del discorso resta comunque chiaro.

³⁴⁹ «Quindi, sebbene tutti conosciamo e riconosciamo la statura del Professor Singleton come dantista, il suo contributo a questo volume è sostanzialmente irrilevante. Infatti, il suo *L'irriducibile visione*, può essere sintetizzato in una frase (una *sua* frase), 'Le immagini reali possono essere trovate e sperimentate solo all'interno del poema,' Questo, se è rilevante rispetto all'oggetto in questione, lo è in senso negativo» (J. H. WHITFIELD, *Op. cit.*, p. 91). Traduzione mia. Su una posizione analoga ALEXANDER e LEVI D'ANCONA: «Professor Singleton emphasizes the intense visual quality of much of Dante's imagery, though his interesting observations are relevant to the illustrated manuscripts mainly in a negative way, since, as becomes clear, the artists were not able to transmit these qualities in their illustrations» (J. J. G. ALEXANDER, *Op. cit.*, p. 514); «The reviewer finds that Singleton's essay, which even refuses to look at the illustrations is misplaced in a book on illuminated Dante manuscripts» (M. LEVI D'ANCONA, *Op. cit.*, p. 119).

³⁵⁰ P. BRIEGER, *Preface*, in P. BRIEGER, M. MEISS, C. S. SINGLETON, *Op. cit.*, p. XVIII. Traduzione mia.

³⁵¹ Vd. P. BRIEGER, M. MEISS, C. S. SINGLETON, *Foreword*, pp. V-VI; P. BRIEGER, M. MEISS, *Prefaces*, pp. XVII-XX; C. S. SINGLETON, *Note of Acknowledgement*, in P. BRIEGER, M. MEISS, C. S. SINGLETON, *Op. cit.*, p. 2.

3. Coordinate letterarie: l'analisi di Contini

Per comprendere il contesto degli *Illuminated Manuscripts*, ci rivolgiamo a uno dei più illustri studiosi del secolo scorso, Gianfranco Contini, che, in più di un'occasione, ha dato il proprio contributo alla definizione delle categorie della dantistica a lui contemporanea. All'interno dei suoi scritti possiamo rintracciare alcuni passaggi dedicati alla definizione del proprio metodo di lavoro che esplicitano la contrapposizione con un modello *altro* di critica.

In occasione delle celebrazioni per il centenario dantesco, nel giugno del 1965, Contini, su invito dell'Accademia dei Lincei, formula i propri auspici per una nuova stagione degli studi su Dante, che sia animata da una «disponibilità esegetica cui non gravano ipoteche storicistiche o sociologiche»:³⁵²

Invece che gli esercizi di enigmistica o le ricerche di «chiavi» proprie del dantismo tradizionale, le operazioni del dantismo moderno sono: verifiche puntuali dei canoni retorici, per inserzione nella continuità classica; scoperte di collegamenti particolari in cui si rispecchino, come nella monade il macrocosmo, dati della struttura generale; interpretazioni gnoseologiche alla stregua della resa grammaticale; nuove ed esasperate auscultazioni della lettera finché essa non liberi una traduzione inedita; magari analisi dei valori fonosimbolici.³⁵³

È il “manifesto” della critica verbale di Contini, che non rinuncia all'interpretazione unitaria o monografica del fenomeno letterario, ma ricerca questa unità in uno studio minuzioso dello stile e del linguaggio,³⁵⁴ ovvero «in nuove ed esasperate auscultazioni della lettera». L'intervento per i Lincei si apriva nel segno di un omaggio a Croce, e, proprio nell'agone con l'eredità crociana, Contini definisce la propria identità di critico, impegnato a distinguersi dall'illustre predecessore,³⁵⁵ e tuttavia ancora sensibile alla distinzione tra «poesia» e «struttura»,³⁵⁶ intesa come contrapposizione tra modi di leggere il testo, tra concentrazione sull'enunciato puntuale o sulla vicenda globale.³⁵⁷

Ad animare l'auspicio del centenario, dunque, è anche la diffidenza nei confronti di quegli orientamenti critici che intendono identificare in un principio teologico o culturale la chiave di lettura dell'intera opera dantesca, ivi compresa la contemporanea critica «ideologica»,³⁵⁸ di cui

³⁵² M. MARTI, rec. a G. CONTINI, *Un'idea di Dante* (Torino, Giulio Einaudi Editore, 1976), «Giornale storico della letteratura italiana», CLIV 488, 1977, p. 612.

³⁵³ G. CONTINI, *Filologia ed esegesi dantesca*, in ID., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 116-117.

³⁵⁴ C. GIUNTA, *Contini e i classici: Dante*, in *Gianfranco Contini 1912-2012. Attualità di un protagonista del Novecento*, a cura di L. LEONARDI, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014, pp. 82-83.

³⁵⁵ Per una disamina accurata del rapporto tra Contini e Croce si vedano da ultimi U. MOTTA, *La poesia di Dante. Da Croce a Contini*, «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», XXXII 61-62, 2011, pp. 45-64; P. V. MENGALDO, *Tra Contini e Croce*, «Strumenti critici», XX 3, 2005, pp. 435-445 e il volume miscelaneo A. R. PUPINO (a cura di), *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2001.

³⁵⁶ Il riferimento è a B. CROCE, *La poesia di Dante*, 1921, Bari, Laterza. Qui Croce teorizza la necessità di distinguere tra *poesia* e *struttura*: «per Croce (...) la Commedia è il corpo storico in cui la poesia è accaduta, e dove, però, si trovano insieme molte questioni diverse (politiche, religiose, filosofiche). L'interpretazione estetica deve appunto scegliere: cioè, rintracciare nell'opera gli elementi di poesia, distinguendoli dal 'diverso' (il sistema) in cui sono calati» (U. MOTTA, *Op. cit.*, p. 54).

³⁵⁷ G. CONTINI, *Un'interpretazione di Dante*, in ID., *Un'idea di Dante, cit.*, pp. 70-73.

³⁵⁸ In questa diffidenza, a nostro parere, è possibile ravvisare una delle più notevoli influenze di Croce sul dantismo di Contini: anche in questo senso, per citare il titolo della miscelanea a lui dedicata (Vd. *supra* n.12), Contini riesce *più postcrociano che non anticrociano*. Accenna a una vicinanza in chiave “anti-ideologica” e “anti-metafisica” di Contini a Croce anche R. ANTONELLI, *Contini e la poesia italiana* in N. MEROLA (a cura di), *Gianfranco Contini, vent'anni*

Singleton è il più illustre rappresentante, nonché «uno degli ultimi interpreti serî». ³⁵⁹ Per ricostruire i termini di questa contrapposizione, però, è necessario tornare indietro di qualche anno, a *Un libro americano su Dante*, ³⁶⁰ recensione a *Commedia. Elements of Structure* di Singleton (1954).³⁶¹

Ovvio diritto del critico è di giudicare a norma della sua estetica, considerando non pertinente la poetica precedente il testo, o perfino immanente ad esso. Ritrovarla è certo operazione filologicamente rilevante e, come tutte le operazioni di questa natura, in quanto serve all'accertamento del fatto, utile alla preistoria del giudizio estetico (...); ma ciò non implica affatto che il critico desuma dalle poetiche le sue tavole categoriali. È vero il contrario: il filologo non dimette la prospettiva e, per dir così, la stereoscopia storica, dove il critico, in quanto tale, attira alla sua modernità, con perenne e costitutivo anacronismo.³⁶²

Qui Contini distingue nettamente la figura del *critico* da quella del *filologo*. I *critici*, tra le cui fila viene collocato Singleton, formulano giudizi basati sulla propria estetica, la quale viene proiettata retrospettivamente sull'oggetto di studio, ignorando la poetica «precedente il testo o perfino immanente ad esso». ³⁶³ Sul fronte opposto sta il filologo, che, senza perdere di vista la percezione della prospettiva storica, si pone come obiettivo principale l'accertamento e la ricostruzione delle poetiche tramite l'*auscultazione* del testo.

Semplificando, possiamo individuare due modelli distinti: da una parte il *filologo* e la *critica verbale* di Contini, dall'altra il *critico* e il dantismo *ideologico* di Singleton. Ovviamente non si tratta di compartimenti stagni. La figura del filologo, nelle intenzioni di Contini, non rifugge la ricerca di una sintesi d'insieme, ma la realizza sempre a partire dall'analisi formale: lo studio del testo e della sua lingua sono il punto di partenza e l'obiettivo di un'indagine che potrebbe dirsi anch'essa in un certo modo *ideologica*, in quanto programmaticamente orientata in senso stilistico.³⁶⁴

D'altra parte, questi paradigmi sono utili a delineare due modi di interpretare le questioni nodali degli studi danteschi: si prendano le nozioni di *intertestualità* e *polisemia*. Per Contini l'*intertestualità* è sinonimo di *memoria* letteraria e «l'intera *Commedia*» scrive Giunta «è interpretata (...) come una vasta resa dei conti – precisabile come *superamento* o *risarcimento* o *omaggio* ecc. – non tanto tra Dante e i poeti del passato quanto tra Dante e le proprie varie stagioni poetiche, ciascuna trascorsa sotto la stella di un ispiratore». ³⁶⁵ In Singleton, invece, l'intertestualità

dopo. *Il romanista, il contemporaneista* (Atti del Convegno internazionale di Arcavacata, Università della Calabria, 14 - 16 aprile 2010), Pisa, ETS, 2011, p. 95.

³⁵⁹ G. CONTINI, *Filologia ed esegesi dantesca*, cit., p. 117. L'omaggio a Singleton è subito seguito da una stoccata alla sua interpretazione della *Commedia*: il punto fermo di Contini resta la convinzione che la critica verbale fonda e precede per importanza la critica ideologica.

³⁶⁰ La recensione di Contini, poi confluita nella raccolta *Un'idea di Dante*, compare per la prima volta su «Romance Philology», IX, 1956, pp.463-467.

³⁶¹ C. S. SINGLETON, *Commedia. Elements of structure*, Cambridge, Harvard University Press, 1958. In seguito, il saggio apparirà in traduzione italiana col titolo di *Elementi di struttura*. Vd. *infra*, n. 24.

³⁶² G. CONTINI, *Un libro americano su Dante*, in *Op. cit.*, p. 218.

³⁶³ Un altro notevole esempio di critica ideologica è senz'altro quello di Auerbach. Lo studioso tedesco rivendica la prospettiva storicamente implicata del critico, il quale, pur operando un recupero filologico del frammento testuale, lo legge alla luce dell'interrogativo-origine della ricerca – l'*Ansatzpunkt*, attuale e situato nel presente – e dunque, in qualche misura, lo «attira alla sua modernità». Del metodo di Auerbach negli studi danteschi tratta un nostro contributo in una miscellanea di studi dedicata al *frammento*: E. ORSI, *Figura come frammento: sulle tracce del metodo di Auerbach negli studi su Dante*, in M. MARCHESCHI (a cura di), *Rottami, rovine, minuzzerie. Pensare per frammenti*, Pisa, ETS, 2019, pp. 65-77.

³⁶⁴ In questa direzione va anche la lettura di Giunta del Dante di Contini: un Dante organico in quanto organicamente sperimentale e in cui i fenomeni di stile tendono ad acquisire un valore distintivo, ideologico. Cfr. C. GIUNTA, *Op. cit.*, pp. 83-84.

³⁶⁵ C. GIUNTA, *Op. cit.*, p. 88.

si sviluppa, sulla scorta dei concetti di *figura* e *frammento* elaborati da Auerbach,³⁶⁶ in forma di *analogia*: in altre parole, un determinato segmento testuale significa se stesso ma prefigura anche *il tutto*, l'opera nel suo complesso. È, per esempio, quanto accade con l'interpretazione proposta per il canto incipitario della *Commedia*. Scrive, infatti, Singleton che «quando il poema si è dispiegato nella sua interezza (...) ci accorgiamo che la scena iniziale del primo canto dell'*Inferno* era figura e presagio, come meglio non si sarebbe potuto fare in una singola scena, dello sviluppo complessivo del viaggio nell'aldilà».³⁶⁷

Coerentemente con questo tipo di lettura neo-allegorica o neo-figurale, Singleton valorizza la *polisemia* in quanto ricerca di significati *ulteriori* rispetto a quello letterale, da rintracciarsi proprio all'interno della dimensione culturale e filosofica che Croce identificava con la struttura. È il caso dell'individuazione dell'*allegoria dei teologi* come principio che informa la *Commedia*, stabilendo una rete di connessioni analogiche tra poema dantesco e testi sacri:

(Dante, in quanto poeta, n.d.r.) Potrà costruire un senso letterale-storico, un viaggio oltremondano (...) che sia, nella *fictio* del suo poema, ciò che il senso letterale di Dio è nel Suo libro (...). Ed egli costruirà come quello divino anche l'altro senso del poema, l'allegorico o il mistico – un senso che riguarda il nostro viaggio, il nostro cammino verso la salvezza, qui nella vita terrena.³⁶⁸

All'interesse di Singleton per la pluralità di sensi, Contini preferisce l'indagine di un'«altra polisemia»³⁶⁹ (...), quella che si svolge interamente entro la lettera, per molteplicità di richiami interni e di allusioni culturali».³⁷⁰ L'impegno del commentatore è, ancora una volta, rivolto alla progressiva ricostruzione di una mappa della memoria dantesca. Attraverso la pratica dell'*esasperata auscultazione*, i singoli accenni testuali possono germogliare e moltiplicarsi, portando alla luce il complesso reticolato delle letture e delle esperienze dantesche.³⁷¹

Osserviamo, dunque, in Contini, una «concentrazione sul particolare piuttosto che sull'intero»³⁷² a cui è organico non solo un «moderato interesse» per i saggi sulla struttura della *Commedia* o sul pensiero di Dante,³⁷³ ma anche un certo scetticismo nei confronti di quei metodi d'indagine che pongono in rilievo la dimensione puramente *contestuale* dell'opera dantesca. In altre parole, a una estrema disponibilità a esplorare le implicazioni *intertestuali* della lettera corrisponde una scarsa propensione a spingersi verso quei territori extra-testuali in cui gli orizzonti dell'indagine culturale si ampliano al punto da divenire interdisciplinari, esponendo al pericolo dei «sociologismi».

4. Coordinate storico-artistiche: il metodo di Meiss

Tornando agli *Illuminated Manuscripts* dopo questo *excursus*, la loro genesi americana non ci coglie più di sorpresa: la maggior apertura – e forse anche il pizzico di *naïveté* in più rispetto

³⁶⁶ Vd. E. AUERBACH, *Figura*, in ID., *Studi su Dante*, Feltrinelli, 1963; E. AUERBACH, *Filologia della letteratura mondiale*, Bologna, Book editore, 2006; E. AUERBACH, *Introduzione. Sullo scopo e il metodo*, in ID., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 12-29.

³⁶⁷ C. S. SINGLETON, *Elementi di struttura*, in ID., *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1978, p. 22.

³⁶⁸ Ivi, p. 34.

³⁶⁹ L'analisi di Singleton su simbolo e allegoria è anche il punto di partenza di Contini nel celebre *Dante, personaggio-poeta* (1958); anche in questo caso, Contini trasforma l'indagine polisemica del critico americano in uno studio di Dante in quanto «produttore di *auctoritates*» (G. CONTINI, *Dante, personaggio-poeta*, in ID., *Un'idea di Dante, cit.*, p. 39).

³⁷⁰ G. CONTINI, *Filologia ed esegesi dantesca, cit.*, p. 119.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² C. GIUNTA, *Op. cit.*, p. 91.

³⁷³ *Ibid.*

all'ingombrante magistero di Croce – permette agli *scholars* d'Oltreoceano di osare un poco di più anche sul terreno dell'interdisciplinarietà. È una tendenza, questa, che non riguarda solo il panorama degli studi letterari, ma interessa anche l'ambito storico-artistico e coinvolge direttamente un altro autore del nostro volume, anch'egli statunitense: Millard Meiss.³⁷⁴

Il suo lavoro più celebre e discusso, *Painting in Siena and Florence after the Black Death* (1951),³⁷⁵ nasce dall'intenzione di integrare l'analisi stilistico-iconografica dell'opera d'arte in una prospettiva culturale di più ampio respiro, rispondendo all'esigenza «di superare una visione preconstituita di campi di relazioni e nessi».³⁷⁶ In questo saggio, Meiss – scrive Toscano – fa interagire l'analisi stilistico-iconografica con «le tendenze culturali, la sensibilità religiosa, la crisi economica, la mentalità collettiva»,³⁷⁷ con l'obiettivo di contestualizzare la svolta dell'antigiottismo arcaizzante e neo-duecentesco, rilevabile nella pittura senese e fiorentina della seconda metà del Trecento, all'interno di un quadro di crisi economica, sociale e culturale che culmina nell'evento traumatico della peste del 1348.³⁷⁸

In *Painting in Siena and Florence* il rapporto tra letteratura e immagini è un filo conduttore, che, sempre visibile in filigrana, acquista particolare rilievo nella seconda parte del libro. Nel capitolo *Testi letterari e immagini*, analizzando le narrazioni agiografiche, Meiss osserva che è possibile “invertire” la comune percezione degli storici, i quali, «sensibili al carattere prevalentemente verbale della cultura moderna e al prestigio degli studi filologici e letterari, concepiscono la pittura e la scultura come arti secondarie, sempre dipendenti dalla letteratura o da altre forme di comunicazione del pensiero attraverso la parola».³⁷⁹ In questi testi, tra letteratura e arte s'instaura una relazione tutt'altro che unidirezionale: le immagini sacre non solo svolgono un ruolo attivo all'interno delle narrazioni delle vite dei santi, ma costituiscono, insieme, un patrimonio di fonti che contribuisce ad alimentare e rinsaldare l'immaginario degli agiografi.

Un esempio utile a illustrare questo rapporto in tutta la sua complessità è l'episodio delle stigmate di Santa Caterina da Siena. Secondo il racconto, Caterina riceve le stigmate mentre è intenta a pregare di fronte al crocifisso della chiesa di Santa Cristina, a Pisa: un'immagine, dunque, il crocifisso, si fa «strumento visibile» della Rivelazione.³⁸⁰ Allo stesso tempo – osserva Meiss – è possibile che la stessa narrazione del miracolo sia stata influenzata dal modello figurativo, oltre e più che letterario, dell'impressione delle stigmate di San Francesco.³⁸¹

Come dimostra Cooke, questa lettura “contestuale”³⁸² dell'arte trecentesca non riceve una buona accoglienza in ambito italiano,³⁸³ dove il volume viene sbrigativamente assimilato alla «deriva sociologica»³⁸⁴ della critica marxista. Il background crociano, anche in questo caso, non giova al giudizio dell'opera. Basti a questo proposito ricordare la stroncatura del critico lucchese

³⁷⁴ Per un profilo critico di Meiss si veda J. COOKE, *Millard Meiss: tra connoisseurship, iconologia e Kulturgeschichte*, Milano, Ledizioni, 2015.

³⁷⁵ M. MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton University Press, 1951; tradotto per la prima volta per Einaudi nel 1982: M. MEISS, *Pittura a Firenze e Siena dopo la Morte Nera. Arte, religione e società alla metà del Trecento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1982.

³⁷⁶ B. TOSCANO, *Introduzione a M. MEISS, Op. cit.*, p. XXXI.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ Cfr. J. COOKE, *Op. cit.*, p. 128

³⁷⁹ M. MEISS, *Op. cit.*, p. 166.

³⁸⁰ Cfr. Ivi, p. 167.

³⁸¹ Ivi, pp. 177-181.

³⁸² J. COOKE, *Op. cit.*, p. 34.

³⁸³ Vd. Ivi, pp. 123-159 e pp. 205-227.

³⁸⁴ In particolar modo, *Painting in Florence* viene messo in relazione al volume di F. ANTAL, *Florentine Painting and Its Social Background: The Bourgeois Republic Before Cosimo de' Medici's Advent to Power, XIV and Early XV Centuries*, London, Kegan Paul, 1947. Rispetto agli eccessi deterministici di Antal, tuttavia, Meiss aveva preso le distanze. Ivi, pp. 123-124.

Carlo Ludovico Ragghianti,³⁸⁵ che, concludendo un'analisi degli ultimi studi di stampo "sociologico-culturale" – tra cui quelli di Antal e Meiss – scrive:

La cosa più straordinaria (...) è (...) che per ogni dove si è cercato industriosamente il «contenuto» delle opere d'arte, anziché nelle opere d'arte stesse, nella loro intrinseca costruzione, che è e denota – se letta come si deve – un atteggiamento umano. Atti spirituali, le opere d'arte hanno prima di tutto in se stesse le loro ragioni etiche e intellettuali e pratiche: e perché mai le vogliamo riempire dall'esterno, e per analogia, e con forzatura e violenza, di questo contenuto, invece di appurare ogni volta quello che è loro proprio e autentico?³⁸⁶

Decostruendo punto per punto, le argomentazioni di Meiss, Ragghianti finisce per misconoscere il tentativo dello studioso americano di superare la «dicotomia stile vs. contesto»,³⁸⁷ avvertendo piuttosto, nel suo metodo, il pericolo dello scivolamento verso una critica che non solo aliena il significato dell'opera d'arte dall'opera stessa, ma rischia anche di negare alla «produzione artistica ogni responsabilità ed originalità (...) in quanto la vera originalità e il vero significato sono nel fenomeno storico sociale di cui l'arte subisce la "influenza"». ³⁸⁸

In questa necessità di recuperare la «priorità del Dato»,³⁸⁹ dello stile e del testo, s'incontrano Ragghianti e Croce, ma anche Croce e Contini, nel segno di una solidarietà "in negativo" rispetto ai critici americani, Singleton e Meiss, troppo disinvolti nel sincronizzare l'opera d'arte con gli elementi culturali, religiosi e filosofici del suo tempo.³⁹⁰

Il paradosso degli *Illuminated Manuscripts*

Tracciando un bilancio degli studi danteschi americani, Mazzotta riassume efficacemente su «Dante Studies» la posizione di Gianfranco Contini, il quale «sensed that the central difference between Italian and American varieties of Dante scholarship lays in the different value each of them attaches to the literal sense and, beyond that, to philology and the materiality of referents». ³⁹¹

Il caso degli *Illuminated Manuscripts* sembra, però, destinato a forzare i contorni di questa contrapposizione. Infatti, proprio in un contesto dalla vocazione meno *attached to the materiality of referents*, nasce, paradossalmente, un'opera innovativa sia per la sua seminale impostazione interdisciplinare, sia, soprattutto, per la nuova luce che essa contribuisce a gettare sull'oggetto materiale del manoscritto miniato. È certamente vero che, nell'organizzazione dei contenuti, gli *Illuminated Manuscripts* rivelano di privilegiare la comparazione tematica tra le miniature, distogliendo l'attenzione dal testimone nella sua unitarietà, ed è altrettanto vero che il potenziale concretamente interdisciplinare dell'opera resta più *in nuce* che effettivamente espresso. Tuttavia, gli *Illuminated Manuscripts*, pur coi loro limiti, possono stimolare la riflessione sullo sviluppo degli

³⁸⁵ Gli stretti legami tra Croce e Ragghianti sono ampiamente noti. Per un profilo generale si rimanda a B. RAFFAELE (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, Atti del convegno di Filosofia, Arte e Politica (Università di Cassino, 2002), Milano, Angeli, 2004.

³⁸⁶ C. L. RAGGHIANI, *Artisti e «civiltà»*, in ID., *Il pungolo dell'arte*, Venezia, Neri Pozzi Editore, 1956, p. 87.

³⁸⁷ J. COOKE, *Op. cit.*, p. 133.

³⁸⁸ C. L. RAGGHIANI, *Op. cit.*, p. 87.

³⁸⁹ R. ANTONELLI, *Op. cit.*, p. 95.

³⁹⁰ Un'obiezione analoga muove Croce al metodo di Auerbach: B. CROCE, Rec. a E. AUERBACH, *Dante, als Dichter der irdischen Welt* (Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin-Leipzig, 1929), «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», XXVII, 1929, pp. 213-214.

³⁹¹ «Gianfranco Contini percepì che la differenza fondamentale tra gli indirizzi di ricerca italiani e quelli americani nell'ambito degli studi danteschi è da rintracciarsi nel differente valore che essi attribuiscono al senso letterale e, oltre a ciò, alla filologia e alla materialità dei riferimenti» G. MAZZOTTA, *Reflections on Dante Studies in America*, «Dante Studies», CXVIII, 2000, p. 327.

studi sul rapporto tra testo e immagine e, forse, essere letti come un passo in avanti in direzione di una nuova idea di interdisciplinarietà, fortemente storicizzata.

Si tratta, infatti, di un primo stimolo alla costruzione di quel confronto attivo tra arte visiva e letteratura che avrà larga fortuna in ambito italiano,³⁹² individuando progressivamente il proprio *focus* nello studio del manoscritto miniato in quanto «organismo complesso costituito dalla complementarietà di materiali scrittori, testi verbali e figurativi iconici e/o aniconici», che «richiede competenze specialistiche diverse: codicologiche, paleografiche, letterarie e filologiche (...) oltre che storico-artistiche» e chiama lo studioso «a far dialogare tra loro tali singole componenti del “paratesto editoriale” cogliendone le reciproche interconnessioni».³⁹³

In questo, allora, la strada aperta dall’opera “americana” si rivelerà, nei suoi sviluppi, assai “italiana”. In altre parole, del confronto tra *filologia* ed *esegesi* e tra *stile* e *contesto*, Brieger, Meiss e Singleton ci testimoniano un risvolto inatteso: non solo la filologia è alimento necessario, all’interpretazione, ma talvolta, inaspettatamente, proprio dal fronte dell’esegesi possono arrivare nuovi e produttivi pungoli agli studi filologici. È attraverso questo confronto dialettico, coi suoi eccessi e le sue inevitabili correzioni di tiro, che si dipana il filo della storia della critica e della riflessione sull’interdisciplinarietà.

³⁹² Per un profilo essenziale degli studi sui manoscritti minati della *Commedia*, aggiornato al 2007, si veda C. BALBARINI, *Dante e le arti figurative: un bilancio degli ultimi studi*, «L’Alighieri», XXX, 2007, pp. 153-159. Recentemente sono da segnalare: L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018 e la serie degli atti dei convegni dedicati al *Dante Visualizzato* (attualmente due i volumi pubblicati): R. ARQUÉS CORROMINAS, M. CICCUTO (a cura di), *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, Firenze, Cesati, 2017 e M. CICCUTO, L. M. G. LIVRAGHI (a cura di), *Dante visualizzato – Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, Firenze, Cesati, 2019.

³⁹³ C. BALBARINI, *Op. cit.*, p. 153.

di Filippo Pilati

Questo contributo nasce da un'imprevista e felice scoperta in cui mi sono imbattuto, in maniera piuttosto fortuita, mentre mi trovavo alla Bodleian Library di Oxford per la consultazione di un codice quattrocentesco segnato Canonicianus Italicus 136, contenente un adattamento veneto dei *Fatti di Cesare* noto come *Zesarie batalie romane*.³⁹⁴ Sfogliando rapidamente il catalogo del fondo Canonici compilato dal conte Alessandro Mortara sono venuto a conoscenza del ms. Canonicianus Italicus 153, latore di un inedito volgarizzamento toscano del *De vita Caesarum* di Svetonio.³⁹⁵ Il fatto, di per sé straordinario, che un volgarizzamento di Svetonio fosse ancora inedito e, soprattutto, la possibilità che questo testo potesse intrattenere rapporti di qualche tipo con la tradizione italiana dei *Fatti di Cesare*, sono soltanto alcuni dei motivi che mi hanno spinto ad approfondire la questione. Sotto la generica etichetta di *Fatti di Cesare* o *Fatti dei Romani* si è soliti infatti racchiudere la vasta ricezione italiana dei *Faits des Romains*, una compilazione di storia romana in prosa, databile intorno alla prima metà del XIII sec., costituita in massima parte dalla trasposizione francese di Sallustio (*De coniuratione Catilinae*), Cesare (*Commentarii de bello gallico*), Lucano (*Pharsalia*), la cui porzione conclusiva rappresenta la più antica traduzione in una lingua romanza del *De vita Caesarum* di Svetonio, pur limitata alla sola vita di Giulio Cesare.³⁹⁶ Si cercherà pertanto di condurre ora un rapido esame intorno a questo inedito e poco conosciuto volgarizzamento di Svetonio, per poi procedere ad una presentazione del codice oxoniense che miri ad un'analisi approfondita del suo apparato decorativo e illustrativo.³⁹⁷

Il pocanzi citato catalogo dei mss. italiani della Bodleian Library del conte Alessandro Mortara menzionava l'esistenza di altri due mss. conservati rispettivamente presso la Biblioteca Marciana di Venezia e la Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze e, qualche anno più tardi, il filologo italiano Concetto Marchesi segnalava altri tre codici di sede fiorentina contenenti il medesimo volgarizzamento, dedicando inoltre all'opera una prima e doverosa analisi di natura filologica e letteraria,³⁹⁸ in tempi più recenti spetta infine a Massimo Zaggia la segnalazione di due nuovi testimoni del toscano *De vita*

³⁹⁴ L'edizione critica di questo testo e lo studio della tradizione manoscritta dei *Fatti di Cesare* (classificazione dei codici e costituzione dello stemma) è argomento della mia tesi di dottorato. Cfr. L. F. FLUTRE, *Li fait des Romains dans les littératures française et italienne du XIIIe au XVIe siècle*, Paris 1932, pp. 403-412; per un quadro complessivo dei volgarizzamenti italiani dei *Faits des Romains* si vedano nell'ordine V. NANNUCCI, *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana*, Firenze, Barbera, 18562, vol. II, pp. 172-192; *I fatti di Cesare: testo di lingua inedito del secolo XIV*, a cura di L. BANCHI, Bologna, Romagnoli, 1863, E. G. PARODI, *Le storie di Cesare nella letteratura italiana dei primi secoli*, «Studj di filologia romanza», IV, 1889, pp. 237-503; FLUTRE, *Li fait des Romains dans les littératures*, op. cit.; *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, a cura di C. SEGRE, Torino, Utet, 1953, pp. 87-110; G. BRUGNOLI, *Frammento di una nuova versione italiana dei Faits des Romains*, «Cultura neolatina», XIV (fasc. 1), 1954, pp. 91-98; M. MARTI, *I fatti di Cesare*, in *La prosa del Duecento*, a cura di C. SEGRE-M. MARTI, Milano-Napoli 1959, pp. 453-488, 1083-1088; G. A. PAPINI, «*I Fatti dei Romani*». *Per la storia della tradizione manoscritta*, «Studi di filologia italiana», XXXI, 1973, pp. 97-155; D. P. BÉNÉTEAU, *Per un'edizione critica dei «Fatti dei Romani»*, «Italianistica», XXVI (3), 1997, pp. 401-411; A. D'AGOSTINO, *La prosa delle origini e del Duecento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. MALATO, vol. X: *La tradizione dei testi*, a cura di C. CIOCIOLA, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 91-135; G. CARLESSO, *Le Istorie romane del ms. 47 scaff. II della Biblioteca Antoniana di Padova e I Fatti di Cesare nel Veneto*, «Il Santo», XLI (fasc. 2-3), 2001, pp. 345-394; S. MARRONI, *I fatti dei Romani. Saggio di edizione critica di un volgarizzamento fiorentino del Duecento*, Roma, Viella, 2004 e *Li Fatti de' Romani. Edizione critica dei manoscritti Hamilton 67 e Riccardiana 2418*, a cura di D. P. BÉNÉTEAU, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

³⁹⁵ Cfr. A. MORTARA, *Catalogo dei manoscritti italiani che sotto la denominazione di Codici Canoniciani si conservano nella Biblioteca Bodleiana a Oxford*, Oxonii, Typographeo Clarendoniano, 1864, col. 162.

³⁹⁶ L'edizione critica di riferimento è al momento ancora *Li Fet des Romains. Compilé ensemble de Saluste et de Suetoine et de Lucan*, éd. L.-F. FLUTRE - K. SNEYDERS DE VOGEL, Paris, E. Droz, Groningue, J.-B. Wolters, 1935-1938. Cfr. anche L.-F. FLUTRE, *Les manuscrits des Faits des Romains*, Paris, Hachette, 1932.

³⁹⁷ Desidero ringraziare Pier Luigi Mulas e Lilian Armstrong per il gentile contributo e il prezioso supporto fornito nell'analisi dell'apparato illustrativo di questo codice.

³⁹⁸ C. MARCHESI, *Traduzioni e compenti volgari di antiche istorie nel sec. XIV*, in *Scritti minori di filologia e di letteratura*, 3 voll., Firenze, Olschky, 1978, II, pp. 883-905.

Caesarum,³⁹⁹ la cui tradizione manoscritta conta dunque complessivamente, allo stato attuale degli studi, otto testimoni. Si riportano di seguito le diverse segnature:

1. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano XXIII.102, cartac., sec. XIV.
2. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano XXIII.128, cartac., sec. XV.
3. Firenze, Biblioteca Riccardiana, Riccardiano 1570, cartac., acefalo e mutilo, sec. XIV.
4. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 61.8, cartac., sec. XV.
5. Madrid, Biblioteca Nacional de España 10256, membr, sec. XIV.
6. North Norfolk, Holckam Hall Library, Leicester 540, sec. XIV.
7. Oxford, Bodleian Library, Canonicianus Italicus 153, cartac., sec. XV.
8. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Italiano VI.11, cart., sec. XV.

Da un rapido controllo sull'*IMBI* e su database digitali come *manus online* o *mirabile web* non è stato possibile rinvenire altri codici, ma non è escluso che una *recognitio codicum* più accurata possa incrementare numericamente la tradizione manoscritta dell'opera.⁴⁰⁰ Già solo una rapida analisi di questo elenco ci permette comunque di ricavare alcuni dati di grande interesse. Si noti infatti come i codici Magliab. XXIII. 102, Ricc. 1570, il madrilenio 10256 e il Leicester 540 siano databili, da catalogo, al XIV sec., elemento con cui siamo in grado fin da ora, seppur approssimativamente, di ascrivere il nostro volgarizzamento al pieno Trecento. È noto, d'altra parte, come sia problematico collocare un volgarizzamento entro una precisa periodizzazione, soprattutto perché nella maggior parte dei casi mancano indizi sicuri in proposito e, anche in questa fattispecie, l'unico appiglio possibile resta il solo dato paleografico. Come segnalano giustamente Giulio Vaccaro ed Elisa Guadagnini, «in buona parte dei casi, la datazione al Trecento è destinata a rimanere, dunque, poco più o poco meno di un'ipotesi di lavoro».⁴⁰¹

Sui rapporti tra i manoscritti e sulle dinamiche di tradizione dell'opera non si dispone al momento di alcuno studio approfondito al riguardo. Non sarà comunque obiettivo di queste pagine avanzare alcuna analisi di natura ecdotica, anche perché nel 2014 è stata annunciata l'edizione critica dell'opera, a cura di Giulio Vaccaro, nell'ambito del progetto *DiVo*,⁴⁰² che permetterà senz'altro di valutare, con il supporto di dati ecdotici e testuali più sicuri, le modalità di trasmissione dell'opera, i rapporti con la fonte latina e, naturalmente, le strategie traduttive messe in atto dall'anonimo volgarizzatore. Da un primo controllo sui manoscritti l'opera sembra comunque mantenersi fedele alla fonte latina, senza dare spazio a interpolazioni o interventi di natura sostitutiva, operazioni che contraddistinguono invece, sul piano del sistema di produzione e fruizione dei testi, i volgarizzamenti del Duecento rispetto a quelli del secolo successivo. Si tratta dunque di qualcosa di molto diverso rispetto a opere come ad esempio i già menzionati *Faits des Romains* – nello specifico i loro volgarizzamenti italiani –, che si offrono per contro a continue operazioni di selezione e rimontaggio delle fonti entro nuove unità codicologiche e testuali. Basterà confrontare questo volgarizzamento con la porzione svetoniana che si legge nei *Faits des Romains* e in alcune loro trasposizioni italiane per rendersi conto dell'enorme differenza che intercorre tra i due testi: nell'opera francese si osserva infatti una certa libertà nel trattamento della fonte latina, che oltre a presentare continue integrazioni a testo di glosse e fonti di diverso tipo, viene sistematicamente decostruita e variamente ricomposta a seconda delle finalità. Come notano ancora una volta Elisa Guadagnini e Giulio Vaccaro:

³⁹⁹ M. ZAGGIA, *Appunti sulla cultura letteraria in volgare a Milano nell'età di Filippo Maria Visconti*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXX, 1993, pp. 161-219, p. 192, nota 103.

⁴⁰⁰ Cfr. *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia. Opera fondata dal prof. Giuseppe Mazzantini*, a cura di A. SORBELLI Forlì, Bordandini, Firenze, Olschki, 1887-2013, voll. 116, <https://manus.iccu.sbn.it/> e <http://www.mirabileweb.it/>.

⁴⁰¹ E. GUADAGNINI – G. VACCARO, *Il passato è una lingua straniera. Il Dizionario dei Volgarizzamenti tra filologia, linguistica e digital humanities*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», XXI, 2016, pp. 279-394, p. 300.

⁴⁰² C. BURGASSI – E. GUADAGNINI, *Prima dell'«indole». Latinismi latenti dell'italiano*, «Studi di lessicografia italiana», 31, 2014, pp. 5-43, p. 21. Cfr. *DiVo* – Dizionario dei Volgarizzamenti, consultabile online all'indirizzo <http://tlion.sns.it/divo/>.

Questo lavoro incessante di rifacimenti/rimaneggiamenti/redazioni investe in modo ancor più evidente alcuni volgarizzamenti in cui più accentuato è il carattere centonistico (si pensi, per esempio, al caso di Albertano da Brescia) ma è tutt'altro che ignoto ai volgarizzamenti dai classici, per i quali anzi, soprattutto in determinati segmenti cronologici – negli anni Venti del Trecento sui volgarizzamenti duecenteschi; a metà Trecento sui volgarizzamenti coevi; all'inizio del Quattrocento su determinate tipologie di volgarizzamenti trecenteschi – questi sono un elemento caratterizzante del genere.⁴⁰³

Nel nostro caso, complice forse la presenza, anche solo ideale, di un'autorialità che si pone come *auctoritas*, garanzia per così dire un certo grado di quiescenza della tradizione, oppure la natura stessa della fonte latina, stabile entro la propria "cornice narrativa", il testo originale è trattato con molto riguardo e l'opera procede castigata e diritta fino alla fine, costituendo uno dei più notevoli documenti di traduzione letteraria eseguita con sicuro proposito di fedeltà.⁴⁰⁴ Questa mancata inclinazione alla contaminazione, alla riduzione e all'interpolazione di glosse all'interno del lavoro traduttorio rispecchierebbe infatti la volontà di accedere direttamente alle fonti classiche, senza rimaneggiamenti o eventuali mediazioni dal francese. La *littera* svetoniana, con il suo periodare vivace e limpido, è mantenuta con buona eleganza e una misurata indipendenza lessicale. Si apprezzi fin da ora, in attesa dell'edizione critica dell'opera, la compiutezza e la cadenza classica dello stile di questo volgarizzamento, di cui si riporta una breve porzione di testo trascritta dal codice oxoniense e messa a confronto con la fonte latina:

[4] Ceterum composita seditione civili Cornelium Dolabellam consularem et triumphalem repetundarum postulavit; absolutoque Rhodum secedere statuit, et ad declinandam invidiam et ut per otium ac requiem Apollonio Moloni clarissimo tunc dicendi magistro operam daret. Huc dum hibernis iam mensibus traicit, circa Pharmacussam insulam a praedonibus captus est mansitque apud eos non sine summa indignatione prope quadraginta dies cum uno medico et cubicularis duobus. Nam comites servosque ceteros initio statim ad expediendas pecunias, quibus redimeretur, dimiserat. Numeratis deinde quinquaginta talentis expositus in litore non distulit quin e vestigio classe deducta persequeretur abeuntis ac redactos in potestatem supplicio, quod saepe illis minatus inter iocum fuerat, adficeret. Vastante regiones proximas Mithridate, ne desiderare in discrimine sociorum videretur, ab Rhodo, quo pertenderat, transiit in Asiam auxiliisque contractis et

Poi acchetata la civil discordia, accusò Cornelio Dolabella, huomo venerabile, per lo consolato e per lo triunfo avere usurpato moneta del comune. Essendo quegli assolto, Cesare diliberò andare a Rodi per fuggire hodio e invidia e per pigliare otio a studiare sotto Apollino Millone, in quello tempo famosissimo mastro d'eloquentia. E passando a quello luogo sopravvennero già i mesi del verno. Fu preso da corsali presso intorno l'isola di Farnacusa e stette preso con quelli circa quaranta di e non sança somma sdegnatione, ritenendo con seco uno medico e duo canmerieri et altri famigli e compagni. Incontanente mandò a procurare moneta per la quale egli si rischotesse. E pagato poi cinquanta talenti fu lasciato in su lo lito. Ma elli non indugiò, ançi, trovato navi incontanente seguì quelli che l'haveano tenuto preso. E ridotto quelli in sua força, loro diè la pena che più volte egli per sollaçço havea loro promessa. E guastando Mitridate i proximi paesi, Cesare, acciò ch'elli non

⁴⁰³ E. GUADAGNINI – G. VACCARO, *Il passato è una lingua straniera*, op. cit., p. 323.

⁴⁰⁴ Si tratterebbe di un'operazione in parte molto simile a quella compiuta negli stessi anni, a Siena, da Ciampolo di Meo Ugurgieri con il volgarizzamento dell'*Aeneis* di Virgilio; cfr. VIRGILIO, *Aeneis. Volgarizzamento senese trecentesco di Ciampolo di Meo Ugurgieri*. Introduzione, edizione critica e glossario a cura di C. LAGOMARSINI, Pisa, Edizioni della Normale, 2018.

praefecto regis provincia expulso
nutantis ac dubias civitates retinuit in
fide (*De vita Caesarum*, I, 4).

parebbe pigro al danno de' collegati de'
romani, pa<ssò> da Rodi dove ello era
andato in Asia e trovati adiutorij cacciò
lo prefecto del re del paese [f. 1 v] e
confirmò alla fe' de' romani le cittadi
che vagillavano (Canon. Ital. 153, ff.
1r-1v).

Abbandonando ora gli aspetti più strettamente filologici e letterari, che indubbiamente necessitano ancora di maggiore attenzione e di ulteriori approfondimenti, conviene piuttosto procedere con l'analisi dettagliata dell'apparato decorativo del codice qui oggetto di studio. Il ms. Canon. Ital. 153 è un prodotto cartaceo di grande fattura (mm 250 x 355, specchio di scrittura mm 150 x 210), in due colonne (mm 60 x 210 ciascuna), organizzato in 13 fascicoli di 10 ff. ciascuno (tranne il XII, di 6 ff.) per un totale di 124 carte scritte. Esso è ornato a f. 1r da un elegantissimo frontespizio (tav. 1) e presenta inoltre dodici grandi capilettera miniati che introducono ciascuna delle dodici vite degli imperatori ai ff. 1r, 18r, 40v, 57r, 70v, 82v, 97r, 102r, 105r, 109r, 115r, 118r (tav. 2); le altre iniziali, più piccole, sono invece colorate alternativamente in rosso ed in azzurro e ornate da raffinate filigrane e decorazioni floreali. La scrittura semi-umanistica ci permette di evincere da un punto di vista paleografico una datazione sicuramente quattrocentesca, con probabile localizzazione nell'Italia settentrionale.⁴⁰⁵ In questo senso andrebbero infatti interpretati il particolare tipo di realizzazione attorcigliata di alcune lettere ad asta lunga (tav. 2), vezzo tipico di alcune scritture settentrionali. La nota di possesso trascritta a fol. 124v, in cui si legge «Questo libro si è mio, M. Bonifacio Chatani», sembra invece ricondurre alla città di Bologna. Lo stesso stemma presente sul margine inferiore di f. 1r – purtroppo molto danneggiato dal tempo e per questo motivo di difficile interpretazione –, che completa la decorazione del grande frontespizio con cui si apre il codice, sembrerebbe d'altra parte riconducibile alla famiglia Cattani di Bologna per via dei cinque gigli gialli su sfondo blu, elementi ancora ben visibili.⁴⁰⁶ Un tale Bonifacio Cattani, cavaliere, è inoltre citato tra i gonfalonieri di giustizia del popolo della città di Bologna negli anni 1478 e 1484,⁴⁰⁷ dettaglio che, se davvero il possessore fosse lo stesso Bonifacio, attesterebbe dunque una circolazione bolognese del codice in questo lasso di tempo. Si consideri infine, per una datazione più circoscritta del codice, l'insolita presenza del richiamo verticale a fine fascicolo, abitudine paleografica che si è soliti far risalire al copista Antonio di Mario, notaio fiorentino attivo entro la prima metà del quattrocento.⁴⁰⁸ Di conseguenza, dal momento che la scrittura sembra localizzabile nell'Italia settentrionale, ipotizzando un lasso di tempo di circa 20-25 anni prima che l'abitudine paleografica del copista fiorentino possa essere stata recepita nell'Italia settentrionale, un possibile *terminus post quem* sarebbe dunque la seconda metà del XV secolo, elemento che ancora un volta crea un sistema perfettamente coerente con quanto osservato fin qui. Queste prime e rapide indagini di natura paleografica ci permettono pertanto di ricavare alcuni interessanti dati che proverebbero, per quanto la cosa possa non stupirci del tutto, una circolazione settentrionale del volgarizzamento svetoniano. Gioverebbe senz'altro a questa analisi un approfondito spoglio linguistico del codice, operazione che purtroppo esula dalle finalità di questo contributo. È comunque confortante, per il momento, il fatto che

⁴⁰⁵ Ringrazio Sandro Bertelli per la paziente perizia paleografica e per le preziose informazioni codicologiche su cui si fondano le pagine seguenti.

⁴⁰⁶ Cfr. U. BAUER-EBERHARDT, *Et hi tres unum sunt: Bartolomeo del Tintore, Bartolomeo di Benincà da Ferrara und der 'Maestro di Pico'*, «Rivista di storia della miniatura», V, 2000, pp. 109-118, p. 113.

⁴⁰⁷ *Li confalonieri di giustizia del popolo et commune di Bologna dall'anno 1321 fino all'anno 1327 e dal 1376 fino al 1616. Di Gio. Nicolò Pasquali Alidosi al Molt' Illustre Sig. Giasone Vizani, in Bologna, per Bartolomeo Cochi, 1616*, pp. 16-17.

⁴⁰⁸ Cfr. A. C. DE LA MARE, *New Research on Humanistic Scribes in Florence*, in *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525. Un primo censimento*, a cura di A. GARZELLI, I-II, Firenze, Giunta Regionale Toscana - La Nuova Italia, 1985, pp. 425-427, pp. 482-484; B. L. ULLMAN, *The origin and development of humanistic script*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1960, pp. 99-104.

anche lo studio dell'apparato illustrativo ci consente di pervenire, come vedremo, a conclusioni in parte simili alle precedenti.

Il grande frontespizio miniato a f. 1r, che apre maestosamente il codice oxoniense, ritrae Giulio Cesare di profilo nelle vesti di un cavaliere armato a bordo del proprio cavallo. La scena è incorniciata da un sottile basamento marmoreo che regge quattro colonne corinzie sormontate da una volta a crociera che lascia intravedere, sullo sfondo, un sobrio paesaggio collinare appena accennato. Una gran quantità di oggetti decorativi e di figure ornamentali interviene ad accompagnare la struttura architettonica. Due delicati putti posti al di sopra di ciascuna delle due colonne frontali, graziosamente atteggiati, reggono i festoni di alloro che, insieme alle ricche decorazioni floreali e agli ornamenti dorati che incorniciano la carta, forniscono al codice un'immagine molto elegante e raffinata. Chiude la scena un morbido drappo adagiato sul margine superiore, su cui si legge la scritta «Hor qui di mie figli s'è gionto ala foce. Qui Cexar m'aspeta e qui mi chiama con la sua grande e magnanima voce». Sul margine inferiore si staglia invece il già menzionato stemma, di cui si è detto *supra*. Ciascuna delle dodici vite è infine introdotta, come già si è avuto modo di segnalare, da un grande capolettera miniato, raffigurante, ad eccezione della vita relativa a Giulio Cesare, un profilo del rispettivo imperatore, incorniciato da elementi floreali e filiformi toccati in oro. È soprattutto grazie alle modalità di rappresentazione di questi volti, molto prossime allo stile espressionistico dei miniatori emiliani, che siamo in grado di riconoscere facilmente una sicura provenienza emiliano-veneta di queste miniature.

Il catalogo Alexander-Pächt dei mss. miniati della Bodleian Library proponeva una dubbiosa localizzazione veneziana di queste miniature,⁴⁰⁹ mentre in tempi più recenti, all'interno del *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, Milvia Bollati attribuiva il codice alla mal nota fase tarda di Bartolomeo del Tintore, miniatore bolognese documentato dal 1459 al 1494, la cui attività dovette svolgersi prevalentemente a Bologna a partire dal sesto decennio del secolo, dove ebbe un importante ruolo nell'ambito della decorazione libraria locale.⁴¹⁰ Il suo nome, citato nei documenti come figlio «de meser Zoane tintore», è menzionato per la prima volta negli *Statuti della Società dei Notai* del 1459,⁴¹¹ per la decorazione dei quali ricevette un pagamento di lire 4, mentre nel 1460 egli risulta ricoprire l'incarico di rettore della cappellania di San Michele presso Santa Maria Maggiore. Nel 1464 veniva citato a pagare lire 4 per l'affitto di una bottega nella Fabbrica di San Petronio. I rapporti con tale fabbrica dovettero comunque protrarsi fino al 1476-1479, anni in cui si ritrova ancora il suo nome nei Libri mastri della fabbrica. L'ultima notizia relativa al miniatore è del 1494, anno in cui ricevette alcuni pagamenti per la decorazione di un Innario. Lo studioso bolognese Massimo Medica, che è al momento uno dei massimi esperti di miniatura felsinea, ha riconosciuto la mano di Bartolomeo del Tintore negli statuti del Comune di Bologna del 1454,⁴¹² la cui grande miniatura raffigurante San Petronio assiso in trono, che apre il codice, presenta non poche affinità con la decorazione del nostro frontespizio (tav. 3). Entrambi condividono infatti non soltanto la qualità degli ornati, di gusto ancora vagamente tardogotico, per quanto aggiornati su un repertorio rinascimentale, ma anche una certa naturale propensione a confrontarsi con i fatti nuovi della cultura prospettica centro-italiana, ben documentata in ambito padano a partire dal sesto decennio del secolo, segno di una maturazione artistica in corso, riconducibile con ogni probabilità al soggiorno di Piero della Francesca a Bologna in quegli stessi anni. Pur senza addentrarmi in ambiti di studio che non mi pertengono e di cui non dispongo di conoscenze sufficienti, mi pare interessante notare come anche la più tarda decorazione del Canon. Ital. 153 mostri di essere al corrente, pur nel retaggio di consuetudini di gusto ancora tardogotico, di certe più innovative esperienze della tradizione illustrativa padana, come sembrano evidenziare la limpida qualità

⁴⁰⁹ O. PÄCHT – J. J. G. ALEXANDER, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, vol. 2, *Italian school*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 49.

⁴¹⁰ *Dizionario biografico dei miniatori Italiani*, a cura di M. BOLLATI, *op. cit.*, pp. 60-62; cfr. anche M. MEDICA, *Miniatura e committenza: il caso delle corporazioni*, in *Haec sunt statuta. Le corporazioni medievali nelle miniature bolognesi*, a cura di M. MEDICA, 27 marzo – 11 luglio 1999, Rocca di Vignola, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999, pp. 55-85, p. 83.

⁴¹¹ *Haec sunt statuta*, a cura di M. MEDICA, *op. cit.*, pp. 164-165.

⁴¹² *Ibid.*, pp. 104-105.

luminosa che contraddistingue la scena e la freschezza cromatica del cielo terso, che riverbera la propria luce in parte sul terreno erboso, in parte sul marmo che incornicia la scena, con esiti paragonabili a quelli perseguiti dalla contemporanea miniatura ferrarese e malatestiana. Di gusto forse ancora tardogotico il grande capolettera sottostante, che esibisce anche in questo caso notevoli somiglianze con il già menzionato statuto del comune di Bologna del 1454. La tardiva decorazione delle *Vite dei Cesari* potrebbe dunque essere un utile indizio nonché una buona strada per ricostruire la fase tardiva di questo miniatore, spesso confusa, secondo quanto riferisce Susy Marcon,⁴¹³ con alcune opere che fino ad oggi si è preferito collegare al veneziano Maestro del Plinio di Giovanni Pico della Mirandola, meglio noto come Maestro di Pico (attivo appunto a Venezia e Ferrara tra il 1460 e il 1505 circa), con il quale Bartolomeo poté forse collaborare.⁴¹⁴ Il corpus degli oltre novanta mss., incunaboli e xilografie attribuibili all'artista stilato da Lilian Armstrong,⁴¹⁵ dimostra che Venezia fu la sede privilegiata dell'attività del Maestro, sebbene le sue prime prove parlino di un'educazione condotta in ambito ferrarese. Ne sarebbero prova i giochi di interlazzi e i girali d'acanto su campi fogliati, gli oculi laureati che lasciano intravedere animali in paesaggio e personaggi a mezzo busto, le borchie dorate e le filigrane floreali rosse e blu che popolano i suoi frontespizi più antichi, tutti stilemi riconducibili appunto alla miniatura estense degli anni cinquanta e sessanta e che in parte potrebbero avvicinarsi anche alla tipologia illustrativa del nostro codice. La stessa Lilian Armstrong ritiene d'altra parte che il frontespizio del Canon. Ital. 153 possa essere stato eseguito nel circolo del Maestro di Pico, forse dal Maestro stesso, riconoscendo nell'«equestrian Caesar in full armour» del nostro codice affinità sia con il Cesare del parigino *Libro degli uomini famosi* del 1476,⁴¹⁶ sia con il Traiano dell'*Historia Naturalis* di Plinio, sempre del 1476,⁴¹⁷ attribuibili entrambi a questo miniatore.⁴¹⁸

La decorazione del Canon. Ital. 153 è dunque positivamente confrontabile sia con alcune delle più belle realizzazioni di Bartolomeo del Tintore, con cui maggiori ed esibite sono le affinità stilistiche ed illustrative, sia con i primi lavori del Maestro di Pico, che testimoniano appunto di una formazione ferrarese del miniatore, sebbene la sua attività artistica dovette svolgersi prevalentemente a Venezia. Non sarà un caso, d'altra parte, che recentemente sia stato proposto di riunire le due figure, insieme a quella di un terzo miniatore, Bartolomeo di Benincà da Ferrara, in quella di un unico artista, ipotesi tuttavia che per quanto affascinante non convince del tutto gli studiosi e necessita ancora di ulteriori indagini.⁴¹⁹ Lungi dal poter districare l'affascinante enigma sollevato da queste rapide indagini, possiamo forse permetterci di aggiungere un ulteriore tassello alla questione, dal momento che la nota di possesso di f. 124v e la conseguente possibile identificazione con il Bonifacio Cattani gonfaloniere di giustizia del popolo della città di Bologna negli anni 1478 e 1484, ci porterebbe ad escludere Venezia e quindi l'attribuzione al Maestro di Pico, per il quale non è attestata alcuna attività bolognese, facendoci dunque propendere, in definitiva, per il bolognese Bartolomeo del Tintore.

⁴¹³ *Calligrafia di Dio. La miniatura celebra la parola*, progetto e coordinamento scientifico G. CANOVA MARIANI, catalogo a cura di G. CANOVA MARIANI, P. FERRARO VETTORE, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999, pp. 206-207.

⁴¹⁴ *Dizionario biografico dei miniatori Italiani. Secoli IX.XVI*, a cura di M. BOLLATI, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 635-642.

⁴¹⁵ L. ARMSTRONG, *Il Maestro di Pico: un miniatore veneziano del tardo Quattrocento*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», XVII, 1990, pp. 7-39, 215-253.

⁴¹⁶ Bibliothèque Nationale de France, Rés. J. 603.

⁴¹⁷ Plinius, *Historia naturalis* (Ital.), Venezia, Nicolaus Jenson, 1476.

⁴¹⁸ L. ARMSTRONG, *Petrarch's Famous Men in the early Renaissance. The illuminated copies of Felice Feliciano's edition*, London, The Warburg Institute School of Advanced Study, 2016, pp. 49-50, p. 201 (pl. 17a-b).

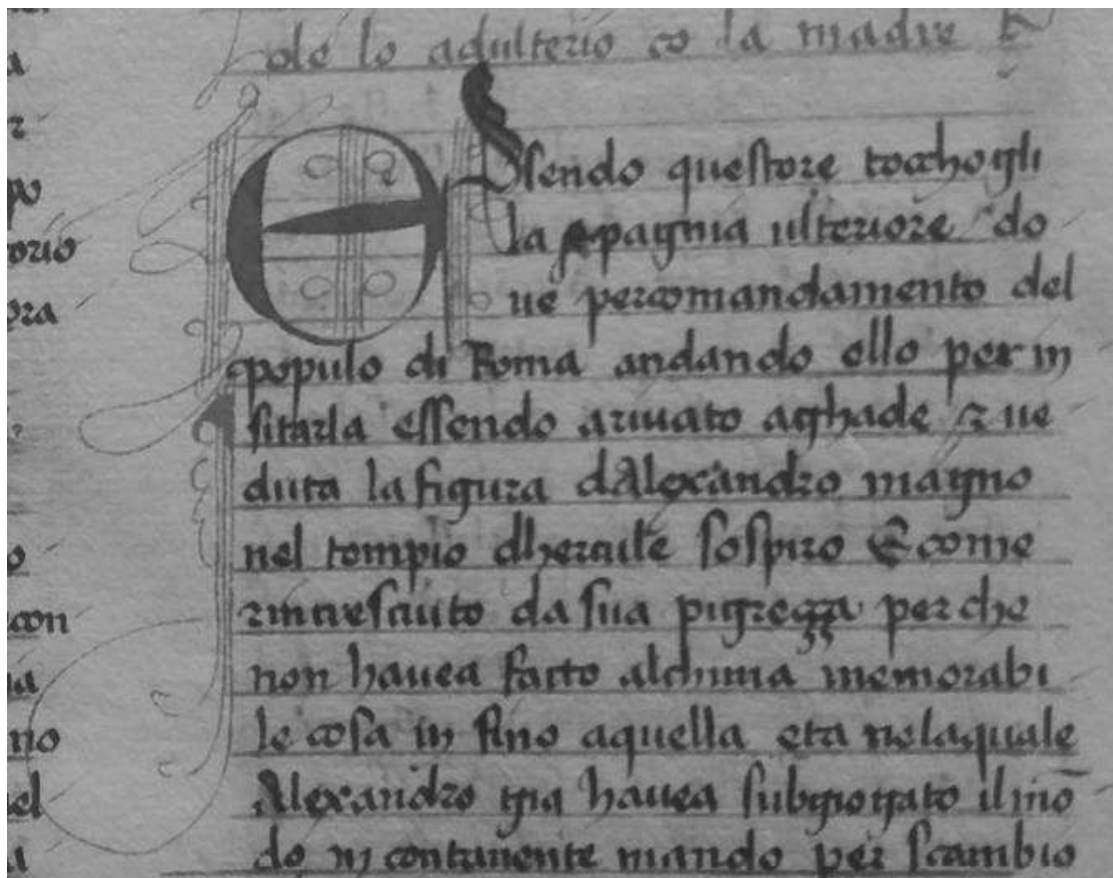
⁴¹⁹ Si veda in particolare BAUER-EBERHARDT, *Et hi tres unum sunt*, op. cit. La studiosa Lilian Armstrong si dichiara fermamente contraria a questa ipotesi e specialmente nell'unificazione di Bartolomeo del Tintore e Maestro di Pico sotto la figura di un unico artista; cfr. ARMSTRONG, *Petrarch's Famous Men*, op. cit., p. 50, nota 60. Al momento si preferisce pertanto mantenere distinte le due figure.



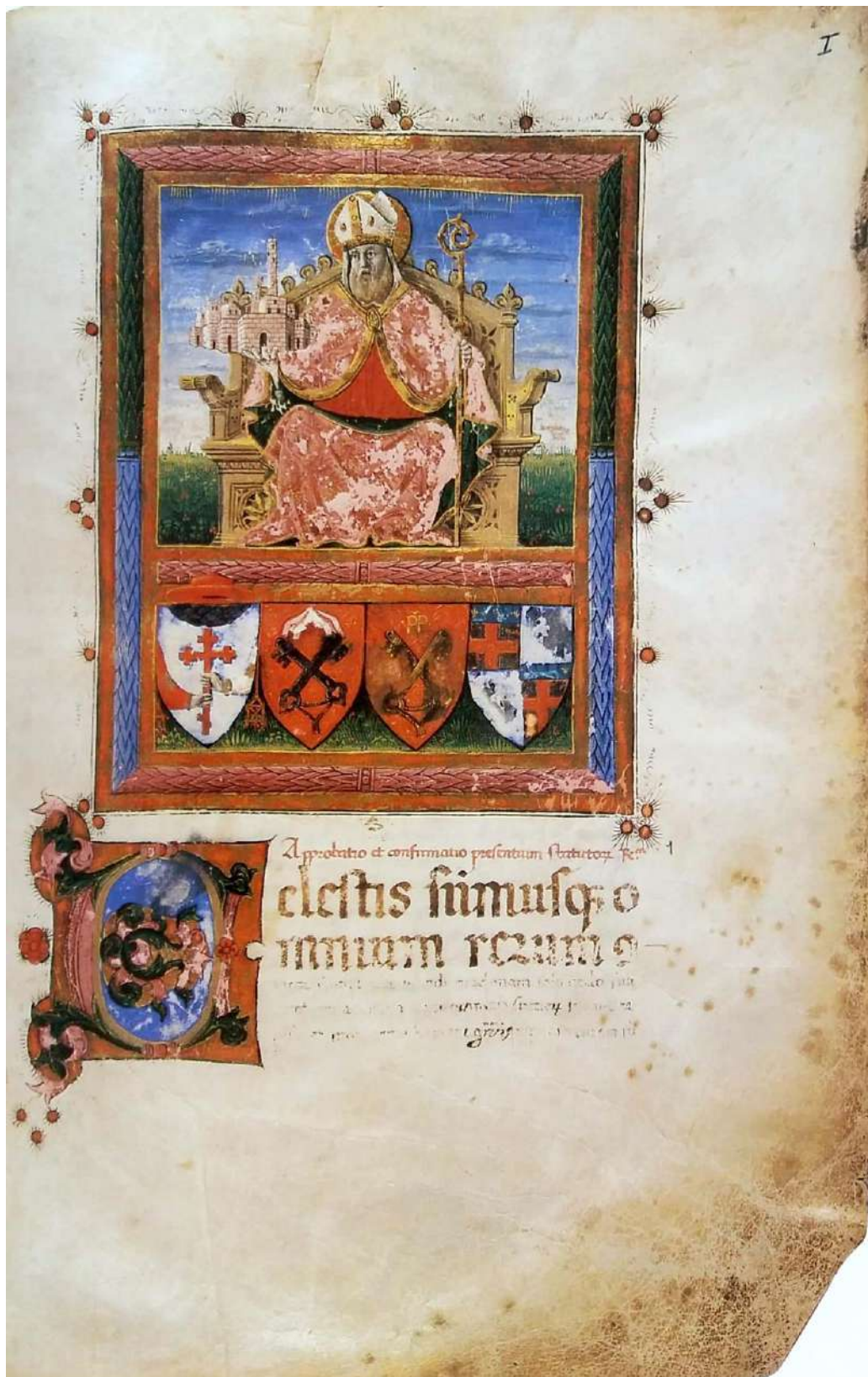
TAV. 2



Oxford, Bodleian Library, Canon. Ital. 153, fol. 20r, particolare.



Oxford, Bodleian Library, Canon. Ital. 153, fol. 2r, particolare.



Bologna, Archivio di Stato, Comune-Governo, Statuti col. XVII, *Statuti del Comune*, fol. 10r.

GERARCHIE DIABOLICHE E DESACRALIZZAZIONE DEL POTERE NELL'INFERNO DI DANTE*

di Federico Rossi

1.

La *Commedia* costituisce l'estremo tentativo dantesco di riportare la giustizia sulla terra. Abbandonati i panni del "filosofo laico", rivestiti all'epoca della composizione dei trattati,⁴²⁰ Dante assume la postura del poeta visionario e, nel corso del poema, individua con sempre maggiore nettezza lo squilibrio tra i due massimi poteri come radice dei mali del mondo: di qui il tentativo di richiamare l'imperatore ai suoi doveri e, soprattutto, di riportare il carro della Chiesa sul percorso dal quale esso è stato sviato. In questa prospettiva, mi sono proposto di indagare l'influenza sull'opera dantesca dell'ecclesiologia politica del suo tempo, intendendo per ecclesiologia non soltanto la dottrina relativa all'istituzione ecclesiastica, ma anche la concezione della società, concepita come *ecclesia universalis*, e le costruzioni politiche che al modello ecclesiastico si ispirarono, come nel caso dell'*ecclesia imperialis* federiciana o dell'«ecclesiologia del regno di Francia» elaborata ai tempi di Filippo il Bello. In questo intervento, in particolare, vorrei osservare come una categoria fondamentale del pensiero ecclesiologico, quella di gerarchia, influisca sulla struttura dell'*Inferno* e come in alcuni casi il poeta riprenda, seppure in chiave fortemente critica, la retorica di legittimazione del potere fondata su questa categoria.

La struttura dell'aldilà dantesco è fondata su un principio gerarchico ben individuabile.⁴²¹ Ciò è particolarmente evidente per il paradiso, scandito dalla successione delle sfere celesti che per Dante sono mosse dai diversi ordini di intelligenze angeliche; anche per l'inferno, tuttavia, è possibile individuare una simile organizzazione. Benché, infatti, si possano individuare una trentina di tipi diversi di peccatori, il baratro infernale si presenta suddiviso in nove cerchi, enumerati dal poeta con attenzione (V 1-2: «Così discesi del cerchio primaio / giù nel secondo»; VI 7: «Io sono al terzo cerchio»; VII 16: «Così scendemmo nella quarta lacca»; VII 97-100: «Or discendiamo omai a maggior pietà / [...] / Noi ricidemmo il cerchio all'altra riva»; XI 16-17: «dentro da cotesti sassi / [...] son tre cerchietti», con successiva enumerazione; XVII 43-45: «su per la strema testa / di quel settimo cerchio, tutto solo / andai»). Una simile cura non trova paralleli nella letteratura visionaria, dove in genere le categorie di dannati sono elencate senza particolare attenzione per il loro numero.⁴²²

A sostegno dell'ipotesi che il numero di nove non sia casuale ma rispecchi in negativo le nove gerarchie angeliche si può portare la testimonianza di autori come Sicardo da Cremona nel *Mitralis de officiis* (IV 6: «Novem p̄narum generibus in inferno miseri cruciantur, eo quod novem ordinibus angelorum associari operibus non merentur») o Tommaso di Chobham nella *Summa de arte praedicandi* (cap. 2: «Alii tamen dicunt quod ideo dicuntur esse novem pene in inferno quia novem sunt ordines angelorum et novem ordines premiorum in celo»).⁴²³ I beati, infatti, erano comunemente associati alle nove schiere angeliche nelle quali si pensava venissero integrati; è naturale, quindi, che

* La relazione presenta i primi risultati di una ricerca sull'ecclesiologia politica dell'età di Dante che sto svolgendo per la tesi dottorale (relatori: prof.ssa Claudia Villa, prof. Corrado Bologna).

⁴²⁰ Cfr. R. IMBACH, *Dante, la filosofia e i laici*, a cura di P. PORRO, Genova, Marietti, 2011 e M. TAVONI, *Dante filosofo laico e teorico del volgare (1303-1306)*, in ID., *Qualche idea su Dante*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 23-146.

⁴²¹ Sulla gerarchia nella tradizione delle visioni dell'Aldilà cfr. P. DINZELBACHER, *Klassen und Hierarchien im Jenseits*, in *Soziale Ordnungen im Selbstverständnis des Mittelalters*, cit., I, pp. 20-40.

⁴²² Cfr. A. MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, a cura di L. MARCOZZI, Roma, Salerno Editrice, 2012.

⁴²³ Cfr. rispettivamente SICARDUS CREMONENSIS, *Mitralis de officiis*, a cura di G. SARBAK, L. WEINRICH, Turnhout, Brepols, 2008 («Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis», 228), p. 269 e THOMAS DE CHOBHAM, *Summa de arte praedicandi*, a cura di F. MORENZONI, Turnhout, Brepols, 1988 («Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis», 82), p. 41.

anche per i dannati fosse proposto uno schema novenario, dettagliato con l'enumerazione delle diverse pene. Questa è, ad esempio, l'enumerazione di Sicardo (*loc. cit.*):

Prima est ignis inextinguibilis, ut, si totum mare influeret, non extingueretur. De quo hic dicitur: *Qui mala egerunt, ibunt in ignem eternum*. Secunda est aqua intolerabiliter frigida. In qua etiam, si mons igneus mitteretur, totus in glaciem verteretur. De his duabus dicitur: *Transibunt ab aquis nivium ad calorem nimium*. Tertia est vermis immortalis. De qua: *Vermis eorum non morietur et ignis non extinguetur*. Quarta sunt tenebrę exteriores. De quibus in Evangelio mittentur in tenebras exteriores: *Ibi erit fletus et stridor dentium*. Quinta est fetor putridus et indeficiens. De quo Iohannes: *Missus est diabolus in stagnum sulphuris*. Sexta est confusio peccatorum, eo quod omnibus revelabuntur abscondita tenebrarum. Unde Iohannes: *Libri aperti sunt*. Septima est horribilis visio demonum. Unde Iob: *Venient super eum horribiles*. Octava est pro varietate criminum varietas flagellorum. Unde Iohannes: *Iudicatum est de singulis secundum opera ipsorum*. Nona est miserabilis clamor flentium et ululantium, quia plangent se super se omnes tribus terrę. Dignum est enim, ut, qui hic igne concupiscentię arsit, ibi flebiliter ardeat; qui frigore malitię riguit, ibi strideat; quem invidia consumpsit, uermis conscientiam rodatur. Qui lucem odit, luce non gaudeat; qui in luxurię fetore putruit, fetorem olfaciat; qui detegere peccata contempsit, ea detegat; qui Deum videre noluit, demones uideat; qui exhibuit membra sua servire iniquitati, ad iniquitatem per singula recipiat talionem; qui noluit gaudere cum gaudentibus, flet cum flentibus.

Si tratta di classificazioni senz'altro più rudimentali di quella dantesca; proprio per questo è rilevante che il poeta si sforzi di mantenere lo schema novenario pur nella ben maggiore complessità dell'organizzazione complessiva.

Che la funzione strutturale del numero nove si debba leggere in riferimento alle schiere angeliche si comprende anche da un altro elemento. All'Antinferno, escluso dal conteggio dei gironi, corrisponde la presenza di un'ulteriore schiera, il «cattivo coro / delli angeli che non furon rebelli, / né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro». Non mi soffermo, in questa sede, a discutere i precedenti di questa invenzione dantesca;⁴²⁴ mi preme invece ricordare che nel celebre personaggio indicato come «colui / che fece per viltade il gran rifiuto» (*Inf.* III 59-60), i primissimi esegeti ravvisarono senz'altro Pietro da Morrone, papa Celestino V. Senza riaprire in questa sede la discussione sulla *vexata quaestio*,⁴²⁵ osservo solo che la presenza di un pontefice nell'antinferno risulterebbe particolarmente significativa in chiave ecclesiologica, indicando proprio all'apice della gerarchia ecclesiastica un degno epigono degli aborriti angeli neutrali.

Il fatto che i nove gradini della voragine infernale abbiano rapporto con le gerarchie angeliche rende esplicito il carattere provvidenziale e, per così dire, governamentale dell'organizzazione del regno dei dannati. All'interno dell'articolata burocrazia infernale, i demoni adempiono infatti un ministero, non diversamente dalle loro controparti celesti; quelli che inseguono Dante e Virgilio nella bolgia dei barattieri sono infatti «ministri della fossa quinta» (*Inf.* XXIII 56), mentre le definizioni di *Purg.* I 98-99 (sul «primo / ministro, ch'è di que' di paradiso») e *Purg.* II 30 («omai vedrai di sì fatti ufficiali») devono essere lette in contrapposizione con l'esperienza del regno precedente dove il

⁴²⁴ Cfr. F. MAZZONI, *Saggi di un nuovo commento alla Divina Commedia: Inferno, canti I-III*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 368-376; A. MELLONE, *Angeli neutrali*, in *ED, ad v.*; J. FRECCERO, *Dante's «per sé» Angel: the Middle Ground in Nature and Grace*, in «Studi Danteschi», XXXIX, 1962, pp. 5-38 e *Gli angeli neutrali*, in *ID., Dante. La poetica della conversione*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 163-174; NARDI, *Dal Convivio alla Commedia*, cit., pp. 331-350; M. CHIARIGLIONE, *I diavoli nell'Inferno di Dante. Con altri studi danteschi*, Spoleto, CISAM, 2018, pp. 3-109. Su possibili paralleli folclorici si è nuovamente soffermato G. SCATASTA, *Fate, angeli caduti e angeli neutrali nella letteratura delle isole britanniche*, in «Quaderni di Studi Indo-Mediterranei», IV 2011, pp. 139-152.

⁴²⁵ Una accurata disamina si legge nel commento cit. di Mazzoni (pp. 390-415), il quale pensava a «una sintetica, maiuscola indicazione, mediante una ipostatizzazione strettamente legata all'anonimo, di un genere e di una specie, non di un preciso individuo». I commentatori successivi si schierano per lo più a favore di Celestino V (così Chiavacci Leonardi, Hollander, Inglese, Bellomo). Su Celestino V nei commenti figurati cfr. L. BATTAGLIA RICCI, «Vidi e conobbi l'ombra di colui». *Identificare le ombre*, in M. M. DONATO, L. BATTAGLIA RICCI, M. PICONE, G. Z. ZANICHELLI, *Dante e la arti visive*, Milano, Unicopli, 2006, pp. 49-80.

pellegrino aveva fatto esperienza di ben altro genere di ufficiali. Il ruolo di Minosse, giudice dei dannati, è anch'esso un *ufficiū* ricevuto dal cielo («cotanto offizio», *Inf.* V 18). L'*Inferno* è quindi un sistema burocratico che costringe il pellegrino a confrontarsi con interruzioni di servizio, *impasse* e malfunzionamenti, proprio come accade nell'amministrazione di questa vita.⁴²⁶

Si può chiedersi se i diavoli che stanno a guardia dei diversi gironi siano o meno ordinati in un'antigerarchia, rispecchiando in negativo i diversi gradi della perfezione angelica.⁴²⁷ Due indizi sembrano indicare che gli angeli caduti mantengano un'organizzazione in nove ranghi, tetro residuo della loro appartenenza ai cori celesti.⁴²⁸ Lucifero, come è noto, viene raffigurato dal poeta con sei ali, come è caratteristico dell'ordine dei serafini cui prima della caduta doveva appartenere.⁴²⁹ Prima ancora, nel ventisettesimo canto dell'*Inferno*, Guido da Montefeltro racconta a Dante di come, alla sua morte, la sua anima sia stata contesa tra san Francesco e un diavolo;⁴³⁰ è quest'ultimo, grazie a una brillante prestazione come *loïco*, ad avere la meglio; il commento di Pietro Alighieri, nella sua prima redazione, parla a ragione di un *syllogismus daemonis*. Il demone proclama che Guido «venir se ne dèe giù tra ' miei meschini» (XXVII 115): sembra quindi trattarsi proprio di uno dei preposti alla sorveglianza dell'ottavo cerchio. In questa luce è significativo il fatto che esso sia definito «un d'i neri cherubini» (v. 113), assegnando quindi ai guardiani penultimo cerchio infernale la qualifica corrispondente al secondo coro angelico più vicino a Dio. Anche la caratterizzazione del demone come *loïco* risponde allo stesso criterio: come aveva colto già Guido da Pisa, «*Bonus cherub* interpretatur “plenitudo scientie”; *malus vero cherub* “plenitudo malitie”». ⁴³¹

Il commentatore antico non sembra avere dubbi sulla persistenza anche nella caduta dell'ordinamento in nove schiere. Tra i moderni, Giorgio Inglese ha messo in dubbio questa interpretazione, considerando *cherubini* come semplice «sineddoche per 'angeli'»;⁴³² a proposito delle sei ali di Lucifero in *Inf.* XXXIV 46, lo studioso richiama infatti un passo delle *Sententiae* di Pietro da Poitiers, secondo cui gli angeli non erano ancora divisi in nove ordini al momento della caduta.⁴³³ Questa concezione, tuttavia, non è universalmente condivisa dai teologi, né esclude necessariamente una successiva distinzione in gradi. A favore del fatto che i nove ordini fossero parte della creazione fin dall'inizio si erano espressi, in precedenza, i maestri della scuola di Laon.⁴³⁴ Sostenendo una posizione diversa, Pietro da Poitiers non fa, in effetti, che riprendere le *Sententiae* del suo maestro

⁴²⁶ Sulla funzione “giurisdizionale” di diavoli e guardiani infernali, cfr. anche J. STEINBERG, *Dante e i confini del diritto*, Roma, Viella, 2016, pp. 107-130.

⁴²⁷ L'idea di una *antihierarchia ecclesiastica malignantium*, autentica *synagoga Sathanae*, caratterizza in particolare il pensiero di Guillaume d'Auvergne, che la contrappone al retto ordinamento della Chiesa terrena (*De universo*, in *Opera omnia*, Orléans, vol. I, Hotot, 1674, p. 965).

⁴²⁸ Cfr. A. MELLONE, *Gerarchia angelica*, cit. e P. BOYDE, *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*, Bologna, il Mulino, 1984, p. 310.

⁴²⁹ Cfr. B. NARDI, *Il canto XXXIV dell'Inferno*, in ID., *Lecturae e altri studi danteschi*, a cura di R. ABARDO, Firenze, Le Lettere, 1990, pp. 81-89, oltre ai testi di Tommaso d'Aquino citati *infra*.

⁴³⁰ L'episodio ha rapporti con alcuni generi tradizionali; per il contrasto, cfr. i classici F. ROEDIGER, *Contrasti antichi. Cristo e Satana*, Firenze, Libreria Dante, 1887 e A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano. Libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica nel contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, 2 voll., Torino, Loescher, 18912, vol. I, pp. 547-562; per il processo simulato, cfr. D. QUAGLIONI, *La Vergine e il Diavolo: letteratura e diritto, letteratura come diritto*, «Laboratoire italien: politique et société», V, 2004, pp. 39-55, K. SHOEMAKER, *The Devil at Law in the Middle Ages*, «Revue de l'histoire des religions», CCXXVIII, 2011, pp. 567-586 e, per l'analisi di un testo esemplare, B. PASCUISTA, *Diritto, teologia e letteratura nel Processus Satanae (sec. XIV)*, Roma, Viella, 2015; per l'*exemplum*, cfr. per es., il racconto inserito nei *Libri VIII miraculorum* di Cesario di Heisterbach, ma probabilmente spurio, sullo scontro tra il diavolo e la Vergine per l'anima di un peccatore (*Die Wundergeschichten des Caesarius von Heisterbach*, vol. III, a cura di A. HILKA, Bonn, Hanstein, 1937, pp. 212-213).

⁴³¹ La concezione dei cherubini come *plenitudo scientiae* è largamente diffusa; cfr. ad es. TOMMASO, *In II Sent.*, dist. 9, q. 1, a. 3, *corpus*. Un'interpretazione analoga si legge nell'Ottimo Commento, che tuttavia lega il numero di otto alla bolgia e non al cerchio.

⁴³² Cfr. D. ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, revisione del testo e commento di G. INGLESE, Roma, Carocci, 2001.

⁴³³ *Sententiarum libri V*, in *Patrologia Latina*, vol. CXXI, col. 953.

⁴³⁴ M. L. COLISH, *Early Scholastic Angelology*, in «Recherches de théologie ancienne et médiévale» LXII 1995, pp. 80-109, a p. 81 e n. 2

Pietro Lombardo (II dist. 9, cap. 4, par. 2). Il fatto che gli angeli non fossero ancora distinti in ordini prima della caduta, tuttavia, non esclude che essi fossero predisposti alla distinzione, né che in seguito ad essa anche fra i *mali* potesse esserci una gerarchia. Il Lombardo precisa, infatti, che dopo la caduta gli angeli ebbero comunque una divisione in ranghi (*Sent.*, II, dist. VI, cap. 4): «Et sicut inter bonos angelos alii aliis praesunt, ita et inter malos alii aliis praelati sunt, et alii aliis subiecti». L'ordinamento dei demoni, del resto, fu accolto da tutti gli autori della prima Scolastica, con la sola eccezione del maestro della *Summa sententiarum*.

I grandi teologi del XIII secolo confermarono l'esistenza di gerarchie diaboliche. Commentando le *Sentenze*, Alberto Magno affrontò la questione se Lucifero prima della caduta fosse «de ordine superiorum vel inferiorum», implicando quindi che tali ordini già esistessero (e concludendo «quod absque scupulo quaestionis iste Lucifer fuit de superioribus, vel simpliciter superior»: II dist. VI, art. 1). Tra i demoni «alii aliis praesunt», mantenendo un «ordo potestatis propriae [...] quia potestas iusta est semper, etiam quae committitur malis»: essi infatti «ordinantur a Dei iustitia ad officia quae bonis Angelis competere non possunt, ut torquere malos, et exercere iustos» (II, dist. VI, art. 4; troviamo, significativamente, il riferimento all'*officium*). In un successivo articolo (II dist. IX, art. 6), il domenicano discute brevemente «utrum ordines ab initio creationis ita distincti fuerint»: la risposta è che la distinzione in ordini appartiene alla *dispositio naturalis*, che gli angeli avevano prima della caduta (mentre la *perfectio ordinis* è un complemento ottenuto per grazia). I demoni, infatti, «adhuc nomina ordinum a quibus ceciderunt retinuerunt, ut Potestates et Principes»; Alberto precisa, tuttavia, che essi hanno mantenuto solo i nomi compatibili con la condizione di peccato mortale (non quindi quelli «sicut caritas et quies in Deo», corrispondenti a Serafini e Troni): tra gli appellativi conservati, Alberto cita quello di Cherubini, allegando *Ezech.* 28, 14 e, potremmo aggiungere, legittimando l'uso dantesco.

Argomentazioni assai simili a quelle del suo maestro si trovano in Tommaso d'Aquino, il quale conclude che Lucifero doveva essere «de ordine Seraphim» (II, dist. VI, q. 1, art. 1); tra i demoni deve inoltre esistere un *ordo praelationis*, dato che la superiorità di alcuni su altri era un fatto di natura (come tale non interessato dal peccato): tale ordinamento struttura la *potestas* diabolica la quale, a norma del consueto *Rom.* 13, 2, non può che venire da Dio (ivi, art. 4). Commentando a sua volta l'opera di Pietro Lombardo, Bonaventura discute a sua volta «de quo ordine mali angeli ceciderunt» (II, dist. VI, art. 1), osservando che Lucifero era predisposto a far parte dell'ordine dei Serafini e che «de omnibus ordinibus Angelorum aliqui lapsi sunt». Il *doctor angelicus* affronta quindi i quesiti «Utrum in daemonibus sit distinctio ordinum» (ivi, art. 3, q. 1) e «Utrum inter angelos malos sit praelatio» (ivi, q. 2), rispondendo che una predisposizione alla divisione in ordini apparteneva agli angeli per natura e che essa permane dopo la caduta, benché sia *imperfecta* e *perversa*: «Concedo ergo quod inter daemones est ordo secundum praecellentiam naturae, sed tamen perversus adiunctione culparum. Concedo igitur rationes probantes quod in eis sit aliquis ordo, licet tenuis». Tra i demoni c'è senz'altro una *praelatio*, tale che «alii imperant, alii obediunt»; Bonaventura non si perita, a questo proposito, di spingere fino in fondo il paragone con una *militia*, di solito riservato alle schiere angeliche e qui connotato in modo tutt'altro che idilliaco (dist. VI, art. 3, q. 2, *conclusio*, p. 168):

Et hoc satis videtur probabile, tum quia filii tenebrarum quodammodo imitari conantur, licet falso et imperfecte, filios lucis; sicut vident Angelos ordinate officia sua exsequi secundum imperia sapientiorum et maiorum, similiter ipsi faciunt maleficia [...]. Et quia habent colluctationem adversus genus humanum, et regnum eorum et exercitus, si esset divisus et sine capite, non posset stare: ideo, sicut homines proeliantes in exercitu, quantumcumque sint praesumptuosi, tamen propter odium inimicorum libenter subiacent duci imperanti et habent multos proximos et unum principalem ducem; sic credendum est esse in daemonibus.

Alla luce di questo passaggio possiamo ripensare alla figuratività di ambito militare di cui Dante fa uso nel descrivere i Malebranche, che presidiano la quinta bolgia agli ordini del «lor duca» Malacoda, si ordinano in una poco rassicurante «scorta» per Dante e Virgilio, si scambiano segnali

militari (sia pure degradati in atti grotteschi quali le smorfie e la «diversa cennamella» che chiude *Inf.* XXI). Come nota Bonaventura, l'ordinamento è assai precario: Malacoda fatica, infatti, a trattenere i suoi sottoposti dal ghermire Dante e Virgilio (*Inf.* XXI 100-106); parimenti, il «decurio» Barbariccia è costretto a ricorrere alle peggiori occhiate per *rappacciare* i diavoli di fronte a Ciampolo (*Inf.* XXII 70-75); più oltre il «gran proposto» deve nuovamente intervenire ad apostrofare uno di essi come «malvagio uccello» (*Inf.* XXII 94-96); infine, la disciplina della pattuglia si perde completamente quando il barattiere riesce con uno stratagemma a sfuggire, provocando una rissa tra i demoni Alichino e Calcabrina che termina in una poco decorosa caduta nella pece. I diavoli danteschi si confermano, quindi, perversa caricatura delle loro controparti celesti.

2.

La nozione di gerarchia, di origine teologica, era spesso prestata alla legittimazione del potere politico; in numerosi passaggi della prima cantica, Dante riprende in chiave parodica e desacralizzante tala retorica di glorificazione del potere. La gerarchia ecclesiastica e quella secolare, la cui mutua indipendenza sembra essere garantita dalla dottrina della *Monarchia*, sono entrambe sottoposte a forte critica da parte del poeta, in particolare quando i loro vicari usurpano l'uno le prerogative dell'altro.

La propaganda di parte imperiale aveva raggiunto l'apice alla corte di Federico II, la cui cancelleria non si era fatta scrupoli a paragonare l'imperatore a Cristo e il suo logoteta a san Pietro;⁴³⁵ un sacerdote siciliano poteva quindi presentare Pier della Vigna come «Petrus, in cuius petra fundatur imperialis Ecclesia», intervenuto presso l'imperatore «dum augustalis animus roboratur in Coena cum discipulis». ⁴³⁶ Nel canto XIII dell'*Inferno*, quindi, come è noto, il logoteta si presenta riprendendo, in un'atroce parodia, gli appellativi di cui era solito fregiarsi durante la sua vita;⁴³⁷ il dannato si presenta quindi come colui «che tenne ambo le chiavi / del cor di Federigo» (*Inf.* XIII 58-59):

Io son colui che tenni ambo le chiavi
del cor di Federigo, e che le volsi,
serrando e diserrando, sì soavi,
che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi:
fede portai al glorioso officio,
tanto ch'i' ne perde' li sonni e ' polsi.

La trasparente allusione alle chiavi petrine era già impiegata da Nicola della Rocca nel suo elogio del nuovo Pietro, colui «qui tamquam Imperii claviger claudit, et nemo aperit, aperit, et nemo claudit» (*Epistole*, n 15, p. 31; anche il «serrando e disserrando» dantesco riprende un passo della medesima epistola: «dum reserat nemo quod claudit et quod reseratis per consequens nemo claudat»; le fonti bibliche di *Is.* 22, 22 e *Apoc.* 3, 7 hanno sempre *aperire* e *claudere*, mai *serare* o *reserare*). Analogamente, la vigna, emblema per eccellenza della Chiesa piegato dalla retorica federiciana all'elogio dell'imperatore e del suo logoteta, è capovolta negli «sterpi» della selva, tra cui primeggia il «gran pruno»-Pietro, secondo una dialettica che poi il vero Pietro, «colui che tien le

⁴³⁵ Cfr. E. H. KANTOROWICZ, *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 96-141; C. VILLA, *Trittico per Federico II «immutator mundi»*, in «Aevum», LXXI, 1997, pp. 330-358 e EAD., *Pubblicistica*, in *Enciclopedia fridericiana*, ad v.; B. GRÉVIN, *Rhétorique du pouvoir médiéval. Les Lettres de Pierre de la Vigne et la formation du langage politique européen (XIIIe-XVe siècle)*, Roma, École française de Rome, 2008 («Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome», 339), pp. 215-219; F. DELLE DONNE, *Il potere e la sua legittimazione. Letteratura encomiastica in onore di Federico II di Svevia*, Arce, Nuovi Segnali, 2005.

⁴³⁶ Cfr. J.-L.-ALPH. HUILLARD-BREHOLLES, *Vie et correspondance de Pierre de la Vigne, ministre de l'empereur Frédéric II*, Paris, Henri Plon, 1865, n° 111, p. 433. Sul concetto di *ecclesia imperialis*, cfr. KANTOROWICZ, *I due corpi del re*, cit., p. 100.

⁴³⁷ Cfr. C. VILLA, *Anamorfofi e riconversione di una metafora*, in EAD., *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 101-113

chiavi di tal gloria» (*Par.* XXIII 139) sintetizzerà nell'immagine della «buona pianta / che fu già vite, e ora è fatta pruno» (*Par.* XXIV 110-111).

In aggiunta a questo quadro, già ben noto, vorrei rilevare nelle parole dello «spirito incarcerato» altre tessere derivate dalla retorica federiciana. Nell'ambito della curia imperiale si riscontra l'adozione di un modello gerarchico e, come tale, sacralizzante; esso si inserisce, naturalmente, nel progressivo rincaro transuntivo dello scontro con il potere papale, in virtù del quale gli ordini mendicanti che contrastano l'imperatore sono gli «angeli mali» del pontefice,⁴³⁸ mentre i notai al servizio dell'imperatore si possono assimilare alle gerarchie angeliche. Si deve ricordare, a questo proposito, un importante testo, risalente a dopo la morte di Federico, in cui i membri della cancelleria imperiale, scrivendo al medesimo Nicola da Rocca, paragonano sé stessi ai diversi ordini di angeli incaricati della mediazione tra Dio e il mondo, segnando così una tappa significativa sulla via che dalle gerarchie celesti porta alla burocrazia moderna:⁴³⁹

Ad instar facta *celestis pretorii* secularis in terris curia tunc debite dispositionis regimine gubernatur, cum a sui exemplaris ymagine non exorbitat nec recedit. Nam sicut sunt ibi quedam subtiles intelligentie et animalia oculata ad divini nutus intimam contemplationem affixa et quidam administratorii spiritus vel activi, qui, quod a superiorum dominationum intellectu de divina voluntate recipiunt, per quamdam influentiam in creaturis inferioribus exequuntur, et sunt utrique tam apud superos quam apud inferos ratione situs et ministerii *in excellenti gloria et honore*, sic est et eodem modo dispositus in seculari curia supremorum officialium duplex ordo: alter videlicet, quos locum et officium illarum celestium potestatum tenentes ab effectu consiliarios appellamus; et alter qui quod ab illis recipiunt de terrene maiestatis consilio, per scripture stylum mandant ad inferos per eos ducendum effectui, quos a notando notarios sive scribas vocamus, quibus omnibus ratione *misterii et etiam ministerii generalis reverentia cum honore* debetur.

Ciò che i diversi ordini di notai hanno in comune, in ogni caso, è il fatto di essere posti «ratione situs et ministerii in excellenti gloria et honore» (e più oltre: «ratione misterii et etiam ministerii»). La gerarchia dei funzionari imperiali rispecchia quella celeste, caratterizzata da un maggiore o minor grado di prossimità al Dio/imperatore. In questa luce si comprende perché chi ha facoltà di controllare l'accesso al «secreto suo» (v. 61), raggiungendo la posizione più alta nella gerarchia, rivesta davvero un «glorioso officio» (v. 62), dato che, come detto, il servizio presso la curia imperiale è un *officium* che pone *in excellenti gloria et honore*. Tuttavia, i «lieti onori» finiscono per trasformarsi in «tristi lutti» (v. 69): la curia imperiale non regge fino in fondo il paragone con quella celeste e l'*Ecclesia imperialis* si rivela un'illusione crudele. La selva dei suicidi appare quindi capovolgimento e perversione della vigna della Chiesa; Pier della Vigna è un falso Pietro e alle lodi dei cori angelici che circondano di gloria il trono divino si sono sostituiti gli eccessi dell'adulazione, riflessa in una retorica spericolata, e dell'invidia, «la meretrice che mai dall'ospizio / di Cesare non torse gli occhi putti» (vv. 64-65).

Un secondo caso particolarmente significativo di desacralizzazione (se non di vera e propria dissacrazione) è il già citato canto di Guido da Montefeltro, che si potrebbe dire anche il canto di Bonifacio VIII.⁴⁴⁰ Che il canto si possa leggere in dittico con quello di Pier della Vigna apparirà del tutto pacifico quando si considerino gli stretti legami testuali, già occasionalmente rilevati dai commentatori, che uniscono *Inf.* XIII 58-61 («Io son colui che tenni *ambo le chiavi* / del cor di Federigo, e che le volsi, / *serrando e diserrando*, sì soavi, / che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi») a *Inf.* XXVII 103-105 («Lo ciel poss'io *serrare e diserrare*, / come tu sai; però son *due le chiavi* / che

⁴³⁸ *L'Epistolario di Pier della Vigna*, coordinamento di E. D'ANGELO, edizioni critiche di A. BOCCIA, E. D'ANGELO, T. DE ANGELIS, F. DELLE DONNE, R. GAMBERINI, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014, II 38, 4, p. 372.

⁴³⁹ NICOLA DA ROCCA, *Epistolae*, a cura di F. DELLE DONNE, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2003, n° 24, pp. 42-44.

⁴⁴⁰ Una lettura particolarmente acuta dell'episodio si deve a M. TAVONI, *Guido da Montefeltro dal Convivio a Malebolge* (*Inferno XXVII*), in ID., *Qualche idea su Dante*, cit., pp. 251-292.

'l mio antecessor non ebbe care») e, in subordine, il «glorioso officio» di *Inf.* XIII 62 al «sommo officio» di *Inf.* XXVII 91. Come ha colto perfettamente Umberto Carpi, il canto XXVII è infatti incentrato sul «rapporto fra sacro e politica»,⁴⁴¹ rapporto che nel corso del pontificato di Bonifacio VIII perse definitivamente il suo già precario equilibrio.

Il Caetani, come è noto, fu il massimo promotore della supremazia papale; all'interno della produzione giuridica e pubblicistica della sua curia troviamo di frequente il ricorso al paradigma gerarchico. Il pontefice si definì infatti *militantis ecclesie summus ierarcha* in una lettera in una lettera diretta al vescovo di Firenze e all'inquisitore «in provintia Tuscie» il 15 maggio 1300 (all'apice, quindi, della carriera politica di Dante). In quello stesso, capitale, documento Bonifacio affermò inoltre che il pontefice «vices gerens illius, qui vivorum et mortuorum iudex est constitutus a Deo et cui in celo et in terra omnis est data potestas, imperat super reges et regna omniumque dominicarum ovium curam gerens super omnes mortales obtinet principatum».⁴⁴² È una forte affermazione della primazia del papa, *militantis ecclesie summus ierarcha*, alla cui autorità uomini devono sottomettersi se non vogliono vivere *sine lege*. Nella bolla *Ausculta fili*, che nel dicembre dell'anno successivo infiammò lo scontro con Filippo il Bello, il papa giunse ad affermare di avere lui stesso potere giudiziario sui morti, in quanto «Christi vicarius Petrisque successor [...] qui, sibi collatis clavibus regni coelorum, iudex a Deo vivorum et mortuorum constitutus agnoscitur».⁴⁴³ Questa estensione del potere papale sui morti, giudicata «sorprendente» anche da un grande specialista come Agostino Paravicini Bagliani,⁴⁴⁴ consuona con le sprezzanti parole di Bonifacio nel canto Dantesco:

Lo ciel poss'io serrare e diserrare
come tu sai: però son due le chiavi
che 'l mio antecessor non ebbe care.

Il pontefice ritiene di avere una potestà di giudizio senza limiti, al punto da potere assolvere Guido prima ancora che questi compia il peccato. Al centro dell'episodio è quindi la questione della *potestas clavium*, argomento particolarmente caro a Bonifacio che, è stato osservato, fu il primo a farsi rappresentare con l'attributo iconografico delle chiavi, fino a quel momento riservato a san Pietro.⁴⁴⁵ Nel mostrare la fallacia della promessa fatta dal papa a Guido, Dante mira in realtà a smontare la retorica teocratica del Caetani, che fin dalla *Littera coronationis* promulgata il 24 gennaio 1295 aveva ricordato come, a suo dire a malincuore, fosse stato costretto «ad suscipiendas apostolorum principis Petri claves et gerendum super omnes ligandi et solvendi pontificium».⁴⁴⁶ In questo caso, il tema della *potestas clavium* si articola in rapporto alla possibilità di assolvere un peccato prima che esso venga commesso. Secondo l'argomentazione del «nero cherubino», il diavolo «loïco» su cui già ci siamo soffermati, ciò è impossibile, dato che «assolver non si può chi non si pente, / né pentere e volere insieme puossi / per la contradizion che nol consente» (vv. 118-120).

⁴⁴¹ U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, 2 voll., Firenze, Polistampa, 2004, vol. I, p. 718.

⁴⁴² *Monumenta Germaniae Historica. Constitutiones. IV. 1298-1313*, 2 voll., a cura di J. SCHWALM, Hannover-Leipzig, Hahn, 1906-1911, vol. I, n° 108, p. 85.

⁴⁴³ *Les Registres de Boniface VIII (1294-1303). Recueil des bulles de ce pape*, 16 voll., a cura di A. THOMAS, M. FAUCON, G. DIGARD, R. FAWTIER, Paris, E. De Boccard, 1884-1939 («Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome», ser. II, 4), vol. III, n° 4424, col. 328; cfr. J. RIVIERE, *Le problème de l'Église et de l'État au temps de Philippe le Bel. Étude de théologie positive*, Louvain-Paris, Champion-Bureaux du Spicilegium Sacrum Lovaniense, 1926 («Spicilegium sacrum Lovaniense», 8), pp. 74-75.

⁴⁴⁴ A. PARAVICINI BAGLIANI, «Papa maior est angelis». *Intorno ad una dottrina culmine della plenitudo potestatis del papa*, «Micrologus», XXIII, 2015, pp. 365-408, a p. 389.

⁴⁴⁵ Cfr. A. PARAVICINI BAGLIANI, *Les portraits de Boniface VIII. Une tentative de synthèse*, in *Le portrait. La représentation de l'individu*, a cura di ID., J.-M. SPIESER, J. WIRTH, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007 («Micrologus' Library», 17), pp. 117-139, poi in ID., *Il potere del papa. Corporeità, autorappresentazione, simboli*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009 («Millennio Medievale», 78), pp. 115-136, a p. 124.

⁴⁴⁶ *Les Registres de Boniface VIII*, cit., vol. I, n° 1, col. 3.

È in questione, evidentemente, il limite della potestà papale di *solvere et ligare*. Per Dante, le pretese di Bonifacio sono illegittime, come si deduce anche dalle argomentazioni della *Monarchia* (III VIII 7), ove uno dei due esempi di opere impossibili persino per Dio, quindi *a fortiori* per il pontefice, riguarda proprio l'assoluzione di un peccatore non pentito. La vicenda di Guido, quindi, mette in evidenza i limiti della giurisdizione papale, che non può estendersi ai morti, né ai peccatori non pentiti; Bonifacio, lungi da avere «super omnes mortales [...] principatum», non è che «lo principe d'i novi farisei». Il paragone con Costantino (vv. 94-96) suona a sua volta come un'implicita accusa al papa di essersi comportato in maniera non consona al suo ruolo (per Dante, un medesimo carattere di azione *contra ius* è proprio delle due ricompense accordate dall'imperatore, con la celebre Donazione, e dal pontefice).

Merita, infine, una riflessione l'appellativo di «gran prete», con cui Guido definisce Bonifacio; si tratta senz'altro di parole pronunciate con «sarcasmo rancoroso» (così G. Inglese). Il disprezzo individuato da tutti i commentatori moderni, però, acquista una maggiore forza se se ne ricostruisce il retroterra: per un lettore medievale, infatti, l'appellativo rimanda a un responsorio della liturgia delle ore, che recita «Ecce sacerdos magnus qui in diebus suis placuit Deo, et inventus est justus». La formula, inoltre, è applicata al pontefice da Bernardo di Chiaravalle nel *De consideratione* (II XV), quel trattato, cioè, in cui un'acerba deprecazione della corruzione del papato si accompagna a una dottrina della visione ultraterrena citata nell'*Epistola a Cangrande*; ulteriori occorrenze, assai significative, si osservano infine in alcuni sermoni di Innocenzo III, in riferimento a due grandi pontefici del passato, Silvestro – che abbiamo visto essere ricordato anche dal Montefeltro dantesco, proprio in contrapposizione con l'operato di Bonifacio – e Gregorio Magno.⁴⁴⁷ Qualificando Bonifacio sarcasticamente come «gran prete», Guido lo pone quindi in implicita contrapposizione con le virtù che avrebbero dovuto guidare l'operato del papa, facendo sì che apparisse un giusto agli occhi di Dio.

La retorica che faceva del pontefice il vicario di Cristo in terra, sottratto al giudizio degli uomini e in grado a sua volta di giudicare i vivi e i morti, è capovolta di segno: a lacerare il velo di tale pubblicitaria è proprio una sua vittima, quel Montefeltro ex capitano dei ghibellini la cui conversione aveva costituito il capolavoro politico e propagandistico di papa Caetani.⁴⁴⁸

Ordinato secondo gli ordini di un'antigerarchia diabolica, quale parodia del «beato regno» dei cieli, l'*Inferno* offre a Dante l'occasione di sottoporre a una critica radicale i dispositivi argomentativi a cui tanto la potestà ecclesiastica quanto quella secolare avevano fatto ricorso nell'ambito di uno scontro perverso e mutuamente distruttivo. Tracciare le coordinate del dibattito politico ed ecclesiologico coevo è quindi utile per una migliore comprensione dell'opera dantesca.

⁴⁴⁷ *Sermones de sanctis*, VII e XIII, in *Patrol. Lat.*, CCXVII, coll. 481 e 520.

⁴⁴⁸ La vestizione del saio francescano da parte del condottiero avvenne la notte di Natale 1296, in coincidenza con quella di Ludovico d'Angiò; la coincidenza è ricordata ancora dopo un trentennio, nella cronaca di frate Elemosina (cfr. F. FOSSIER, *Les chroniques de fra Paolo da Gualdo et de frate Elemosina*, «Mélanges de l'École française de Rome», LXXXIX, 1977, pp. 411-483 e G. ARNALDI, *La Romagna di Dante fra presente e passato, prossimo e remoto*, «La cultura», XXXIII, 1995, pp. 341-382). Su questo «straordinario successo politico» di Bonifacio VIII ha richiamato l'attenzione U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, cit., p. 708.

«THAT CUNNING, RELENTLESS FACE»
EKPHRASIS E NARRAZIONE IN *THE LIFTED VEIL* DI GEORGE ELIOT

di Silvia Silvestri

Perfetto esempio, secondo Henry James, di quella «form of fiction which the French call the *nouvelle*»,⁴⁴⁹ *The Lifted Veil* è stato a lungo considerato una nota dissonante nel corpus eliotiano – un’eccezionalità marcata dall’inusuale narrazione in prima persona maschile e da toni gotici che stridono accanto al «faithful account of men and things»⁴⁵⁰ cui Eliot si era consacrata solo qualche mese prima, nel diciassettesimo capitolo di *Adam Bede* (1859). Tale atipicità, frutto di lutti familiari e preoccupazioni legate al proprio *nom de plume*, è tanto spiccata da essere riconosciuta persino dall’autrice, che tenta di prendere le distanze dalla sua «dismal story»⁴⁵¹ in più di un’occasione: nei suoi diari, essa figura come mera «resource [begun] when [her] head was too stupid for more important work»,⁴⁵² mentre nella lettera che l’annuncia a John Blackwood diviene «a slight story of an outré kind – not a *jeu d’esprit*, but a *jeu de melancolie*, which I could send you in a few days for acceptance or rejection as a brief magazine story – of one number only. I think nothing of it, but my private critic [George Henry Lewes] says it is very striking and original, and on the strength of that opinion, I mention it» (*GEL*, III, p. 41).

Nonostante il parere positivo di Lewes, l’editore si mostra piuttosto riluttante nell’accogliere il lavoro, e, pur finendo per accettarne la pubblicazione, non ne apparirà mai veramente entusiasta. Stando alla lettera del 18 maggio 1859, a farlo vacillare non sono le qualità intrinseche della *nouvelle* – «no judge can read the Lifted Veil without deep admiration and the feeling that it is the work of a great writer» – ma le tinte eccessivamente fosche della trama e la terrificante scena finale: posto di fronte alle vicissitudini del chiaroveggente Latimer, Blackwood non può fare a meno di desiderare che «the theme was a happier one», sottolineando altresì l’orrore del «revivifying experiment at the end [...] I would strongly advise its deletion» (*GEL*, III, p. 67). Eliot, nella fierezza con la quale era solita rispondere alle critiche altrui, rifiuta di apportare una simile modifica, facendo sì che il racconto appaia sul numero di luglio del «Magazine» in forma anonima – una scelta editoriale abbastanza eloquente, se ricondotta a un momento in cui, per stessa ammissione di Blackwood, «other magazines would [have given] any money for a scrap with George Eliot’s name attached» (*GEL*, III, p. 112).

Il timore che l’opera possa «fritter away the prestige which should be kept fresh for the new novel» si fa ancor più manifesto nei giorni seguenti, quando diviene chiaro che «the veil is making very much the impression [Blackwood] expected. All admire the excellence and power of the writing, lovers of the painful are thrilled and delighted, others like [him] are thrilled but wish the author in a happier frame of mind» (*GEL*, III, p. 112). Reazioni speculari si registrano poi nel 1878, quando James descrive la «woefully sombre tale» come un «fine piece of writing» in cui «each [incident] is wonderful, but in conjunction they are rather violent»,⁴⁵³ e persino nella critica primonovecentesca, dove «*The Lifted Veil* is [...] entitled to no more than a quick dismissal from book-length studies of the author’s novels».⁴⁵⁴ Si dovrà attendere fino alla seconda metà del secolo perché, grazie agli studi di Rubinstein e Viera, questo racconto *sui generis* dismetta finalmente i

⁴⁴⁹ [H. JAMES], *Unsigned Review*, «The Nation», 26, 25 apr. 1878, p. 277.

⁴⁵⁰ G. ELIOT, *Adam Bede* (1859), in *Middlemarch: An Authoritative Text*, a cura di B.G. HORNBACK, New York, Norton, 1977, p. 523.

⁴⁵¹ G. ELIOT, *The George Eliot Letters*, a cura di G.S. HAIGHT, vol. III, Londra, OUP, 1954-1978, p. 60. I riferimenti seguenti a tale edizione saranno indicati fra parentesi, preceduti dalla sigla GEL.

⁴⁵² G. ELIOT, *The Journals of George Eliot*, a cura di M. HARRIS e J. JOHNSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 77.

⁴⁵³ [H. JAMES], *Unsigned Review*, cit., p. 277.

⁴⁵⁴ E. RUBINSTEIN, *A Forgotten Tale by George Eliot*, «Nineteenth-Century Fiction», 17(2), 1962, p. 176.

panni di «cuckoo in George Eliot's fictional nest»,⁴⁵⁵ dando prova di recare in sé non solo tracce delle tematiche più care all'autrice – le difficoltà del rapporto coniugale, la «moral sympathy», i limiti e le potenzialità del realismo – ma anche del *modus scribendi* che diverrà caratteristico delle opere della maturità.⁴⁵⁶

È proprio in questo frangente, in seno alle tecniche narrative che strutturano tanto la *nouvelle* quanto i «grandi romanzi» eliotiani, che un embrionale utilizzo dell'*ekphrasis* viene in luce, esplicando così, pur in poche righe, quella stessa funzione narrativa e intertestuale destinata a dare pieni frutti in *Middlemarch* o *Daniel Deronda*: come si intende dimostrare nelle pagine che seguono, le due «incursioni ecfrastriche» incastonate in *The Lifted Veil* fungono infatti da vero e proprio prisma di rifrazione di animo e destino dei protagonisti, facendo sì che questi ultimi possano svelarsi proletticamente agli occhi del lettore e anticipare lo scioglimento dell'intreccio.

Come attestano gli studi di Christ, Jordan e Flint,⁴⁵⁷ le radici di simili potenzialità diegetiche affondano tanto nell'abilità della nostra scrittrice quanto nel più generale *Zeitgeist* vittoriano, permeato da un'inedita fascinazione verso le scienze della visione e le arti figurative *tout court*: complici le nuove scoperte nel campo dell'ottica fisiologica, l'inaugurazione di gallerie e musei, il proliferare dei viaggi all'estero e dei trattati sull'arte, i sudditi della regina Vittoria divennero acutamente consapevoli dei dettami estetici e scientifici della propria epoca, al punto che, citando una Flint a sua volta debitrice degli studi di Meisel, si potrebbe vedere la «pictorial realization» come «the dominant cultural idiom of the Victorian period».⁴⁵⁸ Questa svolta culturale ed epistemologica finì naturalmente con l'imprimersi anche sull'universo della *fiction* coeva, trasformandola in «veicolo del dato visivo e dell'immagine», crogiolo in cui si deposita «il settecentesco dibattito» su quest'ultima, che «da materia per critici di arti visive, filosofi, autori di *landscape gardens* e *landscape poems*, diventa argomento di cultura di massa», proposto da «illustrazioni, riproduzioni, dispositivi ottici [...] a un pubblico sempre più vasto».⁴⁵⁹

Fra gli strumenti narrativi atti a riversare una tale commistione fra verbo e sguardo su carta, quello dell'*ekphrasis* è risultato particolarmente produttivo: fra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento – decade centrale dell'era vittoriana e alba della carriera di Marian Evans – «novels, that otherwise had little to do with art or aesthetic life, began to include set pieces in which several characters would react to or opine about a work of art, usually a painting, in a context that emphasized either the public status of the image – a gallery – or intimacy with the process of making it – the studio».⁴⁶⁰ Come ci insegna Michele Cometa, tali inserzioni sono ben più che un mero orpello retorico, in quanto fungono da «indicatori privilegiati per comprendere la struttura profonda non solo di un romanzo (o di un racconto), ma anche [da] contenitori in cui si evidenziano proprio alcuni elementi metapoetici attraverso cui il romanzo (ogni romanzo) costruisce la propria teoria».⁴⁶¹

⁴⁵⁵ K. FLINT, *Blood, Bodies and The Lifted Veil*, «Nineteenth-Century Literature», 51(4), 1997, p. 458.

⁴⁵⁶ Cfr. C. VIERA, *The Lifted Veil and George Eliot's Early Aesthetics*, «SEL», 24(4), 1984, pp. 747-767; K. FLINT, *Blood, Bodies and The Lifted Veil*, «Nineteenth-Century Literature», 51(4), 1997, pp. 455-473; J. WOOD, *Scientific Rationality and Fanciful Fiction: Gendered discourse in The Lifted Veil*, «Women's Writing», 3(2), 1996, pp. 161-176; T. ALBRECHT, *Sympathy and Telepathy: The Problem of Ethics in George Eliot's The Lifted Veil*, «ELH», 73(2), 2006, pp. 437-63.

⁴⁵⁷ C.T. CHRIST e J.O. JORDAN, *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*, Los Angeles e Berkeley, University of California Press, 1995; K. FLINT, *The Victorians and the Visual Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

⁴⁵⁸ K. FLINT, *Seeing is believing? Visuality and Victorian Fiction*, in *A Concise Companion to Victorian Novel*, a cura di F. O'GORMAN, Londra, Blackwell Publishing LTD, 2005, p. 26.

⁴⁵⁹ F. ORESTANO, *Parola e sguardo nella letteratura inglese fra Ottocento e Modernismo*, Bari, Adriatica Editrice, 2005, p. 12.

⁴⁶⁰ E. HOLLANDER, *Ariadne and the Rippled Nose: Portrait Likeness in Middlemarch*, «Victorian Literature and Culture», 34(1), 2006, p. 170.

⁴⁶¹ M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 143.

È in tale veste che le ritroviamo nella *fiction* inglese del XIX secolo, dove la vista di un dipinto o lo stupore di fronte a una scultura (con conseguente descrizione verbale) si trasformano spesso in potenti catalizzatori dell'intreccio, in grado di indicare fato e misteri dei personaggi grazie alla rete di esperienze e rimandi intertestuali che da essi si dipana. I tratti germinali di un simile tropo si colgono già nel romanzo gotico tardo-settecentesco – emblematici, in tal senso, il magico ritratto di *The Castle of Otranto* (1764) o le miniature nei *Mysteries of Udolpho* (1794) – ma è proprio negli anni immediatamente precedenti alla scrittura di *The Lifted Veil* che queste “digressioni” divengono particolarmente numerose e suggestive: si pensi agli allusivi acquerelli di *Jane Eyre* (1847), al ritratto di Lady Dedlock in *Bleak House* (1853), o, ancora, alla seducente effigie di Cleopatra in *Villette* (1853) – tutti esempi del modo in cui «ekphrastic literature [...] delivers from the pregnant moment of graphic art its embryonically narrative impulse, and thus makes explicit the story that graphic art tells only by implication»,⁴⁶² espandendo e anticipando le relazioni semantiche che si annidano nel testo.

Come si accennava poc'anzi, dinamiche simili sono in atto, seppur in scala ridotta, anche nel nostro breve racconto gotico, dove il compito di prefigurare l'aspra svolta della relazione fra Bertha e Latimer è affidato a due opere pregne di sottintesi – un presunto ritratto di Lucrezia Borgia e un medaglione marmoreo raffigurante Cleopatra morente. Entrambi gli oggetti fanno la propria comparsa ecfrastica nel primo capitolo, durante il soggiorno del protagonista nella città di Vienna: Latimer è intento ad ammirare i dipinti esposti al «Lichtenberg Palace» – operazione resa faticosa dall'impossibilità di assorbire «many pictures in succession; for pictures, when they are at all powerful, affect [him] so strongly that one or two exhaust all [his] capability of contemplation» – quando il suo sguardo viene catturato da «Giorgione's picture of the cruel-eyed woman, said to be a likeness of Lucrezia Borgia. I had stood long alone before it, fascinated by the terrible reality of that cunning, relentless face, till I felt a strange poisoned sensation, as if I had long been inhaling a fatal odour, and was just beginning to be conscious of its effects».⁴⁶³

Curiosamente, la descrizione dell'episodio collima con un'esperienza reale di Marian Evans, che annota i propri pallidi ricordi di quella stessa «Lichtenstein»⁴⁶⁴ collection» come segue:

it is a magnificent collection of pictures at the Belvedere, but we are so unfortunate as only to be able to see them once, the gallery being shut up on Wednesday, and so many pictures have faded from my memory even of those which I had time to distinguish. Titian's Danae, was one that delighted us: besides this I remember Giorgione's Lucrezia Borgia with the cruel, cruel eyes...⁴⁶⁵

A imprimere il quadro nella mente della scrittrice sono quegli stessi «cruel, cruel eyes» (la ripetizione dell'aggettivo ne testimonia la vividezza) che, di lì a poco, contraddistinguono tanto la «Giorgione's picture», quanto l'antieroina Bertha Grant – una scoperta che ci permette di sovrapporre il ritratto verbale a una tela “reale”, a lungo esposta nel museo Liechtenstein e osservata da Eliot nell'anno che precede la pubblicazione della *nouvelle*. Ciononostante, la vaghezza della citazione rende l'identificazione del dipinto piuttosto problematica.

Secondo Helen Small, l'attribuzione eliotiana a Giorgione sarebbe infatti erronea, e, partendo dalla denotazione inclusa nelle edizioni più recenti dell'*Handbook for Travellers* («Lucretia Borgia,

⁴⁶² J.A.W. HEFFERNAN, *Ekphrasis and Representation*, «New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation», 22(2), 1991, p. 301.

⁴⁶³ G. ELIOT, *The Lifted Veil and Brother Jacob*, a cura di H. SMALL, Oxford, OUP, 1999, pp. 18-19. I riferimenti successivi a questa edizione saranno riportati fra parentesi, preceduti dall'abbreviazione LV.

⁴⁶⁴ Data la concordanza di tutti gli altri riferimenti topografici, Small adduce la lezione erronea «Lichtenberg» di *The Lifted Veil* a una distrazione dell'autrice, che intendeva invece citare il museo Liechtenstein di Vienna. Cfr. G. ELIOT, *The Lifted Veil and Brother Jacob*, cit., p. 93, nota 18.

⁴⁶⁵ G. ELIOT, *The Journals of George Eliot*, cit., p. 323.

regarding a sketch of Lucretia, with an inscription»⁴⁶⁶), la studiosa arriva a individuare l'originale pittorico in una copia del *Ritratto di gentildonna nelle vesti di Lucrezia* di Lorenzo Lotto⁴⁶⁷ – opera ascrivibile per anni al pittore di Castelfranco Veneto e ora conservata alla National Gallery di Londra. A suffragare tale ipotesi concorre un ulteriore documento del periodo – un articolo apparso nel 1844 sull'«Athenaeum» nel quale si cerca di appianare l'errore commesso da Murray proprio nella descrizione di questo soggetto, che appare nell'edizione dell'*Handbook* dello stesso anno come «a Female Head (said to be [Giorgione's] wife) regarding the picture of Lucretia».⁴⁶⁸

Another odd and apparently gratuitous mistake, which I venture to call attention to, is the notice of the Lichtenstein Gallery – where Giorgione is again credited with a portrait of his wife. [...] The lady is richly but strangely dressed: her robe of bright green and orange is set off with costly neck chains, and a chased ornament: her bright brown hair of the colour beloved in old Italy, is crowned with a white cap, knotted up with ribbon. [...] But the face is a vision to haunt one: nothing in the shape of Evil and Beauty combined, no Medusa's head was ever more fascinating in the fullness of its dark meaning than that countenance. The eyes pierce, the lip smile: - but a poison larks in their sweetness. In her hand the lady holds a sketch of a Roman female, with this motto beneath, NEC ULLA IMPUDICA LUCRETIAE EXEMPTO VIVET. A child, methinks, might have told, that whether it be authentic or not, a semblance or a fantasy, this sorceress was meant for Lucrezia Borgia.⁴⁶⁹

Una descrizione così particolareggiata non lascia dubbi circa l'identità del dipinto, motivando anche il successivo accostamento del soggetto alla temibile Lucrezia Borgia.⁴⁷⁰

Tale figura, da sempre in limine fra storia e mito, era una delle più praticate dalla mitopoiesi ottocentesca, che ne ha costantemente rivitalizzato la fama (storicamente incerta) di crudele avvelenatrice: dalla *Lucretia* di Bowler-Lytton (1846), alla satira contro le *sensation novels* intitolata *Lucretia; or the Heroine of the Nineteenth Century* (1868), o, in ambito teatrale, alla *Lucrezia Borgia* (1833) che Donizetti riprenderà in quello stesso anno per il suo omonimo melodramma, la duchessa estense spicca nell'immaginario romantico-vittoriano come «the type of all feminine depravity»,⁴⁷¹ una spietata e inarrestabile *femme fatale* avveza all'uso di pozioni e veleni. Immersa in una simile temperie culturale, Eliot dovette certamente sorbire il misto di fascino e orrore suscitato da questo personaggio, e, come traspare ancora una volta dai suoi diari, assistette con vivo interesse alla rappresentazione dell'opera donizettiana nell'estate 1857.⁴⁷² Pare pertanto lecito pensare che l'atto finale del melodramma, in cui «Lucrezia poisons her enemies (including her son) at a sumptuous banquet»,⁴⁷³ abbia contribuito non poco a fissare nella sua mente l'immagine della nobildonna come una sorta di Circe rinascimentale, disposta a tutto pur di raggiungere i propri scopi – una veste nella quale la ritroviamo, solo due anni dopo, nella nostra novella gotica.

È proprio in virtù della sua natura venefica, infatti, che il personaggio di Lucrezia si inserisce ecfrasticamente nella narrazione di *The Lifted Veil*, permettendo al lettore più attento di emulare il dono di Latimer e presagire il tentato avvelenamento del protagonista: in un volo sinestetico che

⁴⁶⁶ J. MURRAY, *A Handbook for Travellers in Southern Germany*, XI edizione, Londra, Galignani & Co., 1871, p. 227.

⁴⁶⁷ G. ELIOT, *The Lifted Veil and Brother Jacob*, cit., p. 93, nota 18.

⁴⁶⁸ J. MURRAY, *A Handbook for Travellers in Southern Germany*, III edizione, Londra, Galignani & Co., 1844, p. 172.

⁴⁶⁹ ANON., *Foreign Correspondence*, «Athenaeum», Londra, Holmes, 1844, p. 999.

⁴⁷⁰ Bisogna tuttavia tener presente che tale identificazione è stata smentita dagli studi contemporanei, che vedono nell'opera un probabile ritratto di Lucrezia Valier, nobildonna veneziana, o un più complesso e simbolico paragone tra le arti. Cfr. E. FILIPPI, *Una voce fuori campo: il disegno di Lucrezia, il paragone fra le arti, e gli "amici veneziani" di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto e le Marche: Per una geografia dell'anima*, Firenze, Giunti, 2009, pp. 72-85.

⁴⁷¹ F. GREGOROVIVUS, *Lucrezia Borgia, according to original documents and correspondence of her day*, New York, Appleton, 1903. Citato in P. PAL-LAPINSKI, *The Exotic Woman in Nineteenth-Century British Fiction and Culture, A Reconsideration*, London, University of New Hampshire Press, 2005, p. 43.

⁴⁷² G. ELIOT, *The Journals of George Eliot*, cit., p. 70.

⁴⁷³ P. PAL-LAPINSKI, *The Exotic Woman in Nineteenth-Century British Fiction and Culture*, cit., p. 43.

congiunge vista e olfatto,⁴⁷⁴ la contemplazione della «cunning, relentless face» “giorgionesca” induce nel veggente «a strange *poisoned* sensation» (corsivo mio), simile a un’intossicazione prodotta da un «fatal odour» (*LV*, p. 19) – una reazione curiosamente affine a quella descritta dall’anonimo corrispondente dell’«Athenaeum». L’obnubilamento così creato permane nei paragrafi seguenti, dove l’uomo sembra solo parzialmente presente a se stesso («I followed them *dreamily*, and was *hardly alive* to what occurred till they had all gone up to the gallery [...]. I made my way to the Grand Terrace, [...] I had been sitting here a short space, *vaguely conscious* of trim gardens...» *LV*, p. 19 corsivo mio), per poi tornare a intensificarsi fra i sentieri del giardino, generando una nuova visione:

Just as I reached the gravel-walk, I felt an arm slipped within mine, and a light hand gently pressing my wrist. In the same instant a strange intoxicating numbness passed over me, like the continuance or climax of the sensation I was still feeling from the gaze of Lucrezia Borgia. The gardens, the summer sky, the consciousness of Bertha’s arm being within mine, all vanished, and I seemed to be suddenly in darkness... (*LV*, p. 19)

Portando a compimento il climax avviato nella Galleria del Belvedere, una parafrasale «strange intoxicating numbness» effonde dallo sguardo truce della nobildonna, a sua volta specchio dei «cruel eyes» ripetutamente associati a Bertha;⁴⁷⁵ la sua sola vicinanza ottenebra i sensi di Latimer, quasi trasudasse essa stessa oppio, arsenico (non è un caso che aggettivi come «intoxicated» e le sue derivazioni verbali appaiano con regolarità negli incontri fra i due personaggi),⁴⁷⁶ facendo dunque intuire la morte violenta che di lì a poco tenderà di infliggergli.

Il piano scellerato che si profila fra queste righe è alluso con altrettanta insistenza nella scena seguente, in cui uno stremato Latimer, ancora preda del torpore indotto dal ritratto, si ritrova catapultato nell’ennesima terrificante premonizione: «there gradually broke a dim firelight, and I felt myself sitting in my father’s leather chair in the library at home. I knew the fireplace—the dogs for the wood-fire—the black marble chimney-piece with the white marble medallion of the dying Cleopatra in the centre. Intense and hopeless misery was pressing on my soul» (*LV*, p. 19).

Anziché in pose languide e velate che ne accentuino la sensualità – elemento stereotipico delle raffigurazioni della regina, ripreso poi in *Middlemarch*⁴⁷⁷ – la Cleopatra incisa sul medaglione appare morente, rievocando così il suo leggendario suicidio mediante il veleno di un aspide. Questo particolare quasi incidentale fa sì che il mito sotteso alla denotazione ecfrastrica possa intrecciarsi al nostro ordito testuale, suggerendo un’interessante analogia fra la storia della sovrana egizia e quella di Latimer. Come ci ricorda Abigail Rischin, «an ekphrastic moment may [...] leave its readers to recall the narrative captured in a statue or painting, challenging them [...] to become active

⁴⁷⁴ In *Middlemarch*, le emozioni provate da Dorothea alla vista degli splendidi gioielli ereditati dalla madre sono descritte in termini molto simili, visto che la gratificazione visiva prodotta dalla cascata di gemme è accostata a un «scent». Il colore, il piacere dello sguardo sembrano essere dunque esperiti dai personaggi eliotiani in modalità volutamente sinestetiche – una caratteristica che, come rilevato da Cometa, è comune a molta letteratura ecfrastrica moderna. Cfr. M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, p. 117 e il nostro *A Provincial Fresco: Middlemarch and the Visual Arts*, Roma, Aracne, 2018, p. 86.

⁴⁷⁵ Il sintagma, originariamente anteposto al nome di Lucrezia, riappare in riferimento a Bertha sia nella visione successiva («Bertha, my wife – with cruel eyes...»), corroborando così a livello testuale la somiglianza fra la donna e la duchessa estense, sia nel secondo capitolo, dove, nel raccontare l’effettivo svolgimento della scena presagita, Latimer dichiara di sentire i «cruel contemptuous eyes» (*LV*, p. 34) della moglie fissi su di sé.

⁴⁷⁶ «There was one deliberate act of hers which especially helped to intoxicate me [...] for two days shut myself up in my own room whenever Bertha was absent, that I might intoxicate myself afresh with the thought of this scene and all it implied» (*LV*, p. 17); «[Bertha] intoxicated me with the sense that I was necessary to her» (*LV*, p. 29), «We lived in a round of visits for some time after our return home, [...] the nervous fatigue of this existence, [...] would have been maddening to me, if I had not had that sort of intoxicated callousness which came from the delights of a first passion» (*LV*, p. 30).

⁴⁷⁷ Cfr. A. RISCHIN, *Beside the Reclining Statue: Ekphrasis, Narrative and Desire in Middlemarch*, «PMLA», 111(5), 1996, pp. 1121–1132.

interpreters»⁴⁷⁸ – una funzione che ci pare connaturata sia al ritratto di Lucrezia, che alla comparsa dell'ornamento: in quest'ultimo caso, infatti, appellandosi a una leggenda di grande notorietà, Eliot lega ecfrastricamente Cleopatra, vittima del morso letale di un serpente, al suo protagonista, a sua volta bersaglio degli attacchi venefici di Bertha, sancendo così l'affinità fra i rispettivi destini.

Sotto questa luce, anche la caratterizzazione della donna che segue il cenno al manufatto si addensa di significati:

The light became stronger, for Bertha was entering with a candle in her hand—Bertha, my wife—with cruel eyes, with green jewels and green leaves on her white ball-dress; every hateful thought within her present to me ... “Madman, idiot! why don't you kill yourself, then?” It was a moment of hell. I saw into her pitiless soul — saw its barren worldliness, its scorching hate—and felt it clothe me round like an air I was obliged to breathe. [...] I saw the great emerald brooch on her bosom, a studded serpent with diamond eyes. I shuddered — I despised this woman with the barren soul and mean thoughts; but I felt helpless before her, as if she clutched my bleeding heart, and would clutch it till the last drop of life-blood ebbed away (*LV*, pp. 19-20).

Latimer riesce finalmente a squarciare il velo che lo separa dalla mente della futura moglie, scoprendone tutta l'abiezione; «this woman with the barren soul and mean thoughts» vorrebbe solo vederlo morto, e lo «scorching hate» che trapela dal suo sguardo lo avvolge e lo pietrifica, quasi come se l'aguzzina fosse sul punto di afferrargli il cuore e stritolarlo fra le mani.

Benché Gilbert, Gubar e Price abbiano letto questa scena come conferma del parallelismo fra Bertha e la regina,⁴⁷⁹ le terribili immagini evocate da Latimer, punto apicale di molti rimandi che si rincorrono nel testo, ci sembrano accostare la donna all'aspide, più che a Cleopatra stessa. Se, infatti, il chiaroveggente è dotato di tratti spiccatamente femminei («my fragile, nervous, ineffectual self [...] was held to have a sort of half-womanish, half-ghostly beauty» *LV*, p. 14), che ne avvalorano l'analogia con l'imperatrice, Bertha è contraddistinta da eloquenti caratteri rettiliani: la sua «small-featured, thin-lipped face» è contornata da tratti duri («sharp») e «pale grey eyes at once acute, restless, and sarcastic [...] fixed on [Latimer] in half-smiling curiosity» (*LV*, p. 11) – un atteggiamento predatorio che ben si sposa con le *spire* («coils» *LV*, p. 32) in cui si avvolgono i suoi ricci.⁴⁸⁰ Simili caratteristiche fisiche trovano poi riscontro nella «great emerald brooch» appuntata sul suo petto, «a studded serpent with diamond eyes» (*LV*, p. 19) che, per colore e fattura, funge da correlativo oggettivo dell'anima letale della proprietaria: come osservato da Price, infatti, il verde della spilla, riflesso nei «green jewels and green leaves on [Bertha's] white ball-dress» (*LV*, p. 19), potrebbe essere emblema dell'avvelenamento da arsenico, dato che il semimetallo era comunemente utilizzato per ottenere un modaiolo pigmento smeraldino;⁴⁸¹ tale interpretazione sembra avallata anche dalla forma data alle gemme – un serpente dagli occhi di diamante che diviene lettera scarlatta, destinata a rimanere impressa come negativo fantasmico – «a dark image on [Latimer's] retina» (*LV*, p. 20) – al dissolversi della visione.

L'intricata trama di allusioni così “ecfrasticamente” intessuta arriva a dipanarsi solo nelle battute finali del racconto, allorché il protagonista si accinge a rivelare l'epilogo del proprio matrimonio. In una scena a cavallo fra scienza e metafisica, che riscrive esperimenti e suggestioni a

⁴⁷⁸ Ivi, p. 1132.

⁴⁷⁹ S. GILBERT, S. GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, II edizione, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 460; C.B. PRICE, *Poison, Sensation, and Secrets in The Lifted Veil*, «Victorian Review», 36(1), 2010, p. 210.

⁴⁸⁰ Questo elemento potrebbe essere letto come un velato rimando a Medusa, specialmente se messo in relazione con la sensazione di impotenza avvertita da Latimer sotto lo sguardo di Bertha – eco sbiadita della pietrificazione indotta dallo sguardo della Gorgone.

⁴⁸¹ C.B. PRICE, *Poison, Sensation, and Secrets in The Lifted Veil*, cit., p. 209.

cui Eliot era stata esposta in quegli anni,⁴⁸² una rediviva Mrs Archer mette finalmente a nudo il livore del cuore di Bertha, ponendo fine alla malsana unione fra i due coniugi:⁴⁸³

It was my task at first to keep up the artificial respiration in the body after the transfusion had been effected, but presently Meunier relieved me, and I could see the wondrous slow return of life; [...] [Bertha] entered with a look of alarm. She came to the foot of the bed and gave a stifled cry. The dead woman's eyes were wide open, and met hers in full recognition—the recognition of hate. With a sudden strong effort, the hand that Bertha had thought for ever still was pointed towards her, and the haggard face moved. The gasping eager voice said — “You mean to poison your husband...the poison is in the black cabinet...I got it for you...you laughed at me, and told lies about me behind my back, to make me disgusting... because you were jealous...are you sorry...now?” (LV, pp. 41-42).

Questo angosciante finale riannoda efficacemente i fili dell'intreccio, mostrando come Eliot sia riuscita a disseminare indizi sulla vera personalità di Bertha proprio grazie alla denotazione delle due opere raffiguranti Lucrezia e Cleopatra, ai richiami intertestuali da esse evocati. Saggiando le potenzialità diegetiche insite nell'*ekphrasis* e coniugandole con lo stile che di lì a poco la renderà «the greatest English novelist»⁴⁸⁴ del suo tempo, l'autrice dimostra dunque di strutturare *The Lifted Veil* (più o meno scientemente) come laboratorio della propria scrittura, dando vita a un microcosmo, eccentrico e a lungo incompreso, in cui testare i parossismi della «moral sympathy» e sviluppare anche i tratti più soprannaturali del suo talento immaginifico.

⁴⁸² Per un'analisi di tali connessioni, si veda K. FLINT, *Blood, Bodies, and The Lifted Veil*, cit.

⁴⁸³ La vividezza dell'episodio dà origine, vent'anni dopo la prima pubblicazione, a un'*ekphrasis* rovesciata – una trasposizione del brano in chiave pittorica di É. Blanchon intitolata *La Transfusion du Sang* (1879). Eliot, a riguardo, si limita a osservare causticamente che l'opera ben rappresentava «the relation [her] books generally have with the French mind». G. ELIOT, *The Lifted Veil and Brother Jacob*, cit., p. IX.

⁴⁸⁴ L. STEPHEN, *Unsigned Obituary Article*, «Cornhill», XLIII, Feb. 1888, p. 153.

JACQUES GRÉVIN TRADUTTORE DEGLI EMBLEMI DI HADRIANUS JUNIUS E LA TRASMISSIONE DEL SAPERE ZOOLOGICO FRA TESTO E IMMAGINE

di Daniele Speziari

L'interesse di Jacques Grévin⁴⁸⁵ per gli animali non sembra essersi manifestato precocemente. Nei versi che il poeta-medico compone in giovane età troviamo infatti una terminologia piuttosto vaga e riferimenti generici a pesci o serpenti.⁴⁸⁶ La zoologia inizia a svolgere un ruolo più importante nelle opere da lui pubblicate durante gli anni trascorsi ad Anversa, nell'ambito della feconda collaborazione con lo stampatore Christophe Plantin. Da questo punto di vista, i due *Livres des venins*, usciti ad Anversa nel 1567 e frutto dei suoi corsi alla facoltà di farmacia a Parigi,⁴⁸⁷ rappresentano indubbiamente l'opera più significativa, poiché gli animali, evocati in gran numero sia in quanto fonte di veleni che in quanto rimedi contro i veleni stessi, danno luogo a sviluppi di carattere sia scientifico che letterario, che prendono spunto dalla storia e dalla cultura antica (greco-romana ma anche egizia, per esempio con frequenti riferimenti ai geroglifici), dalla mitologia e dalla poesia: quella di Nicandro in primo luogo, il medico-poeta che Grévin traduce e commenta, ma anche di altri, come Lucano, Virgilio o Ovidio.

Fra gli animali velenosi, vediamo sfilare davanti ai nostri occhi, grazie alle incisioni di Jehan de Gourmont (realizzate a partire dai disegni di Geoffroy Ballain), pesci, rospi, ragni, scorpioni, lucertole ma soprattutto serpenti, che occupano il primo posto per numero di capitoli (17) e pagine (56) a loro dedicati:⁴⁸⁸ sembrerebbe che Grévin si interessi a loro più che agli altri animali, forse perché a lungo esclusi dai trattati scientifici.⁴⁸⁹ I capitoli sono strutturati in maniera piuttosto regolare: il poeta-medico inizia sempre fornendo i nomi delle specie nelle diverse lingue (greco, latino e francese), spiegandone l'etimologia, per poi concentrarsi sulle caratteristiche fisiche di questi animali, sul loro habitat (vale a dire, i luoghi in cui è possibile trovarli), e naturalmente sugli effetti provocati dai loro veleni. Tutto questo è arricchito da informazioni di varia natura e da aneddoti, che l'autore chiama «fables» e che provengono dalle fonti più disparate: dalle autorità più illustri nell'ambito della storia naturale, come Plinio, Eliano o Oppiano, fino ai poeti epici che hanno narrato l'origine delle diverse specie, passando per la Bibbia. Quando riporta queste «fables», che spesso tendono ad attribuire poteri soprannaturali e smisurati alle bestie velenose, Grévin non omette mai di sottolineare la loro natura fallace e di affermare, al contrario, la sua ferma intenzione di tener fede alla verità, «à celle fin que l'on ne pense que je vueille plutost m'arrester aux fausses,

⁴⁸⁵ Per la biografia dell'autore si veda L. PINVERT, *Jacques Grévin (1538-1570): étude biographique et littéraire*, Paris, A. Fontemoing, 1899. Su Grévin si vedano anche i lavori recenti di Rosanna Gorris Camos, in particolare *La nuit de l'exil: les Muses anglaises de Jacques Grévin*, in *Rappresentare la storia. Letteratura e attualità nella Francia e nell'Europa del XVI secolo*, Atti del Convegno di Perugia (29-30 maggio 2014), a cura di M. MIOTTI, Passignano (PG), Aguaplano, 2017, pp. 207-245; «Une Muse perfette»: *Jacques Grévin entre poésie, science et religion*, in *La Renaissance au grand large. Mélanges Frank Lestringant*, éd. O. Millet, V. Ferrer et A. Tarrête, Ginevra, Droz, 2018, pp. 759-776; *Le cygne malade et l'hellébore: Jacques Grévin, poète, traducteur et homme de science engagé*, in *Penser et agir à la Renaissance*, a cura di P. DESAN e V. FERRER, Ginevra, Droz, in corso di stampa.

⁴⁸⁶ Si veda in proposito H. NAIS, *Les animaux dans la poésie française de la Renaissance*, Paris, Didier, 1961, p. 284.

⁴⁸⁷ J. GREVIN, *Deux livres des venins, ausquels il est amplement discouru des bestes venimeuses, theriaques, poisons et contrepoisons*, Anvers, Christofle Plantin, 1567. Sui *Deux livres des venins*, e in particolare sulle piante che vi sono trattate, rinviando a R. GORRIS CAMOS, «La merveille fit le Desir eveiller» (*Peletier*): *plantes merveilleuses entre science et poésie*, in *La Raisons du merveilleux à la fin du Moyen Âge et dans la première modernité. Textes et images*, Atti del convegno dell'École des Chartes (Parigi, 10-11 dicembre 2015), Dominique de Courcelles dir., Parigi, Classiques Garnier, 2019, pp. 51-93.

⁴⁸⁸ Riprendiamo questi dati da L. GINIUX, *Étude sur les Deux livres des venins de Jacques Grévin*, mémoire de master 1, dir. J. Vons, Université de Tours, 2008, che contiene un censimento completo degli argomenti trattati da Grévin.

⁴⁸⁹ Al pari degli insetti, anche i serpenti dovettero infatti aspettare a lungo prima di imporsi come oggetto di interesse scientifico, come ha osservato P. GLARDON, *L'histoire naturelle au XVI^e siècle: introduction, étude et édition critique de La nature et diversité des poissons de Pierre Belon (1555)*, Genève, Droz, 2011, «Introduction», p. 6.

qu'aux vraies natures de ces animaux».⁴⁹⁰ Il regno animale è altresì ben rappresentato in materia di antidoti («contrepoisons»): Grévin illustra infatti le proprietà attribuite a organi specifici degli animali (il cervello o il fegato), alle parti liquide (midollo o sangue) e a prodotti derivati dagli animali, quali il latte, il burro o il miele.

Oltre ai *Deux livres des venins*, la collaborazione di Grévin con Plantin ha dato vita anche alla traduzione in francese di due raccolte di emblemi, entrambe con illustrazioni incise da Gerard Janssen van Kampen e Arnold Nicolai a partire dai disegni di Geoffroy Ballain e Pieter Huys,⁴⁹¹ e le cui versioni originali, in latino, erano uscite dai torchi di questo stesso stampatore:⁴⁹² gli *Emblemata* dell'umanista ungherese Joannes Sambucus (Zsámbock János),⁴⁹³ pubblicati per la prima volta nel 1564 e più volte ristampati (in una versione ampliata),⁴⁹⁴ e quelli dell'umanista olandese Hadrianus Junius (Adriaan de Jonghe),⁴⁹⁵ usciti nel 1565 e destinati, anch'essi, a un grande successo commerciale e a numerose riedizioni.⁴⁹⁶ L'opera di traduzione in francese da parte di Grévin, studiata da Alison Adams,⁴⁹⁷ si svolge peraltro in parallelo a quella portata avanti da Marcus Antonius Gillis van Diest, incaricato da Plantin di realizzare una traduzione in olandese di quelle stesse raccolte di emblemi. Come è facile intuire, ci troviamo quindi in un contesto internazionale di autori di diversa origine che si ispirano gli uni agli altri (lo stesso Junius, per i suoi *Emblemata*, si era ispirato a Sambucus, con cui era in contatto dal 1563, quando quest'ultimo aveva visitato i Paesi Bassi) e che lavorano, nel caso di Grévin e di van Diest, per rendere disponibile una stessa opera in lingue diverse, con l'obiettivo di favorire, grazie alla traduzione, la diffusione del sapere su scala europea.

Si creano quindi, nell'ambito dell'emblematica, dei veri e propri *réseaux* europei, analoghi a quelli che osserviamo in ambito scientifico e che vedono nascere collaborazioni molto strette e che non conoscono frontiere. A dire il vero, tali *réseaux* finiscono spesso col coincidere, in quanto le finalità pedagogiche, didattiche o morali proprie degli emblemi si fondano non di rado su conoscenze scientifiche: questo spiega l'interesse di molti scienziati per questo genere letterario, tanto che, anzi, è possibile portare avanti le due attività in parallelo, come dimostra la carriera stessa di Hadrianus Junius, che poco prima di dare alle stampe i suoi *Emblemata* aveva pubblicato a Delft un trattato micologico intitolato *Phallus ex fungorum genere*.⁴⁹⁸

Gli emblemi e la scienza – La scienza degli emblemi

Anche la zoologia, che all'epoca di Grévin (gli anni Sessanta del Cinquecento) aveva da poco raggiunto la piena maturità, con vent'anni di ritardo rispetto alla botanica, si è sviluppata grazie a questa pratica di scambi e di collaborazioni fra scienziati di diversa nazionalità. È proprio fra il

⁴⁹⁰ J. GREVIN, *Deux livres des venins, ausquels il est amplement discouru des bestes venimeuses, theriaques, poisons et contrepoisons*, cit., p. 115 (chapitre XX, «Du dragon»).

⁴⁹¹ Occorre precisare che Sambucus si era in origine rivolto all'artista Lucas d'Heere ma che Plantin aveva fatto ridisegnare la metà delle immagini a Geoffroy Ballain e Pieter Huys. Inoltre, fra gli incisori degli emblemi di Sambucus figura, oltre a Gerard Janssen van Kampen e Arnold Nicolai, anche Cornelis Muller. Cfr. <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FSAb>.

⁴⁹² Di queste raccolte, sia nella versione originale che nella traduzione di Grévin, sono disponibili digitalizzazioni sul sito dell'Università di Glasgow («French Emblems»): <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/>.

⁴⁹³ Su Sambucus si veda il volume di G. ALMÁSI, *The Uses of Humanism: Johannes Sambucus (1531-1584), Andreas Dudith (1533-1589), and the Republic of Letters in East Central Europe*, Leiden, Brill, 2009.

⁴⁹⁴ L. VOET, *The Plantin Press, 1555-1589: a Bibliography of the Works printed and published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden*, Amsterdam, Van Hoeve, 1980-1983, vol. 5: 2168.

⁴⁹⁵ Su Junius si veda *The Kaleidoscopic Scholarship of Hadrianus Junius (1511-1575). Northern Humanism at the Dawn of the Dutch Golden Age*, ed. D. van Miert, Leiden and Boston, Brill, 2011.

⁴⁹⁶ L. VOET, *op. cit.*, vol. 4: 1476.

⁴⁹⁷ A. ADAMS, *Jacques Grévin et sa traduction française des Emblemata d'Hadrianus Junius*, «De Gulden Passer», 73, 1995, pp. 37-66; *Jacques Grévin and his translation of Sambucus' Emblemata*, «De Gulden Passer», 75, 1997, pp. 139-182.

⁴⁹⁸ *Adriani Junii medici Phallus, ex fungorum genere. In Hollandiæ Delphis*, 1564.

1550 e il 1560 che si forma una rete di scienziati appassionati di animali, quasi tutti medici, che iniziano a scambiarsi esemplari rari per le loro collezioni: per esempio, lo svizzero-tedesco Conrad Gesner ne riceve dagli inglesi William Turner e John Cay, dai francesi André Thevet e Pierre Belon ma anche da alcuni signori polacchi.⁴⁹⁹ Ancor più significativo è il fatto che si citino gli uni gli altri: ne è la prova il trattato sui pesci che Gesner pubblica nel 1558 (*Historiae animalium liber III, qui est de piscium et aquatiliu animantium natura*) e che riprende in buona parte quello pubblicato da Belon nel 1553.⁵⁰⁰

Gli emblemi si inseriscono perfettamente in questo contesto di scambio di conoscenze, come messo in luce dai lavori di Wolfgang Harms, che ricostruendo le dinamiche delle citazioni fra scienziati e autori di emblemi ha confermato che le frontiere fra questi due ambiti, contrariamente a quanto si ritiene, sono molto fluide: infatti, «Aldrovandi quotes Camerarius, Camerarius quotes Gesner, Gesner quotes Alciato».⁵⁰¹ Certo, le raccolte di emblemi si servono delle conoscenze scientifiche per parlare d'altro, e pertanto non è possibile considerarle alla stregua dei trattati di zoologia.⁵⁰² Tuttavia, queste conoscenze sono ben presenti, cristallizzate nel testo e nelle immagini, e svolgono un ruolo talvolta decisivo nell'interpretazione del significato pedagogico o morale, tanto più che si tratta di un sapere non sempre facilmente accessibile, come vedremo.

D'altra parte, possiamo osservare la diffusione, verso la fine del Cinquecento e soprattutto in area tedesca, di raccolte di emblemi di carattere scientifico o alchemico, come quelle di Maier o di Camerarius, che poggiano su un equilibrio perfetto fra i contenuti scientifici e il loro utilizzo a fini morali.⁵⁰³ O ancora, possiamo ricordare la raccolta (uscita per la prima volta nel 1595) di Nicolaus Taurellus, che fece della natura la sua principale fonte di ispirazione, sia per la sua carriera accademica che per la sua attività di autore di emblemi («nihil in nostris erit emblematis quod non vel physicum sit, vel philosophicum»)⁵⁰⁴ È innegabile quindi che gli emblemi, per quanto concepiti principalmente per obiettivi che esulano dalla trasmissione dei saperi scientifici, possano essere utilizzati anche per reperire informazioni di questo genere.⁵⁰⁵

Commentare gli emblemi: Grévin e l'«Explication de quelques emblemes difficiles»

Per farsi un'idea della vastità delle conoscenze scientifiche, *in primis* zoologiche, nelle raccolte di emblemi, e per capire come queste vengano innestate ed utilizzate, analizzeremo i commenti che accompagnano gli *Emblemata* di Junius, nelle due versioni, latina e francese. Per quanto riguarda la versione originale, tali commenti, stampati dopo la parte dedicata agli emblemi veri e propri, contengono spiegazioni così dettagliate da occupare circa metà del volume. Questo non avviene nella versione in francese, caratterizzata da una maggiore sobrietà e concisione, in quanto vengono fornite solo le informazioni strettamente necessarie per la comprensione. Assenti nella *princeps* del 1567, i commenti di Grévin compaiono nell'edizione del 1570 con il titolo di «Explication de quelques emblemes difficiles».⁵⁰⁶ Titolo indicativo, in quanto lascia intendere che gli emblemi di facile comprensione non saranno spiegati, contrariamente a quanto fatto da Junius, che aveva scelto comunque di commentarli, per quanto in modo più succinto. In Grévin troviamo quindi formule come «Cest Emblème est assez facile.» (a proposito dell'emblema 26) o «L'explication se peult facilement tirer des vers» (per gli emblemi 35, 36 e 37). Per quelli invece, a

⁴⁹⁹ Cfr. L. PINON, *Livres de zoologie de la Renaissance: une anthologie (1450-1700)*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 15.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁰¹ W. HARMS, *On Natural History and Emblematics in the 16th Century*, in *The Natural Sciences and the Arts*, ed. A. Ellenius, Stockholm, 1985, pp. 67-83: p. 82.

⁵⁰² L. PINON, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁰³ «[...] in Camerarius there is a balance between scientific information and the moral application of that information», P. M. DALY, *The Emblem in Early Modern Europe. Contributions to the Theory of the Emblem*, Ashgate, 2014, p. 73.

⁵⁰⁴ W. HARMS, *cit.*, p. 73.

⁵⁰⁵ P. M. DALY, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁰⁶ Per le citazioni tratte dal commento di Grévin forniremo quindi i numeri di pagina di questa edizione.

suo avviso, più difficili da interpretare, riprende per il suo commento quello di Junius, semplificandolo però in modo consistente e modificandolo, come già osservato da Pinvert.⁵⁰⁷ Riprendendo quanto affermato da Alison Adams, diremo che le priorità di Grévin sono diverse: lungi dal voler fare sfoggio della sua cultura, il poeta-medico vuole semplicemente «que les emblèmes soient compris et qu'ils impressionnent le lecteur. Il en découle que ses propres commentaires visent surtout à expliquer et à simplifier, et non à ouvrir des horizons».⁵⁰⁸ Tuttavia, sarebbe errato vedere in questi commenti in francese una semplice “perdita” di contenuti, in quanto Grévin aggiunge riferimenti a fonti che Junius ignorava, giungendo anche a inserire citazioni di versi tratti dalla propria produzione poetica precedente, compresa la traduzione di Nicandro.

Il fatto che Grévin rinunci a un commento sistematico dei contenuti della raccolta da lui tradotta ci permette di identificare con certezza quali aspetti rischiavano di compromettere la comprensione degli emblemi da parte dei lettori. Tra le difficoltà dell'opera di Junius, o per lo meno tra quelle che Grévin riconosceva come tali, troviamo spesso dei dettagli di carattere zoologico, che il pubblico poteva non conoscere. Talvolta, il dato zoologico rappresenta l'unico vero ostacolo alla comprensione, come nel caso dell'emblema 2, che evoca il misterioso fenomeno della simpatia o antipatia tra certi animali. Una volta che questo punto è stato chiarito, Grévin conclude dicendo che «Au reste, cest embleme est de soymesme assez understandable» (p. 64).



©University of Glasgow Library, Special Collection

L'emblema 2 è fra quelli in cui il fenomeno scientifico, per quanto inspiegabile (poiché la causa di queste «contrepassions» resta oscura per chiunque, compresi gli scienziati come Grévin), risulta necessario per la comprensione del contenuto morale. Il traduttore dimostra di possedere conoscenze approfondite su questo argomento in quanto, se è vero che la versione francese

⁵⁰⁷ L. PINVERT, *op. cit.*, p. 266. Occorre tuttavia precisare che, in alcuni casi, il commento di Grévin riprende fedelmente quello di Junius, come avviene per l'emblema 55, che mette a confronto la mosca e l'ape.

⁵⁰⁸ A. ADAMS, *Jacques Grévin et sa traduction française des Emblemata d'Hadrianus Junius*, cit., p. 39.

dell'emblema rinuncia a evocare l'antipatia che esiste fra cani e serpenti limitandosi a citare quella fra elefanti e maiali, rappresentata nell'incisione, il commento si rivela, al contrario, più ricco che nella versione originale: da una parte infatti, Grévin elimina i riferimenti a Plinio, Orapollo e Eliano, oltre alla polemica contro Maometto, che Junius definisce «*homine rerum naturae ignaro*» (“uomo che ignora le leggi della natura”, f. eⁱⁱⁱ v^o), limitandosi a rinviare, in modo generico, agli «*anciens historiographes*»; dall'altra, aggiunge degli esempi di «*contrepassion*» assenti nell'originale, citando coppie di animali quali «*le lion et le cocq*» e «*l'Teneumon ou rat de Pharaon et le Crocodil*» (p. 64)

È interessante notare che, in alcuni emblemi, le scene descritte (nei versi e nelle immagini) si basano su dati zoologici ben precisi, mentre in altri gli animali evocati vi figurano unicamente in virtù del loro valore simbolico. Ci basterà a questo proposito mettere a confronto due emblemi successivi, 8 e 9, che del resto trasmettono un messaggio morale molto simile, mettendo in guardia dalla lingua dei maldicenti e degli invidiosi, paragonata ad animali velenosi. Nell'emblema 8 troviamo la pastinaca, un pesce velenoso di cui Grévin si è occupato nei *Deux livres des venins*, dove riportava l'opinione degli antichi, che insistevano sulla «*incomparable malineté*» del suo pungiglione, e in particolare l'informazione fornita da Nicandro, secondo cui questo pungiglione, se conficcato nel tronco di un albero, lo fa morire all'istante.⁵⁰⁹ È proprio su quest'ultima “proprietà” della pastinaca che si basa l'emblema, che Junius commenta facendo riferimento a Plinio e Oppiano, mentre Grévin si rivolge, naturalmente, al “suo” Nicandro e alla traduzione in versi francesi che lui stesso ne aveva fornito, come ha osservato Pinvert.⁵¹⁰ Ecco un caso esemplare di compenetrazione fra le diverse attività (e identità) di Grévin, che mette a frutto il suo lavoro di scienziato, di poeta e di traduttore per commentare un emblema.



©University of Glasgow Library, Special Collection

⁵⁰⁹ J. GREVIN, *Deux livres des venins, ausquels il est amplement discouru des bestes venimeuses, theriaques, poisons et contrepoisons*, cit., pp. 153-154.

⁵¹⁰ L. PINVERT, *op. cit.*, p. 266.

Niente di tutto questo si trova nell'emblema 9, dove la scena descritta non presenta basi scientifiche ma esclusivamente simboliche. In altre parole, se nell'esempio precedente il legame fra la pastinaca e l'albero, entrambi rappresentati nell'immagine, si fondava su un dato zoologico ben definito, qui gli animali sono scelti e riuniti in virtù di ciò che rappresentano, anche se questo incontro fra rane e serpenti sotto una palma – albero peraltro fortemente connotato – vantava origini antiche.⁵¹¹ Questa volta Junius si mostra più preciso di Grévin, poiché cita Plinio per affermare che i serpenti acquatici («hydri, nullis serpentium veneno inferiores, si Plinio credimus», f. fi v^o) sono i più velenosi, come per insistere con ancor maggior forza sul pericolo rappresentato dagli invidiosi. Il nostro traduttore omette questa precisazione, probabilmente perché non aggiunge nulla al valore simbolico di questi animali.

Naturalmente l'emblema 9 non è l'unico in cui gli animali sono ridotti al loro valore simbolico, senza alcun legame con la realtà: a tal proposito, possiamo citare il 25, un ritratto del dio antico della medicina, Esculapio, caro sia a Junius che al suo traduttore, in cui il cane rappresenta la fedeltà, il gallo la vigilanza, mentre il serpente è evocato per la sua capacità di cambiare pelle ogni anno («et ainsi il semble qu'il rajeunisse», p. 71). Esistono però dei casi in cui non sapremmo affermare con certezza se ad ispirare l'emblema è stato un dato scientifico o piuttosto una suggestione di carattere simbolico, per esempio per quanto riguarda l'emblema 22, che mostra un leone che si nutre di carne di scimmia per guarire dalle sue malattie. Alla base troviamo in effetti un dato zoologico già riportato dagli antichi, e che né Junius né il suo traduttore sembrano mettere in dubbio: nuovamente, Grévin si riferisce alle *auctoritates* dell'Antichità senza citarle esplicitamente, diversamente da Junius, che cita



Eliano, Orapollo e altri ancora, fra cui un bizantino, Manuele File, autore di un poema in greco sugli animali, che precisa con quale frequenza si manifesta la febbre nei leoni, vale a dire ogni quattro giorni (f. gⁱⁱⁱ r^o) – dettaglio, questo, che Grévin sacrifica, ritenendolo poco utile per la comprensione dell'emblema. Tuttavia, la scena descritta possiede anche un chiaro valore simbolico, tanto da essere sfruttata a fini polemici, in particolare nella letteratura anti-ugonotta.⁵¹²

Bisognerà inoltre distinguere i casi in cui il dato zoologico è appurato, o molto verosimile, da quelli in cui è più dubbio, o chiaramente fittizio, ma in ogni caso adatto per essere utilizzato in una raccolta di emblemi, che può trarre materiale da ogni fonte possibile per trasmettere i suoi insegnamenti. Quando si tratta di stabilire se le scene descritte negli emblemi sono reali o immaginarie, Junius e Grévin si trovano solitamente d'accordo, anche se possono distinguersi per la quantità di informazioni fornite. Per esempio, l'emblema 19 mette in scena un animale che non faceva parte della vita quotidiana degli europei del Cinquecento: un cocodrillo previdente (Junius parla di «praedivinatione quadam & naturali providentia»,

©University of Glasgow Library, Special Collection

⁵¹¹ «Il y avoit au temple de Corinthe un palmier de bronze, lequel avoit tout à l'entour des grenoilles, et plusieurs especes de serpents» (p. 66).

⁵¹² Cfr. M.-M. FRAGONARD, *Les tricheurs de la métaphore: polémique du mixte et ennoblissement des coups bas*, in *Histoire et littérature au siècle de Montaigne. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, éd. F. Argod-Dutard, Genève, Droz, 2001, p. 80, n. 1.

f. g_i r^o) che mette al sicuro le sue uova lontano dai luoghi in cui il Nilo può straripare. Tanto Junius che Grévin si trovano nella necessità di spiegare questo dato zoologico, con la differenza che il traduttore francese, fedele alla sua abituale sobrietà, si limita a fornire questa informazione, sufficiente per garantire la comprensione dell'emblema, mentre Junius va oltre, spingendosi in una descrizione dettagliata dell'animale (le sue fauci, la sua pelle) e delle sue uova (di cui indica il colore), come se intendesse presentarlo al pubblico dei lettori europei.

Fra i dati zoologici dubbi, possiamo segnalare quelli che riguardano la donnola, nell'emblema 18. Come nei *Deux livres des venins*, Grévin è sempre attento a distinguere fra ciò che è osservabile nella realtà e ciò che invece appartiene all'ambito della «fable». In questo caso, gli viene in aiuto Aristotele, che già aveva confutato la leggenda, tramandata nei *Geroglifici* di Orapollo (2, 110), secondo la quale la donnola partorisce attraverso la bocca, spiegando che «comme la belette fait des petits minuscules [...] et comme elle les transporte souvent dans sa gueule, c'est de là qu'est venue cette légende»,⁵¹³ – leggenda che però ha dato origine a tutta una serie di interpretazioni di carattere morale. Junius, che segue anch'egli Aristotele, ricorda il successo di questa credenza, assai diffusa («plerique arbitrantur et affirmant», f. f_{viii} r^o) ma che utilizza nel suo emblema unicamente per il suo valore metaforico. La sua posizione è condivisa da Grévin, che parla senza mezzi termini di «fable». Analogamente, i due umanisti sembrano negare il valore zoologico della tradizione, di lunga data («monumentis litterarum proditum est a veteris», dice Junius, f. f_{vii} v^o), che ha fatto dell'ippopotamo (emblema 17) l'incarnazione dell'empietà: per Grévin si tratterebbe di una rappresentazione («représentation») di origine antica ma priva di fondamento scientifico, sebbene non ricorra, in questo caso, al termine «fable».⁵¹⁴ È interessante però notare che in questo emblema l'ippopotamo è associato alla cicogna, che incarna, dal canto suo, l'«ennemi des choses nuisibles», stavolta con delle basi reali. Se Junius cita Plinio, Grévin si affida nuovamente al suo Nicandro: «la Cigongne, laquelle menge les serpens, que Nicandre dit ne servir que de charge à la terre» (p. 69).

Percorrendo i commenti di Grévin, è in effetti facile notare la sua predilezione per Nicandro, che Junius non cita mai. Lo vediamo nel caso dell'emblema 38, che mette in scena l'accoppiamento delle vipere per stigmatizzare la moglie che odia il marito. I due umanisti, ancora una volta, si basano su diverse *auctoritates*: Junius cita Plinio e Orapollo, mentre Grévin afferma di aver trovato questa «fable» in Nicandro. Sembrerebbe quasi che per il traduttore francese degli *Emblemata* la scelta si riduca a “Nicandre ou rien”. Talvolta addirittura non fa riferimento ad alcuna fonte antica, per esempio nella spiegazione dell'emblema 15, che mostra un'upupa che tiene nel becco un'erba chiamata capelvenere o “capelli di Venere” (gli egizi avevano infatti notato che questo uccello, che si riteneva soggetto all'ubriachezza, si curava in questo modo quando si sentiva preso dai vapori dell'uva).⁵¹⁵ In questo caso, Junius cita Orapollo, che ricorre spesso nei suoi commenti,⁵¹⁶ mentre Grévin non si rifà in maniera esplicita ad alcuna fonte, pur mostrandosi convinto della validità di questa informazione zoologica.

⁵¹³ Cfr. *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, texte traduit du grec, introduit et commenté par A. Zucker, Grenoble, J. Millon, 2004, p. 152. Vedi anche M. P. CICCARESE, *Il parto della donnola. Da Aristotele al Fisiologo*, «Annali di storia dell'esegesi», vol. 12/2, 1996, pp. 377-392.

⁵¹⁴ «L'Impiété source et nourriture de tous vices et méchancetez estoit representee anciennement par le cheval du nil, nommé Hippopotame», p. 69 (corsivo nostro).

⁵¹⁵ Cfr. J.-B. DUPUY-DEMPOTES, *Traité historique et moral du blason*, vol. II, Paris, C.A. Jombert, 1754, chapitre LV («De la Huppe»), pp. 156-159.

⁵¹⁶ Ci basti citare il commento all'emblema 46, dove Grévin afferma che la paura del fuoco è costitutiva della natura del leone («la nature du Lion»), senza tuttavia basarsi su alcuna *auctoritas*, contrariamente a Junius, che cita Plinio e, per l'appunto, Orapollo.



©University of Glasgow Library, Special Collection

Oltre a questa spiccata predilezione per Nicandro, la personalità del poeta-medico francese si manifesta in altri modi. Come spiegare l'aggiunta di un riferimento a Cristo nella spiegazione dell'emblema 7, dedicato al pellicano? È vero che questo accostamento fra Cristo e il pellicano non aveva nulla di originale all'epoca, anzi, potremmo dire che era un accostamento naturale. Eppure, in Junius non troviamo nulla del genere, in quanto a questo uccello viene attribuito un significato esclusivamente umano: il suo gesto di trafiggersi il petto per curare i suoi piccoli dopo averli lui stesso puniti, oppure per riportarli in vita dopo l'attacco di un serpente (due spiegazioni che l'autore aveva ripreso da Isidoro di Siviglia e da San Girolamo), è assimilato allo spirito di generosità dell'uomo che mette a disposizione degli altri il proprio sapere. In Junius non troviamo quindi alcuna allusione a Cristo o ai suoi insegnamenti. Al contrario, Grévin orienta chiaramente la sua spiegazione in una direzione cristiana: pur conservando il senso generale (umano) dell'emblema, così come era stato concepito da Junius, delle due possibili interpretazioni del comportamento del pellicano sceglie la seconda (quella che lo vede intervenire dopo l'aggressione di un serpente), aggiungendo un riferimento alla parabola dei talenti («suyvant le commandement de Jesu Christ, lequel veut que chascun face profiter son talent», p. 65).

Occorre inoltre segnalare, nelle «explications» di Grévin, la presenza consistente della poesia, non solo sotto forma di passaggi tratti dalla traduzione di Nicandro ma anche di citazioni riprese dalle raccolte poetiche stesse di Grévin. A proposito del cervo ferito (emblema 47) che, credendo di sfuggire alla morte, si lancia in una corsa sfrenata ma insensata, il poeta cita infatti i suoi versi amorosi pubblicati nell'*Olimpe* (ma senza dichiararlo):

Et comme un cerf navré du dard qu'il porte au flanc
Va perdant en courant et sa vie et son sang,
En pensant eviter la mort que mesme il porte,
Ainsi je porte au doid ce qui me fait penser

Cent fois à voz beaux yeux, et cent fois trespasser,
En pensant éviter le seuil de vostre porte. (p. 76)⁵¹⁷

Analogamente, per spiegare il significato dell'emblema 49, che mette in scena dei moscerini morti per essersi troppo avvicinati ad una candela, Grévin cita alcuni versi dove, tuttavia, non si parla più di moscerini ma di farfalle («papillon vollant / De nuict autour d'une chandelle»), immagine che conserva, nel commento, un'interpretazione di carattere amoroso ma che ritroviamo, con tutt'altro significato, in una raccolta di *emblemata nuda* (vale a dire, dove le immagini sono sostituite da delle *ekphraseis*) prodotta negli stessi anni alla corte dei Savoia, le *Pastorales* di Jean Grangier, dove passa ad indicare la fragilità dell'uomo e la necessità di ricercare una luce più duratura di quella terrena.⁵¹⁸

Conclusioni

Gli emblemi e i loro commenti dimostrano quindi, ancora una volta, che non esiste alcuna frontiera netta, in Grévin, fra le sue diverse attività di poeta, di medico e di traduttore: anzi, nelle sue «explications», così ricche di rimandi alla sua traduzione di Nicandro e alla sua produzione poetica, ritroviamo l'unità essenziale del suo progetto letterario e scientifico. Soprattutto, come già messo in luce dalle ricerche recenti di Rosanna Gorris Camos,⁵¹⁹ appare evidente che Grévin non ha mai rinunciato ad essere poeta, contrariamente a una *doxa* che lo voleva, dopo la rottura con Ronsard, esclusivamente medico e uomo di scienza.

D'altro canto, anche gli emblemi sono l'espressione di un progetto complesso: leggendo queste raccolte, è possibile imparare qualcosa, da un punto di vista morale ma anche scientifico, il che è particolarmente vero per gli *Emblemata* di Junius, che non ha esitato a servirsi di una materia a volte «difficile» (per ammissione stessa del suo traduttore francese) che è quindi necessario spiegare ai lettori. Se, in alcuni casi, gli animali appaiono unicamente per il loro valore simbolico, in altri ritroviamo, alla base, una verità scientifica. Potremmo persino chiederci se il progetto di Junius non fosse quello, tutto sommato, di fare dei suoi *Emblemata* una sorta di trattato di zoologia, visto il numero di animali evocati (molto elevato, considerando che si tratta di una raccolta piuttosto breve) e la vastità delle conoscenze innestate e sfruttate a fini pedagogici e morali. La versione latina, per lo spazio che riserva al commento, fa pensare al trattato di un umanista che vuole dispiegare il suo sapere, cosa che non avviene nella versione di Grévin, che elimina la maggior parte dei riferimenti alle autorità antiche, salvando solo Nicandro.

Infine, e soprattutto, gli *Emblemata* di Junius ci hanno permesso di vedere all'opera un'«Europa dei saperi», composta da uomini di cultura di diversa nazionalità, in questo caso legati allo stampatore di Anversa, Christophe Plantin, molto attivo in quegli anni nel settore dell'emblematica,⁵²⁰ che si citano gli uni gli altri e che lavorano sullo stesso materiale, utilizzandolo e interpretandolo tuttavia in maniera diversa, secondo i loro interessi o la loro sensibilità.

⁵¹⁷ J. GRÉVIN, *Théâtre complet et poésies choisies. Avec notice et notes par Lucien Pinvert*, Paris, Garnier, 1922, p. 300. Si tratta delle due terzine del sonetto «Mignonne, pensez vous, pensez vous, ma mignonne».

⁵¹⁸ «La cinquième, dict Jullyon, est un flambeau allumé autour duquel volent plusieurs papillons: partye desquels s'estant abusée à l'entour de la flambe d'iceluy, est tombée morte pesle mesle à son pied, avecques ce mot, TERRESTRIS LUX MALE TUTA, qui signifie la lumiere terrestre est mal seure.», J. GRANGIER, *Pastorales sur le baptesme de Monseigneur Charles Emanuel*, Chambéry, F. Pomar, 1568, p. 86. Sulle *Pastorales* rinviamo al nostro lavoro *Les emblèmes pour le baptême de Charles Emmanuel de Savoie dans les Pastorales de Jean Grangier*, Atti dell'XI Congresso internazionale della *Society for Emblem Studies* (Nancy, 3-7 luglio 2017), Presses universitaires François-Rabelais/Presses universitaires de Rennes, coll. «Renaissance», in corso di stampa.

⁵¹⁹ Cfr. *supra*, nota 1.

⁵²⁰ Negli anni 1561-1570, infatti, Plantin cerca di affermarsi sul mercato editoriale come stampatore di raccolte di emblemi, pubblicando, in grandi tirature, non soltanto le opere di Junius e di Sambucus, ma anche quelle di Alciato e di Claude Paradin, cfr. K. Enenkel, *Emblematic Authorization – Lusus Emblematum: The Function of Junius' Emblem Commentary and Early Commentaries on Alciato's Emblematum libellus*, in *The Kaleidoscopic Scholarship of Hadrianus Junius (1511-1575). Northern Humanism at the Dawn of the Dutch Golden Age*, cit., p. 261.

IL TEATRO DEL PAESAGGIO

di Chiara Veronico

La descrizione dei luoghi abitati o soltanto attraversati, le sensazioni legate ad essi, i paesaggi visti e impressi nella memoria, appartengono alla quasi totalità della letteratura. Paesaggi naturali, rurali, urbani nei quali un soggetto si muove, è di fronte e dentro di essi. Il racconto di viaggio in particolare, esprime la necessità, profondamente connessa alla pratica della scrittura, di raccontare spostamenti e attraversamenti che non riguardano mai solo un piano esteriore ma anche uno profondamente interiore. Il soggetto che compie il viaggio si sposta nello spazio fisico dei luoghi ma anche nello spazio della propria mente e del proprio corpo.

Nel racconto letterario, luoghi, percezioni ed emozioni sono intimamente legati tra loro perché il luogo può esistere solo in quanto visto e raccontato dal soggetto, e il soggetto può essere tale solo perché si colloca, in quel momento narrativo, in quel preciso luogo. In questa relazione così intima tra spazio fisico del mondo e spazio sensibile del corpo del soggetto, tra movimento spaziale e movimento emotivo, accade che il primo non è conoscibile senza il secondo. Lo spazio esiste perché vive nella ricezione del soggetto e il soggetto esiste perché vive nell'attraversamento di quello spazio. Nell'intimità di questa relazione, nella coincidenza del movimento spaziale e del movimento emotivo, lo spazio e il soggetto non possono rimanere uguali a un prima senza di loro. Il racconto di questo incontro diventa così il racconto di nuovi luoghi, ovvero delle immagini dei luoghi capaci di ammettere il soggetto nello spazio: sono i paesaggi del viaggiatore, descrizione di parti di territorio⁵²¹ viste, vissute, introiettate e rielaborate.

Le immagini restituiscono alla dimensione collettiva quella che è un'esperienza individuale, replicano il mondo osservato e allo stesso tempo ne prendono le distanze cercando una sua possibile perfezione.⁵²² In questa operazione di traslazione del reale nella sua rappresentazione, l'immagine è allo stesso tempo il prodotto della percezione e delle idee che connotano il soggetto nella sua identità storico-sociale. Il soggetto produce immagini attraverso la sua peculiare sensibilità ma anche attraverso la società e la storia a cui appartiene e questo accade perché tutto ciò che passa sotto i nostri occhi, sia attraverso uno sguardo rivolto all'esterno, sia attraverso uno sguardo interiore, è oggetto di una continua simbolizzazione.⁵²³

Tra le diverse definizioni di immagine, Wunenburger indica una terza via a metà strada tra la teoria della percezione e la tradizione empirista. In questa definizione l'immagine comprende sia la sfera del sensibile sia la sfera dell'intelligibile. La sua funzione è quella di rappresentare la cosa, anzi sostituirla agli occhi del soggetto.

l'immagine non è propriamente la cosa in sé, altrimenti essa sarebbe non una rappresentazione ma una presenza: si sostituisce però all'oggetto, segnala una distanza, ad esempio la remotezza o l'assenza della realtà che rappresenta, ed ecco allora scattare un suo potenziale legame con l'irreale. Un irreale che può a sua volta essere inteso in senso semplicemente relativo, come ciò che non è attualmente presente, ma anche in senso assoluto, qualora l'immagine rappresenti qualcosa che non potrà mai prendere posto nell'ordine dei fatti reali, nel campo del percettibile, per la sua natura di finzione assoluta.⁵²⁴

L'immagine che rappresenta un luogo, che si sostituisce ad esso, lo richiama in vita e lo fa con tutto il portato delle esperienze sensibili e intelligibili del soggetto. La scelta specifica di alcune parti di

⁵²¹ «“Paesaggio” designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni» in *Convenzione europea del paesaggio*, cap. I art. 1, Firenze, 20 ottobre 2000 www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it consultato 18 febbraio 2019.

⁵²² C. RAFFESTIN, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio*, Firenze, Alinea, 2005, p. 103.

⁵²³ H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, Parigi, Gallimard, 2004, p. 18.

⁵²⁴ J.J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 12-13.

territorio è la scelta di ciò che, di tutto il visto, diventerà vissuto, ovvero non riguarda tutto ciò che viene guardato ma solo quello che, attraverso l'azione del vedere, si introduce in un'altra sfera, quella dell'emozione e della memoria. E insieme allo sguardo, tutto il corpo concorre alla creazione di un'immagine. L'esperienza del luogo, oltre che ottica, è tattile, olfattiva, acustica, motoria.

Ancora con Wunemburger possiamo dire che esiste «un vero e proprio atlante corporeo delle immagini, in quanto è l'intero corpo a partecipare a una semio-poietica, a una produzione di segni e di immagini, per sé o per gli altri, che arricchisce l'esperienza sensoriale e le conferisce funzioni espressive e comunicative del tutto nuove». ⁵²⁵ L'esperienza sensoriale connette lo spazio esterno con lo spazio intimo del soggetto e, quando si riferisce al territorio, produce l'immagine del paesaggio, trasforma lo spazio in luogo. Nella definizione di Wunenburger, l'immagine-paesaggio

nasce dal frastagliarsi di un piano spaziale che riflette una prospettiva soggettiva sul mondo. Come risultante di un punto di vista, il paesaggio è una rappresentazione situata all'incrocio tra una configurazione oggettiva delle forme della terra e un orientamento dello sguardo che percepisce le cose sullo sfondo di un orizzonte che le limita e le pone in rilievo. [...] Semi-oggettiva e semi-soggettiva, l'immagine di un paesaggio prende posto in un vissuto, si carica di affettività, inaugura una "chiamata di senso" che svela un sapere, anteriore ad ogni scienza geografica. ⁵²⁶

Il paesaggio è capace di attivare pensiero e inversamente il pensiero è capace di riconoscersi in una configurazione del mondo. Lo sguardo è così il collettore del rapporto sensoriale con lo spazio e lo ridisegna con la stessa intenzione poetica di un artista che dipinge. Diventa denso di significati, «significati primari, immediati, che discendono dalla sfera del soggetto, dall'interiorità dell'anima, dalle Idee della mente». ⁵²⁷ Nel collocarsi nell'incrocio di un piano spaziale frastagliato e uno specifico orientamento dello sguardo, il paesaggio non comprende tutto ma solo alcune «forme della terra» che diventano visibili, acquisiscono rilievo rispetto ad altre, e con ciò cambiano il loro statuto: diventano rappresentazione della coesistenza tra soggetto e oggetto.

Per Raffestin lo sguardo «è funzione di uno scopo particolare. Esiste un significato e un enigma della visibilità, nel senso che lo sguardo è, in ultima analisi, una messa in scena del visibile, senza che però possa considerare tutto il visibile». ⁵²⁸

In questo passaggio così soggettivo tra guardare e vedere accade qualcosa che ha a che fare con il desiderio inteso come primo motore di una relazione. Nella relazione il soggetto e l'oggetto prendono vita, il primo nel suo movimento fisico ed emotivo, il secondo nel valore simbolico che ha prodotto quel movimento. Fuori dalla relazione essi non esistono. *Diritto di sguardo* è una poesia di Jacques Prévert che recita «Io amo ciò che amo/ e questo solo mi riguarda/ e mi concerne/ Io amo coloro che amo/ e io li guardo/ essi me ne danno il diritto». ⁵²⁹ L'essere guardato è possibile solo in virtù di un'attribuzione di valore, di un'attribuzione emozionale. Ciò che accade quando a una parte di territorio viene attribuito valore è la sua trasformazione in qualcosa d'altro che non è più rintracciabile solo sul piano dello spazio esterno ma appunto lo fa nascere in un'altra qualità di cui lo sguardo è medium.

Se assumiamo il paesaggio come uno dei temi centrali della letteratura, e in particolare della letteratura di viaggio, e lo troviamo presente nelle produzioni pittoriche almeno dal XVII secolo in poi, è perché il tema del paesaggio investe pienamente l'essere umano nella sua relazione con il mondo, accompagna il suo tempo di vita e il suo tempo storico al punto che un luogo può corrispondere a una data, ma anche una data può corrispondere a un luogo. In questa corrispondenza biunivoca tra datare un luogo e localizzare una data sta il desiderio che quello spazio e quel tempo ci appartengano per sempre, o meglio che l'emozione di quello spazio e di quel tempo siano per sempre,

⁵²⁵ J.J. WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 15.

⁵²⁶ J.J. WUNENBURGER, *op.cit.*, pp. 277-278.

⁵²⁷ J.J. WUNENBURGER, *op.cit.*, pp. 277-278.

⁵²⁸ C. RAFFESTIN, *op. cit.*, p. 46.

⁵²⁹ J. PRÉVERT, *Diritto di sguardo*, in *Poesie*, Roma, Newton Compton ed., 1986, p. 191.

si collochino fuori dal presente temporaneo per appartenere alla temporalità della vita. Ogni volta che il visto diventa vissuto e un territorio diventa paesaggio, il tempo e lo spazio diventano un'unica coordinata: «Chi, guardando una parte del territorio, condizionato da particolari elementi esterni e dettati dalla propria interiorità, non ha, almeno una volta nella sua vita, provato un'emozione che lo porta a volere fissare nella sua memoria le peculiarità di quell'involucro spazio-temporale?»⁵³⁰ E ancora: «Come prodotto del desiderio il paesaggio è perfetto. Il paesaggio è anche perfetto in quanto la rappresentazione costituisce una maniera per fermare il tempo dell'oggetto rappresentato. Il tempo si chiude sull'istante e diventa in questo senso eterno, come sospeso nel tempo».⁵³¹

I paesaggi narrati, dipinti, scritti, di cui componiamo molta parte della nostra conoscenza geografica, proprio perché fondati sulla descrizione per immagini, sono il frutto di una invisibile negoziazione tra l'oggetto osservato e le percezioni sensoriali, le elaborazioni emotive, la storia culturale del soggetto che osserva e racconta. Il luogo raccontato diventa così reinvenzione e riscrittura del luogo stesso e con esso viene riscritta una geografia in cui le parti di un territorio sono ulteriormente arricchite nella loro complessità da emozioni e percezioni che le hanno rese conoscibili. Nel ripercorrere gli esempi di letteratura, cinema, arti visive, che hanno sovrapposto il movimento fisico e spaziale a quello emozionale, Giuliana Bruno scrive:

Molti libri sono costruiti attorno, attraverso, e grazie alla mappa di specifici luoghi e, attraverso le loro storie, reinventano e rivisitano località descritte dalla cartografia emozionale. Sicché, tanto le opere letterarie imbevute di spazio quanto nei film narrativi, la fiction partecipa alla costruzione di una psicogeografia sociale.⁵³²

Ma l'immagine di un luogo non è solo il piano di incontro tra oggetto e soggetto. Perché un luogo venga rappresentato come immagine, c'è bisogno che si definisca una distanza. Proprio dalla coincidenza delle coordinate di spazio e tempo in cui si realizza l'incontro tra soggetto e oggetto al presente, il soggetto fa nascere un ulteriore spazio-tempo che apparterrà alla memoria, che considera il presente già al passato per potersi proiettare nel futuro. Lo spazio-tempo vissuto può entrare nel mondo delle immagini ed essere rappresentato solo staccandosi dal piano materiale per entrare in una prospettiva immateriale.

A questo proposito, tra i molti e bellissimi racconti di viaggio e di paesaggi che la letteratura ci offre, è interessante entrare nel dettaglio delle pagine di Cocteau e del suo giro del mondo. Si tratta di un viaggio in Europa, Asia e America raccontato attraverso le immagini delle città visitate, continuamente ri-rappresentate nella loro stessa descrizione. Un viaggio in cui lo spostamento fisico dell'autore è lo stesso spostamento dal piano reale alla sua immagine, alla sua ecfasi.

Nel 1936 Jean Cocteau e Marcel Khill partono per un nuovo *Giro del mondo in 80 giorni*. L'idea è di Marcel Khill che da quel momento in poi, nel romanzo di viaggio, sarà ribattezzato Passepartout. Il Paris-Soir accetta di sostenere l'impresa e ripetere il celebre viaggio degli eroi di Jules Verne. L'itinerario è lo stesso, ma è un viaggio vero, nel senso che tocca davvero luoghi, città, persone, come Phileas Fogg e Passepartout avevano invece fatto solo grazie alla penna e all'immaginazione di Verne. Prima di partire Cocteau scrive:

per tanti anni ho viaggiato per paesi che non sono contemplati dalle carte geografiche. Ho viaggiato molto con il pensiero. Ho raccontato di quel mondo senza atlanti e senza frontiere, popolato da ombre, un'esperienza che non sempre è piaciuta. I vigneti di questa contrada invisibile producono un vino nero che inebria la giovinezza⁵³³

⁵³⁰ C. RAFFESTIN, *op. cit.*, p. 9.

⁵³¹ Ivi, p. 102.

⁵³² G. BRUNO, *Atlante delle emozioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, p. 211.

⁵³³ J. COCTEAU, *Il giro del mondo in 80 giorni*, Milano, Excelsior 1881, 2010, p. 12.

Poche righe prima della partenza aprono contemporaneamente la riflessione sullo spazio, sul tempo, sul visibile e l'invisibile. Dove prima era l'ignoto, il paese immaginario raggiungibile nel tempo non misurabile del pensiero, ora c'è l'inesplorato, una forma di riduzione a realtà di ciò che non si conosce, ma che è possibile visitare, toccare, raggiungere nel tempo misurabile di una tabella di marcia. Dove non c'erano atlanti e confini, ora ci sono mappe e orari. Dove c'era l'invisibile, ora tutto si prepara alla vista. Ma quasi per errore, quasi nel rapimento di dover usare una metafora possibile per raccontare lo stato di ebbrezza da cui Cocteau si separa prima di intraprendere il viaggio, ecco che appare l'immagine di una contrada invisibile, con vigneti invisibili che pure producono un vino inebriante.

Da quale memoria di paesaggio rurale, reale, sorge questa immagine? Da quale vista personale, collettiva, culturale, nasce questo invisibile vigneto?

Il ricordo del "prima del viaggio", della giovinezza inebriata, del vagare con il pensiero fuori da uno spazio mappato e da un tempo misurabile, è la descrizione di un paesaggio invisibile ma è allo stesso tempo l'ecfrasi di una visione che giace nella memoria, la rappresentazione di un luogo già visto. Come in un gioco di scatole cinesi esiste il vigneto di una contrada reale, vissuta con i sensi del corpo, con la vista senza dubbio, ma forse anche con l'olfatto e il gusto di quel vino nero che produce. Poi esiste la sua rappresentazione che si fa immagine e diventa memoria: può ancora essere vista ma solo con gli occhi del già vissuto, con il retro sguardo della mente, dal suo punto di vista.⁵³⁴ Poi ancora esiste la descrizione di quella immagine che giace nella memoria.

Solo nel momento in cui l'immagine del paesaggio viene descritta, il paesaggio che prima era reale diventa invisibile. Portato fuori dalla vista degli occhi e dallo sguardo della mente, quel paesaggio diventa immaginario perché invisibile agli altri. Ma se il primo paesaggio visibile era veramente spazio, era corpo attraversato da corpi, anche il paesaggio non visibile della memoria, il paesaggio immaginario, per il soggetto che lo pensa, è ancora spazio, produce ancora vino nero inebriante, è ancora attraversato da corpi che in esso cercano e trovano esperienze, emozioni.

In questo senso il paesaggio narrato in letteratura, dipinto, fissato nella memoria, non corrisponde al territorio materiale, ma è per ciascuno unico e irripetibile, prende vita nel soggetto che lo guarda. Se il territorio materiale può essere guardato nella sua interezza, al contrario il paesaggio attira lo sguardo su particolari diversi per ciascun osservatore. È suscettibile di variazioni e cambiamenti a seconda del tempo storico del soggetto che lo osserva, ma anche della sua condizione emotiva. L'itinerario che ha permesso di raggiungerlo, il suo attraversamento e ciò che di tale esperienza riverbera, diventa quella cartografia emozionale di cui parla Bruno, che tiene conto dei territori attraversati e del territorio emotivo di chi lo attraversa, quasi che fossero un unico ambiente.

Con ciò la rappresentazione inventa un nuovo modello di realtà. Proprio perché non si manifesta come copia né imitazione della realtà, bensì come sua riscrittura. La rappresentazione, ovvero l'immagine della realtà, è un modello deformato di essa, coerente con il referente di partenza ma altra. Per Raffestin «la deformazione è inevitabile per via del linguaggio, che non è altro che una riduzione del mondo materiale che assume una diversa scala»⁵³⁵ Riportando le riflessioni di Calvino nella sua lezione sulla *Visibilità*, Giuseppe Campione scrive:

Da un paesaggio possono piovere immagini, le epifanie, il tempo ritrovato nelle sensazioni che riaffiorano dal tempo perduto. Attorno a un'immagine [...] ne nascono delle altre ed è come se si formasse un campo di analogie, di simmetrie di contrapposizioni. La scrittura poi cercherà l'equivalente dell'immagine visiva, in uno sviluppo tendenzialmente coerente, tendenzialmente perché in realtà è una molteplicità di possibili che si connette tra sensazione e pensiero, perché la

⁵³⁴ «Punto di fuga oscuro che sta in fondo a me stesso, ma in fondo nel senso in cui si parla del fondo di una stanza, dello sfondo che potrei rappresentare come un punto, cioè come un non-spazio situato proprio dietro lo spazio che si costruisce come la mia testa, la mia fronte, le mie spalle e tutto quello che c'è dietro, e da cui un corpo che percepisce e agisce sa di essere portato e proiettato» J.-L. NANCY, *Corpo teatro*, Napoli, Cronopio, 2010.

⁵³⁵ C. RAFFESTIN, *op cit*, p. 17.

somma di informazioni, di esperienze, di valori solo potenzialmente si identifica in un mondo dato in blocco, senza un prima o un poi.⁵³⁶

Calvino concentra la sua riflessione sulla narrazione, sulla scrittura dell'immagine visiva. La scrittura è il secondo passaggio di rappresentazione di un'immagine che è a sua volta rappresentazione di un luogo. In questa ulteriore mediazione il luogo narrato diventa una molteplicità di possibili. Una somma di elementi che non è giustapposizione degli elementi esistenti ma moltiplicazione di essi e delle loro possibilità. Proprio nelle smagliature di questa potenzialità di identificazione che non corrisponde mai solo alla realtà oggettiva, si colloca la nostra geografia intima, emozionale, dove al movimento cinetico nello spazio si accompagna il movimento interiore, l'e-mozione: un doppio binario su cui scorre una conoscenza che passa per il sé, i sensi, la storia affettiva e relazionale, la cultura.

Claude Raffestin spiega con Popper e Eccles il tipo di rapporto che si stabilisce con il paesaggio, ovvero con le molte immagini che di esso componiamo nella memoria.

L'approccio di questi due autori distingue tre differenti mondi. Il Mondo 1, nel quale si prendono in considerazione gli stati materiali delle cose e degli esseri viventi, il Mondo 2 che testimonia degli stati di coscienza che possiamo associare alla conoscenza soggettiva (pensieri, emozioni, ricordi, sogni, immaginazione) e infine il Mondo 3, nel quale interviene il logos, la conoscenza oggettiva o eredità culturale. Interrelati, questi "Mondi" costituiscono un metodo per conoscere la realtà, non soltanto materiale, ma anche rappresentata.⁵³⁷

Il viaggio nel mondo dunque è un viaggio nei Mondi e l'immagine che ne restituiamo è il frutto di una continua relazione che connette realtà, emozione e rappresentazione. Nella prefazione al suo *Atlante delle emozioni* Giuliana Bruno scrive proprio di questa stretta connessione tra movimento ed emozione: «indago la genealogia delle immagini emotive, tracciando la mappa di una geografia dello spazio intimo – una storia di movimenti, affetti e tatto. La premessa principale da cui questo atlante prende il via è che il movimento produce davvero un'emozione e che, per correlazione, l'emozione contiene un movimento».⁵³⁸

L'immagine in quanto rappresentazione del reale porta con sé, già nel suo farsi, il distanziarsi dalla realtà e la possibilità o per lo meno il desiderio della durata nel tempo, nella memoria.

Cocteau e Khill cominciano il loro giro del mondo partendo in tutta fretta. Hanno fatto un errore sull'orario di partenza del treno e si precipitano nel vagone letto. Come nel viaggio di Fogg, l'itinerario via mare partirà da Brindisi, dunque dopo aver attraversato l'Italia, ma proprio nell'errore di questa partenza scoprono, ormai sul treno, di doversi fermare qualche ora a Roma. Cocteau a Roma è già stato, la città appartiene alla sua memoria, alle serate con Picasso e alle prove dei balletti russi. Dunque può esserci e contemporaneamente ricordare. Di quella breve permanenza descrive la Roma notturna, i palazzi, i monumenti, le fontane, Roma come scenografia mobile che parla a chi la visita. Di questa prima tappa ereditiamo una suggestione: «noi preferivamo la Roma al chiaro di luna, perché è di notte che si vede come è fatta una città».⁵³⁹

La notte rivelatrice del *come*, dell'anima della città, ha a che fare con la solitudine, con la contemplazione, ma anche con la ricerca di una autenticità che è impossessamento dello spazio. È un'esperienza unica, tutta per sé. È il *come* della simulazione e della libertà dell'invenzione. Non esistono altri soggetti, rumori, distrazioni. Il corpo del soggetto che vive l'esperienza di quello spazio parlante, in cui «le facciate, le più nobili, non esitano a parlarvi all'orecchio», è un corpo in grado di percepire lo spazio della città come ulteriore corpo. Se tutto intorno parla, si muove, se le fontane

⁵³⁶ G. CAMPIONE, *La composizione visiva del luogo: appunti di geografia immediata*, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino, 2003, pp. 45-46.

⁵³⁷ C. RAFFESTIN, *op. cit.*

⁵³⁸ G. BRUNO, *op. cit.*, p. 7.

⁵³⁹ J. COCTEAU, *op. cit.*, p. 20.

raccontano storie e «la città si tira su sui gomiti facendo uno sforzo michelangiolesco»,⁵⁴⁰ è perché chi guarda sta dando voce, muscoli, intenzioni a quei monumenti, a quel paesaggio. Lo sguardo mette in scena una nuova città, la ricrea come rappresentazione solo per sé e visibile solo a sé.⁵⁴¹ Lo spazio è ancora lo stesso di sempre, ma deformato nell'esperienza enigmatica di uno sguardo emotivo, percettivo, che comprende tutti i sensi. Nel movimento dell'emozione tutto il corpo è nello spazio e tutto lo spazio diventa corpo, è proprio il movimento dell'emozione a percepirlo come tale, a dargli diritto di essere corpo. Campione descrive una città dalla fisicità mobile e organica quando scrive «la città si imbeve dei ricordi e le case, le strade i monumenti nel tempo si rivestono di sguardi, di pensieri, del respiro degli uomini».⁵⁴²

Immerso in un tale spazio, il soggetto può diventare spettatore, attore, finanche regista. Besse così descrive i quadri di Bruegel il vecchio

[...] Bruegel non si accontenta di mostrare la Terra, la designa e la costituisce esplicitamente come spettacolo osservato, come oggetto contemplato. Il paesaggio bruegeliano è infatti caratterizzato dalla presenza massiccia di un rialzo in primo piano, che dà, a strapiombo, sullo spazio diagonale del panorama terrestre. Rottura netta dei due piani, che inserisce una sorta di raddoppiamento del senso dell'esperienza visiva all'interno dell'immagine stessa. Su questo rialzo in primo piano, in alto rispetto al paesaggio, spesso Bruegel pone un osservatore di cui il più delle volte non vediamo che la schiena o il profilo. Il senso di queste figure d'osservatori va al di là del semplice artificio compositivo. Questi personaggi vanno visti come i delegati dello spettatore e del suo sguardo sul mondo terrestre. Più precisamente, dobbiamo intenderli come i rappresentanti di un pensiero di ciò che è il mondo e di ciò che è la possibile visione del mondo. Bruegel mette in scena non solo il mondo, ma la relazione visiva di un mondo e di uno sguardo. Dispiega graficamente un dispositivo teatrale, in cui il paesaggio terrestre acquisisce il significato di mondo per l'uomo che lo contempla.⁵⁴³

Se immaginiamo che il dipinto di Bruegel si apra alla terza dimensione, e da tavola dipinta diventi vita, ecco allora che il personaggio, il delegato dello spettatore, non sarà più dotato solo del senso della vista, e il paesaggio-mondo non più solo una scena. Attraversare un luogo, viverlo, trasforma lo spettatore in attore e la scena-paesaggio in un teatro dove appunto accade l'esperienza.

Su cosa sia il rapporto tra soggetto “vedente” e mondo così si esprime Nancy:

da questo punto di vista non c'è spettacolo possibile, ci sono soltanto lo scontro, la mischia col mondo, le attrazioni e le repulsioni, le traversate e le spinte, le prese e gli abbandoni, gli impossessamenti e gli spossessamenti. Essere nel mondo non è uno spettacolo. Tutt'altro. È essere dentro e non di fronte. Quello che abbiamo l'abitudine di chiamare, anche fuori dalla cerchia filosofica, “essere al mondo”, traduce d'altronde l'espressione tedesca *in der Welt sein*, con cui Heidegger cerca di significare un *in*, un “nel” che non indica l'inclusione di un “soggetto” in un mondo che gli pre-esiste, ma la co-appartenenza dei due, soggetto e mondo.⁵⁴⁴

Se Nancy dice che essere nel mondo non è uno spettacolo, è perché supera l'idea di mondo come percezione dispiegata davanti al soggetto, a favore di una co-esistenza del soggetto e del mondo, una co-esistenza di presenze intensificate nell'esistere in quel momento. Per Nancy nel momento stesso in cui guardiamo il mondo, apriamo il sipario delle nostre palpebre, il nostro essere nel mondo è teatro. Ancora, da un altro punto di vista Raffestin suggerisce: «lo sguardo, quando va oltre il mondo

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ «L'occhio dell'autore è il regista che sceglie, dispone, aggiunge, ecc, elementi per creare una rappresentazione nuova» in C. RAFFESTIN, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁴² G. CAMPIONE, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁴³ J.M. BESSE, *Vedere la terra: sei saggi sul paesaggio e la geografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2008, p. 41

⁵⁴⁴ J.L. NANCY, *Corpo teatro*, Napoli, Cronopio, 2010, p. 10.

materiale, le sue morfologie e il suo funzionamento, per entrare nel mondo del sentimento e dell'emozione, mette in opera una rappresentazione».⁵⁴⁵

Ecco allora che il diario di viaggio di Cocteau ci porta davvero nel suo personalissimo teatro delle emozioni. Passa per Rodi, dove osserva che «la pièce più rappresentata nel teatro delle vie orientali è quella delle botteghe dei barbieri».⁵⁴⁶ Si perde di notte per le vie di Penang, la città magica dove la strada è lo scenario di una commedia senza fine tra le quinte delle insegne alte e strette che la delimitano.⁵⁴⁷ Per arrivare ancora di notte, in battello, a Hong Kong:

Hong Kong è il dragone. Serpeggia e s'impenna e s'immerge e s'avvinghia con tutti i suoi viali irti di traverse, di bazar che sono delle stradine, di vicoli ciechi malfamati e di scale a picco. [...] E il dragone serpeggia con tutte le sue scaglie dipinte, con tutte le sue stalattiti di stoffa che pendono, e le sue stalagmiti, i bastoni che l'innalzano; ci fa tornare alla mente lo spettacolo di un palcoscenico di teatro mentre i macchinisti cambiano gli scenari di un racconto fantastico. Palcoscenico dove i fili si intrecciano, dove s'aprono le botole, dove le impalcature sprofondano e si alzano, dove stridono carrelli, si accavallano tendaggi che attraversano la scena, dove le griglie delle luci si involano, dove delle reti si agganciano alle tele di fondo che si arrotolano e vengono inghiottite dal soffitto: tutto un bastimento del caso, dello spazio, del tempo che si fabbrica in fretta, tutto un disordine di orizzonti di traverso, di cieli che precipitano, di sartiami, di alberi maestri, di pennoni, di passerelle, di casseri e di bastingaggi nella frenesia totale, mentre, crudelmente truccati e cadaverici, nel mezzo di un ciclone di prospettive, di grida, di fischi, di polvere, gli attori e le attrici incedono in costumi di seta. Scenario mobile, alle cui meraviglie nessun regista, per quanto geniale, può aspirare.⁵⁴⁸

Immagine e immaginazione, presente e memoria, ecfraresi e anti-ecfraresi compongono *Il giro del mondo in 80 giorni*, ma una particolare nostalgia si insinua a una certa altezza nelle pagine di Cocteau. Il giro del mondo è un viaggio, ma forse è solo un viaggio. Le città visitate entrano nella memoria senza riuscire ad entrare nella storia. Se per Walter Benjamin la mappa di Berlino poteva essere la descrizione di uno spazio di vita in cui «la Storia [...] ha luogo nei luoghi, [...] nelle scuole che abbiamo frequentato, nei paesaggi dei luoghi di ritrovo che abbiamo occupato e visitato, nelle panchine dei parchi che abbiamo usato come sedili»,⁵⁴⁹ per Cocteau la storia ad un certo punto si ferma. Si apre una crepa:

Verne descrive “un viaggio straordinario” e non ciò che vede. Io dovrei descrivere solo la partita a domino delle nostre cabine, una di fianco all'altra. Fatti i debiti conti, nessuna grossa sorpresa. Mai una delusione. È come me l'immaginavo, in meglio, più in dettaglio, più in profondità, in rilievo, in controluce. Per esempio non avevo alcuna idea sui sikh, la più bella razza del mondo. La nostra avventura, più ancora che scenografie e personaggi, mi fa tornare alla memoria planisferi, mappe, longitudini e latitudini, cieli che ruotano.⁵⁵⁰

Il “sipario delle palpebre” si è chiuso, il teatro in cui eravamo entrati è tornato ad essere tavola dipinta e lo sguardo è ritornato ad essere vista. Il battello continua a scorrere lento sull'acqua ma le cabine in cui Cocteau e Khill viaggiano sono ferme. La mappa del *bios* cede, anche solo per un attimo, alla mappa cartografica e «la mappa trasforma il mondo in una relazione tra un'immagine e uno spettatore immobili» laddove invece «la realtà è il prodotto della relazione tra due mobilissime realtà».⁵⁵¹

⁵⁴⁵ C. RAFFESTIN, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁴⁶ J. COCTEAU, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 123.

⁵⁴⁸ Ivi, pp. 183 – 185.

⁵⁴⁹ G. BRUNO, *op. cit.*, p. 233.

⁵⁵⁰ J. COCTEAU, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁵¹ F. FARINELLI, *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009, p. 43.

COMUNICAZIONI E SCHEDE

LIBRI DI FAMIGLIA E LIBRI DI BOTTEGA: QUALCHE RIFLESSIONE SULL'AUTOBIOGRAFIA NEL '500*

di Lorenzo Battistini

Scopo di questa breve comunicazione sarà di confrontare gli scritti privati di Francesco Guicciardini – principale oggetto delle mie ricerche dottorali – con alcuni testi redatti da artisti-scrittori vissuti nel XVI secolo, individui estranei ai grandi casati fiorentini. In particolare mi soffermerò sugli scritti autobiografici di tre figure: Baccio Bandinelli, autore di un *Memoriale*; Iacopo da Pontormo, il cui *Diario* non ha mai smesso di attirare la curiosità degli studiosi; e infine Benvenuto Cellini, autore di una *Vita* spesso considerata come la prima autobiografia moderna. L'idea per questo confronto mi è nata dalla lettura di un volume di Gerarda Stimato dal titolo *Autoritratti letterari nelle Firenze di Cosimo I. Bandinelli, Vasari, Cellini e Pontormo* (2008), studio con il quale la mia ricerca mostra non pochi punti di contatto e che rappresenta qui la fonte principale per i tre artisti sopra citati.

All'interno del fervido dibattito sulle scritture autobiografiche, le mie ricerche si pongono sull'abbrivio di chi ha inteso l'autobiografia nelle sue accezioni più ampie. Prendo dunque le parti di coloro che si sono opposti alla proposta riduzionista avanzata da Philippe Lejeune nel suo *Pacte autobiographique* (1975), le cui tesi erano volte, principalmente, a rinchiudere l'autobiografia negli angusti confini del solo genere letterario romanzesco e ad individuare in Rousseau l'archetipo settecentesco. Tra i teorici che hanno rivendicato la possibilità di osservare l'evoluzione delle diverse scritture dell'io lungo i secoli, due sono probabilmente i nomi più rappresentativi: il primo è Georges Gusdorf, filosofo francese, interessato alle dinamiche psicologiche che spingono un individuo a conoscere sé stesso, in special modo attraverso la scrittura; il secondo è Marziano Guglielminetti, il quale ha considerato l'autobiografia un genere mimetico, capace di celarsi sotto forme di scrittura diverse. Il suo testo principale, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini* (1977), rimane ancora oggi un importantissimo punto di riferimento. All'interno di questo lungo filone delle "scritture dell'io" – per prendere a prestito il titolo di uno studio dello stesso Gusdorf – il '500 si conferma un secolo assai ricco di novità e di sperimentazioni. Da una parte grazie ai modelli che la stagione umanistica aveva recuperato e che andavano rapidamente diffondendosi attraverso le nuove tecniche di stampa; dall'altra grazie ad un nuovo rapporto e ad una contaminazione reciproca tra arti figurative e letteratura.

Lungo l'intero arco della sua vita Francesco Guicciardini utilizza diversi modelli testuali per raccontare sé stesso. Trattasi di forme embrionali dell'autobiografia le quali, essendo destinate a rimanere all'interno delle mura domestiche e a fungere da insegnamento alle generazioni future, gli permettono di infrangere quel tabù dell'io ancora fortemente vigente all'epoca e di allontanarsi gradualmente dalla cultura della famiglia per approdare ad altri tipi di testi. Inizialmente, poco più che venticinquenne, Guicciardini inaugura il proprio libro di famiglia, riallacciandosi ad un tipo di scrittura privata assai diffuso nella Firenze quattro e cinquecentesca e derivante dai libri di conto dei *mercatores*. Sono testi di registrazione contraddistinti in origine da una scarsa letterarietà: spazi collettivi, famigliari e transgenerazionali, dove l'elemento autobiografico è spesso meno rilevante rispetto a quello cronachistico o economico-amministrativo. Guicciardini tuttavia sfrutta ogni potenzialità di questa pratica scrittoria, separando le singole parti interne del libro e andando a formare sezioni testuali parallele: per il proprio *cursus honorum*, per la genealogia dei propri avi, per i viaggi, per i conti.

* Riporto qui la relazione esposta alle *Rencontres de l'Archet* 2018 con alcune correzioni e integrazioni. Un ringraziamento particolare ai professori Ilaria Andreoli e Giulio Busi per i preziosi consigli e a tutti i colleghi dottorandi che hanno partecipato attivamente alle varie discussioni.

Dopo il 1527 – *annus horribilis* che sancisce di fatto la perdita di libertà dei vari Stati italiani e la fine della carriera politica del Guicciardini – il libro di famiglia, abbandonato durante gli anni dei *negotia*, regredisce quasi a libro di conti e viene sostituito da altro. In un primo momento, nell'autunno del '27, Guicciardini redige un'originale trilogia di testi, composta da una consolatoria classica e da due orazioni fittizie, per poi recuperare in seguito, a partire dalla primavera del '28, la forma breve del ricordo. I *Ricordi*, pur provenendo in maniera evidente dalla galassia di testi della letteratura familiare, scardinano i confini dei generi ai quali appartengono e vanno a costituire un vero e proprio *unicum* nel panorama culturale rinascimentale, diventando l'espressione più alta di un io frammentario, caotico, straordinariamente moderno: lo strumento d'eccellenza dell'introspezione guicciardiniana. I brevi testi che compongono l'opera sono infatti esperienze civili strettamente connesse alla vita del Guicciardini e caricate di un valore universale. Nel ricordo l'autore mette al vaglio sé stesso, il proprio sapere, le proprie fonti, facendo percepire un dialogo intimo e compresso alla radice di ogni singolo pensiero. La componente dell'esperienza individuale va così a fondersi con quella gnomica e normativa, dando vita ad un idioletto personalissimo, distante dai modelli consueti di scrittura privata. Guicciardini, potremmo aggiungere, forza i confini della letteratura della famiglia perché i fatti eccezionali che lo avevano visto protagonista lo spingono a ricercare forme nuove, più funzionali ai propri bisogni, dettati dalla ricerca di moniti e leggi nella condotta politica e civile.

Un simile processo di scarto, di forzatura degli schemi della tradizione coeva, è possibile riconoscerlo anche nei testi dei tre artisti toscani. Bandinelli, Pontormo e Cellini prendono infatti le distanze, ognuno in maniera peculiare, dalla tradizione memorialistica familiare e da quella dei libri di bottega, una tradizione affine a quella dei libri di famiglia, dal carattere fortemente amministrativo e con numerosi riferimenti ad opere, spese e committenti. La bottega rappresentava all'epoca una sorta di attività imprenditoriale, una piccola università del sapere pratico che si tramandava di maestro in allievo. A partire dal '400, ragioni diverse – il desiderio autopromozionale dell'artista, la ricerca di un proprio riconoscimento sociale, la necessità di testimoniare l'eccezionalità di una vita e di un modo di fare e concepire l'arte – portano a ricercare nuove forme scritte, le quali spesso calcavano modelli illustri, come ad esempio quello plutarco (si pensi ad esempio a Ghiberti, Alberti e Vasari). Nel '500, poi, cambiamenti politici e sociali rilevanti, come l'accentramento del potere da parte di Cosimo de' Medici, mutano profondamente la partecipazione della società civile alla vita della città. Il successo e la fortuna di un artista cominciano così a dipendere dal riconoscimento ottenuto all'interno della corte: venendo meno la possibilità di essere l'artefice della propria crescita, ecco che insuccessi, delusioni e disincanto diventano il motore di scritture innovative, innescando inedite operazioni stilistiche.

Baccio Bandinelli inaugura il suo *Memoriale* (1552) con tutta una serie di elementi piuttosto canonici: la tipica esortazione incipitaria volta a inserire il quaderno in uno spazio consacrato e ad esorcizzare la caducità della scrittura; facendo riferimento ad altri libri tramandati dai suoi avi e custoditi nella casa; rivolgendosi direttamente alla propria prole, destinatari e futuri scriventi. Dopo aver brevemente stilato i ritratti dei propri antenati e dopo aver sottolineato i rapporti che essi avevano intessuto coi potenti, Bandinelli delibera di scrivere anche la propria biografia. La dichiarazione d'esordio nella quale afferma di voler essere breve assume il valore di una preterizione: la sua vita occuperà circa i 4/5 del *Memoriale*. In questa non mancano viaggi e commissioni prestigiose, così come fiere parti ecfrastriche sulle proprie opere. Tuttavia Bandinelli omette completamente quel processo di emarginazione che egli aveva subito alla corte di Cosimo, e che ci è stato invece tramandato dal Vasari, il quale sottolinea anche il carattere scontroso dello scultore. Inoltre, mentre Bandinelli si sforza di costruire una versione autocelebrativa di sé, di eccezionalità attorno alla propria figura, omettendo le difficoltà nel sapersi adattare alle dinamiche sociali di corte, Vasari a sua volta, perfettamente integrato in quel sistema, evidenzia le critiche che lo scultore aveva ricevuto sottolineando l'ordinarietà della sua opera.

Se nel *Memoriale* esiste una distanza tra il tempo della scrittura e i fatti narrati, nel *Diario* (1554-56) di Iacopo Carucci, detto il Pontormo, tale scarto è assente. Esso consiste infatti in uno

scarno succedersi di attività quotidiane e corporee e testimonia una costante osservazione su sé stesso e sul proprio stato di salute durante i lavori al ciclo di affreschi nel coro di San Lorenzo, oggi perduti. Al cristogramma *YHS* – che sostituisce l'esordio religioso presente, ad esempio, nelle *Ricordanze* di Guicciardini e nel *Memoriale* di Bandinelli – segue un *tacuinum sanitatis*, una sorta di guida di indicazioni alimentari, igieniche e sanitarie. Per il resto la scrittura si fa essenziale, del tutto priva di aspirazioni letterarie o di mire autopromozionali. Parti ecfrastriche e considerazioni tecnico-scientifiche lasciano il posto direttamente all'abbozzo, che si giustappone così al testo. Nessun committente, così come nessun referente o destinatario: l'atto di scrivere diviene unicamente un supporto per la memoria.

Come per i *Ricordi* di Guicciardini, la *Vita* di Benvenuto Cellini, cominciata nel 1558, si colloca all'interno di un'ampia sperimentazione di "scritture dell'io" e finisce col trascendere gli angusti confini delle scritture di registrazione coeve. Il testo risente in maniera evidente della lezione vasariana e della novellistica. In precedenza lo scultore aveva redatto diligentemente diversi quaderni che, come nel caso di Guicciardini, erano divisi per tema: libri di conto, debitori e creditori, qualche ricordo; tutti elementi che nella *Vita* assumono un andamento narrativo. Ciò che colpisce maggiormente è l'inaudita centralità dell'io di chi scrive, e in special modo la sua insofferenza nei confronti dell'ingerenza delle élite nelle arti. Di fronte all'incapacità di sapersi adattare all'ambiente di corte il letterato Cellini subentra all'artista incompreso. Il senso di rivalsa dà avvio alla costruzione di un io ideale, un alter ego carismatico ed eroico, materializzandosi poi in un prodotto letterario catartico e dal sapore picaresco, come testimoniano le numerose zuffe, il cronotopo della strada e i diversi ostacoli che il protagonista è costretto a superare prima di affermarsi in società.

Ragioni diverse, per concludere, spingono Guicciardini, Bandinelli, Pontormo e Cellini a forzare modelli preesistenti di scrittura dell'io e a dare forma ad autoritratti in movimento, metafore di un'esistenza. La prima metà del '500 – secolo, come detto, ricco di novità e cambiamenti – aprirà la strada, a sua volta, a nuove sperimentazioni. Basti citare due figure emblematiche: il pittore fiammingo Rembrandt, autore di ben sessantadue autoritratti che testimoniano una costante osservazione di sé lungo le diverse età della vita, e il filosofo Michel de Montaigne, il quale ricorre sovente al campo semantico della pittura per mettere in evidenza l'atto creativo che si cela dietro la scrittura degli *Essais*. Non a caso, saggiando sé stesso Montaigne afferma, infatti, di «dipingersi».

L'IMMAGINE, IL COLORE, LA LINEA.
SU QUALCHE ANALOGIA TRA LE ARTI VISIVE E L'OPERA DI ITALO CALVINO

di Ada D'Agostino

Che le arti visive ricoprano un ruolo di primissimo piano per Calvino e gli esiti della sua opera, è cosa nota. In più di un'occasione l'autore commenta, ammirato, i capolavori dei grandi artisti a lui contemporanei, o appartenenti ad epoche remote: Michelangelo, Turner, Kandinskij, Mondrian, Matta, Arakawa, sono solo alcuni dei nomi citati in interviste e saggi, quando non oggetto di contributi specifici.

L'elemento figurativo, del resto, si fa presto matrice dell'opera stessa: il caso più evidente è probabilmente costituito da *Il castello dei destini incrociati*, all'interno del quale l'aspetto puramente visuale dei tarocchi si impone sulla narrazione, determinandone l'andamento e le direzioni possibili, oltre che, appunto, la sua stessa genesi. Le storie individuali e collettive che proliferano a partire dalle plurime intersezioni tra le carte sono, infatti, non presupposto, ma conseguenza dell'immagine; e rappresentano uno soltanto dei possibili tentativi di *tradurre* il dato iconico in parola.

L'arte visiva, e più precisamente il mondo della pittura, costituisce pure il palinsesto di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, per molti il capolavoro di Calvino: è ne *La squadratura*, infatti, introduzione ad un volume dedicato all'opera di Giulio Paolini,⁵⁵² che troviamo, a livello ancora embrionale, molti dei motivi chiave che troveranno pieno sviluppo nel romanzo del '79.

Calvino riflette, nel torno di poche pagine, sui rapporti tra scrittura e pittura, e sulle divergenze e potenzialità dell'uno e dell'altro linguaggio: non nascondendo la sua ammirata invidia per l'incontrovertibile *presenza* del quadro, per il suo essere oggetto *dato*, a prescindere da ogni possibile lettura o intento comunicativo.

Lo spazio che occupano queste opere è soprattutto uno spazio mentale, eppure esse ostentano le materie prime di cui sono composte, tela, legno, carta [...] prendono posto nello spazio visibile [...] Non è il rapporto dell'io col mondo che queste opere cercano di fissare: è un rapporto che si stabilisce indipendentemente dall'io e indipendentemente dal mondo.⁵⁵³

Se la pittura dà avvio ad un confronto che, da speculazione teorica, fornirà la materia romanzesca del *Viaggiatore*, la prima immagine che mette in moto la creatività calviniana nell'ideazione del romanzo appartiene a un altro campo dell'arte visiva: quello del fumetto.

È Calvino stesso a svelare, in una lettera del 1978, il legame tra la «prima idea» del futuro libro e un poster appeso nel suo studio, raffigurante Snoopy, celebre protagonista della serie dei *Peanuts*, impegnato a scrivere il suo (quanto mai classico) incipit: «Era una notte buia e tempestosa...».⁵⁵⁴

Lo stesso poster, in un perfetto gioco di specchi, entrerà a far parte del capitolo VIII, a sua volta nucleo generativo del romanzo, diventando l'oggetto delle speculazioni di Silas Flannery, tormentato scrittore nonché “doppio” letterario di Calvino.

Non è la prima volta che il fumetto acquista, nelle intenzioni dell'autore, una carica generativa: l'opera precedente al *Viaggiatore*, progettata e mai realizzata, avrebbe dovuto infatti essere sviluppata a partire da una serie di vignette estrapolate dal mondo dei *comics*. *Il Motel dei destini incrociati*, questo il titolo pensato per il testo, avrebbe dovuto completare, nel progetto calviniano, la serie inaugurata dal *Castello* e proseguita con *La Taverna dei destini incrociati*: in un

⁵⁵² I. CALVINO, *La squadratura*, in G. PAOLINI, *Idem*, Torino, Einaudi, 1975, pp. VII-XIV.

⁵⁵³ Ivi, p. VII.

⁵⁵⁴ Lettera di Italo Calvino a Daniele Ponchiroli, 3 luglio 1978, ora in I. CALVINO, *Lettere 1940 -1985*, a cura di L. BARANELLI, Milano, Mondadori, 2000, pp. 1374-1375.

trittico teso ad esplorare le potenzialità del linguaggio combinatorio, ma anche le infinite modalità di lettura di una serie di immagini, provenienti da contesti molto distanti tra loro.

Il ruolo predominante dell'immagine nell'azionare il meccanismo fabulatorio è tanto più evidente se consideriamo le affermazioni di Calvino, che, nella sua ricerca di *strips* adatte al progetto del *Motel*, predilige quelle redatte in lingue a lui ignote, ritenendo che «le parole dei fumetti certo disturbano, non graficamente, ma perché condizionano la storia».⁵⁵⁵ L'afasia che colpisce i personaggi dei due testi precedenti, e che avrebbe dovuto costituire la *contrainte* strutturale anche nel caso del terzo volume di questo (mancato) trittico, diventa consustanziale al processo creativo, che elude volontariamente la parola, considerata alla stregua di un'interferenza in grado di distorcere il libero rapporto tra la rappresentazione grafica e l'occhio che legge.

Ma la lettura "non mediata" delle immagini è, per Calvino, storia di lungo corso; l'esperienza dei fumetti «senza parole» appartiene infatti alla dimensione della sua infanzia, e rappresenta una fase decisiva per il futuro sviluppo del suo immaginario di autore:

Il mio mondo immaginario è stato influenzato per prima cosa dalle figure del «Corriere dei Piccoli», allora il più diffuso settimanale italiano per bambini [...] io che non sapevo leggere potevo fare benissimo a meno delle parole, perché mi bastavano le figure [...] la lettura delle figure senza parole è stata certo per me una scuola di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell'immagine.⁵⁵⁶

Il ruolo generativo dell'immagine, sia essa fattuale o puramente astratta, è presto individuato anche dalla critica, che definisce in certi casi il «progetto narrativo» calviniano come «mosso da una concezione *imagocentrica*».⁵⁵⁷ Del resto, già nel 1960 un articolo di François Wahl, editore, traduttore e amico di Calvino, individuava con particolare esattezza lo speciale rapporto tra immagine e narrazione situato all'origine di ogni suo testo:

Le choc du *réel* provoque l'apparition d'une *image*; c'est le *réel* encore et déjà autre chose [...] Or voici que ce symbole se met à vivre; il développe sa logique propre; il impose son ton, son langage [...] Tel est le processus qui gouverne chaque œuvre d'Italo Calvino.⁵⁵⁸

È proprio un confronto tra François Wahl e Valerio Adami ad evidenziare in modo sempre più netto l'importanza dell'arte figurativa nella letteratura calviniana, e a permettere di individuare con chiarezza sempre maggiore quegli espedienti che, propri dell'opera di Calvino, tanto hanno in comune con l'esperienza dell'artista, e più in generale con la dimensione del disegno e della pittura.

Adami segnala in particolare *Dall'opaco* come «vrai répertoire des instruments d'un peintre et des instruments de la peinture»,⁵⁵⁹ a cominciare dal binomio a partire dal quale il testo si sviluppa, e che determina la scelta del titolo: l'antinomia tra *ubagu* e *aprico*, opaco e luce, elementi puramente visivi che richiamano facilmente il chiaroscuro di un dipinto.

⁵⁵⁵ Lettera di Italo Calvino ad Antonio Faeti, 20 agosto 1973, ora in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1212.

⁵⁵⁶ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, pp. 708-709.

⁵⁵⁷ F. RICCI, *Il visivo in Calvino*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, a cura di M. BELPOLITI, numero speciale di «Riga», 9 (1995), p. 283. Per un approfondimento del ruolo dell'immagine e dell'aspetto visuale nell'opera di Calvino, si rimanda inoltre ai seguenti testi: M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996; *La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, a cura di P. ABBRUGIATI, numero speciale di «Italiens», 16 (2012); *Image, Eye and Art in Calvino. Writing Visibility*, a cura di B. GRUNDTVIG, M. MCLAUGHLIN e L. WAAGE PETERSEN, London, Legenda, 2007.

⁵⁵⁸ F. WAHL, *L'aventure d'un poète*, in «La Revue de Paris», novembre 1960, pp. 127-128; poi in «Il Caffè», XII (1964), 4, pp. 36-37.

⁵⁵⁹ V. ADAMI parla dell'opera di I. Calvino durante la trasmissione radiofonica *Italo Calvino ou les charmes de la mécanique*, I parte, «France Culture», 13 ottobre 1978.

Siamo effettivamente di fronte a un testo fortemente connotato dalla *visualità*, non solo per il suo carattere eminentemente descrittivo: Calvino, qui, sembra davvero voler instaurare una perfetta corrispondenza tra foglio bianco e tela, adottando un linguaggio in grado di *dire*, attraverso l'uso esclusivo delle immagini, diversi dati sensoriali; e dando vita a una particolarissima «struttura topologica, irregolarmente cosparsa (come certe antiche mappe decorate) da nitidi, preziosi dettagli figurativi».⁵⁶⁰

[...] la lavagna del buio è segnata da punti e tratteggi sonori, l'abbaio picchiettato d'un cane, il crollo sfumato d'una vecchia foglia di palma, la riga discontinua del treno un po' scancellata un po' ricalcata [...], e appena non si sente più il treno c'è il mare che emerge come un'ombra bianca [...].⁵⁶¹

Più ancora del colore, il mezzo che veicola e orienta il movimento di questa scrittura è la *linea*, base geometrica di ogni cartografia, che l'autore utilizza per tracciare le coordinate minime attraverso cui effettuare l'esperienza dello spazio e del proprio essere nel mondo.

È ancora Adami a sottolineare come questa linea spezzi lo spazio della pagina bianca, allo stesso modo in cui il pittore divide la superficie di una tela: è una ripartizione, una dicotomia reiterata nella dimensione testuale dell'opera calviniana. Il riferimento alla linea, del resto, è esplicitamente presente anche negli interventi teorici che riflettono sulla struttura sottesa alla costruzione del testo, e intrinsecamente connesso con una geometria funzionale, in primo luogo, ad una necessità di *ordine*: «[...] le storie che possiamo raccontare sono contrassegnate da una parte dal senso dell'ignoto e dall'altra da un bisogno di costruzione, di *linee* tracciate con esattezza [...]».⁵⁶²

Se la cartografia calviniana prevede, al suo interno, un reticolo fitto di longitudini e latitudini, l'elemento che più definisce il senso della scrittura è ciò che oltrepassa questo stesso sistema: la linea obliqua, corrispondente al «commencement de l'individuel, de l'écrivain qui introduit quelque chose de soi-même».⁵⁶³

Questa riflessione, suggerita da Adami, permette di toccare un ultimo, fondamentale punto di convergenza tra l'opera di Calvino e le arti visive, e in questo specifico caso dell'opera del pittore.

È Calvino a introdurci nel discorso, tramite alcune parole riportate da François Wahl, che delineano la sua visione dello scrivere attraverso una (ennesima) metafora pittorica: «Dans un livre, tout ne doit pas être également écrit: il y a des moments de complète mise au point, et il y a des moments qui sont [...] complètement dessinés, et puis il y a des moments qui doivent rester des esquisses».⁵⁶⁴

L'«esquisse» è giustamente considerato da Adami in strettissimo rapporto col concetto di «hasard», del *caso*, inteso come la contingenza reale che, estranea al progetto iniziale, irrompe inaspettatamente durante la creazione del quadro; elemento contemporaneamente esterno e interno all'opera, prodotto dalla materialità della pittura stessa.

Calvino, pur preferendo declinare lo stesso concetto in termini di “scoperta”, non nega il ruolo fondamentale *casuale* del verificarsi di un significato inaspettato, *altro*, durante la composizione dell'opera: «il y a le rapport avec une matière qui se révèle pendant le travail presque *au hasard*. Je n'aime pas accepter ce rôle du hasard, bien je voudrais que l'invention soit dans le même temps *découverte* le plus possible».⁵⁶⁵

⁵⁶⁰ M. BARENGHI, *Le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 99.

⁵⁶¹ I. CALVINO, *Dall'opaco*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO, dir. C. MILANINI, Milano, Mondadori, 1994, vol. III, pp. 95-96.

⁵⁶² I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1870 (corsivo mio).

⁵⁶³ V. ADAMI a *Italo Calvino ou les charmes de la mécanique*, cit., I parte.

⁵⁶⁴ F. WAHL cita Italo Calvino a *Italo Calvino ou les charmes de la mécanique*, cit., I parte.

⁵⁶⁵ I. CALVINO a *Italo Calvino ou les charmes de la mécanique*, cit., II parte, 20 ottobre 1978.

Già nel 1967 Calvino aveva perfettamente chiarito i termini di questo discorso, attraverso un parallelismo tra scrittura e pittura teso a sondare le motivazioni e i risultati insiti nei loro stessi mezzi:

È il piacere infantile del gioco combinatorio che spinge il pittore a sperimentare disposizioni di linee e di colori e il poeta a sperimentare accostamenti di parole; a un certo punto scatta il dispositivo per cui una delle combinazioni ottenute [...] indipendentemente da ogni ricerca di significato o effetto su un altro piano, si carica di un significato inatteso o d'un effetto imprevisto [...] un significato inconscio, o almeno la premonizione d'un significato inconscio.⁵⁶⁶

In questo senso, il “caso” non sarà da intendere in termini di “entropia”, ma assumerà il suo significato opposto: definirà quel particolare processo di scoperta insito nelle potenzialità e nelle finalità dell'arte.

Allo stesso modo, la natura “casuale” della scoperta niente avrà a che vedere con la libera associazione di concetti, propria di una qualche «scrittura automatica» d'impianto surrealista: sarà piuttosto l'arduo risultato di una serie non calcolabile di tentativi e permutazioni, il movimento costante e ineshausto della letteratura per giungere ad una qualche forma di verità, tanto provvisoria quanto necessaria. La «linea obliqua», in questo senso, ben si presta a descrivere questo movimento verso un significato inatteso.

La stessa linea, in ultimo, permette il rimando, più propriamente visivo, a quel particolare tipo di *deviazione* propria del *clinamen* di lucreziana (e oulipiana) memoria: quel *casuale* spostamento dell'atomo dalla sua naturale caduta rettilinea, in assenza del quale «la natura non avrebbe creato mai nulla».⁵⁶⁷

In ambito oulipiano, lo stesso termine designa quella parziale presa di distanza dal rigido universo delle *contraintes*, massimo punto di originalità nella costruzione testuale: per Calvino, e non a caso, unico elemento capace di «fare del testo un'autentica opera d'arte».⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ I. CALVINO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 220-221.

⁵⁶⁷ LUCREZIO, *De rerum natura*, II, 216-293.

⁵⁶⁸ I. CALVINO, *Prose et anticombinatoire*, in OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, a cura di N. ARNAUD, Paris, Gallimard, 1981, p. 331 (nell'originale francese: «ce “clinamen” qui, seul, peut faire du texte une véritable œuvre d'art»).

NAUFRAGI DI DON CHISCIOTTE. PSICOPATOLOGIA DEL CAVALIERE ERRANTE NELLA DRAMMATURGIA DI MASSIMO BAVASTRO

di Stefania Di Carlo

Con il titolo *Divagazioni, labirinti e naufragi di Sancio errante*, il testo di Massimo Bavastro vince il ‘Premio Riccione per il Teatro’ nel 1999. L’anteprima dello spettacolo si tiene a Carrara, dove l’autore viveva in quegli anni, al Teatro degli Animosi, il 10 maggio 2001 e, con il titolo definitivo *Naufragi di Don Chisciotte*, verrà poi presentato al Teatro Out Off di Milano per la stagione 2001/2002⁵⁶⁹ prima di continuare in giro per l’Italia in tournée. Diretto da Lorenzo Loris, con Gigio Alberti e Mario Sala,⁵⁷⁰ lo spettacolo vince la IV edizione del ‘Premio della Critica Teatrale 2002’.⁵⁷¹

Per l’autore, la cui drammaturgia nasce da un lavoro su commissione disatteso, Don Chisciotte ha un cuore ‘senza tempo’, indipendente dal suo contesto di nascita. È stato questo il punto di partenza per la sua riscrittura in cui mantiene, insieme al duo cervantino, la struttura episodica e il tema del viaggio dell’ipotesto.

Senza cercare legami tra Cervantes e la sua creatura, Bavastro ha instaurato legami con la sua, quella che stava nascendo dalle sue pagine. Con un coinvolgimento pressoché totale l’autore resta

chiuso in casa senza vedere nessuno, senza rispondere al telefono, impegnato solo in questo lavoro di scavo e di scrittura. Una notte ho cominciato a ‘donchisciottare’ e sono andato al pronto soccorso chiedendo aiuto in modo piuttosto generico. [...] Incontravo dei ‘matti’, me li andavo a cercare alla stazione, per strada, finché un po’ matto non sono diventato pure io.⁵⁷²

Il testo, come rivela lo stesso Bavastro, è debitore a De André, ad Antonio Tarantino, e ad alcuni testi di psicologia. Il primo per l’ambientazione, il riferimento nel testo al *Testamento di Tito*⁵⁷³ e alla musica di *Anime Salve* che riecheggia in scena, il secondo per la sua «inclinazione a raccontare gli ultimi, i matti, con una lingua che è un po’ parlata e un po’ letteraria».⁵⁷⁴ Sui testi di psicologia, invece, siamo certi del riferimento al contributo di Vittorino Andreoli, di cui parlerò più avanti.

Per l’ambientazione l’autore sceglie Genova, luogo a cui è particolarmente legato.

In una città labirintica e "contaminata": fra puzza di piscio e odor di focaccia al formaggio e basilico; fra visioni di prostitute straniere e cani randagi, fra vicoli neri ombrosi e ammuffiti e squarci di cielo.⁵⁷⁵

Lo spettacolo ripercorre, non integralmente, l’errare dei due protagonisti nel corso di venti ore.

Chisciotte è un ventitreenne di bell’aspetto, con la barba, vestito in modo stranamente sportivo: maglia del Genoa e vestaglia viola. Sancio è un quarantacinquenne malridotto, con la

⁵⁶⁹ 8 gennaio 2002.

⁵⁷⁰ Compagnia: Out Off. Scene e costumi di Emanuela Pischedda; luci di Alessandro Canali.

⁵⁷¹ Trieste, 7 aprile 2003.

⁵⁷² M. BAVASTRO, intervista via mail del 18 agosto 2018.

⁵⁷³ Come nel *Testamento di Tito*, Sancio e Chisciotte ripercorrono i dieci comandamenti e li ribaltano, li reinterpretano a modo loro. Cfr. M. BAVASTRO, conversazione del 26 marzo 2019.

⁵⁷⁴ M. BAVASTRO, conversazione del 23 agosto 2018.

⁵⁷⁵ M. BAVASTRO, *Divagazioni labirinti e naufragi di Sancio errante*, Copione online, <http://www.dramma.it/dati/libreria/divagazioni.htm> ndr. I termini genovesi presenti nel copione erano stati italianizzati nello spettacolo e probabilmente tagliata qualche scurrilità dialettale.

barba lunga e un crocifisso al collo. Aldonza non è in scena, ma è raccontata dal duo. Si chiama Alda, ed è 'l'innamorata' di Chisciotte, ma anche un ricordo di Sancio, un'eccitante donna delle pulizie che lavora in banca e che odora di candeggina. Raccontate dai due, anche le loro madri, molto presenti nelle loro vite, soprattutto in quella di Don Chisciotte.

Ma chi sono diventati il cavaliere e il suo scudiero agli occhi di Bavastro? Con queste sembianze, troviamo nel suo testo due pazzi, frequentatori abituali del centro di igiene mentale. Chisciotte, assillato da una madre bigotta e pieno di tic nervosi è affiancato da un Sancio ignorante e razzista perché, come tutti i matti, è una spugna e le spugne

assorbono il meglio e il peggio di quello che c'è intorno, ne diventano megafoni. Quando andavo a Genova in queste strade [...] solcate di africani immaginavo [...] come Sancio, un pazzarello che ha sempre presidiato quei vicoli, [abbia] avvert[ito] questo senso di invasione ed [avuto] questo moto di ribellione per niente meditato, cioè una cosa super istintiva, violenta, ma anche molto velleitaria perché nessuno è più debole di lui.⁵⁷⁶

Questo per dire che un razzista, quasi vent'anni fa, poteva suscitare tenerezza più che repulsione.

Seguendo solo nominalmente gli episodi di Cervantes, l'autore trasforma i mulini a vento in una scavatrice e rivoluziona il resto. I due devono combattere gli incubi che li inseguono: sono queste le loro avventure. Affrontare queste angosce per salvarsi, cercando di sconfiggerle senza l'anestesia dei sedativi: «rifiutare la terapia significa accettare che i diavoli, i mostri, gli spettri si materializzino».⁵⁷⁷

Il finale però non è dei più benauguranti: la sconfitta è totale. Chisciotte non muore in scena, ma ci lascia il suo testamento⁵⁷⁸ ed il suo seme, entrambi senza speranza. Il primo ammette l'incapacità, da parte sua, di vivere in questo mondo, perché «quel mare che si mette lì davanti, questo confine così radicale e vistoso è un po' anche il confine che separa chi sa vivere da chi non è in grado di farlo».⁵⁷⁹ Il secondo, che finisce nel mare, genera invece un momento di falsa speranza: quella di avere una prole fecondando pesci. Un momento un po' sognante, come lo definisce l'autore, quello della masturbazione in cui si spera in un riscatto, ma resterà un sogno irrealizzabile. Nel testo si nota la presenza di alcuni riferimenti religiosi. Nel primo:

Sancio tiene Chisciotte fra le braccia, come una madonna barbata. Come una Pietà scarcassata.
SANCIO – Ecco. Sul molo a tenere 'sto figliolo Gesù matto scalcinato. Come una madonna marina sfasciata.⁵⁸⁰

Come la definisce l'autore, è questa «una specie di pietà che si crea nello spettacolo, perché Sancio prende in braccio Don Chisciotte come se fosse proprio la Pietà di Michelangelo».⁵⁸¹ Sicuramente riecheggia qui, oltre alla religione, la presenza delle madri e il loro importante rapporto con questi figli 'matti'. Probabilmente involontario, invece, il riferimento all'unamuniana visione del Chisciotte come *imago Christi*. Cita poi un passo dai vangeli: «Se due di voi sulla terra s'accordano a domandare una cosa qualsiasi quella sarà loro concessa dal Padre che è al Cielo».⁵⁸²

⁵⁷⁶ M. BAVASTRO, conversazione *cit.*

⁵⁷⁷ M. BAVASTRO, cfr. http://www.teatrooutoff.it/content/spettacoli/naufragi_di_don_chisciotte.htm, consultato il 6/02/2016.

⁵⁷⁸ «Tanto noi siamo di quelli che rimangono sul pontile. [...] E i piedi sul molo: che noi, i piedi, chissà perché, ce li abbiamo inchiodati sul porto di Genova, e son le navi e le onde e i marinai e i pesci, a andare e venire. Ma noi, per conto nostro, chi lo sa come mai, siamo di quelli che rimangono. [...] dacci una strada, a noi, dacci il mare, e non sappiamo cosa farci [...]». cfr. Copione *cit.*

⁵⁷⁹ M. BAVASTRO, conversazione *cit.*

⁵⁸⁰ Copione, *cit.*

⁵⁸¹ M. BAVASTRO, conversazione *cit.*

⁵⁸² Mt 18, 15-20.

Proprio queste parole, pronunciate dal ‘cavaliere’ invocando Dio, introducono la già citata parte dedicata a De Andrè, la versione di Chisciotte e Sancio del suo *Testamento di Tito*, una sorta di comandamenti in cui ritroviamo quella cristianità capovolta già presente nell’immagine della Pietà. In una struttura anaforica Chisciotte chiede l’aiuto di Dio per cacciare ‘questi mostri’ e Sancio ne rafforza i concetti.

CHISCIOTTE – Noi che ci siamo opposti all’ingiustizia e al male...

SANCIO – ...Ma non per superbia: noi che non abbiamo avuto né forza né testa per fare ingiustizie e mali. [...]

CHISCIOTTE – Noi che non abbiamo ammazzato... [...]

Noi che non abbiamo mai rubato, e se l’abbiamo fatto ce ne siamo pentiti [...]

Noi che abbiamo onorato il padre, chiunque sia stato [...]

Noi che siamo andati al contrario di tutti gli altri... [...]

E allora aiutaci Dio, noi che abbiamo sempre bestemmiato di queste preghiere infinite [...]

Dio! Dio! Perché ci hai abbandonato?!⁵⁸³

L’altro aspetto imprescindibilmente degno di nota, insieme al sottotesto religioso, è la presentazione della follia chisciottesca come una patologia riconosciuta. L’autore, rifacendosi ad un libro di Vittorino Andreoli,⁵⁸⁴ psichiatra di fama mondiale, ricorda che, secondo i canoni della moderna psichiatria, Don Chisciotte soffriva di parafrenia⁵⁸⁵ fantastica.

Non ho trovato un riferimento clinico altrettanto preciso per Sancio Pansa, ma sono certo che un nome sotto il quale incasellare quella sua credulità eroicamente generosa, la moderna psichiatria l’abbia inventato. E che ad esso abbia saputo abbinare una cascata di pillole e punture.⁵⁸⁶

Il pensiero che un mondo letterario così remoto e astratto potesse invece acquisire una sua fisionomia più concreta, attribuendo a Don Chisciotte, questo visionario, una patologia precisa, per me era stato molto importante, una specie di illuminazione. Era una cosa che mi aveva avvicinato tantissimo al testo, mi aveva permesso di avvicinare il testo, il personaggio di Don Chisciotte alla realtà. Improvvisamente aveva cessato di essere un personaggio letterario, diventando un personaggio molto concreto.⁵⁸⁷

Calato nella realtà odierna e fuori dal suo mondo letterario, lo psicotico duo cervantino può quindi curarsi con farmaci e trattamenti sanitari obbligatori. Bavastro, che aveva lavorato in passato ad un documentario con individui con problemi psicotici, è riuscito qui a non idealizzare la pazzia, raccontandola, come dirà egli stesso, con una «lingua un po’ vera».⁵⁸⁸ Dopo aver parlato a lungo con ‘matti’ e psichiatri, l’autore si è reso conto di quanto i primi, almeno quanto i secondi, avessero delle vere competenze sui medicinali. Da questo ne deriverà la ripetizione nel testo, da parte dei due personaggi, degli psicofarmaci che ben conoscono o che assumono.⁵⁸⁹

Il successo della rappresentazione generò una vasta eco e qualche anno più tardi Dominick Tambasco, con qualche intervento sul testo, ne propone un medio metraggio: *Naufragi di Don Chisciotte (Don Quixote’s shipwreck, 2005)*. Riduzione del testo teatrale di Massimo Bavastro, il film interviene sulla sequenza degli episodi e a volte sul loro nome, ma poche modifiche

⁵⁸³ Copione, *cit.*

⁵⁸⁴ V. ANDREOLI, *Un secolo di follia: Il Novecento fra terapia della parola e dei farmaci*, Milano, Rizzoli, 1991.

⁵⁸⁵ «Sindrome psicotica caratterizzata da vivaci allucinazioni (uditive, visive, tattili, olfattive ecc.) e da idee deliranti associate a disturbi del pensiero e dell’affettività; a differenza della schizofrenia paranoide, la p. non porterebbe sempre alla demenza, dal momento che, al di fuori degli attacchi deliranti, si mantengono relativamente integre le facoltà intellettive e la personalità». (<http://www.treccani.it/enciclopedia/parafrenia/>, consultato il 2 marzo 2019)

⁵⁸⁶ M. BAVASTRO, cfr. *Il Patalogo 25, Annuario del teatro 2002*, Milano, Ubulibri, 2002, p. 76.

⁵⁸⁷ M. BAVASTRO, conversazione *cit.*

⁵⁸⁸ Ivi.

⁵⁸⁹ Es. Carbolithium, Largactil, Serenase, Surmontil, Valium.

significative verranno apportate per l'adattamento cinematografico se si escludono la cassazione delle inflessioni dialettali genovesi e il cambio di ambientazione da Genova a Roma.

Alessandra Vannucci, sceneggiatrice e regista, affascinata dall'idea di Bavastro e dalla suggestione di portare il duo cervantino al mare, su proposta e traduzione in portoghese di Nicola Lama, nel 2009 prepara un suo allestimento che, con il titolo *Náufragos*, ha avuto lunga vita in Brasile. I vicoli di Genova diventano le strade del ghetto nel centro storico coloniale di Rio de Janeiro che conducono i protagonisti fino al porto. Interpretato da Marcelo Aquino e Nicola Lama, è questo uno spettacolo totalmente e intensamente fisico, allestito per un pubblico popolare e pensato per lunghe tournée.⁵⁹⁰

Bibliografia

V. ANDREOLI, *Un secolo di follia: Il Novecento fra terapia della parola e dei farmaci*, Milano, Rizzoli, 1991

M. BAVASTRO, intervista via mail del 18 agosto 2018.

M. BAVASTRO, conversazione del 23 agosto 2018.

M. BAVASTRO, conversazione del 26 marzo 2019.

M. BAVASTRO, *Divagazioni labirinti e naufragi di Sancio errante*, Copione online, <http://www.dramma.it/dati/libreria/divagazioni.htm>

A. VANNUCCI, intervista via mail del 9 ottobre 2018

«Il Patalogo», 25, *Annuario del teatro 2002*, Milano, Ubulibri, 2002

http://www.teatrooutoff.it/content/spettacoli/naufragi_di_don_chisciotte.htm, consultato il 6/02/2016

⁵⁹⁰ Cfr. A. VANNUCCI, intervista via mail del 9 ottobre 2018.

IL TOPOS DEL RIBELLE DAL PUNK DEI SEX PISTOLS AL ROCK DEMENZIALE DEGLI SKIANTOS.

di Jan Gaggetta

1. Una breve premessa teorica mi permette di spiegare in che modo parlerò, attraverso la canzone, di immagine.

La canzone *popular* vive in almeno due modi. Da una parte, c'è la canzone registrata in studio, depositata su un vinile, un cd, un file audio; è un prodotto fissato una volta per sempre, riproducibile e sempre identico a sé stesso. Dall'altra, c'è la canzone eseguita dal vivo, che vive del momento in cui viene fatta; la canzone eseguita *live* è sempre diversa, come sempre diverse sono le condizioni di spazio e di tempo nella quale prende vita.

La *popular music* vive (forse oggi meno che in passato) di concerti. Il concerto costituisce un evento, mai identico a sé stesso e irripetibile, in cui un gruppo musicale o un singolo artista esegue, in un certo spazio e per una certa durata di tempo, delle canzoni di fronte ad un pubblico. Da una parte il pubblico, dall'altra l'artista, solitamente su un palco, comunque in una zona "sacra", alla quale è rivolta l'attenzione.⁵⁹¹

Il pubblico, durante un concerto, compie contemporaneamente due azioni: ascolta e guarda. Ascolta le canzoni (che, solitamente, almeno in parte già conosce) e guarda chi le suona. Alla canzone si aggiunge dunque una rappresentazione sul palco, sulla scena: all'esperienza uditiva si aggiunge un'esperienza visiva.

È in questo senso che mi occuperò di immagine: parlerò della rappresentazione compiuta nei concerti, cercando di capire come alcuni elementi di questa rappresentazione possano contribuire ad una costruzione di senso.

2. Capita, a volte, che l'accento del messaggio venga spostato dalle canzoni alla rappresentazione; in quel caso è più importante vedere cosa succede sul palco che non ascoltare attentamente le canzoni eseguite. Ciò è accaduto, alcune volte, in particolari generi musicali, come nel punk, in cui la dimensione *live* ha contato spesso più di quella *in studio*.

Uno dei topos fondamentali, direi costitutivi del movimento punk è quello del ribelle. Si può esaminare l'atteggiamento di ribellione nel punk in più modi: analizzando le canzoni, oppure la rappresentazione fatta sulla scena, le immagini nei concerti.

Considero i Sex Pistols la band più rappresentativa del primo movimento punk inglese. *Anarchy in the UK*, una delle loro canzoni più famose, inizia con l'affermazione «I am an anti-christ | I am an anarchist». *God Save the Queen*, altra canzone celebre, finisce ripetendo più volte «there is no future [...] no future for you | no future for me».⁵⁹² Dal punto di vista musicale, le canzoni dei Sex Pistols sono brevi, rapide, costruite con armonie e melodie semplici e una strumentazione scarna (voce, chitarra, basso, batteria). Sono suonate in maniera volutamente imprecisa, aggressiva, spesso da musicisti poco esperti, a volume alto. Tutto ciò perché la musica punk, nelle intenzioni, è (fra le altre cose) una risposta alla tecnica eccessiva dei gruppi rock. Tutto ciò perché l'atteggiamento dei musicisti conta più dell'oggetto canzone.

La ribellione del punk si manifesta in maniera significativa nell'immagine che i musicisti danno di sé e del proprio corpo, durante i concerti (e non solo): appunto nei loro atteggiamenti, e nei loro abbigliamenti. Non per nulla, due membri rilevanti dei Sex Pistols, Johnny Rotten e Sid Vicious,

⁵⁹¹ Non affronto, qui, la problematica che pone la relazione fra concerto e sistema dei media. È ovvio che anche un concerto può essere registrato, e quindi rientra a far parte del primo dei due modi in cui vivono le canzoni che ho appena descritto. Siccome questo intervento si occupa di due band degli anni '70, che hanno fatto della *performance* dal vivo - quindi dei concerti - il canale privilegiato attraverso il quale mandare il loro messaggio (almeno inizialmente) e costruire le loro immagini, non voglio complicare più del necessario la questione.

⁵⁹² SEX PISTOLS, *Anarchy in the UK*, Virgin Records, 1977, ID., *God Save the Queen*, Virgin Records, 1977.

furono scelti per il loro aspetto eccentrico e trasgressivo, senza badare alle qualità musicali – che erano scarse. Johnny Rotten, a quanto pare, non aveva mai cantato in precedenza; l'amplificatore del basso di Sid Vicious, durante i concerti, era settato ad un volume basso, per nascondere errori e imprecisioni.

I Sex Pistols si impongono come fenomeno mediatico, incarnando un ideale di ribellione, forse più attraverso la loro immagine che non attraverso le loro canzoni. Nell'immaginario collettivo sono rilevanti le magliette strappate dei membri della band, gli insulti lanciati dal palco, almeno quanto la loro musica.

Non a caso, i Sex Pistols incideranno un unico album, *Never Mind the Bollocks* (1977), dopo aver già raggiunto la notorietà con le loro esibizioni dal vivo. I concerti mettevano in secondo piano le canzoni, calcando la mano sull'atteggiamento sovversivo e irriverente della band. In alcune occasioni, i concerti venivano interrotti o non avevano luogo per l'opposizione di forze dell'ordine o agenti della sicurezza.

3. Il punk, inteso come genere musicale e in senso più esteso come sottocultura, nasce e si sviluppa nel mondo anglofono, in Gran Bretagna e negli USA. È un fenomeno che non si esaurisce nel genere musicale, perché codifica un modo di vivere, un modo di atteggiarsi, di vestire; è un fenomeno prevalentemente urbano e giovanile. Nella seconda metà degli anni '70 la sua influenza si estende, oltre i confini del mondo anglofono, anche all'Italia, dove iniziano a formarsi alcuni gruppi influenzati dal punk.

In Italia sono tre i centri attorno a cui ruota la scena punk: Bologna, Milano, Pordenone. A Bologna, città che avrà una notevole importanza nel movimento del '77, vengono fondati gli Skiantos, guidati dal leader storico Roberto "Freak" Antoni.⁵⁹³

Anche i membri degli Skiantos, come già quelli dei Sex Pistols, non sono (inizialmente) dei musicisti in senso proprio. Le loro canzoni sono semplici, a tratti dissonanti nell'arrangiamento, stonate nelle voci. Anche i loro testi sono tendenzialmente brevi, scarni, e comprendono volgarità. Tuttavia vi sono delle differenze: quella fondamentale è che gli Skiantos interpretano e rielaborano il movimento punk smorzando la carica violenta ed eversiva attraverso i toni dell'ironia. In effetti, si autodefiniranno un gruppo di "rock demenziale".⁵⁹⁴ Cambia lo scenario: il dilettantismo vocale, qui, si oppone al bel canto all'italiana; il surrealismo volgare dei testi fa il verso a quelli impegnati dei cantautori. Lo "stare contro" implica avversari diversi, perché diversa è la realtà sociale e musicale nella quale emerge la spinta di ribellione.

Commento due situazioni significative delle loro *performances*.

In alcuni concerti di fine anni '70, gli Skiantos decidono di allestire una scenografia: montano dei fili sopra il palco e ci stendono dei panni, come se stessero asciugando al sole.⁵⁹⁵ Così facendo, ironizzano forse su uno stereotipo delle città italiane, ma soprattutto compiono una parodia del punk anglosassone, con le sue t-shirt tagliate. Gli strappi nelle magliette dei Sex Pistols vengono qui idealmente rammendati.

⁵⁹³ Sulla pronuncia del soprannome, Freak, ci sarebbe da discutere: chiedersi se pronunciarlo correttamente, in inglese, oppure farlo "all'italiana". Il gruppo ha sempre giocato sull'ambiguità di parole scritte in inglese ma pronunciate all'italiana, per volontà di smarcarsi dall'egemonia della lingua inglese, dominante nel mondo della canzone. Nelle interviste reperibili su YouTube, Freak Antoni accetta volentieri, quasi divertito, tutte le storpiature del suo nome.

⁵⁹⁴ Qualche indicazione, sul "rock demenziale", la fornisce Freak Antoni in un'intervista: si tratta della «via italiana al punk rock, laddove il punk rock anglosassone aveva un suo significato, perché mostrava in tutta la sua violenza il rifiuto al sistema [...] anche in termini fisici, dunque non solo estetici [...] Noi italiani abbiamo sempre sviluppato il nostro senso del paradosso, in termini di autodifesa mentale [...] questa fu, fra l'altro, la scoperta del movimento di contestazione studentesca del '77 [...] gli Skiantos sono figli di quel periodo, in cui si preferiva delegare all'ironia la protesta». <https://www.youtube.com/watch?v=SezpLi-79Ss&t=320s>, consultato a marzo 2019.

⁵⁹⁵ Lo si vede, ad esempio, nel seguente video, <https://www.youtube.com/watch?v=Y8GCZXruf9E&t=70s>, consultato a marzo 2019.

In altre occasioni, il gruppo si rifiuta di suonare. Se i Sex Pistols vedevano i loro concerti interrotti anzitempo, gli Skiantos volontariamente non eseguono alcuna canzone. Fecero più volte lo “spaghetti show”: allestirono sul palco una cucina, cucinarono un piatto di spaghetti e se lo mangiarono (magari invitando qualcuno del pubblico a raggiungerli).⁵⁹⁶ Se i Sex Pistols, in alcune occasioni, non possono suonare, gli Skiantos decidono provocatoriamente di non farlo. La ribellione, qui, diventa farsa.

Le immagini dei panni stesi e della band che mangia gli spaghetti sono il risultato della sovversione punk calata in un contesto nuovo, prodotto attraverso uno stile diverso, con delle intenzioni differenti.



Nella foto: gli Skiantos in concerto nel 1979, per gentile concessione di Enrico Scuro.

4. Proseguo con qualche accenno a un testo che recupera le magliette strappate dei punk. Nel 1987 esce il disco *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti*, che contiene la canzone *Sono un ribelle mamma*. Gli Skiantos sono cambiati: non sono più il gruppo improvvisato che registra, in due giorni, un intero disco (*Inascoltable* del 1977). Riescono a scrivere canzoni con un'armonia

⁵⁹⁶ Qui si vede, credo, l'influenza delle avanguardie storiche. Un momento tipico dei concerti degli Skiantos era il lancio di verdure dal palco al pubblico e viceversa: questa è una trovata del futurista Marinetti, di cinquant'anni precedente. «La performance della pasta [...] era un esplicito rifiuto della musica, nel senso che oramai il rock era ormai arrivato a degli stilemi a dei modelli talmente ripetitivi, talmente ripiegati su se stessi, talmente banali, che tanto vale rinunciare a suonarlo, rinunciare a fare l'ennesimo concertino rock, per farsi la pasta». Freak Antoni, intervista su YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=h2cxE-mZ4-c>, consultato a marzo 2019. In realtà, ripetendo la performance, anche gli Skiantos ricadranno in un meccanismo perverso, facendo di un evento inizialmente eversivo una costante dei loro concerti.

elaborata, come appunto *Sono un ribelle mamma*. La canzone è concepita come una telefonata, fatta da un figlio alla propria mamma, e ironizza sul topos del ribelle.⁵⁹⁷

Nella seconda parte viene avanzata la richiesta «per favore, stira la maglietta, | c'è un concerto, mi serve quella rotta». Ci vedo una critica, con i toni della parodia, alla figura del ribelle punk. Il figlio chiede alla mamma di stirare la maglietta rotta: patetica dimostrazione di una postura artificiosa. A distanza di dieci anni dal momento culminante della prima ondata punk, gli Skiantos danno una caricatura del ribelle attraverso un testo dai toni patetici.

5. Credo si possa rintracciare un fil rouge che passa dagli strappi volontari sulle magliette dei Sex Pistols, esibiti durante le performances, ai panni stesi sul palco degli Skiantos, usati come coreografia nei concerti, fino alla maglietta rotta ma stirata di *Sono un ribelle mamma*, che dà un giudizio patetico su un topos del ribelle nel punk, almeno italiano. Seguire quegli strappi è un modo per passare da un'immagine prodotta in un contesto preciso, a un'altra immagine che risponde alla prima, infine ad un testo che torna sull'argomento dieci anni dopo, ricostruendo un percorso dal punk inglese alla risposta italiana nel rock demenziale.

⁵⁹⁷ SKIANTOS, *Sono un ribelle mamma*, Targa/Bollicine, 1987.

SGUARDI PERICOLOSI. GUARDARE ED ESSERE GUARDATI
NELLA *PIETRA LUNARE* DI TOMMASO LANDOLFI

di Alice Gardoncini

Denn weder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der Gegenstand in seiner Hülle. Enthüllt aber würde er unendlich unscheinbar sich erweisen.⁵⁹⁸

Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*

L'opera che secondo Zanzotto ha i titoli per essere giudicata la «più straordinaria» di Landolfi, quella che si compie nel segno di una «grazia indefinibile, eppure traboccante, ironica e selvaggia»,⁵⁹⁹ ovvero *La pietra lunare*, mostra una significativa e inattesa simmetria se letta lasciandosi guidare dalle traiettorie degli sguardi che la percorrono. L'esperimento sembra particolarmente adatto a questo romanzo – scritto da un Landolfi poco meno che trentenne nelle notti estive del 1937 – poiché a ben vedere in esso gli snodi principali della trama sono invariabilmente caratterizzati da sguardi lanciati o ricevuti che in vario modo possono essere definiti pericolosi.

Nella scena iniziale Giovancarło, studente universitario a Roma, torna al paese natale di P. per passare l'estate e fa visita alcuni parenti nel «luogo abituale di trattenimento della famiglia»,⁶⁰⁰ la cucina di casa loro. È sera, e la conversazione scorre sonnolenta, tra scatole di zolfanelli, occhiali poggiati sul tavolo, magnanime domande di cortesia e la riprovazione scandalizzata dei parenti che il giovane poeta si diverte a provocare. È solo volgendo lo sguardo al di fuori della stanza, «traverso la porta esterna aperta», che qualcosa turba il sovrano e ironico distacco del protagonista e narratore, poiché, d'improvviso, il giovane si sente guardato. Si tratta di due «occhi neri, dilatati e selvaggi», che di lì a poco incominciano a muoversi, «o piuttosto a ingrandire giacché procedevano direttamente verso Giovancarło, e una forma a precisarsi dall'oscurità: un volto pallido, dei capelli bruni, un seno abbagliante scoperto a mezzo [...]. Una ragazza ad ogni modo».⁶⁰¹

Gurù, prima del suo ingresso in cucina – e nel romanzo –, è priva di un corpo, è puro sguardo della notte verso Giovancarło. Si tratta però solo un attimo fugace: quando ella viene a sedersi in cucina accanto ai parenti, che la conoscono e iniziano a fare gli onori di casa, è proprio il corpo della ragazza a divenire l'oggetto principale dell'interesse di Giovancarło:

Per prima cosa si pose a osservarla. Ella s'era seduta sull'orlo della seggiola senza abbandonare all'indietro il corpo snello ed elegante, che anzi restava nervosamente rattratto, quasi preparandosi a uno slancio; una veste bianca e leggera la ricopriva, [...] simile in qualche modo a quegli indumenti d'importazione ungherese che anche da noi adottarono, or non è molto, alcune professoresse di scuole medie per la loro villeggiatura. Il giovane seguì con viva soddisfazione la linea delle cosce affusolate, cui la stoffa aderiva strettamente, lasciò scivolare

⁵⁹⁸ W. BENJAMIN, *Goethes Wahlverwandtschaften*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991, Bd. I, p. 195; trad. it. di R. SOLMI in *Opere complete. Scritti 1906-1922*, a cura di E. GANNI, Torino, Einaudi, 2008, vol. I, p. 584: «Poiché né l'involucro, né l'oggetto velato è il bello, ma l'oggetto nel suo involucro. Disvelato, esso si rivelerebbe infinitamente inappariscente».

⁵⁹⁹ A. ZANZOTTO, *La pietra lunare*, in ID., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 325-343, p. 327.

⁶⁰⁰ T. LANDOLFI, *La pietra lunare*, in ID., *Opere I (1937-1959)*, a cura di I. LANDOLFI, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 117-202, p. 119.

⁶⁰¹ Ivi, p. 125.

lo sguardo sul tornito ginocchio, e s'aspettava ora di scoprire una caviglia esile, un piccolo piede.⁶⁰²

Se inizialmente lo sguardo indugia sul corpo femminile nel tentativo di ricondurlo a modelli noti e innocui – le maestre delle scuole medie – per ridurre il potenziale eversivo dell'apparizione, l'operazione è destinata ben presto al fallimento:

Invece... il sangue gli si gelò nelle vene e quasi nel medesimo istante gli riflui tutto con violenza alla bocca dello stomaco. In luogo della caviglia sottile e del leggiadro piede, dalla gonna si vedevano sbucare due piedi forcuti di capra, di linea elegante a vero dire, eppure stecchiti e ritirati sotto la seggiola.⁶⁰³

Fatta la tremenda scoperta, il giovane deve presto constatare di essere l'unico a vedere la bizzarra particolarità di Gurù: così l'iniziale smarrimento si trasforma dapprima in complicità segreta, poi nella tensione di una sorta di inatteso gioco seduttivo, a sua volta interamente modellato sugli sguardi. «Durante tutti quei primi minuti Gurù non l'aveva guardato un momento»;⁶⁰⁴ ma poi «accennò al giovane col gomito più che colla mano mentre lo sfiorava d'un rapido sguardo»⁶⁰⁵ scatenando in lui l'incontenibile impulso alla rivalse che lo porta a voler svelare il suo segreto di fronte ai parenti; infine, quando egli afferma con effetti imbarazzanti e comici «Costei ha gambe di capra», ella comincia finalmente «a fissarlo con vasti occhi in cui ora correvano riflessi d'un giallo cupo e infinitamente profondo, in uno sguardo smarrito eppure di selvaggia minaccia».⁶⁰⁶

A quel punto i due escono di casa insieme e il romanzo prende il suo avvio vero e proprio. I vasti occhi di Gurù, che incantano e al contempo turbano Giovancarło, sono uno scandalo che viene a interrompere il quadro familiare su cui si apre il romanzo, e, come è stato notato,⁶⁰⁷ sono anche l'irruzione del fantastico nella narrazione realistico-grottesca delle prime pagine. Essere guardato da Gurù, e vedere il suo segreto, mette immediatamente Giovancarło in una posizione inedita e pericolosa perché modifica il suo stare al mondo: ogni distanza ironica, ogni suo supremo disinteresse per l'ambiente annoiato e quotidiano dei parenti paesani, ogni disprezzo affettuoso per le loro invidiose chiacchiere, viene improvvisamente meno ed egli si trova implicato in modo irrimediabile nella vita notturna e surreale in cui Gurù lo trascina.

Nel corso del romanzo è sempre uno sguardo, questa volta quasi violento – «brillava d'una forza e d'una profondità disumana»⁶⁰⁸ –, a precedere l'unione voluttuosa di Gurù e della capra, unione da cui scaturisce la metamorfosi di entrambe. Ed è uno sguardo, «fisso» e «insopportabile»,⁶⁰⁹ l'ultimo saluto del lontano avo di Giovancarło decapitato durante il sabba sulla montagna. Ma soprattutto è ancora uno sguardo a segnare il compimento del viaggio iniziatico di Giovancarło, nel decimo capitolo.

Su quest'ultimo è il caso di soffermarsi, vista la posizione liminare che fa quasi da contraltare alla scena iniziale. Se infatti il primo sguardo è l'evento che dà l'avvio al romanzo, facendosi promessa di un indefinito altrove tanto perturbante quanto affascinante, quest'ultimo sguardo segna invece il limite delle possibilità narrative.

Siamo alla fine della lunga notte in cui il poeta è stato guidato da Gurù tra le molteplici e portentose figure della montagna. Tutte le creature si ritrovano presso il Fosso la Neve, l'aria è

⁶⁰² Ivi, p. 126.

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ Ivi, p. 127.

⁶⁰⁵ Ivi, p. 128.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ Vd. G. SANDRINI, *Le avventure della luna. Leopardi, Calvino e il fantastico italiano*, Venezia, Marsilio, 2014, p. 182.

⁶⁰⁸ T. LANDOLFI, *La pietra lunare*, cit., p. 164.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 182.

carica di un'aspettativa minacciosa. La scena assume interamente il carattere dell'incontro mistico con la divinità, rappresentata da tre figure femminili – le «Madri»⁶¹⁰ – che fanno da tramite fra la luna e le creature disposte sul ripido pendio. Il pericolo – anche mortale – insito nel guardare o nell'essere guardati dalla divinità è certo un elemento fondamentale di moltissima mitologia, basti pensare allo sguardo letale della Medusa, a Diana e Atteone o Eros e Psiche. Se da un lato per tutto il romanzo Landolfi pare attingere a piene mani a tradizioni folkloriche e miti classici⁶¹¹ senza tuttavia seguire compiutamente nessuno di essi, è forse tuttavia significativo ricordare l'immagine che è stata definita «metafora assoluta»⁶¹² del pensiero romantico, ovvero quella di Iside velata nel tempio di Sais. Questo non solo perché è l'autore stesso a denunciare la fonte novalisiana ponendo in epigrafe al romanzo una citazione tratta dai *Discepoli di Sais*, ma soprattutto perché in questione pare essere, nella scena culminante del romanzo, proprio un velo.

Già per Kant l'immagine di Iside velata era «simbolo sublime dell'in sé della natura»,⁶¹³ ma essa ha soprattutto una grande eco presso Schiller e tra i protagonisti della *Frühromantik*. Se per Schiller⁶¹⁴ il giovane che solleva il velo di Iside per scoprire la verità è destinato a soccombere a un *tiefer Gram* che lo condurrà alla morte, sarà invece proprio Novalis, con la fiaba di *Hyazinth und Rosenblütchen* contenuta nel romanzo citato da Landolfi in epigrafe, a dare un epilogo del tutto diverso alla vicenda. Nella fiaba, vero e proprio capovolgimento della poesia schilleriana, Hyazinth arriva infatti anch'egli a sollevare il velo, ma invece di essere distrutto da tale gesto, ritroverà lì la propria amata Rosenblütchen, o, nella variante contenuta nei *Paralipomena*, se stesso.⁶¹⁵

La scena culminante della *Pietra lunare* può quindi forse essere letta come la risposta landolfiana a questa tradizione.⁶¹⁶ Come per Schiller, lo sguardo sembra a tutta prima letale:

Su chi quello sguardo raggiungeva, il freddo cadeva, facendolo torcere in un immobile parossismo [...]. Attratta, forzata nelle sue fibre e nei suoi precordi, la creatura colpita dall'algore di quegli occhi sembrava resistere disperatamente a una raffica siderale, e s'accasciava poi senza un gemito.⁶¹⁷

Nel caso di Giovancarlo accade però qualcosa di diverso. In soli due attimi viene «conosciuto» dalla Madre che lo fissa, e vive una gran varietà di stati mistici: da una schilleriana «pena senza nome» e da un «irresistibile gelo», ai «dardi acuminati e persistenti», passando per la sensazione di fondersi con corpi di «donna fiorenti» come «cera con cera», e infine «un'immensa gioia, pazza, come un mugghio esalato da un petto di bronzo».⁶¹⁸ Giovancarlo, infine, resiste allo sguardo lunare. Pare dunque che Landolfi prenda le parti di Novalis, e a questo proposito è bene notare che gli effetti linguistici di tale sguardo scambiato con la dea vanno nella direzione di una romantica poesia assoluta, poiché il protagonista è improvvisamente in grado di comprendere le nenie fino a quel momento indecifrabili di Gurù.

Tuttavia, leggendo con più attenzione il passaggio, si può notare come in realtà il velo non sia affatto rimosso, e questo dettaglio dà alla scena il valore di una confutazione di fatto della

⁶¹⁰ Ivi, p. 189.

⁶¹¹ Vd. S. MAXIA, «Casta diva che inargenti...», in *Il comico nella letteratura italiana. Scritti in onore di Walter Pedullà*, a cura di S. CIRILLO, Roma, Donzelli, 2005, pp. 433-454.

⁶¹² F. DESIDERI, *Il velo di Iside: coscienza, messianismo e natura nel pensiero romantico*, Bologna, Pendragon, 1997, p. 13 e ID., *Il velo dell'autocoscienza: Kant, Schiller*, in «Atque», 16, 1997-98, pp. 27-42, p. 34.

⁶¹³ Ivi, p. 28.

⁶¹⁴ F. SCHILLER, *Das verschleierte Bild zu Sais*, pubblicata su «Die Horen» nel 1795.

⁶¹⁵ NOVALIS, *I discepoli di Sais*, a cura di A. REALE, «Testo a fronte», Milano, Bompiani, 2015, p. 224; trad. it. ivi, p. 225.

⁶¹⁶ Che Landolfi conosce, e con cui si confronta. Si veda la sua attività di traduttore (l'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis e alcune fiabe dei Grimm) accanto all'amico Leone Traverso per il progetto antologico *Germanica*, a cura di L. TRAVERSO, Milano, Bompiani, 1942.

⁶¹⁷ T. LANDOLFI, *La pietra lunare*, cit. p. 190.

⁶¹⁸ Ivi, pp. 191-192.

prospettiva novalisiana. Non solo poiché lo sguardo, se svelato, risulterebbe fatale, ma soprattutto perché tale svelamento si dà in realtà come impossibile.

I vapori dell'ultimo orizzonte velarono un poco la luna, smorzando il suo diaccio splendore. Le Madri riabbassarono lo sguardo con lentezza mortale e questa volta dalle creature non pullulò il terrore, giacché ciascuna sapeva fin d'ora chi era il designato [...]. Anche Giovancarlo sapeva, prima ancora che lo sguardo s'abbattesse; e buon per lui che i vapori velavano la luna, forse perdettero forza così i suoi suffumigi e i suoi carmi ribattuti dal fondo di quegli occhi. [...] Oh certo fu virtù dei vapori se egli poté durare a ciò senza afflosciarsi come le altre o vanire!⁶¹⁹

L'apparente casualità dei vapori che provvidenzialmente velano la luna e di conseguenza lo sguardo, sembra compiere un necessario destino. Leggendo dunque l'intero romanzo come la storia di un progressivo svelamento, che parte dalla visione-promessa della scena in cucina e si compie nell'incontro con la divinità che conferisce al protagonista la capacità di comprendere la misteriosa *Ursprache* lunare, non si può però che rilevare la beffarda permanenza del velo che caratterizza infine inevitabilmente la prospettiva landolfiana. Anche nell'opera più spiccatamente "romantica" di Landolfi, nel capolavoro del primo periodo, da molti considerato il culmine della fase fantastica dell'autore, la letteratura può suggerire, promettere e infine creare mondi altri, può anche spingersi romanticamente a «partorire mostri», ma Giovancarlo – e con lui Landolfi stesso – ha già perso in partenza «la capacità di esser sedotto». Come commenta l'autore stesso nella celebre appendice leopardiana posta in calce al romanzo, l'uomo:

non sa più palpitare per una cosa che conosce vana [...] e se anche palpita (*perché il cuor nostro non è cangiato, ma la mente sola*), questa benedetta mente gli va a ricercare tutti i segreti di questo palpito, e svanisce ogn'ispirazione, svanisce ogni poesia [...]. Ma [si ripete in conclusione] questo senno e questa esperienza sono la morte della poesia.⁶²⁰

Riferimenti bibliografici:

- W. BENJAMIN, *Goethes Wahlverwandtschaften*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991, Bd. I; trad. it. di R. SOLMI, in ID., *Le affinità elettive di Goethe*, in *Opere complete. Scritti 1906-1922*, a cura di E. GANNI, Torino, Einaudi, 2008, vol. I.
- F. DESIDERI, *Il velo di Iside: coscienza, messianismo e natura nel pensiero romantico*, Bologna, Pendragon, 1997.
- F. DESIDERI, *Il velo dell'autocoscienza: Kant, Schiller*, in «Atque», 16, 1997-98, pp. 27-42.
- T. LANDOLFI, *La pietra lunare*, in ID., *Opere I (1937-1959)*, a cura di I. LANDOLFI, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 117-202.
- S. MAXIA, «*Casta diva che inargenti...*», in *Il comico nella letteratura italiana. Scritti in onore di Walter Pedullà*, a cura di S. CIRILLO, Roma, Donzelli, 2005, pp. 433-454.
- G. SANDRINI, *Le avventure della luna. Leopardi, Calvino e il fantastico italiano*, Venezia, Marsilio, 2014.
- NOVALIS, *I discepoli di Sais*, a cura di A. REALE, «Testo a fronte», Milano, Bompiani, 2015.
- L. TRAVERSO (a cura di), *Germanica*, Milano, Bompiani, 1942.
- A. ZANZOTTO, *La pietra lunare*, in ID., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 325-343.

⁶¹⁹ Ivi, p. 191.

⁶²⁰ Ivi, p. 201.

IL PERIODO VENEZIANO DI FILIPPO TOMMASO MARINETTI E L'ALFABETO IN LIBERTÀ

di Sandra Kremon

Nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* Filippo Tommaso Marinetti, dopo aver stabilito i principi di base della scrittura letteraria del movimento d'avanguardia, proclama le parole in libertà con cui segna l'inizio della poesia visiva futurista. Il leader sviluppa il parolibero nei successivi testi teorici fino ad arrivare all'aeropoesia.⁶²¹

È poco noto che la fase tecnico-letteraria di Marinetti non finisce né con le parole in libertà né con l'aeropoesia. Il poeta, nell'ultimo anno di vita, durante la sua permanenza a Venezia dove si era rifugiato nell'ottobre 1943 e dopo essersi occupato di ambiti diversi che abbracciavano il movimento, torna a dedicarsi prevalentemente alla letteratura. Nel *Manifesto futurista della Patriarte*, datato «Venezia 11 febbraio 1944» e firmato da Marinetti, il leader proclama: «Dalle parole in libertà dall'aeropoesia dalla poesia dei tecnicismi giungo ora all'alfabeto in libertà [...]».⁶²²

Aeromusica dell'alfabeto in libertà. Manifesto futurista è intitolato un dattiloscritto dato alle stampe postumo.⁶²³ Il manifesto è firmato sia dal fondatore del Futurismo che dal pittore Tullio Crali la cui versione è stata stampata dal «Movimento Futurista Italiano - Venezia».⁶²⁴ In otto punti programmatici il poeta spiega la «nuova forma di poesia-musica».⁶²⁵ Alle parole in libertà segue un'«architettura lirica svincolata da ogni legge di grammatica e di sintassi».⁶²⁶ Al centro dell'interesse è la parola che deve perdere il suo significato tradizionale «per godere i suoni e i rumori puri della poesia».⁶²⁷ L'onomatopea costituisce uno degli elementi fondamentali per introdurre l'aspetto musicale. Inoltre il futurista chiarisce che le tavole si sviluppano sia nella loro declamazione che nella stampa. Le pagine devono essere create da colori e materiali per ottenere un effetto «plastico» e «tattile».⁶²⁸ Nella letteratura futurista Marinetti comincia con l'uso del verso libero, abbandonando la metrica tradizionale. Continua con l'invenzione delle parole in libertà, sciogliendo le parole dalla struttura sintattica e chiude

⁶²¹ Ne *La tecnica della nuova poesia* (1937) distingue tre forme di parolibero: tavole parolibere; parole in libertà; parole in libertà di aeropoesia. Luciano De Maria suddivide la fase tecnico-letteraria marinettiana in due periodi: verso libero, 1909-1913; parole in libertà, 1914-1944. Cfr. L. DE MARIA (a cura di), *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, p. XIX. Quanto all'ultima fase tecnico-letteraria Enrico Falqui scrive dell'aeropoesia e Mario Verdone si attiene alle tavole parolibere (Cfr. op. cit., p. XIX). Alberto Viviani stabilisce la seguente cronologia: verso libero, 1905-1914; parole in libertà, 1914-1919; aeropoesia, 1919-1941. Specifica nella stessa opera, uscita nel 1942, che «La Poesia Futurista [...] si sviluppa tuttora». Cfr. A. VIVIANI, *Dal verso libero all'aeropoesia: (1905-1942-XX)*, p. 48.

⁶²² F. T. MARINETTI, *Manifesto futurista della Patriarte*, in *Manifesti futuristi savonesi*, a cura di G. FARRIS, p. 79.

⁶²³ Il dattiloscritto è conservato nella Beinecke Rare Book & Manuscript Library della Yale University, Filippo Tommaso Marinetti Papers, GEN MSS 130, Box 18/Folder 1156. Il manifesto è stato trascritto e commentato da A. FABBRI, *La cima della modernità: Il manifesto finale inedito del Futurismo*, «YIP. Yale Italian Poetry», V-VI, 2001-2002, pp. 267-313.

⁶²⁴ Il pittore pubblica il suo testo con titoli diversi:

Parole musicali Alfabeto in libertà. Manifesto futurista (Cfr. T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Parole musicali Alfabeto in libertà. Manifesto futurista*, Mart, Archivio del '900, fondo Crali).

Manifesto futurista. Aeromusica dell'alfabeto in libertà (Cfr. C. REBESCHINI (a cura di), *Crali futurista*, p. 114).

Manifesto delle parole musicali futuriste. Alfabeto in libertà (Cfr. T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Manifesto delle parole musicali futuriste. Alfabeto in libertà*, in L. CARUSO (a cura di), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, vol. III, Firenze, Coedizioni Spes-Salimbeni, 1980, documento nr. 322).

⁶²⁵ T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusica dell'alfabeto in libertà. Manifesto futurista*, <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3483146>, consultato il 29/11/2018.

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ *Ibid.*

con l'alfabeto in libertà. In quest'ultima fase le parole perdono il loro significato e il poeta si basa sull'onomatopea.

L'intero sviluppo del testo teorico dedicato all'alfabeto in libertà e le successive realizzazioni degli esempi sono strettamente legati a Venezia e, in particolare, all'incontro dei sostenitori del movimento nella città lagunare. In occasione dell'ultimo convegno futurista dal 22 al 29 gennaio 1944 Crali si reca nel capoluogo veneto per discutere il suo testo delle «parole musicali».⁶²⁹ È probabile che il padre del movimento, dopo l'incontro, abbia revisionato il manifesto che, però, a causa della guerra e della sua condizione di salute non è uscito.

È usuale, all'interno del Futurismo, che gli avanguardisti applichino le teorie stabilite nel manifesto al relativo campo d'attività. Ancora durante il convegno futurista nella città lagunare Marinetti detta a Crali *La riunione dei futuristi sul Canal Grande*⁶³⁰ in cui il leader fornisce delle impressioni veneziane. L'opera consiste in un testo letterario in cui sembra essere inserita una sezione di alfabeto in libertà. Fin dall'inizio del Futurismo, lanciando il manifesto *Contro Venezia passatista*, Marinetti rifiuta il capoluogo veneto, perché rappresenta il passatismo. Nel testo dettato a Crali Marinetti lascia scorrere l'occhio fuori dalla finestra verso Rialto, dove il vaporetto si trasforma in un «treno fuori da una nordica stazione ferroviaria».⁶³¹ Il suo atteggiamento negativo che coltiva fin dal 1910 è cambiato, mostrando la bellezza della città che tinge in colori vivi e che si specchia nell'acqua dei canali e della laguna. Il fondatore del Futurismo parla sia degli esterni, in particolare della zona che vede dalla sua casa veneziana, che degli interni, ossia del palazzo abitato dalla famiglia Marinetti. Il leader si esprime sulla città attraverso la vista e l'udito e inserisce degli elementi legati a Venezia, quali il dialetto e una delle industrie tipiche veneziane. La parte dell'alfabeto in libertà pare rappresentare l'ambiente in cui si svolge il convegno con la presenza dell'acqua, il freddo invernale e il «sole veneziano»,⁶³² oltre alla discussione dei partecipanti.

Lo stesso contesto ritorna in un testo visivo intitolato *Salotto Marinetti sul Canal Grande: parole musicali futuriste di Crali* (1944)⁶³³ che si sviluppa anche sul piano, appunto, musicale.



Figura 1: Tullio Crali, *Salotto Marinetti sul Canal Grande: parole musicali futuriste di Crali*, Mart, Archivio del '900, fondo Crali

⁶²⁹ Cfr. C. REBESCHINI (a cura di), *Crali futurista* / C. REBESCHINI (a cura di), *Crali aeropittore*, p. 173.

⁶³⁰ L'opera è rimasta inedita durante la vita di Marinetti. Esce, secondo D. CAMMAROTA (2002: 102), nel 1973 a cura di Crali (*Riunione di futuristi sul Canal Grande*, «Scheda futurista 5»). In occasione del centenario della nascita del poeta è stato pubblicato da Luciano De Maria con il titolo *Convegno sul Canal Grande* (in «Tuttolibri», anno II, n. 31/32, 7 agosto 1976). De Maria ripubblica il testo con qualche modifica il 9 marzo 1986 su «Il giornale» in occasione della mostra "Futurismo & Futurismi" a Palazzo Grassi, Venezia. I documenti sono conservati presso il Mart, Archivio del '900, fondo Crali.

⁶³¹ F. T. MARINETTI, *La riunione dei futuristi sul Canal Grande*, Mart, Archivio del '900, fondo Crali.

⁶³² *Ibid.*

⁶³³ *Salotto Marinetti sul Canal Grande: parole musicali futuriste di Crali* è conservato presso il Mart, Archivio del '900, fondo Crali.

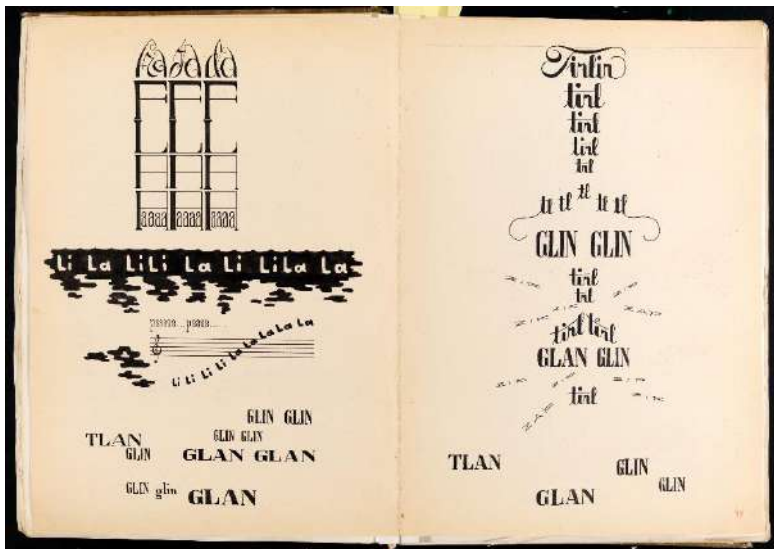


Figura 2: Tullio Crali, *Salotto Marinetti sul Canal Grande*: parole musicali futuriste di Crali, Mart, Archivio del '900, fondo Crali

Figura 3: Tullio Crali, *Salotto Marinetti sul Canal Grande*: parole musicali futuriste di Crali, Mart, Archivio del '900, fondo Crali



Figura 4: Tullio Crali, *Salotto Marinetti sul Canal Grande*: parole musicali futuriste di Crali, Mart, Archivio del '900, fondo Crali

La composizione occupa tre pagine in cui il pittore racconta visivamente l'incontro degli avanguardisti a Venezia. Lo spazio rappresentato della prima pagina (fig. 2) è suddiviso in una parte superiore, una centrale e una inferiore.⁶³⁴ Le aree sono separate virtualmente da una linea orizzontale a seconda dello spazio vuoto tra gli elementi plastici. La superficie inquadrata è definita da caratteri stampati di vari tipi e tratti grafici. L'elemento plastico della prima parte è centrato ed è composto da linee orizzontali e verticali e da lettere dell'alfabeto. L'area presenta la dimora veneziana di Marinetti caratterizzata dall'iniziale disposizione curva che forma le finestre con archi a tutto sesto. L'acqua su cui è stato edificato il Palazzo Bollani Erizzo⁶³⁵ è accennata dalle «a» minuscole e mostrata graficamente nella parte centrale. L'elemento plastico che apre la seconda area è costituito da linee curve ed è interamente tinto di nero. Crali integra un pentagramma vuoto preceduto dalla voce onomatopeica «psssss...pssss.....» per richiamare l'attenzione. La linearità di «li la lili la li lila la» non resiste e cede spazio a un orientamento curvilineo di «li li li li la la la la» che attraversa le cinque linee orizzontali del rigo musicale. Le prime due aree costituiscono il contrasto 'statico' vs. 'dinamico'. La parte superiore annuncia l'«ambiente» dell'incontro con un punto di vista frontale. Il luogo si presenta, in termini cinematografici, attraverso un'inquadratura fissa dove l'artista mostra la facciata dell'edificio in cui si trova il «salotto». Nella seconda area continua la rappresentazione dell'«ambiente» esterno manifestato nel titolo del testo visivo. La parte inferiore è caratterizzata dalla linearità delle onomatopee che sembrano riflettere l'acqua.

La seconda pagina (fig. 3) rispecchia l'immagine del foglio precedente⁶³⁶ in modo moderno e quindi più vicino al mondo futurista. Le onomatopee «zif» e «zaf»,⁶³⁷ caratterizzate da lettere con asta sottile, marcano lo sciabordio dell'acqua visto che accompagnano le espressioni «GLIN» e «GLAN» che sembrano dare il senso, appunto, dell'acqua. Se si pensa al ritrovamento dei futuristi è anche ipotizzabile che esse si riferiscano al 'diverbio' dei partecipanti. All'interno della superficie si

⁶³⁴ L'analisi si basa sulle teorie di A. J. GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in *Semiotica in nuce*, a cura di P. FABBRI e G. MARRONE, Roma, Meltemi, 2001 («Segnature», 5), vol. II, pp. 196-210.

⁶³⁵ La casa della famiglia Marinetti, sede del Futurismo, si trova nella zona di Rialto ed è affacciata sul Canal Grande.

⁶³⁶ Alcuni elementi plastici delle prime due pagine sono presenti anche nel *Madrigale veneziano* e nella *Lunaria veneziana e futuristi in discussione* di Crali.

⁶³⁷ Le stesse espressioni si trovano anche ne *La riunione dei futuristi sul Canal Grande*. Sembra essere una disposizione più elaborata rispetto al testo dattilografato di Marinetti.

manifesta il contrasto ‘grassetto’ vs. ‘chiaro’ che è legato al sistema tipografico. Mentre i caratteri stampati con un’asta più scura riprendono interamente l’immagine del primo foglio, le espressioni onomatopiche disposte a raggiera sono delle aggiunte che forniscono, come abbiamo appena visto, un’ulteriore informazione.

Lo spazio rappresentato della terza pagina (fig. 4) è suddiviso in una parte superiore e in una inferiore. La prima area è definita da caratteri stampati di vari tipi e da tratti grafici, ossia da linee rette e curve. La lettura delle lettere segue un orientamento orizzontale, obliquo e curvilineo. È probabile che il pittore riporti graficamente l’interno della casa marinettiana, ovvero il «salotto». La stessa composizione di elementi plastici assomiglia a un passaggio de *La riunione dei futuristi sul Canal Grande* in cui il poeta dice: «Marinetti Crali Andreoni aeropoeti aeropittori futuristi girando come perni nella sala d’angolo Canal di S. Grisostomo e Canal Grande contano undici cambiamenti di carta da parati a fondo rosso amaranto [...]». ⁶³⁸ In questo caso sembra che l’espressione «RAAUM», che si muove su un’immaginaria linea curva, mostri il ‘movimento’ dei personaggi all’interno della stanza, mentre è probabile che la figura geometrica indichi la parete con la tappezzeria. Crali si ricorda nel suo testo visivo del discorso del leader che durante l’incontro proclamava il *Manifesto futurista della Patriarte*. ⁶³⁹ Nella parte inferiore il pittore cita un passo in cui Marinetti si rivolge «ai poeti ed artisti futuristi a tutti gli amici del futurismo – questo più che trentennale orgoglio italiano svecchiatore novatore velocizzatore». ⁶⁴⁰ Nel caso di *Salotto Marinetti sul Canal Grande* Crali inserisce nella sua tavola i sostantivi «orgoglio novatore velocizzatore» prima di continuare con le onomatopee riferite al suono delle mitragliatrici. Conclude con un’allusione al primo libro marinettiano di parole in libertà.

Dopo l’analisi delle singole pagine ci si accorge di un certo schema che percorre l’intera composizione. Innanzitutto in *Salotto Marinetti sul Canal Grande* si passa dal figurativo all’astratto. Comincia con una classica immagine veneziana e continua con una rilettura più dinamica. Il primo elemento plastico della seconda pagina sembra richiamare l’immagine del finestrone in chiave futurista. Seguono le onomatopee «GLIN» e «GLAN» per annunciare l’acqua. Il testo visivo chiude con un rovesciamento dell’immagine romantica di Venezia. L’ultimo foglio è completamente immerso nel mondo del movimento d’avanguardia. L’artista distrugge l’iniziale rappresentazione tipica della città lagunare introdotta in modo chiaro e sereno. La visione dell’ideologia futurista, ossia il dinamismo, l’innovazione, la velocità, si rispecchia in tutta la superficie. *Salotto Marinetti sul Canal Grande* racconta graficamente la trasformazione dell’immagine tradizionale fino ad arrivare a un’impressione futurista vera e propria. In tutti e tre i fogli è presente la rima che ritorna particolarmente in «GLIN / GLIN» e «GLAN / GLAN» e, nel caso dell’ultima pagina, in «CLAN / PLAN». Siccome la terza pagina si esprime attraverso la concezione futurista è probabile che l’elemento plastico tondo alluda al proclama marinettiano *Uccidiamo il chiaro di luna!*. Fin dal titolo del testo visivo e nella successiva lettura-vista e interpretazione delle singole pagine si manifesta l’isotopia “città di Venezia”.

Nella stessa occasione sembra nascere *Aeromusiche d’alfabeto in libertà* con testi visivi di Marinetti, Crali e Raoul Cenisi. Durante il convegno futurista il padre del movimento proclama, tra l’altro, la «Poesia di patriarte» ⁶⁴¹ e cita «*Siluri umani giapponesi consonanti – sillabe epicentri di esplosione fonetica*» ⁶⁴² come esempio dell’alfabeto in libertà. Crali ha conservato varie testimonianze in merito all’opuscolo, tra cui la «Scheda futurista 19» che spiega:

⁶³⁸ F. T. MARINETTI, *La riunione dei futuristi sul Canal Grande*, Archivio del ’900, fondo Crali.

⁶³⁹ Cfr. F. T. MARINETTI, *Manifesto futurista della Patriarte*, in *Manifesti futuristi savonesi*, a cura di G. FARRIS, p. 82.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 79.

Questo manifesto, rimasto nella sua primitiva stesura del 1944,⁶⁴³ era stato discusso più volte e concordato con Marinetti che improvvisò i due brani “Siluri umani giapponesi” e “Salotto sul Canal Grande”. Crali raccolse questi brani e li trascrisse assieme a due dei suoi “Treni [sic] di notte” e “Madrigale veneziano” e uno di R. Cenisi “Lotta di granchi” in un libro manoscritto polimaterico che donò al Poeta [...].⁶⁴⁴

L’opuscolo era pronto quando Marinetti abitava ancora nella sua casa veneziana: «Sul tavolo un grande libro giallo grida il suo titolo in grossi caratteri neri: “Aeromusiche d’alfabeto in libertà” dell’aeropittore Crali».⁶⁴⁵

Di tutte le tavole, l’unico elemento con valore lessicale è l’intitolazione che ha la funzione di «ancoraggio».⁶⁴⁶ Nel manifesto Marinetti stabilisce che il «titolo sarà la sua sola guida e basterà ad eliminare ogni timore d’equivoco o d’incomprensione [...]».⁶⁴⁷ Per sottolineare di che tipo di tecnica letteraria si tratta, i futuristi scrivono l’aggiunta «alfabeto in libertà» o «parole musicali». Nei testi riprodotti in *Aeromusiche d’alfabeto in libertà* le definizioni mancano. È probabile che Crali, durante il suo atto di trascrizione,⁶⁴⁸ ometta le espressioni già comprese nell’intitolazione del «libro» in cui sono raccolte le tavole.

Le immagini sono state riprodotte per gentile concessione del “Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto”. Per le immagini presenti nell’articolo vige il divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

T. CRALI, *Salotto Marinetti sul Canal Grande: parole musicali futuriste di Crali*, Mart, Archivio del ’900, fondo Crali.

Bibliografia:

D. CAMMAROTA, *Filippo Tommaso Marinetti: bibliografia*, Milano, Skira, 2002 («Documenti del Mart», 5).

T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Manifesto delle parole musicali futuriste. Alfabeto in libertà*, in L. CARUSO (a cura di), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, vol. III, Firenze, Coedizioni Spes-Salimbeni, 1980, documento nr. 322.

T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusica dell’alfabeto in libertà. Manifesto futurista*, Filippo Tommaso Marinetti Papers. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3483146>, consultato il 29/11/2018.

L. DE MARIA (a cura di), *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, Milano, A. Mondadori Editore, 1981, IV edizione Oscar Mondadori riveduta e ampliata («Gli Oscar per conoscere», 8).

⁶⁴³ Crali parla del manifesto dedicato all’alfabeto in libertà.

⁶⁴⁴ T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusica d’alfabeto in libertà. Manifesto futurista*, «Scheda futurista 19», a cura di T. CRALI, Mart, Archivio del ’900, fondo Crali. Il *Salotto sul Canal Grande* citato da Crali nella «Scheda futurista 19» è, in realtà, la sezione scritta in alfabeto in libertà de *La riunione dei futuristi sul Canal Grande* analizzata in precedenza. È stata riprodotta sia nella «Scheda futurista 19» con il titolo *Salotto sul Canal Grande* che nella «Scheda futurista 5» dedicata alla *Riunione di futuristi sul Canal Grande*. Non è da confondere con il craliano *Salotto Marinetti sul Canal Grande*. I documenti sono conservati presso il Mart, Archivio del ’900, fondo Crali. Né la copia fotostatica di *Aeromusiche d’alfabeto in libertà* trovata in Italia né l’esemplare di Marinetti conservato negli Stati Uniti contengono il citato *Salotto sul Canal Grande*.

⁶⁴⁵ L. COMINI, *Intervista con Marinetti*, Mart, Archivio del ’900, fondo Crali.

⁶⁴⁶ Il termine «ancoraggio» è stato introdotto da Roland Barthes.

⁶⁴⁷ T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusica dell’alfabeto in libertà. Manifesto futurista*, <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3483146>, consultato il 29/11/2018.

⁶⁴⁸ Le versioni precedenti contengono la definizione.

- A. J. GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in *Semiotica in nuce*, a cura di P. FABBRI e G. MARRONE, Roma, Meltemi, 2001 («Segnature», 5), vol. II, pp. 196-210.
- F. T. MARINETTI, *Manifesto futurista della Patriarte*, in *Manifesti futuristi savonesi*, a cura di G. FARRIS, Savona, Sabatelli, 1981 («Poeti e scrittori di Liguria», 13), pp. 78-83.
- C. REBESCHINI (a cura di), *Crali futurista* / C. REBESCHINI (a cura di), *Crali aeropittore*, Milano, Electa, 1994 (Mostra tenuta a Rovereto nel 1994-1995).
- A. VIVIANI, *Dal verso libero all'aeropoesia: (1905-1942-XX)*, Torino, Paravia, 1942 («Biblioteca Paravia Storia e pensiero», 36).

Documenti archivistici

- L. COMINI, *Intervista con Marinetti*, Mart, Archivio del '900, fondo Crali.
- T. CRALI, *Salotto Marinetti sul Canal Grande: parole musicali futuriste di Crali*, Mart, Archivio del '900, fondo Crali.
- T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Parole musicali Alfabeto in libertà. Manifesto futurista*, Mart, Archivio del '900, fondo Crali.
- T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Riunione di futuristi sul Canal Grande*, «Scheda futurista 5», Mart, Archivio del '900, fondo Crali.
- T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Aeromusica d'alfabeto in libertà. Manifesto futurista*, «Scheda futurista 19», a cura di T. CRALI, Mart, Archivio del '900, fondo Crali.
- F. T. MARINETTI, *Convegno sul Canal Grande*, in L. DE MARIA, *Così parlò Marinetti*, «Il giornale», Mart, Archivio del '900, fondo Crali.
- F. T. MARINETTI, *La riunione dei futuristi sul Canal Grande*, Mart, Archivio del '900, fondo Crali.

Immagini:

- T. CRALI, *Salotto Marinetti sul Canal Grande: parole musicali futuriste di Crali*, Mart, Archivio del '900, fondo Crali.

CIME TEMPESTOSE: DAL TESTO ALLO SCHERMO

di Giulia Magazzù

Appartenente al canone letterario dei più grandi romanzi inglesi, *Cime Tempestose*, capolavoro scritto nel 1847 da Ellis Bell, *nom de plume* di Emily Brontë, è stato adattato visivamente più di sedici volte dal 1920. Nel 2011, la regista britannica Andrea Arnold ha reinterpretato il classico. Questa scheda affronterà le poche somiglianze ed evidenzierà le numerose disparità tra il romanzo di Brontë e il remake moderno. Prima di tutto, il paesaggio e la storia d'amore si trovano sia nel romanzo che nel film. Infatti, la Arnold abbraccia «il paesaggio aspro e bello e il tempo inesorabilmente crudo» (Stables, 2011, p. 82) del romanzo al fine di, come verrà dimostrato in seguito, servire da descrizione della società umana basata sulla natura (Eagleton, 2005, p. 137). Inoltre, la storia d'amore al centro del romanzo non è la protagonista principale del film. Come verrà evidenziato in seguito, al contrario del romanzo di Brontë e della famosa versione hollywoodiana del 1939, l'amore non recita più la parte principale. Precisamente, osservando la veridicità della Arnold nella trama e nell'ambientazione di Brontë, le alterazioni sono evidenti. Seguendo il percorso della maggior parte degli adattamenti precedenti (Galpin, 2014, p. 96), la regista inglese copre solo una parte della trama del romanzo. Omettendo i primi tre capitoli e lasciando cadere il sipario sulla morte di Catherine (Calhoun, 2011), il remake ignora «i coinvolgimenti romantici ed emotivi di una seconda generazione di Earnshaw e Linton» (Murray, 2012, p. 59). Inoltre, «la mancanza del finale tragico [Il suicidio di Heathcliff] è una difficoltà che lascia lo spettatore distaccato dalla storia» (Calhoun, *ibid*). Per quanto riguarda l'ambientazione, se Child (2012) afferma che la ripresa delle scene principali in una fattoria desolata nelle brughiere del North Yorkshire sia molto realistica, Posthumus (2013, p. 16) sottolinea tuttavia che la fattoria raffigurata nel film è più piccola di quella descritta nel romanzo di Brontë. Aggiunge che questa scelta è un modo per migliorare la percezione realismo del passato e per sottolineare la brutalità di Heathcliff e la brutalità nelle brughiere.

Passando ai personaggi del film, Thompson (2012) afferma che questi non corrispondano alle descrizioni del romanzo. In effetti, Hindley dall' «essere perso in una massa di capelli arruffati che pendevano sulle sue spalle» (Capitolo XIII, p. 170) diventa completamente pelato mentre i capelli biondi e la pelle chiara di Linton diventano più scuri nel film. Modifiche più consistenti nell'adattamento riguardano la scomparsa del personaggio di Lockwood, della seconda generazione e del fantasma di Catherine, mentre Nelly Dean diviene un personaggio secondario (Murray, 2012, p. 59).

Tuttavia, nonostante i cambiamenti, lo sforzo della Arnold per «raggiungere l'autenticità» (Brooks, 2010) deve essere sottolineato perché si tratta della prima versione cinematografica del romanzo con un attore di colore nella parte di Heathcliff. Altre modifiche significative riguardano la narrativa e il linguaggio. Infatti, il registro passa da lirico e poetico nei dialoghi e descrizioni della natura da parte della Brontë ad anacronistico nella versione cinematografica che include slang e parolacce. Inoltre, passando dal punto di vista complesso e inaffidabile di Brontë (Academic, 2011) basato su una struttura narrativa a scatole cinesi, con Lockwood che racconta la storia basandosi sui racconti orali di Nelly (Eagleton, 2005, p. 136), la Arnold sposta radicalmente il focus della narrazione dalla loro prospettiva alle sole esperienze di Heathcliff. Tale narrazione unilaterale può essere spiegata dallo stile impressionistico del produttore volto a rendere il film profondamente artistico e poetico, privilegiando lo stato d'animo anziché la trama, al fine di rivolgersi a un pubblico d'élite.

Analizzando i temi di *Cime Tempestose*, l'atmosfera gotica, anche se il suo periodo d'oro fu alla fine del diciottesimo secolo (Encyclopaedia Britannica, 2014), ancora tormenta la finzione di Brontë ed è rappresentata nell'adattamento della Arnold. In effetti, alcune caratteristiche del gotico risiedono nella prigionia, follia e incubi, tempo burrascoso e paesaggi estremi, crudeltà e torture, figure malinconiche e la suggestione della necrofilia attraverso l'interazione di Heathcliff con il

cadavere di Catherine (capitolo XXIX, p. 218). Nonostante la presenza di questi elementi, nel film è stato cercato di minimizzare l'elemento soprannaturale. Anzi, la deliberata decisione di escludere il fantasma di Catherine come personaggio contribuisce a migliorare il realismo. Secondo la regista, l'aggiunta di figure spettrali avrebbe compromesso il fine del film, ovvero evidenziare la miseria del passato (Posthumus, 2013, p. 16).

Per concludere, come risultato del nuovo punto di vista della regista britannica Arnold sul capolavoro del 1847, il remake del 2011 è totalmente "alieno" rispetto al classico della letteratura inglese (Collin, 2011). Rimodellando la trama, sopprimendo passaggi e personaggi chiave, semplificando la narrazione e il linguaggio, indebolendo il gotico ed evidenziando la natura intrinseca degli esseri umani, la Arnold ha strappato via le componenti letterarie, romantiche e soprannaturali del romanzo di Emily Brontë per sottolineare il realismo sociale già presente nei suoi lavori precedenti.

Bibliografia:

Academic Brooklyn, *Emily Brontë. Later Critical Response to Wuthering Heights*, 2011, http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/wuthering/critics.html, consultato il 10/02/2019.

D. CALHOUN, *Wuthering Heights (15)*, Time Out, 2011, <http://www.timeout.com/london/film/wuthering-heights-2011>, consultato il 10/02/2019.

R. COLLIN, *Wuthering Heights: review*, The Telegraph, 2011, <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/8882071/Wuthering-Heights-review.html>, consultato il 10/02/2019.

T. EAGLETON, *The English Novel. An introduction*. Oxford: Blackwell, 2005.

Encyclopaedia Britannica, *Gothic novel*, London: Encyclopedia Britannica, 2014.

S. GALPIN, *Auteurs and Authenticity: Adapting the Brontës in the Twenty-First Century*, «Journal of British Cinema and Television», 2014.

J. MURRAY, *Wuthering Heights*. 50 Film Reviews, Cineaste Style Sheet, 2012.

M. POSTHUMUS, 2013. *Adaptation and Wuthering Heights; Fidelity, Ambiguity, and Negotiations with the Cinefantastic*, http://www.academia.edu/7327113/Adaptation_and_Wuthering_Heights_Fidelity_Ambiguity_and_Negotiations_with_the_Cinefantastic, consultato il 10/02/2019.

SCHEDA DI APPROFONDIMENTO SU L. BATTISTINI,
LIBRI DI FAMIGLIA E LIBRI DI BOTTEGA NEL '500:
QUALCHE RIFLESSIONE SULL'AUTOBIOGRAFIA RINASCIMENTALE

di Ambra Pinello

Nel quadro delle molteplici forme della scrittura dell'io sperimentate sin dall'antichità, le esperienze autobiografiche della Firenze cinquecentesca assumono un particolare interesse. È durante la prima fase rinascimentale italiana, infatti, che i confini del genere autobiografico si fanno labili e alla mera narrazione di ricordi si interpolano riflessioni di varia entità elaborate da intellettuali, artisti e mercanti dell'epoca.

Il racconto di sé, pertanto, si apre a modalità d'espressione altre, le quali, pur discostandosi dal classico viaggio nella memoria in senso retrospettivo suggerito dalla canonica e intransigente definizione di autobiografia proposta da Lejeune,⁶⁴⁹ fungono da solidi strumenti capaci di promuovere inedite sperimentazioni riconducibili al genere autobiografico. Si accolgono, così, variabili della scrittura dell'io tra cui i diari, le annotazioni degli artisti, i libri di famiglia e infine, strettamente connessi a quest'ultimi, i libri di conto dei *mercatores* e i libri di bottega.

D'altra parte, in quegli anni, il terreno è reso fertile *in primis* dalla dirompente cultura cittadina e mercantile specchio dell'eccezionale fioritura fiorentina di scritture memoriali e, in secondo luogo, dalla traduzione e dalla conseguente scoperta (o riscoperta) di testi classici come i *Ricordi* di Marco Aurelio e le *Vite parallele* di Plutarco che, sebbene non siano opere propriamente autobiografiche, favoriscono, in quest'ambito, l'insorgere di percorsi autonomi e innovativi.

In *Libri di famiglia e libri di bottega nel '500: qualche riflessione sull'autobiografia rinascimentale* Lorenzo Battistini offre un'accurata disamina degli scritti autobiografici redatti da Francesco Guicciardini, Baccio Bandinelli, Iacopo da Pontormo e Benvenuto Cellini, delineandone analogie e differenze.

Focalizzandosi in prima istanza sui testi privati guicciardiani, Battistini rintraccia nella loro destinazione d'uso il maggiore punto di forza, sottolineando come, grazie alla familiarità dei referenti, l'autore si senta scevro da catene e libero di infrangere il tabù dell'io ancora largamente diffuso all'epoca. Inoltre, si elogia l'alto grado di sperimentazione che Guicciardini mostra nel rielaborare i libri di conto dei mercanti fiorentini ideando un libro di famiglia che, lungi dal dedicarsi esclusivamente alla genealogia degli avi o all'annotazione di conti, concede ampio spazio alla narrazione di ricordi personali. Queste sue doti introspettive, capaci di addentrarsi fin negli oscuri meandri dell'io, si fanno ancor più lapalissiane nella forma breve del ricordo a cui l'autore ricorre a partire dal 1528, dando vita, come sagacemente suggerito da Battistini, a un vero e proprio *unicum* nel panorama culturale rinascimentale. I *Ricordi*, poi inseriti in un circuito pubblico contro la comune prassi e contro la volontà dell'autore, infatti, si distinguono dai modelli ordinari di scrittura familiare e privata, fondendo memoria esperienziale, componente gnomico-prescrittiva e condotta politico-civile. Guicciardini, quindi, avendo affrontato tutti i tipi della memorialistica allora praticati è considerato l'emblema più maturo e tangibile dello scarto dalla norma e viene posto in relazione con i tre artisti toscani prima menzionati, i quali, come lui, mostrano evidenti divergenze dalle tradizioni canoniche dei libri di famiglia e dei libri di bottega.

Battistini, pertanto, si sofferma prima sul *Memoriale* (1552) di Baccio Bandinelli, notando come lo scultore preferisca concentrarsi, più che sui ritratti degli antenati, sulle proprie vicissitudini personali, omettendo certi dettagli ostici relativi alla vita di corte e fornendo di sé un'immagine edulcorata, come spesso avviene nell'autobiografia.

⁶⁴⁹ Si veda, a tal proposito, P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

In secondo luogo, è indagata la figura del Pontormo, autore di un *Diario* (1554-56) in cui, col solo fine di preservarne la memoria, l'artista annota quotidianamente osservazioni personali, considerazioni generali, descrizioni ecfrastriche e appunti relativi all'alimentazione e all'igiene.

Per ultimo, si analizza il caso della *Vita* (1558) di Cellini, spesso considerata come la prima autobiografia moderna. Avulsa dalla mera ricognizione e registrazione di dati, infatti, la celebre opera assume un chiaro andamento narrativo in cui si erge l'io dell'autore nella veste di un *alter ego* impavido e carismatico che richiama inevitabilmente alla mente l'eroe picaresco.

Come conclude Battistini, dunque, Guicciardini, Bandinelli, Pontormo e Cellini, pur se mossi da ragioni dissimili, operano una rilettura dei modelli preesistenti di scrittura dell'io introducendo, all'interno del vasto panorama della letteratura memoriale e autobiografica della Firenze del secolo XVI, note personalissime di straordinaria sensibilità culturale in grado di riflettere appieno l'anima di una città che, nelle loro opere, trova una delle più magistrali e complesse espressioni.

LA SCRITTURA DELLE IMMAGINI

di Irene Polimante

Nel *panel* conclusivo del seminario “Letteratura e Arti Visive”, Michele Cometa indaga una consolidata tradizione internazionale di ricerca sul rapporto tra letteratura e cultura visuale (*visual culture*), sottolineando quanto la relazione tra le diverse arti inneschi una serie di processi di ibridazione e interazione interdisciplinare che interrogano il “sistema-letteratura” *tout court*. Il focus del discorso è bidirezionale. Da una parte viene esaminata l’influenza che le “arti figurative” esercitano sulla letteratura, osservando come il *medium* letterario della scrittura si modifichi per intercettare, inglobare ed elaborare le tre componenti fondamentali dell’esperienza visiva: le immagini, i dispositivi ottici (sistemi analogici o digitali) che consentono la visione, e lo sguardo che si stende sull’immagine appropriandosene. Dall’altra parte, vengono presentate le strategie adottate in campo letterario per costruire una narrazione della visione, a partire dalla tematizzazione degli elementi costitutivi dell’esperienza visiva. La letteratura diviene, così, un ulteriore veicolo per lo studio contestuale delle immagini e della loro ricezione in relazione al dispositivo impiegato.

Questa interessante commistione di codici verbali e visivi, tuttavia, apre a complesse questioni di carattere disciplinare e metodologico. L’interazione tra diversi campi disciplinari, come ricorda Roland Barthes, consiste nel creare un nuovo oggetto di studio che, sebbene sia condiviso, non appartiene propriamente ad alcuna delle discipline in causa.⁶⁵⁰ Partendo da tale presupposto, Cometa individua nel regime scopico il “nuovo oggetto” di ricerca di una “cultura visuale” che s’interroga sul complesso *interplay* di soggetti ed oggetti della visione, recuperando un rapporto privilegiato dell’immagine con la gestualità.⁶⁵¹ Abbandonata l’eccessiva “testualizzazione” delle pratiche di ricerca che hanno caratterizzato il tardo Novecento,⁶⁵² Cometa sottolinea l’importanza della nozione di *image-text* formulata da W. J. T. Mitchell: concetto con cui l’autore definisce cosa sia l’immagine, soprattutto in relazione alla parola.⁶⁵³ Tale binomio, immagine-testo, costituisce la base per una successiva svolta culturale: il *Pictorial Turn*. Prendendo le mosse dagli studi di Pierce, Goodman, Derrida, Foucault, la Scuola di Francoforte e il Wittgenstein delle “Riflessioni filosofiche”,⁶⁵⁴ Mitchell affronta il logocentrismo del novecentesco *Linguistic Turn* enfatizzando l’importanza del ruolo dei sistemi simbolici non linguistici (*non-linguistic symbol systems*),⁶⁵⁵ quale contro-altare all’imperante egemonia del testo scritto. Nel contesto comunicativo contemporaneo, in cui tutti i *media* vivono in una condizione più o meno accentuata di ibridazione, il testo letterario diventa una componente del dispositivo mediatico-visivo e narrativo di ciò che Mitchell definisce *mixed media*.

Il titolo dell’intervento è un chiaro riferimento alla ricerca che Michele Cometa ha svolto in merito al fenomeno dell’*ékphrasis*, quale strumento privilegiato per ripercorrere una storia della modernità letteraria ed artistica,⁶⁵⁶ che porti alla luce i motivi di attrito tra due arti “sorellastre” per interrogarne i limiti.⁶⁵⁷ Seguendo lo studio di John Hollander,⁶⁵⁸ Cometa commenta due tipologie di

⁶⁵⁰ R. BARTHES cfr. in J. CLIFFORD, G. E. MARCUS, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley CA, University of California Press, 1986.

⁶⁵¹ Cfr. M. COMETA, *Archeologia del dispositivo: Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Luigi Pellegrino Editore, 2016.

⁶⁵² Cfr. *supra*

⁶⁵³ Cfr. W.J.T. MITCHELL, *Iconology: Images, Text, Ideology*, Chicago IL, University of Chicago Press, 1986.

⁶⁵⁴ W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago IL, University of Chicago Press, 1994, p. 12

⁶⁵⁵ *Ibid.*

⁶⁵⁶ Cfr. M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.

⁶⁵⁷ M. COMETA, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, «Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», 3, 2005, p. 18.

⁶⁵⁸ J. HOLLANDER, *The Poetics of Ékphrasis*, «Word & Image», 4, 1988, pp. 209-219.

ékphrasis: quella nozionale e quella mimetica. La prima, *notional*, simbolicamente rappresentata dall'opera "Lo scudo di Achille", indica l'invenzione artistica di una figura mai esistita. La seconda, *actual*, invece si rivolge ad opere realmente esistenti, dove è possibile notare l'incontro-scontro tra i diversi codici espressivo-linguistici, che rimandano ad una più ampia conflittualità (quella tra reale e rappresentazione), come indicano i quadri di Joseph Mallord William Turner, dove la pittura cessa di rappresentare la realtà, falsificandola. Tale rapporto conflittuale tra testo e immagine viene "misurato" grazie a tre tipologie di *ékphrasis*: denotazione, dinamizzazione, integrazione. Dove la prima indica il grado minimo di conflittualità; la seconda esamina il contrasto tra "arti del tempo" e "arti dello spazio"; mentre la terza rappresenta il grado massimo di interazione tra l'elemento visuale e quello verbale, come dimostrato nelle copertine delle prime edizioni de "Il castello dei destini incrociati" (1973) e "Palomar" (1983).

IL PROCEDIMENTO ECFRASTICO NEGLI SCRITTI SULL'ARTE DI FRANCIS PONGE

di Serena Pompili

L'edizione 2018 dei *Rencontres de l'Archet*, incentrata sull'incontro tra letteratura e arti visive, ha analizzato approfonditamente il problema dell'ekphrasis. L'importanza del supporto linguistico nella ricezione dell'immagine ha generato diverse discussioni, data la diversa natura dei due mezzi espressivi: se il mezzo scritto presuppone il fattore temporale, l'immagine si esprime nell'immediatezza e nella simultaneità. L'arte da sempre fa affidamento sulla scrittura per poter essere descritta, ma è forse nel '900 che tale binomio si fa più intenso e problematico.

La questione della descrizione ecfraistica è centrale in questo momento culturale poiché, con l'abbandono dell'imposizione figurativa classica, l'opera d'arte diviene sempre più astratta e ermetica. Si rivela dunque necessario il ruolo del critico d'arte. Forse mai come ora le arti plastiche sono state così legate all'espressione scritta. Ma se molti intellettuali si dilettono nella critica d'arte e nella descrizione di opere a loro contemporanee, sono molti i dubbi che sorgono sulla validità di tale procedimento.

Primo fra tutti Francis Ponge. Nei suoi scritti *Le peintre à l'étude* (1948) e *L'Atelier contemporain* (1977), il poeta si sofferma su alcune delle maggiori personalità della scena artistica del periodo, come Picasso, Giacometti, Braque e Fautrier. Ponge riflette sulle similitudini e sulle differenze tra linguaggio poetico e artistico, chiedendosi se sia davvero possibile un discorso di interazione tra i due. Il poeta si pone una domanda essenziale: «Y a-t-il des mots pour la peinture?»⁶⁵⁹, ovvero: ci sono parole per la pittura?

Nel saggio *Notes sur les Otages*, Ponge ammette di trovarsi in una condizione di imbarazzo. La parola gli appare irrimediabilmente inadeguata di fronte alla tragicità del soggetto. Si tratta di un ciclo di opere realizzate da Fautrier tra il 1943 e il 1945 che rappresentano, seppure in maniera non figurativa, ritratti di ostaggi morenti durante la seconda guerra mondiale. Ponge ci comunica che la natura così atroce della rappresentazione non gli permette di scrivere con la giusta lucidità. Il testo che infatti dovrebbe offrire a noi spettatori una visione più chiara dell'opera in questione si fa confuso e frammentario. Dopo una serie di riflessioni, Ponge giunge ad una conclusione: non è possibile parlare di pittura. Ciò che Fautrier ha espresso attraverso la pittura, non può essere espresso altrimenti. Nonostante l'ammissione così perentoria dell'inadeguatezza della parola, Ponge prosegue nei suoi scritti ecfraistici. Capiamo dunque che l'impossibilità dell'ekphrasis così come è stata ammessa dal poeta è solo fittizia. È un punto di partenza nella sua ricerca, non la fine.

Michele Cometa, intervenuto durante i *rencontres*, scrive, riprendendo Baxandall:

“Non si danno spiegazioni dei quadri. Si spiegano le osservazioni fatte su di essi” [...] in una descrizione mancano sempre “le sequenze cromatiche, le relazioni spaziali, le proporzioni, spesso le stesse indicazioni di destra e sinistra”. L'unica cosa che una descrizione può fare è, insomma, “rappresentare nel modo migliore il pensiero che segue all'atto di vedere un quadro”. L'ekphrasis è in questa prospettiva sempre postuma rispetto alla visione.⁶⁶⁰

Quest'ottica chiarisce in gran parte il problema posto da Ponge. In effetti ciò che leggiamo è, per l'appunto, il suo sguardo postumo, il susseguirsi di un pensiero critico che muta incessantemente. In questa apparente impossibilità descrittiva, Ponge vede il segno della grandezza

⁶⁵⁹ F. PONGE, *Œuvres Complètes*, a cura di B. BEUGNOT, Parigi, Gallimard, 1999, tomo I, p.98.

⁶⁶⁰ M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, p.120.

dell'arte: «la bonne peinture sera celle dont, essayant toujours de parler, on ne pourra jamais rien dire de satisfaisant⁶⁶¹».

Bibliografia:

F. PONGE, *Œuvres complètes*, a cura di Bernard Beugnot, Parigi, Gallimard, 1999, tomo I.

F. PONGE, *Œuvres complètes*, a cura di Bernard Beugnot, Parigi, Gallimard, 2003, tomo II.

J. FAUTRIER, *Écrits Publics*, Tusson, L'Echoppe, 1995.

A. RUSSO, *Le peintre comme modèle: Du Surréalisme à l'extrême contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

B. VOUILLOUX, *Un art de la figure: Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

⁶⁶¹ F. PONGE, *op. cit.*, p.98.

IL CARTEGGIO SCIASCIA-RITTER SANTINI. UN DIALOGO SULLA VERITÀ TRA ITALIA E GERMANIA

di Elena Riccio

Come non di rado è accaduto, anche nel 1993 con la pubblicazione della traduzione inglese dei “Farm Hall transcripts”, una delle oracolari ipotesi avanzate da Sciascia ha trovato conferma. Tra le tante e dibattute questioni che hanno caratterizzato la ricezione de *La scomparsa di Majorana* una delle meno indagate è stata probabilmente quella sull’ipotesi dello scrittore riguardante i prigionieri di Farm Hall. Secondo questa suggestione di Sciascia, Werner Heisenberg e gli altri scienziati tedeschi (che erano stati tenuti prigionieri a Cambridge nel 1945) non avrebbero avuto intenzione di contribuire allo sviluppo della bomba atomica. A testimoniare un interesse di Sciascia per questa tesi compare – esposto presso la mostra di presentazione del Fondo Lea Ritter Santini alla Fondazione Sapegno – un biglietto indirizzato dall’autore a Ida Noddack, la chimica tedesca che sostenne di aver informato Fermi nel 1934 della (pur inconsapevole) invenzione della bomba atomica in Via Panisperna. Quando nel 1978 ci si apprestava alla pubblicazione in traduzione tedesca de *La scomparsa di Majorana* per i tipi di Seewald, Leonardo Sciascia e Lea Ritter Santini erano già in contatto, come si evince dalle corrispondenze illustrate da Albertina Fontana in occasione del decennale dalla morte della studiosa italo-tedesca presso i *Rencontres de l’Archet* 2018. La corrispondenza tra i due ebbe inizio, infatti, nel 1975 e rappresenta nel suo insieme una testimonianza della gestazione lunga e della mediazione paziente di cui la postfazione che Lea Ritter Santini curò per la traduzione tedesca del 1978 è frutto. L’interesse destato nella comparatista dalla lettura del saggio su Majorana è stato chiave di accesso per Sciascia per la ricerca in Germania di indizi che zittissero le polemiche suscitate dalle sue posizioni in ambito italiano. L’emblematico titolo della postfazione della Ritter Santini (*Uno strappo nel cielo di carta*) racconta già la posizione assunta dall’autrice nei riguardi della ricostruzione sciasciana della vicenda del giovane fisico scomparso. In particolare, cosa molto apprezzata dall’intellettuale racalmutese, la studiosa rivelò nello scritto alcune prove relative all’ipotesi di Sciascia su Heisenberg.⁶⁶² La corrispondenza tra Lea Ritter Santini e Leonardo Sciascia permette di focalizzare l’attenzione su diversi elementi che è importante sottolineare. Da un lato, infatti, le lettere restituiscono ancora una volta la poliedricità intellettuale della Ritter Santini, che vide nello scambio con Sciascia – fatto, oltre che di epistole, anche di libri e dediche – una nuova e ricca opportunità di comunicazione e mediazione tra Italia ed Europa; dall’altro, i contatti epistolari sono prova della complessità su cui si è fondato in Sciascia il concetto di verità, che non si è mai configurato come obiettivo bensì come ricerca doverosa e che l’autore in occasioni differenti ritenne urgente stimolare, anche e soprattutto attraverso la narrazione letteraria. Proprio in una collocazione sospesa tra realtà e finzione, tra scienza e letteratura, l’Ettore Majorana di Leonardo Sciascia si è presentato agli occhi di Lea Ritter Santini che non può, in virtù di una ricezione percepita dall’autore come corretta, non essere annoverata tra i critici con cui Sciascia, riservato e silenzioso scrittore, ha diviso per qualche tempo il peso della propria solitudine.⁶⁶³ Nella nota intervista rilasciata a Marcelle Padovani, e pubblicata nel 1979 (a Milano presso Mondadori) con il titolo *La Sicilia come metafora*, a pagina 78 l’autore dichiara: «Da parte mia ritengo che uno scrittore sia un uomo che vive e fa vivere la verità, che estrae dal complesso il semplice, che sdoppia e raddoppia – per sé e per gli altri – il piacere di vivere. Anche quando rappresenta terribili cose» ed è proprio nel solco di questa indagine sulle verità del mondo che è

⁶⁶² Questo specifico elemento fu apprezzato da Sciascia al punto da indurlo all’aggiunzione del commento della critica italo-tedesca all’edizione italiana uscita poi a Torino (presso la casa editrice Einaudi) nel 1985.

⁶⁶³ L. Ritter Santini scrive in *Uno strappo nel cielo di carta* (vd. L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, Milano, 1997, p. 102): «la scienza [...] è una irritabile forma del pensiero, e non ha perdonato alla letteratura la sua invenzione; non la tesi della rinuncia alla vita sulla terra, ma la sua motivazione e la sua spiegazione psicologica e scientifica».

interessante studiare il carteggio Sciascia-Ritter Santini, conservato presso la Fondazione Natalino Sapegno di Morgex (AO) all'interno del Fondo dedicato alla comparatista italo-tedesca insieme ad altri scambi con personaggi illustri (Andrea Zanzotto, Giorgio Caproni e molti altri) del panorama letterario del Novecento italiano.

Riferimenti bibliografici:

A. FONTANA, «*Leggere Majorana nel segno di Pirandello*», «*Todo Modo*», anno 6, 2016, pp. 13-22.

A. MOTTA, *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*, Sellerio, Palermo, 2009.

A. MOTTA (a cura di), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Lacaia, Manduria (LE), 1985.

E. RECAMI, *Il caso Majorana*, Di Renzo Editore, Roma, 2000.

E. RECAMI, *Letteratura e scienza*, «*Studium*», anno 110, 2014, pp. 407-415.

L. SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, Milano, 1997.

G. TRAINA, *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, La Vita Felice, Milano, 1999.

«IL FAUT TUER PEU À PEU LES IDÉES». LA CRITICA D'ARTE DI JEAN PAULHAN

di Giulia Scorza

La celebre tela *Au Rendez-vous des amis* di Max Ernst (1922) in cui, tra gli altri personaggi, viene raffigurato Jean Paulhan è solo una delle testimonianze dei contatti e dell'interesse che legano l'autore francese alla scena artistica del suo tempo.⁶⁶⁴ Tuttavia, Paulhan si dedica alla critica d'arte relativamente tardi: i suoi scritti sulla pittura si concentrano infatti nel periodo che va dall'inizio degli anni Quaranta alla prima metà degli anni Sessanta, e sono dunque successivi alle ricerche e ai numerosi studi sul linguaggio e sui rapporti tra parola e pensiero.⁶⁶⁵ Questi ultimi, secondo Julien Dieudonné, avevano condotto Paulhan nel mezzo di «un vertige paralysant»: ⁶⁶⁶ se le riflessioni sul linguaggio avevano portato a irriducibili aporie, il lavoro sulla pittura del Novecento, vera e propria «révélation», ⁶⁶⁷ rappresenta per Paulhan una via di uscita.⁶⁶⁸

Pittura moderna, informale, cubista, o astratta?

Nei testi consacrati alla pittura del Novecento, Jean Paulhan rifiuta le classificazioni univoche, prendendo così le distanze dalla critica d'arte di stampo accademico-scientifico. «Il ne faut pas trop exiger d'un mot». ⁶⁶⁹ È già una chiave di lettura: non vi è traccia, infatti, di definizioni precise riguardo a scuole o movimenti, nessuna etichetta rigida. Vi è anzi una tendenza all'oscillazione, all'incertezza: «la peinture moderne: l'abstraite comme la concrète, et la tachiste comme la constructive, d'un mot l'art informel»; ⁶⁷⁰ «Mais enfin si le mot *moderne* vous embarrasse, disons à la place *cubiste*»; ⁶⁷¹ «la peinture moderne ou, c'est tout un, du cubisme»; ⁶⁷² «La peinture abstraite commence le jour où le peintre – vers 1907 – appelle *portrait* une toile où personne ne saurait distinguer une bouche, un front ou des yeux»; ⁶⁷³ ma: «La peinture informelle apparaît certain jour de l'année 1910: c'est lorsque Braque et Picasso se mettent à composer des portraits, où pas un homme de bon sens ne saurait distinguer des yeux, un nez ni une tête». ⁶⁷⁴ Questi sono solo alcuni esempi della radicata instabilità terminologica che caratterizza il discorso di Paulhan. Se da un lato essa appare legata a difficoltà estrinseche («Il est difficile, il est vain sans doute de définir en quelques mots un art qui offre tant de figures diverses»), ⁶⁷⁵ dall'altro rappresenta una scelta interna: il discorso di Paulhan rifugge in modo costante le determinazioni nette e, interscambiando e sovrapponendo le classificazioni, le sconfessa e ne relativizza il valore. Da Braque a Klee, da Picasso a Fautrier, da Chagall a Dubuffet: al di là delle distinzioni cronologiche e stilistiche, l'attenzione critica di Paulhan si concentra su quanto di essenzialmente analogo si manifesta nell'atteggiamento e nell'opera di questi pittori. Pertanto, in ultima analisi, la

⁶⁶⁴ Cfr. *Jean Paulhan à travers ses peintres*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1974.

⁶⁶⁵ I testi di critica d'arte sono raccolti nel vol. V (di qui in avanti, *OC V*) delle *Œuvres Complètes* edita dal Cercle du Livre Précieux, 5 voll., Paris, 1966-1970. Inoltre, nel quadro della riedizione Gallimard dell'opera completa di Paulhan (sono usciti, dal 2006 al 2018, cinque dei sette tomi preannunciati), è prevista una futura nuova pubblicazione degli scritti sulla pittura, a cura di Bernard Baillaud.

⁶⁶⁶ J. DIEUDONNÉ, *Les Récits de Jean Paulhan*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 18.

⁶⁶⁷ Ivi, p. 106.

⁶⁶⁸ Un capitolo dello studio di Dieudonné si intitola infatti *Le Salut par la Peinture* (pp. 67-107).

⁶⁶⁹ J. Paulhan, *L'Art Informel. Éloge* [1959-1961], *OC V*, p. 243. Tutte le citazioni che seguono sono tratte da testi di Jean Paulhan: per evitare ripetizioni, di qui in avanti ci si limiterà a indicare direttamente l'opera di provenienza, omettendo il nome dell'autore.

⁶⁷⁰ *Discours muet* [1961], *OC V*, p. 9.

⁶⁷¹ *La Peinture cubiste* [1945-1957], *OC V*, p. 49.

⁶⁷² *Chagall à sa juste place* [1957], *OC V*, p. 157.

⁶⁷³ Ivi, p. 155.

⁶⁷⁴ *L'Art informel*, cit., p. 237.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

classificazione più solida e fondata che Paulhan propone, sebbene ambigua e allusiva, inquadra questi artisti all'interno di quella «qu'il faudrait appeler *la peinture de la part obscure ou du contresens*».⁶⁷⁶

«S'unir aux choses par un acte de pur amour, épouser leur rythme, les vivre»

Ne *L'Art Informel*, Paulhan prova a definire i tratti peculiari della «pittura della parte oscura», che si pongono in netto contrasto con l'estetica (e con l'etica) della «vieillesse picturale».⁶⁷⁷ Secondo l'autore, l'arte moderna è contraddistinta da tre caratteristiche principali: «renversement», «métamorphoses», «effacement».⁶⁷⁸ In breve, il *rovesciamento* operato dai grandi pittori del Novecento, da Braque a Dubuffet, consiste nel rifiuto di dipingere a partire dall'idea, di muoversi cioè, come facevano «les anciens peintres», dal senso verso il segno: «les nouveaux»⁶⁷⁹ sovvertono tale procedimento e, accogliendo lo *choc* di un mondo esterno non ancora interpretato, in un «transport tout pur»,⁶⁸⁰ cominciano dai segni sulla tela, a cui solo dopo, eventualmente, si può provare ad attribuire un qualche significato. «La réflexion suit l'acte».⁶⁸¹ Il pittore accoglie dal mondo delle cose – e poi rende a sua volta – un senso «si confus et brouillé que l'amateur de tableaux (et le peintre lui-même) s'y égarent».⁶⁸² Gli oggetti presenti sui quadri moderni non possono quindi essere colti dallo spettatore in una loro identità fissa e definita ma appaiono inafferrabili, aperti ad ogni possibile dislocazione. Essi non vengono bloccati e rappresentati secondo un solo punto di vista soggettivo, ma presentati in uno stato di continua *metamorfosi*, o ambiguità.⁶⁸³ Si tratta, per Paulhan, di una pittura «faite d'objets non pas débrouillés mais à débrouiller, non pas achevés mais à achever; des données brutes propres à choquer la réflexion; bref, saisis dans leur état problématique et confus».⁶⁸⁴ Il pittore moderno rinuncia così alla predominanza della soggettività, alla propria azione interpretativa (*effacement*):

Tout se passe comme si la plus brève réflexion, la plus mince prise de vue suffisait à priver l'artiste [...] de tout contact avec un objet qu'il s'agit bien moins de saisir ou de cerner que de laisser passer.⁶⁸⁵

Lasciar passare l'oggetto, evitare di inquadralo per mezzo di un'operazione riflessiva e razionale – poiché la coscienza, inevitabilmente, lo altera e snatura: eccoci dunque costantemente condotti, nonostante e quasi contro il tentativo di sistematizzazione critica, al fondamentale rifiuto dell'Idea, da cui dipendono tutti gli aspetti particolari dell'arte moderna. Le distinzioni alla base della triade *renversement-métamorphoses-effacement* si rivelano fragili: nel corso dell'argomentazione, infatti, i diversi aspetti relativi alle tre categorie finiscono per mescolarsi e sovrapporsi, come del resto accade negli altri testi sulla pittura. E, quasi per relativizzare il valore delle definizioni appena proposte, Paulhan dichiara:

Que reste-t-il? Ceci peut-être: les trois traits que j'ai relevés convergent en tout cas vers un même point. [...] Il semble qu'on assiste en tout cas à une entreprise parfaitement cohérente qui vise à chasser de l'art toute prise de vue, tout raisonnement, toute opinion.⁶⁸⁶

⁶⁷⁶ *Un jeune Ancêtre, Fautrier* [1955], *OC V*, p. 222. Il corsivo è mio.

⁶⁷⁷ *La Peinture cubiste*, cit., p. 59. Nei testi sulla pittura, Paulhan fa più volte riferimento alle innovazioni, in campo letterario, dell'opera di Rimbaud. In questo caso, è piuttosto evidente il richiamo alla celebre «vieillesse poétique» (A. RIMBAUD, *Alchimie du Verbe*, in *Une Saison en enfer, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 106).

⁶⁷⁸ *L'Art Informel*, cit., pp. 239-243.

⁶⁷⁹ Ivi, p. 239.

⁶⁸⁰ Ivi, p. 240.

⁶⁸¹ *La Peinture cubiste*, cit., p. 55.

⁶⁸² *L'Art Informel*, cit., p. 244.

⁶⁸³ Ivi, p. 241.

⁶⁸⁴ *Stefa* [1956], *OC V*, p. 171.

⁶⁸⁵ *L'Art Informel*, cit., p. 242.

Per riconquistare un contatto pieno e profondo con la verità delle cose, nel segno della freschezza e dell'imprevisto, afferma Paulhan, «il faut tuer [...] les idées».⁶⁸⁷ Infatti:

L'idée est décharnée, anatomique, fixe (au lieu que la réalité à tout instant se transforme devant nos yeux): fixe, et par là monotone, régulière; une fois pour toutes figée. [...] Il serait peu qu'elle simplifiât arbitrairement la réalité, la réduisît à des schèmes, à une ossature, la privât de son détail imprévu, de ses nuances, de ses surprises. Il semble encore qu'elle tende à la remplacer: qu'elle se suffise à elle-même sitôt formée. [...] Ainsi les idées tendent à nous couper des choses, elles forment une sorte de monde clos qui se suffit à soi-même, à l'écart de la réalité.⁶⁸⁸

A partire da questo centrale antiplatonismo del pittore «abandonné au parti pris des choses»⁶⁸⁹ derivano le caratteristiche individuate da Paulhan: soggettività debole e innocenza dell'artista;⁶⁹⁰ rifiuto della prospettiva («science des aspects» o «de l'interprétation»);⁶⁹¹ oggetti ambigui, colti e presentati sulla tela in «un instant de métamorphose»,⁶⁹² in uno spazio «d'avant la raison»,⁶⁹³ eppure così presenti, evidenti, indiscutibili: «Des objets qui ne prêtent pas à la moindre rêverie. [...] Ils sont présents, c'est tout».⁶⁹⁴ La tela viene infatti paragonata a un'insegna: «Tout ce qu'elle dit, c'est: "il y a" (et même IL Y A!)».⁶⁹⁵ I quadri moderni non sono più una dimostrazione che si vuol imporre, ma una suggestione che si propone, un invito rivolto alla libertà dello spettatore:⁶⁹⁶ una «présentation», dunque, e non più una «répresentation».⁶⁹⁷ Il pittore subisce, e poi propone, la felice ma anche spaventosa esperienza di «un œil nu au contact d'objets nus»,⁶⁹⁸ l'incontro immediato con un mondo che, indomito, risulta «plus vrai que le vrai».⁶⁹⁹ L'artista guarda alle cose del mondo «d'égal à égal».⁷⁰⁰ soggetto e oggetto si confondono, scoprendosi, per un istante, «exactement de même race».⁷⁰¹ La grande arte del Novecento presenta un «entremêlement où [le peintre moderne] n'est qu'un objet entre tant d'autres».⁷⁰² Crolla, per un attimo, il mondo abituale e accogliente, fatto di idee, gerarchie, valori e apparenze; crolla in occasione di fugaci ierofanie,⁷⁰³ di momenti miracolosi⁷⁰⁴ in cui il soggetto può entrare in contatto con «le pré-donné, le non-réfléchi, bref, ce qui existe avant que nous en prenions conscience»,⁷⁰⁵ e avere così accesso alla verità e alla presenza di quanto esiste al di fuori del sé. Paulhan guarda infatti al pensiero come a una condanna, un'ingiustizia, un vizio primigenio che ci separa e ci priva del mondo dei fenomeni. L'idea, scrive, «n'est pas si loin de ce que les chrétiens appellent le péché originel».⁷⁰⁶

⁶⁸⁶ Ivi, p. 244.

⁶⁸⁷ *Braque le Patron* [1940-1952], *OC V*, p. 21 (nel testo, Paulhan indica che la paternità dell'espressione appartiene a Braque).

⁶⁸⁸ *La Peinture cubiste*, cit., pp. 67-68.

⁶⁸⁹ *Braque le Patron*, cit., p. 17.

⁶⁹⁰ «Voici de nouveaux objets étranges, autonomes, ne tenant que d'eux-mêmes une existence dont le peintre est innocent.» (J. Paulhan, *Chagall à sa juste place*, cit., p. 155). Ma anche ne *La Peinture cubiste*, cit., pp. 110-111 e 134.

⁶⁹¹ *La Peinture cubiste*, cit., pp. 90-91.

⁶⁹² *Fautrier l'Enragé* [1943-1962], *OC V*, p. 201.

⁶⁹³ *La Peinture cubiste*, cit., p. 98.

⁶⁹⁴ Ivi, p. 57.

⁶⁹⁵ Ivi, p. 81.

⁶⁹⁶ Ivi, p. 73.

⁶⁹⁷ Ivi, pp. 65-66. Ma anche ne *L'Art Informel*, cit., p. 246.

⁶⁹⁸ *La Peinture cubiste*, cit., p. 93.

⁶⁹⁹ *Lambert-Loubère* [1964], *OC V*, p. 173.

⁷⁰⁰ *Chagall à sa juste place*, cit., p. 159.

⁷⁰¹ *La Peinture cubiste*, cit., p. 79.

⁷⁰² Ivi, p. 101.

⁷⁰³ *La Peinture cubiste*, cit., p. 119.

⁷⁰⁴ Ivi, p. 81.

⁷⁰⁵ Ivi, p. 135.

⁷⁰⁶ *Lettre à Jean Dubuffet* [1944], *OC V*, p. 152.

Il existe peut-être un vice originel du monde, des arbres et des hommes tels que nous les voyons – et ce pourrait bien être justement que nous les voyons. Un défaut essentiel de nos procédés et de nos moyens – et ce pourrait être qu'ils sont précisément des moyens et des procédés, que nous avons inventés. Et donc qui n'ont qu'une vérité fragile, qui tiennent à nos idées (et pourraient disparaître avec elles) [...]; bref dont rien ne nous garantit la vérité.⁷⁰⁷

Ma quale garanzia si può mai ottenere, si domanda l'autore, che non sia essa stessa pensiero soggettivo? «Il faut parier et jeter le dé» è la sua risposta: «Vous ne pouvez vous arracher au règne des idées et des rêves que par une décision purement arbitraire: confiance, superstition»,⁷⁰⁸ «foi animale».⁷⁰⁹ Chi rifiuta il salto,⁷¹⁰ chi soffoca lo slancio,⁷¹¹ è punito: gli oggetti «pâlissent et s'effacent de lui».⁷¹² Ed è proprio a questo salto fiducioso, a questa avanzata nell'ombra,⁷¹³ che invita la pittura moderna: «il ne s'agit pas de comprendre. La peinture moderne exige dès l'abord certain élan, que nous demeurons parfaitement libres de lui refuser».⁷¹⁴ Ma se invece accettiamo il rischio di sfuggire alla tentazione del pensiero⁷¹⁵ – alle ragioni – quali possibili gioie, sorprese, ricompense!

Finies le habitudes, comme on dit, toutes faites! Finies les idées, les rêvasseries, les manies! Voici le jardin lui-même. Non moins réel que nous. Non moins épais. [...] Il semble qu'il s'ouvre à nous une vie nouvelle.⁷¹⁶

Secondo Paulhan, val la pena, sicuramente, di correre i pericoli⁷¹⁷ e tentare l'avventura imprudente.⁷¹⁸ Non a caso troviamo più volte, nei suoi testi sulla pittura, la correlazione tra l'esperienza a cui ci invita l'arte moderna e l'amore: per unirsi alle cose del mondo, è necessario un «acte de pur amour»,⁷¹⁹ scrive. E anche: «Le second amour n'offre pas les surprises du premier [...]. Comment réveiller la fraîcheur du monde? Il y faut en tout cas rompre d'abord avec le passé – avec tous les passés».⁷²⁰ Così come, per aprirsi e entrare veramente in contatto con l'altro-da-sé, «il faut tuer peu à peu les idées qu'on a eues».⁷²¹ Quando infatti si tratta di formulare un giudizio di valore, ecco la domanda che Paulhan pone a se stesso e al lettore: «Si le meilleur peintre était celui de qui l'opération nous initie le plus innocemment – je veux dire sans calculs ni raisons – à ce nouvel état de l'art et de l'amour?».⁷²²

⁷⁰⁷ *Chagall à sa juste place*, cit., p. 158.

⁷⁰⁸ *La Peinture cubiste*, cit., p. 142.

⁷⁰⁹ Ivi, p. 134.

⁷¹⁰ Ivi, p. 144.

⁷¹¹ *Lambert-Loubère*, cit., p. 173.

⁷¹² *La Peinture cubiste*, cit., p. 142.

⁷¹³ Ivi, p. 144.

⁷¹⁴ Ivi, p. 72.

⁷¹⁵ All'interno di più testi di Paulhan sono presenti capitoli intitolati *La Tentation de la pensée*: ne *La Rhétorique avait son mot de passe* [1946], in *Œuvres Complètes*, vol. III. *Les Fleurs de Tarbes*, édition établie, préfacée et annotée par Bernard Baillaud, Paris, Gallimard («Blanche»), 2011, pp. 287-293; ne *Les Douleurs imaginaires* [1955], in *Œuvres Complètes*, vol. III, cit., pp. 439-443; ne *Le Clair et l'Obscur* [1958], in *Œuvres Complètes*, vol. III, cit., pp. 457-461.

⁷¹⁶ *La Peinture cubiste*, cit., p. 74.

⁷¹⁷ «Que de morts sur nos murs, à nos vitres! Que de momies qui ont été jadis des personnages actifs, agités, inquiétants et puis se sont fanés comme des feuilles. Qui sont devenus de simples idées comme d'autres. Mais non! Pour cette fois j'avais préféré les dangers» (*La Peinture cubiste*, cit., p. 79). «Il vaudrait certes la peine de sacrifier une vie à la recherche de pareils moments» (*Fautrier l'Enragé*, cit., p. 216).

⁷¹⁸ *Peindre en Dieu* [1963], *OC V*, p. 40.

⁷¹⁹ *La Peinture cubiste*, cit., p. 136.

⁷²⁰ Ivi, p. 137.

⁷²¹ *Braque le Patron*, cit., p. 21. Si tratta, per Paulhan, di una scommessa e di un voto impossibili da mantenere una volta per tutte, ma da rinnovare costantemente (*La Peinture cubiste*, cit., p. 144).

⁷²² *Grâce et atrocité de Fautrier* [1958], *OC V*, p. 226.

IMMAGINE E PAROLA NEL TEATRO DI CARYL CHURCHILL: L'IRRUZIONE DELLE ARTI FIGURATIVE IN *TOP GIRLS*

di Luca Tosadori

Le arti figurative sono da sempre in dialogo con le arti performative, un dialogo che molto spesso riesce a scendere a livelli di significazione profondi, senza limitarsi agli aspetti estetici e decorativi propri dei semplici oggetti di scena. Sebbene gli scambi tra questi due mondi avvengano bilateralmente (si pensi all'elemento drammatico nelle composizioni di Jacques-Louis David), vorrei qui soffermarmi sulla presenza delle immagini in scena. A teatro, un dipinto può essere reso visibile al pubblico nella sua materialità tramite ostentazione dello stesso; in altri casi ci si riferisce ad esso solo verbalmente o per mezzo di segni indicali.⁷²³ Tuttavia, adottando un'ottica postmodernista, è possibile andare oltre i limiti spaziali imposti dalle arti visive, scardinandone le regole di rappresentabilità e offrendo nuovi spunti di riflessione. Partendo da una breve disamina sulla compresenza di immagine e parola in Shakespeare, questo contributo intende esplorare l'evoluzione dell'influenza reciproca tra arte e teatro nell'opera della grande drammaturga inglese Caryl Churchill (1938). Attraverso l'analisi di uno specifico personaggio in *Top Girls* (1982), uno dei suoi *plays* più celebri, si cercherà di esaminare l'apporto dell'autrice all'intermedialità, o meglio il ricorso a linguaggi artistici diversi all'interno di un'unica opera teatrale.

Shakespeare è stato sicuramente un innovatore nella sperimentazione con elementi pittorici all'interno delle sue opere. I dipinti in scena assumono una valenza simbolica e diventano essi stessi parte del discorso narrativo. Nel suo studio delle interrelazioni tra visivo e verbale in una selezione di *plays* Shakespeariani, Keir Elam afferma che i dipinti, e specialmente i ritratti, non sono solo degli elementi ornamentali, bensì degli interlocutori che contribuiscono a delineare le paure, i desideri e le speranze dei personaggi, dandoci allo stesso tempo un'idea molto chiara della cultura visuale dell'Inghilterra elisabettiana.⁷²⁴ Nel teatro di Shakespeare, il tema della rappresentabilità attraverso diverse forme espressive è centrale: sebbene Amleto sia scettico rispetto a qualsiasi tipo di rappresentazione artistica, egli «thinks in pictures»,⁷²⁵ proiettando tutte le sue insicurezze sulle immagini pittoriche che si ritrova di fronte, come i ritratti del padre e dello zio nella celebre *closet scene* (atto iii, scena iv). Questa dicotomia esemplifica la relazione contraddittoria di Shakespeare circa le possibilità della rappresentazione artistica, con un implicito commento sulla natura problematica della stessa rappresentazione drammatica.⁷²⁶ Nonostante i limiti di rappresentabilità, «Shakespeare's pictures inhabit the border territory between the material and the imaginary».⁷²⁷ I personaggi in scena, così come gli spettatori, compiono un implicito processo di astrazione dalle qualità materiali dell'immagine, assegnandovi delle qualità mentali e collegando il soggetto stesso del dipinto ad un'idea, un sentimento, un concetto.⁷²⁸ In questo modo, il linguaggio drammatico si fa iconico: così come Amleto, anche Shakespeare ragiona (e scrive) per immagini.⁷²⁹

Questo fertile rapporto tra immagine e parola arriva fino a Caryl Churchill, una delle drammaturghe inglesi contemporanee più prolifiche e acclamate dalla critica. Churchill è nota per la sua infaticabile ricerca di forme drammatiche sempre nuove e per il suo costante ricorso ad elementi

⁷²³ Si fa qui riferimento alle categorie del semiologo Charles Sanders Peirce, il quale distingue tra segno iconico, segno indicale e simbolo nella formalizzazione del rapporto tra significante e significato. (C.S. PEIRCE CHARLES S., *Collected Papers*, Cambridge, (Mass.), Harvard U.P., 1931–58).

⁷²⁴ K. ELAM, *Shakespeare's Pictures: Visual Objects in the Drama*, Londra, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017.

⁷²⁵ «pensa per immagini», *Ibid.*, p. 11, [traduzione a cura di chi scrive].

⁷²⁶ *Ibid.* p.28.

⁷²⁷ «le immagini di Shakespeare abitano il territorio di confine tra il materiale e l'immaginario», *Ibid.* p. 15 [traduzione a cura di chi scrive].

⁷²⁸ *Ibid.* p. 15.

⁷²⁹ *Ibid.* p. 47.

esterni al mondo teatrale propriamente detto, provenienti ad esempio dalla danza e dalle arti figurative, il che fa del suo teatro l'espressione di quell'atteggiamento di critica postmodernista che vede il testo teatrale come perfetto campo di sperimentazione formale e di contaminazione di generi espressivi in dialogo tra loro. Il concetto di intermedialità è alla base degli esperimenti formali della drammaturgia, la cui versatilità artistica viene paragonata dalla collega Sarah Daniels a quella di Picasso.⁷³⁰ Churchill è alla costante ricerca di forme espressive che possano in qualche modo adeguarsi all'evoluzione dei suoi contenuti, dalla feroce satira sul mondo della finanza londinese in *Serious Money* (1987) al reportage sul crollo dei regimi comunisti in *Mad Forest* (1990).

Il mio contributo si focalizza però su *Top Girls* (1982), una delle opere che meglio interpretano la volontà dell'autrice di sfidare le convenzioni teatrali, mettendo allo stesso tempo in discussione la natura ingannevole delle immagini. Andato in scena al Royal Court Theatre, tempio della nuova drammaturgia inglese, per la regia di Max Stafford-Clark, il *play* è il commento politico più esplicito che l'autrice rivolge al primo ministro Margaret Thatcher, salita al potere nel 1979. Attraverso l'analisi della protagonista Marlene, una *top girl* in carriera che ha deciso di sacrificare la vita familiare per arrivare al tanto sospirato successo, Churchill restituisce un'immagine disincantata del femminismo che, durante quegli anni, spingeva molte donne a rinnegare qualsiasi dovere dettato dal patriarcato, per dedicarsi completamente alla realizzazione delle proprie ambizioni lavorative. Già nella sua precedente opera *Owners* (1972), l'autrice si era interrogata sul rapporto tra femminismo e capitalismo, ribadendo come il «material success for a few women did not build solidarity or foster change for the majority», in riferimento ai «personal costs paid by women who attained the status of 'high flyer'».⁷³¹ In questo modo Marlene, che rinnega la sua maternità per inseguire il successo, rimanda alla stessa Thatcher che, nonostante sia stata la prima donna a diventare primo ministro del Regno Unito, ha incentrato tutta la sua attività politica su un'ideologia individualista e anti-femminista, ad esempio con lo smantellamento del welfare che garantiva i congedi per maternità o l'accesso ad asili nido statali.

Dal punto di vista formale, l'elemento più innovativo in *Top Girls* consiste nell'inserimento di un primo atto che funge da bizzarro antefatto alla vicenda vera e propria. La protagonista Marlene, per festeggiare un'importante promozione, invita a cena un improbabile gruppo di donne che in qualche modo le sono d'ispirazione. Si tratta di figure storicamente esistite, come l'esploratrice vittoriana Isabella Bird e la cortigiana giapponese del '300 Lady Nijo, una donna proveniente da leggende medievali, come la Papessa Giovanna, un personaggio letterario, come la Paziente Griselda, presente in Petrarca, Boccaccio e Chaucer, e infine il soggetto di un dipinto, ovvero "Margherita la Pazza", protagonista del celebre quadro di Pieter Bruegel il Vecchio e chiamata "Dull Gret" nel *play*. Nella scelta di rappresentare questo ritrovo di donne provenienti da culture ed epoche differenti, Churchill si sarebbe ispirata all'installazione *The Dinner Party*, realizzata tra il 1974 e il 1979 dall'artista femminista Judy Chicago. Si tratta di una grande tavolata dalla forma triangolare sulla quale è posta una tovaglia che vede ricamati i nomi di 39 donne che, da Santa Brigida a Virginia Woolf, hanno saputo raggiungere grandi traguardi in circostanze a loro sfavorevoli, invitando quindi gli osservatori ad «imagine what a history of Western civilization that equally valued women's contribution might look like.»⁷³² Se però la tavolata di Judy Chicago rimane vuota, come a sottolineare l'assenza delle donne nei libri di storia, in *Top Girls* questi personaggi femminili si riappropriano della scena, creando una corallità di voci che va a ribadire la

⁷³⁰ H. STEPHENSON, N. LANGRIDGE, *Sarah Daniels*, in *Rage and Reason: Women Playwright on Playwriting*, a cura di H. STEPHENSON, N. LANGRIDGE, Londra, Methuen, p. 6.

⁷³¹ «il successo materiale di poche donne non è stato in grado di costruire solidarietà né di incentivare un cambiamento nella maggioranza. [...] i costi personali pagati dalle donne che hanno raggiunto lo status di "donne di successo"», J. REINELT, *On feminist and sexual politics*, in *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, a cura di E. ASTON e E. DIAMOND, Cambridge, Cambridge University Press, p. 30, [traduzione a cura di chi scrive].

⁷³² «immaginare come potrebbe essere una storia della civiltà occidentale che valorizzi in modo equo il contributo delle donne», J.F. GERHARD, *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970-2007*, Athens (Georgia), University of Georgia Press, 2016, p. 16, [traduzione a cura di chi scrive].

loro volontà di rivendicare la propria indipendenza. Partendo da un'installazione di grande impatto come quella di Judy Chicago, Churchill rielabora dunque una delle questioni centrali del dibattito sulla riscoperta di figure femminili, storicamente esistite o provenienti dal mondo delle arti e della letteratura, che in un modo o nell'altro hanno scritto l'*herstory*.⁷³³ Dando loro un corpo e una voce, la drammaturga rielabora il suo personale *Dinner Party*, in cui, grazie alla parola, siamo invitati a riflettere in maniera più profonda sulla storia e il senso di questi personaggi. In questo caso, la trasposizione dalle arti visive, anche senza un'esplicita citazione da parte della drammaturga, è evidente. Tuttavia, Churchill è in grado di fornire una critica molto acuta su cosa significhi davvero raggiungere l'apparente successo, attraverso uno studio psicologico dei personaggi che ci vengono presentati in tutte le loro contraddizioni e la loro fragilità.

Tra di tutti ne spicca uno che, a sua volta, fa riferimento al mondo delle arti figurative. Si tratta di Dull Gret, il soggetto del controverso dipinto di Bruegel datato 1561, dove la contadina viene rappresentata con un'armatura maschile, mentre guida un gruppo di donne verso la bocca dell'inferno per combattere il diavolo. Il soggetto di "Margherita la Pazza" proviene dalla tradizione dei proverbi fiamminghi, in cui la stessa è emblema della donna irascibile e moglie dominatrice, così testarda e determinata da riuscire ad andare all'inferno per poi riemergere senza un graffio. Come spiega lo storico dell'arte Walter Gibson, Pieter Bruegel amava prendere letteralmente i proverbi nei suoi dipinti, sfruttandone il carattere iperbolico per creare effetti comici.⁷³⁴ Il personaggio Gret ha dunque una connotazione piuttosto grottesca e parodica, sottolineata dall'armatura che indossa, considerata totalmente inappropriata per una donna. Gibson suggerisce anche che forse l'autore è stato ispirato «by the unusual independence that Netherlandish women seem to have enjoyed during Bruegel's lifetime».⁷³⁵

Churchill è consapevole della tradizionale immagine di Dull Gret, e se ne riappropria dandole un nuovo significato. In *Top Girls*, questo personaggio si differenzia nettamente dalle altre commensali, sia sul piano visivo che su quello linguistico. Non interagisce quasi mai con il resto del gruppo, è schiva e diffidente e appare decisamente statica rispetto alle altre, forse a rimarcare la sua provenienza da un dipinto che l'ha immortalata nella sua posizione bellicosa. Non proferisce quasi parola, ma si limita a rispondere solo se interpellata, con battute monosillabiche come «pig» o «cake».⁷³⁶ Nonostante la sua apparente estraneità alla scena, Gret avrà il monologo più lungo in chiusura dell'atto. Il rumoroso sovrapporsi di voci degli altri personaggi, che vogliono raccontare la propria storia di autoaffermazione senza però prestare ascolto al resto, si interrompe solo quando Gret improvvisamente si desta dal suo sopore e inizia a descrivere le atrocità che ha dovuto subire, compresa la perdita di due figli, con un monologo crudo ed efferato, che allo stesso tempo ammutolisce e galvanizza le commensali, le quali, per la prima volta, ascoltano con attenzione. Ciò che viene riferito da Gret può essere interpretato come la volontà della Churchill di dare voce a chi non ha mai potuto esprimersi apertamente. Come è stato notato da Darren Gobert, questa «vision of women fighting alongside one another in a collective endeavour [...] looks like feminism».⁷³⁷ Per Joseph Marhol, invece, l'assalto di Gret e le altre donne «parodies radical and bourgeois forms of feminism, which either reverse or capitalise on existing inequalities rather than remove them».⁷³⁸

⁷³³ Il termine *herstory*, in contrapposizione alla patriarcale *history* è un gioco di parole utilizzato già nel 1970 da Robin Morgan nel suo saggio *Goodbye to All That*, con l'obiettivo di dare voce ad una storia che contempra la presenza di figure femminili.

⁷³⁴ W. S. GIBSON, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, Berkeley, California University Press, 2006, p. 124.

⁷³⁵ «dall'inusuale indipendenza di cui le donne nederlandesi apparentemente godevano ai tempi di Bruegel», *Ibid.* p. 141, [traduzione a cura di chi scrive].

⁷³⁶ C. CHURCHILL, *Plays: 2. Softcops, Top Girls, Fen, Serious Money*, London, Methuen, 1990.

⁷³⁷ «visione di donne che combattono una accanto all'altra in un'impresa collettiva [...] sembra rimandare al femminismo», G. DARREN, *The Theatre of Caryl Churchill*, London, Methuen, 2014, p. 15, [traduzione a cura di chi scrive].

⁷³⁸ «diventa parodia di forme del femminismo radicale e borghese, che allo stesso tempo ribaltano o insistono sulle ineguaglianze, invece che rimuoverle», J. MARHOL, *De-realised Women: Performance and Identity in Churchill's Top*

Gobert però aggiunge che “Margherita la Pazza” è un mito d’invenzione maschile che non contempla il punto di vista del soggetto rappresentato.⁷³⁹ L’osservatore del dipinto di Bruegel non conosce le motivazioni del gesto di queste donne, ed è conturbato dal loro atteggiamento grottescamente violento. Churchill offre dunque un’altra versione, in cui Gret si fa portavoce di tutte quelle donne che nella storia sono state relegate ai margini, criticate e derise per la loro determinazione a ribellarsi contro la volontà patriarcale. Andando oltre l’immagine, il monologo finale è la trasposizione ecfrastica di qualcosa che in realtà non è mai stato esplicitato. Certamente Churchill si appropria di codici espressivi e li rielabora a suo piacimento ai fini dell’opera, ma in un certo senso riesce anche a stimolare una riflessione sui meccanismi di oppressione che hanno caratterizzato la storia delle donne.

In conclusione, se nei *plays* Shakespeariani il ritratto esce dal suo ruolo meramente decorativo e diventa protagonista della scena, veicolando le emozioni dei personaggi e ribadendo la fragilità di qualsiasi tipo di rappresentazione artistica, in Churchill gli elementi figurativi vengono reinterpretati per riportare la nostra attenzione sul loro contenuto. Non è più presente il dipinto, che esso sia in scena o fuori scena, mai i personaggi stessi rimandano ad un’opera, nota o meno al pubblico, per mezzo di riferimenti verbali e non-verbali, come nel caso del *Dinner Party* e di *Dull Gret*. La drammaturga non ha mai nascosto le sue posizioni politiche e la sua fede nel perpetuo rinnovamento delle forme artistiche; il ricorso a nuovi linguaggi altro non è che un espediente drammaturgico che ammalia lo spettatore, lo disturba, ma soprattutto non può lasciarlo indifferente.

Girls, in *Contemporary British Drama, 1970-90*, a cura di H. ZEIFMAN e C. ZIMMERMAN, London, Macmillan, 1993, p. 316, [traduzione a cura di chi scrive].

⁷³⁹ G. DARREN, p. 15.

APPENDICE

ATTANASIO Elisa (Sorbonne Université)

Dottorato di afferenza: Culture Letterarie, Filologiche e Storiche (Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, Università degli Studi di Bologna) e Études Italiennes (Sorbonne Université)

Tutor: prof. Marco Antonio Bazzocchi (Università degli Studi di Bologna) e prof. Davide Luglio (Sorbonne Université)

Elisa Attanasio, dopo aver conseguito un dottorato di ricerca in “Culture letterarie, filologiche e storiche” presso l’Università degli Studi di Bologna in co-tutela con l’Université Paris-Sorbonne, insegna e svolge attività di ricerca presso l’Université Sorbonne Nouvelle di Parigi. È autrice di una monografia intitolata *Goffredo Parise. I Sillabari della percezione* (Mimesis 2019) e di diversi saggi dedicati a scrittori italiani e francesi del secondo Novecento. I suoi interessi vertono soprattutto sulla relazione tra letteratura e filosofia, gli aspetti visuali e artistici dell’opera letteraria, la contaminazione tra testi narrativi e reportage.

Aree di ricerca: Goffredo Parise, visività, fenomenologia, percezione.

BATTAGLIOLA Davide (Università di Siena - attualmente post-doc presso l’Università degli Studi di Milano)

Dottorato di afferenza: Filologia e critica

Tutor: prof.ssa Maria Luisa Meneghetti

Davide Battagliola ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Filologia e Critica presso l’Università di Siena nel 2018. La tesi dottorale è stata dedicata alla tradizione manoscritta del *Livre de Moralitez* e ai volgarizzamenti italo-romanzi dell’opera. Dal giugno 2018 al maggio 2019 è stato titolare di un assegno di ricerca in Filologia Romanza presso l’Università degli Studi di Milano, nell’ambito di un progetto dedicato allo studio delle *scriptae* galloromanze in Italia. È attualmente coinvolto nel progetto di pubblicazione dell’edizione critica del manoscritto Saibante-Hamilton 390 della Staatsbibliothek di Berlino.

Aree di ricerca: filologia romanza, codicologia, critica testuale.

BATTISTINI Lorenzo (Università di Napoli “L’Orientale” / Museo Galileo di Firenze)

Dottorato di afferenza: Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Tutor: prof. Carlo Vecce

Mi sono addottorato nell’aprile 2018 con una tesi dal titolo *Dal libro di famiglia al libro dei ‘Ricordi’. Forme di scrittura dell’io nell’opera di Francesco Guicciardini*. Scopo di quella ricerca era di osservare l’evoluzione della scrittura autobiografica di Francesco Guicciardini, un autore che sfrutta diverse consuetudini testuali e letterarie dell’epoca – dal libro di famiglia all’esame di coscienza, dalla retorica classica di tipo giudiziario e consolatorio alla *brevitas* della forma-ricordo – per riflettere sulla propria esperienza di vita. Ho quindi messo in evidenza: in primo luogo, le ragioni che spingono Guicciardini a passare da un testo l’altro, spesso legate ad eventi storico-biografici segnanti; in secondo luogo, lo scarto che i suoi scritti creano con i generi ai quali afferiscono. Lungi dal costituire una ripresa pedissequa, ogni modello viene infatti profondamente rivisto e rielaborato dallo storico fiorentino sulla base di esigenze diverse.

A partire da agosto 2018 ho iniziato a collaborare con il Museo Galileo di Firenze per il progetto Leonardo//theK@, volto alla catalogazione e alla digitalizzazione di tutti i fogli di Leonardo da Vinci. Lo scopo sarà quello di creare una piattaforma che possa far dialogare tra loro, sulla base di un ordinamento tematico e cronologico, anche fogli conservati in luoghi diversi e distanti migliaia di chilometri,

permettendo così ad ogni utente, specialista e non, di muoversi all'interno del *mare magnum* degli autografi e della critica leonardiana. In seno alle attività svolte dal Museo Galileo, ho altresì collaborato alla ricostruzione digitale della biblioteca del genio vinciano e alla mostra 'Leonardo da Vinci e il moto perpetuo'. Al momento le mie ricerche su Leonardo vertono sull'uso dell'analogia e della metafora del 'libro della natura' all'interno della sua opera.

Aree di ricerca: autobiografia, libri di famiglia, Guicciardini, Leonardo da Vinci.

BRARDA Nicola (Sorbonne Université, Università di Bologna)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Letteratura Italiana, cotutela tra Sorbonne Université e l'Università di Bologna

Tutor: prof. Davide Luglio (Sorbonne Université) e prof.ssa Giuliana Benvenuti (Alma Mater Studiorum, Bologna)

Titolo della ricerca in corso: *Frontiere nella città: spazi e identità nella letteratura della migrazione in Italia.*

Alunno presso l'Ecole Normale Supérieure de Paris, Nicola Brarda lavora attualmente ad un dottorato sotto la direzione di Davide Luglio e Giuliana Benvenuti, sul tema "Frontiere nella città : spazio e identità nella letteratura della migrazione in Italia". Il suo lavoro di ricerca investe la rappresentazione letteraria dello spazio urbano, focalizzandosi sulle diverse esperienze di confine che avvengono all'interno di esso. La nozione di confine, ripresa principalmente dagli studi antropologici e sociologici, viene applicata qui all'analisi letteraria per rileggere il corpus della "migrazione", e vedere in che modo la città costituisca un luogo di costruzione identitaria per le soggettività migranti che la vivono e la raccontano.

Aree di ricerca: postcolonial studies, gender studies, letteratura e spazio urbano.

CIRNIGLIARO Giuditta (Rutgers University)

Dottorato di afferenza: Italian Studies

Tutor: prof. Andrea Baldi, prof. Carlo Vecce

Titolo della ricerca in corso: *Il rapporto tra parole e immagini nella biblioteca di Leonardo: favole, emblemi e osservazioni scientifiche.*

Nei manoscritti di Leonardo parole e immagini concorrono all'interno di una medesima sequenza narrativa per la rappresentazione della natura in trasformazione. Tra i principali archetipi di tale modalità di scrittura sono la *Storia naturale* di Plinio e le *Favole* di Esopo, che compaiono nelle liste di libri appartenenti alla biblioteca personale di Leonardo. La ricerca intende mostrare l'interazione sulle carte vinciane di forme comunicative differenti, quali favole, emblemi e osservazioni scientifiche. Attraverso la contaminazione di codici espressivi appartenenti a vari campi del sapere (linguistico, artistico e scientifico-filosofico), Leonardo conferisce al dato empirico una funzione etico-morale, che si inserisce in un più ampio progetto di indagine del mondo naturale e del rapporto tra letteratura e scienza, arte e natura.

Aree di ricerca: Leonardo da Vinci, favole, emblemi, biblioteca.

CUIF Anne-Gaëlle (Università degli studi di Torino – Université de Tours)

Dottorato di afferenza: Lettere - Italianistica

Tutor: prof.ssa Erminia Ardissino

Titolo della ricerca: *La nozione di soavità come dolcezza e medicina dell'anima nell'opera di Dante Alighieri.*

Il presente progetto propone l'analisi del concetto di *soavità* come dolcezza terapeutica nell'opera di Dante Alighieri con un'attenzione particolare alla sua corrispondenza con la nozione di *suavitas* nei testi latini classici e patristici. La *soavità* rappresenta una dolcezza di natura iniziatica e terapeutica, sintesi delle teorie filosofiche e teologiche sulla salute e la felicità dell'anima umana da Platone a Bonaventura. Dante è all'origine di un uso significativo del termine e del suo sviluppo nella lingua italiana fino a Petrarca. Come nozione principalmente riferita alla definizione della retorica e della poetica ispirata dal Dolce stil novo, la *soavità* rappresenta in effetti un concetto più complesso, ereditato dalla sua origine latina: essa definisce un percorso etico, spirituale, pedagogico e terapeutico dell'anima, che Dante descrive nel suo Convivio, nell'ambito di proporre una cura a "l'intelletto infermo" dell'uomo (Cv, IV, xv, 11). La ricerca si articola quindi in due grandi tempi: per primo lo studio delle nozioni latine di *dulcedo* e di *suavitas*, dalla letteratura latina classica alla letteratura dottrinale patristica con un cenno alla nozione di *soavità* nella prosa e la lirica italiana del duecento. In un secondo tempo, studiamo le nozioni di dolcezza e di *soavità* nell'opera di Dante dalla definizione teorica che ne dà nel Convivio come etica «Soavitade» (Cv IV, 24, 11), ai loro significati particolari in Purgatorio e Paradiso con l'espressione di una «soave medicina» (Par XX, v.141). Così, oltre dalla definizione di una retorica e di una poetica "nuova", Dante fonda nella *soavità* l'esperienza sensuale di una bellezza assoluta, un complesso filosofico, che trascende il piacere estetico: la *soavità* è l'anima di Beatrice, accesso al Paradiso, la quale emana dall'effetto terapeutico del Verbo divino e della Grazia divina, agendo attraverso l'opera lirica per infondersi in modo "saldo" nel profondo dell'anima e costituirne la definitiva salvezza.

Aree di ricerca: studi danteschi, musicologia, patristica, medicina.

D'AGOSTINO Ada (Università degli Studi di Roma La Sapienza)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Scienze documentarie, linguistiche e letterarie (XXXIII ciclo)

Tutor: prof.ssa Laura Di Nicol

Argomento della ricerca in corso: *Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino. Genesi e struttura del romanzo-labirinto.*

La mia ricerca si concentra sulle modalità con cui Calvino costruisce l'iper-romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, e ha l'obiettivo di individuare le intenzioni che veicolano e orientano la stesura del testo. L'analisi si concentra, in particolare, sugli anni immediatamente precedenti l'inizio della scrittura (1975-1977), e sul momento di composizione del testo (1977-1979).

L'esame critico-interpretativo sonda, inoltre, alcuni aspetti specifici dell'opera, tra cui: i *limina* testuali di alcuni Incipit; il concetto di "desiderio" come motore propulsivo della lettura e, specularmente, della scrittura; l'interesse calviniano per la cibernetica, e per il suo potenziale utilizzo nel campo letterario; la riflessione sul rapporto tra «mondo scritto» e «mondo non scritto», continuamente proposta nelle pagine dell'opera, e punto cardine della poetica calviniana.

Aree di ricerca: letteratura italiana contemporanea.

DE MIN Silvia (Sorbonne Université - Parigi)

Équipe di afferenza: ELCI (Équipe Culture et Littérature Italiennes) –

Dottorato XXVIII ciclo conseguito nel 2016

Tutor: prof. Fabiano Andrea

Titolo della ricerca: *Ékphrasis e teatro*

Durante il dottorato ho elaborato una teoria dell'ékphrasis teatrale, trattando il rapporto tra parola e immagine per evidenziare una perenne tensione tra i modi del rappresentativo, considerando i limiti espressivi del linguaggio e quelli della visione. La questione, per quanto vasta e complessa, è stata affrontata con l'intento di capire come la scena teatrale abbia risposto, in epoche differenti, ai tentativi di dominio dell'uno o dell'altro polo o, ancora, come abbia trovato un equilibrio tra i due. Si è trattato di uno studio teorico, pubblicato per la casa editrice Mimesis (*Ékphrasis in scena. Per una teoria della raffigurazione teatrale*), con una concreta applicazione ad alcuni casi studio esemplari di epoca contemporanea.

Le mie ricerche si sono allora concentrate su uno studio della trattatistica Settecentesca, individuato come nucleo storicamente imprescindibile per la definizione di un dibattito su questioni "ecfrastiche". Nel corso del Settecento, le scritture *sulla* pratica teatrale – trattati o scritture private che ne teorizzino i principi – sembrano infatti essere animate dal confronto continuo tra i limiti del visibile e quelli dell'udibile.

Parallelamente, continuo ad indagare la scena contemporanea, trattandola come atto politico di costruzione/distruzione di immaginari e attivazione memoriale attraverso un particolare uso dell'immagine, sia essa visivamente esposta in scena (attraverso il corpo degli attori) o sia essa evocata dalla parola.

Infine, più recentemente, ho iniziato ad occuparmi esplicitamente del nesso teatro e politica, indagando le possibilità rivoluzionarie e reazionarie delle forme del comico e del tragico.

Aree di ricerca: Ékphrasis, teatro, storia dell'arte, politica.

DI CARLO Stefania (Università degli Studi di Torino)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Lettere

Tutor: prof.ssa Chiara Lombardi

Titolo della ricerca in corso: *Riscritture teatrali del Chisciotte fra Europa e Ispanoamerica*.

Il progetto si basa sullo studio delle riscritture del *Don Chisciotte* di Cervantes nel teatro di prosa dell'Italia contemporanea. Prevede la catalogazione completa delle opere a partire dal 1916 fino ad oggi; ad esso si aggiunge uno studio critico dei singoli lavori e dell'immagine di Cervantes e del *Don Chisciotte* che ne emerge. I risultati di quest'analisi saranno poi paragonati con quelli di ricerche simili condotte in Spagna e in Argentina.

Su questo tema esistono alcuni studi puntuali, ma nulla di carattere generale. Molto del materiale esistente su queste opere proviene da ambito artistico e non scientifico: si tratta infatti di edizioni di testi, recensioni di spettacoli e narrazioni di vita teatrale. Occorre quindi un lavoro di sistematizzazione critica.

Questo progetto si colloca in continuità con il mio lavoro di tesi magistrale, che è consistito in una prima catalogazione di opere chisciottesche, completato dallo studio approfondito di alcuni dei testi reperiti e, quando irrimediabilmente, da uno studio indiretto, mediato da fonti orali, come le testimonianze degli attori coinvolti negli allestimenti, o persone vicine agli autori nel periodo di produzione.

Un passo fondamentale è capire quale immagine del *Chisciotte* e di Cervantes emerge dall'analisi delle singole opere in relazione al periodo e al contesto storico, artistico, poetico, ma anche politico

e valoriale della loro epoca di produzione. Un eccellente strumento è chiaramente la stampa: un'analisi delle recensioni degli spettacoli può difatti illuminare sia sul successo presso il pubblico italiano, sia sul ruolo politico e ideologico che veniva assegnato al cavaliere errante. L'immagine che emergerà da questa analisi verrà poi messa in relazione con il vasto discorso dell'estetica della ricezione di Cervantes in Europa e in America Latina. In particolare, mi pare rilevante procedere al confronto della realtà teatrale italiana con quella spagnola ed argentina, con una particolare attenzione ai rispettivi periodi dittatoriali.

Aree di ricerca: Cervantes, riscritture, teatro, spanoamericanistica.

GAGGETTA Jan (Université de Fribourg, Università di Siena)

Dottorato di afferenza: Scuola dottorale in studi italiani

Tutor: prof. U. Motta, prof. N. Tonelli, prof. N. Scaffai

Titolo della ricerca: *Come lavorava De André. Edizione critica e commento di Anime salve (1996).*

La ricerca è condotta sul cantautore Fabrizio De André (Genova, 1940-Milano, 1999), in particolare sui testi dell'ultimo disco della sua lunga produzione, *Anime salve*, del 1996; intende studiare le carte presenti all'Archivio Fabrizio De André, depositato presso la Biblioteca Umanistica di Siena, che conserva un numero considerevole di quaderni, fogli, libri dell'autore con appunti e abbozzi delle nove canzoni del disco preso in esame. Una prima fase della ricerca prevede la trascrizione delle carte e la preparazione degli apparati filologici; una seconda fase la stesura di una storia del testo nonché di un commento per ogni brano. Un'introduzione al lavoro darà conto del metodo di lavoro di Fabrizio De André sui testi delle sue canzoni.

Aree di ricerca: filologia d'autore, Fabrizio De André, popular music.

GARDONCINI ALICE (Università di Udine e Trieste)

Dottorato interateneo in Studi Linguistici e Letterari

Tutor e cotutor: prof.ssa Silvia Contarini e prof.ssa Maria Carolina Foi

Nella sua ricerca ha affrontato la prima stagione letteraria di Tommaso Landolfi – dagli anni Trenta a metà degli anni Quaranta – dal punto di vista delle interazioni tra scrittura originale e traduzione, soffermandosi in particolare sul caso dei suoi rapporti con la letteratura tedesca. Il lavoro ha preso forma in una tesi dal titolo «La luna e le briciole. Traduzione e riscrittura del romanticismo tedesco in Tommaso Landolfi», di prossima pubblicazione.

Formatasi tra Torino, Trieste e Berlino, oggi si occupa di redazione e traduzione: collabora con diverse case editrici (Adelphi, Einaudi) e riviste («Tradurre. Pratiche teorie strumenti») e si interessa di didattica delle pratiche editoriali.

Aree di ricerca: traduzione, riscrittura, Tommaso Landolfi, Thomas Bernhard, didattica della traduzione, didattica delle pratiche editoriali.

KHAGHANI Alexandra (Sorbonne-Université)

Dottorato di afferenza: Letteratura italiana (École doctorale IV Sorbonne)

Tutor: prof. Davide Luglio (Sorbonne Université); co-direttrice: prof.ssa Sara Fortuna (Università Guglielmo Marconi, Roma)

Titolo della ricerca in corso: *Passare per l'origine per pensare il presente. I casi di Pier Paolo Pasolini, Elsa Morante e Giorgio Agamben.*

La mia ricerca si concentra sul tema dell'origine nelle opere di Pier Paolo Pasolini, Elsa Morante e Giorgio Agamben. Alcuni filosofi contemporanei hanno identificato una specificità propria del pensiero italiano nel rapporto che esso intrattiene con le forme antiche e originarie della cultura alle quali attribuisce una valenza euristica e rigenerativa. La nostra ipotesi è che la riattivazione di questo sostrato originario, lungi dal corrispondere a uno sguardo nostalgico verso il passato, fornisca a questi autori dei potenti spunti critici sia per problematizzare radicalmente il presente, avvalendosi di elementi recuperati nel passato più originario della storia umana, sia per trovarvi delle forme di reinvenzione creativa. Nella produzione poetica e cinematografica di Pasolini, il rifiuto della civiltà dei consumi e della borghesia neocapitalista va di pari passo con il recupero di una realtà fisica, sacra, immersa in una temporalità ciclica; o ancora col ricorso al linguaggio mitopoietico delle origini. Fra le tante consonanze che esistono fra Pasolini ed Elsa Morante, il nucleo tematico della barbarie spicca per la sua pervasività e per la sua risonanza ideologica: il recupero di forme di vita arcaiche e di modalità espressive classiche sostiene una ricerca di strumenti poetici e concettuali per contestare il presente. In questo senso, le loro opere possono essere lette come delle «opere di pensiero» e inserite in una tradizione filosofico-letteraria che va da Machiavelli a Leopardi, passando per Bruno e Vico. È allora significativo che Giorgio Agamben, la cui opera dissolve continuamente i confini tra filosofia e letteratura, conceda all'origine un posto centrale per interrogare in profondità la macchina antropologica, politica e linguistica dell'epoca contemporanea e prolunghi sotto vari aspetti le riflessioni sviluppate da Pasolini e Morante.

Aree di ricerca: rapporto tra letteratura e filosofia, mito e letteratura, le categorie della cultura italiana.

KREMON Sandra (Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Università Ca' Foscari Venezia. Dottorato in cotutela)

Dottorato di afferenza: Doktoratsstudium der Philosophie (Romanistik) (Alpen-Adria-Universität Klagenfurt), Dottorato in Italianistica (Università Ca' Foscari Venezia)

Tutor: prof. Assoc.-Prof. PD Dr. Angela Fabris (Alpen-Adria-Universität Klagenfurt), prof.ssa Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia)

Titolo della ricerca in corso: *Venezia e la modernità. La città lagunare nelle opere futuriste e post-futuriste di Filippo Tommaso Marinetti e Aldo Palazzeschi.*

Nella tesi di dottorato si analizza la questione di come venga rappresentata e caratterizzata Venezia nella letteratura italiana dal punto di vista di Filippo Tommaso Marinetti e di Aldo Palazzeschi. L'obiettivo della tesi è individuare il ruolo e l'immagine della città lagunare nelle opere futuriste e post-futuriste dei due scrittori a partire dal Futurismo e in contrasto con la letteratura *fin de siècle*. La ricerca sull'argomento deve chiarire in che senso la modernità viene tematizzata sia nei testi futuristi di Marinetti che in quelli post-futuristi di Palazzeschi e se nelle opere del fondatore del movimento d'avanguardia, ideate in seguito al "ritorno all'ordine", sia verificabile una polemica nei confronti del capoluogo veneto altrettanto violenta e distruttiva quanto quella contenuta nel manifesto *Contro Venezia passatista* (1910). Nel caso di Palazzeschi bisogna esaminare se segua l'idea di una città futurista moderna o se preferisca privilegiare il punto di vista tradizionale su Venezia.

In seguito all'analisi dello spazio e della "città nel testo", le opere vengono messe a confronto con i relativi manifesti (letteratura, teatro, architettura, ecc.). Nella parte conclusiva si esaminano il valore e il significato dell'"industrializzazione e modernizzazione violenta delle città morte che vivono tuttora del loro passato" (cfr. F. T. Marinetti, *Manifesto del partito futurista italiano*), con

riferimento alla “città passatista” Venezia, passando in questo modo alla critica tematica. La sezione introduttiva è dedicata alla rappresentazione del “Futurismo veneto” con particolare attenzione alla presenza e al ruolo dei futuristi nella città lagunare.

Aree di ricerca: letteratura italiana contemporanea, Novecento, Futurismo, Venezia.

LETA Matteo (Sorbonne Université)

Dottorato di afferenza: Littérature française et comparée

Tutor: prof. Frank Lestringant

Titolo della ricerca in corso: *Il Ciarlatano nell'immaginario letterario del Rinascimento.*

Lo scopo della mia ricerca è l'analisi del personaggio del ciarlatano nella letteratura italiana e francese del Rinascimento. Questo progetto mostra come lo studio dell'immaginario letterario possa aiutare a comprendere la realtà sociale del Cinquecento. Infatti, l'immagine del ciarlatano che emerge dai documenti legali e storici del tempo sembra fossilizzarsi sul venditore itinerante di bagattelle e di segreti medicinali. Tuttavia, proprio grazie alle fonti letterarie ed artistiche si può facilmente comprendere che il ciarlatano diventi il simbolo di tutte quelle categorie (come gli zingari o i vagabondi) ed arti marginali (come la magia), il cui statuto precario oscillava, all'epoca, tra fascinazione e condanna.

Aree di ricerca: Rinascimento, ciarlatano, letteratura italiana, letteratura francese.

MAGAZZÙ Giulia (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Studi Comparati (Indirizzo Lingue e letterature straniere)

Tutor: prof.ssa Daniela Guardamagna

Titolo della ricerca: *Confronto tra doppiaggio e fansubbing in un corpus di film multilingue.*

Il presente progetto di ricerca si inserisce nel campo della traduzione audiovisiva e, in particolare, si focalizza sullo studio del doppiaggio e della traduzione amatoriale, meglio nota come fansubbing. Verranno presi in esame diversi episodi tratti da una o più serie tv e saranno messi a confronto i sottotitoli ufficiali con quelli amatoriali, in modo da analizzare le diverse strategie traduttive adottate e l'influenza che queste ultime hanno avuto sul pubblico.

Aree di ricerca: traduzione audiovisiva, translation studies, linguistica.

MANTELLATO Mattia (Università degli Studi di Udine)

Dottorato di afferenza: Studi Linguistici e Letterari. Curriculum: Letterature Straniere e Compare. XXXIII ciclo.

Tutor: Prof.ssa Antonella Riem

Titolo della ricerca in corso: *Caribbean decolonisations: Derek Walcott's narrative rewritings and artistic openings / Decolonizzazioni caraibiche: narrative di ritorno e aperture transdisciplinari nell'opera di Derek Walcott.*

Il progetto si inserisce nel contesto delle letterature post-coloniali in lingua inglese afferenti alle regioni dell'arcipelago dei Caraibi. Autore chiave della ricerca è lo scrittore premio Nobel per la letteratura Derek Walcott (1930-2017), poeta santaluciano che ha saputo integrare a una

“stupefacente felicità verbale” inclinazioni drammaturgiche e artistico-figurative inedite. A partire dalle principali correnti teoretiche del “post-coloniale” e dell’opzione “de-coloniale” (inaugurata dagli studi di Quijano, Dussel, Mignolo e Lugones), il progetto si propone in una prima fase di indagare la “scrittura di ritorno” all’interno dell’opera walcottiana, ovvero quel particolare tentativo di riadattamento di testi canonici dell’immaginario letterario europeo, come il Robinson Crusoe di Defoe e il Don Giovanni o Ingannatore di Siviglia attribuito a Tirso de Molina. E in secondo luogo, facilitare una comprensione delle passioni artistiche di Walcott. Innanzitutto per la pittura, ma anche per la musica, la danza e il teatro performativo, espressioni queste che l’autore non si esime di utilizzare nella delineazione dell’identità caraibica e del suo universo ibrido e “meticcio”. I quadri rinascimentali, la vita di artisti quali Pissarro, Van Gogh, Tiepolo e Veronese fanno da sfondo alle opere walcottiane mentre l’intreccio tra arte figurativa e verso poetico è ben visibile nell’intima elaborazione autobiografica dell’autore dal titolo *Another Life*. In un’ottica pluridisciplinare che tiene conto della poliedricità espressiva di Walcott, fine ultimo del progetto è la realizzazione di una traduzione intersemiotica in danza di uno dei manifesti walcottiani: *The Schooner Flight*. Il processo, che ambisce ad ampliare il progetto artistico dello scrittore, non auspica solo a una maggiore interconnessione tra arti, ma abbina le mie particolari competenze di studioso di letteratura e di danzatore professionista in un unicum dai contorni plurimi, variegati e multimodali.

Aree di ricerca: studi postcoloniali caraibici, Derek Walcott, interdisciplinarietà tra linguaggi artistici, arte e letteratura.

MARTIRE Giulio (Università di Macerata/École Pratique des Hautes Études)

Dottorato di afferenza: Linguistica Filologia Interpretazione dei testi/Histoire Textes Documents

Tutor: prof. Massimo Bonafin e prof. Fabio Zinelli.

Titolo della tesi: *Il Moniage Guillaume lungo, Edizione critica. Modelli narrativi, modelli di cultura.*

La tesi si compone di una edizione critica del *Moniage Guillaume lungo*, canzone di gesta francese della fine del XII secolo, accompagnata da uno studio filologico e da uno studio esegetico di carattere narratologico e culturologico.

Aree di ricerca: *Chanson de geste*, filologia dei canzonieri, ecdotica, teoria della letteratura.

ORSI Elisa (Università di Pisa)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Studi italianistici

Tutor: prof. Marcello Ciccutto

Titolo della ricerca in corso: *Bibliografia Internazionale degli Studi sui Manoscritti Illustrati della Commedia (BISMIC), dal 1900 ad oggi: repertorio on-line e analisi critica.*

La ricerca, sviluppata in collaborazione con la Società Dantesca Italiana, si pone l’obiettivo di contribuire allo studio dei manoscritti miniati della *Commedia*, offrendo sia uno strumento bibliografico di studio e consultazione, sia una ricostruzione della storia critica degli studi sull’argomento, dal Novecento ad oggi. Un primo aspetto del lavoro riguarda la raccolta e l’organizzazione dei materiali bibliografici intorno ai testimoni manoscritti contenenti figurazioni maggiori. L’intento è quello evidenziare non solo l’interesse filologico-letterario dei

testimoni, ma di rivolgersi al singolo manoscritto secondo una prospettiva interdisciplinare, che ne valorizzi la fisionomia di progetto culturale complesso. Proprio la riflessione sull'interdisciplinarietà e i rapporti che intercorrono tra gli sviluppi di questo ambito di ricerca, le tendenze della critica dantesca e, più in generale, della critica letteraria, guidano la raccolta e la selezione dei riferimenti bibliografici, che correderanno e contribuiranno a comporre una vera e propria storia critica degli studi sulle visualizzazioni della *Commedia*.

Aree di ricerca: studi danteschi, medioevo volgare, manoscritti miniati, storia della critica.

PILATI Filippo (Università degli Studi di Siena)

Dottorato di afferenza: Filologia e Critica - Curriculum Filologia Romanza

Tutor: prof. Alfonso D'Agostino, prof. Roberto Tagliani, prof. Johannes Bartuschat

Titolo della ricerca in corso: *I Fatti di Cesare nel Veneto e le Zesarie Batalie Romane del ms. Canon. Ital. 136 di Oxford*.

All'interno dello spazio letterario del Medioevo romanzo, specialmente a chi prenda in esame la cultura storica dell'Occidente e, in particolare, la storia dei volgarizzamenti in Italia, non possono sfuggire l'importanza e il duraturo successo della tradizione narrativa riferita a Cesare, il grande *dictator* romano che figura al centro dei *Fatti di Cesare*. Sotto questo titolo generico si è soliti raggruppare la vasta ricezione italiana dell'imponente opera storiografica francese *Li fet des Romains - compilé ensemble de Saluste et de Suetoine et de Lucan*, una traduzione in prosa del XIII secolo, frutto del volgarizzamento di opere latine adattate al gusto del tempo. Il testo francese divenne presto una delle fonti privilegiate per la conoscenza del mondo antico ed ebbe al di qua delle Alpi un successo tale da stimolare nell'arco di pochi anni un'intensa attività di volgarizzamento in lingua italiana, di cui al momento, stando alla scarsa e non recentissima bibliografia sull'argomento, si conservano almeno sette differenti redazioni. Attraverso un'indagine puntuale dei numerosi adattamenti italiani dell'opera, l'obiettivo di questo lavoro è di studiare i diversi aspetti legati alla ricezione italiana e in particolare veneta dei *Fatti di Cesare*. La finalità primaria di tale indagine è una proposta di edizione critica delle inedite *Zesarie Batalie Romane* del ms. Canon. It. 136 di Oxford, un testo tuttora in attesa di uno studio approfondito che intenda svelarne le caratteristiche linguistiche e letterarie nonché i rapporti con le complesse dinamiche che interessano la tradizione dei *Fatti di Cesare* nelle diverse redazioni italiane. Il lavoro intende quindi sfociare, in ultima analisi, nell'edizione critica dei *Fatti di Cesare* (versione breve), già editi nel 1864 da Luciano Banchi.

Aree di ricerca: filologia romanza, filologia italiana, linguistica romanza, volgarizzamenti, storiografia.

PINELLO Ambra (Università di Palermo)

Dottorato di afferenza: Dottorato in studi letterari, filologico-linguistici e storico-culturali

Tutor: prof.ssa Carla Prestigiacoimo e co-tutor prof.ssa Assunta Polizzi

La mia tesi dottorale, intitolata "Scrittura letteraria e stampa di regime nella rivista bilingue italo-spagnola *Legioni e Falangi/Legiones y Falanges* (1940-43)", analizza il ruolo della stampa come veicolo di costruzione identitaria, intendendo dimostrare che solo attraverso l'analisi dei modelli culturali ideologicamente orientati di una determinata epoca è possibile promuovere il recupero di una coscienza identitaria inclusiva che non rinneghi il passato e favorisca una

produzione e una ricezione più consapevoli dei discorsi fondamentali nell'era della cosiddetta *post-truth* o manipolazione dell'informazione.

Oggetto della ricerca è la rivista bilingue *Legioni e Falangi. Rivista d'Italia e di Spagna / Legionas y Falanges. Revista mensual de Italia y de España* (1940-43), emanazione diretta degli autoritarismi franchista e fascista ed esempio paradigmatico della funzione del discorso mediatico nella costruzione identitaria dei due Paesi nei primi anni Quaranta. L'intento di rimodellare i paradigmi culturali di Italia e Spagna partendo dai sistemi politici di riferimento fa sì che il programma editoriale della rivista preveda, oltre agli articoli cronachistici e di attualità, un'ampia sezione letteraria di diversa ascrizione generica che, in quanto riflesso del contesto in cui viene generata e, nel contempo, agente di cambiamento del contesto stesso, risulta di straordinaria rilevanza analitica al fine di incoraggiare una presa di coscienza delle dinamiche del passato che possa, a sua volta, favorire una riflessione critica sul presente.

Si fa largo, così, all'interno di una pubblicazione dichiaratamente di regime, un ventaglio di contributi straordinariamente eterogeneo, che, come intende mostrare la ricerca, fondono informazione, critica e creazione, generando, talvolta, risultati del tutto inattesi capaci di aprire interstizi conflittuali rispetto ai riferimenti socioculturali e ideologici che segnano il progetto editoriale della rivista bilingue nel suo complesso. La parte nodale della tesi, pertanto, si focalizza sull'analisi dei contributi di alcuni tra i più noti intellettuali del XX secolo che fanno della rivista la dimora di recalcitranti malesseri latenti, l'espressione mascherata di possibili dissidi interiori.

In definitiva, la ricerca si serve principalmente degli Studi Culturali e di un approccio analitico olistico per decifrare le strategie che concorrono a plasmare l'identità dell'individuo e, conseguentemente, la costituzione di gruppi identitari anche a livello nazionale, a partire dalla scrittura letteraria presente in una rivista di regime. In tal senso, la ricerca è stata fortemente caratterizzata dalla proficua e costante collaborazione con l'International Research Network MEMITÀ– “*Memory, identity, integration to identify analysis models in media communication*”, di cui sono membro dal 2015 e, a partire dal 2017, parte del comitato organizzativo dei diversi Congressi e delle Giornate di Studi organizzati presso l'Università di Palermo e nei paesi sedi dei centri di ricerca dei partner.

Aree di ricerca: letteratura, stampa, identità, autoritarismi.

POLIMANTE Irene (Università di Macerata)

Dottorato di afferenza: Studi Linguistici, Filologici, Letterari (XXXII ciclo)

Tutor: prof. Valerio Massimo de Angelis

Titolo della ricerca in corso: *(Re)Styling Poetry: Body, Voice and Text for (An) Other Poetry*.

Irene Polimante works on contemporary American poetry with a focus on hybrid and performative poetic forms. She is currently completing her dissertation on performance poetry as a strategy of aesthetic resistance and critical discourse from the diasporic perspective of Latin@s, Caribbean, and African American poets. Her research concerns texts that lay in-between orality, literacy and performance (live or digitally mediated). Moving from concepts like inter-human signification, intermediality, hybridity, borders/edges, liminoid, contact zones, and twice-behaved-behaviors, Polimante questions and re-negotiates common understandings of poetic textuality through the lens of performance studies, semiotics, and digital humanities.

Aree di ricerca: performance, 21st century American poetry, intermediality, “concept-limit”.

POMPILI Serena (Università Degli Studi Di Roma Tre)

Dottorato di afferenza: Lingue, Letterature e Culture Straniere

Tutor: prof. Luigi Magno

Titolo della ricerca in corso: *La poetica del gesto nell'opera di Henri Michaux.*

La ricerca si occupa dell'analisi del gesto, della corporeità e del movimento nell'opera poetica e grafica di Henri Michaux. Partendo dall'affermazione del poeta, che scrive di voler riprodurre "gestes, plutôt que signes", ci si propone di analizzare le modalità di rappresentazione plastica e testuale di tali gesti, che sono da intendere come espressione di una gestualità interiore, di quell'insieme di movimenti confusi che animano *l'Espace du dedans*. Il processo di creazione, sia in campo poetico che artistico, rappresenta il momento cruciale di tale espressione. Il gesto primordiale e spontaneo, quello del gettare inchiostro sul foglio o sulla tela, avviene in uno stato di *dédoublement* o *autovoyeurisme*, nel quale il creatore si osserva creare. Sarà dopo l'aver gettato l'inchiostro, che l'autore si soffermerà sulla sua creazione, cercando di coglierne le assonanze con i propri *mouvements* interiori.

Si andrà inoltre ad osservare in che modo la gestualità muta nel corso dell'opera. A tal proposito, due tappe fondamentali sono state individuate: troviamo nelle prime opere un gesto esorcizzante, che risente ancora di un malessere esistenziale che va a tutti i costi espulso, evacuato attraverso la creazione, che avrà così i tratti del mostruoso o dell'animalesco (*Épreuves, Exorcismes*), e una seconda fase, nella quale il gesto diviene puro dinamismo e movimento elementare, svincolato da ogni soggettivismo (*Par des traits*).

Aree di ricerca: poesia francese, Michaux, pittura, disegno, Novecento.

RICCIO Elena (Università degli Studi di Palermo)

Dottorato di afferenza: (Dottore di Ricerca in) *Studi letterari, filologico-linguistici e storico-culturali*, XXXII Ciclo

Tutor: prof.ssa Maria Calogera Castiglione

Titolo della ricerca: *La ricezione di Leonardo Sciascia. Il viaggio dell'opera nello spazio e nel tempo attraverso la collezione Leonardo Sciascia - recensioni.*

Lo studio dedicato alla collezione *Leonardo Sciascia - recensioni*, costituita dall'autore nel corso di tutta una vita con l'obiettivo di tracciare la ricezione della propria opera intellettuale, ordinata dalla moglie, Maria Andronico, ed affidata all'indagine di Elena Riccio dalla famiglia dello scrittore, è stato condotto nel corso dei tre anni del Dottorato e discusso nel febbraio 2020 a Palermo con una tesi intitolata "La ricezione di Leonardo Sciascia. Il viaggio dell'opera nello spazio e nel tempo attraverso la collezione *Leonardo Sciascia - recensioni*". La collezione, debitamente scandagliata ed inventariata, ha consentito da un'angolazione elettiva l'ingresso nel laboratorio intellettuale dell'autore, illuminandone le zone meno nitide, relative in primo luogo alla ricezione dell'opera, portando a galla le prove delle dinamiche compositive con l'opportunità di osservarne i meccanismi interni, offrendo lacerti di nitidezza in merito alle relazioni intellettuali e alle influenze letterarie e culturali, e facendo emergere scritti d'inedito interesse talvolta non registrati nei principali repertori bibliografici. Nel tentativo di ricostruire, su base documentaria, una linea della ricezione di Leonardo Sciascia, è stata restituita con la tesi dottorale, assieme agli strumenti di ricerca utili alla valorizzazione e alla fruizione della collezione collocati in appendice, una panoramica della fortuna critica del racalmutese, che ha attraversato transdisciplinariamente le strade dell'archivistica, della teoria e della critica della letteratura nonché delle risorse digitali applicate alla ricerca umanistica; la proposta di analisi quali-quantitativa, che attinge a più ambiti disciplinari, è stata metodologicamente mirata a restituire sul piano della quantità, attraverso carte e grafici che

analizzano i dati interni alla collezione, uno sguardo *distant* sulla produzione autoriale senza però trascurare le singole opere, le opportunità di contribuire all'aggiornamento bibliografico degli scritti di e su Sciascia oltre che i principali aspetti testuali e dunque qualitativi.

Aree di ricerca: transdisciplinarietà, ricezione letteraria, archivistica, teoria della letteratura, critica della letteratura.

ROSSI Federico (Scuola Normale Superiore)

Dottorato di afferenza: Letterature e filologie moderne

Titolo della ricerca: *Il «glorioso officio». Governo del mondo e mediazione gerarchica nell'opera di Dante.*

La ricerca è dedicata all'influenza sull'opera dantesca dell'ecclesiologia politica del suo tempo, intendendo per ecclesiologia non soltanto la dottrina relativa all'istituzione ecclesiastica, ma anche l'ordinamento della società, concepita a partire dall'età gregoriana come *ecclesia universalis*, e le costruzioni politiche che al modello ecclesiastico si ispirarono, come nel caso dell'*ecclesia imperialis* federiciana o della cosiddetta "ecclesiologia del regno di Francia" elaborata ai tempi di Filippo il Bello.

Fulcro dell'indagine è il concetto di gerarchia, nozione di origine teologica prestata da un lato alla riflessione ecclesiologica, dall'altro alla legittimazione del potere. Centre dell'analisi sono quindi non solo le trattazioni filosofico-teologiche, ma anche la pubblicistica politica. Su questo sfondo si possono comprendere meglio sia il *Convivio*, ove Dante riconosce nelle gerarchie angeliche il paradigma del governo terreno, sia gli scritti politici danteschi (*Epistole, Monarchia*).

Il dispositivo della mediazione, fondata sulla presenza di una serie innumerevole di ufficiali ordinati gerarchicamente, si riscontra nella concezione stessa del mondo ultraterreno nella *Commedia*. L'*Inferno* mette in scena il dispiegarsi di un'antigerarchia, originatasi con la caduta degli angeli ribelli. Il *Paradiso* ripropone invece sotto luce nuova il tema tradizionale dell'integrazione dei beati nelle gerarchie celesti.

Nell'*Empireo*, infine, ogni ministero è disattivato, in conformità con le parole di Paolo secondo cui ogni amministrazione finirà con la fine dei tempi (*I Cor. 15, 24*). Per questo alla gerarchia ecclesiastica, struttura di governo per eccellenza, è preferita una diversa scansione; le due milizie degli angeli e dei beati sono occupate esclusivamente nella contemplazione e nel canto della gloria divina.

Aree di ricerca: filologia dantesca, ecclesiologia, teologia politica.

SCORZA Giulia (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Studi Comparati. Lingue, Letterature e Arte

Tutor: Prof. Luca Bevilacqua

Titolo della ricerca in corso: *Jean Paulhan scrittore: necessità e limiti della ragione.*

Jean Paulhan è una figura chiave della storia letteraria francese del XX secolo: direttore della «Nouvelle Revue Française», in contatto con numerosi autori e artisti a lui contemporanei, ha sempre affiancato la scrittura alla propria attività editoriale. Costantemente attento agli sviluppi dell'arte e del pensiero del suo tempo, è stato un interlocutore prezioso e significativo per molti scrittori della sua epoca, occupando una posizione di rilievo nella scena culturale francese dal periodo della Grande Guerra fino agli anni '60 del secolo scorso. La mia ricerca si propone di indagare, all'interno dell'opera di Jean Paulhan, la dinamica tra l'esigenza di stabilire leggi esatte,

fondate dal punto di vista logico-scientifico – l’ambizioso progetto di una «grammatica delle idee», e i limiti dell’indagine e della sistematizzazione razionale, quindi il superamento del principio di non contraddizione. Il mio lavoro sui testi di Paulhan pone dunque al centro e tenta di ricostruire, considerandone gli aspetti diacronici, i rapporti tra quelli che egli definisce due «estremi»: rigore logico e misticismo, chiarezza della ragione e oscurità.

Aree di ricerca: Jean Paulhan, letteratura francese, Novecento.

SILVESTRI Silvia

(Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”)

Dottorato di afferenza: Lettere, Lingue e Arti – XXXIII Ciclo PON, Dottorati Innovativi con Caratterizzazione Industriale.

Tutor: prof. Concetta Cavallini, prof. Alessandra Squeo, prof. Stella Castellaneta

Titolo della ricerca in corso: *Il teatro italiano dell’età moderna nella cultura europea, fra ricezione testuale, arti dello spettacolo e nuove tecnologie.*

La ricerca si propone di analizzare la ricezione della commedia erudita italiana – nello specifico *I Suppositi* di Ludovico Ariosto (1509 in prosa, 1528-32 in versi) – e la sua influenza sul teatro del Rinascimento in Francia e Inghilterra. Per l’ambito francese si analizzeranno la *Comédie très élégante...*, adattamento in versi ad opera di Jacques Bourgeois (1545), la *Comédie des Supposez*, traduzione “fedele” in prosa di Jean-Pierre de Mesmes (1552), e *Les Corrivaux* di Jean de la Taille (composta verso il 1562, pubblicata nel 1573), di cui *I Suppositi* sono una delle fonti; per l’ambito inglese si partirà dalla traduzione *Supposes* di George Gascoigne (1566) per tracciare un percorso d’influenze che arriva sino all’intreccio secondario de *La Bisbetica Domata* di William Shakespeare (1592-93). L’analisi critico-filologica e comparata dei testi oggetto di studio sarà accompagnata da approfondimenti storico-culturali, nel rispetto delle metodologie di indagine proprie di ogni area linguistico-letteraria interessata. Essendo il progetto di ricerca frutto di un bando di dottorato “innovativo”, di grande importanza sono il soggiorno presso l’Université de Neuchâtel (6 mesi) e lo stage presso il Teatro Kismet-Abeliano di Bari (6 mesi), volto ad approfondire le dinamiche più spiccatamente performative o di adattamento contemporaneo; si prevede inoltre di arricchire il lavoro con un versante informatico, in modo da rendere fruibili alcune delle opere studiate in formato digitale.

Aree di ricerca: teatro, Ariosto, Rinascimento, Francia, Inghilterra, ricezione.

SPEZIARI Daniele (Università degli Studi di Verona)

Borsista (post-doc)

Responsabile scientifico: prof. Rosanna Gorris Camos

Titolo della ricerca in corso: *Per la costituzione della banca dati DUBI (“Du Bellay et l’Italie”).*

Ispirandosi al lavoro svolto negli anni Novanta da Enea Balmas e dalla sua *équipe* per gli esemplari cinquecenteschi e seicenteschi delle opere di Pierre de Ronsard, il progetto DUBI (“Du Bellay et l’Italie”), che opera nel contesto più ampio del Progetto di eccellenza del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere dell’Università di Verona, “Le Digital Humanities applicate alle lingue e letterature straniere”, intende censire gli esemplari delle edizioni originali delle opere dei Du Bellay (Joachim, Jean, Martin, Guillaume) conservati nelle biblioteche italiane. Oggetto di interesse sono quindi i membri di una famiglia che non soltanto figura fra le più in vista e fra le più potenti nella

Francia di Francesco I e di Enrico II ma che si contraddistingue per i suoi frequenti e intensi legami con l'Italia. L'attività di ricerca, che si avvale della collaborazione di specialisti di letteratura francese del Cinquecento e di storia del libro basati in tutta Italia, ha come obiettivo la costituzione della banca dati DUBI, che sarà ospitata su una piattaforma (in fase di allestimento) insieme alle altre banche dati del Progetto di eccellenza.

Aree di ricerca: poesia e teatro francese del Rinascimento.

TOSADORI Luca (Università di Bologna)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Lingue, Letterature e Culture Moderne

Tutor: prof. Keir D. Elam, prof. Alessandro Zironi

Titolo della ricerca in corso: *The Drama of Daughterhood in Great Britain and Scandinavia: a comparative study of women playwrights in the 1970s and 1980s. (Il dramma della figlia in Gran Bretagna e Scandinavia: uno studio comparato su alcune drammaturghe degli anni '70 e '80).*

Luca Tosadori sta svolgendo il dottorato di ricerca in Lingue, Letterature e Culture Moderne (XXXIII ciclo), curriculum EDGES (Studi di genere e delle donne) presso l'Università di Bologna. Il suo progetto di ricerca si incentra sull'analisi comparata dell'opera di drammaturghe inglesi e scandinave contemporanee, con l'ausilio della semiotica del teatro e della critica letteraria femminista. Il tema principale dell'indagine è la figura della figlia e la sua rappresentazione sulla scena, dal suo rapporto con la madre alla rivisitazione del corpo femminile e la proposta di ruoli alternativi. Il lavoro prende in considerazione una selezione di autrici attive maggiormente tra il 1970 e il 1989, anni centrali della seconda ondata femminista, per poi concentrarsi sui due maggiori casi di studio, ovvero Caryl Churchill in Inghilterra e Margareta Garpe in Svezia.

Aree di ricerca: letteratura inglese, letterature scandinave, semiotica del teatro, critica letteraria femminista.

VERONICO Chiara (Università degli studi di Bari)

Dottorato di afferenza: Lettere, Lingue e Arti

Tutor: prof.ssa Maria Grazia Porcelli

Titolo della ricerca: *Il valore della produzione artistica nei percorsi di geografia emotiva.*

Il progetto di ricerca intende indagare il rapporto tra territorio e offerta culturale, con specifica attenzione al teatro. In particolare intende osservare e analizzare i segni che il teatro e l'arte sono capaci di lasciare in un territorio trasformandolo e molte volte ricollocandolo in un percorso geografico emotivo che lo riqualifica agli occhi di chi lo abita e di chi lo visita. Il nuovo corso delle politiche amministrative in termini di marketing territoriale chiama in causa la riflessione sul tema dell'identità dei territori, che non può essere pensata ferma nel tempo, testimonianza di radici storiche e di beni tangibili e intangibili immutati, ma deve configurarsi come processo in evoluzione costante e fondata sulla relazione umana che quel territorio è capace di esprimere. La produzione e programmazione artistica è una delle chiavi di lettura di un territorio e della comunità umana che lo abita poiché in essa si esprime la visione del tempo, dello spazio e della relazione. Nei casi più emblematici la produzione artistica è capace di esprimere e addirittura cambiare la percezione di un territorio e renderlo dunque parte di una geografia emotiva, toccata da "rotte" di viaggiatori-spettatori capaci di ricollocare i luoghi in un'esperienza di vita e dunque di cambiarne la percezione e la destinazione anche in termini socio-economici. Affinché ciò sia possibile è però necessario

interrogarsi nuovamente su cosa significhi oggi territorio e cosa significhi paesaggio con il suo portato di immagini e immaginario, relazioni e memorie. Il lavoro di ricerca dunque si articola in due fasi: da un lato lo studio dei valori filosofici, artistici, letterari relativi al territorio e al paesaggio, dall'altro lo studio di casi in cui le pratiche artistiche hanno contribuito a trasformare la percezione e la stessa vivibilità di quei territori.

Aree di ricerca: teatro, festival, marketing territoriale, geografia emozionale.