

la rivista di **en**gramma
novembre **2025**

229

Ecfrasi e poiesi

La Rivista di Engramma
229

La Rivista di
Engramma

229

novembre 2025

Ecfrasi e poiesi

a cura di
Damiano Acciarino



edizioni**engramma**

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
mattina biserni, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concezza cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, christian garavello, anna ghiraldini,
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,
margherita picciché, daniele pisani, bernardo prieto,
stefania rimini, lucamatteo rossi, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

229 novembre 2025

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Via F. Baracca 39 | 30173 Mestre

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55651-01-7

ISBN digitale 979-12-55651-02-4

ISSN 1826-901X

finito di stampare novembre 2025

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <https://www.engramma.it/229> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Ecfrasi e poiesi*
a cura di Damiano Acciarino

Saggi

- 19 *Tensioni etiche e soluzioni retoriche*
Gabriella Rubulotta
- 33 *“A tegulis in gremium Danaïs cadentem lovem”*
Piermario Vesco
- 55 *Il fantasma di un ritratto*
Diletta Gamberini
- 79 *Roma descritta, Roma mostrata*
Sesilia Decolli
- 91 *Le illustrazioni della Gerusalemme liberata di Sébastien Leclerc*
Sara Stifano
- 119 *Il tempo plurimo dell'ecfrasi*
Alessandro Metlica
- 137 *La Resurrezione di Piero della Francesca in un'ecfrasi fortiniana*
Andrea Verri
- 149 *Le arti della prosa nei Salons di Giorgio Manganelli*
Francesca Favaro
- 161 *L'incontro tra ecfrasi e Intelligenza Artificiale, con uno sguardo all'arte contemporanea*
Antonella Sbrilli

Recensioni

- 177 *Ekphrasis in Italian Culture from 15th-Century Humanism to the Digital Age, edited by A. Moroncini, Firenze 2025*
Daniele Bottacin

- 183 *D. Dion, L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain, Rennes 2024*
Veronica Bassini
- 189 *Immagini latenti, a cura di G.A. Calogero, A. Del Monaco, P. Fameli, Bologna 2024*
Laura Avesani

Ecfrasi e poiesi

Editoriale di Engramma 229

a cura di Damiano Acciarino

L'immagine scelta come emblema del numero 229 di "Engramma", *Ecfrasi e poiesi*, è un dettaglio della celebre tela di Dosso Dossi nota come Giove che dipinge farfalle, datata usualmente al 1524 e oggi ospitata tra le collezioni del Castello Reale del Wawel a Cracovia. Recenti interpretazioni dell'opera (Paoli 2013, 9-70) ipotizzano trattarsi di una rappresentazione di Giove addormentato che, in una sorta di stato di trance onirica, proietta su uno spazio ideale/reale le proprie immaginazioni – con tutto il simbolismo psicologico di cui gli oggetti della rappresentazione, appunto alcune farfalle, potevano caricarsi. Mercurio, psicopompo e oniropompo al contempo, è ritratto al fianco del padre degli dèi nella plastica posa del segno di Arpocrate, antico nume del silenzio, con cui intende frenare l'incombere di una terza figura, l'Aurora (esclusa dal dettaglio), per evitare che Giove si desti interrompendo così l'azione slegata dai sensi della sua fantasia in atto.



Seppure il quadro di Dosso tocchi tematiche non direttamente connesse a quanto trattato nei saggi qui raccolti, chi scrive pensa che possa riflettere bene alcuni aspetti congiunti allo sforzo ecfrastico e alla sue implicazioni poietiche: sembra infatti sintetizzare in modo efficace la fondamentale aporia ad esso sottesa, ossia l'endemica incompatibilità dell'oggetto descritto con la resa verbale che ne deriva.

A un Giove artista nel pieno della sua attività creativa, si contrappone la perentoria richiesta di silenzio da parte di Mercurio, in una sorta di implicita riaffermazione dei limiti espressivi della parola di fronte alla potenza dell'immagine.

L'*adynaton* dell'ecfrasi è già riconosciuto dalla critica (Cometa 2004; Mengaldo 2005), annidato nel transito dal piano estetico a quello letterario, finalizzato esso stesso alla percezione estetica. Questo transito, inevitabilmente, esalta e al contempo limita, nella cristallizzazione di un momento della percezione, lo spettro mutevole e per sua natura polisemico della percezione medesima (Krieger 1967, 5). Eppure, è proprio l'assunzione di questa discrepanza a persistenza endemica e sistematica che doma l'ineffabile, facendone un elemento tanto necessario al rinnovo degli impulsi rappresentativi, piuttosto che un'irrisolvibile condizione

del genere. Solo per questa via, infatti, immagine e parola possono viaggiare su binari vicini ancorché paralleli, e perciò destinati a non trovare mai un reale punto d'incontro, se non nell'intrico di correlazioni a distanza, ove i sistemi espressivi coinvolti finiscono per influire in modo mutuale sulla loro reciproca realtà (Hollander 1988, 209-219).

Che l'ecfrasi sia oggi considerata quasi solo una prassi che si concretizza nella descrizione letteraria di un'opera d'arte è dovuto a una tendenza figlia degli studi di Spitzer (Ponce Cárdenas 2025; Webb 2009, 13-39; Pineda 2000, 252; Spitzer, 1955). Tuttavia, per la chiara comprensione di queste dinamiche, bisogna tenere a mente come l'ecfrasi, prima di ogni altra cosa, rimanga pur sempre una figura retorica, pertinente, secondo la tradizione, al dominio dell'*evidentia* (Lausberg [1960] 1998, 359-366), e che, come tale, abbia obiettivi precisi: rendere una raffigurazione credibile (*imago credibilis*) dell'oggetto che intende esprimere. Il fatto che debba essere credibile impone già una relazione con il concetto di verisimiglianza soggetto alle leggi della *narratio probabilis*, oltretutto con la pratica dell'imitazione fondata sulla realtà storica. Tale processo, prima di trovare applicazione, passa attraverso una inevitabile fase di *hypotyposis*, ossia rimodellazione finalizzata alla resa visiva dell'oggetto, per poi invernarsi nella più ubertosa *enargeia*. Il tutto convergente nella binaria rappresentazione (passiva e attiva, ma anche interiore ed esteriore) della cosiddetta "immagine mentale" (Pich 2010, 302-303; Bolzoni 2012, 149-150), sia mimetica o nozionale.

È per questa via che l'intento dimostrativo della pratica descrittiva diventa manifesto. La prassi retorica, infatti, individua un'estesa casistica di meccanismi espressivi che contribuiscono all'ottenimento di questo risultato, sollecitando la e insistendo sulla sfera emotiva: tra gli altri, una bilanciata armonia tra completezza, coerenza e distribuzione degli elementi descritti; una attualizzazione temporale della descrizione, tutta presente, che procede di pari passo con una attualizzazione fisica dell'oggetto, mediante la *topographia*; l'accrescimento della carica enfatica, attraverso le figure di parola, l'*ordo verborum*, l'iperbole; la costituzione di un immaginario simbolico che si articola, in base all'elaborazione, sulla triade similitudine / metafora / allegoria; fino a divagazioni di carattere eziologico necessarie a contestualizzare le cause che hanno determinato la forma dell'oggetto rappresentato.

In quest'ottica, forse, è necessario porre un ulteriore quesito: come, quando e perché l'oggetto che si intende rappresentare in forma letteraria diventa degno di ecfrasi? È infatti in questo snodo che risiede il cuore del problema, ossia cercare di comprendere cos'è che innesca il meccanismo poietico, nella persistente dialettica e tensione intercorrente tra lo sforzo mimetico e la riproposizione della realtà in forma letteraria: se la naturale tendenza all'imitazione della realtà impone un legame, almeno ideale, tra resa verbale e i *sensibilia* suscitati dall'oggetto (così almeno secondo la definizione di Heffernan 1991, 297-316 e in particolare 299), la ricodifica dei detti impulsi sensibili, secondo un alfabeto ad essi connaturato ma naturalmente diverso, ne rifunzionalizza gli elementi estetici riplasmando di conseguenza anche le modalità di rappresentazione.

Di qui, il problema diventa di carattere semiotico e conseguentemente semantico (Mitchel 1986, 54-63; Mitchell 1994, 83; Cometa 2012, 31). Infatti, per comprendere le dinamiche di rappresentazione dell'oggetto diventa fondamentale concentrarsi non solo sull'oggetto medesimo e sulle sensazioni che quest'oggetto genera sull'osservatore, ma piuttosto su come l'oggetto e la sua percezione vengano recepiti e riplasmati in base alla cultura letteraria di chi vi entra in contatto e si cimenti nella rappresentazione verbale. È ampiamente discusso di come le pulsioni estetiche, che si fanno memoria, si conglomerino attorno a campi semantici capaci di collegarsi a vicenda all'interno di schemi culturali, a cui la memoria letteraria partecipa in maniera attiva (Meo 2005, 135-155). Così accade che all'intento descrittivo e dimostrativo dell'ecfrasi la memoria letteraria contribuisce a descrivere e determinare l'oggetto secondo le costellazioni di senso acquisite dai vari elementi costitutivi del bagaglio esperienziale di ciascuno, che, nelle forme più varie, partecipa alla resa retorica dell'evidentia. Sarebbe a dire che la scelta delle parole per l'immagine (Baxandall 2003), non sempre in maniera consapevole, seleziona gli elementi analoghi, se non proprio omologhi, costitutivi della memoria letteraria.

Tale discorso è inevitabilmente generico, ma mira a fungere da linea guida per gli studi che compongono il presente numero. Diviso in due sezioni, una di Saggi e una di Recensioni, cerca di offrire ulteriori letture sulle problematiche appena evocate.

La raccolta dei nove saggi si articola come segue.

Gabriella Rubulotta esamina il rapporto tra due esercizi progimnasmatici, l'*ekphrasis* e l'*encomium*, quest'ultimo precursore naturale della retorica epideittica che divenne centrale nella letteratura antica. La discussione si sposta poi sulle questioni etiche e filosofiche sollevate quando la descrizione topografica viene integrata nell'elogio. Nel corso del tempo, le tecniche ecfrastiche hanno posto sfide che vanno oltre lo stile, coinvolgendo anche la riflessione morale. In particolare, l'interazione tra monumento e discorso celebrativo ha spesso portato a compromessi, spostando l'attenzione dai risultati materiali alle virtù come veri oggetti di elogio. I tentativi di allineare il discorso encomiastico con il *laudandus* utilizzano strategie formali che sottolineano la tensione persistente tra un linguaggio che aspira alla totalità e una realtà che inevitabilmente sfugge alla rappresentazione completa.

Piermario Vescovo esplora l'interazione tra mito, *ekphrasis* e "teatralizzazione" rituale lungo l'asse Agostino-Boccaccio, aprendo con un prologo iconografico che fonde l'ingravidamento di Danae e il rapimento di Ganimede in un'unica scena. Dall'*Eunuchus* di Terenzio – la "confessione ekfrastica" di Cherea davanti a un dipinto della pioggia dorata di Giove – mediata attraverso *De civitate Dei*, la discussione si sposta sulle *Genealogie deorum gentilium* di Boccaccio, dove le *fabulae* mitiche sono "mitridatizzate", immunizzate cioè all'interno di un quadro cristiano senza rinunciare alla loro utilità poetica. Parallelamente, l'articolo collega i doppi bagni lustrali nella giovanile *Caccia di Diana* al "Teatro delle donne" alla fine del *Decamerone* VI, ipotizzando una continuità rituale-scenografica dal primo al tardo Boccaccio. La genealogia demonologica di Agostino dei giochi scenici (mimi contro sacerdoti) è contrasta-

ta dalla separazione di Boccaccio tra dominio mistico e teatrale, che legittima il mito poetico. L'episodio di Decius Mundus-Paulina (Giuseppe Flavio) viene letto insieme al *Decamerone* IV. 2, come un passaggio dal tempio al carnevale veneziano e dalla punizione imperiale al contrappasso parodistico. In *De mulieribus claris* (XCI), Boccaccio rimodella ulteriormente la fonte, invocando argutamente il *topos* di Danae. Un poscritto su Apuleio inquadra la “tecnicizzazione” del mito: una modalità romanzesca, parodistica e catartica attraverso la quale Boccaccio riconcilia l'epifania mitica con la vocazione cristiana.

Diletta Gamberini mira a identificare il ritratto del poeta a cui alludono tre sonetti di Serafino Aquilano, il poeta-performer di maggior successo e influenza dell'Italia del tardo Quattrocento. Basandosi su un approccio che cerca di conciliare lo storicismo con l'ermeneutica, il suo studio sostiene che individuare il dipinto specifico a cui fanno riferimento le poesie consente una ricostruzione completa del loro quadro comunicativo. Ciò include una comprensione più precisa dei destinatari, della datazione e del contesto di produzione. Inoltre, l'identificazione fa luce sulle reti intellettuali che circondavano Serafino nella fase milanese della sua carriera (1497), offrendo nuove intuizioni sull'interazione tra cultura visiva e letteraria nell'Italia rinascimentale.

Sesilia Decolli propone, attraverso l'analisi di un brano tratto da *La Talanta* di Pietro Aretino – messa in scena a Venezia nel 1542 dai Compagni della Calza detti “Sempiterni”, con scenografie di Giorgio Vasari – una riflessione sulla configurazione dello spazio scenico che rappresenta Roma. Il brano in questione assume la forma di una vera e propria ecfrasi scenica. Attraverso le voci dei personaggi, Aretino descrive i principali monumenti dell'*Urbs*, fornendo un *unicum* letterario nel panorama delle commedie veneziane del Cinquecento, che fonde la descrizione dettagliata con l'integrazione scenica. L'articolo indaga questo rapporto tra testo e palcoscenico – tra la Roma descritta e la Roma mostrata – nel contesto della stretta collaborazione tra Aretino e Vasari, che contribuisce in modo così esplicito all'immersione dello spettatore/lettore nello spazio teatrale – o nell’“altro luogo”, che rimane in parte ancora da esplorare.

Sara Stifano esamina il rapporto tra la *Gerusalemme liberata* e le arti visive, rileggendo l'ecfrasi di Tasso e la sua ricezione figurativa attraverso le incisioni di Sébastien Leclerc. Dopo aver richiamato le questioni teoriche fondamentali dell'ecfrasi nel poema – dalla porta di Armida ai cicli araldici, fino alla centralità assoluta del vedere – lo studio colloca Leclerc all'interno della tradizione illustrata dal XVI al XVIII secolo e, in particolare, in relazione al modello in folio di Bernardo Castello. L'analisi mostra come Leclerc, vincolato dal formato tascabile, selezioni immagini monotematiche, attenui gli sfondi marziali e privilegi dispositivi visivi che favoriscono l'identificazione del lettore. Le perdite e i guadagni sono discussi attraverso casi esemplari. Ciò che emerge è una poetica ecfrastica degli sguardi che plasma la cultura visiva.

Alessandro Metlica affronta la questione del “tempo plurale” dell'ecfrasi nella descrizione di Proust de *Il miracolo della Vera Croce a Rialto* di Carpaccio. Metlica riconosce Venezia come “pilastro” strutturale nella *Recherche*, dove la rappresentazione di opera d'arte funge da con-

trafforte architettonico capace di legare la narrazione. Di qui, mostra che la descrizione di Proust, apparentemente diretta, si fonda sugli studi su Carpaccio dei Rosenthal, prendendone in prestito linguaggio e immaginario. Fondamentalmente, il passaggio passa dal presente del dipinto al tempo narrativo del narratore creando un ponte intratestuale con episodi precedenti. Proust sovrappone tre piani temporali – il tempo della tela, dell'esperienza narrata e dell'autore – complicando l'ecfrasi con sguardi anacronistici. Il risultato è una *mise en abyme* dell'architettura della Recherche, dove intertesto, memoria e visione si intrecciano attraverso il tempo.

Andrea Verri analizza *Sansepolcro* (1956) di Franco Fortini, poesia ispirata alla *Resurrezione* di Piero della Francesca, il cui significato sotteso risiede nel transito dall'immagine alla vita e dall'inverno al rinnovamento. La poesia si apre con lo sguardo su un paesaggio ostile – ombre, freddo pungente – per poi rivolgersi al “Re forte”, di ispirazione biblica, il cui sguardo silenzioso conferma la verità della morte. Nel punto centrale della poesia, Cristo “esce” dal dipinto per camminare accanto al narratore: un passaggio dalla staticità ecfrastica al movimento narrato, al dialogo e alla compagnia. Questo drammatizza in modo critico il discorso sull'arte moderna: l'indirizzo soggettivo, la temporalizzazione dell'opera d'arte e l'oscillazione tra illusione e realtà. Inoltre, Verri riconosce nella poetica di Fortini la capacità di convertire la visione in conoscenza e possibilità, che collega la resurrezione alla trasformazione secolare e collettiva. Così la poesia fonde la riflessione estetica e la speranza utopica e sociopolitica.

Francesca Favaro si sofferma sui *Salons* di Giorgio Manganelli come un laboratorio barocco e interartistico, in cui la prosa svolge contemporaneamente funzioni critiche, poetiche e narrative. Manganelli elabora le sue ecfrasi privilegiando l'interpretazione associativa e mitica rispetto alla descrizione. L'approccio teatrale del libro spazia dalla commedia ai bestiari, alle favole e agli animali emblematici, capaci di sconvolgere le gerarchie umane. Un'immaginazione ovidiana governa la metamorfosi: rovine, materiali e persino generi cambiano stato, mettendo in scena la vita al limite della non-vita. Infine, le miniature si evolvono in allegorie cosmiche, dimostrando che la prosa di Manganelli è un motore sinestetico che anima le opere d'arte, rifonde la critica e rivela i poteri liminali della bellezza.

Antonella Sbrilli compone uno studio sulle relazioni tra ecfrasi e Intelligenza Artificiale. Presentando la mostra *Le monde selon l'AI*, il curatore Antonio Somaini sottolinea l'importanza di riconsiderare la tradizione retorica e procedurale dell'ecfrasi per comprendere alcuni aspetti dei programmi di IA generativa. Si tratta di modelli Text-to-Image in cui l'interazione inizia con un trigger testuale, il cosiddetto prompt, che indirizza il programma nell'esplorazione di immensi dataset di immagini, utilizzati per addestrare il programma stesso a riconoscere, selezionare, mescolare e inventare nuove configurazioni visive, lavorando in aree profonde e latenti della propria struttura. Descritta anche come una forma di “*ekphrasis* operativa”, il prompt è al centro di sguardi interdisciplinari e creativi, che coinvolgono opere d'arte come l'installazione *Ekphrasis*, del collettivo spagnolo Estampa (2025). Questo studio attraversa

questo incontro tra l'ecfrasi e il *prompt* presentando alcune opere recenti e una conversazione con il collettivo artistico Estampa.

Le tre recensioni che chiudono il volume intendono riprendere i fili delle più recenti pubblicazioni in materia di ecfrasi, in relazione alle quali il numero qui presente intende porsi in maniera dialettica.

La recensione di Daniele Bottacin al volume curato da A. Moroncini, *Ekphrasis nella cultura italiana dall'umanesimo cinquecentesco all'era digitale* (Firenze, 2025) esamina una raccolta ampia e metodologicamente coerente che traccia l'evoluzione della pratica ecfrasitica dall'umanesimo rinascimentale all'era digitale. Il libro offre una prospettiva diacronica e interdisciplinare sul rapporto tra parola e immagine, passando dall'*ut pictura poesis* di Orazio ai contesti virtuali e multimediali contemporanei. Bottacin sottolinea la struttura equilibrata del volume, la sua attenzione alle dinamiche di genere e la sua esplorazione del progressivo passaggio dalla rappresentazione statica alla trasposizione dinamica e all'intermedialità. Attraverso analisi di autori e artisti come Mantegna, Moderata Fonte, Artemisia Gentileschi e Vincenzo Consolo, nonché studi sul futurismo, i social media e i musei digitali, la raccolta dimostra come l'ecfrasi continui a fungere da strumento di autoaffermazione, interpretazione e sperimentazione cognitiva. Il recensore sottolinea la rilevanza del libro nell'affrontare i dibattiti attuali sulla creatività, la mediazione tecnologica e la ridefinizione estetica del reale nell'era dell'intelligenza artificiale.

La recensione di Veronica Bassini dell'opera di D. Dion *L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain* (Rennes, 2024) riconosce il doppio ruolo dell'autore come artista e teorico e la coerenza tra la sua pratica e la sua ricerca. Il volume ridefinisce l'ecfrasi come pratica "operativa" o performativa, radicata nella svolta linguistica e narratologica degli anni '60, quando gli artisti iniziarono a riappropriarsi dello spazio discorsivo che circondava le loro opere. Attraverso un'ampia gamma di casi di studio – da Duchamp, Kaprow e Buren a Sophie Calle, Kosuth, LeWitt e figure contemporanee come Sherrie Levine e Dora García – Dion esamina come la descrizione, la narrazione e la finzione diventino componenti costitutive della creazione artistica. Bassini rimarca la precisione teorica, il valore pedagogico e la coerenza metodologica del libro, mettendone in risalto la capacità di collegare pratiche storiche e contemporanee, stimolando al contempo la riflessione sui confini porosi tra visualità e linguaggio, teoria e pratica.

La recensione di Laura Avesani di *Immagini latenti* (Bologna 2024), a cura di G. A. Calogero, G. Del Monaco e P. Fameli, esamina un ricco volume interdisciplinare che esplora le intersezioni tra rappresentazione visiva e verbale. Partendo dal concetto di "immagini latenti" come trasposizione verbale o sublimazione poetica delle forme visive, il libro raccoglie studi che spaziano dall'antichità classica all'arte del XX secolo e contemporanea. In questo contesto, Avesani riconosce la rilevanza della sezione centrale del volume dedicata ai discepoli di Roberto Longhi – Francesco Arcangeli, Giovanni Testori e Carlo Volpe – i cui scritti esemplificano la tensione tra rigore storico e critica espressiva. Altri contributi affrontano dialoghi letterari

e artistici che coinvolgono figure come Gadda, Proust, Morandi e Sandro Penna, nonché riflessioni sul linguaggio e la visualità in autori moderni come Zsófia Bán e Gianfranco Contini. Avesani mette in luce come l'opera riesca creare un'indagine collettiva su come le parole possano sia rivelare che oscurare il visivo, suggerendo che ogni atto di descrizione critica è anche un atto di creazione. Il volume propone quindi una rinnovata fenomenologia del vedere, dove la scrittura diventa uno spazio poetico e cognitivo per la continua ridefinizione dell'immagine.

Quanto si pubblica in questa sede è frutto anche delle discussioni avvenute in due seminari, tenuti tra il febbraio e il marzo del 2025 nel contesto della costellazione intellettuale di Engramma e ospitati dal Centro studi classicA-luav. Si ringraziano tutti coloro che sono intervenuti in tali occasioni, rendendo il dibattito vivido e lo scambio fondamentale al progresso del discorso, che rimane tutt'oggi aperto e degno di rinnovati approfondimenti.

.....

I
-
U
-
A
-
V

Università Iuav di Venezia

DIPARTIMENTO DI
CULTURE DEL PROGETTO

classicA
CENTRO STUDI
ARCHITETTURA CULTURA
PRODOTTORE DEL CAMMINO

ECFRASI E POIESI

**immagini reali e immagini mentali,
tra letteratura e arte**

seminario

con Damiano Acciarino, Maria Bergamo, Monica Centanni,
Diletta Gamberini, Alessandro Metlica, Adrián J. Sáez, Andrea Verri

**28.2.2025
Badoer
centro studi
classicA
ore 14.30**



I
-
U
-
A
-
V

Università Iuav di Venezia

DIPARTIMENTO DI
CULTURE DEL PROGETTO

classicA
CENTRO STUDI
ARCHITETTURA CULTURA
PRODOTTORE DEL CAMMINO

ECFRASI E POIESI II

**immagini reali e immagini mentali,
tra letteratura e arte**

seminario

con Damiano Acciarino, Maria Bergamo, Monica Centanni,
Alessandro Metlica, Adrián J. Sáez, Andrea Verri,
Piermarco Vesco, Julien Zanetta

**27.3.2025
Badoer
centro studi
classicA
ore 14**



Riferimenti bibliografici

Baxandall 2003

M. Baxandall, *Parole per le immagini: l'arte rinascimentale e la critica*, edizione italiana a cura di F. Peri, Torino 2003.

Bolzoni 2012

L. Bolzoni, *Il lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli 2012.

Cometa 2004

M. Cometa, *Parole che dipingono: letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma 2004.

Cometa 2012

M. Cometa, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano 2012.

Heffernan 1991

J. A. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*, "New Literary History" 22.2 (1991), 297-316.

Hollander 1988

J. Hollander, *The poetics of ekphrasis*, "Word & Image" 4 (1988), 209-219.

Krieger 1967

M. Krieger, *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or, Laokoön Revisited*, in F.P.W. McDowell (ed.), *The Poet as Critic*, Evanston (ILL) 1967, 3-26.

Lausberg [1960]1998

H. Lausberg, *Handbook of literary rhetoric: a foundation for literary study*, edited by D. E. Orton, R. D. Anderson, Leiden 1998.

Mengaldo 2005

V. Mengaldo, *Tra due linguaggi: arti figurative e critica*, Torino 2005.

Meo 2005

O. Meo, *Memoria semantica e memoria estetica*, in *Arte, estetica e memoria*, a cura di L. Bottani, Vercelli 2005, 135-155.

Mitchell 1986

W. J. T. Mitchell, *Iconology: image, text, ideology*, Chicago-London 1986.

Mitchell 1994

W. J. T. Mitchell, *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, Chicago 1994.

Paoli 2013

M. Paoli, *Il sogno di Giove di Dosso Dossi e altri saggi sulla cultura del Cinquecento*, Lucca 2013.

Pich 2010

F. Pich, *I poeti davanti al ritratto: da Petrarca a Marino*, Lucca 2010.

Pineda 2000

V. Pineda, *The invention of ekphrasis*, in *Homage to Professor Carmen Pérez Romero*, Cáceres 2000, 251-262.

Ponce Cárdenas 2025

J. Ponce Cárdenas, *Aristas de la ékphrasis: perspectivas de asedio para una modalidad poética compleja*, "Mélanges de la Casa de Velázquez" 55.1 (2025).

Spitzer 1955

L. Spitzer, *The Ode on a Grecian urn or Content v. Metagrammar*, "Comparative Literature" 7 (1955), 203-225.

Webb 2009

R. Webb, *Ekphrasis, Imagination, and Persuasion*, in *Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham; Burlington (VT) 2009, 13-39.

English abstract

This preface frames the history of ekphrasis as a dialectic process taking place from ancient rhetoric (evidentia, enargeia, hypotyposis) to modern semiotics, revealing how the descriptive act transforms perception into cultural meaning. Ekphrasis emerges as both an impossible and necessary practice, mediating between image, imagination, and literary memory.

Keywords | Ekphrasis; Poesis; Visual rhetoric; Representation; Literary memory.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo numero
(v. versione online e Albo dei referee di Engramma)*

Saggi

Tensioni etiche e soluzioni retoriche

L'ekphrasis alla prova dell'elogio

Gabriella Rubulotta

A indagare sulle origini dell'equivoco attorno al significato di *ekphrasis* ci ha pensato Ruth Webb nel suo importante studio del 2009: la definizione del termine che confina la pratica ecfrastica solamente alle opere d'arte, formulata da J.D. Denniston nella prima edizione dell'*Oxford Classical Dictionary* del 1949 – a sua volta basata sulla voce del *Reallexicon des klassischen Altertums* del 1914 a cura di F. Lübker – sembra aver favorito il consolidarsi di un fraintendimento concettuale che restringe il campo d'azione dell'*ekphrasis* a una sola tipologia di oggetti (Webb 2009, 6-7). Nell'Antichità, infatti, lo scopo di questa pratica retorica era piuttosto quello di “far vedere all'ascoltatore l'oggetto nella mente”, secondo la celebre definizione di Elio Teone, retore del II secolo e autore di un noto manuale di “esercizi preparatori” o *progymnasmata* (cfr. Berardi 2017, per un quadro generale sui *progymnasmata*):

Ἐκφρασίς ἐστι λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὅψιν ἄγων τὸ δηλούμενον (Th. Prog. 118, 6).

Si tratta quindi di “un discorso descrittivo che rende l'oggetto vivido agli occhi”. L'equivoco si fonda, dunque, sull'errata interpretazione di “oggetto”, τὸ δηλούμενον (la questione è presa in esame anche in Di Dio 2025). Nella critica moderna l'*ekphrasis* è, infatti, perlopiù, una descrizione poetica di un'opera d'arte: il campo di questa pratica è così limitato alle sole arti visive. Nei primi secoli dell'Impero romano, invece, l'*ekphrasis* è un esercizio retorico basilare e il suo campo di azione è infinitamente più ampio. Elio Teone spiega che tale esercizio era applicabile a svariati argomenti: persone; eventi (la guerra, la pace, la tempesta, la carestia, la peste, il terremoto); luoghi (un prato, le rive del mare, le città, le isole, i luoghi deserti); periodi (stagioni o ricorrenze); ma poteva anche avere come oggetto “il modo” di un'attività (ad esempio: le procedure di preparazione di equipaggiamenti, armi e macchine d'assedio). L'*ekphrasis*, in realtà, non si definisce per il suo oggetto: questo ne determina solamente le categorie; essa è invece determinata “par une qualité du discours, sa valeur visuelle” (Aygon 1994, 42). Attraverso accurate descrizioni, si vuole indurre, quindi, l'interlocutore a immaginare vividamente una scena: *sub oculis subicere* è l'espressione usata nella retorica in lingua latina per lo stesso concetto (cfr. Cic. *De orat.* 3, 202; *Orat.* 139; Quint. IX, 2, 40; Berardi 2010, 41).

In questa sede, si vuole dapprima mettere in relazione questo importante momento dell'educazione antica con un altro esercizio progimnasmatico, l'*enkomion*, che ha come sbocco naturale un genere che acquisisce primaria importanza nella letteratura d'epoca imperiale: la retorica epidittica. Il nostro sguardo critico si volgerà quindi ad alcune questioni etico-filosofiche che la descrizione topografica, anche oltre l'*ekphrasis*, di volta in volta solleva nel

tessuto dell'elogio. Una stretta relazione tra *ekphrasis* ed *enkomion* era propria di una corrente retorica alla quale allude l'autore di un manuale di *progymnasmata* conosciuto come Pseudo-Ermogene:

Ἰστέον δέ, ὡς τῶν ἀκριβεστέρων τινὲς οὐκ ἔθηκαν τὴν ἔκφρασιν εἰς γύμνασμα ὡς προειλημμένην καὶ ἐν μύθῳ καὶ ἐν διηγήματι καὶ ἐν τόπῳ κοινῷ καὶ ἐν ἐγκωμίῳ· καὶ γὰρ ἐκεῖ, φασίν, ἐκφράζομεν καὶ τόπους καὶ ποταμούς καὶ πράγματα καὶ πρόσωπα ([Hermog.] *Prog.* 10, 7).

Si deve notare che alcuni tra i più rigorosi non considerarono l'*ekphrasis* come un esercizio a sé stante, sostenendo che essa è già compresa nella favola, nella narrazione, nel luogo comune e nell'*enkomion*; infatti, dicono, anche in questi generi descriviamo luoghi, fiumi, eventi e persone.

Rovesciando la prospettiva, è possibile riconoscere nella stessa pratica ecfrastica alcuni lineamenti della retorica epidittica. Il retore Aftonio, ad esempio, include evidenti fini encomiastici nella sua *ekphrasis* dell'acropoli di Alessandria: non solo elogia la sicurezza che le acropoli garantiscono alle città ma, concludendo, riconosce, come tradizione vuole, i limiti delle sue parole di fronte alla bellezza sconcertante del sito descritto:

Τὸ μὲν δὴ κάλλος κρεῖττον ἢ λέγειν· εἰ δέ τι παραλέλειπται, παρενθήκη γεγένηται θαύματος οἷς γὰρ οὐκ ἦν εἰπεῖν, παραλέλειπται (Apht. *Prog.* 12, 12).

Quanto alla bellezza, essa supera le parole. E se qualcosa è stata tralasciata, ciò non fa che accrescere lo stupore: poiché è stato taciuto ciò che non poteva essere detto.

Come può, dunque, la descrizione diventare elogio? La risposta che si trova negli antichi manuali di retorica è priva di ambiguità: non bisogna descrivere le cose, ma la bellezza delle cose (Pernot 1981, 106). Due estratti delle *ekphraseis* di Libanio della festa per l'anno nuovo e della primavera, ad esempio, attraverso immagini preziose e inediti slanci lirici, lasciano trasparire con chiarezza le loro pretese encomiastiche:

γέμει δὲ πάντα εἰρήνης τε καὶ ἐλευθερίας καὶ ἡδονῆς. καὶ οὐδεὶς οὕτω πτωχὸς ὅστις λαμπρᾶς ἐδωδῆς εἰς πλησμονὴν οὐχ ἦκε. βρῦει γὰρ ἅπανι τοῖς τοιοῦτοις ὁ καιρὸς καὶ πάντων ἐν χερσὶ πάντα καθάπερ τῆς γῆς ἀνείσης. οὕτω τοι ἥδιστον ὁμοίως καὶ δοῦναι καὶ λαβεῖν (Lib. *Ekphr.* 5, 12).

Tutto è colmo di pace, libertà e piacere. Non c'è nessuno tanto povero da non trovarsi immerso in un'abbondanza di cibo squisito; poiché l'occasione trabocca di ogni bene, e tutto è nelle mani di tutti, proprio come se la terra lo stesse producendo in quel momento. È dunque cosa tra le più piacevoli sia il donare che il ricevere.

καὶ ὅποῦπερ ἂν ἴδης, ῥόδῳ ὅψει λάμποντα. τιμᾶται γὰρ τὸ ἄνθος καὶ ἀγαπᾶται μάλιστα τῆς ὥρας τὸ χάριεν δεικνύον. χαίρουσι δ', οἶμαι, καὶ οἱ θεοὶ τοῖς ἀπὸ τούτων στεφάνοις ὥσπερ καὶ λιβανωτῷ (Lib. *Ekphr.* 7, 10).

E ovunque tu guardi, vedrai risplendere rose; poiché questo fiore è onorato e amato in modo particolare, poiché manifesta la bellezza della stagione. Persino gli dèi, credo, si rallegrano di ghirlande fatte di rose, proprio come gioiscono dell'incenso.

L'*enkomion* è un *progymnasma* che contiene, dunque, in forma embrionale, il genere dell'elogio, prefigurando la grandiosa retorica epidittica che trionfa in epoca imperiale, quando l'arte dell'elogio diventa strumento essenziale di celebrazione del potere e della tradizione. Così, quello che nasce come un esercizio tecnico, destinato agli allievi delle scuole di retorica, si rivela una palestra di stile e pensiero per i grandi panegiristi dell'età romana, custodi e artefici della retorica del consenso.

La transizione dall'*enkomion* dei manuali di *progymnasmata* alla grande eloquenza epidittica richiede un passaggio per la teoria della retorica dell'elogio: il punto di riferimento imprescindibile in questo contesto è Menandro Retore, la cui opera costituisce una delle fonti più ricche e sistematiche per la comprensione del genere dell'elogio. I due trattati a lui attribuiti contengono le indicazioni più dettagliate che ci siano pervenute sull'organizzazione, i contenuti e le strategie compositive del discorso epidittico. La loro importanza è duplice: da un lato, offrono un modello teorico rigoroso, articolato in sezioni e *topoi* ricorrenti; dall'altro, fungono da chiave interpretativa per analizzare il corpus di orazioni encomiastiche che l'antichità ci ha trasmesso. Grazie a Menandro è infatti possibile riconoscere, in autori come Elio Aristide, Libanio o Temistio, non solo strutture formali comuni ma anche l'uso consolidato di *topoi* dell'elogio.

Quegli elementi topografici che erano frequentemente oggetto di *ekphraseis* progimnastiche diventano, nel primo trattato menandro, oggetto di discorsi epidittici: il retore avverte che è possibile trovarsi a dover scrivere un intero discorso d'elogio su una singola parte della città, come nel caso delle cerimonie per la costruzione di nuove terme, di un porto, o per la ristrutturazione di un'area della città (Men. Rhet. I, 365, 18-22). D'altra parte, *ekphraseis* di regione e di città sono previste nel secondo trattato menandro, in tre tipologie di discorso in stretta corrispondenza: l'*epibaterios logos* – discorso per celebrare l'arrivo di un delegato imperiale in città – il *kletikos logos* – discorso di invito a visitare una città rivolto a un dignitario e il *presbeutikos logos* – discorso dell'ambasciatore. Un esame ravvicinato delle sezioni che il trattato dedica a queste tipologie epidittiche rivela un impiego dell'*ekphrasis* affascinante e, per certi versi, inatteso, in cui affiora un elemento che la avvicina profondamente agli scopi della retorica giudiziaria e del genere declamatorio: la persuasione. Non più esercizio di descrizione ornamentale, l'*ekphrasis* si configura qui come strumento retorico volto a orientare, se non sedurre, il suo destinatario: l'impatto di questa tecnica consiste nel potere di alterare la disposizione d'animo dell'interlocutore fornendo vivide 'prove visuali' allo scopo di cambiare, in qualche modo, il corso degli eventi (Webb 2009, 160 e Webb 1997). L'esempio tradizionale dell'uso persuasivo dell'*ekphrasis* e delle sue conseguenze proficue è rappresentato dal *presbeutikos logos* epistolare scritto da Aristide a Marco Aurelio e Commodo (or. 19, cfr. Quet 2006 e Franco 2014, 126-132), per chiedere aiuto a Roma dopo il terremoto che colpì disastrosamente Smirne nel 177/178. Il discorso, afferma Filostrato, toccò profondamente Marco Aurelio il quale, mentre leggeva, spesso sospirava profondamente: "ma fu alle parole 'gli zefiri soffiano su una terra deserta' che egli lasciò cadere lacrime sul foglio" (Philostr. Vit. Soph. II, 9, 582). Gli aiuti furono così destinati a Smirne e la città venne immediatamente ricostruita. Anche Quintiliano nota una certa affinità tra il *laudatium genus* et la suatoria, "poiché in ge-

nerale le medesime cose sogliono essere colà oggetto di persuasione, qui di lode” (Quint. III, 7, 28, trad. A. Pennacini).

Allargando ora lo spettro dell'indagine alle descrizioni topografiche intese in senso non esclusivamente ecfrastico, è necessario ripercorrere, per sommi capi, i precetti retorici da seguire, nel caso specifico di un elogio di città, per poi esplorare alcune questioni sollevate dalla descrizione topografica nel genere epidittico.

L'impiego sistematico di una tassonomia di *topoi* nella prassi epidittica emerge con particolare evidenza a partire dal I secolo d.C., trovando espressione compiuta nei discorsi di autori come Dione Crisostomo e, in seguito, Elio Aristide. In questo periodo, il genere dell'elogio cittadino conosce una notevole fioritura, strettamente connessa al contesto storico e culturale della rinascita delle *poleis* greche all'interno dell'Impero romano e al fenomeno della Seconda Sofistica. Sul piano della teoria, le prime attestazioni di una vera e propria codificazione del discorso encomiastico rivolto alla città si rintracciano nell'opera di Quintiliano. In particolare, egli propone una struttura topica tripartita che delinea con chiarezza i principali argomenti da trattare in un elogio di città. Secondo quanto riportato (Quint. III, 7, 26-27), il discorso deve articolarsi su tre nuclei tematici fondamentali: innanzitutto, la figura del fondatore della città, la cui autorità e impresa fondativa conferiscono legittimità storica e identitaria alla comunità civica; in secondo luogo, le virtù della città stessa, che si manifestano attraverso le sue azioni, i suoi costumi e le imprese dei suoi cittadini; infine, la descrizione del sito geografico in cui la città sorge, con attenzione alla bellezza del paesaggio, alla salubrità del clima e alla strategicità della posizione. Questa struttura argomentativa non nasce *ex novo*, ma rappresenta il risultato di una raffinata sistematizzazione di motivi già presenti nella tradizione classica, riconducibili tanto alla letteratura epica e lirica quanto alla storiografia e alla filosofia (Pernot 1993, 178-183).

Quintiliano distingue, dunque, tra i *topoi* mutuati dall'elogio della persona (*similiter atque homines*) e i *topoi* propri della città (*illa propria*), prefigurando alcuni caratteri della personificazione retorica dell'*urbs*:

Laudantur autem urbes similiter atque homines. Nam pro parente est conditor [...] et virtutes ac vitia circa res gestas eadem quae in singulis: illa propria, quae ex loci positione ac munitione sunt. Cives illis ut hominibus liberi decori (Quint. III, 7, 26).

Le città si lodano in modo simile agli uomini. Infatti in luogo del genitore sta il fondatore [...] e le virtù e i difetti che si manifestano nelle imprese sono i medesimi che vi sono nei singoli uomini; proprie delle città sono le particolarità che derivano dalla posizione e dalle fortificazioni. I cittadini costituiscono motivo di ornamento per le città, come i figli per gli uomini (trad. A. Pennacini).

Quintiliano prosegue con generi affini all'elogio di città: l'elogio delle opere pubbliche – ad esempio templi e mura – e l'elogio dei luoghi – come nel caso dell'elogio della Sicilia nelle *Verrine* di Cicerone (2, 2, 2).

Intorno al III secolo, questa distinzione è ripresa e ampliata nel primo trattato di Menandro Retore (I, 346, 27-31), che definisce gli elogi delle città *ἐπαίνοι μικτοί*, fondati sull'unione di *τοποὶ* *περὶ χώρας* (posizione del territorio) e *τοποὶ* *περὶ ἀνθρώπους* (γένος, πράξεις, ἐπιτηδεύσεις). I termini usati dal retore per queste descrizioni sono *διαγραφὴ*, *ἐκφράσις* e i loro derivati. Il ricorso all'*ἐκφράσις* conferirebbe allo stile una maggiore dolcezza e piacevolezza, concorrendo al tempo stesso ai procedimenti di *αὔξησις*, in particolare per quanto riguarda il coinvolgimento emotivo (*pathos*) (Webb 2009, 57-58 e Pernot 1993, 670 n.58 con riferimenti alle fonti sulla dolcezza e *pathos* dell'*ekphrasis*).

L'assimilazione tra l'elogio di città e l'elogio di persona implica la concezione della città come un'entità collettiva, dotata di una propria identità morale e storica. Nel suo primo discorso agli abitanti di Tarso, Dione di Prusa fa riferimento all'elogio della città quale *δημόσιον ὕμνον τῆς πόλεως* (D. Chr. 33, 1), un inno pubblico che celebri l'intero corpo civico. Da qui deriva l'enfasi sulle *κοιναὶ πράξεις*, le imprese collettive, che prevalgono sulle gesta del singolo. Se la città è, dunque, personificata, allora l'elogio dovrà rappresentarla come dotata anche di *ethos*. D'altra parte, già Isocrate (2, 31) usava l'espressione *τὸ τῆς πόλεως ἥθος* per definire il carattere della *polis*. La fondazione corrisponde, così, alla nascita, l'espansione alla crescita. Se si tratta di una *polis* di recente fondazione, sarà paragonata ad una fanciulla nel fiore dell'età (Men. Rhet. I, 355, 6-7: *ἐὰν δὲ νεωτέρα ᾖ, ὅτι ἀνθεῖ καθάπερ κόρη ἀκμάζουσα*), oppure, come nel caso dell'elogio aristideo di Roma, se la città è al suo massimo splendore, si paragonerà a un corpo atletico e nel pieno del suo vigore. Di qui la celebre affermazione che Roma ha davvero onorato il suo nome: "qui tutto è *ρώμη*", forza (Aristid. *In Rom.* 8: *ὥς ἄρα ἐπώνυμον αὐτῇ τοῦνομα καὶ οὐδὲν ἄλλ' ἢ ῥώμη τὰ τῇδε*). Nella retorica epidittica, la *polis* è trasfigurata globalmente attraverso la personificazione, tuttavia, per quanto riguarda la descrizione topografica, l'immagine si specializza e assume contorni anatomici definiti: nelle diverse aree della città i retori riconoscono alcune parti del corpo umano. Con lo Pseudo-Ermogene diventa un vero e proprio *topos* in riferimento alla *κατασκευὴ* (costituzione fisica) della città ([Hermog.]. *Prog.* 7, 85). La personificazione della città trova espressione, dunque, anche attraverso metafore anatomiche: l'acropoli, prevedibilmente, è la testa, i porti sono le mani, il golfo è un grembo accogliente. Tali metafore si moltiplicano nel caso di Smirne, città amata e desiderata, paragonata a una donna perfetta (Aristid. *Smyrn.* I, 9 e II, 5).

Monumenti e virtù

Personificazioni, metafore, simbolismi. La descrizione della città subisce ogni sorta di manipolazione retorica. Ma quale ruolo attribuivano gli encomiasti ai monumenti nell'elogio di città? L'approccio all'apparato monumentale della *polis* è, in realtà, ambivalente: da un lato, i monumenti sono celebrati come segni visibili della gloria civica; dall'altro, essi diventano oggetto di un dibattito etico sull'opportunità di lodare beni esteriori, spesso subordinati alle qualità morali dei cittadini.

La concezione dei monumenti non è, dunque, univoca. Nei testi teorici, essi compaiono accanto ad altri elementi topografici senza ricevere particolare approfondimento. Ad esempio,

Cicerone (*Inv.* II, 168) li include tra i beni *in extrariis rebus*, ovvero i beni esteriori che non appartengono propriamente alla virtù dell'individuo o della comunità (non quindi tra i beni *in corpore posita*). La bellezza degli edifici pubblici, la grandiosità delle mura, la buona disposizione urbanistica, la ricchezza derivante dalle risorse terrestri o marittime sarebbero frutto, secondo, Elio Aristide, invece, dei capricci della τύχη: la concordia e la virtù sono il risultato di una deliberata scelta (προαίρεσις) che nobilita il virtuoso rendendolo superiore a chi primeggia solo grazie ai beni esteriori (Aristid. *Conc. ad civ.* 30). Tale distinzione è alla base di una più ampia opposizione tra la ricchezza materiale della città – edifici, terme, decorazioni urbane – e le virtù etiche dei suoi abitanti. In particolare, nelle orazioni dedicate a città segnate da conflitti interni o da tensioni politiche, gli oratori tendono a ridimensionare il rilievo attribuito all'apparato architettonico a favore della virtù civica e della concordia (*homonoia*). In questi casi, la retorica lascia il posto a un fine non celebrativo, ma parenetico e politico. In tutta la sua opera, Dione Crisostomo insiste con coerenza sull'opposizione tra i beni esteriori e le virtù morali, affermando che solo la legge e l'eccellenza etica costituiscono il vero fondamento di una città. Nei discorsi dedicati agli abitanti di Tarso, Rodi e Alessandria, com'è stato giustamente osservato, "l'orateur place les qualités morales des citoyens au-dessus de la parure monumentale, et ne s'intéresse à certains monuments que lorsqu'ils symbolisent à ses yeux le caractère des habitants de la cité" (Guerber 2020, 263). Né la bellezza naturale né l'abbondanza materiale, infatti, possono assicurare prosperità se manca l'unità politica e la coesione morale. La concezione dell'etica pubblica in Dione è rigorosa e austera (Jones 1978, 83-94): è la virtù, non il fasto monumentale, a determinare la grandezza di una *polis*. Ad esempio, quando Dione si rivolge agli abitanti di Nicea, riprende e sovverte i principali topoi dell'elogio di città: in nome degli dèi, dei fondatori e degli antenati non ci si deve preoccupare della bellezza del territorio, dell'abbondanza di frutti e della popolosità della città (οὔτε χώρας κάλλος οὔτε καρπῶν ἀφθονίαν οὔτε πλῆθος ἀνθρώπων) ma bisogna avere a cuore "la saggezza, la virtù, un governo secondo le leggi, l'onore per i buoni cittadini e il disonore per i cattivi" (D. Chr. 31, 2).

Aristide condivide, almeno in parte, questa impostazione. Nel secondo discorso d'elogio a Smirne, dopo un'ampia descrizione ecfrastica della città, riconosce esplicitamente che i beni esteriori non costituiscono da soli il valore della *polis* (Aristid. *Smyrn.* II; Vix 2020; cfr. anche Franco 2005 e 2014 e Pont 2008). In modo analogo, nel *Panatenaico*, egli distingue chiaramente tra bellezza naturale dell'Acropoli, bellezza artificiale delle costruzioni architettoniche e il valore degli uomini, che rappresenta la componente più alta e nobile (Aristid. *Panath.* 190-191). Anche nell'elogio *A Roma*, Aristide, dopo aver lodato le imponenti mura della capitale imperiale, precisa che il vero valore di queste risiede piuttosto in coloro che le ammirano (Aristid. *In Rom.* 84). La subordinazione dei beni esteriori a quelli morali si riflette anche in una ricorrente critica al lusso urbano, in particolare alle terme, considerate simbolo di mollezza e decadenza (e.g. Sen. *Epist. ad Lucilium* 56, 1-2). Si tratta di un topos morale abusato, che rientra nel più vasto atteggiamento di rifiuto del superfluo in favore della σωφροσύνη e della misura.

Tuttavia, la retorica epidittica del II secolo non può fare completamente a meno dell'elemento monumentale. In un'epoca caratterizzata da un forte fermento edilizio (Pont 2010), favorito anche dai benefici imperiali e da una rinascita dell'orgoglio cittadino, ignorare l'apparato architettonico equivarrebbe a non riconoscere la realtà tangibile della *polis*. Per questo motivo, molti oratori adottano strategie retoriche più articolate, volte a integrare il valore morale e quello estetico. Una via spesso percorsa è quella di interpretare i monumenti come segni tangibili di un passato virtuoso. In tal senso, edifici, templi e mura non sono semplicemente beni esteriori, ma testimonianze della gloria degli antenati, della *pietas* civica, del coraggio militare e della sapienza urbanistica.

Questa posizione di compromesso permette di salvare il ruolo della monumentalità senza cedere del tutto al culto dell'etica cittadina. L'*ekphrasis* architettonica si inserisce così in un discorso più ampio, in cui l'estetica urbana viene giustificata come proiezione visibile di una bellezza interiore, morale e politica, radicata nella storia della città. Un esempio notevole di queste tensioni etiche e le relative soluzioni retoriche lo offre lo stesso Aristide. Concludendo l'*ekphrasis* del tempio di Cizico, Aristide celebra con accenti poetici la perfetta sintesi tra le simmetrie visibili degli edifici e quelle invisibili della convivenza civile: là dove colonne e anime vibrano della stessa armonia, e la città si fa specchio dell'anima della *polis*:

καλοὶ μὲν γὰρ καὶ οἱ τῶν οἰκοδομημάτων οὗτοι κόσμοι καὶ θαυμαστῶς πιθανοὶ τοῖς πλήθεσιν, ἀλλ' ἐκεῖνο ἤδη τέλειον καὶ θεοῦ τιнос ὡς ἀληθῶς δωρεά, ὅταν ἀμφοτέροι συνᾶδωσιν οἱ κόσμοι, οἳ τε ἐν ταῖς ψυχαῖς καὶ οἱ τῶν οἰκοδομημάτων. ὥσπερ γὰρ ἐν τούτοις τὰς ἁρμονίας ἐπαινοῦμεν καὶ τὸ σῶζειν ἑκάστα τὴν γιγνομένην τάξιν πρὸς ἄλληλα, οὕτω καὶ ζῆν εἰς κάλλος τοῦτ' εἶναι χρή δοκεῖν, ὅταν ἁρμονία καὶ τάξις διὰ πάντων κρατῇ (Aristid. *Paneg. Cyz.* 40-41).

Certo, sono belli anche questi ornamenti degli edifici, e incredibilmente persuasivi con le masse; ma quella è la perfezione, e davvero un dono di qualche dio: quando entrambi gli ornamenti, quelli dell'anima e quelli degli edifici, risuonano tra loro. Infatti, così come in questi ultimi lodiamo le armonie e che ciascuna parte mantenga l'ordine che le è proprio in relazione alle altre, così anche bisogna ritenere che vivere nella bellezza sia questo: quando ovunque prevalgono armonia e ordine.

Nella retorica dell'elogio di città si assiste, dunque, a una continua tensione tra l'esaltazione dell'ornamento urbano e la celebrazione delle virtù civiche. Se da un lato la Seconda Sofistica si nutre dell'*ekphrasis* e del gusto per la descrizione visiva, dall'altro non rinuncia a un impianto etico che riconosce nella virtù, nella concordia e nella saggezza la vera grandezza della *polis*. I monumenti, dunque, possono essere celebrati, ma solo se subordinati – o meglio, trasformati – in segni della dignità morale e della memoria collettiva della città.

Descrizione e topica dell'imbarazzo

In ogni discorso encomiastico si rileva, quasi come elemento strutturale, un riferimento iniziale alla debolezza dell'oratore e alla difficoltà intrinseca del compito da svolgere, una difficoltà che si configura non solo in termini qualitativi – legati agli strumenti a disposizione dell'encomiasta – ma anche quantitativi, data l'ampiezza e la molteplicità dei meriti da esporre. A

ciò si accompagna un desiderio costante, ma inevitabilmente frustrato (Pernot 1993, 666), di realizzare un adeguamento proporzionale tra l'elogio e la grandezza del soggetto: è questo uno dei nuclei fondamentali della topica dell'imbarazzo, ampiamente attestata nella tradizione retorica.

I discorsi di Elio Aristide offrono numerosi esempi di tali *topoi*, i quali non solo ricorrono come strumenti retorici, ma rivelano anche una più profonda riflessione metaletteraria sul potere e i limiti della parola encomiastica. Il discorso d'elogio dedicato ad Atene offre un ampio repertorio di dichiarazioni d'intenti e strategie apologetiche, poste a giustificazione della complessità intrinseca dell'impresa encomiastica. L'oratore si presenta animato da una volontà sincera di completezza, manifestando lo sforzo – al limite dell'utopia – di dire tutto (e.g. *Panath.* 151-153). In alcune sezioni, cede alla tentazione del catalogo, procedendo per enumerazioni estese di eventi e gesta, nella speranza di rendere, almeno per accumulo, la vastità dell'oggetto celebrato (*Panath.* 59, 336). Tuttavia, proprio tale tensione alla totalità mette in luce la consapevolezza dell'impossibilità di esaurire il soggetto in un solo discorso. L'esigenza di completezza si rivela irrealizzabile e obbliga dunque l'encomiasta a un'opera di selezione (cfr. *Panath.* 82), tradendo l'idea iniziale di totalità. Ne deriva una retorica segnata da frequenti preterizioni, aposiopesi e dichiarazioni di insufficienza, che da un lato possono apparire come formule convenzionali appartenenti alla tradizione, dall'altro si prestano a essere lette come segnali di una tensione profonda tra l'ambizione encomiastica e la consapevolezza dei suoi limiti espressivi. Con un lungo ragionamento (*Panath.* 90-92), Aristide riflette sulla complessità insita nel comporre un discorso encomiastico dedicato a una città di straordinaria grandezza. Egli osserva che, nel caso di una qualsiasi altra città, sarebbe stato sufficiente menzionare alcune imprese significative, dal momento che simili azioni costituiscono elementi rari e ricercati, tanto che molti le desidererebbero come proprie. Nel caso presente, tuttavia, l'abbondanza di fatti degni di memoria rende ardua sia la selezione di ciò che può essere omesso, sia il trattamento adeguato del materiale più nobile. L'oratore riconosce inoltre che nessun racconto, neppure il più semplice, può mai aspirare a una completezza assoluta. Nonostante ciò, numerosi oratori hanno trovato ampia materia per lodare questa sola città, al punto che essa ha generato più discorsi encomiastici di qualunque altra. Di conseguenza, una trattazione esaustiva si rivela impraticabile: diviene necessario omettere la maggior parte degli episodi per concentrarsi sull'essenziale ovvero su ciò che rappresenta il massimo grado di grandezza e valore espressivo – si tratta del *topos ex pluribus pauca*.

Un ulteriore espediente retorico frequentemente impiegato per sottolineare l'impossibilità di rendere adeguatamente l'oggetto dell'encomio è il ricorso alla figura dell'*adynaton* (il cui archetipo risale probabilmente a *Il.* II, 489 “neppure se avessi dieci lingue e dieci bocche”: Scaffai 2008, 154-155; cfr. Rowe 1965 e Dutoit 1936) attraverso cui l'oratore dichiara l'insostenibilità del compito stesso, presentandolo come oltre le possibilità umane. A questa strategia si affianca l'uso dell'iperbole, che si manifesta, ad esempio, nella richiesta paradossale di prolungare il discorso per più giorni (*Panath.* 212) o addirittura per un tempo indefinito, evocando così un'espressione di durata potenzialmente eterna, proporzionata alla grandezza

del soggetto celebrato. Un esempio particolarmente significativo si ritrova nell'elogio *A Roma*, dove Aristide immagina la possibilità di un discorso sincronico con la storia: una narrazione che si svolga in tempo reale (Pernot 1993, 667), che abbia la stessa durata degli eventi narrati: l'impresa di eguagliare il discorso alla grandezza dell'impero "richiede un tempo uguale alla durata dell'impero stesso, cioè, probabilmente, l'eternità" (*In Rom.* 108). Si tratta, evidentemente, di un'immagine utopica, che rivela una tensione irrisolvibile tra il tempo lineare del discorso e quello illimitato dell'impresa storica, e che rimanda ancora una volta alla consapevolezza, retorica e al tempo stesso metaletteraria, dei limiti dell'atto encomiastico.

Di fronte all'impossibilità, sul piano quantitativo, di eguagliare l'oggetto dell'elogio – sia per il numero degli argomenti di lode, sia per l'ampiezza temporale che una tale impresa richiederebbe – l'oratore sposta la strategia sul piano qualitativo, facendo leva sul *logos* stesso. Il discorso, infatti, viene legittimato non solo come mezzo adeguato all'impresa, ma addirittura come riflesso della natura stessa del *laudandus*: nel caso di Atene, è proprio il *logos* a rendere possibile l'elogio, perché l'oggetto dell'elogio è, essenzialmente, esso stesso *logos* (cfr. Milazzo 2000; Oudot 2006, 237; Oudot 2008, 65-84 e Rubulotta 2023, 457-460). Nel secondo del *Panathenaisios*, Elio Aristide afferma che è "ragionevole offrire un discorso alla città proprio perché la città stessa è patria di tutti i logoi", delineando così una vera e propria identificazione tra Atene e il linguaggio stesso. Se l'oratoria non avesse raggiunto un livello adeguato, avverte Aristide (*Panath.* 6), sarebbe stato persino preferibile rinunciare a lodare Atene, per non rischiare di sminuirne la grandezza, e lasciare che la sua reputazione parli da sola, così com'è. In questa visione, Atene non è solo oggetto di lode, ma matrice del discorso encomiastico stesso: è la città che ha reso possibile, nel tempo, la grandezza di tutti coloro che hanno scritto, compreso lo stesso Aristide (*Panath.* 329). Si configura così una forma di identità tra il *logos* encomiastico e l'oggetto del suo dire, una chiusura autoriflessiva in cui la parola che celebra trae la propria legittimità dall'essere generata dall'oggetto lodato. Altrove, invece, Aristide riconosce i limiti della parola e ricorre a una strategia retorica di sostituzione: laddove il *logos* risulta insufficiente, si invoca, iperbolicamente, un altro codice. Nel *Panegirico a Cizico* (21), l'oratore sostiene che non è più compito delle parole lodare la magnificenza del tempio; al contrario, tale realtà deve essere lasciata ai calcoli di esperti geometri e architetti, in grado di restituire fedelmente la misura e le proporzioni dell'oggetto rappresentato.

Il ricorso alla descrizione conferisce, almeno in apparenza, al discorso d'elogio una certa pretesa di oggettività. Tuttavia, in questo genere, la descrizione non è mai neutra o disinteressata: essa è sempre soggetta a un processo retorico di selezione, amplificazione e valorizzazione, funzionale a esaltare i meriti del *laudandus*. Com'è stato giustamente affermato "i retori manifestano la natura arbitraria e soggettiva dell'atto ecfrastico: l'autore non comunica la visione fotografica, ma la sua visione, ciò su cui ha fermato lo sguardo e intende farlo porre al lettore" (Berardi 2010, 46). In tal senso, la descrizione è, dunque, uno strumento letterario orientato, subordinato alla finalità persuasiva ed estetica del discorso encomiastico. Ciò avviene, ad esempio, quando gli encomiasti conferiscono al *laudandus* dignità d'arte, assimilandolo a qualche capolavoro artistico. Un esempio emblematico di tale meccanismo si trova, ancora,

nel *Panatenaico* (319): alla fine della narrazione delle gesta della *polis*, Aristide rimpiange che non sia stata eretta una statua dedicata alla città stessa, come accade, invece, per gli uomini illustri: questa sarebbe stata oggetto di devozione non solo per gli Ateniesi ma per tutta la Grecia, chiamata a riconoscere e venerare la centralità culturale della *polis*. La dimensione artistica non riguarda solo l'oggetto lodato: essa si estende all'oratore stesso, quando si fa pittore nell'*ekphrasis* del dipinto raffigurante *stasis* e *homonoia* in conflitto (*Conc. Rhod.* 44), dove il discorso etico diventa rappresentazione visiva.

Laddove la complessità e la grandezza del soggetto conducono ogni sforzo ecfrastrico al fallimento, si attiva un altro motivo ricorrente nella topica dell'imbarazzo: il silenzio contemplativo. Aristide riconosce che "i discorsi lodano, ma non mostrano con esattezza l'oggetto ammirato" e – tornando ancora alla dimensione delle arti visive – paragona l'oratore a un pittore incapace di rendere fedelmente il proprio soggetto (*In Rom.* 4). Emergeva anche in Luciano la consapevolezza di questo limite, quando, a proposito della complessità di riprodurre fedelmente il realismo delle pitture di una sala affrescata, affermava "la parola, infatti, è una tenue pittura" (*Dom.* 21, cfr. Newby 2002). Di fronte all'evidente disproporzione tra parola e realtà, il discorso sembra cedere il passo a uno sguardo muto, a una forma di contemplazione che rinuncia alla retorica per non tradire la grandezza dell'oggetto. La lode, allora, diventa illusione consapevole: non esiste un modo per lodare degnamente, né per restituire con esattezza la statura del soggetto celebrato, e ogni tentativo risulta inevitabilmente parziale, se non fallimentare.

I procedimenti ecfrastrici, nel corso dei secoli, hanno posto gli encomiasti di fronte a questioni non solo stilistiche, ma anche etiche. In particolare, il rapporto tra monumento e discorso celebrativo ha spesso condotto a soluzioni di compromesso, nelle quali l'attenzione si sposta dalle realizzazioni materiali alle virtù, elevate a protagoniste invisibili ma universali di ogni elogio. Per quanto riguarda invece i tentativi di equiparazione tra il *logos* encomiastico e il *laudandus*, la retorica ha elaborato risposte di natura formale, che aggirano l'ostacolo attraverso espedienti creativi – preterizioni, *adynata*, iperboli, silenzi – senza mai, tuttavia, poterlo risolvere del tutto. È proprio in questo confronto, costante e dichiarato, tra la parola che vuole dire tutto e la realtà che sempre, in parte, sfugge, che gli autori si sono trovati a misurare i limiti espressivi del linguaggio. Ogni descrizione si scopre così in bilico tra potenza retorica e consapevolezza dell'ineffabile.

Bibliografia

Fonti

Achard 1994

G. Achard, *Cicéron, De l'invention*, Paris 1994.

Arnim 1893-1896

H. von Arnim, *Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae exstant omnia*, 2 voll., Berolini 1893-1896.

Behr 1973

C.A. Behr, *Aristides in four volumes. I, Panathenaic oration and In defence of oratory*, Cambridge (MA)-London 1973.

Behr 1981-1986

C.A. Behr, *P. Aelius Aristides, The Complete Works translated into English*, Leiden 1981-1986.

Bost-Pouderon 2006

C. Bost-Pouderon, *Dion Chrysostome, Trois discours aux villes (Orr., 33 35), Tome I. Prolégomènes, édition critique et traduction ; Tome II. Commentaires, bibliographie et index*, Salerne 2006.

Civiletti 2002

M. Civiletti, *Filostrato, Vite dei sofisti*, Milano 2002.

Cohoon, Crosby 1932-1951

J.W. Cohoon, H.L. Crosby, *Dio Chrysostom*, 5 vols., London/Cambridge 1932-1951.

Fowler, Fowler 1905

H.W. Fowler, F.G. Fowler, *The Works of Lucian of Samosata*, vols. I-IV, Oxford 1905.

Gibson 2008

C.A. Gibson, *Libanius's Progymnasmata: Model Exercises in Greek Prose Composition and Rhetoric*, Atlanta 2008.

Kayser 1871

C.L. Kayser, *Flavii Philostrati Opera*, vol. 2, Lipsiae 1871.

Keil 1898

B. Keil, *Aelii Aristidis Smyrnaei quae supersunt omnia. Volumen II, orationes XVI-LIII continens*, Berolini 1898.

Lenz, Behr 1976-1980

F.W. Lenz, C.A. Behr, *Aelius Aristides, Opera quae extant omnia*, I, 1-16, Lugduni Batavorum 1976-1980.

Patillon 1997

M. Patillon, *Aelius Théon, Progymnasmata*, Paris 1997.

Patillon 2008

M. Patillon, *Corpus Rhetoricum, tome I, Anonyme: Préambule à la rhétorique. Aphthonios : Progymnasmata. Pseudo-Hermogène: Progymnasmata*, Paris 2008.

Pennacini 2001

A. Pennacini, *Quintiliano, Institutio oratoria*, edizione con testo a fronte a cura di A. Pennacini, trad. e

note di commento di T. Piscitelli, R. Granatelli, A. Pennacini, D. Vottero, V. Viparelli, M. S. Celentano, M. Squillante, F. Parodi Scotti, A. Falco, A. M. Milazzo, M. Vallozza, R. Valenti, voll. I-II, Torino 2001.

Pernot 1997

L. Pernot, *Éloges grecs de Rome*, Paris 1997.

Pernot, Di Franco 2025

L. Pernot, M. Di Franco, *En l'honneur de Rome : Aelius Aristide (Discours 26)*, Paris 2025.

Russell, Wilson 1981

D.A. Russell, N.G. Wilson, *Menander Rhetor*, ed. with translation and comm., Oxford 1981.

Riferimenti bibliografici

Aygon 1994

J.-P. Aygon, *L'Ekphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique*, "Pallas" 41 (1994), 41-56.

Berardi 2010

R. Berardi, *La descrizione dello spazio: procedimenti espressivi e tecniche di composizione secondo i retori greci*, in J. Carruesco (ed.), *Topos-chôra. L'espai a Grècia I: perspectives interdisciplinàries*, Tarragona 2010, 37-48.

Berardi 2017

R. Berardi, *La retorica degli esercizi preparatori. Glossario ragionato dei Progymnasmata*, Hildesheim-Zürich-New York 2017.

Di Dio 2025

S. E. Di Dio, *Il significato originario di Ἐκφράσις alla luce delle antiche definizioni dei Progymnasmata*, "Sileno" 51 (2025), in corso di stampa.

Dutoit 1936

E. Dutoit, *Le theme de l'adynaton dans la poesie antique*, Paris 1936.

Franco 2005

C. Franco, *Elio Aristide e Smirne*, Roma 2005.

Franco 2014

C. Franco, *Terremoti e società romana, Due casi di studio di età imperiale*, in A. Camerotto, S. Carniel (a cura di), *Hybris. I limiti dell'uomo tra acque, cieli e terre*, Milano 2014, 119-135.

Guerber 2020

E. Guerber, *Les monuments symboles de l'identité urbaine et politique dans les Discours aux villes de Dion de Pruse*, in L. Lopez-Rabatel, V. Mathé, & J.-C. Moretti (éds.), *Dire la ville en grec aux époques antique et byzantine*, Lyon 2020.

Jones 1978

C.P. Jones, *The Roman World of Dio Chrysostom*, Cambridge (MA)-London 1978.

Milazzo 2000

A.M. Milazzo, *L'encomio retorico della lingua attica nel Panatenaico di Elio Aristide (322-330 Lenz-Behr)*, in G. Lanata (a cura di), *Il Tardoantico alle soglie del Duemila, Diritto. Religione. Società. Atti del quinto Convegno nazionale dell'Associazione di Studi Tardoantichi*, Pisa 2000, 131-142.

Newby 2002

Z. Newby, *Testing the boundaries of ekphrasis: Lucian 'On the Hall'*, "Ramus" 31 (2002), 126-135.

Oudot 2006

E. Oudot, *Au commencement était Athènes. Le Panathénaïque d'Aelius Aristide ou l'histoire abolie*, "Ktema" 31 (2006), 227-238.

Oudot 2008

E. Oudot, *Dresser un trophée sans verser le sang*, in L. Villard (éd.), *Langues dominantes, langues dominées*, Mont Saint-Aignan 2008, 65-84.

Oudot 2012

E. Oudot, "Elle fut aussitôt antique": l'image de la ville d'Athènes sous le Haut-Empire et ses enjeux, in S. Drubel, S. Gotteland, E. Oudot (éds.), *Éclats de littérature grecque d'Homère à Pascal Quignard : Mélanges offerts à Suzanne Saïd*, Paris 2012, 153-173.

Pernot 1981

L. Pernot, *Topique et topographie : l'espace dans la rhétorique épideictique grecque à l'époque impériale*, in Ch. Jacob et F. Lestringant (éds.), *Arts et légendes d'espaces. Figures du voyage et rhétorique du monde*, Paris 1981, 99-109.

Pernot 1993

L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, tome I: Histoire et technique; tome II : Les valeurs, Paris 1993.

Pont 2008

A.V. Pont, *Valeurs culturelles et politiques du beau paysage urbain à Smyrne et à Nicomédie du I^{er} au I^{er} siècle*, in P. Fleury, O. Desbordes (éds.), *Roma illustrata. Représentations de la ville*. Actes du colloque international de Caen, 6-8 octobre 2005, Caen 2008, 341-364.

Pont 2010

A.V. Pont, *Orner la cité. Enjeux culturels et politiques du paysage urbain dans l'Asie gréco-romaine*, Bordeaux 2010.

Quet 2006

M.H. Quet, *Appel d'Aelius Aristide à Marc Aurèle et Commode après la destruction de Smyrne par le tremblement de terre de 177/178 après J. C.*, in Id. (éd.), *La "crise" de l'Empire romain de Marc Aurèle à Constantin*, Paris 2006, 237-278.

Rowe 1965

G.O. Rowe, *The Adynaton as a Stylistic Device*, "The American Journal of Philology" 86/4 (1965), 387-396.

Rubulotta 2023

G. Rubulotta, *Kataskeuè o logos? Spazio topografico e spazio retorico nel Panatenaico aristideo*, in O. Portuese (a cura di), *Sagaci corde. Studi di filologia classica per Rosa Maria D'Angelo e Antonino Maria Milazzo*, Roma 2023, 451-462.

Scaffai 2008

M. Scaffai, *Il topos delle molte bocche da Lucilio a Lucrezio (e viceversa)*, "Eikasmos" 19 (2008), 153-173.

Vix 2020

J.-L. Vix, *L'espace urbain dans le discours encomiastique: l'exemple des discours smyrniotes d'Aelius Aristide*, in L. Lopez-Rabatel, V. Mathé, & J.-C. Moretti (éds.), *Dire la ville en grec aux époques antique et byzantine*, Lyon 2020.

Webb 1997

R. Webb, *Imagination and the arousal of the emotions in Greco-Roman rhetoric*, in S. Morton Braund et Ch. Gill (eds.), *The Passions in Roman Thought and Literature*, Cambridge 1997, 112-127.

Webb 2009

R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham-Burlington 2009.

English abstract

This article examines the relationship between two progymnasmatic exercises, *ekphrasis* and *encomium*, the latter serving as a natural precursor to the epideictic rhetoric that became central in Imperial literature. The discussion then turns to the ethical and philosophical issues raised when topographical description is integrated into praise. Over time, ecphrastic techniques have posed challenges that extend beyond style, engaging moral reflection as well. In particular, the interplay between monument and celebratory discourse often led to compromises, shifting attention from material achievements to virtues as the true objects of praise. Attempts to align the encomiastic discourse with the *laudandus* employ formal strategies that underscore the enduring tension between a language striving for totality and a reality that inevitably eludes complete representation.

keywords | Ekphrasis; Encomium; Praise; Description; Rhetoric.

"A tegulis in gremium Danaïs cadentem Iovem"

Mitologie tra Agostino e Boccaccio

Piermario Vescovo

I.

Questo numero di "Engramma" dedicato a "ecfrasi e poiesi" mi permette di presentare un lavoro in corso, a continuazione di miei precedenti contributi, uno dei quali apparso in questa stessa sede (Vescovo 2021) e più strettamente pertinente al campo della tradizione dell'ecfrasi, in rapporto al mito di Danae (che ho considerato soprattutto nell'utilizzo teatrale da parte di Baldassarre Taccone per una "festa" alla corte di Ludovico il Moro a Milano nel 1496, che coinvolse come ideatore dell'apparato scenografico anche Leonardo da Vinci: si veda anche Vescovo 2024). L'implicazione del mito, in rapporto alla tavola dipinta che il giovane Cherea vede a casa di Taide nell'*Eunuchus* di Terenzio, a partire da una pagina del *De civitate Dei* di Agostino, riguarda qui l'ulteriore ripresa da parte di Boccaccio nelle *Genealogie deorum gentilium*.

Sono recentemente tornato a riflettere sulla diretta implicazione di Diana e Venere nella giovanile, anzi iniziale, *Caccia di Diana*, per il doppio bagno lustrale che il poemetto narra. Il primo riguarda la pattuglia delle nobili donne della corte angioina, chiamate da Diana alla battuta di caccia, che passa poi alla direzione di Venere, dopo il rifiuto di un rogo sacrificale "a Giove, re dell'alto regno" (XVI, 40) degli animali uccisi. Tra questi vi è il cervo, che narra la vicenda, che come gli altri conosce la resurrezione e metamorfosi in giovane uomo e a cui segue il rito di un secondo bagno lustrale, sotto il comando di Venere, che prelude all'unione con le quaranta nobildonne. Ho tentato una messa in relazione di questo episodio con quanto avviene alla fine della VI giornata del *Decameron*, nel luogo definito come "Teatro delle donne", spazio naturale che ricorda appunto la forma dell'edificio così chiamato, per la discesa di grado in grado delle "piaggie delle montagnette [...] come ne' teatri veggiamo" (VI, *Concl.*, 21). Nel luogo che di tale teatro costituisce la scena si svolge, dunque, il rito di un bagno lustrale per le sette donne della brigata, senza dee e senza spettatori maschili, mentre i tre uomini provvedono poi, separatamente, a replicarlo prima del calar della notte, raggiungendo il medesimo luogo dopo il racconto delle donne. Sono tornato recentemente a ragionare sulla possibile connessione di questi due episodi, anche alla luce della ricognizione complessiva sul patrimonio della mitologia antica offerta dalle tarde *Genealogie deorum gentilium*, pensando a una continuità di riferimenti e interessi, di contro all'idea inessenziale che oppone un Boccaccio giovane a un Boccaccio maturo, impropriamente collocato all'ombra di Petrarca (il contributo,



Maître François, *Gli amori di Giove con Danae e Ganimede*, 1475-1480, miniatura dal *De Civitate Dei* di sant'Agostino, MMW, 10 A 11, fol. 47 r., Den Haag, Museum Meermanno-Weestreenianum.

in corso di stampa, è stato presentato a un convegno e si veda, per le questioni di partenza, Vescovo 2020, 31-88).

Le due tracce e le due tradizioni saranno qui brevemente riprese e incrociate, in rapporto a Boccaccio e per l'implicazione di Danae accanto a Diana, relativamente ad altri bagni lustrali, in un panorama che coinvolge in differente forma il culto e la figura della Grande Madre, a partire dalle pagine di Agostino. Ma prima di cominciare eleggerò (come richiesto per questo numero di "Engramma") a riferimento di compendio una figura scelta tra le varie possibili, sul terreno dell'immaginazione 'medievale', dove l'aggettivo è da intendere in un senso non strettamente cronologico, posto che il codice che contiene la figura si colloca all'altezza degli anni settanta del XV secolo, dunque, se si vuole, nello spazio che Johannes Huizinga definì col ricorso alla formula di "autunno del Medioevo". Questa miniatura, da un codice del *De civitate Dei* che ho altrove, e più volte, coinvolto nelle indagini sopra richiamate (il ms. 10 A 11 del Meermanno-Westrenianum Museum de L'Aja) [Fig. 1] accompagna la traduzione france-

se di Raoul de Presles, col titolo de *La cité de Dieu*, che data al secolo precedente (1375 ca), quando Boccaccio moriva. L'illustratore – che altrove si dedica, nei termini in cui ciò era possibile allora e nel luogo in cui il manoscritto fu realizzato, a rappresentare i *ludi scenici* e gli spettacoli teatrali degli antichi romani come un atto di idolatria, girotondo di donne e uomini nudi, alcuni dei secondi mascherati – evoca proprio in questa immagine due casi esemplari del commercio carnale di Giove con gli umani, nella partita doppia, e qui combinata, della fecondazione di Danae e del rapimento di Ganimede (la seconda conduce all'esplicitazione didascalica, espressa nel commento “Jupiter fuit sodomita”). Al cospetto di due dame che guardano, sedute (forse due devote o adepte) e di un gruppo di uomini, in piedi, intenti a discutere (forse sapienti del tempo successivo), Giove appare come un re coronato, seduto in trono, posto sopra ad una doppia pedana, di cui quella di base potrebbe avere qualche pendenza di scena (se non si tratta di una nostra proiezione di immaginazione retrospettiva). Egli abbraccia, senza alcuna implicazione della sua metamorfosi in aquila, come sarà nella tradizione pittorica dei secoli seguenti, il giovanissimo Ganimede, e insieme copre, con le monete che escono da una borsa che egli regge con la destra, il grembo della dama, completamente vestita, evidentemente Danae, che siede nell'angolo della pedana più bassa. La figura di un vecchio uomo inginocchiato, col cappello per terra, potrebbe alludere al padre di una delle due prede, o forse si tratta di un devoto pagano adorante, come avviene in altre immagini del codice e della tradizione che si potrebbero citare a paragone.

II.

Significativo che sia proprio la “favola” di Danae, anzi più precisamente l'evocazione di un dipinto che la riguarda e che serve all'eccitazione del giovane Cherea nell'*Eunuchus* di Terenzio, a essere richiamata da Agostino nel II libro del *De civitate Dei* per condannare l'uso poetico (anzi qui più precisamente insieme figurativo e teatrale) dell'antica mitologia, sostenendo l'indistinzione tra questo uso e il culto della *religio* pagana. Boccaccio, nell'ampia discussione offerta dagli ultimi due libri delle *Genealogie deorum gentilium* che rivendicano la liceità della considerazione poetica delle favole degli antichi, o diciamo pure del repertorio mitologico contro la proibizione dei Padri della Chiesa, decostruisce appunto l'argomentazione di Agostino, prendendo le distanze dall'identificazione di sé giovane, non ancora convertito al cristianesimo, di cui egli, proprio attraverso questo esempio, si era servito, secondo un'identificazione che si può riassumere nella splendida formulazione che si legge nelle *Confessiones* (III, 2): “Rapiebant me spectacula theatrica, plena imaginibus miseriarum mearum et fomitibus ignis mei”. Una non sopita attrazione costituisce infatti una vivida e rilevante implicazione, che definisce il peccato, ovvero – riprendendo una formulazione di Ferdinando Taviani per altra epoca e altri ritorni – il senso fondativo della “fascinazione del teatro”.

Non conta qui includere, nemmeno sinteticamente, le molte discussioni suscitate dal passo terenziano cui Agostino, e di conseguenza Boccaccio, fanno riferimento, relative alle modalità della rappresentazione di Giove in figura umana o meno nella *tavola picta* che Cherea descrive all'amico Antifone. Ciò anche, e soprattutto, poiché il dubbio di partenza risale al commento a Terenzio di Elio Donato, che Boccaccio non poteva leggere prima della sua riscoperta nel XV

secolo (un utile ripercorrimiento, anche in rapporto alla moderna riflessione sulla rappresentazione dell'episodio nella pittura romana, è offerto da Lentano 2021).

Agostino, dunque, richiama l'adolescente Cherea – che si eccita, nella casa della cortigiana Taide, in cui si è introdotto come falso eunuco per avvicinare la giovane Panfila, davanti a un dipinto che mostra la fecondazione di Danae da parte di Giove, trasformatosi in pioggia d'oro – in rapporto alla propria partecipazione giovanile, prima della conversione, a un rito dedicato alla Grande Madre o, più propriamente, a una spettacolarizzazione che riproponeva per un largo pubblico un remoto culto, già iniziatico, inscenato infatti non da sacerdoti ma da mimi. Significativo che egli si descriva come spettatore tra la folla, elemento che in sé non ha ragione posto che egli allude non a un rito iniziatico, ma a una spettacolarizzazione destinata a un numerosissimo pubblico misto, composto da uomini e donne (*"audiente utriusque sexus frequentissima multitudo"*). Si veda, dunque, il tratto centrale di questa rievocazione:

Veniebamus etiam nos aliquando adulescentes ad spectacula ludibriaque sacrilegiorum, spectabamus arrepticios, audiebamus symphonicos, ludis turpissimis, qui diis deabusque exhibebantur, oblectabamur, Caelesti virgini et Berecynthiae matri omnium, ante cuius lecticam die sollemni lavationis eius talia per publicum cantabantur a nequissimis scaenicis, qualia, non dico matrem deorum, sed matrem qualiumcumque senatorum vel quorumlibet honestorum virorum, immo vero qualia nec matrem ipsorum scaenico deceret audire. Habet enim quiddam erga parentes humana verecundia, quod nec ipsa nequitia possit auferre. Illam proinde turpitudinem obscenorum dictorum atque factorum scaenicos ipsos domi suae proludendi causa coram matribus suis agere puderet, quam per publicum agebant coram deum matre spectante atque audiente utriusque sexus frequentissima multitudo. Quae si illecta curiositate adesse potuit circumfusa, saltem offensa castitate debuit abire confusa. Quae sunt sacrilegia, si illa sunt sacra? Aut quae inquinatio, si illa lavatio? (*De civ. Dei* II, 4).

[Da giovani andavamo talvolta anche noi agli spettacoli osceni e sacrileghi; guardavamo gli invasi, ascoltavamo i musici, ci divertivamo nelle rappresentazioni indecenti che venivano offerte agli dèi e alle dee, alla Vergine Celeste e alla madre di tutti Berecynthia. Proprio davanti alla sua lettiga, nel giorno solenne della sua purificazione, istrioni pervertiti cantavano in pubblico cose che avrebbero fatto arrossire non dico la madre degli dèi, ma la madre di qualunque senatore o di qualsiasi uomo onesto, anzi pure la madre degli stessi istrioni. Infatti nell'uomo c'è un pudore verso i genitori che neppure la perversione riesce a eliminare. Gli stessi istrioni si sarebbero vergognati di eseguire quello sconcio di parole e gesti osceni a casa loro per prova davanti alle loro madri, e ora li facevano in pubblico davanti alla madre degli dèi e alla presenza di una enorme moltitudine di gente di ambo i sessi. E chi, attratto dalla curiosità, vi ha partecipato nascosto tra la folla, se n'è tornato confuso per l'oltraggio alla castità. Se questi sono i riti sacri, cosa saranno i sacrilegi? Se questa è la purificazione, cosa sarà la contaminazione?] (trad. Marafioti 2011, 63; assai utile anche per il commento).

Veniamo dunque al passo che offre – riprendo la formula da Lentano – la *"confessione ecfrastica"* del finto eunuco Cherea, relativa al dipinto da lui visto in casa della cortigiana, che produce anche in lui l'effetto destinato ai clienti della stessa (mi viene spontaneo accostare – in un'ideale galleria di esempi – l'effetto depressivo, esattamente contrario, raccontato da

Samuel Beckett per sé giovane, alla visione della riproduzione di un dipinto dedicato all'incontro di Dante con Beatrice in riva all'Arno nella parete di una casa di appuntamenti fiorentina):

[...] dum apparatur, virgo in conclavi sedet
suspectans tabulam quandam pictam. Ibi inerat pictura haec, lovem
quo pacto Danae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum.
Egomet quoque id spectare coepi; et, quia consimilem luserat
iam olim ille ludum, impendio magis animus gaudebat mihi,
deum sese in hominem convortisse atque in alienas tegulas
venisse clanculum per impluvium fucum factum mulieri.
At quem deum, qui templa caeli summa sonitu concutit!
Ego homuncio hoc non facerem? Ego illud vero ita feci ac lubens. (Ter. Eun. 583-591)

E si veda l'evocazione di Agostino nel secondo libro del *De civitate Dei*:

Hinc apud Terentium flagitiosus adulescens spectat tabulam quandam pictam in pariete, ubi inerat pictura haec, *lovem quo pacto Danae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum*, atque ab hac tanta auctoritate adhibet patrocinium turpitudini suae, cum in ea se iactat imitari deum. *At quem deum!* inquit; *Qui templa caeli summo sonitu concutit. Ego homuncio id non facerem? Ego vero illud feci ac libens* (II, 7).

[Così in Terenzio un giovane dissoluto guarda un quadro appeso alla parete "dove era dipinto il modo in cui Giove mandò / come dicono, in grembo a Danae / la pioggia d'oro," e da questo autorevole esempio trae la giustificazione della propria dissolutezza, in cui si propone di imitare il dio. "E quale dio! – dice – quello che scuote con tuono potente il tempio del cielo. / E io, piccolo uomo, non avrei dovuto farlo? L'ho fatto e molto volentieri"] (traduzione Marafioti 2011).

Noterò solo la puntuale sovrapposizione, rispetto al passo prima citato, di "veniebamur etiam nos aliquando adulescentes" a "egomet quoque id spectare coepi", della presenza come spettatore al rito spettacolarizzato dagli "istrioni pervertiti" davanti alla "lettiga" di Berecinzia e della reazione di Cherea davanti alla *tabula picta*.

Boccaccio prende argutamente le distanze da Agostino, e da Cherea, fingendo smemoratezza senile relativamente alle eventuali accensioni provate in gioventù, e dunque a una funzione esercitata in questo senso dalle "favole" relative agli amori degli antichi dèi. Si rammenti quanto affermato dall'Autore, uomo allora appena approdato alla maturità, nell'*Introduzione* alla IV giornata del *Decameron*, nella difesa rispetto all'accusa di pratica nel libro di storie di materia carnale, in quel caso di commercio interamente umano, e, si badi, con l'implicazione delle donne non solo come oggetto della narrazione ma quali destinatarie del libro: "Altri, più maturamente mostrando di voler dire, hanno detto che alla mia età non sta bene l'andare omai dietro a queste cose, cioè a ragionar di donne o a compiacere loro". Qui, nelle *Genealogie*, dunque, parla non un uomo maturo ("alla mia età"), ma un vecchio sapiente che si è dedicato all'impresa della ricostruzione di un catalogo genealogico dettagliato della mitologia dei gentili (lo stesso vecchio uomo che in una celebre epistola a Mainardo Cavalcanti (*Ep.* XXII), spesso fraintesa e non considerata nella sua intonazione evidentemente ironica, distingue il "novum et iuvenem militem" dal "canum et scolasticum hominem" in rapporto all'eccitazione prodotta

dalla lettura e al possibile influsso dei suoi “libelli”, che se lasciati incustoditi dal destinatario – nelle notti d'estate in cui egli è impegnato con la nuova moglie – potrebbero essere letti dalle donne di casa).

Boccaccio finge qui, dunque, argutamente, di non ricordare le sue accensioni giovanili, quando aveva l'età dell'adolescente terenziano, rievocate dal vecchio Agostino, che confessa le sue pulsioni e il suo smarrimento giovanile al di qua della conversione:

Nam, et si peccator homo sim, non tamen gratia Ihesu Christi Cherea, terrentianus adulescens, sum, qui, dum a tegulis in gremium Danis cadentem Iovem, in tabula pictum, intueretur, in optatum a se facinus animatus est. Abiit cum annis iunioribus levitas illa, si fuisset aliquando circa iam dicta, quod, minime memor sum! preterea advertens, quia continuis decipulis et explicatis ubique retibus antiquus hostis, tanquam leo rugiens, ut inveniatur, quem devoret, ambiat in mortali semitas, eosque in precipitium conetur impellere, uti Mitridates, senex ille rex Ponti, qui magnanimo ausu sumptuque magnifico quadraginta annis continuis adversus Romanum populum bellum ingens et memorabile traxit, a iuventute sua adversus letale venenum pharmacis pectus armavit, sic et ego meum evangelica veritate, sacro Pauli dogmate, et Augustini aliorumque plurium venerandissimorum patrum iussionibus, consiliis, atque suasionibus armavi; ex quo arma gentilitia parvi pendo! (*Geneal.* XV, 9, 12).

[Se infatti io sono peccatore, pure non sono, per grazia di Gesù Cristo, come il terenziano adolescente Cherea, che, mentre osservava dipinto in un quadro, Giove che cade dal tetto in grembo a Danae, fu eccitato a quanto aveva desiderato. Se ne è andata con gli anni giovanili questa leggerezza, se mai fu come quella qui descritta, ma non lo ricordo nemmeno più! Inoltre avvertendo che l'antico avversario con continui inganni e stendendo dappertutto le reti, per catturare come un leone feroce chi vuole divorare, si aggira per i sentieri degli uomini, cercando di trascinarli nel precipizio, come quel vecchio Mitridate re del Ponto, che per quarant'anni continui combatté con grande coraggio e dispendio una guerra ingente e memorabile contro il popolo romano, e fin da giovane difese il suo petto contro il veleno mortale con un farmaco, così io ho armato il mio con la verità evangelica, con la sacra dottrina di Paolo, con i comandamenti, i consigli e le esortazioni di Agostino e di molti altri venerandi padri; e in questo modo non ho gran timore delle armi dei gentili!] (trad. Zaccaria 1998).

Qui, in particolare, va rilevata la rivendicazione di una progressiva “mitridatizzazione”, di contro all'opposizione secca dell'appartenenza alla fede pagana e cristiana, quale immunizzazione dal “veleno”, nell'assunzione continuata, ovvero consapevole e in dosi acconce, di quelle “favole”. Del resto si può risalire nei libri precedenti delle *Genealogie*, ovvero al di qua delle riflessioni generali offerte dai due conclusivi, ad altre implicazioni significative. Se, in rapporto alla visione di Diana nuda al bagno, il capitolo dedicato ad Atteone, figlio di Aristeo e di Autonoe (V, XV), fa soprattutto riferimento a Fulgenzio (*Myth.* III,3), con una sostanziale interpretazione moralizzante che intende dunque non in senso letterale il supplizio del giovane e lo sbranamento da parte dei suoi cani, altre “favole” vengono richiamate invece nel loro svolgimento letterale, e anche cruento, con importanti considerazioni. Per esempio quelle relative a chi rifiutò il culto di Dioniso, ovvero a Penteo e alle figlie del re Minia, raccontate da Ovidio consecutivamente tra la fine del III e l'inizio del IV libro delle *Metamorfosi*. In particolare la

vicenda delle figlie di Minia, in cui il rifiuto del rito riguarda giovani donne che potrebbero o dovrebbero parteciparvi, non uomini da esso evidentemente esclusi, come Penteo, viene citata nel capitolo IX del XIV libro come esempio per la classificazione delle *favole* dei gentili in quattro diverse tipologie. Il caso esemplifica la seconda specie, tra la prima, fittizia ma che allude a un senso riposto (come le favole esopiane in cui parlano gli animali), la terza, più vicina alla storia che alla favola (come nei poemi epici), e la quarta che non ha né veste né contenuto di verità. La specie mista, potremmo dire quella del mito nell'accezione diffusa, mette insieme un piano di realtà e un piano di finzione: “in superficie non numquam veritati fabulosa commiscet, ut si dicamus Minei filias nentes spernentesque orgia Bachi in vespertiliones versas” / “che mescola talora in superficie, le cose favolose con quelle vere, come se dicessimo che le figlie di Minia, filando e disprezzando le orge di Bacco, furono trasformate in pipistrelli” (trad. Zaccaria 1998, 1413). Se la loro metamorfosi punitiva in pipistrelli da parte di Bacco appartiene al piano “favoloso”, l'occupazione delle giovani donne, che mentre rifiutano le orge bacchiche e restano a casa a lavorare al telaio si intrattengono raccontandosi storie (tra cui spicca senz'altro, per memorabilità e ricaduta postuma, quella di Piramo e Tisbe), appartiene al piano del vero o del verosimile. Un rapporto che l'autore del *Decameron* avrà considerato prima o riconsiderato ora in rapporto al necessario trattenimento e alla giusta distrazione delle “amorosissime” donne, tornate alla reclusione nel circuito domestico dopo la cessazione del morbo, donne a cui non basta “l'ago e 'l fuso e l'arcolaio”, a cui è appunto dedicato il suo libro, dopo il ritorno alle *usate leggi*, che non permettono più l'onestà frequentazione degli uomini praticata dalla *brigata* durante la fuga dalla città appestata (sulla destinazione alle donne del *Decameron* si vedano ora le riflessioni di Tellini 2024).

La storia di Penteo, la medesima appunto delle *Baccanti* di Euripide, che Ovidio racconta subito prima di quella delle figlie di Minia, risulta pure, e prima, rammentata nel Proemio al III libro delle *Genealogie*, con l'apertura di una splendida parentesi in cui il grande narratore prende brevemente la mano all'erudito compilatore del catalogo. Egli narra di essersi appisolato proprio meditando su questa e su altre favole di cupa punizione degli dèi contro gli avversatori del loro culto. “Pentheus Bachi sacra despiciens capite mulctatus a matre pena dedit” (*Geneal.*, III, proem., 4): punito, appunto, dal dio ma per mano di sua madre, che gli strappò il capo, incitando il gruppo delle baccanti a dilaniarne il corpo, credendolo un animale (un giovane leone in Euripide, un corpulento cinghiale in Ovidio). A Boccaccio, dunque, appare Numenio di Apamea – filosofo di lingua greca del II secolo, più che appartato, certamente scelto con dovuta attenzione e forse con qualche ironia – che lo rimprovera di profanare i sacri misteri, e gli racconta di un'apparizione in sogno delle dee Eleusine, di cui egli stava provando a penetrare i loro sacri misteri, come meretrici, e al suo stupore, irate, lo insultarono come ruffiano, ammonendolo che la rivelazione dei loro misteri al volgo significava appunto una profanazione. Ma Boccaccio, non credendo ai sacri misteri e ritenendo implausibile l'uso appartato del repertorio mitologico, risponde al filosofo con una vigorosa replica, davvero inaudita:

Attamen ego dearum tuarum non resero thalamos, nec deorum tuorum secessus aperio, quasi velim illecebras eorum magis ex propinquo conspiciere [...] Ipsi ergo omnes, quorum tu me hor-

taris iram fugere, michi irati sint queso, tibi autem illisque et tam inepta credentibus Christus Ihesus (III, proem., 6)

[Io tuttavia non apro i talami delle tue dee né i ritiri dei tuoi dei, come se volessi vedere da vicino le loro lusinghe. [...] Questi tutti dunque, dei quali tu mi esorti a fuggire l'ira, siano pure irati con me; ma con te e con quanti credono tali stoltezze sia irato Gesù Cristo] (trad. Zaccaria 1998, 287-289).

Non si tratta qui, dunque, delle copulazioni di comuni esseri umani (tra i quali anche i religiosi e le religiose), capaci di far *arrossire* inizialmente le *oneste* donne della brigata, secondo appunto la difesa che abbiamo ricordato posta al termine della IV giornata del *Decameron*, ma del repertorio degli amori degli dèi, che apparteneva originariamente a un culto, ovvero a una *religio*. *Mystica* e *theatrica* sono due dimensioni da distinguere, e la seconda identifica col “teatro”, come poteva intenderlo un uomo della metà del XIV secolo quale Boccaccio, i ludi scenici di cui parla Tito Livio, con una attenzione che si tuttavia si pone oltre la pratica dell'erudito lettore e collezionista di “fonti”.

Agostino cercava di dimostrare come fosse solo apparentemente plausibile una distinzione tra *sacris deorum* e *fabulis poetarum*, rilevando il comune principio fondativo della *pestilentia* dell'anima. Così nel passo centrale per il passaggio dalla peste del corpo, che si diffondeva nei luoghi di frequentazione, attraverso lo spettacolo teatrale, protetto e anzi promosso da demoni che si finsero dèi (quelli appunto che Virgilio, nell'atto di presentarsi a Dante, rievoca come “dèi falsi e bugiardi”):

At enim non traduntur ista sacris deorum, sed fabulis poetarum. Nolo dicere illa mystica quam ista theatrica esse turpiora; hoc dico, quod negantes convinct historia, eosdem illos ludos, in quibus regnant figmenta poetarum, non per imperitum obsequium sacris deorum suorum intulisse Romanos, sed ipsos deos, ut sibi sollemniter ederentur et honori suo consecrarentur, acerbè imperando et quodam modo extorquendo fecisse; quod in primo libro brevì commemoratione perstrinxi. Nam ingravescente pestilentia ludi scaenici auctoritate pontificum Romae primitus instituti sunt. Quis igitur in agenda vita non ea sibi potius sectanda arbitretur, quae actitantur ludis auctoritate divina institutis, quam ea, quae scriptitantur legibus humano consilio promulgatis? Adulterum Iovem si poetae fallaciter prodiderunt, dii utique casti, quia tantum nefas per humanos ludos confictum est, non quia neglectum, irasci ac vindicare debuerunt. Et haec sunt scaenicorum tolerabiliora ludorum, comoediae scilicet et tragoediae, hoc est fabulae poetarum agenda in spectaculis multa rerum turpitudine, sed nulla saltem, sicut alia multa, verborum obscenitate compositae; quas etiam inter studia, quae honesta ac liberalia vocantur, pueri legere et discere coguntur a senibus (*De Civ. Dei* II, 8).

[Queste cose, però, non si riferiscono ai riti degli dèi, ma alle favole dei poeti. Non voglio dire che le azioni sacre sono più oscene di quelle teatrali. Dico questo, e chi lo nega è smentito dalla storia: non sono stati i Romani a introdurre nelle feste dei loro dèi i giochi scenici, in cui dominano le invenzioni dei poeti, ma sono stati gli stessi dèi a imporli perentoriamente, fin quasi a estorcere che fossero istituiti, solennemente celebrati e dedicati in loro onore. Ne ho parlato brevemente nel primo libro. Fu all'aggravarsi di una pestilenza che per ordine dei pontefici vennero introdotti per la prima volta a Roma i giochi scenici. Perciò, chi non penserebbe di essere tenuto a seguire

nei comportamenti della vita ciò che viene rappresentato negli spettacoli istituiti dall'autorità divina, piuttosto che doversi attenere alle cose scritte nelle leggi promulgate dalla prudenza umana? Se i poeti sono stati falsi nel trattare Giove come adultero, gli dèi casti avrebbero dovuto adirarsi e punire gli uomini perché negli spettacoli si rappresentava una tale empietà, non perché veniva trascurata." Ma questa è la parte più sopportabile dei giochi scenici, cioè le commedie e le tragedie, dove le invenzioni dei poeti fanno rappresentare tanti fatti vergognosi, ma almeno non si usano parole oscene, come molto spesso negli studi, detti onesti e liberali, e gli adulti costringono i bambini a leggerle e impararle] (trad. Marafioti 2011).

Ora, è evidente che la dialettica che Boccaccio riprende, per risolverla altrimenti, è già interna al ragionamento di Agostino, che risponde a possibili obiezioni sulla differenza sostanziale tra le azioni teatrali e i riti, lo spettacolo e la *religio*. Fondamentale è che Agostino respingesse la nozione stessa di *figmenta poetarum* chiamando in causa un principio per lui indubitabilmente storico: gli dèi, ovvero i demoni che per dèi si spacciarono, sono esistiti storicamente e hanno imposto perentoriamente il loro culto attraverso i *ludi scenici*. Stupenda immaginazione, di fatto, che pone il teatro come un orizzonte di ciò che è superato sul piano della *religio* propriamente intesa e che si manifesta nel passaggio di consegna dai sacerdoti ai mimi. Perché, suona l'interrogativo essenziale, gli dèi avrebbero avuto altrimenti bisogno del ricorso al teatro, se il loro fine fosse stato buono, laddove esistevano già le leggi, promulgate dagli uomini: "Quae actitantur ludis auctoritate divina institutis, quam ea, quae scriptitantur legibus humano consilio promulgatis?".

Tornerò anche qui, infine, a citare, accostandole, due dichiarazioni che riguardano la libertà della resa in immagine del fondamento della fede che Boccaccio pronuncia e il diversamente libero, e separato, commercio col repertorio della mitologia antica, nella piena sovrapponibilità di quanto si legge nelle *Conclusioni* del *Decameron* e negli ultimi due libri delle *Genealogie*. Il pittore "fa Cristo maschio e Eva femina, e a Lui medesimo, che volle per la salute dell'umana generazione sopra la croce morire, quando con un chiovo e quando con due i piè gli conficca in quella» (*Dec.*, Giornata X, Concl. 6). Non si tratta di un'irrisione blasfema, ma dell'espressione di una profonda confidenza col sacro, su un piano che richiede l'evocazione della carne, del *factum est*. Così il compimento, su un piano altro e diverso, posto alla fine del catalogo dedicato alla ricostruzione delle genealogie degli antichi dèi: "Apparentibus cunctis sue passionis insignibus, spero videre Deum, redemptorem meum, in carne mea" (*Geneal.* XV, 9, 11). Frase che si legge, appunto, a breve distanza dall'evocazione di Cherea, intento ad osservare ben diversa pittura.

III.

Una storia del mimo greco e romano di uno studioso del primo Novecento, Ferdinando Bernini, recentemente ristampata, contiene un'interrogazione che fa al caso nostro, e che riguarda anche Boccaccio, laddove lo studioso marcava la distanza temporale nell'uso scenico della vicenda del travestimento del cavaliere romano Decio Mundo nei panni del dio Anubi, brevemente richiamata da Tertulliano nell'allusione al *moechus Anubis*, da parte dei mimi che

facevano ridere “in iocis et strophis” dei loro dèi gli spettatori romani tra il secondo e il terzo secolo dopo Cristo [1] (*Apol.* 15, 1-3).

Il riferimento va a una storia narrata da Giuseppe Flavio in rapporto all'imperatore Tiberio (*AJ* XVII, 65 ss.), ben nota appunto a Boccaccio, che la riprese e utilizzò più volte e in diversi momenti nella sua opera, in particolare nella libera reinvenzione della novella veneziana di frate Alberto da Imola e madonna Lisetta Querini (*Dec.* IV, 2), e, più in là nel tempo nel *De mulieribus claris* (XCI)[2]. La presa e l'efficacia del *plot* di partenza sono testimoniati nella riambientazione al presente, anzi in una collocazione in una precisa città, in uno degli esiti in assoluto più evidenti della vocazione narrativa boccacciana, nella fondazione che si usa definire “realistica” del “romanzo”. Venezia, nel puntuale riferimento a elementi contestuali (il convento dei Frari, il canal Grande, la famiglia Querini, la piazzetta di S. Marco tra le colonne di Marco e Todaro, i cani che si affittavano al Macello in tempo di carnevale, eccetera, come precisamente documentato in Padoan 1978). Una puntualità di elementi e dettagli che potrebbe indurre un lettore ingenuo a credere reale il personaggio di frate Alberto da Imola, come già quello di ser Cepparello da Prato, uomo diversamente malvagio, nella novella di apertura dell'intera narrazione. Ma c'è dell'altro e di più, ovvero la messa in campo da parte di Boccaccio di un nesso di carattere teatrale, da rilevare a partire dalle precise riconduzioni della riambientazione al tempo presente, nel rito di degradazione carnevalesca a cui il frate che si era finto l'angelo Gabriele per giacere con la sciocca e vanesia Lisetta viene sottoposto. Il traditore (*bergolo* come i veneziani in genere, secondo Boccaccio) nella cui casa l'uomo nudo si rifugia per fuggire ai fratelli della donna che lo avevano sorpreso, gli promette di condurlo a destinazione sano e salvo, senza pericolo, attraversando a nuoto il Canal Grande, facendolo travestire da “uomo selvatico”, visto che il caso accade negli ultimi giorni di carnevale, ma lo smaschera appunto in piazza San Marco.

Qui un altro nesso, che Boccaccio potrebbe avere impiegato venendo eventualmente a conoscenza del fatto che la storia narrata da Giuseppe Flavio come episodio reale era divenuta appannaggio dei mimi, dal tempio al “teatro”, dal tempo dell'imperatore Traiano al tempo di Tertulliano, quasi due secoli dopo. Questa supposizione, che non mi risulta mai sollevata negli studi boccacciani, appare non particolarmente ardita se si fa mente a un'attestazione di conoscenza, testimoniata in particolare, come abbiamo già ricordato, dagli ultimi due libri delle *Genealogie*, certo scritti dopo il *Decameron*, ma evidentemente con un'attenzione che non può pensarsi isolabile nella zona finale degli interessi dell'erudizione senile, proprio con la memoria diretta di Agostino dei riti teatralizzati dedicati alla “Grande Madre”, in cui i mimi riprendevano, per un pubblico più ampio, sottratti all'ambito segreto, remoti culti iniziatici.

Boccaccio introduce, dunque, nel racconto che liberamente rielabora e riambienta nella Venezia contemporanea il nesso dello spettacolo festivo: se il suo *moechum* si traveste non nei panni del remoto dio Anubi ma in quelli, a tutti noti, dell'angelo Gabriele, evidente risulta il significato di contrappasso punitivo nel mascheramento da uomo selvatico a cui egli viene sottoposto, dalle piume delle ali celesti al pelo animalesco, per condurre alla pubblica rive-

lazione del suo dolo. La parola *maschera* risulta qui anzi precisa, in quanto il volto di frate Alberto risulta appunto da essa coperto, mentre il suo corpo viene spalmato di miele per essere rivestito di pelo^[3].

E proprio dal veneziano traditore la maschera sarà appunto tolta dal volto del frate, smascherato nel luogo in assoluto più centrale di Venezia, ovvero sotto alle colonne di Marco e Toderò nella piazzetta di San Marco, ad un tempo spazio centrale della festa nei giorni “grassi” di carnevale e sede delle esecuzioni capitali. Ma per la reinvenzione della storia di Decio e Paolina in quella di frate Alberto e Lisetta bisognerà considerare, in Giuseppe Flavio, soprattutto il fatto che essa, priva di relazione con la materia del libro, risulta intrecciata con un'altra vicenda ad esso pertinente, ovvero il culto di Iside e quello del Dio degli ebrei (ovvero, dopotutto, il Dio degli stessi cristiani per un lettore del tempo di Boccaccio). Mi sembra, se non mi sfuggono ovviamente delle analisi condotte in questo senso nella vasta bibliografia dedicata alla novella di frate Alberto, che tale intreccio di destini paralleli e di parallele punizioni non sia stato considerato.

Il racconto della sostituzione del cavaliere romano Decio al dio Anubi trova infatti originalmente spazio nella narrazione di Giuseppe Flavio (che Boccaccio conosce e copia nella versione latina dello pseudo-Egesippo) per la connessione a un'altra, parallela, vicenda e a una doppia sentenza dell'imperatore Tiberio. Due matrone romane, rispettivamente seguaci del culto di Iside e del culto ebraico, diversamente truffate, denunciano i raggiri subiti ai loro mariti. Paolina, donna nobile e virtuosa, accende il desiderio del cavaliere Decio Mundo, che tenta prima inutilmente di sedurla con ricchi doni e con una generosa offerta di denaro: ella ovviamente rifiuta ma una ruffiana, di nome Ida, che riceve la confessione del cavaliere, interviene macchinando uno stratagemma, a partire dalla devozione di Paolina per Iside, corrompendo con un'ingente somma di denaro un vecchio sacerdote, che si presenta quindi a lei come messaggero del dio Anubi, per recarle notizia della volontà di questi di unirsi carnalmente a lei nel tempio, onde generare un fanciullo divino. È lo stesso Decio a rivelare poi la sua identità a Paolina dopo aver soddisfatto il suo desiderio, confessandole di avere peraltro speso per corrompere il sacerdote molto meno denaro di quanto avesse a lei prima offerto. Si noti: l'unione rituale, consumata nel tempio, è ovviamente un'iniziazione unica nella storia di partenza, mentre si fa consuetudine, in plurimi incontri, nei ripetuti “voli” di frate Alberto presso il palazzo di Lisetta sul Canal Grande. Paolina, indignata, rivela tutto al marito, a cui chiede di essere vendicata e questi denuncia, senza apparire minimamente sciocco, la frode all'imperatore Traiano, che fa crocifiggere i sacerdoti con la ruffiana ed ordina l'abbattimento del tempio di Iside, gettando nel Tevere la statua della dea. Decio viene invece solo esiliato, giustificato dalla violenza della sua passione. La storia si intreccia, appunto, nella narrazione di Giuseppe Flavio a quella di un sapiente ebreo, fuggito da Gerusalemme e rifugiatosi a Roma, che qui si impone, presso il tempio, come sapiente interprete della legge mosaica ma che, insieme ad altri tre correligionari, si impossessa di beni e di somme elargiti come offerte dagli adepti romani guadagnati al culto di Mosè. Fulvia, matrona d'alto rango, fattasi “proselita giudea”,

si accorge delle malversazioni e fa parimenti denunciare dal marito i truffatori all'imperatore Traiano, che ingiunge all'intera comunità giudaica di abbandonare Roma.

Frate Alberto possiede dunque, insieme, i tratti del truffatore ebreo, ovvero quelli di sapiente "interprete della legge", fuggito dalla sua città per le sue truffe e riparato altrove, e il desiderio di possesso carnale del cavaliere romano: egli non abbisogna di un sacerdote intermediario che rechi alla donna notizia di una rivelazione di natura divina, essendo lui stesso un uomo di chiesa. Naturalmente ciò che nella vicenda di partenza giustifica la credulità della donna virtuosa e sava – adepta dei riti iniziatici di Iside, posto che il sacerdote non è colui che giacerà con lei nel tempio ma solo un intermediario – e che giustifica soprattutto la concessione, da parte del marito, dell'unione della moglie con il dio, posta appunto la virtù della donna, deve trovare una giustificazione nel rifacimento contemporaneo: la sposa veneziana risulta così sciocca e altezzosa ("madonna pocofila"), ella tace ovviamente al marito la sua elezione a tanto incontro, non finalizzato peraltro alla messa al mondo di un fanciullo divino (e nonostante egli assuma i panni e le ali dell'angelo Gabriele), mentre, diversamente da Paulina, se ne vanta da stupida vanagloriosa con le nobili amiche.

Nella riambientazione decameroniana – dove non si tratta di culto altro e permesso dalla liberalità romana, ma del culto ufficiale – la punizione risulta a questo punto tanto più interessante, laddove la vicenda sembra riferita, vista la precisione dei dettagli, come una "storia vera", al pari di quella del cavaliere romano Decio. Per frate Alberto si decreta non una diretta condanna a morte né l'espulsione dallo stato veneziano (o, alternativamente, dall'ordine e dal convento francescano di Venezia), ma l'esito per contrappasso di un rito carnevalesco, che lo vede vittima sacrificale della festa. Mentre i due personaggi messi in paragone dal racconto di Giuseppe Flavio, puniti entrambi con l'esilio, scontano una comune sentenza dell'imperatore Tiberio, frate Alberto non ha direttamente a che fare col Doge o la giustizia veneziana, né col suo superiore conventuale. Sbugiardato nella pubblica piazza durante la festa di carnevale, egli viene preso e riportato di forza da alcuni confratelli nel convento dei Frari, dove poi – senza precisione di dettaglio, nella sintesi estrema del finale del racconto (oggetto, tra l'altro, della sua scelta a campione per il capovolgimento stilistico, o meglio di genere, da Auerbach in *Mimesis*) – egli si spegnerà, confinato in una cella, per il patimento provato a seguito della distruzione del suo ruolo e del suo ingegno.

Un vistoso "ritorno del superato" – a un'altezza cronologica ancora successiva, di contro al luogo comune critico che continua a ritenere il Boccaccio latino distante da questi terreni – riguarda ancora il racconto del *De mulieribus claris* intitolato *De Paulina romana femina* (XCI). Ora, ciò che mi sembra debba destare l'attenzione riguarda non solo un riutilizzo della storia di partenza, perfettamente comprensibile nell'ottica di una compilazione come quella che struttura l'opera in questione, libro sulle donne famose peraltro dedicato a una donna reale (Andrea o Andreola Acciaiuoli), ma la libertà rispetto alla fonte di riferimento, tanto più ragguardevole in quanto dovremmo qui attenderci una diversa fedeltà "storica" ad essa. Si tratta, invece, di una diversa libertà di utilizzo, rispetto a quella dell'attualizzazione "realistica" eser-

citata nella riambientazione veneziana contemporanea della novella di frate Alberto. Provo ad elencare solo qualcuno dei dati più evidenti. Se la Paolina di Giuseppe Flavio è descritta come una donna casta e assennata, e dunque la finzione del cavaliere romano che si presenta a lei, nel tempio di Iside, “in forma di Anubi” in qualche modo risulta nel contesto credibile, la ripresa del racconto originale nel *De mulieribus claris* si avvale dello schermo che ne aveva consentito la reinvenzione “moderna”: ovvero Paolina eredita la stolidità di madonna Lisetta. “Paulina romana mulier quadam ridicula simplicitate sua fere indelebile nomen consecuta est”: addirittura il suo nome sarebbe passato alla storia, e dunque la si comprende qui tra le donne famose, per la sua sciocca credulità. La bellezza del volto e del corpo (“formositate oris et corporis venustate”) sono dunque unite alla stupidità, mentre, a giustificazione della passione del giovane romano Mundo, si sottolinea l’incentivo al desiderio provocato dalla manifestazione di pudicizia da parte della donna, bella e sciocca ma non però di scarsa virtù come Lisetta (“sane cum ubique a iuvenibus speciose amentur et he potissime quibus est solers castimonie cura”). E sciocco, dato che non risulta dalla fonte, viene qui detto pure il credulo marito, che, onorato dall’attenzione divina, permette alla moglie di unirsi col dio nel tempio di Iside, da lei giornalmente visitato.

Tralasciando altri particolari, risulta soprattutto rilevante, per tornare al nostro campione ecfrastico, la libera connessione di Boccaccio a un’altra fonte antica, nella risposta che il finto Anubi offre ai dubbi sollevati dalla donna nel tempio, prima di concedersi all’unione carnale. Il particolare ovviamente non si dà in Giuseppe Flavio, nella destinazione dell’amplesso a generare un nuovo dio (“e celo sui precibus atque devotione lapsus et in eius venisse concubitus ut ex se eaque similis gigneretur deus”). La donna sciocca chiede, dunque, se sia possibile che gli dèi si uniscano sessualmente con i mortali, e Decio Mundo risponde riportando un esempio dirimente, che riguarda il culto romano di riferimento:

Cui evestigio Mundus respondit posse, lovemque per tegulas in gremium Danis lapsus, dedit exemplum, et ex eo accubitu genuisse Perseum, qui postmodum in celum assumptum est

dove, peraltro, sembra un motto di spirito ricordare Perseo, che se fu “assunto in cielo” attraverso, come la madre, terribili vicissitudini. Qui non parla un adolescente ignaro, che scopre l’accensione sessuale attraverso la *tabula picta* che vede appesa alla parete del salotto di una casa di meretrici, ma l’astuto, capzioso, giovane uomo, al quale Boccaccio presta con arguzia, più in là rispetto agli elementi della storia originale, la sua cultura di comparatore di “favole”. Nel finale, Paolina diventa appunto – alla lettera e in un altro senso, con evidente gioco di parole – “favola” del volgo: “et lusa Paulina in romani vulgi verteretur fabulam”; mentre significativamente, e dunque al contrario del brusco capovolgimento della storia di frate Alberto, la punizione che attende il cavaliere e chi lo aiuta qui si attenua. Eliminata dal racconto la ruffiana intermediaria, ci si limita a una tortura inflitta, in luogo dell’esecuzione capitale, ai sacerdoti del tempio di Iside, destinando a Mundo la pena dell’esilio.

Evidentemente significativa, in una direzione di parodia allusiva, che richiede cioè un lettore o una lettrice come la dedicataria del libro in grado di riconoscerla, la certificazione, con ri-

conduzione dell'adepta di Iside agli dèi del culto romano, anzi al padre degli dèi ("At quem deum!", per citare Terenzio), attraverso la sottile memoria che presume Decio Mundo lettore o spettatore dell'*Eunuchus*. La memoria terenziana non appartiene semplicemente a un repertorio erudito o "umanistico" che dir si voglia; si tratta anzi di memoria teatrale, nel senso che essa proviene da un testo del commediografo latino centrale nella tradizione tardoantica e medievale, e con una messa in atto ("patrocinium turpitudini suae", secondo Agostino) che trova corrispondenza nel potere dell'immagine relativamente all'ingresso nei talami degli dèi. Si ricordi che la *turpitude* del teatro, per Agostino, e proprio nel ricordo del rito spettacolarizzato nel tempio di Berecizia o della Grande Madre, si componeva di "obscenorum dictorum atque factorum scaenicos". L'idea che Boccaccio poteva possedere di una rappresentazione teatrale antica – secondo quanto mostra anche l'attenta ricostruzione di un quadro di riferimento che ci offrono le *Genalogie*, nella precisa collezione dei riferimenti di Agostino e altre fonti – giustapponeva il racconto o la lettura ad alta voce del testo fatta dal "comodo" alla visualizzazione del suo contenuto offerto dai mimi ("lo poeta che recitava la favola o il fatto onde nasceva il giuoco", ovvero le "persone contraffatte in quello habito e habiti che richiedeva la materia", secondo una preziosa glossa di Boccaccio al suo volgarizzamento di Valerio Massimo; cfr. Casella 1982. 133).

Ma è significativo, ricomponendo le tracce fin qui allineate, che questo lungo percorso riveli plurime stazioni: quella della narrazione o rinarrazione che si fa "recitazione" (eseguita ad alta voce, dando parola diretta ai personaggi nel *Decameron*, ma con una prospettiva non affatto lontana anche in libri, come appunto il *De mulieribus claris* che, per essere scritti in latino, tendiamo a collocare su altro scaffale, ovvero quello della letteratura erudita); la presenza dello spazio naturale del "teatro" e di quello artificiale su esso modellato, come abbiamo visto (scena in cui si possono ambientare riti di caccia e metamorfosi, ma anche semplicemente un bagno lustrale); il rapporto col tempio, col sacro che si fa rito teatrale, con la favola che si fa rinarrazione e rappresentazione. Se il *De mulieribus claris* recupera l'adolescente Cherea, tra il racconto del mito e il racconto dell'immagine, o l'ecfrasi, la libera reinvenzione nella storia di frate Alberto attua, nella sua mossa più rilevante, l'implicazione materiale del rito carnevalesco, che sostituisce al sacrificio dell'empio (la crocifissione dei sacerdoti e della ruffiana), in una sorta di riparazione all'oltraggio al divino (anche se al dio o alla dea altrui), la degradazione nella cornice della festa.

Postilla: Boccaccio e Apuleio (con Furio Jesi)

Per Agostino, e di conseguenza per la maggior parte dei lettori medievali, Lucio Apuleio era solo un "mago" o "filosofo", e veniva citato come tale. Gli studi, principalmente di ricognizione filologico-testuale, dedicati al fitto rapporto di Boccaccio con l'opera di Apuleio, nel suo tempo poco letta e considerata, risultano consistenti e non ho motivo qui di ripercorrerli. Mi limiterò a ricordare due essenziali, documentati e indagati, punti di riferimento: un manoscritto delle opere di Apuleio, con annotazioni di Zenobi da Strada e altri, che Boccaccio possedeva già a Napoli, almeno dai secondi anni Trenta (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteo 29.2), e la più tarda trascrizione di sua mano di *De Magia*, *Metamorfosi*, *Florida*, *De deo Socratis*, che

documenta il pieno dominio, oltre che del romanzo, delle opere tutte del mago-filosofo (Pluteo 54.32). Boccaccio fu dunque lettore precoce delle opere di Apuleio e tracce di una sicura conoscenza, in rapporto al codice segnalato, risalgono, come ora ricordato, sicuramente almeno all'altezza del 1338 (si veda Candido 2014). La datazione della *Caccia di Diana*, rispetto al termine *ante quem* fissato da Vittore Branca nel medesimo anno, può arretrare fino al 1334, ma non necessariamente, e quindi coincidere o scostarsi di poco rispetto a tale soglia (si veda un panorama riassuntivo in Iocca 2016, XXI-XXIII). Per la metamorfosi di un giovane uomo dal corpo di un cervo ucciso dalla capa della pattuglia delle nobildonne della corte angioina ritengo si possa supporre, oltre che un deliberato ribaltamento del mito di Atteone (che, abbiamo ricordato, Boccaccio peraltro discuterà e ridimensionerà nella lettura sostanzialmente moralizzata nel capitolo dedicato ad esso nelle *Genealogie*), una conoscenza già a questa data del romanzo di Apuleio (si veda Branca 1996). Se la *Caccia di Diana*, narrata da un cervo divenuto uomo, racconta del rifiuto delle quaranta donne di sacrificare le prede uccise al padre Giove, facendo fuggire Diana, con la sostituzione ad essa di Venere, che fa resuscitare gli animali "bruti" in forma di giovani gentili, per unirli infatti dopo un bagno lustrale alle fanciulle, si può pensare a una libera ispirazione alla seconda parte del processo che riguarda Lucio, che, senza morire, da asino torna ad essere uomo? Se ovviamente non può che spettare a una ricognizione di dettaglio l'accertamento di una diretta connessione, tuttavia per la conduzione sostanziale del ragionamento, ovvero per il fondamento della tesi, il quadro complessivo qui brevemente sintetizzato offre plausibili ragioni, in un senso generalmente tematico-culturale. Ovvero, se non serve aver letto Apuleio per immaginare un uomo che risorga dal corpo di un cervo, altrimenti rilevante appare il dato che tale metamorfosi si collochi nel quadro di un rito dedicato a una dea antica, anzi nella chiamata in causa e nella successione o staffetta tra Diana e Venere che il poemetto presenta, in una presenza di combinata complessità.

La rinuncia da parte della pattuglia delle nobili cacciatrici napoletane a un rito di offerta sacrificale al padre Giove delle carni degli animali uccisi e la metamorfosi-resurrezione operata da Venere, giunta a sostituire Diana, rivelano un'articolazione iniziatico-rituale, certamente attraverso un filtro ironico, per cui il riferimento ad Apuleio offre una ben diversa, possibile, pertinenza. Il rapporto, come abbiamo provato altrove a mostrare, del doppio bagno delle donne e degli uomini nella *Caccia di Diana* con quelli della giornata centrale del *Decameron*, e in riferimento alla scelta della penultima giornata, indica un'evidente continuità, e, a un punto di approdo ancora ulteriore, la profonda e diretta meditazione sull'uso della mitologia antica sostenuta dalle *Genealogie* indica la complessiva coerenza di un percorso che va dalle prime alle ultime opere di Boccaccio. Ovviamente non si tratta di mettere a carico del giovane scrittore del periodo napoletano la sapienza acquisita nel corso degli anni, fino all'approdo sistematico della maturità, ma di riconoscere la continuità di un'applicazione.

Ricordavo solo parzialmente uno splendido – e chiarissimo – saggio di Furio Jesi, che mi è capitato di rileggere proprio mentre stendevo questi appunti di lavoro, in occasione della ristampa di *Letteratura e mito* (apparso originalmente nel 1968) per merito di Andrea Cavalletti. Esso riguarda uno dei temi, o senz'altro in assoluto il tema principale delle meditazioni e ap-

plicazioni dello studioso, ovvero e con le sue parole “l’interferenza del tempo eternamente presente del mito con il tempo storico” e le premesse che saranno poi messe a frutto nella definizione di “macchina mitologica” (riferimento che si potrebbe dire, con categoria di poi, un “dispositivo”, ma meglio un “congegno produttivo”: così Agamben [1999] 2005, che parallelamente mostra come il “congegno” – come drammatizzazione o teatralizzazione a due voci del soggetto – riguardi la forma particolare del discorso e della scrittura di Jesi).

Questo saggio appunto, guardando lontano rispetto alla composizione prevalentemente otto- e novecentesca di quel volume, interrogava Apuleio (e prima, appunto, del conio della categoria di “macchina mitologica”) nella direzione di un ritorno e di un’affermazione positiva, proprio in un orizzonte opposto a quello dei moderni ritorni del dispiegamento e predominio del “demonico”. Il tema che, con una formula di Kàroly Kerényi, Jesi affrontava come “tecnicizzazione del mito” appare pertinente – e proprio per le credenze relative per essi alla “verità” del mito – in una ovviamente diversa misura per i padri della chiesa ed Agostino, che credevano reale l’esistenza degli dèi pagani come demoni che si fingevano tali. In questa prospettiva credo sarebbe utile e significativo ragionare, in rapporto alle riflessioni sul decorso storico del rapporto con la mitologia messe in campo, soprattutto negli studi di data più avanzata, da Jesi[4].

Penso che Apuleio intrigasse particolarmente Boccaccio, secondo la stessa doppia polarità che si esprime nel complesso della sua opera, per il carattere riassumibile nei riferimenti essenziali con cui Jesi la inquadra in questo saggio mirabile: lo scetticismo dell’*Asino d’oro*, nella constatazione, oltre al paradosso apparente, che “il mito diviene accessibile proprio a chi si propone di negarlo” (Jesi 2025, 210), e ciò di contro ai moderni seguaci del mito, delle distorsioni della sua “tecnicizzazione”, dall’orrore “demonico” al sacrificio personale, idealizzato o realizzato: ciò che spiega e giustifica l’inclusione del saggio su Apuleio accanto a quelli dedicati a Pound e Pavese, o per un lontanissimo parallelo, nel controllo e nella reazione alle mitologie devastanti, ai romanzi di Thomas Mann. La ricognizione riguarda nello specifico l’evocazione mitica come evocazione femminile, e in particolare – con una summa delle altre dee – proprio la figura di Iside, e col preciso riferimento alla centralità, per giungere alla metamorfosi del ritorno all’umano dall’animale, della purificazione lustrale narrata da Lucio. Si potrebbe proseguire più in dettaglio, ma il lettore che non abbia presente questo saggio potrà, per decidere se le mie siano semplici e strampalate suggestioni o precise coordinate di storia culturale, farsene direttamente un’opinione. Naturalmente questa indagine potrà incrementarsi e precisarsi dal terreno iniziale della *Caccia di Diana* ai testi in cui diretta risulta la menzione del nome di Apuleio e documentata la ripresa di passi di sue opere (penso, in particolare, prima del *Decameron*, alla *Comedia delle ninfe fiorentine*, anche e soprattutto per il genere o categoria che spicca nel suo titolo), fino a un’affermazione perfettamente sovrapponibile a quella che abbiamo riportato, relativamente alla decisione del ritorno alla città appestata, al mattino della IX giornata: “O costor non saranno dalla morte vinti o ella gli ucciderà lieti”. Per dirla con Apuleio: “ac si quod offensum numen inexorabile me saevitia premit, mori saltem liceat, si non licet vivere” (XI, 2). Ma non Dio né un qualsivoglia Nume ha sicu-

ramente decretato, come si legge in esordio al *Decameron*, come punizione per le malefatte degli uomini il flagello della peste, e si ricordi che la stessa Diana se ne esce dalla battuta di caccia che ha prima ordinato alle gentildonne napoletane, chiamandole a raccolta, senza propositi di vendetta.

Storia e filologia, secondo l'opzione dichiarata da Jesi, servono a penetrare i ritorni della mitologia, le sue epifanie positive e le sue distorsioni in direzione demonica o devastante. Apuleio gli offriva, e ci offre ragionando sulla centralità della sua opera in Boccaccio, alcune chiavi evidenti, tra la curiosità e lo stesso "desiderio di voluttà", messo a carico nelle *Metamorfosi* al sacerdote isiaco (in particolare nel IX libro). Se questo accostamento potrà apparire al lettore specialista di Boccaccio eccessivamente ingegnoso o giudizioso, altrimenti individualizzante mi sembra la riflessione di Jesi relativa alla forma che permetteva una tale attuazione, ovvero la risoluzione operata da Apuleio per via "romanzesca" del mito, divenuto una tradizione ormai profana al suo tempo (Jesi 2025, 219). Ciò che riguardava direttamente la pratica e l'esperienza del romanziere disinvoltato, che fu insieme mago e filosofo, risulta, nel tempo lontanissimo di Boccaccio, un rapporto con i due rami della tradizione, ovvero del mito antico e dell'appartenenza cristiana. Quanto, ovviamente con diversa conoscenza ed esperienza, mettono al centro come argomento o questione essenziale, come abbiamo anche qui insistito, gli ultimi due libri delle *Genealogie*, e nel rapporto privilegiato con Agostino.

Osservava ancora Jesi che la genesi in Apuleio del romanzo, "nel significato moderno della parola", "fu caratterizzata da un desiderio (e da una necessità) di salvezza da simili immagini, che bisognava in qualche modo esorcizzare". Tecnica di esorcismo significa appunto, attraverso il romanzo, "trasposizione sul piano letterario di elementi religiosi e magici cui non si poteva sfuggire attraverso la semplice profanazione". E ancora: "Il romanzo letterario non fu soltanto profanazione, ma soprattutto riflesso e paradigma di un modo di essere che si fondava sulla deliberata scissione dell'arte dalla religione, pur conservando all'arte le caratteristiche di esperienza del reale" (Jesi 2025, 220). Questo itinerario, che necessita della "personificazione delle forze del male", trova attraverso la via del romanzo non solo la direzione aperta dal "desiderio di voluttà" ma la fondamentale comprensione attraverso l'esercizio della parodia.

Queste frasi si potrebbero applicare perfettamente, tra gli altri personaggi memorabili, a quelli particolarmente loschi del *Decameron*, a ser Cepparello da Prato o a frate Alberto da Imola, il primo santificato col nome di San Ciappelletto, il secondo ridicolizzato in un rito carnevalesco punitivo, ma morto nel confino di una cella di convento, e ancora, ma diversamente, all'assai meno losco frate Cipolla da Certaldo. In origine – per Apuleio – l'invenzione di "un'alterazione 'narrativa', pubblica, contrastante con la sua originaria natura di rivelazione segreta" del rito (Jesi 2025, 207). Jesi era giunto a descrivere appunto la ricreazione nella comprensione del mito, o la sua positiva epifania, per la via della parodia e del "romanzo", nel senso del contenuto profondo reso comico per il lettore. Credo, per chiarire con un'affermazione secca, che la lunga attenzione e attrazione di Boccaccio per Apuleio riguardino la scelta e la determinazione del "romanzo", e nella scelta essenziale di una finalizzazione "comica", che non a caso

assume evidente connotazione parodistica tanto nella rivisitazione del mito antico quanto, in un rapporto profondo e non liquidabile in facili giustapposizioni, rispetto a una sfera di credenze superficiali o superstizioni dello stesso culto cristiano (come mostrano le ali abbandonate del falso angelo Gabriello nella camera di Lisetta Querini in rapporto alla sottrazione della piuma di pappagallo dalla raccolta di “relique” di frate Cipolla, che egli prontamente sostituisce fingendo i carboni che egli trova al suo posto essere quelli del supplizio di San Lorenzo).

Il libro di Jesi che contiene in appendice il saggio su Apuleio presenta – nelle opposte direzioni del ritorno devastante, “demoniaco”, del mito nell’età moderna, come abbiamo già ricordato – capitoli dedicati a Cesare Pavese (che indusse Kerényi appunto a una presa di distanza e interruzione di un fecondo rapporto) e ad Ezra Pound, di contro al dominio “romanzesco” della materia da parte di Thomas Mann, per il quale si evoca la “tecnica cristiana di conoscere le armi dell’avversario per potersene difendere meglio” (“arma che era la forma del pensiero e dell’arte, la facoltà – micidiale per i demoni – di far coincidere la forma con la verità morale”: Jesi 2025, 222). Abbiamo già citato, in terreno storico ovviamente tutt’altro, ma in una distanza e differenza che nulla toglie a una messa in rapporto, le forti affermazioni del Boccaccio delle *Genealogie* sul diritto di frequentare il repertorio delle favole antiche e a difesa, compatibile con la professione di fede cristiana, che si esprime in un lungo processo, tra diletto e “mitridatizzazione”, tra epifania e parodia.

Note

[1] Riporto con minimo ritagliamento contestuale il passo: “Cetera lasciviae ingenia etiam voluptatibus vestris per deorum dedecus operantur. Dispicite Lentulorum et Hostiliorum venustates, utrum mimos an deos vestros in iocis et strophis rideatis: “moechum Anubin” et “masculum Lunam” et “Dianam flagellatam” et “Iovis mortui testamentum recitatum” et “tres Hercules famelicos irrisos”. Sed et histrionum litterae omnem foeditatem eorum designant. Luget Sol filium de caelo iactatum laetantibus vobis, et Cybele pastorem suspirat fastidiosum non erubescitibus vobis, et sustinetis Iovis elogium cantari, et lunonem Venerem Minervam a pastore iudicari. Ipsum quod imago dei vestri ignominiosum caput et famosum vestit, quod corpus impurum et ad istam artem effeminatione productum Minervam aliquam vel Herculem repraesentat, nonne violatur maiestas et divinitas constupratur laudantibus vobis?”)

[2] Si veda l’efficace sintesi nella nota di apertura nell’edizione Branca 1980, 487-488. Il codice noto a Boccaccio, del sec. XI, è Iosephus Flavius, *Antiquitates Iudaicae* (traduzione latina attribuita a Rufino di Aquileia) e *De bello Iudaico* (traduzione latina dello pseudo-Egesippo), Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Pluteo 66 1: si veda, per una notizia sintetica, la scheda al link <https://www.enteboccaccio.it/s/ente-boccaccio/item/2717>, dove si legge: “Le annotazioni del B. sono concentrate principalmente nelle prime 53 carte del codice e sono collegabili a interessi maturati negli anni ‘50 e ‘60, ma ragioni paleografiche portano a non escludere che possano essere più antiche di qualche anno”)

[3] Qui, peraltro, nell’incongruo impiego del miele a tale scopo (se ovviamente non si vuole pensare intenzionale, prima della rivelazione in piazza, il tormento inflitto) è stata segnalata una possibile memoria da Apuleio, nell’unzione con cui il padrone punisce il servo infedele, e sempre per la sua lussuria, in uno dei racconti secondari delle *Metamorfosi* o *Asino d’oro* (VIII, 22): “Quam mortem dominus eorum aegerrime sustinens adreptum servulum, qui causam tanti sceleris luxurie sua praestiterat, nudum ac totum melle perlitum firmiter alligavit arbori ficulneae, cuius in ipso carioso stipite inhabitantium formicarum nidificia bulliebant et ultro citro commeabant multiuga scaturrigine” (si veda, per una lista delle memorie apuleiane nel *Decameron*, Candido 2014, 19-20).

[4] Si veda, come luogo che mi sembra da prescegliere tra gli altri, per la “macchina” – definita da un centro non visibile, a cui si affida un presunto contenuto originario come sostanza (il mito, appunto) e le pareti che occultano la vista di tale spazio – un passo del saggio *La festa e la macchina mitologica* (Jesi 1979 [2001] 16), dunque tra le scritture dell’ultimo periodo, non solo per la connessione dei due oggetti del titolo, ma per una precisa marcatura tra metafora e sostanza materiale del referente, qui con l’ulteriore metafora di ciò che produce la macchina, pensiero o discorso, con la musica, secondo un ordine di paragone che investe una sfera sensoriale diversa da quella della visione, richiesta dal piano metaforico di partenza: “La macchina mitologica funzionando produce una musica che è accessibile con la sua forza di commozione anche a chi non può accedere alla visione. Supporre che le feste di ieri implicassero una autentica visione – oltre che quella “musica” – significa supporre che, ieri, vi fossero possibilità di penetrare con lo sguardo attraverso le pareti della macchina e di scoprire ciò che la faccia funzionare: il mito. È una supposizione che oggi non possiamo difendere con alcun argomento positivo, giacché oggi la macchina mitologica ci offre pareti che risultano per definizione impenetrabili”. Da mettere in questione la parola “oggi”, che può significare sia, in generale, l’esperienza della contemporaneità, sia, in un senso più ristretto, il presente della scrittura di queste righe in rapporto a precedenti formulazioni di Jesi, ovvero la parziale distanza da ciò che egli pensava al proposito in anni precedenti, anche e soprattutto nel rapporto con Kerényi (questo volume, nella sua prima parte, dopo la morte del maestro, ripercorre l’intera vicenda, oltre la polarizzazione di posizioni o la rottura di dieci anni prima). Rispetto all’affermazione generale – ovvero, esiste la mitologia e non il mito, si dà la connessione archetipica e non l’archetipo, eccetera – la questione che qui si profila, ovvero la “supposizione oggi non più difendibile”, nella seconda accezione del termine, riguarda non già la possibilità di vedere lo spazio celato dalle pareti, ma quella di supporre queste in età lontane meno spese.

Bibliografia

Fonti

Agostino, *De civitate Dei*

Sant’Agostino, *De civitate Dei*, a cura e con traduzione di D. Marafioti, 2 voll., Milano 2011.

Boccaccio, *Decameron*

G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino 1980 (si cita col numero della giornata, della novella e del paragrafo).

Boccaccio, *Genealogie*

G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, in V. Branca, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VII-VIII/1, Milano 1998.

Boccaccio, *De mulieribus claris*

G. Boccaccio, *De mulieribus claris*, a cura di V. Zaccaria, , in V. Branca, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, X, Milano 1967.

Riferimenti bibliografici

Agamben [1999] 2005

G. Agamben, *Sull’impossibilità di dire io. Paradigmi epistomologici e paradigmi poetici in Furio Jesi*, in *La potenza del pensiero, Saggi e conferenze*, Vicenza 2005, 109-123.

Bernini [1915] 2018

F. Bernini, *Studi sul mimo*, Milano 2018.

Branca 1996

V. Branca, *L’Atteone del Boccaccio fra allegoria cristiana, evemerismo trasfigurante, narrativa esemplare, visualizzazione rinascimentale*, “Studi sul Boccaccio” 24 (1996), 193-208.

Candido 2014

I. Candido, *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*, Ravenna 2014.

Casella 2014

M. T. Casella, *Tra Boccaccio e Petrarca: I volgarizzamenti di Tito Livio e Valerio Massimo*, Padova 1982.

Iocca 2016

I. Iocca, *Introduzione a G. Boccaccio, Caccia di Diana*, Roma 2016.

Jesi [1968] 2025

F. Jesi, *Letteratura e mito. Nuova edizione ampliata con un saggio di A. Cavalletti*, Torino 2025.

Jesi [1979] 2001

F. Jesi, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, nuova edizione a cura di A. Cavalletti, Torino 2001.

Lentano 2021

M. Lentano, *Camera con svista. Cherea e il mito di Danae (Terenzio, Eunuchus, 583-591)*, "Dionysus ex machina" 12 (2021), 230-251.

Padoan 1978

G. Padoan, *La novella veneziana del "Decameròn" (IV 2)*, in G. Padoan, *Il Boccaccio, le muse, il Parnaso e l'Arno*, Firenze 1978, 123-150.

Tellini 2024

G. Tellini, "Dentro a' dilicati petti". *Il volto femminile del Decameron*, Venezia 2024.

Vescovo 2020

P. Vescovo, *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*, Venezia 2020.

Vescovo 2021

P. Vescovo, *Ella si siede sola sopra un scanno; io mi vo' tramutare in pioggia d'oro*. Note sulla *Comedia de Danae di Baldassarre Taccone*, "La Rivista di Engramma" 178 (dicembre 2020-gennaio 2021), 159-178.

Vescovo 2024

P. Vescovo, *Intorno a Danae. Milano 1496 e dintorni*, "Leonardiana" 2 (2024), 25-44.

English abstract

The essay explores the interplay of myth, ekphrasis, and ritual "theatricalization" along the Augustine-Boccaccio axis, opening with an iconographic prologue (a *De civitate Dei* miniature, The Hague, ms. 10 A 11) that fuses Danae's impregnation and Ganymede's abduction into a single scene. From Terence's *Eunuchus*—Cherea's "ekphrastic confession" before a painting of Jupiter's golden shower—mediated through *De civitate Dei* II, the discussion turns to Boccaccio's *Genealogie deorum gentilium*, where mythic fabulae are "mitridatized": immunized within a Christian framework without relinquishing their poetic utility. In parallel, the article links the double lustral baths in the youthful *Caccia di Diana* to the "Teatro delle donne" at the close of *Decameron* VI, positing a ritual-scenographic continuity from early to late Boccaccio. Augustine's demonological genealogy of the scenic games (mimes vs. priests) is countered by Boccaccio's separation of mystical and theatrical domains, legitimizing poetic myth. The Decius Mundus-Paulina episode (Josephus) is read alongside *Decameron* IV, 2 (Friar Alberto), as a shift from temple to Venetian carnival and from imperial punishment to parodic contrappasso. In *De mulieribus claris* (XCI), Boccaccio further reshapes the source, wittily invoking the Danae topos ("Iuppiter per tegulas...").

A postscript on Apuleius (via Furio Jesi) frames the “technization” of myth: a novelistic, parodic, and cathartic mode through which Boccaccio reconciles mythic epiphany with Christian belonging.

keywords | Ekphrasis; Mythography; Boccaccio; Theatricalization; Augustine.

Il fantasma di un ritratto

Proposta per l'identificazione del referente
figurativo dei sonetti 15-17 di Serafino Aquilano

Diletta Gamberini



1 | Frontespizio di Serafino Aquilano, *Opere dello elegante poeta Seraphino Aquillano. Sonetti epistole strambotti egloghe capitoli barzeliete*, Stampato in Venetia per Georgio de Rusconi milanese, 1510 adi XXIII di dicembre.

2 | Frontespizio di Antonio Tebaldeo, *Opere del Thibaldeo da Ferrara cioe Sonetti. Dialoghi. Disperata. Epistole. Egloghe. Capitoli. &c.*, Impresso in Venetia per me Manfredo de Monteferrato, 1507 a di XXV del mese de zugno.

Nell'introduzione a *Only Connect...: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, John Shearman dichiarava di aver scritto un libro che ambiva a istituire nessi tra due approcci metodologici troppo spesso divaricati e incomunicanti: da un lato lo storicismo e dall'altro l'ermeneutica, da lui intesa come attività interpretativa applicata tanto ai testi scritti quanto alle opere d'arte e alle architetture del passato (Shearman 1992, 4-5). L'autore sottolineava però che per l'essere umano risulta impossibile conseguire appieno l'obiettivo ideale dello storicismo, che presume che gli individui possano astrarsi dal proprio tempo e dai suoi criteri di giudizio e mutuare il tempo e i criteri di giudizio di uomini e donne vissuti secoli prima. A questo egli sommava un altro fattore di errore, stavolta connaturato allo statuto epistemologico debole delle discipline umanistiche: la mancanza di certezze sperimentali. A dire dello storico dell'arte britannico, sarebbe nondimeno indice di scarso pragmatismo permettere che l'ine-

vitabile fondo di incertezza e l'onnipresente rischio di errore paralizzino quanto egli definiva "the exercise of historical imagination" (Shearman 1992, 5). Egli incoraggiava anzi gli studiosi suoi lettori ad abbracciare il pericolo di avanzare ipotesi che, per quanto formulate in modo tale da risultare le più economiche possibili e in grado di tenere insieme tutti i dati di conoscenza a disposizione in un determinato momento, potrebbero con il progredire delle indagini venire smentite da nuovi elementi conoscitivi.

Ai fini del nostro discorso è inoltre utile rammentare che, nel capitolo *Portraits and Poets* (Shearman 1992, 108-48), l'autore di *Only Connect...* trattava diversi esempi della tipologia di effigie di cui il nostro caso di studio rappresenterà un caso precoce: il sottogenere di ritratto pittorico autonomo che, nell'Italia del Rinascimento, aveva come soggetto un poeta. Presupposto delle pagine che seguono sono dunque anche i rilievi con cui lo storico dell'arte britannico faceva luce sul rapporto genetico che sussiste fra le argomentazioni topiche addotte dalla poesia rinascimentale intorno a poteri e limiti dei ritratti figurativi e lo sviluppo, tra fine Quattrocento e gli anni Trenta del Cinquecento, di nuovi codici rappresentativi interni al genere della ritrattistica: nuovi codici che, ad esempio, sollecitavano pittori e scultori a mostrare i loro soggetti non più inaccessibili e chiusi in se stessi in rappresentazioni di profilo, bensì rivolti frontalmente o di tre quarti verso il pubblico, con posture dinamiche e sguardi che invitavano i riguardanti a istituire una relazione intima con i protagonisti dell'immagine.

Ho ripercorso brevemente quelle pagine del magistrale libro di Shearman perché il presente contributo intende proporre un'ipotesi che cerca di tenere assieme storicismo ed ermeneutica e che al contempo resta, a tutti gli effetti, non dimostrata con certezza. Allo stato attuale delle nostre conoscenze, vedremo anzi come l'ipotesi risulti forse proprio non dimostrabile con sicurezza. A dispetto del peso degli indizi che verranno presentati, permane in altri termini un certo rischio di "fallare" (Shearman 1992, 5) nel suggerire l'identificazione dell'opera d'arte cui fa riferimento un terzetto di sonetti tardo-quattrocenteschi del rimatore e musicista Serafino Ciminelli, detto Serafino Aquilano (1466-1500), grande protagonista di quella stagione della lirica rinascimentale che convenzionalmente va sotto il nome di poesia cortigiana, dominante nella scena letteraria nord-italiana fino all'imporsi del petrarchismo bembiano [1]. Proprio sulla scorta dell'invito dello studioso britannico a non sottrarsi all'esercizio ponderato dell'immaginazione storica, si cercherà anzi di mostrare come il tentativo di individuare il dipinto fatto oggetto di commento in quelle poesie possa illuminare fattori fondamentali della loro comunicazione letteraria, quali i destinatari, il contesto e i network culturali di riferimento.

I. I dati di partenza testuali

La serie sonettistica in esame è divenuta in anni recenti piuttosto nota fra gli specialisti delle interazioni tra letteratura e arti figurative nell'Italia del Rinascimento, perché oggetto di eccellenti disamine nei capitali libri che Lina Bolzoni e Federica Pich hanno dedicato a questi scambi (Bolzoni 2008, 31, 33-35, 37, 40-41, 119-26 e Pich 2010, 141-43). Corrispondente nella moderna edizione dei *Sonetti* del Ciminelli ai testi numero 15-17 (Aquilano 2005, 101-05), la sequenza si articola come segue:

Ad Berar pictor che non avia ben ritracto el Seraphino [2]

Unico Bernardin, l'opra è syncera,
ben che alcun dica che 'l non è el mio aspecto,
ma non curar, ch'io t'ho scusato e decto
che far non si potea quel che non era

con dir che mai tu mi vedesti in ciera,
perché dal dì ch'altrui m'aperse el pecto
perdì l'ardir, la forza e l'intellecto,
la forma, el cor la ymagine mia vera.

E solo apresso lei son facto una ombra
che in un puncto disparo e nulla torno
se qualche cosa el mio bel sole ingombra.

E se a te parse di vedermi un giorno
mia scorza fu, non io, che ognuno adombra,
ch'Amor la tien sol per mio grave scorno.

Sopra el medesimo ritracto mandandolo

O ritracto dal ver, tu sei pur divo,
ché in poter de madonna oggi ne vai,
non te doler del spirto che non hai
ché a mezzo del tuo segno io non arrivo.

Io son pur, come tu, d'anima privo
e pato e sento, onde quel tu non fai;
ma per la effigie equal chi scerne mai
qual un de doi chiamar se possa vivo?

Più presto tu, ché avendo lei desio,
come fe' già di me, che canti o parli,
già ch'ella el tien darratti el spirto mio;

ché, come leva i spirti, anche può darli,
onde tucto el mio ardor che non posso io
potrai tu solo alor manifestarli.

Al prefato picture

Se l'opra tua di me non ha già molto,
non da te, Bernardin, vien da colei
che l'immagine mia porta con lei,
l'aspetto mio non è donde m'hai tolto.

Son tucto un longo tempo in essa accolto,
onde per far del viso i membri mei
prima te converria retrar costei
e poi robbarmi intorno al suo bel volto.

Ma come la torrai che tu non ardi
al far degli occhi, e lei quelli volgendo?
Ché tucti i sguardi soi son foco e dardi!

Sola una via per tuo scampo comprendo:
pinger serrati i perigliosi sguardi,
ritrare el resto e dir ch'era dormendo.

La vicenda tematizzata nel terzetto di poesie è chiara nelle sue linee di fondo. Queste venivano del resto già individuate nelle rubriche dei sonetti, risalenti all'edizione curata da Angelo Colocci nel 1503 per i tipi di Besicken, e più puntualmente ripercorse da Federica Pich nel commento ai testi che leggiamo nella sezione antologica di *Poesia e ritratto nel Rinascimento* (Bolzoni 2008, 119-26). Nel primo componimento, l'autore si rivolgeva a un eccellente ("unico") pittore di nome Bernardino per consolarlo delle critiche di scarsa somiglianza che avrebbero colpito un ritratto da lui dipinto che raffigurava lo stesso poeta. Come messo in evidenza soprattutto dalle note della Pich, questo rimprovero che dei generici spettatori avrebbero mosso alla *similitudo* dell'effigie di Serafino offriva al rimatore l'occasione per fare sfoggio di trovate concettose, tipiche della poesia cortigiana. Le trovate erano in questo caso giocate sul confronto punto per punto tra il ritratto che era stato dipinto da Bernardino e il referente di quell'opera – il personaggio che dice "io" nel testo – in quanto soggetto che era stato spossessato di sé e trasformato dall'amata in una sorta di *hollow man*, di scorza d'uomo vuota e priva di vita. Sappiamo al proposito che la struttura topica che, nella poesia di età umanistico-rinascimentale, metteva in relazione di analogia il figurante dell'effigie pittorica al figurato del protagonista dell'immagine [3] prevedeva, di norma, l'enunciazione dell'esistenza di certi limiti della *similitudo* mimetica. Erano questi a permettere in ultima istanza di discernere la creazione dell'arte da quella della natura, sulla base di formule del tipo "il ritratto è tanto simile al suo soggetto da potersi confondere con lui, se non fosse che il quadro manca della voce / dell'anima / dello spirito vitale".

Nel nostro caso, il fatto che il soggetto risultasse, a causa della passione, già mancante di voce, di anima e di spirito vitale consentiva al rimatore di volgere in positivo il biasimo che aveva colpito l'opera di Bernardino. Non era vero – certificava il poeta – che l'immagine fosse poco rispondente alle fattezze del suo protagonista: al contrario, essa restituiva con piena fedeltà ("syncera" vale qui "aderente al modello") l'aspetto di un innamorato che si era visto fendere il petto dall'amata e privare di "ardir", "forza", "intelletto", "forma", "cuore" e "ymagine [...] vera". Stabilita la validità dell'equazione di fondo tra l'io lirico e la sua effigie, accomunati dagli stessi *defecti essendi*, l'autore sviluppava i successivi due testi sul filo logico di un rispecchiamento più o meno perfetto fra quei termini dell'analogia, spingendo verso esiti sorprendenti

e paradossali il luogo comune del confronto tra la vitalità delle opere di natura e l'assenza di vita delle creazioni dell'arte. Sfruttando quelle che Giovanni Pozzi definiva le "riserve di energia semantica" presenti nei *topoi* (Pozzi 1984, 417), soprattutto quelli in cui i figuranti erano provvisti di forte risonanza simbolica, il Ciminelli imbastiva i concetti della seconda poesia del terzetto, concepita come una specie di congedo che il poeta rivolgeva al dipinto nel momento in cui egli lo inviava all'amata. A dire dell'autore, solo colei che si era rivelata capace di rubare lo spirito agli uomini avrebbe potuto conferirne uno anche al quadro che raffigurava l'amante, con un atto di animazione quasi pigmalionico. Assieme allo spirito, la donna avrebbe anzi persino potuto restituire al ritratto la capacità di esprimersi col canto e con le parole della poesia, laddove il poeta certificava che egli stesso avrebbe seguito a esistere privo di ogni energia vitale e facoltà espressiva. Il medesimo ordine di idee e la stessa inclinazione verso le artificiose figure di pensiero inducevano infine Serafino a prospettare per il pittore, nell'ultimo componimento del terzetto, una possibile via d'uscita dall'apparente *cul-de-sac* in cui egli era andato a finire dipingendo nel suo quadro uno svuotato involucro d'uomo. Per restituire l'aspetto del rimatore nella sua piena soggettività – asseriva l'Aquilano – Bernardino avrebbe dovuto effigiare anche la donna. L'autentica *imago* del poeta dimorava infatti presso l'amata: ritrarre il volto di lei avrebbe dunque consentito all'artista di cogliere anche le fattezze di chi la amava, e coglierle nella loro forma non dimidiata dal desiderio (son. *Se l'opra tua di me non ha già molto*, vv. 5-8: "Son tucto un longo tempo in essa accolto, / onde per far del viso i membri mei / prima te converria retrar costei / e poi robbarmi [4] intorno al suo bel volto"). Per riuscire in una simile impresa – sosteneva in chiusura il sonettista – il pittore avrebbe però dovuto rappresentare la figura di lei a occhi chiusi, mostrandola dormiente. A dire del poeta, solo raffigurando in questo modo la donna sarebbe stato possibile per Bernardino non cadere vittima degli sguardi di lei, che incendiavano d'amore e saettavano tutto ciò su cui si posavano (son. *Se l'opra tua di me non ha già molto*, vv. 9-14: "Ma come la torrai che tu non ardi / al far degli occhi, e lei quelli volgendo? / Ché tucti i sguardi soi son foco e dardi! // Sola una via per tuo scampo comprendo: / pinger serrati i perigliosi sguardi, / ritrare el resto e dire ch'era dormendo").

II. Passate proposte sull'identità dell'"Unico Bernardino"

Il primo a porsi il problema di chi potesse essere l'"Unico Bernardino" responsabile di un ritratto di Serafino Aquilano, e di conseguenza il primo a interessarsi dell'identikit dell'oggetto al centro dei componimenti appena discussi, è stato sul finire dell'Ottocento Adolfo Venturi: l'allora direttore dell'Archivio Storico dell'Arte parlava al proposito di un rimatore che in tre sonetti "vantò grandemente" la propria effigie (Venturi 1893, 192). Il rimando alla testimonianza letteraria del terzetto sonettistico serviva allo studioso per suggerire di identificare il dipinto al centro di quei versi con un celebre e adespoto *Ritratto virile* della Galleria Borghese [Fig. 3]: un'immagine di finissima fattura che mostra un uomo abbastanza pingue dai lunghi e ondegianti capelli castani, dagli occhi piccoli dello stesso colore, abito e copricapo nero. In questo senso, i sonetti di Serafino sembravano permettere a Venturi di addivenire a una brillante, seppur congetturale soluzione di una *vexata quaestio* attributiva, attraverso la proposta di

ascrivere a Bernardino Pinturicchio quell'immagine per cui in precedenza erano state ipotizzate le paternità di Hans Holbein, di Pietro Perugino o di Raffaello.



3 | Pietro Perugino (attr.), *Ritratto virile*, tempera e olio su tavola, 1490 ca., Roma, Galleria Borghese.



4 | Pietro Perugino, *Ritratto di Francesco delle Opere*, olio su tavola, 1494, Firenze, Galleria degli Uffizi.

L'ipotesi avanzata dallo storico dell'arte modenese risulta tuttavia oggi ampiamente screditata. Cogenti ragioni di stile, e soprattutto un confronto con un ritratto certamente peruginesco come il *Francesco delle Opere* [Fig. 4], hanno fatto prevalere tra gli addetti ai lavori la teoria secondo cui la tavola della Galleria Borghese debba essere ricondotta al Perugino (vedi, in particolare, Scarpellini 1984, 79-80; Garibaldi 1999, 105; Marcelli 2004, 248-49; Pierini 2023, 389). La tesi di Venturi è riuscita ad ogni modo a imporre a lungo la *vulgata* critica secondo cui il Bernardino destinatario del primo dei sonetti sul ritratto dell'Aquilano sia da identificarsi con il Pinturicchio, che il poeta avrebbe avuto modo di conoscere nella Roma degli anni Novanta del Quattrocento, alla corte di papa Alessandro VI Borgia. Negli studi che, in decenni a noi prossimi, hanno discusso la sequenza di poesie del Ciminelli è così divenuta invalsa l'abitudine a evocare il nome di Bernardino Pinturicchio (così ad esempio Rossi 1980, 44; Damianaki Romano 1998, 379-81; Rossi nella sua edizione commentata di Aquilano 2005, 102 e 104; Bolzoni 2008, 31 e 33-34; Pich 2010, 141-43; Bortoletti 2020, 49-50; Wilson 2024, 67). Del resto, quell'incontro romano fra il Ciminelli e Bernardino Pinturicchio che veniva prospettato come seducente ipotesi da Venturi e già accolto come dato di fatto da Mario Menghini nell'introduzione alla prima e parziale edizione moderna delle rime dell'Aquilano (Menghini 1896, 35), è parso trovare una conferma decisiva sul principio di questo secolo. Nella monografia da lei e da Pietro Scarpellini dedicata al Pinturicchio (Scarpellini e Silvestrelli 2004, 118-19), Maria Rita Silvestrelli ha infatti proposto di riconoscere un ritratto del poeta e performer abruzzese nella figura rossovestita di suonatore di viola da mano o *vihuela de mano* (una sorta di liuto a manico lungo di origine iberica) che compare all'estremità destra della lunetta affrescata raffigurante l'allegoria della *Musica* nella Sala delle Arti Liberali dell'Appartamento Borgia in Vaticano, dipinta da Pinturicchio e aiuti negli anni compresi fra il 1492 e il 1494 circa [Figg. 5 e 6]. Silvestrelli poteva in effetti addurre validi argomenti a sostegno della sua ipotesi: in primo luogo la grandissima notorietà della poesia per musica di Serafino nella Roma degli inizi degli anni Novanta del Quattrocento,

e in secondo luogo il riscontro che Pinturicchio aveva assai verosimilmente riprodotto nelle lunette della Sala delle Arti Liberali le fattezze di molti illustri contemporanei che si erano distinti nelle varie attività lì onorate (un aspetto su cui aveva fatto luce Capriotti 1990), ivi compreso un personaggio che l'Aquilano aveva con certezza frequentato assiduamente sulla scena romana di quegli anni, quel Paolo Cortesi che figurerebbe nella lunetta della *Retorica* (vedi Capriotti 1990, 77-80 e Poeschel 1990). Quale terza argomentazione avanzata a supporto della proposta, Silvestrelli metteva in evidenza come il letterato Vincenzo Colli detto il Calmeta, contemporaneo nonché amico di Serafino e autore di una sua biografia pubblicata per la prima volta a Bologna nel 1504, a corredo dell'importante antologia poetica delle *Collettanee Grece Latine e Vulgari per diversi Auctori Moderni nella morte de l'ardente Serafino Aquilano* uscite per le cure di Giovanni Filoteo Achillini, fornisse in quel testo una descrizione fisica del defunto per molti aspetti congruente con il bruno suonatore di viola da mano della lunetta vaticana dell'allegoria della Musica. Ciminelli – riferiva Calmeta nella *Vita del facondo poeta vulgare Seraphino Aquilano* – aveva avuto una statura “meno che mediocre”, un corpo “de membri più robusto che delicato” (ma con la precisazione ulteriore che la forza muscolare non aveva pregiudicato il possesso di una sorprendente agilità), e caratteristici capelli lunghi e mori che scendevano a incorniciare un volto dalla carnagione scura e dagli animati occhi neri (“Li capelli suoi erano negri, longhi e destesi, la carne de colore bruno. Li occhi negri e vivaci”) [5].

Non è dunque inverosimile che Bernardino Pinturicchio avesse ritratto Serafino quando quest'ultimo prestava servizio presso il cardinale Ascanio Sforza e le traiettorie professionali del pittore e del poeta-musico si erano incrociate alla curia di papa Borgia. Nelle sue rigorose note di commento ai testi, Federica Pich sottolineava tuttavia opportunamente che il dipinto cui si richiamano i sonetti serafiniani non può in alcun modo identificarsi con la presunta effigie del rimatore e musicista inserita nella lunetta dell'Appartamento Borgia. Le poesie del terzetto – rimarcava la studiosa (si cita da Bolzoni 2008, 122, ma sull'argomento vedi anche Pich 2010, 143) – “sembrano riferirsi piuttosto a un ritratto su tavola, di dimensioni contenute, con le caratteristiche di un oggetto privato e maneggevole”.

III. Un Bernardino milanese?

Per fare il punto sull'intrico di teorie che è venuto emergendo: non possediamo, ad oggi, alcun ritratto autonomo di Serafino che risulti al tempo stesso attendibilmente ascrivibile a Bernardino Pinturicchio e plausibilmente identificabile col referente figurativo del nostro terzetto di sonetti. Esiste invece un'effigie, dalla paternità dubbia ma di sicuro meno illustre di quelle finora prospettate, che risulta singolarmente sovrapponibile all'oggetto tematizzato da quelle poesie. Mi riferisco a un ritratto di tre quarti di un personaggio con copricapo rosso e abito dello stesso colore, ricamato a linee dorate, decorato a nastri neri e bordature di pelliccia, con maniche estraibili che lasciano vedere i voluminosi sbuffi della sottostante camicia bianca, che è da ultimo passato all'asta a Colonia presso Lempertz nel 2018, restando invenduto [Fig. 7] [6]. È questa un'opera che venne sottoscritta e datata, da un pittore che la letteratura critica moderna esistente sul dipinto (a partire da Morelli 1897, 194, n. 1; Venturi 1900, 255-56, e Berenson 1907, 198) tende a ritenere di scuola milanese, con le parole BERNARDI-



5 | Bernardino Pinturicchio e aiuti, *Allegoria della musica*, affresco, ca. 1492-1494, Città del Vaticano, Appartamento Borgia (Sala delle Arti Liberali).

6 | Bernardino Pinturicchio e aiuti, dettaglio da *Allegoria della musica*, affresco, ca. 1492-1494, Città del Vaticano, Appartamento Borgia (Sala delle Arti Liberali).

7 | Bernardino milanese, *Ritratto di Serafino Aquilano*, olio su tavola, 1497. Collezione privata.

8 | Leonardo da Vinci, *Ritratto di musico (Atalante Migliorotti?)*, olio su tavola, ca. 1485, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana.

NUS DE [...] VI [?] PINXIT 1497. Oltre che dalle ragioni stilistiche, l'origine lombarda del quadro sembrerebbe confermata dalle sue prime menzioni moderne. Nel 1897, Giovanni Morelli registrava cursoriamente la presenza del dipinto nella galleria milanese di Benigno Crespi, e interpretava l'oggetto come un'effigie di giullare riferibile a Bernardino de Conti, un pittore originario di Castelseprio (Varese) [7]. Egli formulava in questo modo una proposta che avrebbe conosciuto alterne fortune negli anni a seguire, venendo rilanciata più volte (in prima battuta da Venturi 1900, 255-56, quindi ad esempio da Fiorio 1984, 39 e 49), salvo poi venire accantonata a favore di una più generica attribuzione a un non meglio specificato artista milanese di fine Quattrocento (Van der Sman e Brinkman 1993).

Vedremo in conclusione di queste pagine che la questione attributiva resterà per il momento insoluta, stante anche la mancanza di specifiche competenze in materia di *connoisseurship* da parte di chi scrive. Già di primo acchito l'effigie ci permette tuttavia di capire la fondatezza delle riserve che – a dire del Ciminelli – erano state espresse a proposito della fedeltà mimetica del dipinto. Anche senza voler accogliere la lapidaria stroncatura del quadro formulata da Venturi 1900, 256, il quale giudicava il soggetto dell'immagine una sorta di fantoccio dalle carni "gonfie, quasi imbottite di stoffa", visto che in questo esito si potrebbe anche riconoscere il tentativo del pittore di restituire la corporatura robusta del poeta e performer abruzzese, l'opera sembra essere un esperimento non ben riuscito di ricorso alle nuove convenzioni rappresentative che in quel torno di anni avevano cominciato a rivoluzionare la storia della ritrattistica rinascimentale. In particolar modo illuminante è la messa a confronto con l'antecedente del *Ritratto di musico* [Fig. 8], che fu dipinto da Leonardo a Milano verso il 1485. Commisurata a tale dipinto, che costituisce il fondamentale modello di riferimento per certe soluzioni iconografiche adottate da Bernardino nella sua tavola (ad esempio la scelta di mostrare il soggetto con una carta in mano) e che rappresenta un ulteriore indizio a favore di una genesi lombarda dell'opera, l'effigie già nella Galleria Crespi sembra ancora appartenere

a una sorta di preistoria della ritrattistica moderna. Pur recependo alcune delle innovazioni introdotte in Italia da Antonello da Messina e fatte proprie dal vinciense, innanzitutto quel dinamico taglio di tre quarti che permetteva un maggiore affondo psicologico e una maggiore interazione con lo spettatore rispetto a un profilo di tipo medagliatico, la tavola manca di una vera resa lenticolare della realtà. Allo stesso modo, l'opera difetta di un'efficace volumetria nella ricostruzione degli spazi e del corpo del soggetto. L'idea che il quadro proveniente dalla Galleria Crespi possa essere un'immagine dell'Aquilano non è di per sé inedita.

Primo e finora unico studioso a supporre che soggetto della tavola sia il poeta e musicista abruzzese è stato lo storico dell'arte tedesco Christoph Wilhelmi, autore nello scorso decennio di diverse pubblicazioni a carattere divulgativo che miravano a identificare decine di personaggi raffigurati in ritratti dipinti da artisti del Rinascimento italiano e di quello germanofono. Wilhelmi non basava la sua proposta sui sonetti, apparentemente a lui ignoti e mai menzionati nella scheda online da lui dedicata al ritratto (Wilhelmi 2014), per il quale egli accettava con cautela l'attribuzione a Bernardino de' Conti [8]. Altri erano gli argomenti cui lo studioso ricorreva per puntellare la sua ipotesi. Un primo argomento verteva sulla compresenza, nel dipinto, di segni iconici e segni verbali che suggeriscono che il protagonista avesse una duplice identità di musicista e di scrittore. Wilhelmi rilevava in questo senso come l'uomo in rosso sorregga palesemente, in verticale contro il proprio corpo, uno strumento musicale che, per la forma della paletta e delle chiavi o pioli, sembrerebbe identificabile con un liuto rinascimentale. Allo stesso tempo, Wilhelmi osservava come l'impaginazione del dipinto conferisca notevole risalto a una serie di strumenti e supporti scrittori: il foglio bianco con segni di piegatura che il protagonista tiene in mano, il calamaio per inchiostro appoggiato sulla cornice della finestra (sotto quello che, si può aggiungere, sembra essere un astuccio in pelle scura inteso a contenere un pennino, alla maniera dell'oggetto che si osserva sul tavolo da lavoro del protagonista nel milanese *Ritratto di Luca Pacioli* del Museo nazionale di Capodimonte, attribuito con qualche incertezza a Jacopo de' Barbari e risalente al 1495 circa), i cartellini con iscrizioni poetiche che vediamo alle spalle e di fronte al soggetto. A questo proposito Wilhelmi notava, con parecchia perplessità, come nessun lacerto noto di un componimento di Serafino sia riconoscibile in questi versi. Riportando i contenuti di uno scambio scritto avuto con Antonio Rossi, Wilhelmi osservava anzi come una delle scritture sia tratta dal *corpus* poetico in volgare di un contemporaneo dell'Aquilano: il ferrarese Antonio Tebaldeo. A far pendere l'ago della bilancia a favore dell'identificazione del soggetto del quadro con Serafino, piuttosto che con il Tebaldeo, era però per Wilhelmi l'aspetto fisico dell'effigiato. L'aspetto del protagonista dell'opera risultava infatti ancora una volta compatibile con la descrizione fisica che il Calmeta ha lasciato del rimatore, cantore e musicista di origini abruzzesi.

Alle notazioni di Wilhelmi si possono in effetti aggiungere degli argomenti che vanno a comporre un paradigma indiziario cogente. Questo suggerisce che il ritratto di scrittore e musicista firmato da Bernardino nel 1497 sia non solo un'immagine dell'Aquilano, ma appunto il referente figurativo del nostro terzetto sonettistico: e possiamo subito osservare come una tale acquisizione costituisca anche un elemento di peso a sostegno della tesi che Serafino sia

stato raffigurato da Pinturicchio nella lunetta vaticana della *Musica*, stante la notevole somiglianza che sussiste tra i due suonatori rossovestiti [Fig. 5 e Fig. 6]. Il primo argomento si incentra sulla probabile origine milanese del ritratto su tavola. Nella sua *Vita del facondo poeta vulgare Serafino Aquilano*, il Calmeta fornisce una testimonianza di prima mano del fatto che il rimatoro abruzzese si trovava a Milano in occasione della morte della duchessa Beatrice d'Este (2 gennaio 1497), moglie di Ludovico il Moro e mecenate del biografo. Tale notizia trova del resto un importante riscontro nella presenza, fra le rime dell'Aquilano, di ben quattro sonetti in morte della gentildonna [9]. La stessa fonte biografica ci mette però anche al corrente del fatto che Serafino si trattenne nel capoluogo del ducato ancora per qualche mese dopo quel luttuoso evento: secondo le indagini di Wilson 2024, 56, il soggiorno milanese del poeta sarebbe in effetti proseguito fino all'agosto del 1497, dopodiché egli si sarebbe spostato alla corte di Mantova. Particolarmente importante ai nostri fini risulta la notazione, da parte del Calmeta, che il rimatoro abruzzese venisse in quelle circostanze trattenuto a Milano da un non meglio specificato interesse amoroso, e vedremo a breve come anche in questo caso sia la stessa produzione poetica del Ciminelli a permetterci di mettere a fuoco la circostanza:

Ogni giorno più Serafino con la musica delettando, sopraggiunse poi in un subito la repentina morte di questa gloriosa donna [...]. Serafino, persuaso da qualche occulto pensiero e non meno forse in le occorrenze de amore che in le azioni mondane occupato in Milano, alquanto [...] fece residenza (Grayson 1959, 73).

Un ulteriore indizio relativo all'identità del protagonista del quadro già presso la Galleria Crespi proviene dall'elemento che più aveva lasciato interdetto Wilhelmi: mi riferisco alle parole parzialmente evanide che leggiamo sul cartellino appeso alla cornice della finestra, sotto al calamaio, e che costituiscono la citazione di un verso di Tebaldeo. SOL VIRTU DOMI / NA MORTE ORR / IDA E ALTERA corrisponde infatti al v. 81 del capitolo in terza rima *Da poi che la caduca e fragil vesta*, che sarebbe stato nel 1498 pubblicato nell'*editio princeps* delle *Rime* del ferrarese (oggi leggibile come testo 276 delle cosiddette *Rime della vulgata* dell'autore, Basile, Marchand 1989-1992, II, 1, 433-39 dove la lezione del verso sana l'ipermetria presente nel cartiglio: "Sol virtù doma Morte horrida e altera"). La sorpresa che potrebbe sopraggiungere a causa della presenza, in un ritratto di Serafino Aquilano, di una citazione da un altro rimatoro svanisce alla luce di un ulteriore brano della biografia scritta dal Calmeta. Parlando della fase urbinata dell'attività del Ciminelli (1494), Colli riferiva:

Vedendo lui li amorosi sonetti allora essere in pregio, di essercitarsi alquanto in quelli prese deliberazione e tutto a emulare al Tebaldeo, ingenioso poeta, se dispose, o fusse che meglio quello stile per la facilità li paresse de potere conseguire, o vero parendoli che a incendere li teneri petti de leggiadre giovenette più fusse accomodato. Nel quale fece tale profitto che non meno che in li strammotti ebbe nome e celebrazione. Una cosa non negaremo, che de le invenzioni del Tebaldeo spesse volte non si valesse; nientedimeno tanto accomodatamente al suo proposito le redusse, che più laude merta de la disposizione che biasmo de li furti, se furti se possono adomandare [...] (Grayson 1959, 69).

Richiamare il contesto letterario da cui è tratto il verso di Tebaldeo ci consente di approssimarci al significato del dialogo che la citazione istituisce con le altre parole esibite entro lo spazio del quadro, vale a dire con la proposizione comparativa che è riportata sul cartellino appeso alle spalle del protagonista: SI COM'EL VITIO / SOL VITA DESPERA, forse una nuova tessera tratta dall'opera di un rimatore contemporaneo del Ciminelli (al momento ignoto), o più probabilmente un endecasillabo all'impronta concepito dallo stesso Aquilano quale personale risposta in rima alla massima del poeta ferrarese. La lettura del capitolo di quest'ultimo permette in effetti di comprendere che il procedere in forma gnomico-sentenziosa delle due iscrizioni su cartiglio segue, nel quadro, il medesimo *pattern* argomentativo che, nella poesia del ferrarese, muove dal verso "Sol virtù doma Morte horrida e altera". Il ternario di Tebaldeo è concepito come una consolatoria che una madre defunta indirizza dal cielo alla figlia per esortarla ad accettare la propria dipartita, e più in generale a considerare la morte non come punizione, ma come destino comune che attende ogni cosa. Nel testo, sorta di novello *Triumphus Mortis*, il verso citato nella tavola dipinta da Bernardino introduce la formulazione di una gnome secondo cui soltanto un'esistenza terrena virtuosa permette all'essere umano di accedere alla vita eterna, mentre una vita dedicata al vizio lo conduce alla dannazione e dunque alla peggiore delle morti:

Sol virtù doma Morte horrida e altera:
 chi vive ben nel suo morir rinasce,
 ma chi seguendo vitii il tempo spende
 meglio era assai che fosse morto in fasce (vv. 81-84 in Basile, Marchand 1989-1992, II 1, 437).

Le iscrizioni presenti nella tavola vanno allora a delineare la stessa fondamentale antitesi enunciata dal ferrarese, che individuava nel vizio la causa della perdita di ogni speranza e nella virtù la sola condotta in grado di sconfiggere la morte. Comprendiamo a questo punto come l'Aquilano dovesse guardare al Tebaldeo come a un modello di riferimento non solo di lirica amorosa ma anche di poesia a carattere sentenzioso e moraleggiante, capace di condensare nel giro di pochi endecasillabi un intero programma di vita. Sappiamo d'altra parte che le traiettorie professionali dei due massimi protagonisti della stagione della poesia cortigiana dovevano essersi incrociate più volte, ad esempio alla corte di Mantova nel 1495 (lo riferisce ancora il Calmeta, 1959, 70). I due rimatori dovevano poi essere rimasti al corrente delle reciproche attività poetiche fino alla prematura e improvvisa morte dell'Aquilano, stroncato a soli trentaquattro anni da un attacco di febbre terzana il 10 agosto del 1500. In un periodo di poco successivo a quel decesso, per quanto i testi fossero destinati a essere pubblicati per la prima volta soltanto quattro anni dopo all'interno delle *Collettanee nella morte de l'ardente Serafino Aquilano*, Tebaldeo indirizzò infatti due sonetti alla gentildonna cui il defunto aveva rivolto, durante il suo ultimo soggiorno nel capoluogo lombardo, versi d'amore (vedi *Appendice*; e, per una trattazione approfondita di questi componimenti funebri del ferrarese, vedi Marchand 2007).

IV. L'ultimo amore milanese di Serafino



9 | Leonardo da Vinci, *Dama con l'ermellino* (Cecilia Gallerani), olio su tavola, ca. 1486-1490, Cracovia, Museo Czartoryski.



10 | Volte affrescate quattrocentesche del cortile di Palazzo Dal Verme, Milano.

Quest'ultima circostanza ci conduce alla questione dell'interesse amoroso che – stando alle parole allusive del Calmeta – aveva trattenuto Serafino a Milano per qualche tempo ancora dopo la morte di Beatrice d'Este. Il punto è dirimente, perché fu con grande probabilità al personaggio femminile oggetto di quel sentimento che l'Aquilano fece avere il proprio ritratto dipinto da Bernardino. Fermo restando il complesso processo di mediazione e convenzionalizzazione attraverso cui la realtà extratestuale sempre entra nei testi letterari, è lecito infatti supporre che il dato dell'invio di quella immagine alla donna di cui l'autore si professava innamorato corrispondesse a un'effettiva destinazione del quadro in oggetto. È noto e ben documentato che all'epoca molti ritratti venissero dai loro protagonisti e committenti destinati a essere offerti in dono ad amici, fidanzate, spose o amanti (vedi Pfisterer 2008 e il catalogo della mostra a cura di Bayer 2008). Per un sonetto come quello in cui Serafino congedava la propria effigie e la indirizzava all'amata risulta dunque particolarmente pertinente la generale osservazione di metodo formulata da una grande studiosa di poesia ecrastica rinascimentale (Pich 2010, 9), la quale ha avvertito che "l'abitudine a leggere i testi attraverso la lente della topica può fare passare sotto silenzio dati importanti, talvolta da prendere alla lettera", e che "sullo sfondo omogeneo della tradizione, bisogna riconoscere le zone dei testi in cui episodi e consuetudini materiali si riflettono conservando qualcosa della propria specificità e concretezza". Chi era, dunque, colei che a dire dell'Aquilano sarebbe stata in grado di animare l'opera di Bernardino, restituendo ad essa quello spirito vitale e quella facoltà di esprimersi con la parola e col canto di cui l'autore lamentava di essere stato derubato?

Chi la donna che, stando alla trovata dell'ultima poesia del terzetto, il pittore avrebbe dovuto effigiare perché registrare i lineamenti del volto di lei avrebbe permesso di cogliere anche l'aspetto dell'amante restituito alla sua piena soggettività, sulla base di un'esortazione che era alimentata da un lato dalla coeva pratica della realizzazione di doppi ritratti, e dall'altro dall'idea petrarchesca per la quale l'"amante ne l'amato si trasforma" (*Triumphus Cupidinis*, III 162)?

La dedicataria dei due sonetti di Tebaldeo in morte dell'Aquilano e, in precedenza, di quattro concettistici sonetti del Ciminelli era in verità una figura di spicco entro lo scenario culturale milanese, ed era stata la protagonista di uno dei ritratti di amata più straordinari della storia

dell'arte italiana. Quei testi si appellavano infatti alla giovane che, in un periodo compreso fra il 1486 e il 1490 circa, Leonardo aveva immortalato nella cosiddetta *Dama con l'ermellino* [Fig. 9]: l'ormai ventiquattrenne ex favorita di Ludovico il Moro, Cecilia Gallerani. Poco dopo la fine della loro relazione, il duca di Milano aveva nel 1492 dato in sposa la giovane al conte Lodovico Carminati Bergamini, e in quelle nuove vesti Cecilia era divenuta promotrice di un vivacissimo cenacolo intellettuale nella residenza concessa in dono dal duca al figlio naturale avuto da lei nel maggio del 1491, Cesare Sforza Visconti (vedi Bucci 1998, con ulteriore bibliografia). Discusse da ultimo da McCall 2023, 169-71, le testimonianze che ricaviamo dai carteggi di letterati quali Bernardo Bellincioni e Giangiorgio Trissino, da un medaglione biografico dedicato congiuntamente a lei e a un'altra famosa favorita di un potente (Giulia Farnese, già amante di papa Alessandro VI) ancora una volta da Vincenzo Colli (vedi Grayson 1959, 26-31), e soprattutto da versi e novelle di Matteo Bandello (in particolare le dedicatorie delle novelle I I; I III; I IX; I XXI, I XXII) ci restituiscono al proposito un'immagine chiara. Da esse apprendiamo che la Gallerani – ormai divenuta “Cicilia” o anche “Scicilia” Bergamina, contessa di San Giovanni in Croce – fece della parte a lei spettante di Palazzo Dal Verme un luogo di incontro e di piacevoli ragionamenti per molti artisti, poeti, musicisti e gentiluomini di cultura che risiedevano in città o erano lì di passaggio [Fig. 10].

Stando alle stesse fonti, negli spazi di quella dimora nobiliare la giovane intrattenne molte volte i propri ospiti con versi latini e italiani da lei stessa composti. Sembra anzi in questo senso legittimo congetturare che Serafino confidasse che il proprio ritratto venisse esposto proprio in uno di quegli ambienti semipubblici di Palazzo Dal Verme che erano deputati alle performances anche musicata di poesia, e forse nella stessa stanza o in una stanza vicina a quella in cui i frequentatori avrebbero potuto ammirare anche l'effigie che il vinciano aveva dipinto di una Cecilia ancora adolescente: un importante scambio epistolare fra la Bergamina e Isabella d'Este, risalente all'aprile 1498, certifica infatti che la prima era a quell'altezza di tempo in possesso della *Dama con l'ermellino*, e poteva mandare la tavola brevemente in visione alla Marchesa di Mantova. L'avvertenza con cui la donna accompagnò il prestito del dipinto, che sottolineava come gli spettatori dell'opera non fossero più in grado di riconoscere nell'acerba bellezza immortalata da Leonardo i tratti ormai trasformati dal tempo della padrona di casa [10], suggerisce appunto che il quadro del vinciano dovesse essere esposto in uno spazio non del tutto privato del Palazzo. E se un'eventuale prossimità fisica del ritratto di Serafino all'immagine leonardiana di Cecilia avrebbe in un certo senso eternato i due poli della platonica relazione amorosa cantata da Ciminelli, l'esposizione dell'effigie del rimatore in un ambiente che risuonava di poesia e musica avrebbe conferito grande risalto a un quadro che celebrava l'incipiente creatività dell'abruzzese [11].

Vale la pena dedicare, in chiusura, qualche notazione ai quattro sonetti d'amore che Serafino indirizzò alla donna (corrispondenti ai nn. 24-25 e 51-52 dell'edizione Rossi 2005), oltre che ai due sonetti che nel 1500 Tebaldeo rivolse a “Cicilia Bergamena” poco dopo la morte dell'Aquilano (oggi corrispondenti alle rime estravaganti di Basile, Marchand 1989-1992, III 2, nn. 709 e 710). I testi ci permettono infatti di penetrare meglio tanto l'iconografia del ritratto

su tavola di Serafino quanto la retorica dei versi che prendevano a oggetto lo stesso dipinto. In particolare, essi ci consentono di cogliere la marcata simmetria delle strutture topiche che sorreggono immagine e parole, mettendo a nudo il sottile gioco di rimandi che lega l'una alle altre. Quanto salta subito agli occhi è come Tebaldeo commemorasse lo scomparso, nel primo dei suoi testi, proprio in quella duplice veste di musico e poeta che costituiva il fulcro iconografico dell'effigie dipinta da Bernardino. Il ferrarese mobilitava per il Ciminelli quel confronto con il mitico Orfeo che – come ha ben mostrato Bortoletti 2020 – era divenuto corrente strumento di promozione intellettuale per i poeti-performer che affollavano la scena poetica italiana di fine Quattrocento. Degno di nota è poi il fatto che Tebaldeo compiangesse pure colei per cui Serafino aveva versato “tanti suspir’, lacrime tante”. A dire di messer Antonio, la morte dell'Aquilano aveva costituito un secondo tremendo colpo per Cecilia, andando a privare la donna di un devoto innamorato soltanto pochi mesi dopo che ella era stata spogliata di una parte del suo patrimonio, in conseguenza della caduta del ducato di Milano in mano ai francesi nel settembre 1499. Nell'affabulazione del secondo sonetto, il ferrarese ricorreva invece allo stesso motivo topico, quello dell'amante spossessato dall'amata della propria anima, da cui erano germogliati molti dei concettismi impiegati dall'Aquilano a commento del proprio ritratto. Tebaldeo raccontava infatti di come la Morte avesse sorpreso Serafino sprofondato nel sonno, e di come l'anima del morituro fosse rimasta sulla terra perché impossibilitata ad ascendere al cielo senza Cecilia.

La grammatica dei *topoi* che strutturavano il discorso poetico intorno all'effigie realizzata da Bernardino orientava anche i sonetti composti dal Ciminelli per la Bergamina. Se nei testi sulla propria immagine pittorica il rimatore istituiva un confronto punto per punto fra la propria condizione di vittima della forza alienante di Amore e un'effigie priva di vitalità, il primo dittico di sonetti per “Cecilia Galerana” metteva a paragone la situazione dell'io lirico con quella del libretto su cui la giovane registrava “tutti i secreti soi”: una scelta oggettuale che, come ha mostrato Rossi 1980, 39-40, ritorna nei versi di altri poeti cortigiani, ad esempio Benedetto da Cingoli e Filenio Gallo, e che discende per li rami dal libellum che l'amante era esortato a chiedere all'amata in Ovidio, *Ars amatoria*, I, 167, come pure dai libretti messaggeri o inviati in dono cui tante volte si richiamava Marziale, ad esempio in *Epigrammata*, III, 1, 2, e 4. A permettere una tale messa in relazione di analogia di termini lontani nel campo semantico erano stavolta il riscontro per il quale tanto il poeta-amante quanto il piccolo codice venivano trafitti dalla donna, e il fatto che entrambi contenevano delle scritture indelebili: nel caso del libretto questi segni grafici erano forse quelli che andavano a comporre i versi appuntati dalla Bergamina sulle pagine dell'oggetto; nel caso del rimatore le *litterae* corrispondevano invece alle ferite inferte da Amore [12]. L'autore registrava quindi come differenze tra sé e il piccolo libro il fatto che quest'ultimo restasse “liber” (bisticcio di parole giocato sul concetto della perdita libertà dell'amante, per cui vedi Rossi 1980, 40) ed esperisse una sofferenza di grado minore rispetto al poeta, costituito di una materia prima più sensibile del legno: un falso sillogismo speculare a quello per il quale l'io lirico si era dichiarato più sofferente del proprio ritratto. Comuni alle serie sonettistiche sul libretto e sull'effigie erano anche il motivo della maggior

fortuna dell'oggetto, il quale più del poeta godeva della possibilità di stare fisicamente vicino alla donna, e quello dell'effetto incendiario della presenza dell'amata, che tuttavia si manifestava con più forza – osservava con apparente stupore l'Aquilano nel son. 24 – sull'amante che sull'infiammabile supporto del taccuino dell'amata. L'*alienatio sui* dell'innamorato, vittima di afasia in presenza della persona amata come prescriveva una tradizione che rimontava almeno all'*Ode della gelosia* di Saffo, costituisce poi il principale *fil rouge* tematico che lega il sonetto *O ritratto dal ver, tu sei pur divo* a quello dall'incipit *El tenermi ad ognor, madonna, in croce*, in cui l'io lirico rinfacciava alla "Galerana" di averlo tenuto troppo a lungo crocifisso e di aver così causato la drammatica perdita di eloquenza e vitalità di lui.

V. Ecfrasi e poiesi

La proposta di identificazione dell'opera cui rimandano i tre sonetti dedicati dall'Aquilano al proprio ritratto dipinto da Bernardino ha consentito di ricostruire, con quello che pare un grado molto alto di verosimiglianza, quasi l'intero contesto di produzione delle poesie e la rete di rapporti umani ad esse sottese. L'esercizio di un'immaginazione storica rigorosamente orientata dai dati conoscitivi in nostro possesso ha permesso, in altri termini, di addivenire a una messa a fuoco di quasi tutti i fattori della comunicazione letteraria di quei testi, con la sola ma importante eccezione costituita dal permanere dell'incertezza circa l'identikit del pittore destinatario del primo sonetto. La firma parzialmente illeggibile dell'effigie del poeta e performer rossovestito non risulta difatti dirimente e richiederebbe approfondimenti riflettografici. Simili indagini si renderebbero necessarie anche in considerazione del fatto che uno storico dell'arte che ebbe modo di studiare di persona la tavola quando ancora si trovava a Milano, Adolfo Venturi, ritenne che le lettere intese a trasmettere il cognome dell'artista fossero state a un certo punto della storia dell'opera ritoccate ed esemplate sulla sottoscrizione del più famoso Bernardino attivo sulla scena pittorica lombarda di primo Cinquecento, quel Luini che si firmava BERNARDINVS DE LVVINVS (Venturi 1900, 255). Questi però difficilmente potrà identificarsi con il nostro artista, visto che il luinese doveva avere all'incirca quindici anni nel 1497, e che la sua prima opera nota risale soltanto al 1507 (Marani 2006). D'altro canto, non pochi Bernardini pittori operavano con successo e riconoscimento da parte degli umanisti contemporanei nella Milano dello scorcio del quindicesimo secolo. Almeno due fra loro, poi, Bernardo Zenale *alias* Bernardino da Treviglio e il suo frequente collaboratore Bernardino Butinone, esibivano caratteristiche di stile per più aspetti vicine a quelle dell'effigie che qui interessa: su tutte il colorito terreo e la resa piuttosto dura e "pietrosa" dell'incarnato dei soggetti. Chi scrive non ha però le competenze necessarie a proporre attribuzioni che siano supportate in modo cogente da analisi stilistiche e formali. È inoltre palese che occorrerebbe, per avanzare un'ipotesi che sia davvero persuasiva, fare luce su aspetti della realtà storica qui ricostruita che ancora restano in ombra: in primo luogo quelli che riguardano le frequentazioni artistiche che Serafino dovette avere a Milano. In questo senso, la speranza è che il presente contributo possa anche sollecitare ulteriori indagini. Quel che le presenti pagine hanno però auspicabilmente già certificato è lo straordinario vantaggio interpretativo che si ottiene, tanto nella prospettiva storico-letteraria quanto in quella storico-artistica, dal tentativo di mettere a

sistema – cercando di tenere insieme storicismo ed ermeneutica – le parole dei poeti rinascimentali e le immagini cui esse tante volte si riferirono.

* Il contributo qui presentato è debitore delle domande e osservazioni formulate da diverse persone che hanno preso parte al seminario “Ecfrasi e poiesi I”, organizzato da Monica Centanni e Damiano Acciarino presso il Centro studi classicA dell’Università luav di Venezia, e alla prima giornata di avviamento alla ricerca rinascimentale che è stata organizzata da Giancarlo Alfano nell’ambito delle iniziative didattiche della Scuola Superiore Meridionale di Napoli. A organizzatori e partecipanti a quegli eventi (fra cui ricordo, per le sollecitazioni propostemi, Alessandro Benassi, Nicola De Rosa, Gianluca Genovese, Andrea Salvo Rossi, Adrián Sáez, Luca Sanseverino) va il mio sentito ringraziamento. Grazie anche agli anonimi valutatori dell’articolo per gli utili commenti.

Appendice

Sonetti di Antonio Tebaldeo in morte di Serafino Aquilano (Basile, Marchand 1989-1992, III 2, *Rime extravaganti* 709-710, 1051-1053)

1. *A Cicilia Bergamena*

Quel che indomite fere, petre e piante
trasse col suo cantar celeste e raro,
quel che, intento al tuo lume ardente e chiaro,
versò tanti suspir’, lacrime tante,

ito è: ché de aver dato al mondo errante
un sì gran don se pentì il cielo avaro.
Questo anno è ben per te, Cicilia, amaro:
Francia l’aver ti tòl, Morte l’amante.

Ma ben mostra esser cieca e poco accorta:
ché se avesse rispetto alla sua gloria
non daria a Serafin vita sì corta.

Nulla è il far se dil far non se ha memoria:
quando quella superba t’arà morta,
chi fie chi scriva tanta soa vittoria?

2.

Posava Seraphyn dal somno oppresso
il dì che contra lui Morte il stral prese.
Smarrito de l’assalto il braccio stese

per tòr la cetra che gli stava appresso;

ma invan, ché i primi a cui fu il campo messo
fur la lingua e la mano, onde il si rese.

Teco l'alma restò, ché al suo paese
senza te ritornar non gli è concesso.

Piangilo, ch'el ne fa pianto e lamento
tal che no 'l vide! Fa', se 'l t'ha servita,
ch'el possa dir: "Cecilia, io non mi pento!"

Ché se a viver qualche dì ne aita,
in premio ne riporta oro et argento,
che merta quel che ne dà eterna vita?

Sonetti di Serafino Aquilano per Cecilia Bergamini, già Gallerani (Rossi 2005, sonetti 24-25 e 51-52, 117-19 e 159-61)

1. Ad Cecilia Galerani

O felice librecto, ove sì spesso
tucti i secreti soi madonna scrive,
deh, di', come el mio cor con epsa vive?
E se 'l vòl trar del foco, ove l'ha messo?

Io son da lei da lunge e tu da presso,
tu tocchi ove convien ch'io non arrive,
ch'io porria l'alma al par dell'altre dive
se una sol volta a me fusse concesso.

E ben me meraviglio, essendo degno
di tanto onore ognor lieto e contento,
che non te accendi essendo arido legno;

ch'io moro e abruso se la vedo o sento,
e se non che col pianto io me sostegno
arso serria de fuor come son drento.

2. Alla medesima

Dimme, librecto car, che fia de nui,
se hai de madonna alcun secreto scripto;
tu sei ad ognor da lei, come io, traficto
e un nome poco pria servea ambe dui.

Liber ti chiamo et io libero fui,
in te madonna scrive, in me ha già scripto,
tanto che ha pieno ormai mio corpo afflito
dell'opre soe, che fan pregione altrui.

Tu me dirrai la sua secreta voglia,
io te dirrò quel che potrà aiutarne
e la cagion ch'ognun d'arbitrio spoglia.

Frangendoti rumor non voglio farne,
piglia exempio da me, tu hai manco doglia
quanto ha manco sentor legno che carne.

3. *Ad Cecilia Galerana*

El tenermi ad ognor, madonna, in croce
causa el tacere, non già el mio poco amore,
perché la lingua aver non può el vigore
ligata dal martir troppo feroce.

Questo vi monstra la mia pena atroce
e che 'l tormento è nel profondo core,
ché più segno mortal non ha chi more
che la lingua ingroppar, perder la voce;

perché el dī che a mirarte mi fe' degno
perdì la vista e 'l cor divenne roco.
Però di ciò, mia dea, non pigliar sdegno,

ché a dir de tua beltà, del mio gran foco
né può, né sa, né basta umano ingegno,
e meglio è assai tacer che dirne poco.

4. *Per la medesima*

Visto ho d'un puro legno alcuna cetra
senza toccarla resonare al vento,
spesso risponde a qualche umano accento
un monte, uno antro, una spelunca tetra.

Visto ho adorar qualche rigida petra
dove alcun divo è già sculpito o pento,
e stando con gran fede a quella intento
spesso da lei qualche mercé se impetra.

E questa immortal dea, sola armonia
celeste, viva io pur l'adoro e chiamo,
e mai risponde a la querela mia.

Manco gratia ho da lei quanto più l'amo,
ma vedo ben che in questa mortal via
ogne opra al fin senza destino erramo.

(Le rubriche messe a testo sono presenti nell'edizione Besicken delle rime dell'abruzzese (1503), curata da Angelo Colocci. Vedi *supra*).

Note

[1] In merito alle caratteristiche che fanno di Ciminelli un esponente di punta di questa maniera poetica si veda soprattutto Rossi 1980. Fra gli studi capitali della poesia cortigiana si annoverano almeno il classico contributo di D'Ancona 1884, 149-237 (cui si devono la responsabilità di aver coniato l'etichetta invalsa e un giudizio estetico fortemente negativo di tale poesia, ma anche un inquadramento tuttora utilissimo delle sue più caratteristiche cifre formali e tematiche), gli articoli di Vecchi Galli 1982 e Vecchi Galli 1991 (comprensivi di fondamentali messe a punto bibliografiche) e la monografia di Dilemmi 2000.

[2] Si mettono qui a testo le rubriche che i testi presentano nell'edizione Besicken delle rime del Ciminelli (1503): vedi Rossi 2005, 101-04, e *infra*.

[3] Sulle relazioni di analogia come fondamento della topica in letteratura vedi Pozzi 1984, 394-95.

[4] Qui nel senso di 'ritrarmi'.

[5] Si cita da Grayson 1959, 75. Per uno di quei cortocircuiti che non di rado si determinano nella storiografia, tanto la descrizione calmetiana quanto l'idea che la figura rossovestita dell'allegoria vaticana della *Musica* sia immagine di Serafino sono state addotte da Marcelli 2004 per tornare ad argomentare la vecchia teoria, risalente a Venturi, secondo cui il *Ritratto virile* della Galleria Borghese sia un'effigie del letterato abruzzese: ipotesi che negli ultimi anni è stata accolta fra gli altri da Wilson 2024, 69-70, che addirittura ha scelto il ritratto per figurare sulla copertina del suo libro dedicato a Serafino e rigetta invece la proposta di Silvestrelli, ritenendo che il Ciminelli avrebbe preferito farsi ritrarre come cantore (dunque senza strumento musicale) piuttosto che come suonatore professionista. Anche alla luce dell'effigie di cui parlerò a breve, mi pare tuttavia di poter dire che l'argomento che verte sull'asserita ancipite somiglianza fisiognomica dell'uomo al centro della tavola della Galleria Borghese, con il suonatore di *vihuela de mano* dell'*Allegoria della Musica* e con il tipo descritto da Calmeta, debba essere considerato con una certa prudenza, tanto più che la somiglianza fra i personaggi dipinti dal Perugino e dal Pinturicchio è abbastanza labile. Mi risulta d'altro canto piuttosto difficile credere (come fa invece Wilson 2024, 69) che Serafino volesse essere effigiato senza alcun oggetto allusivo alla sua duplice attività di poeta e performer. Il quadro della Galleria Borghese mi sembra in questo senso troppo "anonimo", nella sua assenza di elementi identificativi a livello iconografico, per un personaggio della notorietà dell'Aquilano. Sappiamo d'altronde che il Perugino non mancava di inserire nei suoi ritratti contrassegni deputati a identificare gli interessi e ideali del soggetto: si pensi ancora una volta al *Francesco delle Opere*, dove leggiamo a chiare lettere l'iscrizione su cartiglio TIMETE DEUM (una citazione da *Apocalisse* XIV, 7 che ricorre più volte nei sermoni savonaroliani), intesa a evocare la fede e le propensioni religiose del soggetto.

[6] Per un primo inquadramento del dipinto, dei suoi numerosi passaggi di proprietà nell'ultimo secolo, e della bibliografia esistente su di esso, si vedano le schede delle case d'asta attraverso cui l'opera è passata nello scorso ventennio: da ultimo Lempertz (<https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1118-1/>

1505-milanese-school-late-15th-century.html) e, in precedenza (2007), Christie's (<https://www.christies.com/en/lot/lot-4892862>). Quale testimonianza della prima ricezione dell'opera, è importante sottolineare come la posa del protagonista, il suo taglio di capelli, il foglio di carta da lui mostrato, e persino l'abbigliamento e l'anello portato all'anulare sembrano essere stati ripresi da un ritratto di poeta risalente al 1500 circa (seppur sottoposto negli anni successivi alle integrazioni iconografiche della corona di alloro e dei versi in lode di Leone X): mi riferisco all'effigie di Girolamo Casio, oggi conservata presso la Pinacoteca di Brera e in prevalenza attribuita al milanese Giovanni Antonio Boltraffio.

[7] Sulla ritrattistica dell'artista si vedano almeno Passoni 2013 (che a 148 fa riferimento brevemente al dipinto che qui interessa come a un'opera "di cui sono dibattute sia l'autenticità sia l'autografia") e Passoni 2019.

[8] All'epoca della pubblicazione della scheda di Wilhelmi, l'opera si trovava esposta in prestito presso il Bonnefantenmuseum di Maastricht.

[9] Si tratta rispettivamente dei testi corrispondenti, nell'edizione Rossi 2005, ai sonn. 83-85 e 87, dagli incipit *Morta è costei, perso ha el suo regno Amore; È morto amor, caso nel mundo strano; Biasma pur, viator, le insidie latre; Fermati alquanto, o tu che movi el passo*.

[10] Una trascrizione recente dello scambio si legge in Ferrari 2003, 76, docc. num. 1 e 2. Nella sua risposta alla Marchesana, la Bergamini rilevava appunto che la tavola di Leonardo non risultava più somigliante al soggetto, e aggiungeva: "non creda già la signoria vostra che proceda per difecto del maestro, che invero io credo non se truova a 'llui un paro, ma solo è per esser fatto esso ritratto in una età sì imperfecta, che io ho poi cambiata tutta quella effigie talmente che vedere epso et me tutto insieme non è alchuno che lo giudica esser fatto per me [...]".

[11] L'abitudine, ricorrente in Serafino come in molti altri poeti cortigiani grossomodo contemporanei, di scrivere versi d'amore per donne dotate di un certo potere nell'Italia del tempo era già registrata da D'Ancona 1884, 128.

[12] Della fortuna millenaria della metaforica del *vulnus Amoris* nella tradizione poetica italiana si interessano diversi saggi del vol. Bondi et al. 2022, in particolare il contributo di Gabriele Frasca (47-67).

Bibliografia

Fonti

Basile, Marchand 1989-1992

A. Tebaldeo, *Rime*, a cura di T. Basile e J.J. Marchand, 5 voll., Modena 1989-1992.

Grayson 1959

V. Calmeta, *Prose e lettere editte e inedite (con due appendici di altri inediti)*, a cura di C. Grayson, Bologna 1959.

Menghini 1896

S. Ciminelli dall'Aquila, *Le Rime*, a cura di M. Menghini, vol. I, Bologna 1896.

Rossi 2005

S. Aquilano, *Sonetti e altre rime*, a cura di A. Rossi, Roma 2005.

Riferimenti bibliografici

Baxandall 1972

M. Baxandall, *Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford 1972.

Bayer 2008

A. Bayer (ed.), *Art and Love in Renaissance Italy*, exhibition catalogue (New York, Metropolitan Museum of Art, 11 November 2008 – 16 February 2009), New Haven/London 2008.

Berenson 1907

B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, London/New York 1907.

Bolzoni 2008

L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. Pich, Roma/Bari 2008.

Bondi et al. 2022

F. Bondi, M. Stella, A. Torre (eds.), *The Wounded Body. Memory, Language and the Self from Petrarch to Shakespeare*, Cham 2022.

Bortoletti 2020

F. Bortoletti, *I mestieri di Orfeo. Memoria, politica e teatro nel primo Rinascimento*, Sesto San Giovanni 2020.

Bucci 1998

C.A. Bucci, voce *Gallerani, Cecilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LI, Roma 1998, 551-53.

Damianaki Romano 1998

C. Damianaki Romano, "Come se fussi viva e pura". *Ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance" 60, 2 (1998), 349-394.

D'Ancona 1884

A. D'Ancona, *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Ancona 1884.

Capriotti 1990

A. Capriotti, *Umanisti nell'appartamento Borgia: appunti per la sala delle arti liberali*, "Strenna dei romanisti" 51 (1990), 73-87.

Dilemmi 2000

G. Dilemmi, *Dalle corti al Bembo*, Bologna 2000.

Ferrari 2003

D. Ferrari, "La vita di Leonardo è varia et indeterminata forte". *Leonardo da Vinci e i Gonzaga nei documenti dell'Archivio di Stato di Mantova*, in C. Pedretti (a cura di), *Leonardo, Machiavelli, Cesare Borgia. Arte Storia e Scienza in Romagna 1500-1503*, Roma 2003, 73-79.

Fiorio 1984

M.T. Fiorio, *Per il ritratto lombardo: Bernardino de' Conti*, "Arte Lombarda" 68/69, 1/2 (1984), 38-52.

Garibaldi 1999

V. Garibaldi, *Perugino. Catalogo completo*, Firenze 1999.

Marani 2006

P. Marani, voce *Luini, Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 66, 2006.

Marcelli 2004

F. Marcelli, scheda n. I.39 in *Perugino, il divin pittore*, catalogo della mostra, a cura di V. Garibaldi e F.F. Mancini (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio – 28 luglio 2004), Milano 2004, 248-249.

Marchand 2007

J.-J. Marchand, *I sonetti del Tebaldeo in morte di Serafino*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni, a cura degli allievi padovani*, 2 voll., Firenze 2007, 1, 423-34.

McCall 2023

T. McCall, *Making the Renaissance Man: Masculinity in the Courts of Renaissance Italy*, London 2023.

Morelli 1897

G. Morelli (I. Lermolieff), *Della pittura italiana: studii storico critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano 1897.

Passoni 2013

M.C. Passoni, *La ritrattistica di Bernardino de Conti. Alcune precisazioni sulla committenza*, in F. Elsig e M. Natale (a cura di), *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, Roma 2013, 145-180.

Passoni 2019

M.C. Passoni, *Brevi riflessioni su Bernardino de Conti a margine della mostra biellese*, in M. Natale (a cura di), *Il Rinascimento a Biella. Sebastiano Ferrero e i suoi figli*, catalogo della mostra (Biella, Palazzo Ferrero, Palazzo La Marmora, Museo del Territorio Biellese, 19 aprile – 18 agosto 2019), Cinisello Balsamo 2019, 157-163.

Pfisterer 2008

U. Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde: Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance, oder: Das Erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.

Pich 2010

F. Pich, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca 2010.

Pierini 2023

M. Pierini, *Perugino: il volto, il ritratto*, in M. Pierini e V. Picchiarelli (a cura di), *Il meglio maestro d'Italia. Perugino e il suo tempo*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria 4 marzo – 11 giugno 2023), Milano 2023, 384-89.

Poeschel 1990

S. Poeschel, *A Hitherto Unknown Portrait of a Well-Known Humanist*, "Renaissance Quarterly" 43, 1 (Spring 1990), 146-154.

Pozzi 1984

G. Pozzi, *Temî, τόποι, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, dir. da A.A. Rosa, III, 1, *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino 1984, 391-436.

Rossi 1980

A. Rossi, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia 1980.

Scarpellini 1984

P. Scarpellini, *Perugino*, Milano 1984.

Scarpellini, Silvestrelli 2004

P. Scarpellini, M.R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano 2004.

Shearman 1992

J.K.G. Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.

Van der Sman, Brinkman 1993

G.J. Van der Sman, P.W.F. Brinkman, scheda n. 124, in *Italian Paintings from the Sixteenth Century in Dutch Public Collections*, a cura di A.W.A. Boschloo, G.J. van der Sman, Firenze 1993.

Vecchi Galli 1982

P. Vecchi Galli, *La poesia cortigiana tra XV e XVI secolo. Rassegna di testi e studi (1969-1981)*, "Lettere Italiane" 34, 1 (1982), 95-141.

Vecchi Galli 1991

P. Vecchi Galli, *In margine ad alcune recenti pubblicazioni sulla poesia di corte nel Quattrocento. Linee per una rassegna*, "Lettere italiane" 43, 1 (1991), 105-115.

Venturi 1893

A. Venturi, *Collezione Edelweiss, IV. Il museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893.

Venturi 1900

A. Venturi, *La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti*, Milano 1900.

Wilhelmi 2014

C. Wilhelmi, scheda *Bernardino de' Conti, Serafino Aquilano*, in "Galerie bisher unbekannter Portraits der Renaissance".

Wilson 2024

B. Wilson, *Apollo Volgare: Serafino Aquilano and the Performance of Vernacular Poetry in Renaissance Italy*, Lucca 2024.

English abstract

The article aims to identify the poet's portrait alluded to in three sonnets by Serafino Aquilano, the most successful and influential poet-performer of late Quattrocento Italy. Building on an approach that seeks to reconcile historicism with hermeneutics—following the model proposed by John Shearman in *Only Connect...*—the study argues that pinpointing the specific painting referenced in the poems enables a comprehensive reconstruction of their communicative framework. This includes a more precise understanding of their intended recipients, dating, and production context. Moreover, the identification sheds light on the intellectual networks surrounding Serafino in the Milanese phase of his career (1497), offering fresh insights into the interplay between visual and literary culture in Renaissance Italy.

keywords | Poetry; Painting; Serafino Aquilano; Cecilia Gallerani; Milan History.

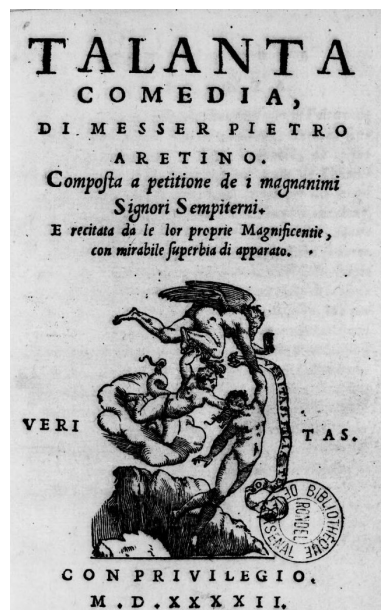
Roma descritta, Roma mostrata

Ecfrasi e spazio scenico tra Aretino e Vasari

Sesilia Decolli

Durante i festeggiamenti del carnevale veneziano del febbraio 1542, nel piano nobile del palazzo Gonnella (poi Valier) a Cannaregio (Foscari 1980, 273), i Compagni della Calza detti 'Sempiterni' (Venturi 1909, 141; Hochmann 2004, 271-272, n. 98) mettono in scena *La Talanta* di Pietro Aretino [Fig. 1]. La commedia, uscita alle stampe per i tipi di Francesco Marcolini in marzo, viene rappresentata all'interno di un impianto teatrale effimero concepito da Giorgio Vasari e realizzato assieme ai collaboratori Cristofano Gherardi, Battista Cungi e Bastiano Flori d'Arezzo. La messinscena rientra in una strategia culturale promossa da una fazione del patriziato veneziano legato alla Curia romana – tra cui spiccano i Grimani e i Corner – e al *milieu* dei fuorusciti fiorentini (Hochmann 2004). La commedia e l'impianto decorativo vengono invero concepiti da due toscani, Aretino e Vasari, e finanziati da famiglie papaliste, ossia da quelle che "avevano fatto personale riserva delle dignità e dei benefici ecclesiastici più ambiti" (Tafuri [1986] 2024, 223). È dunque una scelta tutt'altro che neutrale, quella di ambientare la commedia a Roma.

Molto si è scritto sullo spettacolo e sul teatro. Meno attenzione ha ricevuto, tuttavia, il testo della commedia e in particolare la terza scena dell'atto I, in cui il "venitiano" Messer Vergolo interroga il "romanesco" Ponzio sui monumenti classici dell'Urbe (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, 362). Aretino riprende qui l'epiteto 'bergolo' di matrice boccaccesca e lo trasforma nel nome parlante 'Vergolo'; Boccaccio, nel *Decamerone* (IV, 2, 12), proclama infatti che i veneziani "son tutti bergoli" (Quondam, Fiorilla, Alfano 2013, 719), termine che ricompare (Quondam, Fiorilla, Alfano 2013, 996) nella novella (VI, 4, 6) del cuoco veneziano Chichibio, detto appunto "bergolo" (Branca 1941, 49-52). Questo scambio è interessante non solo sul piano letterario, come raro esempio di descrizione drammaturgica di un luogo, ma riveste un ruolo cruciale nella comprensione dell'impianto visivo della scenografia prospettica vasariana. A partire da questo passo, il presente contributo si propone di esplorare il rapporto tra testo e scena, nel contesto della stretta collaborazione tra Aretino e Vasari.



1 | Pietro Aretino, *La Talanta*, frontespizio della I edizione, 1542, BnF Catalogue Gallica.

MESSER VERGOLO | Beh, che cosa è quella così grande e così grossa?

PONZIO | Si chiamava già il Pantheon edificato per Agrippa, e ora è detta la Ritonda, et è il più bel tempio che mai se facesse.

MESSER VERGOLO | Come si chiama quello che così, mezzo rovinato, par tutto il mondo?

PONZIO | Il Coliseo, e non lo stimano manco i moderni che se lo stimassero gli antichi.

MESSER VERGOLO | Quella baia lunga di pietra strana, acantonata e aguzza in la punta, come ha nome?

PONZIO | La Guglia, e ne la palla indorata che gli vedete sopra son le ceneri di Giulio Cesare.

MESSER VERGOLO | Fu abrusciato, il valent'uomo, eh?

PONZIO | Così si dice.

MESSER VERGOLO | Che bella colonna apparisce colà.

PONZIO | Traiano la fece drizzare in suso, e gli scultori fanno un gran conto de le figure che ci si veggono intorno intorno.

MESSER VERGOLO | Le due de la nostra piazza non le cederebbono miga.

PONZIO | Quella rocca altissima è la Torre de la milizia, e in cotale stanza i romani raccoglievano col vitto e col vestito i soldati che vecchi, guasti e poveri avanzavano a le lor guerre.

MESSER VERGOLO | Anche il nostro sublimissimo Senato gli provisiona di erede in erede, e quel che non può godere il padre gode il figliuolo.

PONZIO | Dio lo mantenga in sempiterno.

MESSER VERGOLO. Non sarà altrimenti, perché egli è la riputazion d'Italia.

PONZIO | Le muraglie che appariscono in tante rovine son di Palazzo maggiore, nel quale risedevano i magistrati di sì gran città.

MESSER VERGOLO | Io stupisco.

PONZIO | Or fermàvi qui, e guardate l'arco di Settimio, sotto del quale passò con le sue genti trionfanti.

MESSER VERGOLO | Egli è superbo superbissimo, tamen il Buccintoro è una stupenda machina.

PONZIO | Eccovi là Templum pacis, che essendo profetezzato come esso caderia subito che una vergine partorisce, rovinò la notte che nacque il Nostro Signore.

MESSER VERGOLO | Sì, an?

SCROCCA | È altra cosa il campanil di San Marco.

(Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, I, 3, 371-372).

Il dialogo, che rievoca in forma comica la tradizione antiquaria, si offre allo spettatore/lettore come una vera e propria visita guidata *ante litteram*. E che Messer Vergolo volesse vedere ed essere condotto tra le antichità romane, è lui stesso a dirlo nelle battute che precedono il passo riportato, mentre cerca goffamente d'apparir colto: "ch'io a pena rubo questo poco di tempo, che io delibero di consumare in veder l'antichità e del *Senatus et Populus Que Romanus* (dicono le lettere scritte da i dipintori ne le targhe di coloro che guardano il Sepolcro)" (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, 362-370). L'Aretino, attraverso l'ecfrasi, da un lato restituisce valore alla qualità artistica dell'opera vasariana (intento letterario), dall'altro ne valorizza la funzionalità mediante un legame diretto e stretto con l'intreccio (intento teatrale). Questo meccanismo ecfrastico ricorda quello del *Ragionamento delle corti* (1538), dove Aretino, per bocca di Giustiniano, descrive un "cartone mirabile" con un'antica veduta di Roma:

Un gentile intelletto aveva ritratto Roma come ella era e non come ella è. Egli lo sviluppò in presenza de la Corte, credendosi che ella s'inflammasse nel desiderio di far cose convenienti al



2 | Giorgio Vasari, *L'Aurora e Titone*, acquarello bruno, biacca, penna, 1541 ca., Roma, Istituto centrale per la grafica, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini [Inv. D-FC130653].

3 | Giorgio Vasari (attribuito a), *L'ora diciannovesima. Donna che guarda una clessidra*, acquerellatura, inchiostro a penna, biacca, sanguigna su carta azzurra, 1541-1542, collezione privata.

superbo de le sue borie, e mentre le ne divideva in sette regioni, ché tanti sono i suoi colli, ella ci scolava sopra le candeie, et egli, non se ne accorgendo, attendeva a dirle: “Questo è il Pantheon, dedicato da Marco Agrippa a tutti gli dii, e questo è il *Templum Pacis*, questo altro è il Circo Massimo, eccovi le Terme Diocleziane, eccovi le Antoniane”, soggiugnendo: “Per questo andito sopra così gran colonne si andava dal Foro di Palazzo maggiore al Campidoglio”. Intanto la cera pioveva giuso, et egli: “Qui fu il Vaticano, fondamento de la Casa Aurea di Nerone, eccovi il ponte d’Orazio, eccovi la sepoltura d’Adriano, ora Castello di Santo Agnolo, qui si stava a vedere *bellum navale*”. È vero che nel dirsele: “Questo è il Coliseo” ella fece alzare le candeie, lodandone gli antichi. Egli le assegnava i luochi degli spettacoli dei gladiatori et i siti dove combattevano le fere, le misurava l’altezza degli aquedutti, le grotte dipinte, le mete, gli obelischi, la Colonna Traiana, l’Arco di Tito, l’Arco di Settimio e l’Arco di Costantino con tutti gli altri, sommandole il numero dei colossi e de le statue di marmo, di quelle di bronzo e de le d’oro, e, come vi dico, minutamente ogni sua maraviglia. Et ella, che per essere l’architetta degli stenti umani intende il dorico, il ionico, il corinto et il composto, come il caldeo, l’ebraico, il greco et il latino, appiccato il fuoco a uno dei lati del cartone, ne faceva di quelle risa ne le quali doveria scoppiare chi sa, chi ode e chi vede i suoi andari (Pevere 1995, 105-106).

L’ecfrasi di Roma ne *La Talanta*, tuttavia, non può avere l’ampiezza e la minuziosità che avrebbe in un testo come questo, in cui la descrizione accompagnava, in partenza, la visione dell’immagine sulla scena offerta, agli spettatori della rappresentazione per cui era stata scritta. L’autore non ha più bisogno di evocare ogni minimo particolare della veduta di Roma – essa è invero scenografica, dunque concreta e accessibile allo sguardo dello spettatore – può limitarsi allora a un tipo di descrizione più scorrevole, elastica e funzionale, ma abbastanza dettagliata da poter essere ‘vista’ anche da chi non c’era – il lettore.



4 | Giorgio Vasari, *Adria*, Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, tratti a pietra nera, lueggiate in bianco su carta azzurra. Annotazioni a penna e inchiostro bruno: 'Tetide, Nereo, Adria, Glaucio' incollato interamente al supporto, 1541, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques [Inv. 2168 (r)]. © GrandPalaisRmn / Stéphane Maréchal.

5 | Giorgio Vasari (attribuito a), *Tre divinità fluviali*, penna in marrone, lavata e accentuata in bianco, su carta blu, 1541-1542, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett [Inv. KdZ. 15260]. Credit: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Jörg P. Anders. Dominio Pubblico.

6 | Giorgio Vasari, *Progetto per la scenografia de La Talanta di Aretino*, penna e pennello in inchiostro bruno su carta, 1541-1542, Amsterdam, Rijksmuseum [Inv. RP-T-1958-42]. © Acquistato con il supporto del F.G. Waller-Fonds. Dominio Pubblico.

Questo segmento della commedia, si presta quindi a essere letto come una messa in scena della scenografia stessa, in cui il pubblico viene guidato, da – e con – i personaggi, in una sorta di *tour* archeologico teatralizzato. Sembra trattarsi di un *unicum* nelle commedie veneziane della prima metà del XVI secolo, dove raramente s'incontra un'ecfrasi di tale dettaglio e integrazione. Nonostante sia "sempre difficile e pericoloso tentare di immaginare la scenificazione di un testo" (Vescovo 2009, 63), la particolarità del caso de *La Talanta* ci invita se non altro a riflettere, partendo da un confronto con ciò che conosciamo della configurazione della scena vasariana. I dati di cui disponiamo a tal riguardo e in relazione all'intero apparato decorativo per i Sempiterni sono contenuti nelle testimonianze dello stesso Vasari; oltre alle poche informazioni presenti nelle *Ricordanze* e nell'autobiografia (Bettarini, Barocchi 1987, VI, 382), è nella missiva inviata a Ottaviano de' Medici nel 1542 (Milanesi [1906] 1988, 283-287) e nella *Vita di Cristofano Gherardi detto il Doceno* (Bettarini, Barocchi 1984, V, 284-304), che se ne ricavano i particolari. Nella lettera, la scena viene descritta come segue:

Dico, che la stanza, dove l'apparato si è fatto, era grandissima; così la scena, cioè la prospettiva, figurata per Roma: dove era l'arco di Settimio, templum Pacis, la Ritonda, il Culiseo, la Pace, Santa Maria Nuova, il tempio della Fortuna, la colonna Traiana, palazzo Maiore, le Sette Sale, la torre de' Conti, quella della Milizia e in ultimo maestro Pasquino, più bello che fussi mai. Nella quale vi erano bellissimi palazzi, case, chiese e infinità di cose varie d'architettura dorica, ionica, corinzia, toscana, salvatica e composita, et un sole, che camminando, mentre si recitava, faceva un grandissimo lume, per avere avuto comodità di fare palle di vetro grandissime (Milanesi [1906] 1988, 284).

L'artista realizza una veduta prospettica di Roma, con i suoi monumenti più famosi, accompagnati da palazzi, case, chiese e altre architetture. Leggendo il passo, comprendiamo che

Vasari si occupa non solo di costruire lo spazio scenico, ma anche della creazione di un dispositivo che scandisce il tempo dell'azione – compito che, ancora nell'*Anconiana* di Ruzante, spettava alla figura del Tempo interpretata da un “attore in carne e ossa” (Vescovo 2006, 54). Difatti, cogliamo dalle sue parole la presenza di un “sole” artificiale in scena, ossia di una sfera di vetro colma d'acqua colorata, illuminata da torce, che riproduceva, nel movimento, il transito delle ore. Questo congegno viene ripreso da Bastiano 'Aristotile' da Sangallo, che lo concepisce per il *Commodo* di Antonio Landi, portato in scena a Firenze nel 1539, in occasione delle nozze di Cosimo I con Eleonora di Toledo (Zorzi [1977] 2023, 78). Sebbene fosse consueto, nelle convenzioni teatrali, condensare in poche ore il tempo di un'intera giornata, Vasari propone un'alternativa all'attore-Tempo in scena, elaborando una soluzione profondamente artistica: l'intreccio della dimensione spaziale con quella temporale, estendendola allo spazio fisico occupato dal pubblico (Vescovo 2007, 13-16). Il soffitto della sala, infatti, era adornato con quattro grandi tele di soggetto allegorico raffiguranti *L'Aurora* e *Titone* [Fig. 2], *La Caduta di Fetonte*, *La Caduta di Icaro*, *Diana ed Endimione*, rispettivamente rappresentanti l'aurora, il giorno, la sera e la notte. I quattro momenti della giornata erano attornati da ventitré pannelli minori raffiguranti le Ore [Fig. 3], mentre la ventiquattresima con il Tempo accompagnato dalle Ore era collocata probabilmente sopra la scena (per i disegni preparatori delle Ore si veda De Girolami Cheney 2012, 65).

La sovrapposizione dei livelli temporale e spaziale, produce un effetto immersivo e coinvolge lo spettatore, sospendendolo in una dimensione di transizione tra finzione e realtà. La decorazione parietale, si articolava in quattro grandi pannelli in chiaroscuro raffiguranti allegorie topografiche dei domini della Serenissima – di cui si conservano due disegni preparatori raffiguranti *l'Adria* [Fig. 4] e il *Livenza, Timavo e Tagliamento* (o *Tre divinità fluviali*) [Fig. 5] – separati da nicchie contenenti personificazioni allegoriche delle virtù. Al di sopra, un fregio con gli stemmi dei Sempiterni e il leone marciano correva lungo le pareti ed era incorniciato da motivi a stucco che includevano maschere, ghirlande, elementi vegetali e festoni (Fenech Kroke 2010) [Fig. 6].

Quella di Vasari si presenta come un'opera d'arte totale, in cui Venezia contiene, o addirittura assorbe simbolicamente Roma – quasi una forma di supremazia visiva e concettuale che pone la Serenissima come erede e custode della grandezza romana. Il caso del teatro vasariano è ben noto alla storiografia, non solo perché le figure coinvolte sono tutte di primissimo piano, ma anche perché esso è uno dei pochi teatri di cui disponiamo di documentazione scritta e – caso raro – iconografica. Sennonché le fonti iconografiche si limitano alla decorazione della sala, non della scena in prospettiva. Dunque, come si mostrava Roma agli occhi degli spettatori? Secondo l'ipotesi sostenuta da Annamaria Petroli Tofani, la scenografia vasariana potrebbe essere stata ispirata alle vedute prospettiche ideali di Baldassarre Peruzzi (Petroli Tofani 1994, 533), in linea con i modelli teorici codificati successivamente da Sebastiano Serlio. La studiosa suggerisce perfino di integrare nel catalogo vasariano il noto disegno *Scena prospettica con edifici romani*, tradizionalmente attribuito al Peruzzi e conservato nelle Gallerie degli Uffizi [Fig. 7]. Diversa la posizione di Christopher Cairns, che avanza una proposta

alternativa alla veduta ideale di città, ricollegando lo spazio scenico a un tratto reale e localizzabile del Foro Romano, forse ispirato al modello dei disegni di Maarten van Heemskerck (Cairns 1995, I, 231-243). Tuttavia, tenendo conto degli allestimenti vasariani successivi al 1542 e dell'elogio che l'artista intesse all'arte scenografica del Peruzzi nelle *Vite*, appare più plausibile un'impostazione simbolica e prospettica. L'ipotesi trova riscontro nel testo de *La Talanta*, dove i luoghi evocati non appartengono a una precisa area geografica della città, ma definiscono piuttosto un itinerario selettivo e simbolico. Figurano infatti la Cappella Sistina, Santa Maria della Pace, San Pietro, l'Aracoeli, San Salvatore, Piazza Navona, Campo de' Fiori e via Monte Giordano. Con lo sciogliersi dell'intreccio, ai monumenti della Roma classica, l'autore affianca progressivamente quelli della Roma moderna. Lo conferma anche Zorzi, definendo la scenografia per *La Talanta* articolata "secondo il consueto schema sincretico, che accomunava edifici classici come il Pantheon a edifici moderni come la chiesa di Santa Maria della Pace" (Zorzi [1977] 2023, 82).



7 | Baldassarre Peruzzi, *Scena prospettica con edifici romani*, compasso, tracce di stilo, pietra nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta, Firenze, Gallerie degli Uffizi [inv. 291 A].

Quel che è più importante è che il letterato sa che, a partire dall'ecfrasi (I, 3), ha accompagnato gradualmente il pubblico 'a Roma', e che man mano può aggiungere elementi topografici senza descriverli, mantenendo attiva nello spettatore l'illusione teatrale di essere 'in Roma'. Bisogna comunque riconoscere al Cairns il merito di aver posto l'accento sul Foro Romano, non tanto perché i monumenti vengono riprodotti pedissequamente nello spazio scenico come in un'immagine a "cartolina" (Cairns 1995, I, 238), quanto piuttosto perché essi costituiscono una sintesi simbolica del percorso del Foro; l'ordine della loro rappresentazione sembrerebbe riflettere, più della realtà topografica, il significato che il Foro assume nell'immaginario di artisti e intellettuali a questa altezza cronologica. Sullo sfondo delle tensioni del 1542, anno in cui Francesco I si allea con gli 'infedeli', preludio dell'alleanza tra papa Paolo III e l'imperatore Carlo V, Aretino e Vasari evocano

in forma sintetica la topografia del Foro come ridefinita da Latino Giovenale Manetti (Morales Folguera 2014, 327-343; Salatin 2018, 28-45) per il trionfo di Carlo V (1536). L'intervento del Manetti aveva rappresentato "l'occasione per ripensare l'uso rituale e ideologico del Foro, sfruttando il potenziale retorico delle rovine" (Salatin 2018, 31). Questa trasformazione, infatti, rispondeva a precise esigenze ideologiche, funzionali tanto alla propaganda imperiale quanto a quella papale, a cui i due aretini sembrano aderire. Se, come espone Vasari nella missiva a Ottaviano de' Medici, gli spettatori accedevano alla sala attraverso un arco d'ispirazione trionfale, non è da escludere che il teatro integrasse questi due livelli: il cammino trionfale dell'imperatore e quello rituale del pubblico patrizio. Se ne potrebbe, inoltre, ipotizzare un terzo: quello drammaturgico dei personaggi, che presumibilmente potevano riprodurre la solennità in forma parodistica. Non è da escludere, pertanto, che anche gli attori

attraversassero l'arco d'ingresso in sala (forse ispirato a quello di Tito) per raggiungere l'arco presente sul palcoscenico (forse ispirato a quello di Settimio Severo)[1].

Potrebbe essere il caso dell'entrata in scena (I, 3) di Messer Vergolo, aiutato da Ponzio a salire su una mula – con istruzioni come “Pigliate la briglia con la mano manca”, “posatela in sul pomo de lo arcione così” e “accomodatevi bene in su la sella”, accompagnate dal commento “Voi tenete la briglia in foggia di remo, ah ah ah, e par che voghiate, e non che cavalchiate” (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, I, 3, 370-371). Rammentiamo anche il momento in cui Scrocca, non appena conclusa la visita guidata tra le antichità, interrompe l'illusione scenica affermando: “Io la bestemio perché saremmo adesso a veder la comedia de la Compagnia da la Calza che vi ha detto la lettera”; oppure quello in cui Messer Vergolo gli risponde, lodando l'apparato decorativo e il suo ideatore: “Certo mi s'avvisa, mi si scrive e mi si notifica che un messer Giorgio d'Arezzo di etade d'un XXXV anni ha fatto una scena, & uno apparato, che il Sansovino e Titiano, spiriti mirabili, ne ammirano. Hor torniamo a l'amica, che sono satio di vagheggiar marmi e statue” (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, I, 3, 373-374). Con questo espediente meta-teatrale, da un lato l'Aretino disvela – ad opera dei personaggi – il meccanismo della finzione, dall'altro rafforza il coinvolgimento immersivo dello spettatore, generando ambiguità tra luogo diegetico e luogo reale. Ulteriore dettaglio d'interesse, tratto dalla medesima scena, è la battuta pronunciata da Ponzio poco più avanti, ossia “Ella si è ritirata dentro con farmi cenno che andiam suso” (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, I, 3, 374); la frase potrebbe indicare sia l'ingresso verso il palcoscenico sia la salita verso la casa della protagonista Talanta (affacciata forse a una finestra o a un balcone), evocando “i casamenti della quale voglion esser di personagi privati”, posti forse ai lati della scena, di cui parlerà qualche anno più tardi il Serlio (Serlio [1545] 1551, 27). Una ricognizione sistematica del testo de *La Talanta* sarebbe in tal senso utile a individuare tutti i riferimenti a finestre, balconi, logge, insomma ai cosiddetti ‘praticabili’. Del resto, lo stesso Ponzio afferma che “la porta si apre” e, subito dopo, esclama “entriamo”, alludendo chiaramente a un interno, che lo spettatore non vede, ma dove gli attori scompaiono alla fine della scena (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, I, 3, 374).

Ci troviamo pertanto di fronte a una chiara reciprocità e interdipendenza tra testo della commedia e l'opera d'arte vasariana. Abbiamo già detto della strategia letteraria di Aretino di servirsi della sintesi dell'immagine di Roma operata dal Vasari, descrivendo prima la città classica e imperiale, per poi accorparvi i monumenti della Roma moderna, al fine di abituare l'occhio dello spettatore a muoversi all'interno dei margini del palcoscenico, creando uno spaesamento rispetto allo spazio e al tempo reali; l'abilità gli consente di rendere visibili persino i luoghi che in scena non si mostrano.

A dimostrazione dell'uso singolare che l'autore fa della scena vasariana, è sufficiente un confronto con l'altra commedia aretiniana di ambientazione romana. Ne *La Cortigiana*, i riferimenti topografici appaiono in forma frammentaria e ad elenco, spesso concentrati in battute isolate. I monumenti e i luoghi romani sono citati per asindeto, senza descrizione fisica. All'interno del Prologo compaiono solo “Coliseo” e “ritonda”, mentre nell'atto I, scena venti-

quattresima, vengono elencati il Barco, la Botte di Termine, il Coliseo, gli archi, il Testaccio e il Pasquino, ma senza coerenza spaziale né funzione narrativa o descrittiva (Larivaille 2005, I, 24, 37-38). Altri luoghi, come Borgo Vecchio, Corte Savella, Ponte Sisto, Piazza Navona, Ara-coeli, Trastevere e Santa Maria in Portico, emergono nel corso dell'intreccio, tuttavia in modo episodico e privo di sviluppi drammaturgici. Ne *La Talanta*, diversamente, la sequenza topografica è continua, coerente e integrata all'intreccio, costruendo una dimensione spaziale che è al contempo narrativa, simbolica e performativa. Se ne *La Cortigiana*, la città è decostruita, 'demistificata' (Baratto [1975] 1977, 132), ne *La Talanta*, al contrario, Aretino presenta una Roma idealizzata, punto di convergenza tra antico e moderno, politico e religioso.

La Roma di Paolo III Farnese ritorna a essere città ideale – dunque, prospettica. Essa si impone immediatamente nella forma ideale con cui Vasari la offre allo spettatore, ma è nel gioco tra il visibile e il celato messo in atto da Aretino che si eleva a modello. Roma racchiude in sé luoghi che custodiscono celeberrimi capolavori dell'arte. Sono spazi che consentono ai personaggi di commentare e ammirare alcune delle opere di grandi maestri come Michelangelo, Raffaello e Sebastiano del Piombo – e qui è evidente la mano dell'Aretino, che celebra gli artisti membri della propria cerchia. Quando Pizio esorta Onofrio ad ammirare il *Giudizio Universale* di Michelangelo nella Cappella Sistina (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, II, 3, 393) oppure quando Blando invita Fedele a vedere la tomba di Raffaello all'interno della "Ritonda" (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, IV, 21, 450), gli interni dei luoghi non sono mostrati al pubblico. In questi passaggi si va oltre lo sguardo dello spettatore: si entra e si esce con la mente da siti non rappresentati scenicamente. Questi ambienti stanno dentro, dietro o in mezzo alla Roma sincretica del Vasari.

Vi è un altro passaggio della commedia in cui Aretino torna a giocare esplicitamente con lo spazio scenico. Lo fa, questa volta, intessendo dialoghi che sollevano interrogativi sulla possibilità di oggetti di scena – non soltanto ornamentali, ma funzionali allo svolgimento dell'azione. Oltre il caso della statua del Pasquino menzionata nella terza scena dell'atto I (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, I, 3, 373), di cui una riproduzione può essere stata portata in scena – e ce ne dà conferma la lettera di Vasari a Ottaviano de' Medici del 1542 – ve n'è un altro che merita attenzione. Si trova nell'episodio che vede coinvolti tre personaggi (e poi un quarto) intorno a un dipinto raffigurante la Madonna, opera – scrive Aretino – di Perin del Vaga [2].

L'episodio compone le prime quattro scene dell'atto IV, in cui Fora e Costa ingannano il dottor Messer Necessitas facendogli credere che l'immagine raffiguri un San Cristoforo (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, IV, 1-4, 434-438). Il dipinto non solo sostiene la comicità delle scene, ma struttura l'interazione tra i personaggi. La sua presenza solleva un interrogativo ancora irrisolto: si trattava di un'immagine effettivamente visibile in scena? Le ipotesi sono molteplici. Potrebbe trattarsi di un'opera reale – originale di Perino? Copia per mano del Vasari o di collaboratori? Oppure di una simulazione scenografica, come una tela posta di spalle al pubblico? D'altro canto, l'immagine potrebbe essere stata del tutto assente, evocata soltanto attraverso

il dialogo, e dunque molto nota al pubblico. Sono tutte ipotesi difficili da sostenere, ma che invitano a riflettere sulla natura dell'opera. Tenuto conto del fatto che il dipinto viene detto trovarsi in una strada e non in un ambiente interno, è possibile presumere che la sua collocazione non sia necessariamente realistica, ma 'finta'. In seconda battuta, invece, si potrebbe immaginare che l'Aretino si riferisca a un affresco o a un'icona devozionale particolarmente noti, situati realmente in una strada di Roma.

Per concludere, sebbene esista una demarcazione di differenza tra testo teatrale in sé e messa in scena, è pur vero che *La Talanta* non ha intento puramente letterario; viene appunto commissionata all'autore con lo scopo di essere rappresentata, e questo dato non va trascurato. È nota, per sua stessa espressione, l'insoddisfazione di Aretino per l'esito dello spettacolo – come dimostrano le sue lettere a Galeazzo Gonzaga del 22 febbraio 1542 (Procaccioli 1998, II, Lettera 320, 344) e a Leone Orsini del 10 maggio 1542 (Procaccioli 1998, II, Lettera 360, 371-372), ma è assai probabile che ci troviamo di fronte a una simulazione creata *ad hoc*, da ascrivere alla consuetudine di tracciare una distinzione tra il testo scritto e quello recitato, soprattutto alla luce della “nuova aria che spirava in senso negativo per l'uso dialettale” a Venezia (Padoan 1996, 141). Basti pensare che una decina d'anni dopo l'uscita de *La Talanta*, lo stesso Ludovico Dolce nel prologo del *Roffiano* si esprimeva con durezza contro l'uso del dialetto: “non vi maravigliate se avendosi a rappresentare una comedia non udirete me né alcuno de' miei compagni favellare in questa vostra lingua viniziana, perciocché non usandosi così fatta lingua se non da' buffoni, noi per niente non vogliamo occupare il grado loro né levarli dalla possessione delle loro laudi” (Padoan 1996, 145). Indagando in modo congiunto il testo – attraverso un'accurata ricognizione – e la sua resa teatrale, possiamo aprire nuove strade alla ricerca. Nell'ambito degli studi interdisciplinari tra pittura e teatro del XVI secolo, appare essenziale tenere conto di esempi lampanti come l'ecfrasi (I, 3), da cui siamo partiti, o le altre sezioni della commedia che abbiamo tentato brevemente di analizzare, al fine di ragionare sulla configurazione della Roma vasariana, e più in generale dello spazio scenico a Venezia a questa altezza cronologica.

Note

[1] Riprendiamo le indicazioni di A. Fenech Kroke sull'ingresso degli spettatori nel teatro (“En guise d'entrée au théâtre, Vasari avait conçu justement un arc de triomphe éphémère. Étant donné cette configuration particulière, le point de fuite de la perspective vasarienne devait probablement correspondre, dans le décor de scène, à l'Arc de Septime Sévère [...] le point de fuite étant l'Arc de Septime Sévère et le point de vue, l'Arc de Titus-arc d'entrée du théâtre”) (Fenech Kroke 2010, 54-55), estendendo tuttavia il discorso anche agli attori.

[2] Sull'ammirazione di Aretino per l'arte di Perin del Vaga, rimandiamo alla lettera 388, indirizzata a Tiziano nell'ottobre del 1545: “E sopra tutto attendete a le cose di Perin del Vago perché è d'intelletto mirabile” (Aretino 1999, III, Lettera 388, 342-343).

Bibliografia

Fonti

Bettarini, Barocchi 1984

R. Bettarini, P. Barocchi (a cura di), G. Vasari, *Vita di Cristofano Gherardi detto il Doceno*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze 1984, 284-305.

Bettarini, Barocchi 1987

R. Bettarini, P. Barocchi (a cura di), G. Vasari, *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze 1987, 368-408.

Larivaille 2005

P. Larivaille (édité par), P. Aretino, *La comédie Courtisane / La Cortigiana, La comedie courtisane / L'Aretin*, Paris 2005.

Milanesi [1906] 1988

G. Milanesi (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze 1988.

Peveri 1995

F. Peveri (a cura di), P. Aretino, *Ragionamento delle corti*, Milano 1995.

Procaccioli 1998

P. Procaccioli (a cura di), P. Aretino, *Lettere*, Tomo II, Libro II, Roma 1998.

Procaccioli 1999

P. Procaccioli (a cura di), P. Aretino, *Lettere*, Tomo III, Libro III, Roma 1999.

Quondam, Fiorilla, Alfano 2013

A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano (a cura di), G. Boccaccio, *Decameron*, Milano 2013.

Rabitti, Boccia, Garavelli 2010

G. Rabitti, C. Boccia, E. Garavelli (a cura di), P. Aretino, *Teatro. Il Marescalco – Lo Hipocrito – La Talanta*, Tomo II, Roma 2010.

Serlio [1545] 1551

S. Serlio, *Secondo libro d'architettura* [1545], Venezia 1551.

Riferimenti bibliografici

Baratto [1975] 1977

M. Baratto, *La commedia del Cinquecento: aspetti e problemi*, Vicenza 1977.

Branca 1941

V. Branca, *Boccaccio e i veneziani bergoli*, "Lingua Nostra" III (1941), 49-52.

Cairns 1995

Ch. Cairns, *Teatro come festa: la scenografia per la Talanta del 1542 e l'influenza del Vasari*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Vol. II, atti del convegno (Roma-Viterbo-Arezzo, 28 settembre-ottobre 1992; Toronto, 23-24 ottobre 1992; Los Angeles, 27-29 ottobre 1992), Roma 1995.

De Girolami Cheney 2012

L. De Girolami Cheney, *Giorgio Vasari: Artistic and Emblematic Manifestations*, Washington D.C. 2012.

Fenech Kroke 2010

A. Fenech Kroke, *Un théâtre pour La Talanta: Giorgio Vasari, Pietro Aretino et l'apparato de 1542*, "Revue de l'Art" 43 (2010), 53-64.

Foscari 1980

A. Foscari, *L'allestimento teatrale del Vasari per i Sempiterni (1542)*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo d'esposizione (Venezia, Palazzo Ducale, Luglio-Ottobre 1980), a cura di L. Puppi, Milano 1980, p. 273.

Hochmann 2004

H. Hochmann, *Venise et Rome, 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Gêneve 2004.

Morales Folguera 2014

M.J. Morales Folguera, *Las entradas triunfales de Carlos V en Italia*, in *Diálogos de arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, editado por D. Sánchez-Mesa, Martín, J.J. López-Guadalupe Muñoz, Granada 2014, 327-342.

Petroli Tofani 1994

A. Petroli Tofani, *La scena teatrale*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra, a cura di H. Millon, V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, scheda 167, 530-538.

Salatin 2018

F. Salatin, Paolo III, *Latino Giovenale Manetti e Carlo V: strategie urbane tra le "miracolose ruine"*, "Studi e Ricerche di Storia dell'architettura" 2 (2018), 28-45.

Tafari [1986] 2024

M. Tafari, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Roma 2024.

Venturi 1909

L. Venturi, *Le compagnie della calza*, Venezia 1909.

Vescovo 2006

P. Vescovo, *Il villano in scena. Altri saggi su Ruzante*, Padova 2006.

Vescovo 2007

P. Vescovo, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia 2007.

Vescovo 2009

P. Vescovo, *Figurando una historia della «teatralità» o «teatrabilità» del Decameron*, "Quaderns d'Italia" 14 (2009), 49-76.

Zorzi [1977] 2023

L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Bologna 2023.

English abstract

The article offers, through the analysis of a passage contained in *La Talanta* by Pietro Aretino—staged in Venice in 1542 by the Compagni della Calza known as the "Sempiterni," with scenic decorations by Giorgio Vasari—a reflection on the configuration of the stage space, representing Rome. The passage in question (Act I, Scene 3) takes the form of a true scenic ekphrasis. Through the voices of the characters, Aretino describes the principal monuments of the Urbs, providing a literary unicum within the panorama of sixteenth-century Venetian comedies, one that fuses detailed description with scenic integration.

The article investigates this relationship between text and stage—between Rome described and Rome shown—within the context of the close collaboration between Aretino and Vasari, which contributes so explicitly to the immersion of the spectator/reader in the theatrical space—or in the “other place,” which remains partly yet to be explored.

keywords | Aretino; Vasari; teatro, commedia; Venezia; Roma.

Le illustrazioni della Gerusalemme liberata di Sébastien Leclerc

Sara Stifano



1 | Jacopo da Bassano, *Ercole e Onfale*, 1587, Wien, Kunsthistorisches Museum.

I. Ecfrasi e visione nella *Gerusalemme liberata*

Il rapporto di Tasso con le arti figurative è da sempre uno dei nodi principali tra gli studiosi della *Gerusalemme liberata*. Dal giudizio di Galileo Galilei nelle *Considerazioni al Tasso* – “Voi non sapete dipinger, Sig. Tasso, non sapete adoperare i colori, non i pennelli, non sapete disegnare, non sapete far questo mestiero” (Galileo 1793, 204) – ad analisi successive che ne additarono l'assenza di un approfondito stile figurativo (al contrario del *Furioso*), il poema tassiano si è dovuto confrontare nel corso dei secoli con prese di posizioni spesso polarizzate, complice il sempre presente dualismo con l'opera ariostesca. Tuttavia, a dimostrare la consistenza di un campo di studi e di un metodo legato alla dimensione visiva della *Liberata* stanno le quasi ottanta edizioni illustrate del poema tra il XVI e il XVIII secolo, nonché i contributi più

o meno recenti volti a riaffermarne l'importanza di un approccio figurativo (Bolzoni 2017), e del suo notevole impatto nella pratica artistica, specie con riguardo alla raffigurazione degli affetti (Careri 2010).

A voler declinare l'ecfrasi come descrizione di un oggetto artistico, sono in effetti pochi i passi della *Liberata* che possono ricadere in questa categoria: tra gli altri, possiamo ascrivere la "pietosa istoria [...] dipinta" di San Giorgio nella stanza della regina d'Etiopia (*Lib.* XII, 23) e le "forme infinite" istoriate dal "fabro dotto" sullo scudo effigiante le imprese della casata estense (*Lib.* XVII, 66). In questo caso, il continuo utilizzo dei *verba videndi* traduce lo scorrere dello sguardo di Rinaldo, ma è soprattutto occasione per dar spazio al motivo encomiastico ampiamente disteso lungo circa quindici ottave. Diversamente dal quadro di San Giorgio del canto XII, quivi si ritrova un elemento fondamentale della grammatica ecfrastica, ossia la perizia del creatore – complementare e in competizione con quella del poeta-descrittore – grazie al quale, tipicamente come già in Virgilio (*Aen.* VI, 847-848) e in Ariosto (*Fur.* XXVI, 30, 7-8), questa "serie de gli eroi che viva / nel metallo spirante par si mova" (*Lib.* XVII, 81, 5-6). È proprio questo 'spirito' che anima le figure a risvegliare la virtù di Rinaldo, ormai libero dal laccio amoroso di Armida e pronto a compiere, negli ultimi canti del poema, il suo percorso di redenzione e le grandi e vittoriose gesta militari. Ma senza dubbio il caso più celebre di ecfrasi è quella architettonica del palazzo d'Armida, edificio "tondo" con al suo interno un recluso e lussureggiante giardino, per arrivare al quale Carlo e Ubaldo passano per l'entrata principale:

Per l'entrata maggior (però che cento
l'ampio albergo n'avea) passar costoro.
Le porte qui d'effigiato argento
su i cardini stridean di lucid'oro.
Fermar ne le figure il guardo intento,
ché vinta la materia è dal lavoro:
manca il parlare, di vivo altro non chiedi;
né manca questo ancor, s'a gli occhi credi (*Lib.* XVI, 2).

Assumendo il punto di vista dei due guerrieri e condividendo il loro stupore, il lettore è chiamato ad ammirare la porta istoriata e le immagini di uomini soggiogati dall'amore che anticipano la sorte di Rinaldo, Ercole da una parte e Antonio dall'altra, mito e storia che si intrecciano. Il primo occupa una singola ottava in cui Tasso in verità sovrappone – confondendole – Onfale, regina della Meonia, e Iole, principessa di Ecalia:

Mirasi qui fra le meonie ancelle
favoleggiar con la conocchia Alcide.
Se l'inferno espugnò, resse le stelle,
or torce il fuso; Amor se 'l guarda, e ride.
Mirasi Iole con la destra imbelle
per ischernò trattar l'armi omicide;
e indosso ha il cuoio del leon, che sembra
ruvido troppo a sì tenere membra (*Lib.* XVI, 3).

La formularità ecfrastica è applicata dettagliatamente e per due volte il “mirasi” richiama l’attenzione, proponendo di spostare lo sguardo tra le figure perfettamente delineate nelle azioni e negli attributi: Ercole con il fuso che racconta storie alle ancelle, Amore che lo guarda e ride, Iole/Onfale che con la destra impugna le armi un tempo usate e ha indosso la pelle di leone, la cui ruvidità è in antitesi con le morbide membra della donna. Per avere un’idea della resa iconografica coeva, si pensi all’*Ercole e Onfale* di Francesco Bassano (1587) oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, con i dettagli di Ercole con il fuso intento a “favoleggiar” con le ancelle, la presenza di Amore e Onfale con le armi e la pelle di leone [Fig. 1]. Come è



2 | Annibale Carracci, *Ercole e Iole*, 1597, Roma, Palazzo Farnese.

noto, la confusione del Tasso genera un celebre referente figurativo sulla volta della Galleria Farnese affrescata tra il finire del XVI e l’inizio del XVII secolo da Annibale Carracci, il quale assegna i tipici attributi della regina – la pelle di leone e le armi – a Iole [Fig. 2]. La derivazione tassiana è già menzionata nell’*Argomento della Galeria Farnese [...] disegnata & intagliata da Carlo Cesio* (Roma, per Vitale Mascardi, 1657), ripresa – come ammette lo stesso Collignon nell’*Avvertimento a lettori* – dalla “vita manoscritta di esso Annibale, dalla quale ho cavato queste osservazioni, essendosi stata liberamente comunicata dal Signor Giovanni Pietro Bellori autore di essa” (Collignon 1657, 4). Rispetto a tali stringate annotazioni che potevano contare sull’apporto delle immagini incise, ne *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni* del 1672 il programma iconografico di Annibale si dispiega pienamente nelle corpose ecfrasi belloriane, inserite all’interno della lettura allegorizzante di questo “nobilissimo poema” incentrato sul rapporto tra Amore celeste e Amore volgare (Sabbatino 2018). Per l’*Ercole e Iole* si istituisce un vero e proprio cortocircuito: l’ecfrasi poetica di Tasso, annoverabile tra i casi di ‘notional ekphrasis’, cioè di opere d’arte immaginarie, contribuisce a creare un referente artistico concreto, di cui Bellori fornisce adesso una ‘actual ekphrasis’ (opere d’arte reali) in parte parafrasando lo stesso Tasso. Sicché la descrizione – introdotta dal tema “Qual forza resisterà più ad Amore?” che ben rispecchia la natura del canto XVI del poema – è avviata non a caso con “mirasi”, quasi una sorta di hapax all’interno delle *Vite*, ma chiara ripresa dell’ottava tassiana, come è evidente anche da un immediato raffronto dei vv. 7-8 per Iole e dell’atteggiamento di Amore:

Ben sembra il cuoio del leone ruvido troppo alle sue delicate membra [...]. In questa favola Annibale seguì la descrizione del Tasso, che mirabile scultore mostrò nell’istessa poesia; e fecevi Amore che da una loggia mira Ercole e ride, e con la mano accenna il forte eroe effeminato e vinto (Borea 1976, 69-70).

Non può farsi discorso analogo, invece, per le vicende di Antonio e Cleopatra, le quali investono però un’altra *vexata quaestio* legata allo statuto dell’ecfrasi che, nelle sue prove migliori, deve distaccarsi dalla pedissequa *akribologia* della sola descrizione; per gareggiare con (e

superare) il *medium* artistico, quello verbale può infatti contare su strumenti diversi, inserendo nella descrizione elementi collegati ad altri sensi – in primis l'udito – ma soprattutto alla dimensione temporale. Sorretto dalla consueta impalcatura di *verba videndi*, il discorso ecfrastico tende alla dimensione narrativa, partendo dallo scontro navale di Azio, passando per la fuga prima di Cleopatra e poi di Antonio, per arrivare infine all'immagine dell'uomo “in grembo” alla donna, in quella stessa posa in cui, nell'abituale passaggio dal confuso al distinto, Rinaldo apparirà agli occhi della coppia di cavalieri di lì a poco:

Ecco fra fronde e fronte il guardo inante
penetra e vede, o pargli di vedere,
vede pur certo il vago e la diletta,
ch'egli è in grembo a la donna, essa a l'erbetta (*Lib.* XVI, 17, vv. 5-8).

Nessuno dei suddetti manufatti artistici entra nella tradizione illustrata della *Liberata* tra Cinque e Seicento: nessun quadro di San Giorgio, nessuna porta istoriata e a malapena uno scudo su cui si intravede una storia che il mago di Ascalona mostra a Rinaldo nella sola edizione Andreoli del 1670 illustrata con figure del fiammingo Clouwet (Paoletta 2017, 324). Tuttavia, proprio il canto XVI è decisamente uno di quelli con la maggior fortuna iconografica, considerate le numerose opere che ritraggono Rinaldo e Armida, soggetti prediletti anche all'interno della tradizione illustrata della *Liberata*. Del resto, nel trittico dei canti XIV-XVI legato alla maga, la pulsione scopica che anima i personaggi è più volte motore degli avvenimenti: Armida, desiderosa di vendicarsi di Rinaldo, “quando in lui fissò lo sguardo” e lo vide addormentato se ne innamorò (*Lib.* XIV, 66, 1); emblematica è la dinamica dello specchio tra i due amanti nel giardino, a loro volta osservati voyeuristicamente da Carlo e Ubaldo, così come fondamentale è il “rimirar sé stesso” (*Lib.* XVI, 31, 3) di Rinaldo nel magico scudo nel canto XVI. Inoltre il viaggio sulla nave della Fortuna, permette di innestare la dinamica visiva lungo l'asse dell'avvicinamento e dell'allontanamento, particolarmente evidente nel viaggio di Carlo e Ubaldo del canto XV che dalla panoramica sull'esercito egiziano e sul nuovo mondo arrivano all'approdo delle isole Fortunate (ottave 11-45); parimenti, il definitivo addio di Rinaldo è siglato dal movimento inverso, con l'allontanamento reso da un verso icastico dal punto di vista del cavaliere: “ei guarda il lido, e 'l lido ecco si cela” (*Lib.* XVI, 62, 8).

Un verso di simile tenore – “in tanto fugge e si dilegua il lito” – era citato da Tasso nei suoi *Discorsi dell'arte poetica*, attribuito ad Ariosto (ma in realtà del suo stesso *Rinaldo*) come esempio di “energia” raggiunta grazie all'attribuzione di un'espressione animata a una cosa inanimata (Ferretti 2006). L'analisi di Ferretti, in cui i *Discorsi dell'arte poetica* vengono assunti come riferimento teorico per comprendere le scelte retoriche di Tasso con riguardo alla poesia visiva, chiarisce che per Tasso l'*ut pictura poesis* va inteso come stile e tecnica narrativa e non come sola *enargeia*: al particolareggiare di Omero, si preferisce l'universaleggiare di Virgilio che, più di ogni altro nell'ambito dell'ecfrasi, aveva posto l'attenzione sul soggetto osservante. È vero dunque che Tasso descrive pochi manufatti artistici in senso stretto; nondimeno, lo stile di Tasso è assolutamente ecfrastico perché c'è sempre un qualcuno che osserva, fosse anche il solo lettore richiamato dalle frequenti allocuzioni ‘vedi’, ‘ecco’ etc. I

punti di vista in questo “picciol mondo” si scambiano di continuo, permettendo di sondare gli effetti che l’atto del vedere ha sui singoli personaggi nonché sul lettore che è anche spettatore, come rivela l’insistito ricorso del poeta al termine ‘spettacolo’: “spettacolo grande” è la tenzone tra Amore e Virtù nelle persone di Olindo e Sofronia, vista da noi e dal popol tutto (*Lib.* II, 31, 3); “fero spettacolo improvviso” per gli occhi di Goffredo è il cadavere di Gernardo (*Lib.* V, 32, 2); “novo spettacolo ed atroce” è il duello tra Tancredi e Argante a cui assistiamo insieme ai cristiani e ai pagani (*Lib.* VI, 49, 2); “miserando / spettacolo” (*Lib.* VIII, 21, 3-4) di morti è quello che Carlo, fondendo il suo al punto di vista di Svenno, racconta a Goffredo e, nel medesimo canto, “spettacolo [...] crudele e duro” (*Lib.* VIII, 68, 5) è la visione infernale generata in Argillano del macabro cadavere di Rinaldo; la stessa aggettivazione, ma con assai maggior *pathos* condivisa dal narratore, accompagna la vista di Solimano dal carro di Ismeno in seguito alla cruenta battaglia: “Che spettacolo fu crudele e duro! / E in quante forme ivi la morte apparse!” (*Lib.* IX, 25, 3); e se il punto di vista da cui il lettore ‘assiste’ ai riti cristiani del canto XI sembra esser in comune con i pagani “d’in su le mura ad ammirar fra tanto / cheti si stanno e attoniti” (*Lib.* XI, 12, 1-2), la caratterizzazione dello spettacolo come “santo” (*Lib.* IX, 12, 5) lo allontana da costoro; “spettacol fero” (*Lib.* XIII, 47, 7) è quello generato dalla “novella Dite” (*Lib.* XIII, 27, 8) nella foresta di Saron, a cui il lettore si avvicina progressivamente, prima con l’indistinto resoconto degli artigiani e dei cavalieri, poi attraverso il punto di vista di Alcasto, per infine superarla con Tancredi; sempre figlio di infernali arti magiche ma di tutt’altro tenore è il “vago spettacolo” delle due donzellette nel palazzo di Armida, in cui si condivide il punto di vista voyeuristico di Carlo e Ubaldo (*Lib.* XV, 61, 5), mentre di natura opposta è “lo spettacolo grande” (*Lib.* XVIII, 97, 2) che si palesa agli occhi del solo Goffredo – unitamente al lettore – della milizia celeste nel canto XVIII; e in ultimo le gesta della guerra, con corpi mutilati “strano spettacol ed orrendo” (*Lib.* XX, 39, 7) come commenta parenteticamente il narratore, lo “spettacol fero” (*Lib.* XX, 115, 4) dello scontro tra Rinaldo e Tisaferno verso il quale tutti si girano, ma soprattutto quella “aspra tragedia de lo stato umano” (*Lib.* XX, 73, 6) che ‘miriamo’ insieme a Solimano “quasi in teatro od in agone” (*Lib.* XX, 73, 5), perché la guerra – finanche una guerra ‘giusta’ come poteva apparire quella cristiana agli occhi di un contemporaneo di Tasso – è strage disumana e la conquista di Gerusalemme si tinge di sangue e morte:

[...]

Or chi giamai de l’espugnata terra
potrebbe a pien l’image dolente
ritrarre in carte od adegua parlando
lo spettacolo atroce e miserando?

Ogni cosa di strage era già pieno,
vedeansi in mucchi e in monti i corpi avolti:
là i feriti su i morti, e qui giacieno
sotto morti insepolti egri sepolti.
Fuggian premendo i pargoletti al seno
le meste madri co’ capegli sciolti,

e 'l predator, di spoglie e di rapine
carco, stringea le vergini nel crine (*Lib.* XVIII, 29-30).

II. La tradizione illustrata e la scelta di Leclerc

Tosto che fu con tanto applauso di tutta Italia, mandata in luce la Gierusalemme liberata del Sig. Torquato Tasso, mi posi ancor io con avidità grandissima a leggerla, sentendone quel diletto, che da lettione poetica mai provassi a miei giorni maggiori; e certamente che dove la conditione mia l'accosentisse, non havrebbe questo poema ad invidiar gli honori di Alessandro, all'opere di Homero; ma da che a me non è dato ordinarlo d'oro, e di gemme, si mi proposi almeno dargli quei fregi, che dalla professione mia del disegno, venir potessero, facendosi le figure, che per ciascun canto rappresentassero quello, che in essi è contenuto; e palesato questo mio pensiero al molto Rever. P.D. Angelo Grillo, mi fu ciò da lui sommamente lodato: e come ch'egli amicissimo sia del Sig. Tasso, fece questa mia intentione ad esso sapere; ond'egli per sue lettere prima, e di presenza poi, quando in Ferrara il visitai, mi dimostrò doverlo havere sommamente a caro, usando meco parole di vera gentilezza, con farmi oltre ciò molt'altri segnalati favori: sì che dove prima, una pura affettione mi haveva a così fatta impresa solamente spinto, un non ingrato obbligo poi, non meno mi v'astrinse. Postomi dunque a tirare innanzi le proposte figure, con quella diligenza, che fu appo me possibile, diedi loro assai tosto compimento (Bartoli 1590, 3).

Il ricordo di Bernardo Castello nel paratesto dell'edizione Bartoli del 1590 rivela la profonda impressione che il poema tassiano ebbe sull'artista genovese, principale animatore della fortuna iconografica della *Liberata* e, a distanza di quasi un ventennio, ancora fiero sostenitore del poeta e della sua opera, come rammenta nella dedica a Carlo Emanuele I di Savoia nell'edizione Pavoni 1617:

Ho preso con gli studii miei a figurare gli avvenimenti in quel volume rapresentati; acciochè spendendo a gl'occhi ciò che 'l Poeta spose a gli orecchi, gli huomini d'ingegno gentile raddoppiassero il piacere (Pavoni 1617, s.n.).

La memoria della edizione Bartoli si pone come tappa precipua del percorso di avvicinamento tra Tasso e Castello, avviato per il tramite di don Angelo Grillo sin dal 1584 (Grillo 1612, 90), e confermato da stima e affezione anche nelle lettere del poeta (Ventura 1588, 12r) su quelle che sono di fatto le uniche illustrazioni da lui approvate nonostante sia ancora insoddisfatto della sua opera, come scrive a Grillo nel gennaio 1591:

Mi doglio con esso lei, e di lei, e di tutta Genova, c'abbiano voluto mandar fuori con tanti ornamenti opera da me non approvata. [...] Fra tanto, senza pregiudicio, la prego che mi faccia donare uno di questi miei poemi così belli; acciò ch'io possa compiacermi de la loro cortesia, se non mi compiacio della mia composizione (Tasso 1855, V, 22-23).

Nella dedica al duca di Savoia del 1617, invece, si ha una sintetica ma ormai matura considerazione sul ruolo dell'illustratore e delle sue figure: nella corrispettiva dedica del 1604 ad Angelo Grillo (Pavoni 1604), il Castello si riferiva ad "ornamenti" in grado di adornare e abbellire il testo, scelte lessicali che assecondavano una percezione delle immagini subordinata al *medium* verbale; ma nell'edizione del 1617 voluta dallo stesso Castello e stampata *in folio*, parole e immagini sembrano avere lo stesso peso – sebbene l'uno dilette gli occhi e l'altro le

orecchie – e perciò le seconde sono in grado di raddoppiare *in toto* il piacere che il lettore/spettatore può ricavare dal volume che ha tra le mani.

Sarebbe qui inutile ripercorre le tappe delle diverse edizioni illustrate del poema, specie dopo il monumentale lavoro di Alfonso Paoletta. Lo studioso, oltre a sottolineare come la prima edizione con figure sia in effetti quella mantovana del 1584 – i cui rami passarono poi in quella più prestigiosa del genovese Bartoli – individua con precisione i due modelli principali delle incisioni tassiane, l'uno riconducibile a Bernardo Castello, l'altro ad Antonio Tempesta. Per ciascuno sono individuate tre diverse redazioni a cui, con maggiore o minore fedeltà, si rifanno la maggior parte delle illustrazioni successive (Paoletta 2017). Se il nostro focus, in questo quadro così sommariamente tratteggiato, si è concentrato sul Castello anziché sul Tempesta è perché le incisioni del francese Sébastien Leclerc appartengono senz'altro alla 'famiglia' Castello.

Nato a Metz nel 1637, a meno di vent'anni si trasferisce a Parigi e, grazie al favore del pittore reale Charles Le Brun, entra ben presto a far parte delle Manifatture dei Gobelins, dedicandosi completamente al disegno. Orbitante all'interno della corte reale, Leclerc si distingue per le sue conoscenze geometriche e matematiche, oltre che artistiche, potendo spaziare con perizia tra testi scientifici – come la *Pratique de la géométrie* (Paris 1669) di cui è pure autore o le illustrazioni per *Les Dix livres d'architecture de Vitruve* tradotti da Perrault (Paris 1673), – religiosi – ad esempio i tre volumi illustrati dell'*Histoire sacrée en tableaux di Finé de Brianville* (Paris 1670; 1671; 1675) – e letterari – tra cui le *Metamorphoses d'Ovide* (Paris 1676) con frontespizio su *inventio* di Le Brun –, lasciando un totale di circa 3400 incisioni (Jombert 1774; Meaume 1887; Préaud 1980).

Nella lunga carriera di Leclerc – divenuto nel 1672 membro dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, tappa di un *cursus honorum* che lo porterà alla carica di incisore ordinario del re nel gennaio 1693 e al titolo di cavaliere romano nel 1706 – l'ambiente reale non è l'unica fonte di guadagno. Proficuo è anche il rapporto che privatamente intesse con alcuni editori, tra cui i ben noti Elsevier (o Elzevier). In particolare, nel 1678 Elsevier e Thomas Jolly, celebre libraio parigino e poi stampatore, portano avanti una piccola ma significativa operazione editoriale avente ad oggetto cinque opere italiane tutte illustrate da Leclerc: la *Filli di Sciro, favola pastorale* di Bonarelli della Rovere (Guido Ubaldo) con otto figure; il *Pastor fido* di Battista Guarini con sette illustrazioni; due opere tassiane, l'*Aminta, favola boschereccia* di nuovo con sette figure e *Il Goffredo, ovvero Gierusalemme liberata* in due volumi per ventidue incisioni totali; e in ultimo l'*Adone* di Marino in quattro tomi, con frontespizio figurato e un'illustrazione per ciascuno dei venti canti. Purtroppo, non ci è dato di consultare materialmente tutte queste edizioni e i cataloghi portano a una certa confusione sul formato delle stampe, sicché è necessario procedere per gradi.

Nel *Catalogue raisonné* delle opere di Leclerc, Jombert ricorda "le grand nombre de planches que le Clerc a gravées pour une très-jolie édition de quelques, petits poèmes italiens, imprimés à Paris en 1678 chez Thomas Jolly, sous le nom des Elzevirs, de grandeur in-vingt- quatre,

ne nous permet point de les passer sous silence” (Jombert 1774, 44-45); Meaume fa solo riferimento ad un “même format” per le opere italiane, rimandando a Jombert per la descrizione (Meaume 1877, 113); il catalogo delle pubblicazioni Elsevier (Goldsmid 1888) conferma il formato in 24° ma per l'*Aminta*, la *Liberata*, il *Pastor fido* e l'*Adone* tralascia di menzionare che le differenti “plates” sono di Leclerc, come invece non manca di fare per la *Filli di Sciro*; il più recente *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIe siècle* (Préaud 1980, VIII-IX), scheda invece per tutte le suddette edizioni il formato in 32° (IX, 34, 137, 200, 282, 284), confermato anche dal lotto 339 dell'asta del 30-31 maggio 2019 a Firenze della casa d'aste Pandolfini presso Palazzo Ramirez-Montalvo. Per la *Gerusalemme liberata*, in particolare, le schede curate da Paoletta, sulla scia di Serassi e Guidi e in virtù delle edizioni consultate nella collezione privata dell'avvocato Cuomo, ribadiscono nuovamente il formato in 24° (Paoletta 2017, 327; Serassi 1858, 399; Guidi 1868, 30-31). Si tratta, probabilmente, di una diversa valutazione da parte dei curatori e di una difformità nata dalla facile confusione tra i due diversi formati, posto che l'edizione è di fatto sempre la stessa: come che sia, è utile ai fini della nostra analisi che si tratti di un formato ‘tascabile’ e di consumo in cui Leclerc adatta, come vedremo, il modello *in folio* del Castello del 1617. L'operazione ebbe un certo successo, considerando che le illustrazioni vennero utilizzate ancora da Jolly nell'identica edizione del 1698 – riprodotta da Paoletta –, nonché dagli editori veneziani Lovisa (1685; 1700) ed Hertz (1705) e poi, a distanza di quasi cento anni, dai gallesi Foulis (1763) e un'altra volta a Parigi da Davits (1764).

Se sulla fortuna successiva non ci sono dubbi, qualche incongruenza resta su alcune possibili ulteriori prove di Leclerc: Serassi e Guidi gli attribuiscono alcune “belle figure in rame” per una stampa in 24° a Roma a spese di Michele Hercole della *Liberata* del 1674 (Serassi 1858, 399; Guidi 1868, 30), esemplate dal francese sulla base dell'edizione romana Sforzini-Mascardi del 1618 che a sua volta assumeva a modello le incisioni del Castello del 1604 e quelle del Tempesta nell'edizione Rufinelli del 1607. Paoletta ha forti dubbi sull'attribuzione a Leclerc, tanto più che in nessuno dei suddetti cataloghi sulle opere dell'incisore se ne fa menzione. Tuttavia, può valere la pena tenere a mente questa edizione come termine di paragone poiché le scelte iconografiche sono diverse e più adatte a un formato tascabile rispetto a quelle operate nella pubblicazione per Elsevier. Nell'*Inventaire* (Préaud 1980) si esclude anche categoricamente quanto riportato da Guidi (1868, 114) circa un'edizione del poema tradotto in francese da Sablon in cui ogni canto sarebbe “ornato di una tavola incisa da S. Leclerc” (Thiery, Paris 1671) e in effetti non sussistono dati materiali in tal senso, né tantomeno si ha conferma circa le figure del nostro artista che si suppone siano state apportate ad un'edizione per Combi e La Nou di Amsterdam nel 1652 (Serassi 1858, II, 25; Meaume 1877, 112).

Ci si propone, in conclusione, di analizzare l'impostazione iconografica assunta da Leclerc nell'edizione Elsevier-Jolly, contestualizzandola all'interno della tradizione illustrata della *Gerusalemme liberata*, specialmente con il modello del 1617 e con le soluzioni proposte in altre edizioni dal simile formato che, sia pur nel ristretto spazio, sono chiamate a raffigurare la straordinaria forza evocativa dei versi tassiani.

III. Le illustrazioni di Leclerc

Da un immediato raffronto è chiaro che il modello di Leclerc è l'edizione genovese in folio del 1617, *La Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Con le annotazioni di Scipion Gentili, e di Giulio Guastauini, Et li argomenti di Oratio Ariosti, Stampata per Giuseppe Pavoni ad istanza di Bernardo Castello, piuttosto che i rami del Tempesta di cui si era fregiata l'edizione della Stamperia reale di Parigi nel 1644: si tratta delle illustrazioni pensate e raccolte dal Tempesta in un album di incisioni, senza il testo della *Liberata*; acquisite dal Langlois, vengono pubblicate postume in questa splendida edizione francese (Imprimerie Royale 1644). Un dato in comune tra le due stampe francesi è però la presenza nel paratesto dell'*Allegoria del poema*, composta da Tasso nel corso della revisione romana e concepita proprio per esser stampata "in fronte al poema", assente invece nel precedente italiano del 1617 (si veda in proposito la lettera di Torquato Tasso inviata da Roma a Scipione Gonzaga il 15 giugno 1576, in Guasti 1853, I, 192-196 nota 79).

Il rapporto con il modello, chiaro sin dal ritratto di Tasso nel frontespizio che ricalca quello dell'edizione Pavoni del 1617, è confermato dal fatto che, come nella cosiddetta redazione 'C' del Castello (Pavoni 1617) – successiva alla redazione 'A' del 1584/1590 (Osanna 1584; Bartoli 1590) e alla 'B' del 1604 (Pavoni 1604) – prevalgono le illustrazioni monotematiche: essendoci una fonte così ben definita, non ha senso valutare la selezione degli episodi, dato che sono strettamente dipendenti dal modello. Proprio per questo, però, permangono alcune scelte iconografiche poco felici considerate le dimensioni del libro: se nelle ampie illustrazioni per l'*in folio*, Castello poteva tranquillamente inserire una seconda scena nel piano successivo, perfettamente 'leggibile' da parte del fruitore, lo stesso non può dirsi per le corrispondenti figure di Leclerc. Si prenda ad esempio il caso del canto VII, il primo con un'illustrazione ambientata al di fuori del campo militare: nel 1617, alle spalle di Erminia, si delinea in maniera netta uno scontro tra guerrieri con Gerusalemme sullo sfondo, il che potrebbe far riferimento o all'antefatto – ossia il duello tra Tancredi e Argante del c. VI – o al duello tra il Circasso e il cristiano Raimondo che occupa la seconda parte del canto VII. La donna, invece, è raffigurata in primo piano proprio seguendo le ottave iniziali del canto: dopo la concitata fuga in sella al cavallo non più governabile (*Lib.* VII, 1), finalmente "giunse del bel Giordano a le chiare acque / e scese in riva al fiume, e qui si giacque" (*Lib.* VII, 3, 7-8) [Fig. 3]. È chiaro il contrasto tra il *locus amoenus* che accoglie la donna e il *locus terribilis* della guerra dietro di lei, mostrando quella stessa opposizione che il lettore troverà nel canto. Nel corrispettivo francese le misure sono ben più ristrette sicché, mentre risalta Erminia colta in una posa eminentemente contemplativa, i soldati sono assolutamente indistinti e a far da tramite tra le bellezze bucoliche e la terribilità guerresca si pone il cavallo, elemento di transizione tra i due piani [Fig. 4]. Il respiro epico di cui si nutrono i versi della *Gerusalemme liberata*, viene per forza di cose dimidiato nelle più piccole illustrazioni di Leclerc, specie se non ne costituisce il focus principale della scena. È vero che, rispetto alle illustrazioni dell'*Adone* o degli altri testi per Elsevier-Jolly resiste nella *Liberata* un afflato bellico, ma la cifra stilistica resta elegante e arcadica piuttosto che tragica e patetica finanche nelle scene di guerra, qualora non siano del tutto tagliate.



3 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. VII, Pavoni 1617.



4 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. VII, Elsevier-Jolly 1678.

È quanto accade per il canto XIX, ove Leclerc elimina completamente la fiumana dei crociati che entra a Gerusalemme rappresentata da Castello come vicenda di secondo piano rispetto alla scoperta del corpo di Tancredi da parte di Erminia e Vafrino [Fig. 5]. Si concentra piuttosto sul solo Tancredi, enfatizzato dall'illuminazione che lo pone perfettamente a metà tra luce e ombra e mostra sulla destra l'arrivo degli altri due [Fig. 6]. Il corpo di Argante, speculare a quello di Tancredi in Pavoni 1617 è qui solo abbozzato, senza che il lettore/spettatore possa decifrare la scena: gli sarà necessario arrivare fino alla fine del canto quando la principessa e lo scudiero “vider nel sangue un guerrier morto / che le vie tutte ingombra” (*Lib. XIX, 102, 6-7*) per capire che si tratta del tremendo Circasso abbattuto dal crociato. Si perde però, sia nell'illustrazione del Castello (Pavoni 1617) sia in quella di Leclerc (Elsevier 1678), la progressiva scoperta del corpo di Tancredi per la quale Tasso, con una sapienza che potremmo definire cinematografica, avvicina per gradi i suoi personaggi e il lettore al tragico ritrovamento. Dopo aver infatti riconosciuto il primo cadavere come pagano, Vafrino ne vede un altro. Alla vista segue il pensiero, poi il sospetto e in ultimo la terribile consapevolezza – con lo scoprimento del viso analogamente a quanto accadeva nel passo fondamentale di *Lib. XII, 67* – sottolineata dalle grida:



5 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. XIX, Pavoni 1617.



6 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. XIX, Elsevier-Jolly 1678.

[...]

un altro alquanto ne giacea lontano
che tosto a gli occhi di Vafrino occorse.

Egli disse tra sé: "Questi è cristiano".

Più il mise poscia il vestir bruno in forse.

Salta di sella e gli discopre il viso,

ed: "Ohimè," grida "è qui Tancredi ucciso" (*Lib. XIX, 103, vv. 3-8*).

Solo a questo punto Erminia, che si era attardata presso il cadavere di Argante, si rende conto dell'accaduto e "al nome di Tancredi ella veloce / accorse in guisa d'ebra e forsennata" (*Lib. XIX, 104, 5-6*). Di fatto, né Castello né tantomeno Leclerc riescono a riprodurre in immagine la suspense creata magistralmente da Tasso, caratterizzando ancora una volta le vicende del suo eroe più umano con la cifra dello 'svelamento'.

L'eliminazione o la semplificazione della scena in secondo piano proposta dal modello del Castello da parte dell'illustratore francese comporta un'altra conseguenza. Nelle figure di Castello, sin dalla redazione 'A' (Osanna 1584; Bartoli 1590), Gerusalemme rivestiva un ruolo

centrale e nell'edizione *in folio* Pavoni 1617: la rappresentazione della città era ben definita. E sebbene il più delle volte sia conservato il particolare di un imponente edificio circolare coperto da una cupola, in cui forse Castello aveva sintetizzato il gran Sepolcro e il Tempio di Salomone (Benassi 2017), la perizia architettonica di Leclerc non emerge quasi mai nell'operazione editoriale di Elsevier-Jolly, non solo nella *Liberata* ma anche nelle altre opere, tanto per il ristretto formato quanto per il registro meno elevato che il formato ristretto finiva per imporre.

Persiste, in accordo al modello, la centralità di Goffredo: se consideriamo le illustrazioni con un'ambientazione militare, nella netta maggioranza di esse la scena è occupata dal pio capitano, spesso rappresentato in trono, come già aveva fatto l'artista genovese (Gervasi 2017). Il confronto col modello permette anzi di chiarire alcune prevedibili incomprensioni: stando all'*Inventaire*, per il canto I si avrebbe “Godefroi de Bouillon, à cheval, un bâton à la main dr., de dos, passe en revue les troupes des chrétiens” (Préaud 1980, IX, n. 3093, 284) [Fig. 8]. In effetti, in questo caso Goffredo non è facilmente riconoscibile, dato che nessuno dei personaggi è raffigurato all'antica con i *signa imperii* che caratterizzano di solito la maestosità del capitano, coronato d'alloro. Ma se si confronta l'illustrazione francese con il modello italiano si scopre che le figure a cavallo sono da contarsi tra i cavalieri che Goffredo passa in rassegna mentre “s'era egli fermo” (*Lib.* I, 35) [Fig. 7].

Accanto alle incisioni ‘militari’, una sezione proficua è invece rappresentata da quelle collocate in altra sede, aventi per protagonisti le figure femminili – come il già visto caso di Erminia – oppure le avventure legate ai compagni erranti, su tutte il trittico romanzesco dei canti XIV-XVI. Tra le donne della *Liberata*, impossibile non menzionare Clorinda, a cui la netta maggioranza delle edizioni illustrate dedica il canto II, quando la guerriera compare per salvare Olindo e, soprattutto, Sofronia, suo virgineo doppio. Castello, potendo contare sugli ampi spazi dell'*in folio*, proponeva, per il canto II, nella fascia in primo piano Clorinda, Olindo e Sofronia attornati da un gruppo di persone [Fig. 9], inserendo la scena nella fuga prospettica degli edifici della città. In questo caso la cinesica riportata nei versi tassiani viene perfettamente replicata dall'illustratore: alla vista dei due, e soprattutto di Sofronia che “tacer lei con gli occhi al ciel si fisa / ch'anzi 'l morir par di qua giù divisa” (*Lib.* II, 42, 7-8), Clorinda si intenerisce e “senza troppo indugiare ella si volse / ad un uomo che canuto avea da canto” (*Lib.* II, 43, 5-6) per chiedergli spiegazioni.

Con il medesimo categorico gesto viene presentata la guerriera da Leclerc che organizza il piano verticalmente. Ciò pone Clorinda in ulteriore risalto, conferendole nuovo impeto rispetto alla versione del Castello, come sottolineato dall'impennarsi del cavallo e dal gonfiarsi del mantello, quasi simulasse un'irruzione sulla scena [Fig. 10]. L'immagine è simile a quella del cavaliere che campeggia al centro dell'*Ingresso di Alessandro Magno a Babilonia* di Charles Le Brun, peraltro amico e benefattore di Leclerc, oltre che pittore di punta della corte reale. Si tratta però, ed è doveroso precisarlo, di una somiglianza che non sentiamo di spingere fino al punto di riconoscere una filiazione diretta dal quadro del 1663, sia perché schema ico-



7 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. I, Pavoni 1617.



8 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. I, Elsevier-Jolly 1678.

nografico piuttosto diffuso sia perché l'inventario *post mortem* dei beni di Leclerc dimostra che l'incisore non si interessava molto all'arte grafica o pittorica dei suoi contemporanei, almeno non al punto da possederne nei suoi raccoglitori o sulle sue pareti (Préaud 1980, VIII, 14). Tuttavia, andrà ricordato che lo stesso Leclerc appronta una stampa sul medesimo tema dell'*Entrée d'Alexandre dans Babylone*, che quindi non doveva essergli estraneo (Préaud 1980, VIII, 126-127). Non avendo poi a disposizione la profondità prospettica architettonica del Castello, Leclerc semplifica lo sfondo limitandolo quasi a un solo edificio: tuttavia, le abbozzate figure sui tetti o a cavalcioni della finestra rendono bene il "vulgo de' pagani" (*Lib.* II, 37, 1) accorso al rogo di Olindo e Sofronia.

Sorprende invece la scelta per il canto XII: al posto del momento topico del battesimo, a suo tempo il Castello nel 1617 aveva raffigurato il corpo di Tancredi in primo piano trasportato dai compagni militari, seguito da quello di Clorinda. È quanto accade dopo il tragico duello quando il comandante del drappello cristiano sopraggiunto "sopra l'altrui braccia ambi li pone" (*Lib.* XII, 72, 7) e "così portati, è l'uno e l'altro appresso" (*Lib.* XII, 73, 7). Leclerc, per restare fedele al modello nel più ristretto formato in 24°, finisce per ridurre di molto le dimensioni, sicché il



9 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. II, Pavoni 1617.



10 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. II, Elsevier-Jolly 1678.

corpo della guerriera pagana – ormai cristiana – è indistinto e confuso sullo sfondo: il canto di Clorinda per eccellenza, di fatto, quasi non vede rappresentata la guerriera. Non a caso, altre edizioni in 24° (Sforzini 1618; Facciotti 1632; Andreoli 1670), avevano prescelto la scena del battesimo di Clorinda, ben più facilmente riproducibile contando due sole figure e altamente significativa per le vicende della vergine guerriera e di Tancredi che, una volta capito il tragico avvenimento, “premendo il suo affanno a dar si volse / vita con l’acqua a chi co ’l ferro uccise” (*Lib.* XII, 68, 3-4).

Ad Armida e al suo mondo è invece legato il trittico romanzesco dei canti XIV-XVI. In questo caso, l’aderenza al modello italiano garantisce il rispetto del dato testuale, sempre rispettando le scelte del Castello. Per il XIV della *Gerusalemme liberata*, ad esempio, si preferisce rappresentare il momento in cui il mago di Ascalona narra a Carlo e Ubaldo gli avvicendamenti che hanno portato Rinaldo tra le braccia di Armida, piuttosto che i due amanti così come ritratti nel racconto di secondo grado [Fig. 11]. Si tratta di quanto descritto da Tasso nelle ott. 48-49 del canto: i tre arrivano al palazzo del mago che “è in forma di speco” (*Lib.* XIV, 48, 3), con grandi sale e impreziosito da fregi naturali.

Non mancàr qui cento ministri e cento
 che accorti e pronti a servir gli ostri foro,
 né poi in mensa magnifica d'argento
 mancàr gran vasi e di cristallo e d'oro;
 ma quando sazio il natural talento
 fu de' cibi e la seta estinta in loro:
 "Tempo è ben" disse a i cavalieri il mago
 "che 'l maggior desir vostro ormai sia pago".

Quivi ricominciò: [...] (*Lib.* XIV, 49; 50, 1).

Naturalmente già il Castello aveva semplificato la scena rispetto agli iperbolici cento "ministri" e ai grandi vasi. Nondimeno, l'affacciarsi dei servitori dà l'idea di un grande palazzo, accentuata anche dagli archi che si aprono in prospettiva sullo sfondo, mentre l'arco roccioso suggerisce la somiglianza con la grotta e i fregi naturali a cui Tasso fa riferimento nei versi. Dal canto suo, l'illustratore francese modifica leggermente il vestiario dei protagonisti ma soprattutto opera un minimo ma significativo cambiamento di prospettiva rispetto al Castello: se l'incisione italiana poteva contare su una ricca cornice, la più modesta versione francese arretra il punto di vista, mostrando l'intera campata dell'arco leggermente ruotata, ed è proprio questa organizzazione del piano a creare l'illusione che il lettore/spettatore stia quasi per entrare nello spazio, provenendo dalla sinistra dell'immagine, per porsi anche lui in ascolto [Fig. 12]. Uno stratagemma simile viene utilizzato da Leclerc per il canto IV, l'unico in cui trova spazio la rappresentazione del meraviglioso infernale. È quanto descritto da Tasso all'inizio del canto, con il radunarsi del "concilio orrendo" (*Lib.* IV, 2, 4):

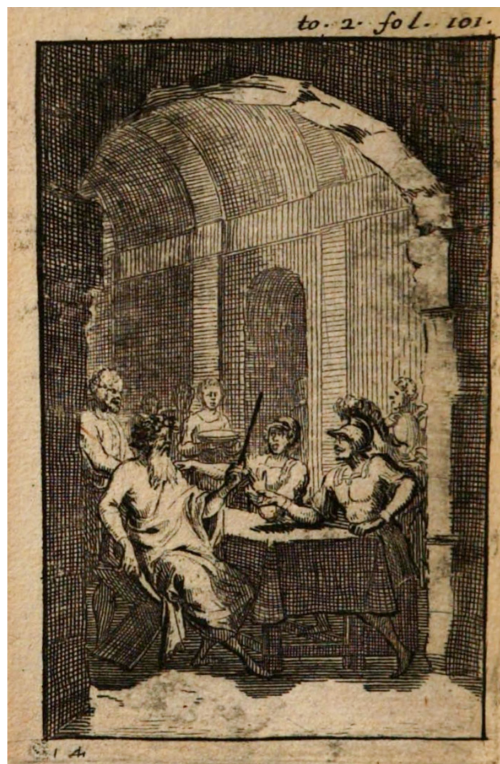
D'essi parte a sinistra e parte a destra
 a seder vanno al crudo re davante.
 Siede Pluton nel mezzo, e con la destra
 sostien lo scettro ruvido e pesante (*Lib.* IV, 6, 1-4).

Al di là di alcuni cambiamenti nell'iconografia di Plutone tra i versi, l'illustrazione in Pavoni 1617 e quella di Elsevier 1678, ancora una volta in quest'ultimo caso la raffigurazione dell'intera campata e il gioco di luci amplificano lo spazio nonostante le ristrette dimensioni del 24°, e ci danno l'impressione di essere sulla soglia di una scena che il diavolo all'estrema destra ci invita a guardare come se fossimo a teatro [Figg. 13-14]. È proprio in virtù dell'importanza della dimensione scopica che si registrano forse le illustrazioni più belle di Leclerc, nelle quali – come di consueto – rappresenta il momento già prescelto dal Castello, apportando però modifiche non indifferenti che aggiungono, anziché sottrarre, forza al *medium* visivo.

La dinamica del 'vedere', come detto, riveste nella *Liberata* un ruolo centrale. Il primo a 'vedere' è infatti Dio stesso che "gli occhi in giù volse, e in un sol punto e in una / vista mirò ciò che in sé il mondo umana" (*Lib.* I, 7, 7-8): uno sguardo che tutto abbraccia e che sia nell'edizione Osanna 1584 e in quella Bartoli 1590 (la cosiddetta redazione 'A') sia in quella Pavoni del 1617 (redazione 'C') Castello aveva colto pienamente, proponendo un'illustrazione che



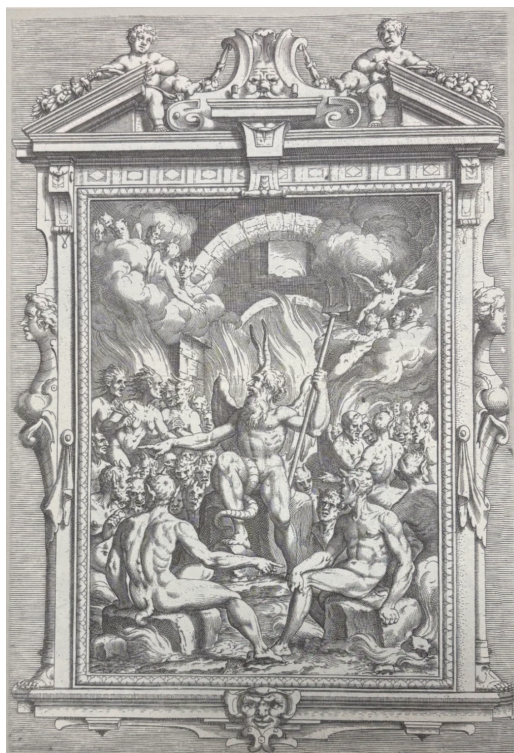
11 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. XIV, Pavoni 1617.



12 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. XIV, Elsevier-Jolly 1678.

presentasse in tutt'uno Goffredo, il campo militare, Gerusalemme e finanche la flotta. Con perspicacia, invece, quando si era dovuto misurare con un formato più ristretto quale quello dell'edizione Pavoni del 1604, l'artista genovese aveva modificato il soggetto, presentando un altro momento fortemente segnato dall'importanza della visione, ossia l'apparizione alle prime luci dell'alba dell'arcangelo Michele a Goffredo, "quando a paro co 'l sol, ma più lucente, / l'angelo gli apparì da l'oriente" (*Lib. I*, 15, 7-8).

La stessa scena ricorreva con il Tempesta per l'edizione Ruffinelli del 1607, esemplata proprio su imitazione dell'edizione Pavoni 1604 per fargli concorrenza; analogo soggetto anche in quell'edizione Sforzini del 1618 che avrebbe dovuto fornire il modello per il supposto Leclerc del 1674 pubblicato da Michele Hercole a Roma; l'apparizione dell'arcangelo è insomma scelta in comune con altre edizioni in 24°, come in quelle romane del Facciotti (1632) e, in tempi assai vicini alla pubblicazione Elsevier, quella a spese degli Andreoli fregiatasi delle splendide incisioni di Clouwet (1670), riprese nella stampa veneziana del Quartaroli nel 1678. Come precedentemente considerato, per questo canto l'aderenza al modello 'C' del Castello penalizza invece la leggibilità dell'illustrazione di Leclerc, il quale anziché optare per una vignetta



13 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. IV, Pavoni 1617.



14 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. IV, Elsevier-Jolly 1678.

con due soli protagonisti facilmente riconoscibili, rappresenta il campo cristiano. È la rassegna dell'esercito che sfila sotto gli occhi del fermo Goffredo che "si vedea davanti / passar distinti i cavalieri e i fanti" (*Lib. I*, 35, 7-8): nondimeno, come già visto, mentre in Pavoni 1617 veniva palesemente rispettata questa organizzazione della scena – con Goffredo facilmente riconoscibile per i *signa imperii* – in Elsevier 1678 non c'è modo di capire quale sia il pio Capitano, se la figura a cavallo o quella in piedi, se non attraverso il confronto con il modello. A queste scelte un po' infelici, specie se pensiamo che questa è la prima illustrazione che il lettore/spettatore si trova davanti senza poterla pienamente decifrare, se ne contrappongono altre di diversa valenza.

Si prenda la 'figura' del c. III: nella tradizione illustrata, al di là delle edizioni in cui vengono rappresentate più scene come in quella Sarzina (Venezia 1625), tre sono le opzioni che si delineano. La prima è lo scontro tra cristiani e pagani, come presentato nella redazione 'A' del Castello (Osanna 1584), in cui lo sguardo del lettore/spettatore diventa contrapposto ma analogo a quello di Aladino ed Erminia e alla sua *teichoskopia*; quella meno diffusa, presentata nella redazione 'B' del Castello (Pavoni 1604) e ripresa dal Tempesta nel 1607 (Ruffinelli 1607) e nella stampa per Sforzini del 1618 – dunque presente in formati di minori dimensioni

– è il sepolcro di Dudone su cui il canto III si avvia alla conclusione (*Lib.* III 72-73); in ultimo, la terza scena prescelta nella tradizione è quella presentata in apertura del canto:

[...]
quando il sol gli aridi campi fiede
con raggi assai ferventi e in alto sorge,
ecco apparir Gierusalem si vede,
ecco additar Gierusalem si scorge,
ecco da mille voci unitamente
Gierusalemme salutar si sente (*Lib.* III, 3, 3-8).

La retorica ecfrastica è enfaticamente sottolineata dall'anafora dell'avverbio presentativo e si iscrive, come accade di consueto nella *Liberata*, nella dinamica dell'apparizione improvvisa, capace di smuovere gli animi dei personaggi come dei lettori. È questa la scena prescelta dal Castello nell'edizione Pavoni del 1617 [Fig. 15], con uno squarcio di luce nel cielo che fa sembrare Gerusalemme una visione divina agli occhi dei tanti crociati presenti. Lo stesso affollamento si ritrova nella redazione 'A' del Tempesta – quella accolta nell'edizione della Stamperia reale di Parigi nel 1644 – ed in altre edizioni (Tozzi 1628; Curti 1665; Facciotti 1632). Leclerc, invece, sia pur abbozzando sulla sinistra altre figure, concentra l'illustrazione su un solo soldato cristiano colto nel momento in cui, spogliatosi dell'elmo e dello scudo, si inginocchia e stende la mano verso l'agognata città santa [Fig. 16]: in questo modo il *transfert* del fruitore dell'illustrazione rispecchia egregiamente quello messo in atto nel testo. Allo stesso modo in cui, con le sue ottave, Tasso vuol presentare Gerusalemme al lettore come se costui fosse nella veste di un crociato, parimenti nell'illustrazione si crea una perfetta identificazione tra il singolo lettore che guarda il crociato e il singolo crociato che guarda Gerusalemme. La scelta di ritrarlo di spalle da parte di Leclerc, permettendo così la sovrapposizione dei punti di vista, è originale e non si ritrova in altre edizioni delle *Liberata*. Inoltre, scorrendo il catalogo delle incisioni del disegnatore francese, si può constatare che la posa di spalle del personaggio inginocchiato in atto di preghiera non sia molto diffusa, prediligendo di solito una rappresentazione di profilo. Si può dedurre che sia una scelta peculiare per il poema cinquecentesco, proprio al fine di rispecchiare quella "energia" tassiana, capace di unire *enargeia* e *energeia* attraverso vari strumenti retorici, tra cui quell'evidenza dei gesti in grado di teatralizzare il sentire interiore e che, ripresa dalle figure incise, permette a queste ultime di gareggiare davvero col testo.

Lo stesso stratagemma viene utilizzato per l'illustrazione del canto XIII: davanti al cristiano si palesa improvvisa una "novella Dite" creata dagli incantesimi del mago Ismeno nella foresta di Saron. Non c'è modo di sciogliere il dubbio se il cavaliere, ritratto nuovamente di spalle, sia Alcasto o Tancredi. Se è vero che il secondo è sicuramente tra i principali protagonisti della *Liberata* ed è davanti ai suoi occhi che per la terza ed ultima volta "sorge improvvisa la città del foco" (*Lib.* XIII, 33, 8), è in occasione della fallita prova del secondo che Tasso, sfruttando anche la parentesi col verbo "pargli" dal sapore dubitativo, innesta la descrizione dell'orribile città:



15 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. III, Pavoni 1617.



16 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. III, Elsevier-Jolly 1678.

[...]

ma gli s'opponne (o pargli) un foco acceso.

Cresce il gran foco, e 'n forma d'alte mura
 stende le fiamme torbide e fumanti:
 e ne cinge quel bosco, e l'assicura
 ch'altri gli arbori suoi non tronchi e schianti.
 Le maggiori sue fiamme hanno figura
 di castelli superbi e torreggianti,
 e di tormenti bellici ha munite
 le rocche sue questa novella Dite.

Oh quanti appaion mostri armati in guarda
 de gli alti merli e in che terribil faccia!
 De' quai con occhi biechi altri il riguarda,
 e dibattendo l'arme altri il minaccia (*Lib. XIII*, 26-28).

L'unico precedente è dato dal solito Castello del 1617, senza che la scena sia stata ripresa da altre edizioni, in cui si pure si ravvisa un singolo cavaliere attonito davanti all'apparizione infernale [Fig. 17]. Tuttavia, in questo caso è il formato a fare la differenza, il che porta Leclerc a eliminare un particolare importante: nel modello italiano l'illustrazione appare quasi monotematica, posto il primo piano del cavaliere. In realtà è rappresentato anche un differente e fondamentale momento del canto: si tratta dell'atto finale del XIII, quando Goffredo – di fronte all'arsura e alle ribellioni che minacciano l'esercito cristiano – si affida alla sua fede, “giunge le palme, e fiammeggianti in zelo / gli occhi rivolge e le parole al Cielo” (*Lib. XIII*, 70, 7-8) e prega per l'intervento divino. Duplicando lo sguardo che il Padre eterno aveva rivolto verso i suoi nel canto I, anche in questo momento che segna una svolta capitale nelle sorti della guerra “a le schiere / fedeli sue rivolse il guardo pio” (*Lib. XIII*, 72, 5-6), avviando con la pioggia il “novello ordin di cose” (*Lib. XIII*, 73, 5) che porterà alla vittoria dell'esercito crociato. Nella versione del Castello in Pavoni 1617, Goffredo è ben visibile nella sua tenda nell'atto di pregare, mentre alle sue spalle si staglia Gerusalemme, su cui i raggi che filtrano dalle nubi cadono enfatizzandola. In questo modo, all'apparizione infernale si contrappone la città santa, ormai prossima a essere conquistata dai cristiani. Nella rimodulazione di Leclerc, invece, Goffredo è quasi invisibile, abbozzato com'è sull'estrema sinistra e viene eliminata del tutto Gerusalemme, cancellando così la contrapposizione ben sottolineata dall'artista genovese [Fig. 18].

Che il canto III e il canto XIII della *Gerusalemme* propongano schemi iconografici simili è un dato evidente e non è insolito ritrovare nella tradizione illustrata dittici di incisioni simili tra loro. Nel caso delle incisioni di Leclerc, l'edizione veneziana per Domenico Lovisa (1685) scambia per esempio le due illustrazioni esaminate, proponendo erroneamente il cavaliere del canto XIII per il canto III e, viceversa, il crociato del III per quello del XIII. Anche qualora la scelta figurativa sia ricaduta altrove, non si è esente da errori: uno dei dittici più diffusi è la rappresentazione di Tancredi nella selva per il canto XIII e di Rinaldo nella medesima foresta per il canto XVIII. Prendiamo in esame la prima edizione che propone questa ‘coppia’, con il solito Castello stavolta però nella versione del 1604 (Pavoni 1604), replicata nell'edizione Sforzini 1618 e dunque, nel supposto Leclerc del 1674 per l'Hercole: ci sembra innegabile che in quest'occasione le due illustrazioni siano state scambiate in sede di stampa, a partire dall'edizione Pavoni 1604 e perpetuando l'errore nelle successive del 1618 e del 1674. Almeno un paio di elementi suffragano questa ipotesi: in primis, osservando le piante opposte ai cavalieri, è evidente che quello nell'edizione Pavoni 1604 al canto XIII è un cipresso [Fig. 19], mentre quello per il canto XVIII è più simile al mirto [Fig. 20]. Come è noto, è Tancredi a trovarsi davanti al cipresso (*Lib. XIII*, 38) – pianta funeraria per eccellenza – mentre a Rinaldo si palesa un mirto (*Lib. XVIII*, 25); se poi si raffronta l'apparizione rispettivamente della falsa Clorinda e della falsa Armida, è chiaro che quest'ultima corrisponde alla nostra figura 19, quando di fronte a Rinaldo che “stringe il ferro ignudo” (*Lib. XVIII*, 33, 8) ella “vassene al mirto; allor colei s'abbraccia / al caro tronco, e s'interpone e grida” (*Lib. XVIII*, 34, 1-2); inoltre, mentre ‘Clorinda’ compare da sola agli occhi di Tancredi [Fig. 20], dinanzi a Rinaldo, prima ancora dell'apparizione di ‘Armida’, spuntano “insieme poi cento altre piante / cento nife produr dal



17 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. XIII, Pavoni 1617.



18 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. XIII, Elsevier-Jolly 1678.

seno pregnante” (*Lib. XVIII*, 26), ed è nella sola figura 19 che compare più di una persona tra le piante. La confusione non si crea invece nell’edizione Andreoli 1670 – le cui illustrazioni di Clouwet vengono riprese nell’edizione Quartaroli 1678 – perché qui, a fronte di un Rinaldo che continua ad alzare la spada verso l’albero antropomorfo per il canto XVIII, per il canto XIII si sceglie di rappresentare la pioggia finalmente inviata da Dio che rinnova le speranze dei crociati, raffigurati proprio come descritti da Tasso:

così gridando, la cadente piova
che la destra del Ciel pietosa versa,
lieti salutan questi; a ciascun giova
la chioma averne non che il manto aspersa:
chi bee ne’ vetri e chi ne gli elmi a prova
chi tien la man ne la fresca onda immersa,
chi se ne spruzza il volto e chi le tempie,
chi scaltro a miglior uso i vasi n’empie (*Lib. XIII*, 77).

Tra l’altro, in questo modo, si crea nell’edizione Andreoli un significativo dittico di immagini unite dall’elemento salvifico dell’acqua: come l’acqua del battesimo aveva salvato Clorinda



19 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. XIII, Pavoni 1604.



20 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. XVIII, Pavoni 1604.

nell'illustrazione del canto XII, ora la pioggia inviata da Dio salva il campo cristiano nel canto XIII [Figg. 21-22].

Ma torniamo al nostro Leclerc. Come di consueto, l'illustratore francese propone nuovamente la scelta della redazione 'C' del Castello (Pavoni 1617) per il canto XVIII, con l'arcangelo Michele, visibile al solo Goffredo, che gli intima di drizzar gli occhi "a riguard l'immenso / essercito immortal ch'è in aria accolto" (*Lib.* XVIII, 93, 1-2) mentre sotto infuria lo scontro [Fig. 23]. Stavolta Leclerc, ben conscio del minor spazio a disposizione, opta per semplificare la scena, riducendo di molto la rappresentazione della battaglia, ormai piuttosto indistinta, e della città, sintetizzata quasi in un unico edificio circolare [Fig. 24]. Oltre a ciò, applica nuovamente lo stesso espediente già considerato per il canto III, presentando il capitano e l'angelo comple-



21 | Albertus Clouwet, *Gerusalemme liberata*, c. XII, Andreoli 1670.



22 | Albertus Clouwet, *Gerusalemme liberata*, c. XIII, Andreoli 1670.

tamente di spalle, anziché di profilo come nel modello, permettendo nuovamente al lettore di sovrapporre perfettamente il suo sguardo a quello di Goffredo dinnanzi alla “milizia innumerevole ed alata” (*Lib. XVIII*, 96, 34).

Arriviamo così alla fine del poema e al monumentale canto XX: l'intera tradizione illustrata propone per questo canto inevitabilmente la raffigurazione di sconti militari, con la significativa eccezione dell'edizione Andreoli 1670 che presenta invece Goffredo inginocchiato dinnanzi al Santo Sepolcro, come appare negli ultimi versi del poema [Fig. 25]:

Né pur deposto il sanguinoso manto,
viene al tempio con gli altri il sommo duce;



23 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. XVIII, Pavoni 1617.



24 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. XVIII, Elsevier-Jolly 1678.

e qui l'arme sospende, e qui devoto
il gran Sepolcro adora e scioglie il voto (*Lib. XX, 144, 5-8*).

Per il resto, le scene di guerra raffigurate nelle altre edizioni sembrano ritrarre o Rinaldo opposto a Solimano – a cui però può facilmente sovrapporsi l'immagine di Goffredo contro Emireno, senza che sia sempre possibile sciogliere il dubbio –, oppure il momento in cui Altamoro si arrende al capitano cristiano sul finire del canto.

Rispetto al suo consueto modello, Leclerc fa qui una scelta diversa: se nell'edizione Pavoni del 1617 veniva chiaramente proposto in primo piano Goffredo – riconoscibile dalla consueta corona d'alloro – impegnato in uno scontro a due, come suggeriscono i due cavalli contrapposti [Fig. 26], nella sua ultima illustrazione per il poema tassiano l'incisore francese ritrae il solo Goffredo, senza alcun avversario di fronte, in una posa assolutamente inedita e che non ha precedenti nella tradizione delle edizioni illustrate [Fig. 27]. Di certo, l'atteggiamento del capitano potrebbe essere semplicemente interpretato come un momento di incitamento verso i suoi uomini, spingendoli alla battaglia, assai simile a quanto si legge nell'ott. 12 del canto, quando nel corso dell'ultima rassegna “sopra un corsier di schiera in schiera / pareva volar tra’



25 | Albertus Clouwet, *Gerusalemme liberata*, c. XX, Andreoli 1670.

26 | Bernardo Castello, *Gerusalemme liberata*, c. XX, Pavoni 1617.

27 | Sébastien Leclerc, *Gerusalemme liberata*, c. XX, Elsevier-Jolly 1678.

cavalier, tra' fanti. / Tutto il volto scopria per la visiera / fulminava ne gli occhi e ne' sembianti" (*Lib. XX, 12, 1-4*). Ma, in conclusione, ci piace pensare che quel gesto e quello sguardo possano essere rivolti al lettore stesso, invitandolo a guardare l'atto finale della crociata e di quel poema il cui autore, proprio come il suo protagonista, più volte aveva dipinto davanti agli occhi della mente gesti e gesta, perché da quasi cinquecento anni con le sue parole "l'immagine ad alcuno in mente desta, glie la figura e quasi glie l'addita" (*Lib. XX, 25, 3-4*).

Bibliografia

Fonti

Andreoli 1670

T. Tasso, *La Gierusalemme liberata* [...], edizione G. e G. Andreoli, Roma 1670.

Bartoli 1590

T. Tasso, *La Gierusalemme liberata* [...] con figure di Bernardo Castello, edizione G. Bartoli, Genova 1590.

Borea 1976

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, Torino, 1976.

Collignon 1657

F. Collignon, *Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Caracci. Disegnata & intagliata da*

Carlo Cesio. *Nel quale spiegansi, & riduconsi allegoricamente alla moralità, le Favole Poetiche in essa, rappresentate*, Roma 1657.

Combi, La Nou 1652

T. Tasso, *Il Goffredo overo Gierusalemme liberata [...]*, edizione Combi & La Nou, Amsterdam 1652.

Davits 1764

T. Tasso, *La Gerusalemme liberata [...]*, edizione Davits, Paris 1764.

Elsevier 1678

T. Tasso, *Il Goffredo overo Gierusalemme liberata [...]*, edizione S.D. Elsevier, Amsterdam 1678.

Facciotti 1632

T. Tasso, *Il Goffredo overo Gierusalemme liberata [...]*, edizione G. Facciotti, Roma 1632.

Foulis 1763

T. Tasso, *La Gierusalemme liberata [...]*, edizione A. e R. Foulis, Glasgow 1763.

Galilei 1793

G. Galilei, *Considerazioni al Tasso di Galileo Galilei. E Discorso di Giuseppe Iseo sopra il poema di Torquato Tasso*, Venezia, 1793.

Grillo 1612

A. Grillo, *Lettere del reverendissimo padre don Angelo Grillo, abbate di San Benedetto di Mantova, et presidente generale della Congregazione Cassinese, nuovamente raccolte dal signor Pietro Petracci*, Venezia 1612.

Guasti 1852-1855

T. Tasso, *Le lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti*, Firenze 1852-1855.

Guidi 1868

U. Guidi, *Annali delle edizioni e delle versioni della Gerusalemme liberata e d'altri lavori al poema relativi*, Bologna 1868.

Hercole 1674

T. Tasso, *La Gierusalemme liberata*, edizione M. Hercole, Roma 1674.

Hertz 1705

T. Tasso, *La Gerusalemme liberata [...]*, edizione G.G. Hertz, Venezia 1705.

Imprimerie Royale 1644

T. Tasso, *Il Goffredo overo la Gierusalemme liberata*, edizione Imprimerie Royale, Paris 1644.

Jolly 1698

T. Tasso, *La Gierusalemme liberata [...]*, edizione Jolly, Paris 1698.

Jombert 1774

Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Le Clerc, chevalier Romain, dessinateur & graveur du cabinet du Roi, par C.-A. Jombert, Paris 1774.

Lovisa 1685

T. Tasso, *Il Goffredo overo Gierusalemme liberata [...]*, edizione D. Lovisa, Venezia 1685.

Lovisa 1700

T. Tasso, *Il Goffredo overo Gierusalemme liberata [...]*, edizione D. Lovisa, Venezia 1700.

Meaume 1877

Sébastien Le Clerc et son œuvre, par E. Meaume, Paris 1877.

Osanna 1584

T. Tasso, *Gierusalemme liberata. Poema Heroico [...]*, edizione F. Osanna, Mantova 1584.

Pavoni 1604

T. Tasso, *La Gierusalemme di Torquato Tasso [...] figurata da Bernardo Castello*, edizione G. Pavoni, Genova 1604.

Pavoni 1617

T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, edizione G. Pavoni, Genova 1617.

Quartaroli 1678

T. Tasso, *La Gierusalemme liberata [...]*, edizione G. Quartaroli, Venezia 1678.

Ruffinelli 1607

T. Tasso, *Il Goffredo ovvero la Gierusalemme liberata*, edizione A. Ruffinelli, Roma 1607.

Serassi 1858

P.A. Serassi, *La vita di Torquato Tasso scritta dall'abate Pierantonio Serassi*, Firenze 1858.

Sforzini 1618

T. Tasso, *Il Goffredo ovvero la Gierusalemme liberata*, edizione D. Sforzini, Roma 1618.

Ventura 1588

T. Tasso, *Delle lettere familiari del Sig. Torquato Tasso, nuovamente raccolte e date in luce*, edizione C. Ventura, Bergamo 1588.

Riferimenti bibliografici

Benassi 2017

A. Benassi, *Il gran Sepolcro. Gerusalemme terrena, Gerusalemme celeste e illustrazioni della Liberata*, in L. Bolzoni (a cura di), *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, Roma 2017, 233-262.

Bolzoni 2017

L. Bolzoni (a cura di), *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, Roma 2017.

Careri 2010

G. Careri, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano 2010.

Ferretti 2006

F. Ferretti, *L'elmo di Clorinda. L'“energia” tra “Discorsi dell'arte poetica” e “Gerusalemme liberata”*, “Studi tassiani” 54 (2006), 15-44.

Ferretti 2017

F. Ferretti, *Tre approcci figurativi alla Liberata*, in L. Bolzoni (a cura di), *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, Roma 2017, 263-282

Gervasi 2017

P. Gervasi, *Signa imperii. Immagini della sovranità nelle illustrazioni della Liberata*, in L. Bolzoni (a cura di), *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, Roma 2017, 205-232.

Martini 2013

E. Martini, *Il Tasso istoriato. La Gerusalemme tra edizioni e affreschi a Genova tra XVI e XVII secolo*, in *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, Lucca 2013, 213-231.

Paoletta 2017

A. Paoletta (a cura di), *Le incisioni della Gerusalemme liberata dal secolo XVI al XVIII*, Castellammare di Stabia 2017.

Préaud 1980

M. Préaud (édité par), *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIe siècle. Tome VIII-IX. Sébastien Leclerc*, Paris 1980.

Sabbatino 2018

P. Sabbatino, *Il poema dipinto dell'artista-filosofo Annibale Carracci, l'Adone del Marino con le allegorie di Lorenzo Scoto e l'ecfrasi del classicista Bellori (1657 e 1672)*, "Studi rinascimentali" 16 (2018), 145-164.

English abstract

This essay examines the relationship between *Gerusalemme liberata* and the visual arts, rereading Tasso's ekphrasis and its figurative reception through the engravings by Sébastien Leclerc (Paris 1678). After recalling key theoretical issues of ekphrasis in the poem – from Armida's gate to heraldic cycles, and the overarching centrality of seeing – the study situates Leclerc within the illustrated tradition from the sixteenth to the eighteenth century and, in particular, in relation to Bernardo Castello's *folio* model (Pavoni 1617). The analysis shows how Leclerc, constrained by a pocket format, selects monothematic images, softens martial backgrounds, and privileges viewpoint devices that foster reader identification (figures seen from behind: the crusader in Canto III, Godfrey with the archangel in Canto XVIII). Losses (Clorinda in Canto XII, the city of Jerusalem) and gains (Arcadian emphasis, theatrical gesture) are discussed through exemplary cases (Erminia C. VII; Armida C. XIV-XVI; the forest C. XIII). What emerges is a "ekphrastic" poetics of gazes that shapes visual culture.

keywords | Torquato Tasso; Gerusalemme liberata; ekphrasis; Sébastien Leclerc; Bernardo Castello.

Il tempo plurimo dell'ecfrasi

Sul Miracolo della croce a Rialto di Carpaccio nella Recherche di Proust

Alessandro Metlica

I. Architetture testuali

Ricalcando una metafora di Marcel Proust, che amava paragonare l'architettura del suo romanzo a quella, altrettanto stratificata nel tempo oltre che nello spazio, delle cattedrali normanne (Fraisie [1990] 2014; Sparvoli 2016), si potrebbe definire Venezia come uno dei pilastri a fascio che reggono l'edificio della *Recherche*. Venezia come toponimo (anzi, come *nom de pays*), con le sue cento quarantanove occorrenze distribuite in modo relativamente uniforme nei sette volumi dell'opera – sin dall'elenco orientativo, proprio in senso spazio-temporale, che chiude l'*ouverture* (Tadié 1987-1989, I, 9) – ha una funzione strutturante: richiama e avvicina tra loro le parti, cuce gli strappi causati dalle digressioni, puntella insomma la narrazione (Collier 1986, 19). Se poi si volesse precisare questo paragone, prendendo a riferimento, a mo' di *mise en abîme*, il soggiorno del narratore a Venezia in *Albertine disparue* (Tadié 1987-1989, IV, 202-235), occorrerebbe per prima cosa definire, oltre al pilastro, quali sono i contrafforti, i pinnacoli, gli archi rampanti: vale a dire gli elementi architettonici che contengono e indirizzano le spinte della trama, in un gioco raffinatissimo di carico e di alleggerimento, di pieni e di vuoti. Ora, a me sembra che i quadri degli antichi maestri lagunari, vale a dire le opere d'arte che spiccano, per impatto estetico, tra i materiali mitologici chiamati a significare Venezia (Metlica 2021, 353-358), nella *Recherche* assolvano proprio un simile compito.

Penso alla voga fisiognomica di Swann, che serve da armatura interna al suo personaggio e, per certi versi, a tutto il primo volume: la trasformazione di un valletto dai capelli impomatati e rossi, nel vestibolo della marchesa di Saint-Euverte, in un mediatore guerriero di Mantegna pareggia e sostiene le metamorfosi subite da Bloch, che diviene, per via dei lineamenti immortalati su tela da Gentile Bellini, un improbabile pronipote del sultano Mehmet II, e dalla sgualterra incinta in cui Swann vede la *Carità* del "padovano" Giotto (Tadié 1987-1989, I, 318-319, 96, 119-121). Penso agli angeli di Giovanni Bellini, e alle similitudini che, in due luoghi della *Recherche* lontanissimi l'uno dall'altro (Tadié 1987-1989, I, 349 e III, 765), accostano il loro ardore di musicisti alle prime armi vuoi al cicaleccio delle fanciulle in fiore, vuoi alla sonata di Vinteuil. Penso ancora – il mio, si intende, non è un catalogo esaustivo, bensì una personale cretomania – al personaggio enigmatico e sotterraneo, perché espunto via via dalla redazione finale del romanzo eppure presente, tra le sue pagine, come un arco di mattoni



1 | Vittore Carpaccio, *Il Miracolo della Croce a Rialto*, 1496 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia.

celato dallo stucco, della cameriera della baronessa Putbus, la “*follement Giorgione*” (Tadié 1987-1989, III, 94; sulla questione genetica si veda ora Wada 2020). Penso, infine, alla visita del narratore al battistero di San Marco, in un brano magnifico di *Albertine disparue* che il mio saggio lambirà senza incrociare davvero (si veda in proposito Collier 1986, 147-177): qui la figura in lutto della madre, stagliandosi contro l’oro dei mosaici – ma una variante dell’episodio, poi cassata, cedeva l’incombenza dell’ambientazione a un dipinto, la *Madonna* di Giovanni Bellini nella chiesa di San Zaccaria (Tadié 1987-1989, IV, 224-225, 1122) – si tramuta nella *mater dolorosa* che, nel *Martirio e funerale di Sant’Orsola* di Carpaccio, prega in disparte sugli scalini vestita da beghina.

La funzione architettonica di Venezia nella *Recherche* si rivela, a maggior ragione, nel celebre passaggio che indagheremo in queste pagine, e che nel romanzo segue direttamente l'episodio del battistero di San Marco: l'incontro del narratore, durante una visita alle Gallerie dell'Accademia, con un altro dei quadri più famosi di Carpaccio, *Il miracolo della croce a Rialto* (1494) [Fig. 1].

Je voyais pour la première fois *Le Patriarche di Grado exorcisant un possédé*. Je regardais l'admirable ciel incarnat et violet sur lequel se détachent ces hautes cheminées incrustées, dont la forme évasée et le rouge épanouissement de tulipes fait penser à tant de Venises de Whistler. Puis mes yeux allaient du vieux Rialto en bois à ce Ponte Vecchio du XVe siècle aux palais de marbre ornés de chapiteaux dorés, revenaient au Canal où les barques sont menées par des adolescents en vestes roses, en toques surmontées d'aigrettes, semblables à s'y méprendre à tel qui évoquait vraiment Carpaccio dans cette éblouissante Légende de Joseph de Sert, Strauss et Kessler. Enfin, avant de quitter le tableau mes yeux revinrent à la rive où fourmillent les scènes de la vie vénitienne de l'époque. Je regardais le barbier essuyer son rasoir, le nègre portant son tonneau, les conversations des musulmans, des nobles seigneurs vénitiens en larges brocats, en damas, en toque de velours cerise, quand tout à coup je sentis au cœur comme une légère morsure. Sur le dos d'un des compagnons de la Calza, reconnaissable aux broderies d'or et de perles qui inscrivent sur leur manche ou leur collet l'emblème de la joyeuse confrérie à laquelle ils étaient affiliés, je venais de reconnaître le manteau qu'Albertine avait pour venir avec moi en voiture découverte à Versailles, le soir où j'étais loin de me douter qu'une quinzaine d'heures me séparaient à peine du moment où elle partirait de chez moi (Tadié 1987-1989, IV, 225-226).

[Vedevo per la prima volta Il Patriarca di Grado che esorcizza un indemoniato. Guardavo lo stupendo cielo carnicino e viola su cui si stagliano quegli alti camini incrostati la cui forma svasata e il rosso espandersi da tulipani fa pensare a tante Venezie di Whistler. Poi i miei occhi andavano dal vecchio Rialto di legno a quel Ponte Vecchio del XV secolo i cui palazzi di marmo sono ornati di capitelli dorati, tornavano al Canale dove le barche sono guidate da adolescenti in vesti rosate, in tocchi ornati di *aigrettes*, simili, fino a confondersi, a una certa figura che invero evocava il Carpaccio nell'affascinante *Leggenda di Giuseppe* di Sert, Strauss e Kessler. Infine, prima di lasciare il quadro i miei occhi tornarono alla riva, formicolante di scene della vita veneziana dell'epoca. Guardavo il barbieri che asciuga il rasoio, il negro che trasporta il barile, le conversazioni dei musulmani, dei nobili signori veneziani in larghi broccati, in damaschi, in tocco di velluto color ciliegia, quando sentii al cuore come un improvviso, leggero morso. Addosso a uno dei compagni della Calza, riconoscibile per i ricami d'oro e di perle che tracciano su una manica o sul colletto l'emblema della gioiosa compagnia cui erano affiliati, avevo riconosciuto il mantello che Albertine s'era messa per venire con me in vettura scoperta a Versailles, la sera in cui ero così lontano dall'immaginare che non più d'una quindicina d'ore mi separavano dal momento in cui avrebbe lasciato casa mia] (Raboni 1983-1993, IV, 277-278).

La matrice ecfrastica del passo è apparentemente scoperta, non solo e non tanto per la situazione narrativa (la visita a un museo), scandita a cascata dai *verba videndi* ("voyais", due volte "regardais") e dal movimento dello sguardo sulla tela (due volte "mes yeux", abbinati ai verbi di moto "allaient", "revenaient" e "revinrent"), quanto per il trattamento retorico dell'immagine: si va dalle notazioni cromatiche, disposte a ventaglio su una paletta assai ampia ("incarnat", "violet", "rouge", "dorés", "roses", "cerise"), allo zoom progressivo, senz'altro in



2 | Vittore Carpaccio, *Il miracolo della Croce a Rialto*, dettaglio.

odore di *enàrgheia*, che dopo la panoramica iniziale mette in fila i dettagli minuti dei personaggi (“le barbier [...] le nègre [...] des musulmans, des nobles seigneurs vénitiens”). Prima ancora, risalta la metafora che apre la descrizione, dove i camini si trasformano in tulipani per la loro forma svasata, certo, ma anche per una sorta di movimento interno, quasi per un moto di vita organica che Proust connette proprio al colore (un “rosso espandersi”, traduce Raboni, ma direi piuttosto un “rosso sbocciare”, visto che l’originale ha “rouge épanouissement”). L’attitudine ecfrastica sembra dunque prioritaria, tanto che si sorvola con disinvoltura, fatta eccezione per il titolo riportato il corsivo, sul soggetto del quadro: della loggia dove, per lo stupore dei giovani confratelli che reggono in alto ceri e standardi, il patriarca di Grado sta esorcizzando un ossesso il testo di Proust non parla affatto [Fig. 2].

Ora, è noto da tempo (Tadié 1987-1989, IV, 1123) che in queste pagine il rapporto tra testo e immagine, apparentemente esclusivo e diretto, è in realtà di secondo grado, perché è filtrato da un altro testo. Infatti la *Recherche* rielabora una seconda ecfrasi del telero di Carpaccio, redatta, però, in un contesto editoriale assai differente: una monografia critica firmata a quattro mani da Gabrielle e Leon Rosenthal e intitolata *Carpaccio* (Rosenthal 1906). Che si tratti di un voluto *pastiche*, secondo le pratiche, consuete in Proust, di travaso, contaminazione e riscrittura, lo testimonia il lessico adoperato dalla fonte (i corsivi, che segnalano i calchi puntuali, sono sempre miei).

Un ciel admirable, rouge, violet, avec des cirrus harmonieux, forme le fond léger vers lequel s’élancent les hautes cheminées si curieuses avec leurs couronnements rouges et leurs montants incrustés d’arabesques. [...] C’est le fond sur lequel se détache le Rialto pittoresque du XVe siècle, non pas l’arche de marbre que nous admirons, mais le pont de bois qui subsista, vermoulu, jusqu’en 1588. [...] Au-dessus de colonnes de stuc, des médaillons à buste d’empereur surmontent des chapiteaux dorés. L’or des grandes croix penchées vers le possédé, les surplis blancs des frères, au bas, les brocards amples, les damas, les toques de velours des seigneurs

massés au premier plan, répondent à la somptuosité du cadre. [...] Un cortège de gondoles glisse avec légèreté. Elles sont menées avec une grâce incomparable par des *adolescents* dont la sveltesse se dessine sous la fantaisie charmante du costume. Vestes roses ou bleues aux manches à crevés et à bouffettes, *toques à aigrettes*, capuchons, justaucorps brochés, on dirait plutôt des pages ; parmi eux, un nègre conduit un grave personnage qui est un admirable portrait. Tout auprès, dans une autre gondole, un grillon blanc frisé forme une tache amusante auprès d'un patricien drapé de velours cerise. *Sur la rive on découvre les épisodes familiaux d'un quartier animé*. Tandis qu'un barbier, au seuil de sa boutique, essuie son rasoir et que des groupes de promeneurs vénitiens ou *musulmans s'arrêtent pour causer*, un nègre se courbe sous le poids d'un tonneau, un portefaix en manœuvre un autre, des enseignes de feuillage s'accrochent aux murs, des chemises sèchent, au haut d'une maison, en plein air sur une hampe de bois. Petit coin délicieux de vie prise sur le vif et notée avec amour, il complète le spectacle ordonné avec un sens si délicat de la beauté et du pittoresque (Rosenthal 1906, 47-51).

Che Proust abbia attinto a un testo specialistico per la descrizione del quadro non è cosa che sorprenda. La fisionomia di questo episodio della *Recherche* si delinea compiutamente nel 1916, quando, in uno scambio epistolare su cui tornerò in dettaglio più oltre (Proust 1970-1993, XV, 48-50, 56-58, 62-63), Maria Hahn – de Madrazo da sposata – suggerisce a Proust quale Carpaccio eleggere a perno della narrazione. Proust accoglie subito il consiglio; afferma di conoscere bene *Il miracolo della croce a Rialto*, che aveva visto con ogni probabilità di persona, alle Gallerie dell'Accademia, nel 1900; ma da quel viaggio a Venezia sono trascorsi sedici anni e, poiché le pubblicazioni in materia recano tutte delle riproduzioni in bianco e nero, Proust ammette che “je n'ai pas le tableau assez présent à l'esprit pour me rappeler les couleurs” (Kolb 1970-1993, XV, 62).

Anche questa ammissione è nota, ma non mi pare che se ne siano colte le implicazioni sul piano stilistico. Se è vero, come ho appena argomentato in disaccordo ad altre letture dell'episodio (Stella 2024), che la breve descrizione de *Il miracolo della croce a Rialto* è fortemente orientata in senso visuale, bisognerà concludere che ciò avviene attraverso, e non malgrado, il ricorso a un'intertestualità tanto smaccata da lambire il *pastiche*. Detto altrimenti, ciò che nel brano appare squisitamente iconico si deve, in realtà, a un surplus testuale. Infatti l'effetto di immedesimazione e trasparenza, che suggerisce un contatto con la tela, è garantito proprio dallo scrupolo cromatico che Proust desume dalla fonte (sino al parossismo: “velours cerise”), in scia alla constatazione che, nella figura dell'ecfrasi, “l'aggettivazione insolita e preziosa, a cominciare dagli alterati, è adibita volentieri, se non specialmente, alle definizioni coloristiche precise, dense e sfumate” (Mengaldo 2005, 27). Non che alla prosa di Proust faccia difetto il talento del colorista: basterà alludere, di scorcio, ai paesaggi campestri di Combray o alle splendide marine di Balbec. Però in un volume intenzionalmente sbiadito, perché cupo nei toni e meno incline alla descrizione, come *Albertine disparue* (0,59 colori per pagina, contro i 1,42 di *Du côté de chez Swann* e i 1,12 di *À l'ombre des jeunes filles en fleur*: Vago 2015, 100), l'estensione che la tavolozza del narratore registra in questa pagina deriva visibilmente dal calco intertestuale.

Più in generale, si ritrova in Proust la stessa volontà di resa materica degli ornamenti e delle vesti che caratterizza il saggio dei Rosenthal. In questo senso, il romanzo si limita a condensare e a ridistribuire i materiali di partenza: si noti per esempio come, nel ritratto degli adolescenti in gondola, vengano selezionati e poi congiunti due sintagmi distinti alla fonte (“par des adolescents en vestes roses, en toques surmontées d’aigrettes”); o ancora, nel paesaggio iniziale, come la ripetizione di “rouge” (nei Rosenthal sono rossi sia il cielo che i camini) sia elegantemente variata in “incarnat” – ma la precedente redazione manoscritta, ancora troppo fedele alla fonte, recava “ciel rouge et violet” (Tadié 1987-1989, IV, 1122). Sia detto per inciso che tali ritocchi, ancorché minimi, denotano non solo la consueta, maniacale cura dei dettagli, ma anche la necessità di appropriarsi del testo, di rifonderlo nel proprio stampo. “Incarnat”, un *hapax* in *Albertine disparue*, è riferito al cielo anche in *À l’ombre des jeunes filles en fleur*, quando, durante il viaggio in treno da Parigi a Balbec, poco prima dell’indimenticabile incontro con la lattaia, il finestrino dello scompartimento si trasforma in un quadro e consente al narratore, i cui occhi sono “incollati al vetro” per “vedere meglio”, un’ecfrasi del paesaggio appena rischiarato dall’alba.

Dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d’un petit bois noir, je vis des nuages échancrés dont le doux duvet était d’un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l’aile qui l’a assimilé ou le pastel sur lequel l’a déposé la fantaisie du peintre. Mais je sentais qu’au contraire cette couleur n’était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie. Bientôt s’amoncèlèrent derrière elle des réserves de lumière. Elle s’aviva, le ciel devint d’un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir (Tadié 1987-1989, II, 15).

[Nel riquadro del finestrino, al di sopra d’un boschetto nero, vidi delle nubi concave la cui dolce lanugine era d’un rosa fisso, morto, immutabile, come quello che tinge le piume dell’ala che se n’è imbevuta o il pastello dove l’ha collocato la fantasia del pittore. Ma io sentivo che, invece, quel colore non era né inerzia né capriccio, ma necessità e vita. Dietro, non tardarono ad accumularsi riserve di luce. Il rosa si ravvivò, il cielo divenne d’un incarnato che mi sforzavo, non staccando gli occhi dal vetro, di vedere meglio] (Raboni 1983-1993, I, 792-793).

Per tornare al nostro quadro, quello di Carpaccio, il grado di rielaborazione letteraria dell’immagine è dunque assai pronunciato. Tuttavia è proprio questo lavoro di cesello inter- e intratestuale a fare sì che in Proust il rapporto tra pagina e tela – pur essendo implicito, perché mediato da un testo esterno a quello che leggiamo – finisca per apparire viceversa immediato e diretto.

Credo che occorra fare un passo ulteriore. Ciò che si riscontra leggendo in parallelo i due testi è appunto l’enorme distanza che li separa in termini di *evidentia*. La descrizione dei Rosenthal è più esaustiva, fitta come è di particolari minutamente rendicontati, ma sfocia in una enumerazione abbastanza statica: il catalogo, per quanto impostato al superlativo, è teso all’elogio del “*pittoresque*” intrinseco al “petit coin délicieux de vie prise sur le vif” e rifiuta perciò sia la selezione delle immagini, sia la loro gerarchizzazione visiva. Proust, invece, pur seguendo il medesimo ordine di lettura della fonte – secondo un asse che taglia obliquamente la tela dall’alto in basso e da destra a sinistra: cielo, camini, ponte, capitelli, adolescenti in gondola,

personaggi sulla riva – disciplina la visione e la scandisce ritmicamente, perché la struttura dei suoi periodi impone al lettore un preciso punto di vista. In altre parole, a fare da distinguo, nella visualizzazione offerta dalla *Recherche*, è l'architettura sintattica. Si prendano ad esempio i due periodi che chiudono la descrizione:

Tandis qu'un barbier, au seuil de sa boutique, essuie son rasoir et que des groupes de promeneurs vénitiens ou musulmans s'arrêtent pour causer, un nègre se courbe sous le poids d'un tonneau, un portefaix en manœuvre un autre, des enseignes de feuillage s'accrochent aux murs, des chemises sèchent, au haut d'une maison, en plein air sur une hampe de bois (Rosenthal 1906, 51).

Je regardais le barbier essuyer son rasoir, le nègre portant son tonneau, les conversations des musulmans, des nobles seigneurs vénitiens en larges brocarts, en damas, en toque de velours cerise, quand tout à coup je sentis au cœur comme une légère morsure (Tadié 1987-1989, IV, 226).

I contenuti delle due frasi sono simili sin quasi alla lettera; identico, d'altra parte, è il soggetto, trattandosi di un ingrandimento condotto sulla medesima porzione del quadro ("la rive" dove "on découvre les épisodes familiaux d'un quartier animé" o, nella versione di Proust, "fourmillent les scènes de la vie vénitienne de l'époque"). Tuttavia la sintassi ordinaria del testo di partenza (due temporali esplicite legate per coordinazione, che anticipano quattro principali in serie paratattica) lascia spazio, nella *Recherche*, a una struttura inattesa, dal forte impatto emotivo: il verbo principale a inizio frase, che è ancora una volta un *verbum videndi* ("je regardais"), regge tre subordinate implicite, via via più libere di aderire alla *res visa* (infinitiva la prima, nominale la terza; nel mezzo, l'uso del participio presente con valore verbale). Ne risulta, sul piano iconico, una *climax* ascendente, poiché la terza proposizione, priva di verbo (si tratta di una specie di complemento oggetto espanso di "je regardais") accumula in compenso maggiori dettagli tessili e cromatici, azzerando per un momento l'azione e rimpiazzandola con i lussuosi *realia* della Venezia quattrocentesca. Questi *realia* appartengono, peraltro, a un luogo differente della medesima fonte, da cui i sintagmi vengono prelevati per poi essere rifunzionalizzati in coda allo zoom (si vedano, nei Rosenthal, "les brocarts amples, les damas, les toques de velours des seigneurs" e "un patricien drapé de velours cerise"). L'esito complessivo è un effetto di indugio, di frenata inevitabile e sognante: in attesa di un verbo destinato a non arrivare, lo sguardo del narratore naufraga alla metà del periodo, smarrendosi nella sequenza appositiva dei damaschi e dei velluti.

II. Tempo del quadro, del racconto, dell'autore

È però la subordinata che segue a segnalare la singolarità dell'ecfrasi proustiana. Invece di chiudere la frase assieme alla descrizione di ciò che accade sulla riva della Venezia dipinta, Proust scarta di lato e rilancia. Il risultato rimanda alle conclusioni di Mengaldo sul ruolo dello stile nominale all'interno dell'ecfrasi:

Le frasi nominali, generalmente brevi o brevissime, sono connaturali alla presenzialità dell'opera d'arte e all'opportunità di "staccarne" singoli costituenti, ma, nel rapporto con le frasi verbali cir-

costanti, funzionano anche da *mise en relief* e sollecitano senso dell'improvviso, sprezzatura o enfasi (Mengaldo 2005, 29).

Dalla "presenzialità" del dipinto, che ha raggiunto il culmine nella serie perfettamente immobile delle apposizioni, si passa al "senso dell'improvviso" di ciò che segue, con un effetto anacronico di stacco e distanziamento. La proposizione temporale ("quand"), puntellata da un'espressione squisitamente proustiana come "tout à coup", ha infatti un manifesto valore di rottura – davvero splendida, sia detto per inciso, la traduzione di Raboni, che fa slittare l'avverbio prediletto da Proust (Lavagetto 2011, 114-121) in posizione aggettivale: "quando sentii al cuore come un *improvviso*, leggero morso".

Ora, anche nella descrizione dei Rosenthal troviamo una subordinata analoga; la sua funzione, però, è radicalmente diversa. La congiunzione che inaugura il periodo ("tandis que") si limita a indicare la contemporaneità dei diversi bozzetti cavati da Carpaccio: le azioni compiute dal barbiere, dai conversatori e dal facchino – oltre che dagli elementi del paesaggio, animati e inanimati, che vengono tralasciati nella riscrittura di Proust – avvengono simultaneamente, in quello che potremmo chiamare *tempo del quadro*. È il tempo più riconoscibile dell'ecfrasi: un indicativo presente, generalizzato e pervasivo ("essuie", "s'arrêtent", "se courbe", "manœuvre", "s'accrochent", "sèchent"), che comprime la molteplicità dell'immagine e la schiaccia sull'attimo della visione.

In Proust questo tempo, invece, s'incrina. Già prima dell'accelerazione impressa, nella frase che stiamo esaminando, dall'ingresso del "tout à coup", il periodo precedente aveva delineato un conflitto tra il presente della tela (anche in Proust le scene di Carpaccio "fourmillent") e il movimento degli occhi del narratore, declinato invece al passato remoto ("mes yeux revinrent à la rive où fourmillent les scènes"). Si noti l'eleganza del chiasmo soggetto/verbo/verbo/soggetto, che rimarca il cozzo tra i due tempi verbali, e la transizione rapidissima che connette sguardo e visione attraverso lo zoom ("à la rive où"). In questa frase lo staccato dell'avverbio iniziale ("enfin, avant de quitter le tableau": quasi una nota puntata sullo spartito dell'ecfrasi), prepara quanto segue, dal momento che, come attesta in maniera irrevocabile la *consecutio*, lo scarto dato dal "tout à coup" è declinato a sua volta al passé simple ("quand tout à coup je sentis").

Se ne evince che un "improvviso, leggero morso" al cuore del narratore non concerne le azioni che avvengono nel telero di Carpaccio, sebbene queste ci siano appena state presentate in serie, bensì lo sguardo del narratore stesso, che il *verbum videndi* presenta all'imperfetto ("je regardais [...] quand tout à coup je sentis"). Il tempo di questa subordinata, in definitiva, non è il *tempo del quadro*, in cui pure Proust ci ha trascinato con tanta convinzione e abilità, ma il tempo di chi guarda quel quadro nella finzione romanzesca: il *tempo del racconto*. Lo conferma d'altra parte quanto segue: *nel quadro*, addosso a uno dei compagni della Calza, il narratore identifica quanto già stava *nel racconto*, sia pure a una distanza di qualche centinaio di pagine. Guardando Carpaccio, il narratore riconosce il mantello che Albertine aveva indossato l'ultima sera della loro storia, a Versailles, nell'episodio vespertino che chiude *La*

Prisonnière (Tadié 1987-1989, III, 906-911). Il passo successivo all'ecfrasi del dipinto di Carpaccio – la citazione continua, senza interruzioni, il brano precedente, e il soggetto è dunque Albertine – illustra le ragioni concrete del riconoscimento.

Toujours prête à tout, quand je lui avais demandé de partir, ce triste jour qu'elle devait appeler dans sa dernière lettre *deux fois crépusculaire puisque la nuit tombait et que nous allions nous quitter*, elle avait jeté sur ses épaules un manteau de Fortuny qu'elle avait emporté avec elle le lendemain et que je n'avais jamais revu depuis dans mes souvenirs. Or c'était dans ce tableau de Carpaccio que le fils génial de Venise l'avait pris, c'est des épaules de ce compagnon de la Calza qu'il l'avait détaché pour le jeter sur celles de tant de Parisiennes qui certes ignoraient comme je l'avais fait jusqu'ici que le modèle en existait dans un groupe de seigneurs, au premier plan du *Patriarche di Grado*, dans une salle de l'Académie de Venise. J'avais tout reconnu, et le manteau oublié m'ayant rendu pour le regarder les yeux et le cœur de celui qui allait ce soir-là partir à Versailles avec Albertine, je fus envahi pendant quelques instants par un sentiment trouble et bientôt dissipé de désir et de mélancolie (Tadié 1987-1989, IV, 226).

[Sempre pronta a tutto, quando le avevo chiesto di uscire, quel triste giorno che nella sua ultima lettera avrebbe ricordato come due volte crepuscolare, perché scendeva la notte e perché stavamo per separarci, si era gettata sulle spalle un mantello di Fortuny che il giorno dopo aveva portato con sé e che non era mai più tornato poi nei miei ricordi. Era in un quadro del Carpaccio che l'aveva preso il geniale figlio di Venezia, era dalle spalle di quel compagno della Calza che l'aveva tolto per gettarlo su quelle di tante parigine che certamente, come me sino a quel momento, ignoravano che il suo modello era lì in quel gruppo di signori, in primo piano nel Patriarca di Grado in una sala dell'Accademia di Venezia. Avevo riconosciuto tutto, e per un attimo, poiché il mantello dimenticato m'aveva restituito, perché lo guardassi, gli occhi e il cuore di chi stava quella sera per andare a Versailles con Albertine, fui invaso per qualche istante da un sentimento torbido e subito dissipato di desiderio e di malinconia] (Raboni 1983-1993, IV, 278).

Il telero di Carpaccio sfuma rapidamente sullo sfondo, mentre in primo piano si accampa la vicenda amorosa (e quindi sempre romanzesca) del narratore. Come il lettore già sa, il mantello che Albertine indossava durante quella passeggiata in carrozza a Versailles, la notte prima della sua fuga, era stato confezionato dal sarto, scenografo e designer Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), nato a Granada ma veneziano d'adozione ("le fils génial de Venise"). Il narratore l'aveva regalato alla ragazza sperando di addolcire, a suon di costosissime *toilettes*, la reclusione postale dalla propria gelosia. La scoperta che avviene davanti a *Il miracolo della croce a Rialto* riguarda la "fonte" di Fortuny: il moderno stilista ha scovato quel mantello nell'antico quadro di Carpaccio e ne ha imitato il disegno, così da gettare un sontuoso capo rinascimentale sulle spalle "de tant de Parisiennes".

Questo straordinario stratagemma narrativo getta all'indietro un cono di luce che, come spesso accade nella *Recherche*, illumina gli equilibri compositivi sottesi alle larghe campate del romanzo. L'intelaiatura intratestuale del passo, d'altronde, non potrebbe essere più robusta, ancorata come è a una citazione diretta, in corsivo nel testo della Pléiade, che duplica un altro luogo dell'opera: l'ultima lettera di Albertine al narratore, che era già stata riportata per intero in una delle sezioni precedenti di *Albertine disparue* (Tadié 1987-1989, IV, 50-51). Ma



3 | Vittore Carpaccio, *L'Incontro dei fidanzati e partenza per il pellegrinaggio*, 1495, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

anche al di là delle riprese puntuali, ciò che viene esplicitato qui è il disegno architettonico – in senso letterale: è Proust a parlare di “charpente romanesque”, un telaio romanresco (Kolb 1970-1993, XV, 56) – che era stato illustrato, nel 1916, a Maria de Madrazo.

Eletta a confidente del piano per la *Recherche* in quanto sorella di un amico prediletto, Reynaldo Hahn, ma soprattutto perché ben informata sui lavori di Fortuny, di cui era la zia acquisita – aveva sposato Raimundo de Madrazo, fratello della madre di Fortuny – Maria riceve tre lettere di Proust, datate al 6 e al 17 febbraio e al 10 marzo 1916, in cui si affronta il ruolo che Fortuny avrà nel romanzo. Sfortunatamente non possediamo le risposte di Maria, ma ciò che resta del carteggio è sufficiente a una ricostruzione di massima. Dapprima Proust chiede delle informazioni generali sulle fonti veneziane di Fortuny (6 febbraio); poi, su sollecitazione di Maria, concentra le sue domande sul rapporto tra Fortuny e Carpaccio (17 febbraio); infine, entusiasta per un suggerimento più circoscritto della corrispondente, che gli ha consigliato di scegliere per l'episodio veneziano del romanzo *Il miracolo della croce a Rialto*, rievoca la sua lunga frequentazione di Carpaccio e quasi abbozza un primo tentativo ecfrastico di lettura del quadro. Nel mezzo, vale a dire nella lettera del 17 febbraio, Proust è sceso nei dettagli, illustrando il disegno complessivo della trama: i riferimenti, in fatto di libri e di partizioni, sono giocoforza provvisori, ma si riconoscono chiaramente gli snodi decisivi che, nella redazione definitiva della *Recherche*, occuperanno non solo il sesto, ma il quinto e addirittura il secondo volume dell'opera. Il *Leitmotiv* Fortuny-Carpaccio è insomma destinato, sin dal 1916, a saldare una sequenza di lacerti romanzeschi – sono i brani, disseminati nell'ampia partitura della *Recherche*, del tema di Albertine – così da puntare risolutamente, attraverso Venezia e Carpaccio, a un altro miracolo, sia pure laico e tutto letterario: quello del tempo ritrovato.

Non ho modo, in questa sede, di vagliare nel merito questa impalcatura narrativa, su cui mi propongo di tornare altrove. L'analisi, peraltro, andrebbe suffragata anche da una prospettiva genetica, perché le eco e le riprese tra i diversi brani del *Leitmotiv*, tesi a irrobustire la sua "charpente romanesque", sono straordinariamente puntuali e lasciano ipotizzare una stesura contestuale. Per ora sarà sufficiente ricordare, a titolo di esempio, l'ecfrasi di un altro quadro di Carpaccio, *L'incontro dei fidanzati e partenza per il pellegrinaggio* dal ciclo di Sant'Orsola (1495) [Fig. 3] – il telero non è menzionato esplicitamente nel testo, ma lo si riconosce senz'altro tra le righe – che, in *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, viene messa in bocca a un personaggio, il pittore Elstir.

Les navires étaient massifs, construits comme des architectures, et semblaient presque amphibies comme de moindres Venises au milieu de l'autre, quand amarrés à l'aide de ponts volants, recouverts de satin cramoisi et de tapis persans, ils portaient des femmes en brocart cerise ou en damas vert, tout près des balcons incrustés de marbres multicolores où d'autres femmes se penchaient pour regarder, dans leurs robes aux manches noires à crevés blancs serrés de perles ou ornés de guipures. On ne savait plus où finissait la terre, où commençait l'eau, qu'est-ce qui était encore le palais ou déjà le navire, la caravelle, la galéasse, le Bucentaure (Tadié 1987-1989, II, 252).

[Le navi erano massicce, elaborate come architetture, e sembravano quasi anfibiae, come piccole Venezie in mezzo alla grande, quando, ormeggiate a ponti volanti, ricoperte di raso cremisi e di tappeti persiani, ospitavano donne in broccato rosso ciliegia o in damasco verde, rasente ai balconi incrostati di marmi policromi da dove altre si sporgevano a guardare, nei loro abiti con le maniche nere a spacchi bianchi serrati da perle o adorni di trine. Non si sapeva più dove finisse la terra, dove cominciasse l'acqua, che cosa fosse ancora palazzo o già nave, caravella, galeazza, Bucintoro] (Raboni 1983-1993, I, 1086).

Sorvolando sul quadro d'insieme, che al di là del suo indubbio fascino si dimostra improntato, specie per la ghiottoneria materica del lessico, alla medesima ricerca di *enàrgheia* di cui ho già accennato, a spiccare non sono tanto i tessuti preziosi, di prammatica in simili passaggi, ma una notazione coloristica più circostanziata e riconoscibile ("femmes en brocart cerise") e l'aggettivo scelto per i balconi ("incrustés", come i camini-tulipani sopra Rialto): due termini che, come si è visto, in *Albertine disparue* Proust attinge direttamente al *Carpaccio* del 1906.

Torniamo però a stringere l'inquadratura e riprendiamo il filo del nostro *close reading*. Ciò che mi preme rimarcare qui, per quanto spetta nello specifico all'ecfrasi del *Il miracolo della croce a Rialto*, è l'influenza che il *tempo del racconto* esercita sulle temporalità dello sguardo, che abbiamo già dimostrato plurime e, almeno in potenza, divergenti e contraddittorie. L'intratestualità, in Proust, ha forzatamente una dimensione verticale, prospettica e diacronica. Come avevano intuito già Auerbach (1956, 320-326; Castellana 2010, 31-32) e Muller ([1965] 2019), tra i diversi io del narratore, resi di volta in volta attuali o inattuali dal susseguirsi degli eventi e dai moti, mai pacificati, della memoria involontaria, c'è un continuo confronto che relativizza e storicizza il punto di vista. Ne fa fede anche il testo su cui stiamo lavorando: nel momento in cui riconosce, all'interno dell'immagine, il mantello di Albertine, il

narratore non può più guardare quel quadro con gli stessi occhi. La metafora va presa alla lettera, perché il testo la concreta in realtà psicologica: l'io narrante (all'altezza di *Albertine disparue*) viene letteralmente rimpiazzato, durante l'atto della visione, da un io passato (l'io narrante della *Prisonnière*). La metamorfosi, d'altronde, riguarda l'interiorità del "cuore" ma pure, ed è una spia rivelatoria, gli "occhi" di chi narra ("le manteau oublié m'ayant rendu pour le regarder les yeux et le cœur de celui qui allait ce soir-là partir à Versailles avec Albertine").

Sarebbe tuttavia scorretto attribuire a questo processo trasformativo una direzione univoca, di matrice psicologica o, per tornare agli istituti del romanzo, intratestuale. Infatti, la deformazione è duplice oltre che reciproca, perché il soggetto e l'oggetto ne sono entrambi investiti e tendono anzi a invertire i propri ruoli. Da un lato, certo, c'è l'azione di chi guarda: gli occhi del narratore non si limitano alla selezione e alla gerarchizzazione dell'immagine (nella sezione più propriamente ecfrastica del passo, quella inaugurata da "je voyais pour la première fois"), ma procedono a una sua risemantizzazione arbitraria, dal momento che *Il miracolo della croce a Rialto*, di per sé, non ha niente a che fare con Albertine. Dall'altro lato, però, l'immagine agisce a sua volta: il quadro di Carpaccio percorre a ritroso lo sguardo, sino a toccare l'intimità dell'osservatore ("je regardais [...] quand tout à coup je sentis au cœur") e a imporgli persino, secondo le leggi della memoria involontaria, una sorta di reset emozionale. Non a caso, in questo frangente è il mantello dipinto a fare da soggetto ("le manteau [...] m'ayant rendu").

La questione costeggia, se non mi sbaglio, quella posta dal saggio di Didi-Huberman *Devant l'image*, là dove la "paradossale fecondità dell'anacronismo" è argomentata proprio a partire dall'incontro, obliquo e inatteso, con un'opera d'arte rinascimentale. Mentre attraversa il corridoio orientale della clausura, nel convento di San Marco, a Firenze, l'autore è colpito da un finto marmo affresco, ad altezza d'occhio, da Beato Angelico. Guardando sbadatamente questo "riquadro di pittura", che gli sembra, sulle prime, avere soltanto una piana funzione decorativa, l'autore nota che tale "affresco rosso, picchiettato di macchie erratiche", è stato realizzato con schizzi di colore a pioggia da breve distanza, adoperando una tecnica simile al dripping modernista. Ciò provoca "uno choc, uno strappo nel velo, un'irruzione o un'apparizione del tempo" e persino "una sorta di somiglianza fuori posto" tra Beato Angelico e Jackson Pollock. Naturalmente, come Didi-Huberman rimarca subito dopo, "tale rassomiglianza" non è, in effetti, che uno "pseudomorfismo". Un'analisi seria dell'opera non può che mettere in crisi tale paragone, dimostrando che "Beato Angelico non è in nessun caso il progenitore dell'action painting". Tuttavia, "la storia non se la cava così a buon mercato, poiché sussiste il paradosso, il disagio del metodo" (Didi-Huberman [2000] 2007, 22-23).

In altre parole, a valle del gesto critico di elezione, dopo che lo sguardo gettato sul finto marmo ha fatto da miccia per il collegamento con Pollock, sarebbe ingenuo credere di poter tornare senza conseguenze al "*procedere storico standard*". Al contrario, occorre prendere coscienza che "l'emergere dell'oggetto storico in quanto tale" è stato reso possibile da "un momento anacronistico quasi aberrante, qualcosa come un sintomo nel sapere storico". Ne consegue

che l'anacronismo – il dripping di Pollock in Beato Angelico, il mantello di Albertine in Carpaccio – non risulta emendabile alla stregua di un errore, di un calcolo indebito che si possa espungere dalla visione, perché entra invece a far parte, in maniera costitutiva, di una cronologia che è sempre plurima e composita.

L'accostamento tra queste due ecfrasi anacroniche è meno spericolato di quanto sembri, se è vero che in questa medesima pagina (Didi-Huberman [2000] 2007, 22), per definire “il più-che-presente di un atto reminiscente” con cui è possibile “accedere ai molteplici tempi stratificati, alle sopravvivenze, alle lunghe durate del più-che-passato mnestico”, viene chiamato in causa proprio Proust: un Proust filtrato da Walter Benjamin, e ricondotto dunque in maniera sin troppo piana ai concetti di costellazione, di montaggio e di risveglio; ma un autore che, in ogni caso, riesce paradigmatico di quella temporalità non lineare, ondivaga e sgheмба che per Didi-Huberman, secondo il magistero di Aby Warburg, appartiene tanto ai soprassalti della memoria, quanto alla storia della cultura.

Ciò che colpisce maggiormente, nel breve passo di *Albertine disparue* che stiamo esaminando, è semmai la molteplicità dei piani. Rispetto al saggio di Didi-Huberman, infatti, in Proust la sfaccettatura temporale dell'ecfrasi mi sembra persino maggiore, dal momento che è organizzata su tre livelli anziché due. Provo a illustrare, per contrasto, questa triplice articolazione. L'anacronismo, in *Devant l'image*, si dà tra il tempo del quadro e quello che definirei il tempo dell'autore, perché è nel secondo, e non nel primo, che l'action painting costituisce un possibile referente per il falso marmo di Beato Angelico. Ora, non servirà rimarcare che anche in Didi-Huberman è all'opera un io finzionale, poiché chi percorre il corridoio orientale del convento di San Marco, portandoci di fronte alla *Madonna delle ombre*, è una prima persona cava forgiata a fini speculativi; ma poiché di un saggio si tratta, e di un saggio di storia dell'arte, il ruolo di questo io rimane marginale e accessorio. Non si dà un tempo del racconto in cui la sua vicenda si sviluppi e la sua fisionomia si definisca, così che possiamo serenamente ricondurre i suoi connotati, con buona approssimazione, a quelli dell'autore.

Ma il narratore e l'autore della *Recherche* sono senz'altro delle *personae* distinte. Se il primo racconta le proprie vicende per ordine, almeno sino a un certo punto – l'infanzia vagamente ossessiva, un'adolescenza parecchio pruriginosa, l'inutile vita mondana sino alla vocazione letteraria – il secondo contempla quegli eventi dalla posizione sopraelevata, panoramica e risolutiva di un *panopticon*, quando il tempo perduto è già stato ritrovato nella scrittura. Questa scissione interna è frutto dell'ibridazione, già lucidamente riscontrata da Auerbach (1956, 320), tra le modalità della prima persona ottocentesca e la rappresentazione della coscienza pluripersonale tipica del modernismo letterario, da Joyce a Woolf. L'io di Proust è un io metamorfico, in perenne espansione, che ingloba gli altri personaggi sino a immaginarne le affezioni (*Un amour de Swann*) e che assorbe sia il narratore che l'autore, ma senza assimilarli del tutto, perché ciò che il primo narra esiste soltanto in quanto è stato scritto *ex post* dal secondo.

Il confine tra questi due versanti dell'io è senza dubbio labile (Lavagetto 2011), tanto che lo stesso Proust lo calpesta più volte. È quanto accade, per esempio, in una delle lettere a Maria de Madrazo, quando, al momento di ricapitolare la “charpente romanesque” del *Leitmotiv* Fortuny-Carpaccio, Proust adopera un “je” e un “moi” che, sul piano grammaticale, appaiono identici a quelli appena spesi in vezzi mondani e in consigli sui titoli di borsa.

J'avoue pourtant que cette lettre où (pour laisser momentanément de côté l'aspect 'gentillesse') vous parlez avec une maestria fantastique successivement du Southern Pacific et de Carpaccio, a de quoi éblouir. Que je regrette d'être un pauvre homme malade et que j'aimerais être valide et aller avec vous voir des musées et faire des affaires ! [...] Quand Albertine plus tard (troisième volume) est fiancée avec moi, elle me parle des robes de Fortuny (que je nomme à partir de ce moment chaque fois) et je lui fais la surprise de lui en donner. [...] Le roman suit son cours, elle me quitte, elle meurt. Longtemps après, après de grandes souffrances que suit un oubli relatif je vais à Venise mais dans les tableaux de xxx (disons Carpaccio), je retrouve telle robe que je lui ai donnée (Kolb 1970-1993, XV, 56-57).

Ma si prenda un altro passo della stessa lettera, dove la distinzione tra romanzo e saggio si fa improvvisamente netta:

En principe dans la suite de mon Swann, je ne parle d'aucun artiste puisque c'est une œuvre non de critique mais de vie. Mais il est probable, si du moins je laisse les derniers volumes tels qu'ils sont, qu'il aura une exception unique et pour des raisons de circonstance et de charpente romanesque, et que cette exception sera Fortuny (Kolb 1970-1993, XV, 56).

Il punto non potrebbe essere più chiaro. Fortuny, in quanto artista in carne e ossa e contemporaneo di Proust, nella *Recherche* fa eccezione, dal momento che, per ragioni di circostanza e di architettura narrativa, gli è concesso sgattaiolare dal *tempo dell'autore* al *tempo del racconto*, superando di slancio la partizione tra saggio e romanzo, tra “critique” e “vie”.

Vero è che il più delle volte, nella *Recherche*, questa frontiera rimane chiusa: ne fanno fede i profili d'invenzione, schiettamente romanzeschi, di Vinteuil, Elstir e Bergotte. Tuttavia ho l'impressione che tale “exception” fatta per il mantello di Albertine sia meno “unique” di quanto vorrebbe Proust. Ne testimonia proprio l'ecfrasi di Carpaccio in *Albertine disparue*. Appena prima di nominare Fortuny, il testo si concede altre due escursioni anacroniche, del tutto assenti nel brano più compassato dei Rosenthal. Dapprima il fiorire di forme e di colori dei camini-tulipani di Carpaccio è paragonato alla pittura di James Abbott McNeill Whistler (1834-1903: “le rouge épanouissement de tulipes fait penser à tant de Venises de Whistler”); subito dopo, il pomposo abbigliamento degli adolescenti in gondola riconduce ai balletti russi, e più precisamente ai costumi e alle scenografie che Josep Maria Sert, ispirandosi alla pittura veneziana e segnatamente a Paolo Veronese, aveva disegnato per *La leggenda di Giuseppe* di Richard Strauss, anch'egli nominato assieme all'autore del soggetto, Harry Kessler (prima rappresentazione nel 1914: “évoquait vraiment Carpaccio dans cette éblouissante Légende de Joseph de Sert, Strauss et Kessler”).

Per quanto raffinate e ghiotte, le due citazioni hanno poco a che fare con l'ecfrasi. Non ne violano esplicitamente i dettami, dato che la figura inclina spesso, viceversa, all'analogia *inter artes* (Mengaldo 2005, 44-47), ma ne depotenziano in qualche misura il potere incantatorio, di immersione e di identificazione. La "presenzialità" del tempo del quadro – ciò che accade dentro la tela mentre la si guarda – viene infatti contraddetta non solo dal tempo del racconto, per sua natura consequenziale e diacronico, ma pure dalla contemporaneità di chi scrive, da un tempo dell'autore che sovrappone d'istinto, alla Venezia favolosa di Carpaccio, quella altrettanto fiabesca ma volutamente artificiale di Sert e di Whistler: una Venezia da palcoscenico, ricreata in atelier o dietro le quinte, e improntata, più che alla pittura di fine Quattrocento, alle improbabili nudità sadomaso di Sergej Pavlovič Djagilev o alle cose squisite di gusto discutibile voracemente accumulate, dall'altra parte dell'Atlantico, da Isabella Stewart Gardner.

Se ne può concludere, allora, che nel Carpaccio di Proust si dà qualcosa come un tempo plurimo, policentrico e stratificato. Non è un esito del tutto inatteso: già il Lessing del Laocoonte faceva del cortocircuito tra testo e immagine una questione di tempi – per la distanza incolmabile, a suo dire, tra la diacronia del primo e la sincronia della seconda, tra l'articolazione cronologica della letteratura e l'estensione spaziale delle arti figurative. Come chiosa in maniera esemplare, ancora una volta, Mengaldo:

è chiaro che l'ékphrasis si dà in un linguaggio, la lingua, per sua natura lineare, narrativo o discorsivo, che si svolge nel tempo, di contro all'astanza e alla compresenza degli elementi propri delle arti figurative [...]. Dunque il critico, come ho mostrato, può estrarre e valorizzare dal repertorio linguistico quei tratti, come la deissi o la sintassi nominale o l'elencazione se occorre protratta, che meglio possono dire quell'astanza o addizionalità [...]. Ma in linea generale non può che narrare il quadro o anche la scultura, facendo di necessità virtù, e cioè temporalizzando variamente l'opera figurativa (Mengaldo 2005, 61-62).

Rimane il fatto che Proust, al momento di "temporalizzare" Carpaccio, varia e radicalizza il processo ben oltre i limiti consueti. L'ecfrasi de *Il miracolo della croce a Rialto* diventa, così facendo, una *mise en abîme* della *Recherche* tutta: un'opera cattedrale, "antica ma vivente, onnicomprensiva, stratificata" (Sparvoli 2023, 218), in cui le diverse temporalità del testo, saldate le une alle altre e anzi incastrate tra loro, incrociate e sovrapposte, mimano il prodigioso incedere, nel tempo oltre che nello spazio cittadino, della chiesa di Saint-Hilaire a Combray:

Tout cela faisait d'elle pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville : un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps – déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux (Tadié 1987-1989, I, 60).

[Tutto questo ne faceva, per me, qualcosa di completamente diverso dal resto della città: un edificio che occupava, per così dire, uno spazio a quattro dimensioni (la quarta era quella del Tempo) e che, dispiegando attraverso i secoli la sua navata, sembrava aver varcato e sconfitto, di campata in campata, di cappella in cappella, non solo qualche metro, ma epoche successive, dalle quali usciva in trionfo] (Raboni 1983-1993, I, 75).

Bibliografia

Fonti

Kolb 1970-1993

M. Proust, *Correspondance*, édité par P. Kolb, 21 voll., Paris 1970-1993.

Raboni 1983-1993

M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, edizione diretta da L. De Maria e annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria; traduzione di G. Raboni; prefazione di C. Bo, 4 voll., Milano 1983-1993.

Tadié 1987-1989

M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, édité par J. Tadié, 4 voll., Paris 1987-1989.

Riferimenti bibliografici

Auerbach 1956

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956.

Castellana 2010

R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, "Italianistica" 39.1 (2010), 23-45.

Collier 1986

P. Collier, *Mosaici proustiani. Venezia nella Recherche*, Bologna 1986.

Didi-Huberman [2000] 2007

G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino 2007.

Fraisse [1990] 2014

L. Fraisse, *L'Œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris 2014.

Lavagetto 2011

M. Lavagetto, *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, Torino 2011.

Mengaldo 2005

V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino 2005.

Metlica 2021

A. Metlica, *La macchina mitologica della venezianità. Retorica barocca e imperialismo fascista*, "SigMa" 5 (2021), 343-370.

Muller [1965] 2019

M. Muller, *Les voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, Genève 2019.

Rosenthal 1906

G. et L. Rosenthal, *Carpaccio*, Paris 1906.

Sparvoli 2016

E. Sparvoli, *Proust costruttore malinconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, Roma 2016.

Sparvoli 2023

E. Sparvoli, *Marcel Proust. La vita, la scrittura*, Roma 2023.

Stella 2024

M. Stella, *Venezia tra Sodoma e Gomorra: l'ogiva, il linguaggio, il segno*, "Comparatismi" 9 (2024), 371-385.

Vago 2015

D. Vago, *Proust en couleur*, Paris 2015.

Wada 2020

E. Wada, *Polysémie allusive d'un nom propre disparu: Picpus*, "Bulletin d'informations proustiennes" 50 (2020), 105-116.

English abstract

This essay examines the "plural time" of ekphrasis in Proust's depiction of Carpaccio's *The Miracle of the True Cross at the Rialto* in *Albertine disparue*. It first situates Venice as a structuring "pillar" in the *Recherche*, where Venetian paintings act as architectural buttresses that bind the narrative. Focusing on the Accademia episode, it shows that Proust's description—seemingly direct—actually rewrites the Rosenthals' monograph on Carpaccio, borrowing its chromatic precision while reshaping it through syntax, rhythm, and selective detail to create enargeia. Crucially, the passage shifts from the painting's present to the narrator's story-time when he recognizes, on a Calza companion, the model for Albertine's Fortuny mantle, forging an intratextual bridge to earlier episodes. Proust layers three temporal planes — the time of the canvas, of the narrated experience, and of the author — complicating ekphrasis with anachronistic glances to Whistler and the Ballets Russes. The result is a *mise en abyme* of the *Recherche*'s cathedral-like architecture, where intertext, memory, and vision interlock across time.

keywords | Ekphrasis; Temporality; Intertextuality; Proust; Venice.

La Resurrezione di Piero della Francesca in un'ecfrasi fortiniana

Andrea Verri

Sansepolcro, del 1956, in *Poesia e errore*, nasce, per stessa ammissione di una nota di Fortini, dalla *Resurrezione di Cristo* di Piero della Francesca a Sansepolcro (Lenzini 2021, 194, 218). In basso nel quadro si trovano le guardie, che nella poesia sono taciute. Due di loro danno la schiena al sepolcro basso, su cui poggia il piede sinistro di Gesù risorto. Dietro di lui lo sfondo della campagna, a sinistra spoglia, a destra più verde, come un prima e un dopo la resurrezione (De Tolnay 1954, 39). Lo spazio che Longhi definisce "irrealistico" (Longhi 2024, 445), è ad esempio oggetto di interpretazione da parte di Cacciari (2007, 32).

Il vento magro che divide gli orti
e aizza ombre di salici e spini,
e lassù ali e gelo s'affilano... Re forte
che sorridi dal fondo, ora dà
al freddo le pupille
e guardami. Tu muto
fissando me, dici che tutto ormai
abbiamo saputo. E che vera è stata la morte.
Ma eguali ora ci porta il vento e vivi.
Re in me compagno risorto, una sciarpa alla gola,
chiuse a pugno le mani sulle piaghe,
fianco a fianco smarriti di gioia,
andiamo parlando del marzo
azzurro al di là della sorte.

La poesia inizia con lo sfondo, il paesaggio descritto ha tratti ostili: un "vento magro" lo turba, "divide gli orti", smuove i salici e "gli spini", i pruni selvatici che sono presenti anche, con "spino", nel v. 13 di *Per un compagno ucciso* in *Foglio di via e altri versi*, la prima raccolta del poeta (De Luca 2022, 153, 155). In *Sansepolcro* vengono così proiettate ombre ("aizza ombre") in movimento violento come cani incitati all'offesa. In cielo, l'indeterminato "lassù", "ali e gelo s'affilano", sorta di minacciose armi incombenti (Lenzini 2021, 194).

Dopo tre punti di sospensione, a fine del terzo verso, compare il "Re forte", che è di derivazione biblica (Dan. XI, 3), subito dopo di nuovo separato, in questo caso dalla fine del verso, cui segue il pronome relativo "che". È isolato esattamente come in effetti Gesù risorto si staglia nel quadro. Sembra concordare col quadro anche l'indicazione spaziale: "Dal fondo" al verso 4. Però il volto di Gesù del quadro (anch'esso oggetto di interpretazione per esempio di



Piero della Francesca, *Resurrezione di Cristo*, affresco e tempera, Sansepolcro, 1458-1474, Museo Civico.

Cacciari 2007, 41, 48) non sorride, quello della poesia sì; è stato osservato che il Gesù della poesia “ben poco ha a che fare con il ‘torvo manente umbro’ e ‘accigliato colono imbalsamato dal sole’ di Longhi” (Lenzini 1999, 41, 48). Invece, come il Gesù dipinto, quello della poesia, ai versi 6-7, è “muto” e fissa chi lo guarda, nel caso della poesia l’io, “me”. Ancora, il Gesù della poesia ai versi 7-8 trasmette a chi lo guarda proprio quello che pare voler testimoniare il Gesù del quadro: “dici che tutto ormai / abbiamo saputo. E che vera è stata la morte”. Nonostante

le differenze evidenziate, al netto dell'intromissione dell'io della poesia, che si rivolge a Gesù e gli chiede che lo guardi, ai versi 4-6, questa prima parte, per assenza di suoni e mancanza di movimento, ha evidentemente come suo referente extratestuale il quadro.

Dal verso 9, però, troviamo Gesù fuori dal quadro, insieme all'io della poesia, come se, nel quadro, l'aver la gamba sinistra piegata col piede sulla cornice del sepolcro fosse l'atto iniziale dello scavalco per uscire e entrare nella vita di chi guarda, nella sua realtà storica. Il sorridere del Gesù della poesia forse è l'annuncio di questa seconda parte. Egli forse esce dal quadro e entra nella vita di chi guarda proprio perché chi lo guardava nella prima parte della poesia lo ha interpellato, lo ha richiamato.

Quanto accade tra prima e seconda parte del testo sembra in linea con alcuni tratti del più generale discorso critico sull'arte, individuati da Mengaldo. La presenza dell'io richiama la "torsione forte in senso soggettivistico" del "discorso critico moderno" (Mengaldo 2005, 32). Legata a questo aspetto è pure un'altra tendenza della critica moderna d'arte (Mengaldo 2005, 35), che *Sansepolcro* ricorda: "l'indirizzo a terzi si svolge in un vero e proprio spessore di dialogo, ora coi lettori/spettatori ora, e non raramente, con l'autore stesso dell'opera o un suo personaggio". Per quanto riguarda lo scambio tra opera e realtà, Mengaldo osserva come similitudini e forme simili, nella descrizione delle opere, possono portare alla "evasione emozionale e fantastica dall'opera" (Mengaldo 2005, 55-59). Più avanti nota come in casi simili si giunga "al punto delicato in cui l'opera d'arte sprigiona in pari tempo realtà e illusionismo, obbligando il critico a muoversi contemporaneamente sui due piani" (Mengaldo 2005, 60).

Avvicinabile a *Sansepolcro* è ancora la tendenza della critica alla "temporalizzazione [...] esplicita" dell'opera d'arte: "indicare ciò che, non presente o presente per connotazione nell'opera, si può chiamare in gergo linguistico una sua *presupposizione*", nel caso di specie "estrapolazioni verso un futuro [...] contenuto nell'opera", "l'indicare, in forma di virtualità, [...] susseguenti logico-temporali di ciò che effettivamente è rappresentato" (Mengaldo 2005, 62-64); nel testo di Fortini il passaggio di Gesù oltre, se quella gamba piegata è l'inizio di un passo. L'uscita di Gesù dal quadro confliggerebbe con un dato tipico della pittura, il fatto che essa debba fare a meno del tempo (Mengaldo 2005, 60-61). Alla tendenza della critica d'arte all'evasione fantastica dall'opera nella realtà può essere apparentata quella di avvicinare l'esperienza dell'opera d'arte allo "schema narrativo del 'viaggio' e della 'passeggiata'" (Mengaldo 2005, 58-59), che è ciò che paiono compiere i due nella seconda parte del testo.

Il legame del testo fortiniano con la pittura pare però anche profondamente radicato in alcune concezioni poetico-conoscitive del poeta che era anche pittore (Crispoliti 2001). Per Fortini, perché vi sia creazione poetica, si deve "passare mentalmente dalla visione bioculare a quella monoculare, che riduce i volumi del reale e pone a distanza anche le cose ravvicinate, confondendo sullo stesso piano oggetto e sfondo", "la realtà viene trasformata dunque in un quadro", "smarrisce la sua intenzionalità", ne nasce "un senso di estraneità rispetto al reale" e in uno di questi momenti si può "dar vita a qualcosa di nuovo". L'idillio è "condizione imprescindibile [...] di un senso nuovo al reale all'interno della dialettica fra disfacimento e

conservazione". Perché nasca poesia ci vuole "una messa in immagine, ovvero un lavoro di inquadratura ottica del reale, che vira verso il quadro e l'idillio", una visione "come premessa negativa e messa a distanza" (Fichera 2023, 85, 86, 87).

Sansepolcro nasce già da un quadro, ma la descrizione parte proprio da ciò che è più lontano (il paesaggio del quadro, alterato dal poeta, e in particolare l'avverbio "lassù" [v.3]) e che mal si vede. Anche a proposito di poesie che descrivono Milano, è stato osservato come "il non vedere o il vedere poco, o meglio 'al poco lume', in una luce soffusa e artificiale, sia ancora una volta elemento dal fondamentale valore cognitivo nello sguardo interrogante di Fortini" (Fichera 2023, 90). Alla stessa maniera nella prima parte della poesia non ci sono indicazioni cromatiche, se non le, scure di per sé, "ombre di salici e spini" (v. 2), non si vede granché di questo paesaggio: non si distingue effettivamente molto di un paesaggio del quale si nominano le ombre degli alberi e non invece gli alberi. Alla fine, invece, della poesia c'è l'unico colore del testo e chiaro: l'azzurro (v. 14). In più, a evidenziare che all'inizio del testo si sta guardando qualcosa distante, si dice che il "Re forte" sorride "dal fondo", proprio quando l'io lo richiama a sé: "dài / al freddo le pupille / e guardami" (vv. 4-6). Il "freddo" è l'io prima che Gesù lo raggiunga nella realtà. Ancora nella seconda parte, quando Gesù è vicino, i due camminano a fianco, e i dettagli sono nitidi, ben distinti: "una sciarpa alla gola, / chiuse a pugno le mani sulle piaghe" (vv. 10-11). I due possono ricordare, come suggerito da Maria Bergamo, i discepoli di Emmaus.

È stato osservato come una poesia di Fortini (successiva a *Sansepolcro*), *Agli dèi della mattinata*, in *Questo muro*, sia l'esemplificazione di queste riflessioni sulla necessità della distanza, della perdita della profondità e della chiarezza, per giungere all'alternativa di senso e realtà. Vi è una tempesta che impedisce la visione, aumenta di conseguenza la comprensione del reale e, infatti, nel testo la visione si fa più chiara, quindi compare una notazione uditiva, e nell'ultima parte della poesia si chiede laicamente alle divinità dichiarate inesistenti che proteggano l'idillio (Fichera 2023, 86). Il testo inizia con: "Il vento scuote allori e pini" (Lenzini 2021, 366) proprio come *Sansepolcro* ha come sua prima parola "Il vento magro" che passa tra orti, salici e piante spinose (vv. 1-2). Il chiarimento della visione è accompagnato da un suono ("Un filo di musica rock", Lenzini 2021, 366, 4), come in *Sansepolcro* si è muti nel paesaggio sconsolato e in dialogo quando si vive nella realtà con Gesù. In entrambi i testi ci si rivolge a divinità. Al verso 7, "o dèi dell'autunno indulgenti dormenti" (Lenzini 2021, 366) sono dèi che durante l'autunno devono ancora rinascere dal sonno; parallelamente Gesù risorto e uscito dal quadro permette di parlare di marzo, e divide lo sfondo del dipinto in una metà invernale e una rinata.

La visione del paesaggio nel testo poetico cronologicamente successivo è da una finestra. In Fortini finestra e quadro tendono a non essere distinti, così tra le immagini direttamente viste e quelle mediate (quadro o foto, come la *Resurrezione*) non vi sarebbe differenza (Podda 2008, 27-37; Nava 2001, XIX, per un accenno a " 'visività' della poesia fortiniana", creata attraverso "genere del paesaggio" e "struttura del 'quadro'").

È dunque necessario, per le osservazioni di carattere generale sul discorso critico d'arte e le riflessioni fortiniane sulla visione e la possibilità conoscitiva della realtà, concentrarsi sul passaggio di Gesù dal quadro alla realtà. Il “ma” avversativo a inizio del verso 9 e dopo il punto, quindi forte, introduce dunque la seconda parte che dal quadro si distanzia maggiormente. Se per un verso si assiste ad “una sorta di resurrezione del Messia nel poeta, che ne assume sì le piaghe, ma soprattutto la gioia” (Dalmas 2006, 335), per via dell’“in me compagno risorto” e dei dettagli della sciarpa e delle mani “chiuse a pugno [...] sulle piaghe”, ai versi 10-11; questa seconda parte è comunque svolta come un breve racconto, non come un’immagine fissa: vi sono i tratti del movimento di “ci porta il vento” (v. 9) e “andiamo parlando” (v. 13); vi sono quelli della presenza del suono di ciò che si dicono i due, vi è il dialogo tra loro, sulla cui posizione reciproca si dà un’informazione: “fianco a fianco” (v. 12). Nella prima parte della poesia, dal quadro si passa alla parola per l’immagine. La transmedialità dell’ecfrasi, che è appunto un passaggio, appare particolarmente adatta all’immagine della resurrezione che è una trasformazione, un passaggio dalla morte alla vita. Il testo di Fortini continua però con un ulteriore passaggio: dalla parola per l’immagine, dalla descrizione, si passa alla parola per l’azione, il racconto.

La poesia di Fortini avrebbe sempre al suo centro “la promessa sempre inevasa, ogni volta tradita o defraudata ma mai dimenticata, che porta con sé l’idea di una felicità condivisa, restituita a una nozione fraterna e non privata, laicissima e dotata [...] della capacità di trasformazione che è propria delle visitazioni”. Si pensi ai due che camminano compagni nella seconda parte di *Sansepolcro*. La “trasformazione” sarebbe centrale nelle poesie di Fortini, lessico e metafore biblici vi sarebbero così frequenti perché “strumentali al fine della trasformazione, a indicare un oltre visibile soltanto attraverso il cambiamento” del singolo e plurale, fino a “persino istituire una nuova comunità”, di qui anche il fatto che “i modi figurati additano nel ‘qui e ora’ un anticipo o l’ombra di un futuro qualitativamente diverso” e “l’articolazione dialettica delle coppie metaforiche fondamentali” della poesia di Fortini come quella “inverno/primavera” (Lenzini 2021, X-XI).

Il “*topos* della stagione primaverile come inizio del rinnovamento politico-sociale” si trova tra gli anni Quaranta e Cinquanta, ad esempio, in *Vice veris* di *Foglio di via* e *Primavera occidentale* di *Paesaggio con serpente*, datata 1958 (De Luca 2022, 230 e Lenzini 2021, 427). In particolare, in *Foglio di via* anche in *Per un compagno ucciso*, che si è già richiamato per il pruno selvatico, testo scritto durante la Resistenza quando Fortini crede morto un amico partigiano, Luciano Bolis (De Luca 2022, 151, 153), la primavera è “figura del rinnovamento individuale e collettivo” (De Luca 2022, 155). Simile è *Sansepolcro* che mette in scena proprio la figurazione del rinnovamento attraverso la resurrezione. Nella prima parte della poesia abbiamo appunto tratti invernali del paesaggio, nella seconda, i due amici che camminano parlano negli ultimi due versi del testo: “del marzo / azzurro al di là della sorte” (vv. 13-14). In questo particolare caso in più il testo poetico coglie un tratto simbolico del paesaggio del quadro, che varia da sinistra a destra della figura di Gesù, come visto. Nel passaggio da quadro a testo, però, varia l’asse del cambiamento, quest’ultimo non è più in una realtà altra; ruota l’as-

se di novanta gradi, il rinnovamento ora laico della vita, esce, proprio come Gesù, dalla realtà altra, il quadro, ed entra nella storia. Nella prima parte della poesia l'io lirico è "al freddo" (v. 5); nell'*incipit* del testo c'è "il vento magro", assente nello sfondo del quadro sia a destra che a sinistra. Nella seconda parte della poesia non si nomina il freddo, anche se si ha "una sciarpa alla gola, / chiuse a pugno le mani sulle piaghe" (vv. 10-11); sono presenti, dunque, delle difese contro il freddo. Ritorna il vento, nel primo verso della seconda parte: "ci porta il vento e vivi" (v. 9), ma non lo si dice *magro*, non sconsuata nulla, anzi muove i due insieme, e, grazie all'allitterazione con "vivi", sembra assumere una connotazione positiva. È stato rilevato come in *Della Sihltal*, poesia nella seconda sezione della prima edizione di *Foglio di via*, il vento, sorta di "entità soprannaturale", sia un "correlativo" che partecipa "del moto di rinnovamento" in "uno scenario collettivo", quello fiorentino postbellico, immaginato (la poesia è del '43 o '44); in *Di Maiano*, altra poesia della stessa sezione di *Foglio di via*, avrebbe lo stesso valore, ma nell'ambito di "una svolta interiore". Il vento di *Sansepolcro*, almeno quello della seconda parte, potrebbe dunque essere in sintonia col valore dell'annunciata primavera (De Luca 2022, 224, 222, 194). In più tale movimento dei due in *Sansepolcro*, che quasi va verso marzo, richiama il tema principale di due traduzioni da canti popolari rumeni (*Consigli al morto*, anche qui un morto come Gesù), presenti in *Foglio di via*: il viaggio come "cammino verso una meta luminosa" (De Luca 2022, 290).

Il vento, ancora, è elemento positivo che annuncia la possibilità del cambiamento anche nel racconto edito postumo, *Storia di Giona*, scritto all'incirca tra il 1946 e il 1950. Giona, figura cristologica, in quanto rinato dal ventre della balena, annuncia l'arrivo della rivoluzione a Nivve. Il profeta, col cui nome Fortini firma anche alcuni articoli del "Politecnico", sarebbe "il predecessore del pensiero marxista" (Romano 2024, 232-233). In un passo in cui il narratore descrive in generale la figura del profeta, "il vento aquilonare dello Spirito" farebbe arrivare fra gli uomini solo dei messaggeri che han dimenticato ciò che devono dire e che quindi lo ricercano guardando gli altri, però al profeta capita che "fissando il lavoratore, s'è già ricordato qualcosa, e gli basta un baleno d'un gesto, che i suoi simili abbandonano tornii, campi, barche e librerie e lo seguono nel refolo inestinguibile del vento, con uno svolazzare confuso di mantelli e un'eco confusa di grida" (Romano 2024, 64-65). Si rivolge ai lavoratori, questa figura tipo di profeta, a adombrare pure qui la natura anche politico-sociale della profezia. L'ispirazione è metaforicamente un vento e soprattutto, come in *Sansepolcro* l'uomo comune cammina nel vento con dio verso il cambiamento, così nel cronologicamente precedente testo narrativo lo stesso uomo comune segue nel soffio del vento il messaggero di dio. Entrambe le situazioni descritte sono delle camminate intrise di una certa allegra positività. Il possibile collegamento tra la sciarpa del primo caso e i mantelli del secondo sembra non così significativo, visto che la prima non è mossa dal vento e pare connotata soprattutto come strumento protettivo, dal momento che se ne dice che è attorno al collo. Entrambi gli indumenti sembrano apparire nel testo abbastanza inaspettatamente.

Che *Sansepolcro* intenda, per un dio che entra dal quadro nella vita, la laica possibilità del cambiamento individuale e collettivo fino ad una possibile nuova comunità, emerge anche dal

confronto, ancora, con *Per un compagno ucciso*. Rivolgendosi a Bolis, scrive: “tu levi il sorriso devotamente / Da altri tempi: e noi non piangiamo per te” (De Luca 2022, 153, vv. 7-8), il ricordo dell'amico resistente spinge a pensare a un futuro di libertà, proprio come Gesù risorto che sorride e cui ci si rivolge con la seconda persona (“che sorridi dal fondo”, v. 4). Nell'ultima strofa (vv. 13-14) di *Per un compagno ucciso*, in senso sempre figurale, di liberazione, si descrive la primavera: “Lo spino apre la gemma e l'acqua apre il mattino / Dentro il turchino di marzo” (De Luca 2022, 153-155). Verranno ripresi nella poesia successiva la stessa pianta e il quasi identico “marzo / azzurro” (vv. 2, 13-14). *Sansepolcro* pare la continuazione di *Per un compagno ucciso*, del resto anche Gesù viene detto “compagno” (v. 10). La primavera annunciata dopo la morte dell'amico nel primo testo scritto, ritorna nel secondo testo, quando un altro amico, morto, risorge, raggiunge l'io e gli cammina amicalmente a fianco come avrà fatto probabilmente Bolis prima di essere creduto morto. Gesù, morto e risorto, dal quale viene espresso in posizione centrale nella poesia (v. 8): “vera è stata la morte”, e l'io della poesia parlano della possibilità della trasformazione. Il dialogo coi morti emerge anche nella poesia dedicata a Bolis, che è comunque un tentativo di riprendere il dialogo con un morto: “dalle fosse / Ci chiedono pietà tutti perduti i morti” (vv. 5-6): “dare ragione dei morti significa salvaguardare il passato in nome di un futuro utopico cui tendere” (De Luca 2022, 153, 154), che è ciò che figuramente si intende quando i due al termine di *Sansepolcro* dialogano “del marzo / azzurro al di là della sorte” (vv. 13-14).

Anche nel *Canto degli ultimi partigiani*, la poesia successiva a *Per un compagno ucciso*, nell'edizione del '46 di *Foglio di via*, nell'ultima strofa, la comprensione delle vite interrotte dei partigiani morti permette di immaginare il raggiungimento della verità e della giustizia (De Luca 2022, 159, 160). Forse, dunque, Gesù che in *Sansepolcro* dice “tutto ormai / abbiamo saputo. [...] vera è stata la morte” (vv. 7-8), e che dopo parla della possibile nuova vita, figuramente incarna le vittime della storia degli uomini, attraverso la cui morte è possibile intravedere il futuro, anche perché la sua vita interrotta è risorta.

Tra la prima e la seconda parte di *Sansepolcro*, alle quali fa da cerniera la congiunzione avversativa, pare adombrato il “rovesciamento dialettico tipico del primo Fortini, secondo il quale il dolore esperito potrà tramutarsi in gioia e libertà”, cui dà chiara espressione il verso 9 di *La rosa sepolta* in *Foglio di via*, che ancora inizia con l'avversativo: “Ma il più distrutto destino è libertà” (De Luca 2022, 243-244). Anche nella seconda strofa di *Per un compagno ucciso* i primi due versi rappresentano l'elemento negativo con le città distrutte e “tutti perduti i morti” (vv. 5-6); i secondi due, iniziati con “Ma”, il momento positivo della dialettica con Bolis che sorride e i vivi che non piangono (De Luca 2022, 153).

In *La gioia avvenire* (De Luca 2022, 351, 354-355), un testo del '47, poi inserito come ultimo dell'edizione di *Foglio di via* del '67 e come epigrafe in apertura di *Poesia e errore*, raccolta nella quale si trova *Sansepolcro*, è espressa in particolare nell'ultima strofa la dialettica “fondata sul momento di negazione e sul suo rovescio utopico”. Affermata nella strofa precedente la necessità della prospettiva utopica, nell'ultima si hanno immagini che stanno per

il momento negativo, tra cui “la vera morte” (v. 15), che troveremo con minime variazioni in *Sansepolcro*; quindi il verso 18 ribadisce che “la scuola della gioia è piena di pianto e sangue” (gioia che è ancora presente in *Sansepolcro*, “smarriti di gioia”, al verso 12); subito dopo, ai versi 19-21, gli ultimi della *Gioia avvenire*, in questa alternanza ripetuta di positivo e negativo: “Ma anche di eternità / E dalle bocche sparite dei santi / Come le siepi del marzo brillano le verità” (De Luca 2022, 354). Come nella poesia che descrive la *Resurrezione*, qui appaiono elementi religiosi cristiani, come *eternità* e *santi*, ma soprattutto nell’ultimo verso marzo che quasi è intravisto, proprio come in *Sansepolcro* è immaginato nel penultimo e ultimo verso “al di là della sorte” (v. 14). Tale identica proiezione nel futuro è espressa dal titolo stesso: *La gioia avvenire*. In più nella poesia più vecchia già marzo è legato a una notazione coloristica vivace, non il futuro colore *azzurro*, ma il brillare delle siepi. Infine, come in *Sansepolcro* la seconda parte, che corrisponde al momento positivo della dialettica, è introdotta dal *ma* incipitario di strofa, così nell’ultima strofa della *Gioia avvenire*, in corrispondenza dell’inizio della prima elencazione di elementi negativi (v. 13), in posizione incipitaria, si trova il *ma*, ripreso poi, come visto sopra, all’inizio del terzultimo verso ad introdurre la seconda volta nella strofa in cui si presentano elementi positivi.

La presenza marcata della congiunzione avversativa è una spia di tale dialettica presente nel poeta, per il quale il metodo dialettico in generale è importante (Moliterni 2021, 122-124); nel caso particolare di *Sansepolcro* il *ma* sembra avere anche un valore aggiunto appunto derivante dall’origine visiva del testo, dal momento che può anche essere interpretato come il segno linguistico deputato alla traduzione dell’opposizione visiva tra la parte sinistra e quella destra del quadro e quindi incarnare in questo caso il forte rapporto fortiniano tra l’arte e la possibilità della poesia di immaginare l’utopia futura, per cui sarebbe l’arte “a dare un corpo visibile alla speranza, ad una solidarietà umana incamminata al domani come ad un nuovo inizio”. In particolare, Lenzini ipotizza che “le immagini antiche [di Masaccio] e l’utopia che in esse risplende” alimentino e facciano nascere le poesie di Fortini. Ciò calza particolarmente al caso di studio, dal momento che il testo è la descrizione di un quadro che raffigura una specie di utopia, la resurrezione.

Sempre in merito alla presenza di Masaccio in Fortini, Lenzini pensa che la “genealogia ideale” delle poesie corrisponda al “fondale allegorico” costituito dalle opere del pittore (Lenzini 1999, 43-44). Si noti che *Canzone*, del 1955, anch’essa in *Poesia e errore* come *Sansepolcro*, ha il noto verso: “uomini usciti di pianto in ragione”, ispirato a Masaccio (Lenzini 2021, 176; De Filippis 1996, 9-10). Lo stesso poeta (De Filippis 1996, 160-162), a proposito di intellettuali, progetto di società futura, arte e poesia, aveva affermato che “l’unico modo di resistere alla morte è quello di costituirsi entro un sistema, secondo un progetto e quindi con una autoeducazione di cui le opere d’arte sono un esempio”; fatta salva (per evitare estetismo e poetiche dell’*engagement*) la constatazione che “non si sarebbe quello che si è se non ci si consumasse nell’esistenza” la quale è “scontro e conflitto, conflitto con ‘gli altri’”; e riconosciuto che “un oggetto formale è una proposta”, lo stesso poeta ricorda: “una delle mie prime visioni di avvenire” era il verso, già ricordato, ispirato a Masaccio, “dove il pianto non è certa-

mente sottovalutato, anzi è la condizione. Ma c'è una emersione, una possibilità di emergere attraverso la sofferenza, il dolore, la pena e anche la non-ragione, l'angoscia" (su forma e arte, il loro valore organizzativo e conoscitivo, anche Nava 2001, XV-XVII). Il dipinto di Piero della Francesca, dunque, potrebbe aver avuto funzione e importanza avvicinati a quelle riconosciute al dipinto di Masaccio. Del resto, se Fortini stesso ([1967] 2020, 31) di sé giovane e il cattolicesimo, dice: "solo il passato, la religione estetica delle antiche chiese ed armi fiorentine, Dante o Masaccio, commuovevano il ragazzo", *Sansepolcro* sarebbe espressione di una tendenza molto antica. Nava (2001, XIII) ricostruisce, sulla base di dichiarazioni del poeta stesso, come i versi 15-16: "A gravi uomini ardenti avvenire / Liberi in fermo dolore compagni" (De Luca 2022, 115, 116, 118), di *Italia 1942*, in *Foglio di via*, nascano da Masaccio e dal saggio di Longhi su Piero della Francesca, letto qualche anno dopo l'uscita.

Nella poesia nata dal dipinto confluiscono dunque diverse componenti ideologiche fortiniane, riconosciute grazie al confronto con altre sue opere, che ineriscono a questioni politico-sociali, estetiche (letterarie e pittoriche) e di interpretazione della realtà; ciononostante il testo risulta strettamente legato all'immagine di partenza, tanto da dare l'impressione a chi lo legge che, se venisse disaccoppiato dall'immagine, ne sarebbe diminuita la riuscita estetica; ma anche, a sua volta, contemporaneamente che il fruitore odierno dell'opera visuale perderebbe la possibilità di attribuirle una porzione per lui significativa di senso, se non avesse più a disposizione l'ecfrasi fortiniana. Tutto ciò probabilmente deriva dal fatto che nel dipinto di Piero della Francesca c'è la bipartizione dello spazio e al centro un risorto, una speranza; in questo senso la poesia di Fortini non interpreterebbe il dipinto, lo leggerebbe alla luce di una comune radice ideale che è del quadro e il poeta riconosce e sente perché è, anche in lui, originariamente presente: la possibilità della futura utopia.

Del resto sono state messe in evidenza (Fichera 2025, 56-59, 60-61) in Fortini, all'insegna del dialogo con Manzoni, Capittini, Weil, Michelstaedter e altri, questioni come la dimensione escatologica, la tendenza al profetismo, l'immanenza e la compresenza di tutti gli uomini, morti e vivi; tracce se ne rinvencono in particolare anche in testi di *Poesia e errore* nella quale è *Sansepolcro*, per la quale simili questioni potrebbero essere richiamate se si considera che dio muore, risorge e entra nella storia a fianco dell'io della poesia. Così è da ricordare che Mengaldo (1996, 414) riconosce come Fortini insista "senza paura sulle analogie fra l'attesa ebraico-cristiana della liberazione e l'utopia del socialismo" e, per esempio, basti qui la curvatura cristiana data all'accento di spiegazione (Fortini [1967] 2020, 37-38) della "vocazione alla sconfitta di tanti movimenti rivoluzionari": "una coscienza della dialettica di comunicabilità e incomunicabilità [...] – simboleggiata dal condannato a morte che fino all'ultimo parla ai carnefici – dove però prevale, alla fine, nel punto alto della curva, la rinuncia alla comunicazione presente in nome di una possibile comunicazione a venire. È l'affermazione d'una verità di cui non si può dare testimonianza se non morti". Condizione, quest'ultima, che si potrebbe anche riferire a *Sansepolcro*, con Gesù che solo dopo essere morto può risorgere e quindi, prima, dire che vera è stata la morte, e poi, parlare della felicità a venire con l'io della poesia.

Infine, vi è una “metaforicità” delle opere d’arte, la “coscienza” della quale, ipotizza Mengaldo (2005, 40), potrebbe essere all’origine della tendenza all’analogia per descrivere simili opere. La metaforicità del dipinto di Piero della Francesca è particolare (è quasi superfluo rilevarlo dal momento che rappresenta la resurrezione di Gesù) e quindi tanto più autorizza l’operazione di lettura fortiniana, che vi rinvia quella medesima radice che è all’origine della poesia, la fa nascere e, come al quadro, le dà un tratto fortemente figurale. La poesia la esprime come la esprime il quadro. Le differenze tra il testo scritto e quello visuale non sarebbero quindi da considerare come licenze poetiche dell’autore novecentesco ad allontanarsi dall’originale ma come il frutto del recupero fortiniano della comune radice: la possibilità della futura utopia.

Si ringrazia Gabriele Fichera per i preziosi consigli

Riferimenti bibliografici

Cacciari 2007

M. Cacciari, *Tre icone*, Milano 2007.

Crispoli 2001

F. Fortini, *Disegni incisioni dipinti*, a cura di E. Crispolti, Macerata 2001.

Dalmas 2006

D. Dalmas, *La protesta di Fortini*, Presentazione di G. Bárberi Squarotti, Aosta 2006.

De Filippis 1996

M. De Filippis, *Intervista per dopodomani*, in “Uomini usciti di pianto in ragione”. *Saggi su Franco Fortini*, Roma 1996, 155-174.

De Luca 2022

F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, edizione critica e commentata a cura di B. De Luca, Macerata 2022.

De Tolnay 1954

C. De Tolnay, *La Résurrection du Christ par Piero della Francesca: Essai d’interprétation*, “Gazette des beaux-arts” 43 (1954), 35-40.

Fichera 2023

G. Fichera, *Il freddo nelle pupille. Visione, materia, poesia in Franco Fortini*, “Letteratura e arte” 21 (2023), 83-95.

Fichera 2025

G. Fichera, *Lo “scricchiolio dell’alto tempo”. Immanenza e profezia in Franco Fortini*, in G. Gaeta, L. Lenzi (a cura di), *Apocalisse, ora. Fine della storia e coscienza escatologica*, Macerata 2025, 41-69.

Fortini [1967] 2020

F. Fortini, *I cani del Sinai*, Macerata 2020.

Fortini [1946-1950] 2024

F. Fortini, *Storia di Giona*, a cura di J.M. Romano, Matelica 2024.

Lenzini 1999

L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce 1999.

Lenzini 2021

F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano 2021.

Longhi 2024

R. Longhi, *Piero della Francesca*, in Id., *Da Cimabue a Morandi*, a cura di C. Acidini, M.C. Bandera, Torino 2024, 377-479.

Mengaldo 1996

P.V. Mengaldo, *Per la poesia di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Torino 1996, 411-425.

Mengaldo 2005

P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino 2005.

Moliterni 2021

F. Moliterni, *Poesia e tempo in Franco Fortini*, in Id., *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contemporanei*, Macerata 2021, 121-135.

Nava 2001

G. Nava, *Fortini e le arti figurative*, in F. Fortini, *Disegni incisioni dipinti*, a cura di E. Crispolti, Macerata 2001, XIII-XIX.

Podda 2008

F. Podda, *Il senso della scena. Lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Ospedaletto 2008.

Romano 2024

J.M. Romano, introduzione a Fortini [1946-1950] 2024.

English abstract

Franco Fortini's Sansepolcro (1956), inspired by Piero della Francesca's Resurrection, stages a passage from image to life and from winter to renewal. The poem opens on a hostile landscape – "thin wind", shadows, sharpened cold – then addresses the biblically inflected "strong King", whose silent gaze confirms the truth of death. At the poem's pivot, Christ steps "out" of the painting to walk beside the speaker: a shift from ekphrastic stillness to narrated movement, dialogue, and companionship. Critically, this dramatizes modern art discourse (per Mengaldo): subjective address, temporalization of the artwork, and the oscillation between illusion and reality. It also enacts Fortini's poetics of "framing" and distance that convert vision into knowledge and possibility. The closing image – "March, blue beyond fate" – links resurrection to secular, collective transformation, echoing Fortini's wartime texts and motifs (wind, journey, spring) and his dialogue with Masaccio. Thus the poem fuses aesthetic reflection and utopian, socio-political hope.

keywords | Fortini; Ekphrasis; Piero della Francesca; Resurrection and spring; Dialectical renewal.

Le arti della prosa nei Salons di Giorgio Manganelli

Francesca Favaro

I. La sinestetica polisemia della bellezza

“I gesti della bellezza commuovono le pie potenze, ma a essi non sono insensibili esseri più oscuri, gli abitanti dell’ombra; il canto più pio non sarà mai tanto pio da non commuovere anche le più tristi riviere d’Acheronte” – così scrive Giorgio Manganelli nel breve saggio *Stemmi per una locanda*, inserito nel volume *Salons* (Manganelli 2000, 49), consentendoci, grazie a queste brevi righe, sia di cogliere un’idea della letteratura e dell’arte intese quali dimensioni limbiche, ambigue, sospese sul confine tra le forme dell’assoluto, sia rivelando le caratteristiche di una prosa in cui le memorie poetiche si depositano a costituire cifra stilistica e interpretativa: il mito di Orfeo, che con le sue melodie commosse gli dèi inferi senza peraltro riuscire a evitare la seconda, ineluttabile fine della perduta sposa, Euridice, si fonde infatti qui con un’eco dantesca, dal III canto dell’*Inferno* (v. 78), là dove si nomina “la trista riviera d’Acheronte”.

Formato dalla raccolta di prose apparse in origine, a partire dal 1986, presso la rivista “FMR”, *Salons* (edito nel 1987 e poi ripubblicato da Adelphi nel 2000) schiude agli occhi del lettore, pagina dopo pagina, visioni di opere d’arte e di preziosi oggetti – quadri, disegni e statue, stampe e stoffe, gioielli, orologi e altri accessori – proposti da Franco Maria Ricci (1937-2020) all’attenzione dell’autore.

Nel labirintico succedersi di immagini e di spazi – fisici ma soprattutto del pensiero e dell’immaginazione – tracciato da *Salons*, non si ravvisa l’architettonica, precisa disposizione che sovrintende ad esempio, negli anni 1619-1620, alla *Galeria* di Giovan Battista Marino, museo fatto di parole, ripartito in sale e corridoi dall’argomento definito, bensì una logica – per altro sempre barocca – “imprevedibile, soggetta a brusche sterzate e divagazioni” (Guassardo 2018, 123; si veda poi Spila 2004); nel volume regna la vagabonda libertà, per argomenti e associazioni tematiche, tipica delle conversazioni che erano anima del secolo dei Lumi: a questo periodo il libro, del resto, si volge sin dal titolo, che “evoca Diderot e i suoi *reportage* per *Correspondance littéraire* (1759-1781), ma ovviamente con fine decostruttivo e ironico. Infatti, laddove nei suoi *Salons* Diderot aveva seguito con attenzione lo sviluppo della pittura moderna, ‘battezzando’ la nuova figura del critico d’arte, la selezione di opere che Ricci sottopone alla penna di Manganelli sembra obbedire ai soli criteri dell’inattualità e della disomogeneità” (Guassardo 2018, 122).

I trentacinque pezzi che compongono questo variopinto mosaico (letterario ma non solo) costituiscono altresì complesse interpretazioni del genere ecfrastico. L'autore, infatti, amalgama "le due tipologie di ecfrasi ('nozionale' e 'attuale') canonizzate da John Hollander nel 1995" e compone pagine in cui, "come nell'ecfrasi omerica, [...] conta di più il tema mitologico o allegorico imprigionato nell'opera piuttosto che l'immagine in sé, che diventa il pretesto per un eterno differimento dei significati" (Portesine 2022, 311).

Ogni prosa *fa vivere* l'opera sulla quale è incentrata grazie a una sorta di sinestesia interpretativa fra le arti – plastiche e iconografiche, musicali, poetiche – e i loro linguaggi. Entro questa trama di rimandi, allusioni e citazioni i codici della tradizione letteraria, antica e moderna, costituiscono il *fil rouge* prevalente, da cui sorgono e si diramano però, in una sorta di gemmazione irrefrenabile, suggestioni e intuizioni critiche innumerevoli; sono altresì una modulazione a propria volta poetica, quasi formule dal cui ritmo vagamente incantatorio si sprigiona il senso profondo trattenuto, al di là dell'immediatezza percettiva, da una superficie pittorica, da una stoffa, da un colore.

L'immagine è, sì, riprodotta, ma viene raramente descritta, come se essa facesse parte del testo o ne sostituisse una parte, mentre il testo *verbale* [...] talvolta entra in stretto contatto con l'immagine, talvolta vi allude appena, talvolta nemmeno la menziona, o perfino [...] menziona altre immagini creando un cortocircuito nell'interpretazione. Se in pochi casi è adottata una tipologia ecfrastica di tipo didascalico, dove la parola si fa 'endeictica' [...], nella maggior parte degli scritti d'arte manganelliani assistiamo piuttosto a un'*ekphrasis* dell'inesistente, o per meglio dire a un'*ekphrasis* del non-visibile allorché il visibile è altro (Torti 2023, 190).

Saggista-narratore e saggista-poeta (Lastilla 2002 e Milani 2009), Manganelli, nelle pagine polimorfe di *Salons*, non si limita a rendere indimenticabili le immagini – quali che siano – evocate, bensì in qualche modo elettrizza, conferendo loro vita nuova, anche i generi letterari tramite i quali si accosta al repertorio figurativo sottoposto al suo sguardo – (sull'elenco o accumulo di oggetti nell'opera di Manganelli cfr. Adamo 2018, 71). Dall'incontro fra l'immagine e la parola (Guassardo 2018, 125-128) che la sfiora, la circonda e la *dice* – una parola nutrita di *letterature* – nasce una speciale forma di ibridazione, che muta e arricchisce sia l'immagine sia il codice espressivo attraverso cui la si accosta.

II. Echi teatrali, classici e moderni

Talvolta il genere letterario mediante il quale Manganelli si avvicina (e fa avvicinare) al suo argomento presenta con esso un'evidente consonanza. Già il titolo del contributo dedicato alle litografie di Honoré Daumier, pittore e caricaturista francese (1808-1879), ossia *Il riso deforme*, chiama in causa la commedia classica, rappresentata, nel V secolo a.C., dalla virulenza del teatro aristofaneo. Con l'*ἀρχαία*, che secondo frammenti di scuola aristotelica era "imitazione di un'azione ridicola e priva di grandiosità", capace di suscitare il riso a partire "dal linguaggio o dai fatti" (Lanza 1987, 233), le illustrazioni di Daumier hanno in comune appunto il "gioco teatrale" (Manganelli 2000, 36) furibondo come un *can can*, che le pervade. Il riso acceso da tali immagini grottesche non è, tuttavia, davvero liberatorio bensì, "efferato e fragoroso ghigno di una grandiosa sconcezza" (Manganelli 2000, 34), lascia avvertire un

retrogusto di desolazione tragica, o il sentore – tratto ancora più svilente – del palco su cui vengono manovrati marionette e pupi. Di illustrazione in illustrazione, la scena di Daumier, ambigua e ombrosa, dichiara quindi che nella tragicommedia umana “tutto è ridicolo, tutto è orribile” (Manganelli 2000, 36) e, quasi si schiudesse un rovinoso sentiero verso gli Inferi, dimostra che “il teatro, soprattutto l’infimo”, è in fondo “il luogo prediletto della cerimoniosità chiassosa e burlescamente catastrofica” (Manganelli 2000, 37).

Una cifra intimamente teatrale – in senso ora pirandelliano – caratterizza inoltre il capitolo *La recita di esistere*, dedicato non tanto all’attività dello scrivere, quanto al semplice atto dello scrivere. “Manganelli, di fronte alla riproduzione di un particolare de *I costruttori* di Carlo Carrà, decide di ignorarla, di non menzionarla, ma di impiegare quell’immagine come metafora della scrittura” (Torti 2023, 195), anch’essa basata, quanto il movimento degli operai, sulla cadenza dei gesti.

Guardandosi dall’esterno mentre scrive (quasi a emulare Vitangelo Moscarda mentre cerca di catturare nello specchio l’oggettività impossibile di sé stesso), l’autore identifica la propria scrivania con uno spazio di finzione, uno “spazio scenico [...] deputato a eventi sostanzialmente teatrali, il teatro del lavoro” (Manganelli 2000, 109; Orsini 2011), del tutto indifferente al contenuto dello scritto cui egli si sta dedicando. Nella globale teatralità del mondo, formata dai rituali dell’apparenza, lo scrittore ha inoltre una sorte decisamente più difficile rispetto ai lavoratori manuali, ai muratori di Carrà o ai *rustici* celebrati dai poemi georgici di Esiodo e di Virgilio: dell’efficacia di tali personaggi sulla scena nessuno dubita, vista l’evidenza fisica con la quale agiscono, “ma dubbi ve ne sono verso colui che scrive, perché i suoi gesti sono poveri e ripetitivi, perché solo di rado si muove a cercare in appositi cataloghi una qualche parola, o magari uno spunto in un libro, tutti gesti che, fatti una volta, saranno sempre identici, e a dire il vero, monotoni assai e anche deprimenti” (Manganelli 2000, 111; senza riferimenti a Carrà, una diversa versione dello scritto compare in Manganelli 1994, 15-17 con il titolo *Luogo di lavoro*).

Implacabile analista che assiste alla messa in scena della propria laboriosità come se, in un teatro mentale pirandelliano (frequentato però anche da ‘presenze’ classiche), fosse lontano e sdoppiato da sé, Manganelli conclude osservando quanto non conti nulla l’eventuale forza delle parole che vengono scritte allo scopo di nobilitare il gesto, pressoché identico, che le segna sul foglio, e confina dunque il fare letterario in una zona d’ombra: zona non d’azione ma limitrofa all’azione; forse, zona di non-vita, o, meglio, di *un’altra vita* (il che non corrisponde di necessità a una vita inferiore ma, senza dubbio, differente).

III. Una diversa creaturalità? Uomini e animali, dalla favola antica a oggi

Quanto l’esistenza (e le arti) non siano che una sfilata di maschere (del resto, il vocabolo latino *persona* significa proprio questo: maschera) viene esposto, nelle pagine riservate all’*Animaliera magata* di Cosimo III de’ Medici, a partire dal richiamo a Esopo e a Fedro. Ma nelle raffigurazioni di animali predisposte per il signore di Firenze l’allusività da “commedia simbolica” (Manganelli 2000, 59) sprigiona tutti gli interrogativi sottostanti al rapporto fra

l'uomo e le altre creature, la cui forma, "incompatibile con quella umana, [...] diventa un'immagine inconscia, un brandello di un sogno, il resto non recuperato dagli angeli o dai demoni di una gigantesca visione" (Manganelli 2000, 60). Pertanto, al fine di dipanare il groviglio di senso che si addensa intorno alle sagome animali non è sufficiente il rimando incipitario alla tradizione favolistica greco-latina, che presenta, dietro tali maschere, comportamenti e vizi dell'uomo; al contrario, bisogna aggiungere a quest'esordio la lussureggiante zoologia dei bestiari medievali, densa di inquietanti allegorie, e il diffondersi degli animali in stemmi, romanzi e poemi, per comprendere quanto essi, segni ed emblemi di una potenza celeste o ctonia, lungo i secoli si siano insediati entro "la Psiche di una Europa smaniosa di salvezza grazie alla dannazione" (Manganelli 2000, 60). Un tassello di storia culturale – la fortuna nel tempo delle figure animali – contribuisce quindi, delineata, seppur brevemente, nelle sue variazioni, a smentire luoghi comuni sulla posizione dell'uomo fra i viventi, a scompaginare le presunte gerarchie che scandiscono i rapporti tra le creature: si ribadiscono in tal modo il mistero che intride il creato e i vincoli fra chi lo popola; a questo conducono le intuizioni degli artisti: alla più compiuta coscienza dell'insondabilità, del disegno seminascondito, di un alfabeto di cui cogliamo qualche lettera appena, nella vita di ogni giorno.

IV. Riflessi cavallereschi e canti di Sirene, nella pittura primitiva di Pennsylvania

Capitolo nel quale i rimandi alle opere e ai generi letterari, fruiti quali codici interpretativi, si susseguono, quasi a dialogare gli uni con gli altri, con particolare rilievo, è *Stemmi per una locanda* (già menzionato in apertura di saggio e incentrato sull'opera di Edward Hicks). Hicks, predicatore quacchero della Pennsylvania, visse fra XVIII e XIX secolo (nacque nel 1780, morì nel 1849) e fu pittore di insegne, nonché rappresentante della cosiddetta 'arte primitiva americana'.

Manganelli coglie nelle superfici dipinte da Hicks, con un indefinibile miscuglio di ingenuità e scaltrezza, un profondissimo sogno: il desiderio che sulla terra ritorni l'Eden, il Regno della pace. Quasi fosse un feudatario assorto nella cerimonia dell'investitura, Hicks innalza, grazie all'intensità dei suoi colori, le umili superfici sulle quali li stende (il legno di una sedia, di una culla, di un armadio...) ed ecco dunque affiorare, in un contesto tanto lontano dai secoli XI e XII, il lessico cavalleresco, l'eleganza del mondo cortese. Scrive Manganelli che Hicks era un "conferitore di colorate grazie; benediceva di rosso, consacrava di verde, nobilitava di azzurro, conferiva il giallo e dava l'investitura dell'amaranto" (Manganelli 2000, 48). Ma l'amore nutrito dal devoto quacchero per i colori racchiude qualcosa in più che un piacere meramente estetico, ossia un'implicita riflessione sul richiamo dell'arte – che ogni autore avverte a proprio modo e al quale a proprio modo risponde – e la volontà di piegare tale sirenica, perturbante seduzione alla gloria del Dio cristiano:

Sapeva, il semplice dipintore di villaggio, di essere un Ulisse nel mare delle Sirene. Una Sirena che canta un salmo è difficile da credere ma, nel caso che ci fosse [...], non era forse pur sempre una Sirena? [...] Può una Sirena volgere tutto e solo al male la melodia di un salmo? No, non può. Qualcosa che sta nel salmo forse toccherà la libidine equorea della magata magante. Diventerà

una Sirena ambigua, segnata da una ambiguità virtuosa. Una Sirena incline innaturalmente alla virtù (Manganelli 2000, 49).

Nell'indugiare su di un'ispirazione pittorica religiosamente protesa al recupero del Paradiso perduto Manganelli vi sente l'imperituro incanto delle omeriche incantatrici, e dimostra quanto l'*Odissea* sia libro "miracolosamente attivo, operante miracoli dentro di noi", opera che di continuo "ci interpreta, ci racconta, ci spiega" (Manganelli 2020, 41 e 42).

V. Metamorfosi di rovine e di segni, metamorfosi dell'antico

Il richiamo al poema omerico e alle Sirene rientra fra le molteplici attestazioni, in *Salons*, del mito quale primigenia, e ancor valida, forma del sapere (sul valore della sapienza arcaica nell'opera di Manganelli si veda Pulce 2022). Non può mancare, entro questo genere di rimandi, il poema che insinuò nella Roma di Augusto, raffigurata dalla propaganda come intangibile dalle scosse del mutamento, "il tema [...] della ininterrotta trasformazione di tutto ciò che esiste, infine della impermanenza della realtà": (Manganelli 2020, 66) le *Metamorfosi* di Ovidio, autore latino che compare, insieme a Virgilio e a Fedro, nel volume *Laboriose inezie*.

Le corrispondenze con il poema nella raccolta manganelliana non consistono soltanto in allusioni alle storie, variamente collegate le une alle altre, che si snodano lungo quindici libri, quanto piuttosto, in primo luogo, nella *forma mentis* dell'autore, intrinsecamente metamorfica; secondo Marinoni, per Manganelli "la realtà stessa [...] è un mito dal quale proteggersi attraverso la menzogna, forse la menzogna di altri miti che, con il sapore dell'ironia, rendono un po' più dolce una realtà così tanto amara" (Marinoni 2015, 54).

A un ricordo d'Omero fuso insieme a una prospettiva ovidiana – *non a un racconto ovidiano* – dobbiamo ad esempio la rappresentazione di Napoli, l'antica Partenope, sorta dal corpo di una delle Sirene vinte da Odisseo. I cambiamenti determinati dai millenni hanno conferito al luogo un'identità plurima, nella quale coesistono sfaccettate manifestazioni del suo remoto, divino retaggio. Virgilio (*georg.* IV, 564) utilizza il nome Partenope, metonimicamente, per indicare la città di cui la ninfa era divenuta protettrice; a propria volta, Manganelli scrive: "Partenope è una sirena, è una città, è greca, è morta per amore, è una dea, è un luogo, è una strada, è una taverna, è miracolosa, venerarla bisogna, qui è Partenope, Partenope è in ogni luogo, di soppiatto scaturisce dal mare, qui dove è nome di ninfa sarà sacra la ninfa nei secoli; non morirà mai; la città non morrà; la ninfa città non morrà" (Manganelli 2000, 72).

Il poema ovidiano – cangiante e vorticoso, affascinante e pericoloso quanto la vita tutta – spesso accompagna e illustra il mutare delle forme tramite la tecnica detta dell'isomorfismo: l'autore segue cioè la trasformazione che dal corpo 'di partenza' conduce al corpo 'd'arrivo' esaminando in parallelo i corrispondenti segmenti delle due figure. Ad esempio, il suo sguardo si sposta dai piedi di Dafne in corsa (Apollo la insegue) alle gambe della ninfa, poi al petto, sino alle braccia e alle chiome (e piedi, gambe, petto, braccia e chiome divengono rispettivamente radici, tronco, rami e fronde dell'albero che ella a breve sarà: l'alloro). Non così procede il tempo, entità metamorfica per eccellenza, alle cui invisibili e infallibili mani nulla sfugge,

neppure i monumenti all'apparenza inscalfibili. Il tempo, infatti, altera l'essenza della materia, ma lo fa con la lentezza di chi ha già in pugno la vittoria, attraverso piccole, immedicabili ferite.

Ossimoricamente intitolato *Ruderi sontuosi*, il saggio in cui Manganelli contempla ciò che resta della Roma imperiale (con occhi assai diversi da quelli degli architetti e disegnatori di Francia, in qualche modo vittime della propria esigenza di *clarté*, che la ritrassero a partire dal Settecento) ci mostra immagini tutt'altro che spente o inerti, bensì animate proprio dalla spirale della metamorfosi – forse stordente, ma comunque rivelatrice di vigore – che le pervade. Secondo Manganelli è impossibile non percepire “quale mostro polimorfo, quale ambiguo prodigio sia una rovina, una città di ruderi, anche solo una colonna attraversata da una fessura, che porta sul cèrcine del capitello un frammento di architrave. Una rovina può essere [...] come una meraviglia animata, strappata alla inerzia minerale, intrisa di una torbida vitalità vegetale, non ignara di una gagliarda tentazione animale” (Manganelli 2000, 67). Ignari di tale metamorfosi in atto, che rendeva Roma ancora vivente, gli artisti francesi ne soffocarono il respiro entro disegni dalle lineari, perfette geometrie. Ma la vita, sembra suggerire Manganelli, presente o passata che sia, carsicamente superstita alle catastrofi e in evoluzione, non è una linea retta, bensì un arabesco, un'aggraziata o complessa tortuosità, un groviglio. Scarnificare le rovine di Roma, di un Colosseo che è “bestia millenaria, elegante e demente, feroce e ammutolita” (Manganelli 2000, 68) in un'intelaiatura di linee significa uccidere quella mutante imperfezione che, senza dubbio in contrasto con le idee pure di ascendenza platonica, è però viatico per l'autenticità delle cose e per la sua accettazione.

A suo modo più rispettoso nei riguardi di Roma, sua città natale, Scipione Vannutelli (1833-1894), sul quale si sofferma il saggio *Dimessa favola, rovine*, ne effigia ad acquarello gli “amabili sfondi, delicati paesaggi, non specialmente scenografici” immersi in una sorta di crepuscolo (Manganelli 2000, 76). L'artista non coglie la metamorfosi vitalistica delle rovine, ma quantomeno non le riduce a banale grandiosità da cartolina, immergendole in un'atmosfera di calma struggente: “quel che coglie con la dolcezza del pennello è un attimo di squisitezza senza storia, senza esemplarità, qualcosa di umile e insieme nobile, illustre di rapidi, incantevoli colori” (Manganelli 2000, 78 – a Manganelli cercatore di “squisitezze” nell'arte si dedica Ciccuto 2022).

Ma il volume *Salons* nella sua interezza, non si dimentichi, è libro metamorfico e capita pertanto che la considerazione riservata alla linea dritta, al pregio (o meno) della geometria e della matematica applicate alle arti muti: lo si nota nei capitoli *Il desolato sublime, Geometria dell'esorcismo, Le isole guerriere*. Del tutto diversa, rispetto a quella del Foro romano, è l'indole che l'antico possiede a Paestum, i cui templi, ammirati e riprodotti da Piranesi, paiono a Manganelli spettacolari “nel senso più commovente” poiché “la solitudine, il silenzio, la decadenza e la grandezza” li hanno resi “un ambiente di sublime efficacia sull'anima umana” (Manganelli 2000, 118). Ancora una volta unendo impressioni visive ed eco della storia letteraria, Manganelli osserva inoltre che i templi della località magno-greca mostrano la “coe-

renza essenzialmente matematica” dell’ordine dorico con la medesima, sacrale “severità di un canto arcaico” (119); ed è dalla Magna Grecia, fra VI e V secolo a.C., che provennero insiemi rappresentanti della lirica corale, quali Stesicoro e Ibico.

A differenza degli austeri templi dorici di Paestum, il Partenone, visitato da Manganelli al ritorno da un viaggio in Africa, gli sembra freddo, suscita l’impressione di una “supponenza geometrica”, di un “rettilineo sfregio nella rotondità dello spazio”, di una “finzione di esattezza” che in qualche modo ferisce l’autentica anima della Grecia, la sua “demonicità” (Manganelli 2000, 125).

Non tutte le opere d’arte (nemmeno della grecità) riescono a interpretare nel modo opportuno il rigore della linea retta. Tuttavia, il congenito ardimento di una città sorta in mezzo alle onde sopra una costellazione di isolette, città desiderosa di estendere il proprio dominio sul mare – l’ardimento di Venezia, regina di un Isolario fantastico e reale – riuscì a coniugare, tessendovi una trama di fortezze, l’impero della matematica (Manganelli 2000, 131) con la volubilità dell’elemento acquatico e con “la grazia instabile delle isole”, sedi di “precipitosi miti”, se non mito esse stesse. Gli Inferi rimangono però in agguato, e il fascino promanante da questa singolare concretizzazione dell’algore matematico in edifici *ad usum belli* si dissolve, lungo la storia della Serenissima, tramutandosi in un “gigantesco, artificioso teatro di morte, una favola fastosa e angosciosa”.

VI. Metamorfosi tra vita e morte

“Fastosa e angosciosa”. I due aggettivi valgono a ben illustrare anche l’essenza delle ovidiane *Metamorfosi*. Di frequente i lettori, irretiti e abbacinati dal caleidoscopio narrativo entro cui il poeta di Sulmona li trascina, dimenticano o trascurano il dramma sotteso a ciascuna trasformazione: il dramma della perdita – in alcune storie subita da protagonisti del tutto incolpevoli, talvolta persino casuale e immotivata – della propria identità. Quelle di Ovidio sono vicende che, nel far sorgere da una forma della vita un’altra forma, della prima decretano la fine, la morte: forse non assoluta – un riflesso della creatura trasformata per lo più rimane nell’esito della trasformazione – ma indubbia. Lo splendore di un mondo nel quale *omnia mutantur, nihil interit* (Ov. XV, 165) si paga, a livello individuale, a caro prezzo, e la lussureggiante materia ovidiana lambisce di continuo il grigio silenzio dell’Ade, drappeggiandosi sul *limen* che da esso, almeno momentaneamente, ci divide (Favaro 2000).

Non può quindi sorprendere che Manganelli, in alcune delle sue prose, inclini alla medesima visione del mutamento; il suo è del resto uno spirito affine a quello che in *Favola pitagorica* definisce ovidiano: elegante, armonioso e loquace, ma “di occulta tragicità” (Manganelli 2005, 109). Protagonisti di tale genere di metamorfosi, in *Salons*, sono materiali per natura duttili e modellabili, il gesso del saggio *Il lento candore dell’universo* e il vetro degli *Infrangibili fantasmi di Lalique*.

A suo modo immortale, poiché, pur nella propria cedevolezza, rispetto a qualsiasi roccia solcata da venature e cicatrici “è perfetto; non ha storia; non ha sangue; non si ammala; non ha

forma”, il gesso è però un “cattivo fantasma; e anzi tutto fa credere che sia quella la materia di cui sono fatti i fantasmi, quella farina che docile si raprende in una pasta ironica, la sfoglia sarcastica che chiude nel suo grembo l’inquietudine della statua” (Manganelli 2000, 26). Non davvero morto, ma neppure davvero vivo, equanime nella sua indifferenza sia alla morte sia alla vita e dunque larvale, umbratile alla stregua delle anime senza forza e voce che popolano gli Inferi omerici, il gesso di copie e modelli (famosi quelli canoviani, riuniti nella Gipsoteca di Possagno) sopisce e annulla ogni tensione vibri nella scultura originaria, realizzata magari in un marmo sul quale l'impronta del tempo e della vita si può invece scorgere. Il gesso appare a Manganelli variamente polimorfico – ma costantemente metamorfico – per la capacità di mutare ciò che avvolge nel suo silenzio: il gesso placa il “furore degli oggetti” (Manganelli 2000, 27), il caos delle antiche divinità che tuttora li abitano, rendendoli così più accessibili all'uomo, ma, quasi li catapultasse in un universo capovolto, finisce altresì per calarli in un gelido Ade, in un inferno che “ha fiamme di ghiaccio e dannati di cristallo” (28).

Risulta per prima cosa notevole, nelle pagine dedicate alle prerogative del gesso, la seduttività del titolo, sinestetico e, forse, anche vagamente ossimorico: *Il lento candore dell'universo*. L'aggettivo lento, in ossequio al corrispettivo latino, indica infatti flessuosità e pieghevolezza, e si fonde con l'idea di visivo sfavillio racchiusa dalla parola cui è riferito, quel candore che, sempre stante l'etimologia latina – dal verbo *candeo*, ossia “sono incandescente” – indica un bianco intenso tanto da abbagliare (per il bianco opaco la lingua latina, precisa nel distinguere la luminosità oltre alle sfumature cromatiche, ricorre all'aggettivo *albus*). Il barbaglio sprigionato dalla parola candore è dunque fulmineo, accecante, e con difficoltà, si presume, sa unirsi all'abbraccio, morbido e pigro, del gesso. Difficile sottrarsi alla tentazione di pensare che Manganelli abbia allusivamente raffigurato sin dal titolo del saggio l'effetto inerziale, e infine demolitivo, che il gesso esercita sulla statuaria, di cui intorpidisce e paralizza lo slancio.

Il gesso di *Salons*, inoltre, può ricordare un personaggio del mito: una certa somiglianza lo apparenta infatti al dio del Sonno, Morfeo, la cui grotta soporosa e il cui corteggio Ovidio descrive nel libro XI delle *Metamorfosi* (592-615). Analoga – densa, languida, sottilmente minacciosa – è l'atmosfera che avvolge la ‘creatura’ letteraria di Manganelli. A differenza del Morfeo ovidiano, però, dal cui tocco i mortali ricavano una qualche attenuazione della fatica quotidiana, il gesso di Manganelli non è mai benefico, visto che la sua azione rispetto a ciò che è vitale non corrisponde a un momentaneo rallentamento, a una breve sospensione, bensì alla permanenza dell'immobilità, a un destino infero.

Letteralmente disanimate – senz'anima, prive o private d'anima – le opere in gesso di Manganelli, tristi genti di un Aldilà cristallizzato, possono richiamare alla mente del lettore i traditori che Dante conficca, a diversa profondità e in svariate posizioni, nel ghiaccio del nono cerchio infernale; la malvagità di coloro che, sulla terra, arrivarono alla turpitudine di ingannare e colpire i parenti, la patria, gli ospiti e i benefattori è di per sé assenza d'anima, e il ghiaccio eterno di Cocito, dal quale i dannati traspaiono come pagliuzze nel vetro (*Inf.* XXXIV, 12) ne è, oltre che punizione, visiva e allucinante rappresentazione.

La menzione del cristallo nel saggio *Il lento candore dell'universo* segnala in anticipo la vicinanza, in apparenza sorprendente, fra questo materiale lucente e duro e l'opaco, morbido e mortifero gesso. Le copie delle statue ottenute grazie al gesso, come si è visto, sono dette da Manganelli fantasmi, e fantasmi, seppur infrangibili, sono chiamate nel titolo anche le sculture in vetro e cristallo grazie alle quali René Jules Lalique (1869-1945) riscosse, nei decenni dell'*Art Nouveau* e dell'*Art Déco*, un successo che ancora perdura.

Se il gesso conduce a sorta di perpetua 'vita non-vita' piuttosto che a una brusca cessazione della vita, il vetro conosce e pratica una differente declinazione dell'atemporalità e dell'identità a sé. Esso infatti, inesistente in natura, 'nasce morto' e "in nessun momento [...] ha mai aspirato alla vita" (Manganelli 2000, 30). Quello che Lalique modella in voluttuose ondulazioni, scrive Manganelli, è il risultato di "una metamorfosi che dobbiamo supporre notturna, giacché è la notte il tempo delle metamorfosi; ma per la sua natura fintamente liquida, quella sosta notturna non ha lasciato alcuna traccia, se non il sentimento profondo, ingenuo e perfino terribile, che una qualche insondabile trasformazione è avvenuta" (29-30). Rispetto alla condizione del gesso, la morte insita nel vetro e nel cristallo è dunque più radicata; su di essa interviene poi una sorta di trasformazione alchemica – oscura e notturna – che rende il vetro imitatore, nella sua gelida fissità, della vita.

La metamorfosi (nel passo di Manganelli adombrata e supposta) narrata da Ovidio non è fenomeno che si vincoli all'oscurità, al tramonto o alla notte: al contrario, avviene in qualsiasi ora; ciò che invece si svolge di notte è il rito magico, stregonesco (soprattutto se anche la magia è nera). Manganelli definisce il vetro da cui affiorano lineamenti femminili, o fiori in boccio (o qualsiasi altra immagine accenni al nascere di qualcosa) come "una notturna aggomitolata pasta vitrea – non vetro, non ancora – di ectoplasmi" (Manganelli 2000, 31), in questo modo, accosta le creazioni di Lalique alle evocazioni di spiriti defunti, a una sorta di spaventosa *nekyomanteia*.

Se il gesso, che è opaco, viene associato nel titolo al candore (che dovrebbe brillare), il vetro appare a Manganelli l'arcano prodotto di una stregonesca metamorfosi: è dunque un vetro 'buio', a dispetto della sua superficie, poiché un'oscura malia, un arcano intervento ha presieduto alla sua trasformazione. Pare chiaro ciò che chiaro non è (il gesso), risulta oscuro che ciò pare brillante (il vetro)... E mentre si sofferma sulla cristallizzazione della vita che entrambi questi materiali, ingannevoli e contraddittori, determinano, anche la prosa manganelliana, dipanandosi su retoriche sottigliezze, di movenza in movenza, di stilema in stilema, si metamorfosa: allusiva, nitidissima, trafiggente.

VII. Per concludere, galanterie e rocaille

Alcuni fra gli oggetti accolti nei *Salons* di Manganelli – la tabacchiera, il ventaglio – non solo rimandano, in coerenza con il titolo del volume, a un Settecento galante e *rocaille*, ma altresì evocano lo scrittore italiano che di quell'epoca esprime tutta l'eleganza, persino attraverso la lente deformante del suo poema satirico-didascalico, il *Giorno*: Giuseppe Parini (1729-1799). Indossati i panni di un "precettor d'amabil rito" il cui compito consiste nel preparare il ram-

pollo d'una nobile stirpe, il "giovin signore", ad affrontare la sua giornata, il poeta di Bosio ricorre spesso, allo scopo di rimarcare antifrasticamente il vuoto che di quel giorno frivolo e sterile invade le ore, all'amplificazione iperbolica di un dettaglio. Grazie a tale strategia retorica, le attività che assorbono il nobiluomo – ad esempio, scegliere i ciondoli con cui adornare la catena dell'orologio o sottoporsi alle cure del parrucchiere in una fitta nube di cipria – si elevano (antifrasticamente, si ripete) a eroiche gesta, a titaniche imprese.

Quasi volesse emulare la modalità espressiva che struttura il *Giorno* pariniano (stemperando però, se non eliminando, la gravità della cifra ironica) la prosa di Manganelli, come per reazione istintiva alla prodigiosa, miniaturistica grazia posseduta da una tabacchiera o da un ventaglio, si fa frondosa, immaginifica, analogica... ampliando il 'campo d'azione' di ognuno dei due oggetti. La tabacchiera, paragonabile a una conchiglia quanto a dimensione, racchiude un'anima in grado di erompere dal guscio fragile con effetti di deliziosa prepotenza. È "un'anima scura, ma non tenebrosa, un pulviscolo di psiche tenero e pungente, come a dire uno *spiritus* giacché ha a che fare con l'aura, con il fiato, e con la sua ironica e sentenziosa incarnazione – lo starnuto" (Manganelli 2020, 44).

Sino a qui, la prosa di Manganelli richiama il *Giorno*, là dove Parini descrive il nobiluomo alle prese con il delizioso oggetto (il *Mattino* – vv. 707-709 – fa ad esempio della tabacchiera la possibile sede di un miniaturistico ritratto del Giovine signore; i vv. 43-45 del *Vespro* lo rappresentano mentre riempie la tabacchiera per la dama di cui è cavalier servente); nel passaggio immediatamente successivo, ecco però che la sua tabacchiera assurge a ricettacolo non solo di mirabili sensazioni, ma di mitologiche entità, meritevoli del ricorso a rari arcaismi (questi sì velati d'ironia) per essere degnamente celebrate. Lo spirito della tabacchiera infatti "conosce tutte le preziose ambage del vellichio, quel soavissimo disagio, quel mordicchiamento delle papille, lo stuzzichio come d'angelo che faccia sosta a rintuzzarsi volatili calzari, e non s'avvede di dar di pinnacolo d'ala nella narice; quel fremitar, e brivido, e smaniar lieve lieve, ma smaniare pur sempre; questa è l'arte della polvere spirtale (non è un refuso) del tabacco"; lo spirito della tabacchiera si appresenta "all'arte suprema, articolata, maliziosa, maligna, innocente, infantile, mozartiana, alla squisitezza dei rintocchi rapidi e sapidi come tasti di clavicembalo, insomma alla gloria del vellichio" a propria volta corrispondente non a un innamoramento – fenomeno emotivo, verrebbe da dire, troppo intenso e troppo poco elegante – bensì a "galanteria, languore affettuoso, dispetto tenero, un gioco d'affetti e di sospiri, un madrigale lasciato a mezzo, un cantar sommesso con parole che solo il cuore conosce a mente" (Manganelli 2020, 44-45 e 46).

Nella rappresentazione della tabacchiera la scrittura manganelliana risulta ampliata, più che mai ricca di esemplificazioni e aggettivi accumulati in sequenza, nonché riecheggiante di fonosimbolismi evocativi del gradevole prurito che assale il naso di chi fiuta tabacco; non mancano presenze mitologiche convocate a completamento della tabacchiera: esse restano però piccole, come dimostra l'amorino (erede di tante similari figurette dell'arte ellenistica) che s'impiglia in una narice.

Diverso il gioco fra piccolo e grande nel capitolo *Arguzie di un lieve lino*, riservato al ventaglio, alla sua fragilità di carta o stoffa che “imita l’aria” (Manganelli 2020, 52) ma contraddice la propria inconsistenza poiché sa farsi interprete – attore e narratore – di immense storie, quasi fosse una materica trasposizione di Sharazàd. La grandezza massima cui il delicato accessorio femminile può aspirare parrebbe quella consistente nel riprodurre un sontuoso edificio – ad esempio, un Colosseo – sulla propria seta o sull’impugnatura, ma, scrive Manganelli, a ben altra grandezza e a ben altre vastità guarda il ventaglio, con il suo tenue battito d’ala. Esso, infatti, ha facoltà di intrattenersi con le nuvole “frivole e grandi, dilatati ventagli a far riparo ai campi dalla grande insolenza solare. Solo il ventaglio può osare intrattenersi con le nuvole, le nebbie, i tramonti, le albe, vale a dire con il maquillage del cielo, le civetterie dell’empireo, le civetterie del sole, le vanità della luna, la privata, domestica grazia del cielo delle stelle fisse” (Manganelli 2020, 53).

Il ventaglio, nella sua leggerezza di farfalla, racchiude il cosmo, le manifestazioni diurne e notturne delle ore quanto le sacrali immensità dei cieli definiti secondo la terminologia del *Paradiso* di Dante. Ma il battito d’ala che guida verso l’eterno non è quello di un angelo o di un’anima beata, bensì di un triangolo di stoffa dipinta... ammiccante, soave e arguta come la parola d’arte che su quel colpo d’ala s’impenna e, davvero, vola.

Riferimenti bibliografici

Adamo 2018

P.G. Adamo, *La parte rovesciata. Oggetti emblematici e manie descrittive di Giorgio Manganelli*, “Biblioteca di Rivista di Studi italiani” XXXVI, 3 (2018), 60-73.

Aristotele 1987

Aristotele, *Poetica*, introduzione e note di D. Lanza, Milano 1987.

Ciccuto 2022

M. Ciccuto, *Il disegno delle inezie: per Manganelli lettore d’arte*, “Italianistica” 3 (2022), 131-136.

Favaro 1998

F. Favaro, *Nel segno di Ovidio: Giovanni Boccaccio, Luca Pulci e Lorenzo il Magnifico autori di metamorfosi*, prefazione di R. Damiani, Bari 2000.

Guassardo 2018

G. Guassardo, *Critica d’arte come menzogna: una lettura di Salons di Giorgio Manganelli*, “Arabeschi” 11 (2018), 122-134.

Lastilla 2002

L. Lastilla, *Manganelliana: i percorsi della letteratura*, “Forum Italicum” 1 (2002), 84-108.

Manganelli 1994

G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano 1994.

Manganelli 2000

G. Manganelli, *Salons*, Milano 2000.

Manganelli 2005

G. Manganelli, *La favola pitagorica*, Milano 2005.

Manganelli 2020

G. Manganelli, *Concupiscenza libraria*, Milano 2020.

Marinoni 2015

M. Marinoni, *Il "paradigma metamorfico" nella letteratura di Giorgio Manganelli*, "Lettera Zero" 1 (2015), 147-154.

Milani 2009

F. Milani, *Manganelli tra prosa e poesia*, "Poetiche" 1 (2009), 121-138.

Orsini 2011

E. Orsini, *La stanza di Giorgio Manganelli*, "Forum Italicum" 1 (2011), 187-202

Pegoraro 2000

S. Pegoraro, *Il "fool" degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Roma 2000.

Portesine 2022

C. Portesine, *Graffiti per prigionieri oziosi: Manganelli e le arti figurative*, "L'Illuminista" 61-62-63 (2022), 309-318.

Pulce 2022

G. Pulce, *La letteratura: dimora degli inesistenti*, "Italianistica" 3 (2022), 17-31.

Spila 2004

C. Spila, *Un "destino baroccamente alluso in cifra": scrittura e strutture del libro in Giorgio Manganelli*, "Sincronie" 15 (2004), 113-121.

Torti 2020

L. Torti, *Le maniérisme de Giorgio Manganelli. La "création du réel" dans la lecture, l'écriture, les images*, "Italies" 24 (2020), 201-216.

Torti 2023

L. Torti, *"Il nulla illustrato?". Doppia esposizione ecfrastica negli scritti d'arte di Giorgio Manganelli*, "Biblioteca di Rivista di Studi italiani/Journal of Italian Studies" 41.1 (2023), 186-200.

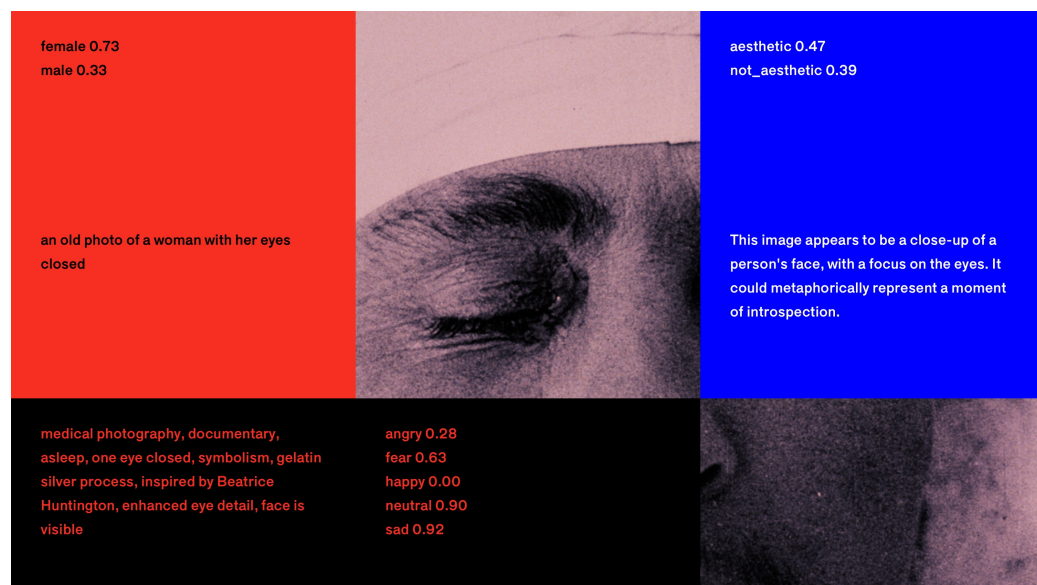
English abstract

This essay explores Giorgio Manganelli's *Salons* as a baroque, interartistic laboratory where prose performs criticism, poetry, and storytelling at once. Manganelli elaborates his ekphrases favoring associative, mythic interpretation over description. The book's theatrical approach ranges from comedy to bestiaries, fables, and emblematic animals, capable of unsettling human hierarchies. An Ovidian imagination governs metamorphosis: ruins, materials, and even genres shift states, staging life on the edge of non-life. Finally, miniatures evolve into cosmic allegories, proving Manganelli's prose a synesthetic engine that animates artworks, recasts criticism, and reveals beauty's liminal powers.

keywords | Manganelli; Ekphrasis; Metamorphosis; Intermediality; Baroque Prose.

L'incontro tra ecfrasi e Intelligenza Artificiale, con uno sguardo all'arte contemporanea

Antonella Sbrilli



Ekphrasis (2025, Estampa) [immagine originale: *Oftalmología por el profesor I. Barraquer de Barcelona* (1917, Francesc Puigvert), Institut Barraquer collection, courtesy Filmoteca de Catalunya], courtesy Estampa.

alid ex alio clarescet
(Lucrezio, *De rerum natura* I, 1115)

I. Avvistare e accostare

Un fenomeno emerso insieme con la diffusione dei programmi di Intelligenza Artificiale è la ricerca e talvolta il ritrovamento di ascendenze e genealogie più o meno trasversali di alcune delle loro funzioni e caratteristiche: l'automazione della visione artificiale, l'uso di reti neurali che elaborano enormi quantità di dati in modi non del tutto intuitibili, il passaggio da codici testuali a codici visivi e sonori (multimodalità), l'interfaccia che simula una conversazione naturale fra il programma e chi lo usa (Large Language Models), la potenza nella generazione di risposte da comandi testuali (*prompt*). Questa gamma di indagini, volta a riconoscere linee

di continuità e affinità meno evidenti, trova risonanze nella zona che si apre fra la tradizione ecfrastica e le pratiche generative dell'Intelligenza Artificiale, dove il legame fra immagine e testo viene nuovamente interrogato nelle potenzialità operative e trasformato dalle pratiche artistiche del presente.

Proseguendo nella direzione segnata dall'Almanacco Letterario Bompiani 1962, quando – di fronte alle prime consistenti applicazioni dei calcolatori elettronici alle ricerche umanistiche – venne allestita una “Breve cretostomazia dei più celebri automi e automatarii”, dal Golem a Olimpia di Hoffmann, dagli automi settecenteschi a “Maria” di *Metropolis*, anche ora si lavora su accostamenti per affinità di varia natura e a varia distanza. Gli automi settecenteschi continuano a essere richiamati per evocare l'origine della robotica e del *machine learning*, mentre la biblioteca di Aby Warburg torna come suggestiva e impervia pietra di paragone per il criterio di “buon vicinato”, riscontrabile non solo fra concetti e campi del sapere ma all'interno dei database vettoriali che ne rappresentano i dati (Offert 2025, 88-100).

Si ritrovano analogie tra la sintassi scompositiva e accumulativa dell'arte moderna, che ingloba e rielabora esperienze non occidentali, e i programmi generativi allenati su grandi database di immagini di disparata provenienza (Manovich 2023, s. p.), così come le pratiche del realismo magico e soprattutto del Surrealismo rimandano a dimensioni automatiche, allucinatorie e stranianti riscontrabili nei programmi generativi (Monti 2025, 24-31).

Ancora: le analisi sulle relazioni tra spazio e corpi di Moholy-Nagy, condotte negli anni Venti del Novecento, aiutano ad avvicinarsi al concetto di “spazio latente”, una dimensione delle reti neurali che sfugge alla percezione umana (Klingemann 2023, s. p.); la letteratura potenziale è richiamata per la manipolazione delle regole che sottendono la creatività e la tassonomia dei giochi di Roger Caillois (1958) perché coglie approcci presenti, a loro modo, anche negli algoritmi: il caso, la competizione, la simulazione, il disorientamento (Bartezzaghi 2025; De Gasperis 2025, 67-69). L'esercizio degli accostamenti forma una rete larga ed estesa che si arricchisce di continuo di nuovi legami, a riprova di un'esplorazione collettiva il cui tratto condiviso è quello di avvistare nel passato degli aspetti comparabili a esperienze presenti, per mezzo di collegamenti che attingono da momenti centrali e laterali nella storia della cultura e dell'invenzione tecnologica, e dai loro contatti. *L'algoritmo di Babele*, per usare il titolo borgesiano di un saggio recente (Colamedici, Arcagni 2024), avvolge e avvicina testi ed esperimenti, pagine di letteratura e pensieri filosofici, macchine sceniche e macchine che calcolano.

Tanto è forte questa tendenza, che nella mostra *Le monde selon l'IA. Explorer les espaces latents* svoltasi a Parigi, Jeu de Paume (Somaini 2025), il registro delle connessioni si concretizza in un vero e proprio dispositivo allestitivo, che affianca le opere attuali, realizzate con sistemi di Intelligenza Artificiale, con una serie di “capsules temporelles”. In queste capsule del tempo, vetrine concepite e presentate come *cabinets de curiosités* storici, trovano posto reperti remoti e tracce più vicine che riconducono, per esempio, i sistemi di riconoscimento dei volti e delle emozioni alla fisiognomica e alla fotografia giudiziaria, la visione artificiale agli

esperimenti fotofilmici dell'avanguardia russa e sovietica e poi, più vicino nel tempo, al *Mark I Perceptron* di Frank Rosenblatt, la prima rete neurale artificiale (1958).

Poiché poi una parte notevole dell'attuale ricerca di accostamenti avviene nel passaggio dai testi alla visualizzazione, potremmo definire chi vi si impegna con un termine che viene da una riflessione di Maria Bergamo e Fabrizio Lollini su chi si occupa di iconologia: il *connecteur*, la figura che ricerca, che “trova e avvicina le connessioni nascoste tra discipline, delinea rapporti tra testi scritti, fonti letterarie, e traduzioni visive” (Bergamo, Lollini 2019). Il *connecteur* attuale ha però anche un compito ulteriore di fronte al cambiamento in corso, in cui le immagini, derivate da procedimenti statistici complessi, acquistano caratteristiche “metaumane”, “invisuali”, “processuali” (Eugenio, Diodato 2023, 9-17): di fronte a entità tecnologiche che elaborano i dati in zone non percepibili dagli esseri umani, è necessario fare in modo – ricorda Valentina Tanni citando Nicholas Negroponte - che “i computer comprendano le nostre metafore” (Tanni 2025, 11).

II. Spazi latenti e avvistamenti dell'ecfrasi

Rimaniamo nella mostra *Le monde selon l'IA* e nel suo sottotitolo *Esplorare gli spazi latenti*. Nel suo saggio in catalogo, il curatore Antonio Somaini scrive:

Una delle conseguenze dell'onnipresenza di modelli di Intelligenza Artificiale e dei loro “spazi latenti” nel campo della cultura visuale è l'impellenza di ripensare molti concetti usati per descrivere e analizzare le immagini: somiglianza, imitazione, riproduzione, stile, referente, indice, fotorealismo, descrizione, *ekphrasis* (Somaini 2025, 28).

Gli “spazi latenti” a cui si fa riferimento nella pagina sono un concetto cardinale per comprendere il funzionamento delle reti neurali che elaborano le enormi quantità di dati raccolti nei *dataset*. Si tratta di rappresentazioni matematiche astratte in cui è proiettata la miriade di documenti testuali e visivi, digitalizzati in questi decenni con i loro bias e le loro qualità. Tutti questi dati vengono codificati dalla rete neurale in vettori: degli oggetti matematici dotati di innumerevoli dimensioni descrittive, che vengono poi ridotte per poter essere restituite in forma utilizzabile. “Spazi matematici di compressione, di rappresentazione e di cartografia”, gli spazi latenti dischiudono – già dal loro nome – una serie complessa di richiami per evocare i quali valga come viatico la voce ‘latente’ della *Psicoenciclopedia possibile* dell'artista Gianfranco Baruchello, in cui si legge: “Importanza, ad ogni modo, del carattere latente di ogni cosa. Pensare che al di là di quello che si percepisce, si vede o si sente c'è sempre qualcos'altro che resta ancora da percepire, vedere, sentire” (Baruchello 2022 [2020], 206); e dove il prefisso ‘psico-’ indica “una zona grigia, oscura, più simile a un pulviscolo o a una nebbia nei quali provare a fare una scoperta” (Subrizi 2022 [2020], 10). È giocoforza che questi nuovi protagonisti della produzione reciproca e interlacciata di testi e di immagini intervengano nell'immenso lavoro teorico e sperimentale in corso in tanti campi disciplinari, studi visuali ed estetica, digital humanities, storia dell'arte, analisi del testo, programmazione, ogni volta che ricorrono termini come atti linguistici e iconici (Bredekamp), dispositivi, spazi latenti, sincretismi (Montani 2024), parola e immagine.

All'interno di questa messe di studi, si registra dunque l'importanza di riconsiderare anche la tradizione retorica dell'ecfrasi. L'ecfrasi, la "forma più tradizionale di rapporto tra testo e immagine" (Cometa 2004, 10), ha attraversato i secoli innestandosi – con il desiderio di mettere in risonanza la modalità verbale con quella visiva – in programmi iconografici e in volumi di storia dell'arte, in pagine di letteratura e in riflessioni critiche, semiotiche, neuro-estetiche. Descrizione in un testo letterario di un'opera d'arte figurativa (esistente o anche inventata), dispositivo di creazione di un'immagine mentale in chi ascolta o legge, l'ecfrasi ha via via intercettato i cambiamenti dei linguaggi e dei paradigmi, il modo in cui si considerano la profonda natura dialettica di immagine e parola (Patrizi 2020) e un "irriducibile scarto che s'insinua tra il dicibile e il visibile o, più esattamente, tra l'indicibile che la pittura pretende di far vedere e l'invisibile che la letteratura pretende di rappresentare" (Cometa 2012, 52).

L'ecfrasi: una pratica retorica che – in determinati snodi della storia – diventa cartina di tornasole dei limiti negoziabili di rappresentare, esprimere e avvicinarsi a capire quello che accade tra quelli che Stanislas Dehaene chiama i "neuroni della lettura" e la formazione di un'immagine mentale. Sul vasto tema dell'immagine mentale, indagata cognitivamente da Allan Paivio e Stephen Kosslyn, si richiama una ricerca del 2008 dal titolo *Mental visualization of artworks: ekphrasis versus textbook descriptions*, confluita in una sperimentazione con studenti di discipline artistiche e scientifiche, chiamati a registrare e comparare le qualità dell'immagine mentale suscitata da descrizioni manualistiche e da ecfrasi letterarie di opere d'arte. Dai riscontri raccolti ed elaborati, emerge una vividezza e una maggiore permanenza nella memoria delle seconde sulle prime, a conferma del già noto valore mnemonico dell'ecfrasi, a cui si aggiunge anche una funzione didattica (D'Ercole, Castelli, Giannini, Sbrilli 2010).

Da quando, intorno al 2022, i programmi di Intelligenza Artificiale generativa, supportati dai Large Language Models, si sono diffusi, il concetto di ecfrasi ha offerto ancora una volta una sponda per interrogarsi su questi temi, annettendo nel discorso nuovi agenti e nuovi scenari. Per programmi di Intelligenza Artificiale generativa ci si riferisce, in generale, ai modelli in grado di generare contenuti originali a partire dall'input dell'utente, come ad esempio i Text-to-Image (TTI) "dal testo all'immagine", in cui l'interazione con la macchina prende avvio con un testo, il così detto *prompt*, un termine che in informatica indica, in origine, che il sistema è pronto ad accettare un input. Chi usa, per esempio, Stable Diffusion, Midjourney, ChatGPT con l'intenzione di ottenere immagini (o video) è tenuto a scrivere una frase che indirizza il programma nell'esplorazione degli immensi dataset usati per allenare il programma stesso a riconoscere, selezionare, mescolare, inventare configurazioni visive nuove, lavorando in zone profonde, latenti, della propria struttura. Come argomenta Paolo De Gasperis,

i modelli generativi Text-to-Image o Text-to-Video conoscono una realtà mediata dalla visione culturale umana che li ha addestrati, una rappresentazione digitale del mondo che per ovvie ragioni non hanno mai vissuto. Attraverso questa rappresentazione, fatta di migliaia di testi e immagini analizzate, etichettate e compresse, permettono ad altre immagini di emergere da uno spazio delle possibilità, attraverso una sintesi statistica che premia le figurazioni più plausibili rispetto al testo di input fornito (De Gasperis 2025b, s.p.).

Benché il *prompt* venga usato estesamente per generare immagini che non esistono *tout-court*, non sono mancati in questi anni tentativi di elaborare dei *prompt* per chiedere al sistema di ri-creare quadri reali, descrivendo ecfrasticamente De Chirico, Morandi, Frida Kahlo; così come ecfrasi classiche della letteratura (per esempio lo scudo di Achille: Scorzin 2024, 28-30) sono state utilizzate come *prompt* per una sorta di impossibile prova del nove: dall'aspetto dell'opera originale (o finzionale) al testo che la descrive in una fonte, da questa descrizione canonica a un risultato che non è mai simile al dato di partenza, ma che può servire a cogliere le opacità, le dominanze, gli equivoci del concetto di stile. Vicendevolmente, questi esercizi hanno come esito anche di mostrare il rebus algoritmico che permette a macchine non senzienti di ricombinare relazioni fra pixel (unità di immagine) e *token* (unità di rappresentazione di testo) per accostarsi a una forma che in qualche modo è disseminata nella loro memoria di apprendimento. Va detto poi che lo spazio latente – in questi processi – è così denso e l'aleatorietà così alta che da un medesimo *prompt*, pur recuperando vettori adiacenti, saranno generate sempre immagini diverse. Si tratta di esperimenti condotti con metodo e sistematicità da ricercatori-artisti come Lev Manovich e Francesco D'Isa e da docenti di accademie, scuole d'arte e design (e.g. Manovich, Arielli 2021-2024 e D'Isa 2024).

Una sezione a parte, a questo proposito, potrebbe riguardare l'uso di testi poetici come *prompt* testuali o sonori: sono documentati esperimenti con la poesia *Dawn* (1886) di Emily Dickinson, immessa in programmi generativi diversi e a distanza di tempo (Bottai, Sbrilli 2025), mentre l'artista Marco Cadioli ha indotto un programma generativo a visualizzare alcuni versetti dell'Apocalisse (*Apocalypse will be visualized by an AI*, 2023) e Mauro Martino, dopo aver allenato una rete neurale con milioni di fotografie urbane, ha implementato la generazione di “immagini di città” attraverso testi poetici, dando origine all'opera *Strolling Cities. Visual Poetry Generated by Artificial Intelligence* (2021, XVII Biennale di Venezia). Ci sono poi artisti che fanno un uso non convenzionale del *prompt*, come accade nell'installazione interattiva *Unlearning Language* di Lauren Lee McCarthy e Kyle McDonald, che invita i partecipanti a rendersi incomprensibili alla macchina, a cercare di escludere l'Intelligenza Artificiale dalla conversazione, così come racconta Valentina Tanni in *Incantesimi sotto forma di prompt: l'artista come sciamano* (Tanni 2025, 67).

Una suggestione a margine della mostra *Poesia e pittura nel Seicento*. Giovan Battista Marino e la “meravigliosa passione” porta in questo affaccio sulla generazione delle immagini dalle parole un convitato d'eccezione, Giovan Battista Marino (1569-1625). Non solo ovviamente per le sue trasposizioni verbali di opere pittoriche e scultoree, ma anche per le lettere che spedì a intermediari e artisti, fra cui Ludovico Carracci e Bernardo Castello. In questa corrispondenza, Marino si rivela un promotore instancabile, che pungola gli amici perché realizzino le immagini che egli ha in mente, precisando le misure e talvolta il colore del foglio da usare. A volte, dopo aver suggerito il “soggetto”, lascia libero l'artista di comporre secondo la sua fantasia, spesso si addentra in specifiche (“[...] ha da essere Marte, che si fa spogliar l'armatura da una ninfa per andarsi a corcar con Venere”) che riguardano non solo i personaggi, le posture e i dettagli, ma anche eventuali riprese da altre opere esistenti (“Mercurio ed Apollo,

quando si donavano l'un l'altro la lira, ed il caduceo di quel medesimo disegno ch'egli fece al conte di Rovigliasco") (Russo 2024, 233-238 *passim*). Marino offre un abbrivio per la creazione di immagini e una serie di istruzioni che inducono chi legge a pescare nella memoria, dentro una galleria di forme destinate all'appropriazione e al mescolamento, alle variazioni, in un percorso che tende spesso a far perdere le tracce dei passaggi. Una macchina letteraria allenata visivamente su una mole di immagini, che opera perché una rete di agenti ne generino altre, immettendole in futuri flussi di allenamento. Non stupisce che la sua figura sia al centro di analisi comparative e di progetti che utilizzano tecnologie immersive e generative (Quattrini et al. 2025).

III. Ecfrasi algoritmiche

Mentre dunque si diffonde l'uso del termine *prompt* e dei suoi derivati (*prompting*) e si parla di "Prompt Art", l'entità di interesse e di aspettative nei confronti dell'ecfrasi si diffonde a macchia d'olio. Comparare ecfrasi e scrittura dei *prompt*, secondo Mario Verdicchio "può gettare luce su una serie di aspetti della nostra esperienza di opere testuali e visive, compreso il ruolo della nostra immaginazione, delle nostre emozioni e cosa succede quando l'agency umana all'interno di questi processi immaginativi ed emotivi viene sostituita dall'agency artificiale di un sistema di IA" (Verdicchio 2024, 59).

Con argomentazioni in equilibrio fra la storia dell'Intelligenza Artificiale nelle sue varie fasi, la linguistica, la logica, il comportamento, Verdicchio riconosce nella scrittura di *prompt* un tipo di talento che, se non può certamente essere definito letterario, deve saper tradurre l'immagine mentale desiderata nel linguaggio, nella sintassi e nel modello organizzativo del programma che si interpella. Il processo di affinamento (*fine tuning*) che porta dal primo tentativo al risultato, attraverso modifiche della richiesta, regolazione, scelta di ulteriori termini e suggerimenti, stimola inedite competenze nella capacità di comparare parole e immagini, in un contesto abitato da algoritmi e da grandi quantità di dati, ma sempre in qualche modo riconducibile allo scambio fra codici e livelli, coefficienti di realtà e di immaginazione.

La riflessione di Verdicchio fa parte di una puntuale raccolta di interventi a cura di Micaela Latini e Luca Viglialoro che, sotto il titolo di *Digital Ekphrasis* (Latini, Viglialoro 2024), mette sul tavolo della ricerca gli affondi storici sull'ecfrasi nella storia delle arti (il monumentale *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung* di G. Boehm e H. Pfotenhauer; gli studi di J. Hefferman), le connessioni con la teoria della cultura visuale (Pinotti, Somaini), quelle con la storia della Computer Science e i nessi con la produzione artistica contemporanea. Su questo fronte, si rintracciano esperienze concettuali e tecnologiche in cui l'opera d'arte è il risultato visivo o performativo di una serie di istruzioni date ad agenti umani o automatici. Dall'arte generativa degli anni Sessanta del Novecento, ai primi esperimenti con i computer, fino all'uso delle reti neurali per la realizzazione di opere che possono essere installazioni monumentali o semplici meme, il richiamo al dispositivo dell'ecfrasi si rivela fertile. Conduce alcuni ad argomentare come il processo di istruzioni testuali per generare immagini possa essere considerato come una sorta di ecfrasi supportata dall'Intelligenza Artificiale. Mentre di fronte a opere complesse

come quella di Refik Anadol, *Unsupervised*, in cui reti neurali rielaborano fluidamente in tempo reale gli archivi digitali del MoMA si può parlare di *computational ekphrasis* (Scorzin 2024, 29-31, 38).

Una riflessione profonda, che prende avvio dalla poesia visiva degli anni Sessanta per discutere le relazioni fra testo e immagine nel dominio dell'analogico, poi del digitale sequenziale (*classic computing*) e infine del *machine learning* e delle reti neurali, è proposta da Hannes Bajohr. Nel saggio *Operative Ekphrasis: The Collapse of the Text/Image Distinction in Multimodal AI* (Bajohr 2025 [2024] 85-112) l'autore giunge ad affermare che "l'opposizione classica fra testo e immagine, su cui si basa l'ecfrasi, si dissolve nell'Intelligenza Artificiale multimodale". Sulla base di una riconsiderazione del termine, che tiene conto delle ricerche di Renate Brosch sull'ecfrasi "in the Digital Age", Bajohr ne sottolinea le qualità performative e sviluppa il concetto di "ecfrasi operativa". Nelle reti neurali, dove tutto è codificato allo stesso modo, gli spazi di rappresentazione di testo e immagini si fondono e l'ecfrasi va oltre la separazione o la transizione tra testo e immagine, tra sintassi e semantica.

Il criterio dell'operatività dell'ecfrasi è discusso anche da Charlotte Bolwin che rintraccia la componente performativa nell'ecfrasi classica, fa riferimento al saggio del 2010 di Jaś Elsner (*Art history as ekphrasis*) che considera l'intera storia dell'arte come un discorso ecfrastico e propone il risultato di un esperimento che lei stessa ha fatto usando Stable Diffusion (Bolwin 2024, 249-263). In un loop concettuale, ha chiesto al programma di generare un'immagine partendo dall'input "create a scene of ekphrasis", combinata con la selezione stilistica "in the style of the Baroque" (258). Da questa immagine (un interno barocco popolato di figure femminili panneggiate danzanti), prodotta in pochi secondi, l'autrice discute il tema della genericità e superficialità con cui i risultati incontrano la richiesta. Qualunque punto di vista si scelga, l'attuale livello di produzione tecnologica di immagini mette nuovamente in campo l'ecfrasi stessa, "una forma di riflessione sinestetica che fa riferimento alle interfacce tecniche che precedono l'immagine" (263). L'ecfrasi è così rimessa in circolo dalla diffusione delle Intelligenze Artificiali generative. Non si tratta solo di un rapporto biunivoco fra un'opera d'arte o un'immagine e la sua descrizione, quanto di una relazione reticolare fra le immagini digitalizzate (comprese le lacune) e i prompt, giustamente definiti nuovi tipi di atti di linguaggio, agenti di ri-mediazione, che mettono in risonanza spaziale e matematica gli immensi depositi visuali con quelli verbali. Mentre in campi diversi della ricerca e delle applicazioni, si lavora su sistemi automatici che producano didascalie valide di collezioni museali, su strumenti che aiutino a passare conoscenze esperte su iconografie e autografie, su interfacce d'uso che traducono la visione automatica in linguaggio naturale, l'arte contemporanea si misura con l'ecfrasi. Un dispositivo tecnico e concettuale, uno specchio, una fonte storica a cui attingere. Un segnale, a suo modo, dell'importanza attuale di esercitare e raffinare le abilità descrittive e conversazionali, le capacità di verifica e tenuta verbale, di fronte sia alla potenza quantitativa e trasformativa delle immagini generate, sia alla produzione automatica di parole da una fonte visiva. Come esempio, si riporta un'opera emblematica del gruppo di artisti spagno-

li Estampa, presentata alla citata mostra al Jeu de Paume. Esposta nella sezione *Le visible et le dicible*, la creazione di Estampa si intitola proprio *Ekphrasis* [Fig. 1].

IV. Conversazione con Estampa

Fondato nel 2006 a Barcellona da un gruppo di artisti, ricercatori, filosofi, sviluppatori (Roc Albalat, Pau Artigas, Marcel Pié, Marc Padró, Daniel Pitarch) interessati alle antiche e nuove tecnologie della scrittura e della visione, il collettivo si muove fra l'analisi e il recupero di tecniche di stampa tradizionali e gli strumenti di Intelligenza Artificiale nelle loro evoluzioni, mantenendo un taglio critico, politico, didattico e laboratoriale. La conversazione con due degli esponenti del collettivo, Daniel Pitarch e Roc Albalat, condotta da chi scrive e da Paolo De Gasperis il 23 giugno 2025, ha toccato i temi dei rapporti tra visione computazionale e linguaggio descrittivo, della distanza tra immagine e parola e della natura operativa delle tecnologie digitali, partendo proprio dal termine *ecfrasi* che dà il titolo alla loro opera. Se ne riporta una sintesi.

D | Partiamo dal concetto di *ecfrasi* e dai possibili motivi per cui l'arte contemporanea e la riflessione sulle reti neurali se ne interessano vistosamente: la fortuna presente dell'*ecfrasi*, come la spiegate?

R | Lavorando da molto tempo con strumenti di Intelligenza Artificiale mossi da interessi sia tecnologici che umanistici, ci interroghiamo spesso sulle parole e sulle metafore che si usano per descrivere le relazioni che questi strumenti stabiliscono. Uno dei nostri primi progetti, *El mal alumne* (2018), partiva dal termine "learning", chiedendosi cosa voglia dire – nell'ambito dell'addestramento di una IA – incrinare le norme dell'apprendimento, arrivando a definire una sorta di pedagogia critica dell'Intelligenza Artificiale. Le parole ci interessano, sia per capire come si adattano alle caratteristiche dell'IA, sia per radicare quello che sta accadendo a una tradizione storica. L'attenzione per l'*ecfrasi* nasce da qui: la descrizione automatica delle immagini, fatta di *caption*, di *labeling*, di *prompt* generativi, è collegata a qualcosa che ha una sua storia, la descrizione testuale di un'immagine. Per noi, non si tratta tanto di un approccio erudito, accademico, quanto del desiderio di riportare a una genealogia culturale il problema di cosa accade quando si cerca di mettere in parole un'immagine. L'*ecfrasi*, col suo portato umanistico, si presta così a essere uno strumento attuale per interrogare quei processi di rappresentazione che sono mediati da modelli generativi *Text-to-Image*. Possiamo poi dire che parlare di *ecfrasi* è anche un modo per demistificare l'enfasi sulla componente innovativa nei discorsi intorno alle Intelligenze artificiali.

D | Le immagini algoritmiche non sono destinate a essere viste da persone ma da macchine, il che complica la riflessione sul rapporto con i testi.

R | Il concetto di visione nei sistemi di *computer vision* è un tema centrale nella nostra riflessione. La visione delle macchine è mediata da raccolte di dati (archivi, *dataset*) che riflettono una rappresentazione parziale della realtà, fatta di *bias*, di lacune, che producono talvolta risultati inattesi e non spiegabili. "Vedere" per un modello è un'operazione di calcolo che avviene nell'intersezione tra immagini e parole. L'immagine, in questo scenario in cui un modello descrive un contenuto visivo, diventa la struttura per generare dati testuali che vengono prodotti da processi computazionali, spesso opachi, non direttamente esperibili dalla comprensione umana.

D | A questo punto vanno richiamati gli spazi latenti.

R | Lo spazio latente delle reti neurali è descritto generalmente come uno spazio non visibile o consultabile direttamente, in cui sono proiettati concetti, temi e interpretazioni che riflettono una visione culturale e politica particolare del mondo. Questa ineffabilità dello spazio cognitivo delle reti neurali rappresenta una delle sfide più grandi per chi si occupa di computer vision. Abbiamo di fronte infatti uno spazio astratto, non rappresentabile con gli strumenti della percezione umana, tuttavia uno spazio in grado di condizionare fortemente i risultati delle richieste che facciamo ai modelli generativi. Il nostro interesse, come quello di tanti in questo periodo, nasce proprio dalla volontà di decodificare questa dimensione nascosta: non cedere al fascino dell'opacità, ma affrontarla criticamente e creativamente.

D | Insomma, usare l'ecfrasi come elemento di un'opera d'arte serve a testare i limiti dei modelli, comparandoli con le modalità percettive e interpretative umane. È così anche per la vostra opera?

R | Ekphrasis è un'installazione dove estratti di materiale filmico (tra cui classici come *Documenteur* di Agnès Varda, *Cat People* di Jacques Tourneur o il corto del 1917 *Oftalmologia por el professor Ingrasi Barraquer de Barcelona* di Francesc Puigbert) sono sottoposti a un processo di descrizione algoritmica complesso e stratificato. I volti degli attori, le emozioni espresse, gli oggetti e le scene sono classificati tramite sistemi di riconoscimento, mentre modelli Image-to-Text generano descrizioni delle sequenze di immagini: sullo schermo diviso in una griglia, lo spettatore vede riquadri di immagini del film affiancati a campiture di colore dove si leggono parametri e descrizioni, che corrispondono alla "lettura" fatta dalla macchina. Di fatto la nostra opera – come è stato scritto – è un esempio di ecfrasi algoritmica e quando ne parliamo, diciamo che tratta della distanza fra vedere e nominare qualcosa. In questi processi, sia umani sia automatici, parole e immagini non si sovrappongono né si adattano le une alle altre in un solo modo, non hanno una corrispondenza diretta univoca, anzi si aprono verso una gamma di interpretazioni possibili, sempre molteplici.

Per l'aiuto e lo scambio di opinioni, l'autrice ringrazia Paolo De Gasperis e Veronica Di Geronimo ed è grata al referee per i suggerimenti.

Riferimenti bibliografici

Bajohr [2024] 2025

H. Bajohr, *Operative Ekphrasis: The Collapse of the Text/Image Distinction in Multimodal AI*, "Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry" 40. 2 (2024), 77-90; now in *Thinking with AI. Machine Learning the Humanities*, London 2025, 85-112.

Bartezzaghi 2025

S. Bartezzaghi, *Gioco*, "Doppiozero" 5 (maggio 2025).

Baruchello 2022 [2020]

G. Baruchello, *Psicoenciclopedia possibile*, Roma 2022.

Bergamo, Lollini 2019

M. Bergamo, F. Lollini, *Editoriale di Connessioni*, "La Rivista di Engramma" 168 (settembre/ottobre 2019), 7-11.

Bolwin 2024

C. Bolwin, *Digital ekphrasis? On language.image-relations in contemporary AI's imageries*, "Studi di estetica" 30.3 (2024), 249-265.

Bottai, Sbrilli 2025

M. S. Bottai, A. Sbrilli, *Un diario de experiencias educativas para la Historia del Arte, entre el Metaverso y la IA*, in *Educación superior, tecnología y discurso*, editado por A.H. García-Cervigón, F. Martínez de Carnero, Granada 2025.

Colamedici, Arcagni 2024

A.Colamedici, S. Arcagni, *L'algoritmo di Babele. Storie e miti dell'intelligenza artificiale*, Milano 2024.

Cometa 2004

M. Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma 2004.

Cometa 2012

M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano 2012.

De Gasperis 2025a

P. De Gasperis, *Dialogare con i Large Language Models. Guida alla scrittura del prompt*, Roma 2025.

De Gasperis 2025b

P. De Gasperis, *Ecfrasi e prompt. Discorsi possibili*, "Medium", 12 luglio 2025.

D'Ercole, Castelli, Giannini, Sbrilli 2010

M. D'Ercole, P. Castelli, A.M. Giannini, A. Sbrilli, *Mental Imagery Scale: a new measurement tool to assess structural features of mental representations*, "Measurement Science and Technology" 21 (2010), 1-8.

D'Isa 2024

F. D'Isa, *La rivoluzione algoritmica delle immagini. Arte e Intelligenza artificiale*, Roma 2024.

Estampa 2018

Estampa, El mal alumne. Pedagogia crítica par intel•ligències artificials, Ajuntament de Barcelona, Barcelona 2018.

Eugeni, Diodato 2023

R. Eugeni, R. Diodato, *L'immagine algoritmica: abbozzo di un lessico*, "La Valle dell'Eden" 41-42 (2023), 5-21.

Klingemann 2023

M. Klingemann, *Latent Talent*, "A*Desk", 13 March 2023.

Latini, Viglialoro 2024

M. Latini, L. Viglialoro (a cura di), *Digital Ekphrasis*, "Studi di estetica" 28.1 (2024).

Manovich, Arielli 2021-2024

L. Manovich, E. Arielli, *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media*, 2021-2024.

Manovich 2023

L. Manovich, *Make it New: GenAI, Modernism and Database Art*, 2023.

Montani 2024

P. Montani, *Immagini sincretiche*, Milano 2024.

Monti 2025

N. Monti, *Prompting. Poetiche e politiche dell'Intelligenza artificiale*, Roma 2025.

Offert 2025

F. Offert, *Les plus proches voisins sont-ils de bon voisins? La similarité visuelle d'après l'intelligence artificielle*, in Somaini 2025, 88-100.

Patrizi 2020

G. Patrizi, *Inizi. Per una rivista tra immagine e parola*, "Immagine e parola" 1 (2020), 9-18.

Quattrini et al. 2025

R. Quattrini, D. Frascarelli, P. Pieruccini, F. Boni, *La Galeria of Giovan Battista Marino from ékphrasis to Imagined Space between AI and VR*, in L. Carlevaris et al. (a cura di), *Ékphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione / Descriptions in the Space of Representation*, proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers, Milano 2025, 3211-3238.

Russo et al. 2024

E. Russo, P. Tosini, A. Zezza, con B. Tomei (a cura di), *Poesia e pittura nel Seicento. Giovan Battista Marino e la "meravigliosa passione"*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, novembre 2024-febbraio 2025), Roma 2024.

Scorzin 2024

P.C. Scorzin, *From descriptive storytelling to digital image generation with AI: A new digital ekphrasis?*, "Studi di estetica" 28.1 (2024), 21-39.

Somaini 2025

A. Somaini (a cura di), *Le monde selon l'IA*, catalogo della mostra (Paris, Jeu de Paume, aprile-settembre 2025), Paris 2025.

Subrizi 2022 [2020]

C. Subrizi, *Conoscere è confondere*, in Baruchello 2022, 7-10.

Tanni 2025

V. Tanni, *Conversazioni con la macchina. Il dialogo dell'arte con le intelligenze artificiali*, Roma 2025.

Verdicchio 2024

M. Verdicchio, *Ekphrasis and Prompt engineering. A comparison in the era of generative AI*, "Studi di estetica" 28.1 (2024), 59-78.

English abstract

Introducing the exhibition *Le monde selon l'AI* (Paris, Jeu de Paume, April-September 2025), curator Antonio Somaini records the importance of reconsidering the rhetorical and procedural tradition of ekphrasis in order to understand some aspects of generative AI programs. These are, in this case, Text-to-Image (TTI) models in which the interaction starts with a textual trigger, the so-called prompt, which directs the program in the exploration - gradually refined by further descriptions - of immense datasets of images, used to train the program itself to recognize, select, mix, and invent new visual configurations, working in deep, latent areas of its own structure. Comparing ekphrasis and prompt writing (prompt engineering, prompt design) "can shed light on a number of aspects of our experience of textual and visual works, including the role of our imagination, our emotions, and what happens when human agency within these imagi-

native and emotional processes is replaced by the artificial agency of an AI system” (Verdicchio 2024). Also described as a form of “operative ekphrasis” (Bajohr 2024), the prompt is, in short, at the center of interdisciplinary and creative looks, involving artworks such as the installation Ekphrasis, by Spanish collective Estampa (2025), which applies Image-to-Text models to fragments of cinema to generate detailed descriptions that reveal “the poetic potential inherent in the radical impossibility of translating images into words and vice versa”. The paper traverses this encounter between the ekphrasis and the prompt by presenting some recent works and a conversation with art collective Estampa.

keywords | Ekphrasis; Prompt Design; Artificial Intelligence; Text-to-Image.

Recensioni

Ekphrasis in Italian Culture from 15th-Century Humanism to the Digital Age, edited by A. Moroncini, Firenze 2025

Daniele Bottacin

È il 20 maggio 2023 quando Adobe – nota azienda statunitense produttrice di software per l'*editing* digitale – annuncia l'integrazione in *Photoshop* del *Generative Fill*, il primo tool basato sull'intelligenza artificiale. Un'innovazione storica, destinata a riscrivere in breve tempo il *modus operandi* di innumerevoli professionisti nel settore fotografico, pubblicitario e più generalmente artistico. Il nuovo strumento messo a disposizione degli utenti permette, con una rapidità di esecuzione sbalorditiva, di rimuovere eventuali elementi indesiderati dalla scena, sostituendoli con 'altri' simultaneamente elaborati e proposti dall'intelligenza generativa.

In soli due anni, l'eterogeneità e la peculiarità di utilizzi possibili nel mondo dell'*editing* hanno raggiunto livelli di funzionalità e accessibilità senza precedenti, rendendo universalmente fruibile l'atto ricreativo e la *mise en abyme* a livelli professionali. Il software oggi consente di rimuovere particolari estetici o modificarne i connotati, di implementare dettagli inesistenti o persi a causa della sfocatura, di arricchire con tonalità realistiche e ben integrate anche fotografie o filmati in bianco e nero. Si tratta di una svolta epocale, con notevoli ripercussioni di carattere comunicativo, estetico e iconografico che stanno già esercitando una notevole influenza nei rapporti fra immagine e parola, fra staticità e dinamismo, fra oggetto artistico e rappresentazione. La contemporaneità digitale induce a urgenti riflessioni sullo statuto stesso dell'arte, dell'atto creativo e ricreativo, della figura del genio filosoficamente inteso: un'urgenza che *Ekphrasis in Italian Culture from 15th-Century Humanism to the Digital Age* – a cura di Ambra Moroncini, uscito a Firenze nel 2025 per Franco Cesati Editore – intercetta e contribuisce ad analizzare con alcuni spunti rinvenibili già in premessa e casi di studio particolarmente significativi.



Il volume nasce da un progetto di ricerca avviato nel 2023 da Ambra Moroncini con la collaborazione di Michelangelo Zaccarello, di cui i primi risultati sono stati presentati e discussi durante il Convegno della 'Society for Italian Studies Biennial Conference' tenutosi a fine giugno 2024 presso la Royal Holloway University of London. Gli studi che vi sono confluiti sono tutti dedicati al ruolo dell'ecfrasi e alla sua evoluzione in un arco temporale compreso fra l'Umanesimo e gli anni Duemila; risulta interessante ed esaustivo sotto diversi aspetti: sociologico, antropologico, artistico, multimediale. Intendo mettere in risalto i fili conduttori dei saggi, la funzionalità dell'ordine e della struttura proposti, i *tòpoi* che appaiono maggiormente valorizzati ed eventuali aspetti integrabili; si auspica che questo stesso volume possa fungere da stimolo per ulteriori approfondimenti, magari dedicati agli aspetti neurocognitivi della ricezione dell'oggetto reale o alla dimensione virtuale.

L'introduzione appare ben strutturata e bilanciata: fornisce gli elementi contestuali necessari a un inquadramento storico-interpretativo dell'ecfrasi; rende noti gli obiettivi che il volume si prefigge e le caratteristiche dei casi di studio selezionati; la prospettiva adottata è principalmente diacronica e – a partire dal celeberrimo *ut pictura poesis* oraziano – propone una sintetica panoramica del rapporto fra immagine e parola nel corso dei secoli, ben sottolineando il graduale passaggio da una dicotomia di natura esclusiva (*aut-aut*) a una inclusiva (*et-et*). L'allargamento dei campi artistici, delle piattaforme multimediali passibili di esercizio ecfrastico si configura come primario motivo di interesse: la stessa disposizione consequenziale degli studi non risponde soltanto a una mera convenienza cronologica, ma anche a chiari vantaggi espositivi nel passaggio da descrizione ecfrastica a rappresentazione ecfrastica.

Gli indispensabili cenni storico-culturali sono seguiti da una programmatica presentazione dei singoli saggi e dei criteri di selezione: l'intento dichiarato è quello di dare spazio alle realizzazioni ecfrastiche compiute tanto dal genere maschile quanto da quello femminile, di concentrarsi sui risvolti nella letteratura di genere e nella narrativa contemporanea, di analizzarne le peculiarità nella sfera multimediale; obiettivi che, come si vedrà, possono essere considerati sostanzialmente raggiunti.

Pur non costituendo un parametro critico necessario e ineludibile in sé, reputo la progressività cronologica funzionale alla valutazione dei concetti di *enargêia* e di *mimesis* in diacronia: giunto al termine del saggio di Chiara Portesine – ultimo della raccolta – il lettore percepisce inevitabilmente l'allontanamento dalla "*pictorial vividness*" (9) e dall'immanenza che caratterizzano l'ecfrasi tradizionale; non di meno, è indotto a riflettere sull'enorme potenziale della stessa in contesti virtuali o pubblicitari, così pervasivi nella nostra quotidianità.

Lo studio di Rodney Lokaj rappresenta l'incipit del percorso tematico proposto: se da un lato restituisce la sensibilità umanistica verso l'*ut pictura poesis* oraziano, dall'altro mette in risalto la notevole modernità dell'elegia falconiana; essa consente alla tela di Mantegna non soltanto di sopravvivere, di essere annoverata nel patrimonio artistico-culturale, ma anche di veicolare una dimensione psicologica ed empatica aggiuntiva. Gli echi retorico-stilistici ovidiani, le occorrenze lessicali e verbali guidano il lettore alla produzione di una specifica immagine

mentale: mediante il contatto visivo, Atalanta dimostra empatia (nel senso greco del termine) e sceglie di risparmiare il proprio spasimante dalla condanna a morte. Si tratta di una chiara dimensione psicologica che nella versione di Guido Reni, con la presenza dei pomi d'oro a catalizzare l'attenzione, risulta depotenziata. Significativo è, ai fini delle questioni di genere sollevate già in premessa, che la fonte di sensibilità psicologica ed empatica sia proprio una figura femminile: il riscatto della donna infatti – pur senza implicare o sottintendere alcuna prevaricazione dialettica sull'uomo – funge da comune denominatore con le analisi successive, dedicate rispettivamente ai Tredici canti di Moderata Fonte e all'opera di Artemisia Gentileschi. Entrambi i casi incentivano la lettura della pratica ecfrastica come mezzo di autoaffermazione, date le notevoli conseguenze sociologiche di un esercizio artistico, per tradizione, a uso esclusivo del genere maschile.

Risulta di particolare interesse l'approfondimento di Tylar Colleluori sull'*entrelacement* nei *Tredici canti del Floridoro*: la stratificazione dei livelli narrativi restituisce la variazione cosmografica e cronografica della Repubblica veneziana, le due ecfrasi geografiche consentono all'immaginazione del lettore di visualizzare simultaneamente presente diegetico, passato e presente extra-diegetico. I dispositivi retorici dell'autrice, tuttavia, possono essere considerati rilevanti non solo in sé e per sé ma anche da un punto di vista filosofico: l'autoaffermazione, l'atto di ribellione, si configura come una presa di posizione degna di nota in chiave empirista e biologica, ulteriormente argomentata in seguito con Il merito delle donne.

Lo studio di Moroncini sulla pittura di Artemisia Gentileschi conduce la parabola tematica del volume verso una tappa più esplicita in termini di sessualità e violenza, la quale risulta più carica di *pathos*. L'interesse per il dispositivo ecfrastico come atto di resilienza e via di ribellione mediante l'arte è testimoniato, peraltro già in copertina, col dipinto *Giuditta che decapita Oloferne* (ca. 1620). Particolarmente suggestiva risulta la sezione conclusiva, in cui viene ripresa la definizione autoreferenziale di “spirito di Cesare nell'anima di una donna” (72): Gentileschi non si limita a descrivere una propensione all'indipendenza, alla battaglia ideologica e alla resistenza; trasmette piuttosto un concetto molto più potente e di ampio respiro, che si serve di un'intera tradizione storico-iconografica per rendere il genere femminile assimilabile, finalmente, a una delle figure più virili ed emblematiche che la storiografia letteraria abbia conosciuto.

Proseguendo nella lettura, lo studio di Elisa Vivaldi funge da *turning point* per l'intero volume: le ecfrasi analizzate segnano una chiara svolta nella direzione del dinamismo, della fluidità comunicativa e dell'intermedialità. A partire dalle riflessioni dell'autrice, i saggi successivi sviluppano i temi della traducibilità (anche se sarebbe più opportuno utilizzare il termine “trasponibilità”) e della *fiction*. Non mancano inoltre risvolti epistemologici, etici e gnoseologici che emergono con modalità differenti da caso a caso. Vivaldi si concentra opportunamente sul principale intento dell'esercizio futurista, ovvero la creazione di un nuovo linguaggio intermediale, propedeutico a un patrimonio culturale 'altro' per il futuro; il movimento ha segnato una netta frattura su spazialità e temporalità rispetto alla tradizione precedente e – proprio in

virtù dell'istantaneità comunicativa che caratterizza la realtà odierna – i dispositivi ecfrastici analizzati risultano quanto mai attuali. È ragionevole sostenere che questi *exempla* siano, da un certo punto di vista, precursori di un'iconoclastia linguistica assolutamente peculiare: le similitudini col linguaggio contemporaneo sul piano sintattico e simbolico (si pensi alle ormai onnipresenti emoticon) sono assolutamente sorprendenti.

Gli studi di Jacopo Parodi, Emiliano Zappalà e Laura Lori fanno leva sul già precedentemente citato concetto di trasponibilità, intesa come possibilità da parte dell'autore di rendere, restituire un oggetto reale attraverso i mezzi espressivi di un'altra disciplina; l'approdo a una dialettica di tipo inclusivo (et-et) è testimoniato tanto dalle posizioni di Proust: "il dovere e il compito di uno scrittore sono quelli d'un traduttore" (M. Proust, *Il tempo ritrovato*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it. di Giorgio Caproni, Torino 1991, vol. III, 696) quanto da quelle di Garboli: "si comincia a tradurre non appena si legge" (C. Garboli, *L'attore senza gesti*, in Id., *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano 1990, 102). Parodi propone un'analisi comparativa fra il meccanismo ecfrastico longhiano e quello proustiano rinvenibile nella *Recherche*; la descrizione del meccanismo dialettico "servo-padrone" costituisce un grande motivo d'interesse, uno stimolo per futuri studi di natura necessariamente interdisciplinare: considerando il dispositivo in termini hegeliani e il fatto che – come sostenuto da Garboli – possa essere "il quadro a produrre il pittore, nel momento in cui lo scrittore costituisce linguisticamente il quadro" (C. Garboli, *Longhi lettore*, in *Storie di seduzione*, Torino 2005, 160), appare opportuno indagare questa *Aufhebung* da un punto di vista neuroscientifico e neurocognitivo, anche con l'ausilio dell'intelligenza artificiale.

Zappalà intercetta felicemente l'ulteriore appiattimento e degenerazione – rispetto all'epoca futurista – tanto della dimensione spazio-temporale quanto del paradigma di condivisione culturale, evoluto (o involuto) sempre più verso una comunicazione orizzontale fra pari; al di là delle cause socio-politiche (crisi economiche, guerre, crescente sfiducia nella rappresentanza politica) opportunamente sottolineate, le considerazioni sull'importanza dei *social network* nel livellamento dei ruoli sociali appaiono sostenibili e convincenti: grazie a strumenti come le *live-cam*, le dirette su piattaforme come Instagram e TikTok, chiunque può agire nei panni di un giornalista, e l'egemonia dell'istantaneità rende ogni strumento di verifica antiquato, anacronistico; anche la comunicazione stessa risulta fortemente contaminata, con singoli gesti o espressioni facciali in grado di riassumere intere vicende o situazioni, pronte a spopolare per mezzo dei trend; si tratta di meccanismi degni di considerazione, se rapportati a un dibattito pubblico sempre più polarizzato e alla sfrenata diffusione di *fake news*.

Le riflessioni dell'autore fanno leva sulla difficoltà dell'individuo a percepire il reale come tale, e propongono descrizioni ecfrastiche di immagini contenute in romanzi come *Il desiderio di essere come tutti* e *Reality*. Cosa è successo; uno spunto rilevante all'interno del volume riguarda la presa di coscienza di doversi relazionare con una sempre più sistematica "comistione tra vero e falso" (135): una volta constatata l'eterogeneità di rappresentazioni multimediali, è possibile riattualizzare il dispositivo ecfrastico nella maniera più opportuna.

L'analisi di Sara Parisi fornisce invece, *mutatis mutandis*, ulteriori implicazioni sociologiche, politiche e antropologiche rispetto a quelle riscontrate in occasione dei *Tredici canti del Floridoro*; il tema della resilienza emotiva individuale si ripresenta in questa circostanza nei panni del *nostos*. Nel caso di Vincenzo Consolo, la concezione di una letteratura intimamente connessa a scopi etici si rende strumento fondamentale per una profonda riflessione antropologica; le “ecfrasi dei luoghi” (120) definite da Parisi oltrepassano i confini della mera descrizione e veicolano un’intera tradizione regionale, composta da nette divergenze storico-mitiche fra Sicilia occidentale e Sicilia orientale. In continuità con lo studio di Lori, l’ecfrasi viene presentata come strumento in grado di far emergere l’eterogeneità sociale, il conflitto tra bagaglio culturale acquisito e necessità di adattamento “altrove”. Particolarmente suggestive appaiono le immagini ecfrastiche contenute in *Retablo*: la vivida descrizione del paesaggio siciliano pone in stretta relazione il carattere soggettivo ed emotivo della memoria individuale con la conservazione del patrimonio linguistico e culturale collettivo.

I due studi conclusivi rappresentano casi peculiari all’interno del volume, per ragioni contestutistiche; in *Contemporary Ekphrasis in Ubah Cristina Ali Farah’s Writing* di Lori risiede la maggior parte dei risvolti sulla letteratura postcoloniale, mentre *Musei digitali e committenze ipermoderne* di Portesine integra in maniera determinante la dimensione digitale, con un approfondimento relativo al progetto *Viceversa* (2020).

Il primo caso ripropone e amplifica il tema della trasponibilità rapportandolo al fenomeno dell’immigrazione, di grande attualità. *La danza dell’Orice* si configura come un esercizio ecfrastico “translinguale, transculturale e transnazionale” (149) che può essere considerato pionieristico: indaga infatti i margini di adattabilità del dispositivo al contatto fra bagagli culturali differenti, e ciò rappresenta un ulteriore motivo di complessità. Tuttavia, i margini e le modalità di contatto translinguale possono costituire una primaria frontiera d’interesse per la generazione di studiosi ventura; le stesse fattezze della creatura ibrida di Mutu appaiono funzionali all’ideale futurista di un patrimonio ‘altro’, che trascenda tanto la staticità della pagina scritta quanto il concetto di lingua e nazione.

Differentemente, *Musei digitali e committenze ipermoderne* stimolerà ulteriori analisi che coinvolgano in toto la dimensione virtuale, a partire dal concetto di metaverso passando per i dispositivi di accesso alla realtà aumentata (si pensi, banalmente, agli ormai comuni visori VR); Marilina Ciaco, intervistata, sostiene di non aver voluto “tradire né aderire al quadro” ma di averlo “metabolizzato attraverso la poesia” per “prendere le mosse da esso” (176); se si ragiona in termini kantiani, l’esperimento museale organizzato dalla Casa Museo Boschi Di Stefano dimostra, da un lato, come il vertiginoso sviluppo tecnologico non abbia ancora azzerato il discrimine fra oggetto reale e rappresentazione ecfrastica; permane un residuo oggettivo, che impedisce la perfetta mimesi; d’altro canto invece, incentiva ulteriormente gli studi di natura cognitiva.

Il volume integra nella sezione finale una schematica nota riguardante l’editore e le biografie degli autori, seguita dall’indice dei nomi; una scelta opportuna, utile a recuperare i termini

e i *topoi* rilevanti; anche la rassegna biografica appare funzionale alla luce dei diversi saggi inclusi. Considerate le premesse iniziali, gli obiettivi che questo volume si propone possono essere considerati sostanzialmente raggiunti; le principali coordinate tematiche (ruolo dell'ecfrasi nel processo di autodeterminazione femminile, evoluzione da staticità a dinamismo in diacronia, applicazioni del dispositivo per la letteratura contemporanea e di genere) risultano adeguatamente valorizzate; esso si colloca coerentemente all'interno della più recente stagione di studi ecfrastici, e fungerà senza dubbio da stimolo per i prossimi approfondimenti, magari dediti anche alla sfera pubblicitaria.

English abstract

Daniele Bottacin's review of A. Moroncini, *Ekphrasis in Italian Culture from 15th-Century Humanism to the Digital Age* (Firenze, 2025) examines a wide-ranging and methodologically coherent collection that traces the evolution of ekphrasis from Renaissance Humanism to the digital era. The book offers a diachronic and interdisciplinary perspective on the relationship between word and image, moving from the Horatian *ut pictura poesis* to contemporary virtual and multimedia contexts. Bottacin highlights the volume's balanced structure, its focus on gender dynamics, and its exploration of the progressive shift from static representation to dynamic transposition and intermediality. Through analyses of authors and artists such as Mantegna, Moderata Fonte, Artemisia Gentileschi, and Vincenzo Consolo, as well as studies on futurism, social media, and digital museums, the collection demonstrates how ekphrasis continues to serve as a tool of self-affirmation, interpretation, and cognitive experimentation. The reviewer underscores the book's relevance in addressing current debates on creativity, technological mediation, and the aesthetic redefinition of the real in the age of artificial intelligence.

Keywords | Ekphrasis; Intermediality; Gender and Art; Digital Culture; Humanism to Postmodernity.

D. Dion, *L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain*, Rennes 2024

Veronica Bassini

Damien Dion è artista e docente di pratica e teoria dell'arte; una duplice identità che trova piena espressione nell'analisi sviluppata in *L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain* (Rennes 2024), evoluzione della sua tesi di dottorato, discussa nel 2019 sotto la direzione di Christophe Viart e intitolata *Récits, fictions, descriptions: l'ekphrasis comme pratique artistique*. L'ekphrasis 'operante' (appunto, *à l'œuvre*) ipotizzata da Dion rientra nell'ambito di quella svolta linguistica e narratologica che l'arte ha dimostrato soprattutto a partire dagli anni Sessanta, ovvero quando l'artista, desideroso di riappropriarsi della lettura della propria opera, include nel contesto della pratica la dimensione paratestuale dell'opera stessa. Il lavoro si propone come obiettivo quello di riattualizzare una prassi retorica tradizionale, individuandone nella storia dell'arte contemporanea una linea di sopravvivenza, una risintonizzazione del linguaggio descrittivo che si muove dall'esterno dell'opera al suo interno, dal critico all'artista, dal teorico al pratico.

Il volume si articola in sette capitoli, organizzati in due movimenti principali che seguono una progressione continua, in cui ogni sezione si sviluppa a partire dalla precedente. L'esposizione si basa su un impianto teorico supportato da una buona bibliografia e da brevi passi esplicativi che chiariscono il contesto critico di riferimento, ma la vera ricchezza del lavoro è l'ampia casistica tratta dall'ambito dell'arte contemporanea con la quale l'autore mette alla prova i brevi assunti teorici in un disinvolto e fruttuoso gioco diacronico che tesse una trama suggestiva delle varie possibilità dell'ecfrasi e della sua resistenza nel tempo. L'introduzione prende le mosse dal celebre caso duchampiano della *Fontana di R. Mutt* (1917) ricostruito per sommi capi, che, precedendo cronologicamente i casi trattati all'interno del volume, si identifica come un evento simbolico adatto a mettere a fuoco un primo principio teorico: il percorso che porta alla produzione di un oggetto, la sua genesi e il suo contesto possono fare parte in-



tegrante dell'opera, l'arte dunque, come già affermava Leonardo, è "cosa mentale" (Magali 2007).

A partire dagli anni Sessanta, questa vocazione teorica si concretizza in una produzione che gli artisti realizzano sotto forma di documenti dalla marcata dimensione testuale, *statement* o tracce di eventi performativi assimilabili, per il carattere narrativo e descrittivo, alla nozione di *ekphrasis*. Il documento rappresenta, per Dion, il principale materiale di lavoro su cui individuare le tracce della pratica retorica e nel primo capitolo ne delinea le caratteristiche, mettendone in luce la natura problematica. *Days Off. A Calendar of Happenings* (1970) di Allan Kaprow, ad esempio, funziona sia come traccia di performance passate, sia come elemento generatore di nuovi comportamenti, istituendosi come un vero e proprio "documento d'artista" (*art document* nel testo). Al contrario, Daniel Buren rivendica l'impossibilità di attribuire alle sue raccolte di *photo-souvenirs* lo statuto di opera, riconoscendo loro soltanto una funzione di registrazione, in un'ottica propriamente archivistica. Da questo confronto agli antipodi, emerge come lo strumento principale sul quale verificare la teoria dell'autore a proposito dell'ecfrasi 'operante', si debba fondare su esempi concreti, analizzati forzatamente caso per caso e validi nella misura in cui sia possibile verificare l'intenzionalità dell'artista rispetto all'accoglimento del materiale documentale nella propria opera.

In questo senso è interessante notare come il corpus delineato da Dion si distingua, almeno in parte, da quanto Christophe Viart definisce in *Le Mots de la pratique. Dits et écrits d'artistes* (Viart 2021) citando Deleuze, come le "parole della pratica": ovvero quei testi in cui l'artista si fa teorico e filosofo, assumendo ruoli provenienti da altre discipline. Nella ricerca presentata da Dion, invece, la riappropriazione della parola appare come un gesto intrinseco all'operare stesso dell'artista: essa è parte costitutiva della pratica, *le récit de l'art en tant qu'art*, per dirlo con l'autore.

La fenomenologia di questo *récit* prepara, nel volume, il terreno per lo sviluppo successivo. Il secondo capitolo affronta infatti la questione dal punto di vista dell'ecfrasi, ricostruendone la genesi dalle origini e dandone una definizione tradizionale e didattica: un procedimento retorico che consiste nella descrizione dettagliata e vivida di un'entità non fisicamente presente, ma suscettibile di essere evocata attraverso la sola forza del linguaggio verbale. L'ambiguità di tale evocazione, ciò che William Mitchell definisce *ekphrastic fear* (Mitchell 1995), ossia la paura di non poter trasmettere senza scarto un oggetto visivo tramite le parole, sembra costituire, secondo Dion, un terreno fertile per l'azione artistica: l'indeterminatezza e la suggestione stessa che questo potere richiama sono il campo nel quale l'ecfrasi 'trasfigura' e, nelle mani dell'artista, opera. Ne sono prova, ad esempio, i lavori di Bertrand Lavier (*Rouge géranium par Duco et Ripolain*, 1974) o di Sophie Calle (*Les Aveugles*, 1986), in cui l'arbitrarietà del rapporto tra testo e immagine diventa il vero nucleo della produzione, e l'ecfrasi un luogo di passaggio tra il visivo e il verbale. Dal terzo capitolo in poi, l'autore si dedica ad analizzare il rapporto che sussiste tra opera, linguaggio, artista e definisce diverse tipologie di ecfrasi operativa: a partire dall'auto-ecfrasi di Joseph Kosuth, esemplificata da *Five Words*

in *Blue Neon* (1965), un neon blu che riproduce le cinque parole del titolo stesso. Al concetto di ecfraasi programmatica, individuabile in quei testi che non si limitano a descrivere, ma che, in forma di istruzioni, prefigurano e generano l'opera, come nel caso dei *Wall Drawings* di Sol LeWitt o dei *définitions/méthodes* di Claude Rutault, brani con cui l'artista stabilisce come deve essere dipinta ed esposta ogni sua opera. Invece di produrre il quadro, le istruzioni sono anteposte alla sua realizzazione che può essere o non essere effettuata: può dunque definirsi ecfraistica la descrizione di un'opera che non esiste? La risposta, ci ricorda Dion, è nel capolavoro incompiuto del Frenhofer di Balzac, nell'operato di Marcel Broodthaers, nella narrazione dello scudo di Achille descritto da Omero, che insegnano quanto l'ecfraasi fiorisca proprio nel terreno della finzione.

E se essa nasce originariamente in un ambito letterario, autonomo rispetto alle arti visive, è proprio da questo campo che, estendendo il lessico di Jean Genette, sulla scia di Jacques Derrida e Michel Foucault, Dion recupera i concetti di metalessi e paratesto con l'obiettivo di teorizzare quello di ecfraasi performativa, che si manifesta ad esempio nei lavori di Isidore Isou e Roland Sabatier, e l'idea di ecfraasi diffusa, ovvero una forma estesa di questa prassi che oltrepassa il linguaggio verbale per esprimersi attraverso dispositivi, paratesti e pratiche dell'arte contemporanea. In tale prospettiva, l'atto descrittivo non si limita a evocare una visione, ma si disperde nei gesti e nelle immagini che riflettono su altre immagini, come nei lavori di Sherrie Levine e Louise Lawler, dove la ri-fotografia e la citazione visiva diventano strumenti di commento critico, o in quelli di Philippe Thomas e Dora García, in cui testo, immagine e finzione si intrecciano fino a confondersi. Il progetto di una ridefinizione delle pratiche artistiche contemporanee, all'insegna di una profonda osmosi tra parola e visione, riproposto attraverso la lente dell'ecfraasi operante, sembra quasi riattivare un antico e affascinante quesito: *ut pictura poesis*? Quello del paragone delle arti "uno dei concetti prediletti nel rapporto tra parola e immagine" (Wagner 1996), è affrontata attraverso un breve affondo storico che ne sottolinea l'importanza e non ne sfugge la suggestione, senza però estendersi in sintesi o deviazioni speculative che avrebbero allontanato il lavoro dalla sua natura ibrida tra prassi e teoria. Del resto, come ricorda Mario Praz in apertura a *Mnemosyne*: "Se dunque ciò che vi interessa in un'opera d'arte è la sua unicità, se in un eventuale parallelo tra poesia e musica vi attraggono più le differenze che i punti in comune, allora l'argomento di questo libro rischierà di sembrarvi accademico, per non dire futile" (Praz 1970).

Il discorso di Dion evita, grazie alla sua aderenza al soggetto di ricerca, ogni diversione e l'andamento diacronico che attraversa esperienze artistiche storicizzate e pratiche più contemporanee restituisce il grado di approfondimento e di conoscenza della materia con cui l'autore affronta un tema che lo concerne sia come artista, sia come ricercatore e docente. Nel 2023 l'artista Damien Dion presenta una mostra personale alla Galleria Martine Aboucaya di Parigi intitolata *La Légende raconte...*, in cui ogni opera, ispirandosi a un racconto leggendario, esplora un aspetto dell'ecfraasi e ne indaga la dimensione ontologica, tra queste, la serie *Philostrate lacunaire* esemplifica efficacemente il rapporto osmotico che si verifica tra ricerca artistica e accademica. L'opera è costituita da pannelli che riportano brani tratti dal-

le *Immagini* di Filostrato di Lemno, opera in cui l'autore descrive sessantaquattro dipinti che ornano il portico di una villa nei pressi di Napoli. Dion elimina da questi testi ogni riferimento figurativo, lasciando soltanto frammenti di frasi, e generando, proprio nel luogo in cui lo strumento retorico ha origine, una narrazione laconica, che mette in luce il rapporto instabile tra parola e immagine.

In questa coerenza tra pratica e teoria, il volume si conferma come uno strumento operativo, concepito con un'intenzione di ricerca ma anche con una possibile funzione didattica. Le brevi digressioni dedicate a concetti consolidati – come le nozioni di peritesto, epitesto e paratesto, quella di metalessi o la ricostruzione storica delle origini dell'*ekphrasis* e del dibattito sul paragone delle arti – conferiscono infatti al volume una dimensione manualistica che ne sottolinea il valore formativo. Attraverso queste parentesi teoriche, il testo, non si limita a proporre un percorso critico, ma offre anche una mappa concettuale capace di orientare il lettore all'interno di un campo di studi complesso e stratificato, rendendolo uno strumento utile tanto per lo studente di teoria dell'arte quanto per l'artista interessato ai processi linguistici e performativi della narratività, che necessita dunque di una prospettiva storica e di enunciati teorici sui quali riflettere e ai quali accedere anche per spigolature compulsando l'indice delle nozioni in appendice. Quest'ultima, oltre alla bibliografia suddivisa per soggetti di ricerca indipendenti dalla struttura dei capitoli, include sezioni come *Corpus d'artistes* che comprende, per ciascun artista citato, una bibliografia di testi critici e di scritti d'artista, oppure *Théorie et histoire de l'art* che raccoglie lavori da Lucy Lippard a John Ruskin, in una selezione mirata alla costruzione delle basi concettuali proposte in volume.

Infine, la scelta di non includere immagini, ma di mettere alla prova nel testo stesso le potenzialità dell'ecfrasi – descrivendo ogni esempio esclusivamente a parole – rivela la coerenza tra metodo e oggetto di studio, offrendo un lavoro denso e vivo, capace di attivare nel lettore una riflessione critica autentica.

Riferimenti bibliografici

Megali 2007

N. Megali, *Quand les œuvres racontent des histoires. La mise en récit de l'art au XX siècle*, "Textuel" 52 (2007), 11-23.

Mitchell 1995

W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1995.

Praz 1970

M. Praz, *Mnemosyne. Parallel Between Literature and the Visual Arts*, Princeton 1970.

Viart 2021

C. Viart, *Les Mots de la pratique: dits et écrits d'artistes*, Marseille 2021.

English abstract

Veronica Bassini's review of Damien Dion's *L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain* (Rennes, 2024) highlights the author's dual role as artist and theorist and the coherence between his practice and research. The volume redefines ekphrasis as an "operative" or performative practice, rooted in the linguistic and narratological turn of the 1960s, when artists began to reappropriate the discursive space surrounding their works. Through a wide range of case studies—from Duchamp, Kaprow, and Buren to Sophie Calle, Kosuth, LeWitt, and contemporary figures such as Sherrie Levine and Dora García—Dion examines how description, narration, and fiction become constitutive components of artistic creation. Bassini underscores the book's theoretical precision, pedagogical value, and methodological coherence, noting its capacity to bridge historical and contemporary practices while stimulating reflection on the porous boundaries between visuality and language, theory and practice.

Keywords | Operative Ekphrasis; Artistic Practice and Theory; Narration and Description in Contemporary Art; Intermediality and Performative Language; Word-Image Relationship.

Immagini latenti, a cura di G.A. Calogero, A. Del Monaco, P. Fameli, Bologna 2024

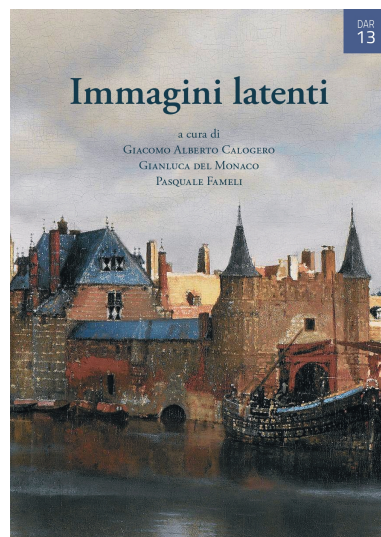
Laura Avesani

Il titolo del volume, curato da Giacomo Alberto Calogero, Gianluca del Monaco e Pasquale Fameli e pubblicato nella collana DAR – Dipartimento delle Arti con Bologna University Press, è ispirato al celebre scritto di Beaumont Newhall sulla storia dell'invenzione della fotografia. Da quell'opera recupera l'espressione "immagini latenti" per indicare "le traduzioni verbali di oggetti figurativi o la sublimazione in termini letterari e poetici di immagini artistiche già prodotte" (VIII). Partendo dalla constatazione che i tradizionali approcci della storia dell'arte vengono sempre più spesso soppiantati da quelli dei *visual studies*, l'intento dichiarato dai curatori nella presentazione del libro, esito anche di un proficuo convegno bolognese del 2024, è quello di far dialogare la disciplina storico artistica con altri campi culturali, al fine di esplorare le reciproche influenze visive e verbali.

Il testo in apertura, a firma di Luigi Bravi, è dedicato all'analisi di componimenti poetici di lode dell'impresa agonistica della Grecia tardo-arcaica e in particolare all'opera di Simonide di Ceo: da essi emerge una tensione concorrenziale tra poeti e scultori/pittori, che emergeva soprattutto quando il vincitore di una gara non poteva permettersi il sistema completo della lode integrata (1): il limite di cui le opere figurative vengono tendenzialmente accusate è l'immobilità oppure la mancanza della dimensione sonora. La tradizione indiretta ha attribuito a Simonide testi di questa tipologia, oltre a epigrammi per opere d'arte che hanno il compito di incorporare la firma dell'artista per esaltarne le capacità e oltre alla qualità dell'opera.

Successivamente, una sezione di scritti dedicati a tre allievi di Roberto Longhi, ossia, Francesco Arcangeli, Giovanni Testori e Carlo Volpe, rappresenta il nucleo teorico centrale su cui si impernia l'intero volume.

Fabio Massaccesi analizza l'articolo del 1951 di Arcangeli intitolato *Tracce di Wiligelmo a Cremona*, uscito su "Paragone" poco dopo la fondazione della rivista, e partecipa di un clima



di dibattito appassionato. L'impulso all'avvio di "Paragone" è una reazione a un articolo di Antonio Cederna in cui l'approccio della scuola longhiana viene stroncato come "la critica che gioca con le metafore" (12). Nelle lettere che Longhi scrive allo stesso Arcangeli, rileva le contraddizioni e una certa "confusione mentale" di "codeste riviste letterarie" (13) ma vede anche i rischi di essere considerato "un immaginoso 'aderente' all'opera d'arte, un mirifico e poetizzante trascrittore di 'opere mute' per 'verba'", e di fronte alla definizione di "storico e poeta" assegnatagli da un crociano come Sergio Ortolani, preferisce rassegnarsi – a suo dire – ad "essere soltanto un buon letterato e prosatore, purché non mi sia negata la qualità di storico vero" (16, nota 32). È appunto tale dibattito che – secondo Massaccesi – aiuta "a scrutinare le immagini latenti della scrittura d'arte di Arcangeli e delle sue equivalenze verbali entro una critica d'arte in cui l'opera è sempre la base del giudizio critico" (18). L'articolo di Arcangeli vuole essere un tributo alle pagine perdute (in cui però "non c'era filologia") che l'amico Alberto Graziani aveva dedicato allo scultore delle lastre modenese, ed è intessuto di suggestivi rimandi, come la citazione "il corpo allegro" (24), tra il supposto Wiligelmo dell'*Annunciazione* nei pennacchi del protiro del fianco settentrionale della cattedrale di Cremona (attribuzione smentita dagli studi successivi) e la poesia Caino di Ungaretti. Al di là dei limiti dell'articolo – di cui l'autore era in parte consapevole, non essendo mai stato "medievista" (10 nota 6) – Massaccesi valorizza nella scrittura di Arcangeli "quel contatto diretto, provocante e produttore con la vita" (citando le parole piene di stima di Testori) e la volontà di "non rescindere i legami dove non van rescissi [...] perché l'uomo possa intendere l'uomo" (29).

Giacomo Alberto Calogero analizza dal punto di vista della prosa d'arte il libro del 1958 di Giovanni Testori dedicato al tramezzo con *Storie di Cristo* di Martino Spanzotti in San Bernardino a Ivrea. La pubblicazione seguiva la campagna di restauro promossa dalla Società Olivetti degli affreschi del pittore casalese, a lungo negletto dagli studi. La Galleria Sabauda di Torino, che ospita un trittico firmato dallo Spanzotti, è "un altro luogo del cuore e di formazione" (39) del milanese Testori, insieme alla Pinacoteca di Brera, dove rimase colpito dal *Polittico delle Grazie* di Vincenzo Foppa. Nel libro su Spanzotti la descrizione dei luoghi, delle opere e dei loro protagonisti è intessuta di analogie, secondo il modello longhiano, e adotta un "tono lirico e dimesso [...] di chiara ascendenza manzoniana" che secondo Calogero è una scelta particolarmente adeguata al "carattere anti-aulico dell'arte lombarda e piemontese" (42); d'altra parte Longhi aveva individuato nelle scene notturne del tramezzo di Ivrea "un anticipo dei caravaggeschi" (36). Più distante rispetto ai modi longhiani risulta invece l'uso della tecnica dialogica diretta, con cui Testori preferisce animare i concittadini casalesi o le figure dipinte, piuttosto che l'artista in persona, che prende parola solo sul finale per criticare il giovane Gaudentio Ferrari chiamato a lavorare al tramezzo di Varallo. In fondo, secondo Calogero, anche la vocazione istintiva di Testori a una ecfrasi che ricerca una "dinamizzazione di carattere teatrale", rende i protagonisti della *Crocifissione* di Ivrea "di fatto una prova generale del gran teatro messo in scena al Sacro Monte di Varallo" (47).

Il terzo testo dedicato a un longhiano, Carlo Volpe, è a firma di Pasquale Fameli. Volpe impegna buona parte della propria attività critica tra i primi anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta (prima di ritirarsi esclusivamente all'arte antica) ad alcuni artisti di area padana che sperimentano una resistenza naturalistica all'interno del versante gestuale dell'Informale, che il critico contrappone al "pigro formalismo" dell'esperienza postcubista e allo "smarritimento dei significati umani e naturali" delle "declinazioni più cupe dell'Informale europeo e dell'Espressionismo Astratto statunitense" (54). Le sue lodi vanno ad artisti come Carlo Corsi, Giovanni Ciangottini, Pompilio Mandelli, Sergio Romiti, Ilario Rossi, Piero Ruggeri, ma soprattutto Ennio Morlotti. A Morlotti, nel 1953 Volpe tributa l'unica monografia pubblicata su un artista coevo, inserendosi in quella che Filippo Milani ha definito una "triangolazione informale" che vede protagonisti Francesco Arcangeli, Giovanni Testori e lo stesso Morlotti e i loro "tre dissimili intendimenti del naturalismo basati sul diverso bilanciamento del rapporto tra l'uomo e la natura" (55). Volpe si inserisce nel dibattito segnalando l'attività di Morlotti in un'ideale continuità con Courbet, Cézanne e Morandi e – insieme alle fotografie di Ugo Mulas – imprime un segno ineludibile nella lettura critica dell'artista. È proprio la morte di Morandi nel 1964 a segnare, secondo Fameli, la svolta critica di Carlo Volpe, che prende a dedicarsi esclusivamente all'antico, portando però con sé "echi e risonanze della vicenda informale in talune espressioni linguistiche e soluzioni ecfrastiche" (57). Lo sforzo costante di una restituzione verbale dello spettro emozionale sollecitato dall'opera, si tratti di Morlotti e delle sue tensioni gestuali e corrosioni materiche o di Cosmé Tura e Liberale da Verona, spinge Volpe all'uso di "metafore sonore, sinestesie e analogie con il mondo organico e naturale non per restituire al lettore la vitalità 'rappresentata' nell'immagine, ma per sollecitare nel corpo del lettore stimoli sensoriali e processi percettivi indotti da un contatto più diretto, secondo una modalità propria delle poetiche informali" (59). Il fine di Volpe è ricostruire a parole la "fitta trama di trasposizione vive della nostra presenza" secondo un rispecchiamento tra immagine e corpo che, come messo bene in evidenza da Fameli, è alla base della teoria dell'"atto iconico" poi formulata da Bredekamp, uno "scambio attivo tra l'opera e il mondo" (61).

Segue poi nel volume – a chiusura della sezione 'longhiana' – uno scritto di Luca Pietro Nicoletti sul già citato Giovanni Testori e la fase finale della sua attività critica fra il 1975, anno dell'incarico al *Corriere della Sera*, e la morte nel 1993. La scomparsa di Longhi nel 1970 aveva aperto ad approcci e temi impensabili sotto l'influenza del maestro, e in questo contesto si spiega la fase espressionista degli interessi di Testori. Si svolge in questi anni la sua solitaria battaglia dedicata al sostegno della "vera, grande pittura" (come ebbe modo di chiarire nel testo programmatico di presentazione di una mostra di Morlotti nel '78) e al "rifiuto di quella tradizione in cui non fosse presente un carattere umano, sia in termini iconografici sia espressivi" (67-68). Una battaglia che gli attira gli strali, tra gli altri, di Giuliano Briganti dalle pagine di *Repubblica*, e che è, secondo Testori, una presa di coscienza di quel "paesaggio infinito d'oggetti, e di cose prive d'ogni senso, d'ogni ragione e d'ogni nome, come se i cimiteri delle macchine avessero occupato tutto lo spazio che un tempo l'uomo si riservava per celebrare le sue glorie e le sue sconfitte, per trasferire in immagini gli atti più cari e straziati del

suo passaggio; in una parola, per esprimersi” (68). Una battaglia portata avanti, al pari nelle recensioni di mostre, nei romanzi, o nei commenti ai fatti di cronaca, con una “critica tesa, veemente, persino violenta” (71) che vede accentuarsi progressivamente lo “sguardo apocalittico e visionario” (73) che da sempre lo aveva accompagnato.

Aprire la sezione successiva – con testi dedicati a scrittori novecenteschi e al loro rapporto con l’opera d’arte figurativa – un contributo di Francesco De Carolis su Carlo Emilio Gadda e il suo articolo per *Il Giorno* su Carlo Crivelli. Già in altre occasioni Gadda aveva dato prova tanto della sua sensibilità per le arti quanto della conoscenza della critica contemporanea, in particolare longhiana. L’occasione dell’articolo dal titolo *Il cetriolo del Crivelli* gli viene dalla mostra tenutasi a Palazzo Ducale a Venezia nel 1961, anche se la visita alla mostra è solo un pretesto per un discorso intessuto di richiami a dipinti non presenti all’esposizione. De Carolis accosta la “nevrosi” (82) del pittore veneziano nella rappresentazione ossessiva di ghirlande di frutta e verdura – di cui Gadda accentuava l’idea “zucchescamente significativa” del cetriolo “pèndulo” – al tentativo di Gadda medesimo di rendere la “barocaggine” del mondo (82). Lo scrittore milanese, con la sua descrizione visiva piena di iterazioni, si identifica con il modo di Crivelli di intendere la realtà come un affastellarsi di cose, e vede nel suo operato una via originale e alternativa ai canoni del Rinascimento toscano, contribuendo al contempo a riscattare le sue opere dall’accusa di fiacchezza compositiva.

Mauro Minardi affronta gli interessi pittorici di Charles Swann, creatura della penna di Marcel Proust, nei confronti di Johannes Vermeer. L’artificio dell’intuizione da parte di Swann dell’autografia della Diana al bagno Goldsmith è collocato in un periodo precedente all’effettiva attribuzione all’artista e all’accresciuto interesse da parte di musei e collezionisti internazionali nei confronti del pittore di Delft, la cui riscoperta era stato merito di Théophile Thoré-Bürger. L’autore della *Recherche* presenta il proprio personaggio come fine *connoisseur*, i cui studi risultano però inconcludenti poiché non convalidati dalla visione diretta del quadro, e infatti lo scritto che aveva avviato resta incompiuto. “In questo modo Proust salva il rapporto tra la finzione letteraria e la realtà storico-artistica, permettendo che la tela sia restituita al pittore dagli specialisti che ebbero modo di occuparsene” (97). La quantità di riferimenti intrecciati al testo dall’autore, a sostanziare la “verosimiglianza del palinsesto narrativo”, richiede al lettore – secondo Minardi – un atteggiamento attivo, teso a disvelare “il valore, in potenza e fallimento, dell’intelligenza di Swann” (98), da lui anche definito “il conoscitore inutile”, ma pur necessario “all’emergere della funzione del Narratore, artista e non più esteta” (103).

Filippo Milani mette a confronto la descrizione della *Natura morta con vaso di cactus*, olio su tela giovanile di Giorgio Morandi di cui esiste anche una versione a disegno, da parte di due amici bolognesi dell’artista: lo scrittore Giuseppe Raimondi e il già citato Francesco Arcangeli. Il primo era stato uno dei pochi ammessi ad assistere alla lavorazione di un dipinto nella sua casa-studio di via Fondazza ed è anche tra i primi a far conoscere l’opera del pittore, di cui nel 1923 scriveva: “Per Morandi [...] il problema e il pensiero dovettero essere quelli di come

trascorrere in mezzo alle forme della realtà evitando di farsi troppo pungere dalle *spine della realtà*” (113). In una prima ecfrasi del quadro col cactus, su cui tornerà in modo più dettagliato dopo la morte dell’amico pittore, Raimondi definisce gli oggetti morandiani “come impazziti di solitudine” (113). Dagli scritti di Raimondi, Arcangeli ha ricavato numerose informazioni – principalmente relative agli anni Dieci e Venti – per la sua sofferta monografia sul pittore (pubblicata solo nel 1964 a causa dell’opposizione dell’artista stesso). Nella sua descrizione dell’opera col cactus, il critico bolognese “si impegna a trovare soluzioni verbali per ♦...♦ far emergere il lavoro occulto che determina ogni faticosa scelta artistica, il fragile equilibrio che si viene a stabilire tra la realtà esterna, lo sguardo e la mano dell’artista e le pennellate sulla tela” ovvero la capacità dell’artista di “trasporre sulla tela in forma concreta e allegorica le dolorose ‘spine’ della realtà” e “sovrapporre immagine visibile e immagine latente” (119).

Tommaso Mozzati prende spunto dalla mostra del 2023 a Perugia sulle opere raccolte nella casa romana del poeta Sandro Penna, per dare un contesto anche alla “natura visiva del suo poetare” (134). Dalla metà degli anni Cinquanta – a fronte di un’ispirazione lirica indebolita – il poeta umbro si era dedicato all’allestimento di uno spazio espositivo all’interno della propria abitazione, uno spazio che intrecciava collezionismo e commercio di opere contemporanee, comprendente un articolato panorama di dipinti, grafiche, acqueforti, sculturine e multipli (in particolare uno di Christo). Del personale ‘museo’ di Penna, svuotato alla sua scomparsa improvvisa nel 1977, abbiamo numerose testimonianze (in scritti, fotografie e video); testimonianze che trovano riscontro nelle opere, oggi in proprietà degli eredi, per la prima volta offerte alla visione del pubblico nella mostra perugina. Ad arricchire le rinnovate conoscenze sull’attività di Penna, è inoltre riemerso un documentario girato nel 1968 da Jean-Claude Biette che si credeva perduto. Mozzati dirige lo sguardo su “alcuni disegni di Morandi” (126) posseduti da Penna, fra cui si può supporre la presenza di due delle 22 grafiche per l’edizione del 1929 del volume *Il sole a picco* di Vincenzo Cardarelli. Mozzati vede probabile l’acquisto di “una coppia ‘rara’ di grafiche, servita all’illustrazione del volume di un collega letterato” come Cardarelli (131) e si domanda quanto i versi di Penna “tanto concentrati sul dato visivo – possano aver intrattenuto un dialogo, magari sommerso, con l’exemplum morandiano” (132). Un terreno comune che unisca Morandi e il più giovane Penna si può trovare infatti nella “fedeltà, coriacea, a un soggetto privilegiato” – declinazione del dispositivo della “ripetizione” – e perfino nel fatto che “l’idea di distanziare sistematicamente la ‘presa diretta’ su un universo di ragazzi fissati come fossero *still lives* [...], coincide con la patina del tempo distesa da Morandi sulle sue ‘relique’” (133).

Claudia Tatasciore tratta lo “spazio intermedio tra il testo e l’immagine” nell’opera della scrittrice ungherese Zsófia Bán e il suo “provare [...] a dire l’indicibile” (140). Nella sua raccolta d’esordio *Scuola serale. Libro di lettura per adulti* del 2007, Bán sperimenta una “interazione costante con la sfera del visuale, anche nella collaborazione con l’artista Ágnes Eperjesi” (141). Tatasciore individua nella produzione di Bán sei racconti che nascono dall’approccio ecfrastico ad altrettante opere pittoriche, e tra essi ne individua tre dal portato particolarmente significativo in quanto a tradizione ecfrastica e derivato poetico. Troviamo innanzitutto Le

due Frida, un racconto autobiografico che attua una *dinamizzazione* del quadro di Frida Kahlo per ordire una satira della scuola ungherese ai tempi del socialismo vista attraverso gli occhi dell'autrice dopo l'esperienza della scuola americana a Rio de Janeiro. In *Olympia (Une folie sentimentale)* le voci narrative sono quelle di Manet e della sua modella Victorine Meurent, il cui sguardo viene vivificato, così come viene dinamizzata l'occasione creativa della *Colazione sull'erba*, conferendo alla modella un ruolo attivo e centrale nella composizione di entrambe le opere. A una raccolta successiva appartiene *Ida*, ispirato – in modo meno immediatamente evidente rispetto ai racconti precedenti – a un dipinto del francese Lepage dal titolo *Il giorno dei Morti*. Il racconto, che prende il nome dalla pittrice Ida Kohnner, diventa occasione per ricordare la comunità di pittori ebrei-ungheresi spazzati via dalla Shoah, costituendo un invito alle generazioni successive a “curare costantemente e così rendere viva la memoria del passato” (152).

Lo studio di Chiara Portesine è dedicato alle incursioni nella critica d'arte di Gianfranco Contini: poche e saltuarie, per via di una certa reticenza del filologo e critico letterario a quelli che riteneva sconfinamenti rispetto al suo campo di specializzazione. Nella *Presentazione dell'Opera completa di Simone Martini* pubblicata nei “Classici dell'Arte” Rizzoli nel 1970, Contini si presenta innanzitutto come “modesto frequentatore” di Dante e Petrarca, contemporanei del pittore senese, per poi procedere a “osservare l'opera dai bordi e dai suoi dettagli minori”, tanto che lo “sguardo di Contini sembra terrorizzato dal descrivere l'oggetto in sé, rimbalzando piuttosto dalla sponda del letterario a quella [...] della ricezione” (160). Portesine individua “una certa insistenza sulle figure umane, [...] ricucendo con le parole le storie mancanti – le trame latenti” (161) e una tendenza a trattare l'immagine come se fosse un testo: “Contini costruisce un'ecfrasi motoria che orienta gli spazi e i rapporti reciproci tra i personaggi e gli oggetti come se li sfogliasse in diegesi” (164). L'autrice analizza poi il registro epistolare adottato nella *Lettera sul pannello di Velate* per Renato Guttuso e la forma di “biglietto” per lo svizzero Pietro Salati. In entrambi “oltre all'amicizia, anche il citazionismo letterario interviene, come sempre, a ritardare il contatto con le opere” (167), che – quando avviene – si concentra spesso sulla dialettica stasi-movimento.

Nel testo di chiusura Chiara Murru ci riporta all'ecfrasi longhiana, proponendo un'indagine specificamente lessicale. Richiamando la periodizzazione della scrittura critica di Longhi proposta da Contini, Murru analizza una serie di testi su Piero della Francesca e su Caravaggio e individua nell'eterogeneità del lessico longhiano “parole dell'arte” (tecnicismi artistici) e “parole per l'arte” (provenienti da altre discipline), con esempi concreti, tra cui l'aggettivo ricorrente *cromico* (176-177). La cautela, d'obbligo nel trattare eventuali influenze dannunziane, può serenamente essere deposta volgendo lo sguardo a Dante, al quale – come ricorda Murru – lo studioso di Alba attribuisce l'atto fondativo della critica d'arte nel canto XI del *Purgatorio*. Tra dantismi intenzionali e “vocaboli filtrati da una lunga tradizione letteraria e per i quali è difficile individuare un'unica fonte” (p. 185), la lingua d'arte di Longhi, con la sua “straordinaria forza visiva” continua a sollecitarci sul tema del come dare voce allo sguardo – di per sé muto – sulle arti.

Immagini latenti si presenta quindi come un volume complesso e stratificato, in cui la relazione fra parola e immagine viene esplorata non in una proporzione uno a uno, ma come terreno di tensione creativa e conoscitiva, che via via può sbilanciare il rapporto tra i fattori secondo costanti, ma inconsistenti, fluttuazioni. Dalla classicità alle soglie del mondo contemporaneo, il percorso tracciato dai curatori e dagli autori dei saggi rivela un comune denominatore: il bisogno di trasporre tramite la parola un'esperienza visiva intrinsecamente sfuggente, e che, proprio in questa sua elusività, genera una costellazione di sensi. L'immagine latente è ciò che resta in potenza tra le due sfere – visiva e verbale – e che soltanto nel loro incontro, spesso non pacifico, trova una definizione fatalmente effimera.

L'ampiezza dell'arco temporale e dei riferimenti dimostra la natura multidisciplinare del progetto. Il volume suggerisce che non esiste più una netta frontiera tra lo sguardo e la parola, tra la descrizione e l'invenzione: ogni atto critico sembra essere anche un atto creativo. Ma, al tempo stesso, ogni parola che tenta di farsi immagine è costretta a confrontarsi con il proprio limite, con l'impossibilità di restituire l'intera presenza del visibile. È proprio in questo cortocircuito – fertile ma aporetico – che risiede il valore del libro: nel mostrare come la storia dell'arte e la letteratura, la critica e la poesia, continuino a cercarsi a vicenda, a interrogarsi e a contaminarsi.

Immagini latenti non ha pretese risolutive, e non propone tregue nell'inveterata disputa delle arti; piuttosto mette sul piatto elementi per un approccio consapevole alla questione, diciamo così, una riforma del metodo. Infatti, dal volume qui recensito, sembra delinearsi un pensiero che si muove per frammenti rifratti e diafani fantasmi, consapevole che la conoscenza visiva passa anche attraverso la scrittura. In questo senso, il volume rappresenta non solo un contributo alla riflessione sulla critica d'arte, in prevalenza del Novecento, ma anche una proposta teorica più ampia: una rinnovata fenomenologia dello sguardo, in cui la parola diventa spazio poetico e, proprio per questo, di rivelazione dell'immagine, e l'immagine, a sua volta, continua a modificarsi attraverso le parole che invece tentano di cristallizzarla.

English abstract

Laura Avesani's review of *Immagini latenti* (Bologna University Press, 2024), edited by Giacomo Alberto Calogero, Gianluca Del Monaco, and Pasquale Fameli, examines a rich, interdisciplinary volume exploring the intersections between visual and verbal representation. Drawing on the notion of "latent images" as the verbal transposition or poetic sublimation of visual forms, the book gathers studies ranging from classical antiquity to twentieth-century and contemporary art. Avesani highlights the central section devoted to Roberto Longhi's disciples—Francesco Arcangeli, Giovanni Testori, and Carlo Volpe—whose writings exemplify the tension between historical rigor and expressive criticism. Other contributions engage with literary and artistic dialogues involving figures such as Gadda, Proust, Morandi, and Sandro Penna, as well as reflections on language and visuality in modern authors like Zsófia Bán and Gianfranco Contini. The reviewer underlines the editors' success in creating a collective inquiry into how words can both reveal and obscure the visual, suggesting that each act of critical description is also an act of creation. The volume thus proposes a renewed phenomenology of seeing, where writing becomes a poetic and cognitive space for the continual redefinition of the image.

Keywords | Word-Image Relationship; Ekphrasis and Art Criticism; Roberto Longhi and His Legacy; Interdisciplinary Aesthetics; Phenomenology of Vision.



la rivista di **engramma**
novembre **2025**
229 • Ecfrasi e poiesi

Editoriale

Damiano Acciarino

Saggi

Tensioni etiche e soluzioni retoriche

Gabriella Rubulotta

“A tegulis in gremium Danaïs cadentem Iovem”

Piermarco Vescovo

Il fantasma di un ritratto

Diletta Gamberini

Roma descritta, Roma mostrata

Sesilia Decolli

Le illustrazioni della Gerusalemme liberata

di Sébastien Leclerc

Sara Stifano

Il tempo plurimo dell'ecfrasi

Alessandro Metlica

La Resurrezione di Piero della Francesca

in un'ecfrasi fortiniana

Andrea Verri

Le arti della prosa nei Salons di Giorgio Manganelli

Francesca Favaro

L'incontro tra ecfrasi e Intelligenza artificiale

Antonella Sbrilli

Recensioni

A. Moroncini, Ekphrasis in Italian Culture from 15th-Century Humanism to the Digital Age (Firenze 2025)

Daniele Bottacin

D. Damien, L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain (Rennes 2024)

Veronica Bassini

G. A. Calogero, A. Del Monaco, P. Fameli, Immagini latenti (Bologna 2024)

Laura Avesani