

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

Vol. 4, No. 2
(Dicembre 2019)



Copyright © 2019 TCLA

ISBN 5800137594367

TCLA, Academic Journal,

digital version-ISSN : 2297-1874,

printed version-ISSN : 2504-2238

THECLA Academic Press Ltd

20-22, Wenlock Road,

Islington, London, N1 7GU

United Kingdom

www.tcla-journal.eu | info@tcla-journal.eu

In copertina : Antonello da Messina, L'Annunziata

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

EDITOR-IN-CHIEF

Prof. Dr. Carla Rossi

University of Zurich

CO-EDITOR

Prof. Sergio Rossi

Sapienza, Università di Roma

EDITORIAL STAFF

Carlo Chiurco, *Università di Verona*

Antonio Lanza, *Università degli Studi dell'Aquila*

Leena Löfstedt, *University of Helsinki & University of California, Los Angeles*

Carme Narvaez, *Universitat de Barcelona*

Betül Parlak, *Haliç Üniversitesi, Istanbul*

Antoni Rossell, *Universitat Autònoma de Barcelona*

Luciano Rossi, *Universität Zürich*

Sergio Rossi, *Sapienza, Università di Roma*

Joan Sureda, *Universitat de Barcelona*

Mariano Carbonell, *Universitat Autònoma de Barcelona*

CONTENTS

Quand les comptes rendus ne rendent pas les comptes. Le cas de la *Romania*
Luciano Rossi, 8-10

El rostro de la dama en la cantiga de amor
Esther Corral Diaz, 11-25

A proposito di alcuni affreschi della Cappella Sistina
Michele Nigro, 26-54

Altre “precisioni” sugli affreschi della Cappella Sistina
Sergio Rossi, 55-64

«La serietà del suo spirito gl’impediva di sfarfallare nel grazioso»
Alcuni appunti su Cézanne dall’Archivio di Lionello Venturi a Roma
Michela Bassu, 65-72

Roma Berlino Venezia: un viaggio culturale
Sergio Rossi, 73-84

Pittura, presenza femminile, Continente africano:
appunti sulla Biennale d’Arte di Venezia 2019
Sergio Rossi, 85-96

Per una lettura delle fenomenologie artistiche mediterranee tra XV e XVI secolo attraverso
alcuni esempi
Luigi Agus, 97-106

L’arte come attitudine biostorica dell’animale umano
Romeo Bufalo, 107-115

Baltico/Mediterraneo a confronto: capitolo II

Sergio Rossi, 116-133

I San Francesco in Contemplazione del Caravaggio

Problemi di metodo e di merito

Sergio Rossi, 134-146

La fortuna della letteratura per l'infanzia "tradotta" in Turco

Il caso de *Le Avventure di Pinocchio*

Betül Parlak Cengiz, 147-164

Considerazioni su due antichi manoscritti che tramandano la storia di "Uberto e Filomena"

Chantal Pivetta, 165-171

Corredo iconografico 172

Quand les comptes rendus ne rendent pas les comptes. Le cas de la *Romania*

LUCIANO ROSSI

Pour quelqu'un qui a eu la chance de collaborer avec Félix Lecoy, Jacques Monfrin et Michel Zink, et qui restera toujours un « ami de la *Romania* », la 'clôture' dont fait preuve en ce moment ce périodique ne peut ne pas produire un brin de chagrin. Mon malaise est causé par l'autoréférentialité des Comptes Rendus, dans lesquels on finit par négliger les recherches ne remontant pas au cercle restreint des acolytes les plus proches de la rédaction. L'exemple le plus tangible, en ce qui me concerne personnellement, est constitué par le dernier numéro (1-2, 2019). Je me bornerai à mentionner deux cas. Dans le premier (p. 244-247), Valérie Fasseur en recensant les actes du colloque d'Orléans consacré à *Jean de Meun et la culture médiévale* (Presses universitaires de Rennes, 2017), non seulement ne nomme jamais la cible la plus importante de l'ensemble de ces actes (en l'occurrence mes études sur le long séjour de Jean de Meun à Bologne)¹, mais fait un éloge inconditionnel de la contribution de Charles Vulliez qui met en doute mes hypothèses. Qui plus est, Mme Fasseur passe sous silence la réplique que j'ai promptement publiée dans la *Revue de linguistique Romane*, 82, 2018, pp. 289-310 : « Jean de Meun et la culture de Panurge », où je montre non seulement que la résidence de l'auteur du *Roman de la Rose* à Bologne est prouvée par une dizaine de documents que M. Vulliez (tout en les mentionnant) n'a pas lus ni analysés, mais qu'elle recouvre une importance fondamentale pour les études dont la *Romania* se réclame. Et pourtant, il est prouvé au-delà de tout doute raisonnable que les banquiers de Pistoia Chiarenti et Ammannati ont financé non seulement Jean de Meun (à Bologne et surtout à Paris), mais aussi, parmi d'autres importants clercs, le futur évêque de Paris, Symon Matifas, et l'exécuteur testamentaire de Jean de Meun à Orléans, Helie Mortes (Helia dictus Mortes). Ce qui est paradoxal, c'est que ma première étude sur ce sujet je l'aie publiée dans la *Romania*, il y a 16 ans (« Du nouveau sur Jean de Meun », *R* 2003, pp. 430-460).

Cependant, dans les quelques lignes qui cherchent à justifier le refus de publier la réplique présente², Mme Sylvie Lefèvre, m'écrit :

¹ Que les participants à ce colloque pensent avoir « déconstruit » (p. 12)

² Dans son message du 25 octobre dernier.

« Outre le fait que *Romania* a pour principe de ne pas proposer de réponse aux comptes rendus et que la vôtre ne saurait faire exception, vos remarques nous semblent infondées. Un compte rendu, surtout d'un ouvrage collectif, n'a pas pour mission d'entrer dans le détail des débats scientifiques qui peuvent opposer les acteurs de la communauté universitaire. Les objets de polémiques seraient nombreux dans le cas de Jean de Meun : l'ouvrage concerné a le mérite de les faire apparaître. Le compte rendu que vous incriminez ne signale pas autre chose».

En réalité, la seule chose que Valérie Fasseur ait soigneusement évitée (et il aurait suffi d'un simple renvoi bibliographique), c'est d'informer ses lecteurs quant à ma réaction ; pour le reste, elle s'est rangée aveuglement du côté de Vulliez: «Ainsi, on appréciera à son juste mérite la circonspection [...] de la contribution de Charles Vulliez [...] dont les minutieuses analyses consacrées aux différents avatars possibles de Jean de Meun [...] ne cèlent pas la perplexité [...]. *On ne peut que souscrire à ses réserves* » (p. 244).

Dans le deuxième exemple, le compte rendu de Maurizio Perugi du livre de Federico Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras e gli altri*, Pavia University Press, 2017 (pp. 223-227), on atteint le grotesque. Perugi, m'attribue un article que je n'ai jamais rédigé, sur « la sémiotique des pronoms personnels » (p. 225). Ici, mon collègue arrive à bafouer ce qu'il y a de plus sacré en philologie : l'emploi des guillemets. En fait Saviotti écrivait textuellement:

«Eppure, come non ha mancato di notare Luciano Rossi in un articolo recentissimo, la “semiotica dei pronomi personali nella poesia d'amore romanza medievale è stata decisamente trascurata dalla critica”. Il contributo dello studioso, pubblicato in una miscellanea dal titolo emblematico *Noi. Nous. Nosotros* [L. Rossi, *Nous, l'amour, la poésie. Pour une définition des personnes grammaticales dans Ab la doussour del temps novel de Guillaume IX*, in *Noi. Nous. Nosotros. Studi romanzi. Études romanes. Estudios románicos*, éd. par Janner M.C., M.A. Della Costanza et P. Sutermeister, Bern, Peter Lang, 2015, pp.217-241], si propone di aprire una breccia nella direzione indicata, ponendo al centro della sua attenzione un testo che può essere considerato in ogni senso prototipico per quanto concerne l'impiego dei deittici nella lirica: il celeberrimo *vers* del primo trovatore *Ab la douzor del temps novel* (*BdT* 183.1) ».

Mme Lefèvre n'ayant pas contrôlé le texte de Saviotti (désormais lisible sur le Web) me fait remarquer :

« Par ailleurs, ce n'est pas M. Perugi qui vous attribue un article sur la “sémiotique des pronoms personnels”, mais F. Saviotti, cité en cet endroit par Perugi comme l'indiquent les guillemets ».

Ce n'est qu'un petit détail, c'est vrai, mais le problème le plus grave, c'est que Perugi quelques lignes plus loin, avec son habituel dédain, arrive à confondre *Ab la doussour del temps novel* considéré comme le chef-d'œuvre du petit chansonnier de Guilhem IX par n'importe quel

lecteur cultivé), avec *Farai chansoneta nueva*, dont l'attribution au « Coms de Peitieu » demeure douteuse.

Il écrit :

« La partie consacrée à Raimbaut de Vaqueiras est suivie de trois appendices, dont le premier, “À la recherche de l'identité du couple dans la lyrique des troubadours” a été suggéré par la lecture d'un article que L. Rossi a consacré à la “sémiotique des pronoms personnels”. F. S. commence par un commentaire de la pièce *Ab la douzor del temps novel*, suivi d'un recensement à partir de la *COM2* du syntagme *nostr'amor(s)* ainsi que d'autres syntagmes équivalents. Après avoir tiré ses conclusions, F.S. revient sur la pièce analysée au début pour nous rappeler qu'elle n'est transmise que par le ms. C, dont l'attribution à Guilhem IX a été mise sérieusement en question ; d'ailleurs le texte lui-même a été soumis par les éditeurs à une série d'interventions très lourdes, afin de le rendre lisible. On peut s'interroger sur la valeur à attribuer à des conclusions tirées à partir d'un texte aussi peu sûr » (p. 225).

Ainsi, avec cette faute incroyable, on finit par faire tort aux lecteurs de la *Romania*, habitués à plus de finesse. Heureusement, du moins en philologie, le *redde rationem* ne tarde pas à arriver.

El rostro de la dama en la cantiga de amor*

ESTHER CORRAL DÍAZ

Universidade de Santiago de Compostela

«Une présence faite d'absence»¹

1. La *descriptio puellae* en la lírica trovadoresca está sujeta a una serie de *topoi* fijados desde antiguo por la tradición², que establecía pormenorizadamente tanto la forma como el orden y los elementos de la fisonomía que debían ser referidos en el retrato femenino. En este sentido, la poética occitana ofrece un magnífico e ilustrativo ejemplo de descripción femenina de la amada en el conocido *salut d'amor* de Arnaut de Marueilh *Domna genser, que no sai dir*³, en el que se aplican las técnicas de la epistolografía y de las *artes dictandi* latinas. En la parte correspondiente

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación titulado *Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)* (FFI2014-55628-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

¹ M. ZINK, *Corps visible, corps caché dans la poésie des troubadours*, in *Revue des Langues Romanes*, 122/1, 2018, pp. 107-123 (p. 108).

² Vid. los estudios clásicos de E. FARAL, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1971, pp. 79-80 ; y de E. DE BRUYNE, *Estudios de estética medieval*, Madrid, Biblioteca Hispánica de Filosofía, Gredos, 1958, vol. II, pp. 182-213. La bibliografía específica sobre la *descriptio puellae* y su desarrollo es amplísima; consúltense, entre otros, F. GÓMEZ REDONDO, *El cuerpo de la mujer en la literatura medieval castellana: deseo y ocultación, conocimiento y transformación*, in *La mujer ante el espejo: estudios corporales*, M^a J. ZAMORA CALVO (ed.) Madrid, Abada editores, 2013, pp. 27-66; M. DE LAS N. MUÑIZ MUÑIZ, *La "descriptio puellae": tradición y reescritura*, in *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 151-189 (sobre todo, pp. 154-159); y J. PAREDES, "E q.el remir contra.l lum de la lampa". *La corporeidad femenina en la poesía lírica medieval*", in *Cantares de amigos. Homenaxe a Mercedes Brea*, E. CORRAL DÍAZ – E. FIDALGO FRANCISCO – P. LORENZO GRADÍN (eds.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2016, pp. 679-691.

³ Vid. *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, a cura di F. GAMBINO, introduzione e note di S. CERULLO, Roma, Salerno, 2009, pp. 318-353; y P. BEC, *Les salutz d'amour du troubadour Arnaud de Marueil*, Toulouse, Privat, 1961, p. 71 y ss. Además, H. UULDERS estudia detenidamente aspectos temáticos y formales de la composición en *Salutz e amors. La lettre d'amour dans la poésie des troubadours*, Paris – Leuven – Walpole, Peeters, 2011, p. 57 y ss. (sigue la edición de Bec).

a la *narratio*, el trovador occitano elabora una *laudatio* femenina convencional, detallando una serie de rasgos físicos que recorre en orden descendente, desde la cabeza a los pies, tal y como proclamaban los cánones de la retórica⁴. El trovador se detiene en la cara de su *domna* al final de la siguiente secuencia:

vostre gen cors⁵, coindet e gai,
las vostras bellas sauras cris,
e·l fron plus blanch qe flors de lis,
los vostres oillz vairs e riansz,
e·l nas qu'es dreich e be seansz,
la tendra facha e las colors,
blancha e vermeilla plus qe flors,
(vv. 90-96) ⁶.

En la tradición manuscrita los dos últimos versos presentan una diferencia de lecturas que afecta al vocablo y a los complementos que lo acompañan y que enlaza con diferentes formas de expresión occitanas del semblante femenino: *fassa fresca las colors* en R, manuscrito base seguido por Gambino y Bec, frente a *fresca cara* en G. Adviértase que, aparte de que los calificativos que caracterizan a *facha* / *fassa* sean distintos (*fresca* y *tendra*), se introduce un segundo término, *cara*, en G⁷. *Cara* / *facha* (*fassa*) se comportan, pues, como formas sinónimas que parecen convivir en la poética occitana como términos comunes de expresión del 'rostro', siendo *facha* el de menor uso⁸. A estos dos vocablos habría que añadir una serie amplia,

⁴ La tradición clásica está muy presente en este retrato físico. Gambino, retomando estudios previos sobre la composición, señala la relación concreta de esta descripción con algunas epístolas de las *Heroidas* (*Salutz d'amor*, cit., p. 333).

⁵ *Cors* toma el sentido de 'persona', refiriéndose tanto al aspecto físico como moral (*ibid.*, p. 333).

⁶ 'vuestro gentil cuerpo, gracioso y alegre; vuestra hermosa cabellera rubia; vuestra frente más blanca que el lirio; vuestros ojos brillantes y risueños; la nariz recta y bien colocada; la tierna cara y el color, blanca y más sonrosada que las flores' (la traducción es nuestra). Se reproduce la edición de Gambino (*ibid.*, p. 333).

⁷ *Ibid.*, p. 332.

⁸ Acerca de la representación física del rostro en los trovadores occitanos, vid. el interesante trabajo de E. SÁNCHEZ TRIGO, *El retrato femenino en la poesía medieval: descripción del rostro de la dama en los trovadores*, in *Revista de Literatura Medieval*, 5, 1993, pp. 247-277 (concretamente pp. 248-250), del que recogemos la información sobre la frecuencia de uso de los términos: «las formas *cara*, *vis* y *fatz* son utilizadas como sinónimos. No creemos que el empleo de unas u otras con determinados calificativos venga determinado por cuestiones semánticas; si bien tal y como hemos indicado *cara* y *vis* registran una mayor frecuencia de aparición

encabezada por la forma *vis*, de frecuente empleo, y de la que forman parte *semblan*, *semblansa*, *vizatge* y *faitura*⁹.

En la lírica francesa el elenco de expresiones referidas a la cara femenina por parte de los *trouvères* es también extenso. Moroldo señala, en su estudio sobre el retrato de la dama en las poéticas occitana, francesa e italiana, las formas *vis*, *chiere*, *face*, *semblance*, *viaire*, *visage*, derivadas de las fórmulas léxicas occitanas¹⁰.

En la adaptación de la *descriptio* femenina trovadoresca a la poética del Noroeste Peninsular la recreación física concreta y detallada del área occitana se simplifica notablemente¹¹. A la parquedad de los rasgos físicos se suma la reiteración de los mismos motivos por parte de unos trovadores que redujeron hasta el extremo el código de la *fin'amor* en una abstracción figurativa continua y repetida hasta el límite¹². La mujer es descrita a través de abstractos e indeterminados calificativos (apenas sustantivos) que abarcan de forma total el aspecto físico y que serán expresados mediante vocablos genéricos como *fremosa*, *ben talhada*, *ben / bon parecer*, muy

que *fatz*» (p. 251). Vid. también M. RAYNOUARD, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de L'Europe latine*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsbuchhandlung, reimpr. ed. de Paris, 1844, s.d. vol. III, s.v. *facia*, *fassa*, *facha*.

⁹ Seguimos a A. MOROLDO, *Le portrait dans la poésie lyrique de langue d'oc, d'oïl et de si, aux XII^e et XIII^e siècles (à suivre)*, in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 102, avril-juin 1983, pp. 147-167 (accesible en https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1983_num_26_102_2223, consulta 12/06/2019); e ID, *Le portrait dans la poésie lyrique de langue d'oc, d'oïl et de si, aux XII^e et XIII^e siècles (suite et fin)*, in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 103, juillet-septembre 1983, pp. 239-250.

¹⁰ Términos con diferentes recurrencias, vid. MOROLDO, *Le portrait dans la poésie lyrique de langue d'oc*, cit., p. 164 y ss.

¹¹ De todos modos, hay que notar que en el corpus occitano la visibilización del cuerpo no es tan palpable como la descrita en el *salut* de Maruelh. Como señala M. Zink, el cuerpo está a menudo ausente y desplazado en las *cansós* por dos fuerzas con más poder, el amor y el corazón (ZINK, *Corps visible*, cit., p. 108).

¹² V. BELTRÁN indica sobre la mujer en la cantiga de amor: «... o primeiro trazo que nos sorprende na cantiga de amor é a supresión de toda referencia física, que se traduce na eliminación do vocabulario concreto» (*A cantiga de amor*, Vigo, Xerais, 1995, p. 27). Vid. G. TAVANI, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, p. 110 y ss. Para una aproximación a la descripción del cuerpo de la 'amiga' en las cantigas de amigo, puede consultarse X. C. LÓPEZ BERNARDEZ, *O corpo da amiga*, in *A Trabe de Ouro*, LVIII, 1996, pp. 57-63 (también en <https://www.aelg.gal/centro-documentacion/autores-as/xose-carlos-lopez-bernardez/obra/959/o-corpo-da-amiga/texto/1>).

alejados de la minuciosidad con la que Maruelh aludía a su amada¹³. A modo de ejemplo, se reproduce el inicio de una cantiga de amor tópica:

Per bõa fe, *fremosa* mia senhor,
sei eu ca mais *fremoso* parecer
vus fez Deus, e mais *fremoso* falar
de quantas outras donas quis fazer.
(V. Fernandez Praga, 151,14, vv. 1-4)¹⁴.

Ahora bien, en este contexto literario ciertos trovadores deslizan en sus versos expresiones singulares que se apartan del canon de la tradición buscando «re-novar» los preceptos marcados por la codificación de la tipología de la cantiga de amor al «re-utilizar» motivos dándole su impronta personal. Concretamente, en esta contribución analizaremos la excepcional alusión directa al rostro femenino de la dama amada, *a fremosa face*, registrada en la composición *O ouç'eu dizer huũ verv'aguys[a]do*, de E. Fernandiz d'Elvas, un autor activo en las postrimerías de la producción poética gallego-portuguesa. En esta cantiga, si bien se alude a cualidades morales femeninas convencionales como *bondade*, *bom prez*, *mesura*, *bon sem*, se deja entrever el hermoso semblante de la amada que presenta su amada y que la distingue entre todas las féminas a través de *face*, una forma léxica singular y única en el repertorio amoroso. El marco de utilización de esta particular descripción de la amada será un *verbo antigo*, utilizado a modo de autoridad aseverativa. Sorprendentemente en las cantigas amorosas la 'cara' femenina se esconde, está ausente, a pesar de que es un rasgo morfológico que se percibe a primera vista y que contaba con antecedentes en la tradición, como se ha comentado.

2. La tradición manuscrita de Estevan Fernandiz d'Elvas es particular y responde, en parte, a su cronología tardía. El corpus conservado se compone exclusivamente de tres cantigas de amor y cuatro de amigo¹⁵. No quedan vestigios, por lo tanto, de una posible producción satírica. Sus

¹³ Vid. información más completa del campo sémico de la 'alabanza de la dama' en TAVANI, *A poesía lírica*, cit., pp. 110-114.

¹⁴ Se citan las cantigas gallego-portuguesas a partir de las ediciones reproducidas en la base de datos MedDB (accesible en <http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=MEDDB3:2>) (consulta 3/01/2019).

¹⁵ *Estevam Fernandez d'Elvas, Il canzoniere*, edizione critica, introduzione, note e glosario a cura di C. M. RADULET, Bari, Adriatica Editrice, 1979 (abreviado en adelante *EFdez*). Vid. también sobre el autor V. MINERVINI, *Estevan Fernandiz d'Elvas*, in *Diccionario da literatura medieval galega e portuguesa*, org. e coord. de G. LANCIANI – G. TAVANI, Lisboa, Caminho, 1993, p. 248 (=DLMGP).

geográfico del movimiento cultural se desplazaría hacia la corte portuguesa y en la que se seguirían dando frutos, continuando la estela de D. Denis¹⁷. Para la ubicación cronológica se tomó como referencia el emplazamiento de su producción en los manuscritos¹⁸, así como su relación literaria con Estevan da Guarda, del que se conservan más datos biográficos (se le supone activo entre 1302 y 1352)¹⁹ y que recoge uno de los estribillos del Estevan Fernandiz en una composición: concretamente, el escarnio *Diss'og'el rei: pois Dom Foão muy vol* de Estevan da Guarda retoma fielmente el refrán de *O meu amigo, que por min o sen*, de Estevan Fernandiz adoptando la técnica de la cantiga de seguir, conocida y definida en el *Arte de Trobar*. Por lo tanto, Estevan Fernandiz sería coetáneo o algo anterior a Estevan da Guarda. Radulet, basándose en esta relación intertextual, sitúa al poeta en la corte de D. Denis, aunque cabría también pensar que pudo estar activo con posterioridad, en la corte de Alfonso IV o en la del Conde Barcelos²⁰. Así pues, las coordenadas temporales situarían a nuestro poeta en la ultimísima época de la tradición, en sus postrimerías y en tierras portuguesas (a tenor de la acotación «Elvas» y del emplazamiento de los trovadores de la última etapa).

Las composiciones de Estevan Fernandiz se inscriben plenamente en los cánones temáticos y técnicos estipulados por el código cortés, mostrando un gran refinamiento en el tratamiento de la casuística del género amoroso²¹. En su cancionero emergen ciertas singularidades que merecen ser destacadas, pues, como señala Radulet, «ricerca una sua personale caratterizzazione» combinando tradición e innovación²², algo propio de los autores de las postrimerías que dejaban su sello personal buscando nuevas soluciones formales o deslizando expresiones y motivos hasta el momento no utilizados.

¹⁷ A. RESENDE DE OLIVEIRA, *Trovadores e xogares*, Vigo, Xerais, 1995, pp. 79-86.

¹⁸ La cantiga se reproduce en la primera sección, precedida por los cancioneros de Pero Larouco, D. Pedro de Portugal, Alfonso XI y D. Denis; y continuada por los de Estevan da Guarda y Pero d'Ornelas. Vid. *EFdez*, cit., p. 26.

¹⁹ Sobre Estevan da Guarda, vid. la edición de W. PAGANI, que aporta una relevante información biográfica corrigiendo hipótesis previas (*Il canzoniere di Estevan da Guarda*, in *Studi Mediolatini e Volgari*, 9, 1971, pp. 51-179, p. 53); y A. RESENDE DE OLIVEIRA, *Estevan da Guarda*, in *DLMGP*, pp. 245-246.

²⁰ Esta teoría es planteada en la biografía de Estevan Fernandiz d'Elvas reproducida en la base de datos MedBD citada.

²¹ En este sentido, el autor y esta composición son reproducidos en la selección del corpus de la lírica gallego-portuguesa de C. ALVAR – V. BELTRÁN, *Antología de la lírica gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1985, pp. 360-363.

²² *EFdez*, cit., p. 37.

3. Desde el punto de vista métrico-retórico, la cantiga de amor *O ouç'eu dizer hūu verv'aguysado* se acomoda a los parámetros dictados por la escuela. El texto está compuesto por 3 coblas *unissonantes* de 7 versos y una *fiinda* de tres versos. Los versos estróficos son decasílabos masculinos y femeninos, con rima abrazada, frecuente en la lírica gallego-portuguesa: a10' b10 b10 a10' c10 c10 a10'. Este esquema métrico es bastante recurrente (se registran en el corpus 297 textos)²³ con tres terminaciones rimáticas diferentes y abundantemente utilizadas: -ado, -em, -i²⁴.

El vocablo objeto de este estudio, *face*, es destacado por la regularidad rítmica con que es insertado en estructuras fuertemente paralelísticas, al repetirse de forma fija en el verso quinto de las tres estrofas. De este modo, en referencia al proverbio, se dice en la I estrofa: «que bem e mal sempre na *face* vem» (v. 2, I); y, en alusión concreta a la amada, se reitera *face* en el v. 5: «ca de quanto bem na sa *face* vy» (v. 5, I); y se insiste en el v. 5 de la II y III estrofa en paralelismo literal (con variación de la posición del calificativo):

- «na sa *fremosa face* conhoci» (II),
- «na sa *face fremosa* conhoci» (III)²⁵.

4. El análisis temático es menos convencional que el formal. La cantiga se construye sobre una serie de motivos y procedimientos de extensa tradición, si bien se introducen ciertas novedades que deben ser subrayadas. En este sentido, cabe destacar particular: (i) el uso del adagio en una composición amorosa, y (ii) la referencia a la 'cara' de la *senhor*, como elemento central de esa fórmula fijada y como motivo central vertebrador de todo el discurso poético.

O ouç'dizer hūu verv'aguysado se inicia por un proverbio, como el mismo íncipit expresa explícitamente. La inserción de sentencias era un recurso literario habitual en la literatura medieval y ha sido puesto de manifiesto en estudios varios en las diversas tradiciones líricas²⁶. La

²³ G. TAVANI, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, p. 199 y ss. (esquema nº 161). Vid. también *EFdez*, cit., p. 48.

²⁴ Cabría destacar la rima en -em, que adquiere especial relevancia en el texto, pues alrededor de la misma gira el término *bem*, de importante valor temático en el discurso poético de Fernandiz d'Elvas.

²⁵ Reproducimos la composición en apéndice.

²⁶ Vid. a este respecto W. PFEFFER, *Proverbs in Medieval Occitan Literature*, Gainesville, University Press of Florida, 1997. La autora da a conocer períodos en la lírica occitana en los que se puso de moda la inserción de la expresión proverbial, concretamente entre 1280 y 1290. Una revisión de la copiosa bibliografía de proverbios puede consultarse en I. TOMASSETTI, *Procesos intertextuales e interdiscursivos en los "decires de refranes"*, in *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, J. CAÑAS

fórmula proverbial proporciona una aseveración del enunciado a través de la *auctoritas* popular²⁷. En este caso, el *verb'aguysado* encabeza la cantiga —por tanto, ocupa una posición privilegiada— y es enunciado en el segundo verso: «Bem e mal sempre na face vem». La fuerza expresiva del dicho popular recae sobre la estructura binaria *bem / mal*, que recoge dos de los motivos más recurrentes de la lírica amorosa (sobre todo, de la temática de la tipología de la cantiga de amor) y que, según demuestra Brea en el estudio titulado precisamente «Coita trobadoresca e verbo antigo», son comunes en las paremias del género²⁸. El enunciado es reforzado mediante el adverbio «sempre», una modalidad aseverativa, propia del lenguaje proverbial, que trata de reafirmar la verdad de forma contundente²⁹. Estevan Fernandiz renueva en cierta forma la inserción de proverbios en la lírica incluyéndolo en una cantiga de amor, construida en formato de *meestría*, esto es, en una estructura estrófica «culta», que contrasta con la sabiduría del pueblo enunciada a través del *verbo antigo*³⁰.

El refrán citado es habitual en el acervo de la tradición popular medieval europea y aún hoy³¹. En su expresión más repetida se dice: «el rostro es el espejo del corazón», «la cara es el espejo del

MURILLO – F. J. GRANDE QUEJIGO – J. ROSO DÍAZ (eds.), Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, pp. 909-925.

²⁷ Xosé Filgueira Valverde inicia la investigación sobre esta materia en la lírica gallego-portuguesa con la contribución: *A inserción do verbo antigo na literatura medieval*, in *Estudios sobre lírica medieval. Traballos dispersos* (1925-1987), Vigo, Galaxia, 1992, pp. 165-182. Continuada por otros estudios: J. MATTOSO, *O esencial sobre os provérbios medievais portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987 (referencia a la cantiga p. 18); M. ARBOR ALDEA, “Vervo antigo” e “sententia” na lírica galego-portuguesa. Unha achega puntual», in *Iberia Cantat. Estudios sobre Poesía Hispánica Medieval*, J. CASAS RIGALL – E. M^a. DÍAZ MARTÍNEZ (eds.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2002, pp. 75-92; y M^a G. DEL RIO GRANDE, *Acerca del “verv’antigo” en la lírica gallego-portuguesa. Apuntes para el estudio del Cancioneiro del rey don Denis de Portugal*, in *VII Jornadas de Estudios Medievales y XVII Curso de Actualización en Historia Medieval*, Departamento de Investigaciones Medievales (DIMED)-Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas (IMHICIHU) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Buenos Aires, septiembre 2006 (disponible en <https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/117>).

²⁸ M. BREA, «Coita trobadoresca e verbo antigo», in *Lingua, pobo e terra. Estudos en homenaxe a Xesús Ferro Ruibal*, Manuel GONZÁLEZ GONZÁLEZ (ed.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a investigación en Humanidades, 2016, pp. 519-532.

²⁹ J. et B. CERQUIGLINI, *L’écriture proverbiale*, in *Revue des Sciences Humanistes*, t. XLI, n^o 163, juil-sep. 1976, pp. 359-375 (p. 362).

³⁰ FILGUEIRA, *A inserción do verbo antigo*, cit., pp. 168-169.

³¹ En portugués actual se encuentra un adagio idéntico: «o mal e o bem à cara vem» (M^a A. MOREIRA DOS SANTOS, *Dicionário de provérbios, adágios, ditados, máximas, aforismos e frases feitas*, Porto, Porto Editora,

alma», «a cara é o espelho da alma»; a estas se pueden añadir extensas formulaciones de variantes³², si bien se reconoce que la expresión original pudo partir de Cicerón cuando proclamaba «imago animi vultus, iudices oculi»³³. En todos los adagios mencionados se incide en señalar la cara no sólo como rasgo fisionómico de la belleza corporal, sino como reflejo (‘espejo’) de la belleza interior: la cara visualizada muestra la hermosura de la dama y también las penas que ocasiona la falta de correspondencia amorosa. No olvidemos que la vista desempeña un papel fundamental en el amor, pues, como indica Andreas Capellanus, «amor est passio quaedam innata, procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus»³⁴.

Además de la semblanza, los otros dos elementos señalados en el adagio son *ben* y *mal*. *Ben* funciona como término polisémico, y es de amplísimo uso, con valores múltiples en la lírica amorosa: (i) como adverbio continúa la acepción latina original del étimo BENE con el sentido de ‘claramente, fácilmente’; (ii) como sustantivo Carolina Michaelis señala los significados de ‘virtud, excelencia moral’, ‘felicidad’, y ‘favor, merced, afecto, amor’. Hay que destacar que se trata del vocablo más empleado para indicar el ‘beneficio del amor’, en sentido abstracto y en sentido también concreto de ‘recompensa que trata de obtener el amado’³⁵. Los ejemplos en el

2000, p. 23). Y en gallego, también actual, se conservan paremias bastante semejantes «o ben e o mal á cara sal», «O mal e o ben á cara vén», «O mal e o ben na cara se ven», p. 119 (X. TABOADA CHIVITE, *Refraneiro galego, Cadernos de Fraseoloxía Galega*, 2, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, p. 110).

³² En el corpus medieval se registra «la cara muestra lo que es de dentro» (*Tesoro*, Lib II, cap. LXXIV, 139), con la variante «conviene al ome que cate su faz en el espejo, por que si la vee fermosa, terna por mal de fazer fea cosa; e si la vee fea, non se querra ayuntar entre dos cosas feas» (*Bocados* 90) (H. O. BIZARRI, *Diccionario paremiológico e ideológico de la Edad Media (Castilla, siglo XIII)*, Buenos Aires, SECIT, 2000, p. 203).

³³ *De oratore* III, 59, 221. H. 615. S. 697, cita extraída de J. CANTERA ORTIZ DE URBINA, *Diccionario Akal del refranero latino*, Madrid, Akal, 2005, p. 25. Adviértase que el adagio ciceroniano incluye una segunda parte en la que se mencionan explícitamente los ojos como delatores.

³⁴ ANDREAS CAPELLANUS, *De amore*, trad. de I. CREIXELL VIDAL-QUADRAS, Barcelona, El Festin de Esopo, 1985, p. 54.

³⁵ C. MICHAELIS DE VASCONCELOS, *Cancioneiro de Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990 (1ª ed. 1904), vol. I, p. 13. Vid. también R. MICHELLI, *O emprego polissêmico da palavra bem nas cantigas trovadorescas*, in [www.filologia.org.br/revista/artigo/6\(18\)86-99](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/6(18)86-99) (consulta 12/01/2019); S. SPINA, *O “fazer ben” dos cantares trovadorescos*, in *Da idade média e outras idades*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura (publicado de nuevo en *Do formalismo estético trovadoresco*, São Paulo, Universidade, 1966, pp. 176-185); TAVANI, *A poesia lírica*, cit., p. 69 y ss.; BELTRÁN, *Cantiga de amor*, cit., pp. 58-64; y M. BREA – P. LORENZO GRADÍN, *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais, 1998, pp. 102-107.

corpus gallego-portugués en los que se confrontan las diferentes acepciones son numerosos. A modo de ilustración, reproducimos el inicio de una cantiga de J. Airas de Santiago:

Desej'eu *ben* aver de mha senhor,
mays non desej'aver *ben* d'ela tal,
por seer meu *ben*, que seja seu *mal*,
(63,19, vv. 1-3)³⁶

Como contraposición, *mal* se comporta como el término más general y usual para designar lo sufrimientos del actante que ama. La oposición *ben* y *mal* se emplea con gran recurrencia en la lírica gallego-portuguesa en formulaciones antitéticas³⁷.

Uno de los trovadores que realiza un uso más amplio de la confrontación *ben / mal* y que, además, mantiene relaciones intertextuales con Estevan Fernandiz es el rey D. Denis. En composiciones como *Per muito amor, muito non desejo* y en *Pois que Deus vos fez, mia senhor* se recrean con gran virtuosismo los diferentes valores de *ben* combinando los distintos sentidos del término y, además, con la inserción de la forma verbal *vem* (tercera persona del verbo *vir*), con evidente analogía de homofonía y citado explícitamente en el adagio del texto. Este juego de vocablos homófonos y de acepciones diferentes de *ben* es habitual y no es extraño que lo utilice un proverbio por su factura técnica simple.

Así pues, Estevan Fernandiz vertebró la cantiga sobre los elementos temáticos del *bem* y del *mal*, en confrontación dialéctica, en un *verbo antigo*, en el que se inserta un tercer elemento nuclear y portador de una carga semántica fundamental en el discurso, la *face*: «bem e mal da mesma face vem». Es a esta última referencia a la que queremos prestar atención en las líneas que siguen, pues la *cara* o *face* no está presente sorprendentemente en la *descriptio puellae* del código de la cantiga de amor.

5. Aparte de la composición de Estevan Fernandiz, el término *face* sólo se registra en otra cantiga en el corpus de la lírica gallego-portuguesa, y esta no pertenece a las tipologías amorosas.

³⁶ Continúa al final de la estrofa: «ca non é meu ben o que seu mal for» (I, v. 7).

³⁷ En la lírica occitana la antítesis *ben / mal* era empleada ya desde sus inicios y en autores tan emblemáticos como Bernart de Ventadorn. P. BEC realiza un estudio de este tipo de oposiciones en *L'antithèse poétique chez Bernart de Ventadour*, in *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Liège, Soledí, 1971, t. 1, pp. 114-118. Sobre los valores de *ben* en occitano, vid. Gl. M. CROPP, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975, pp. 359-362.

Se trata de la cantiga de escarnio *Tant' é Melion peccador de Don Denis*, en la que *face* se presenta como núcleo de tres expresiones sinónimas:

- «a *face* de nostro senhor» (I),
- «a *face* de Deus» (II),
- «a *face* do que nós comprou» (III)³⁸.

La composición dionisiaca, según apunta E. Gonçalves³⁹, está inspirada en fuentes religiosas. El rey portugués tomaría como base textos del Antiguo y del Nuevo Testamento; concretamente, aludiría a la idea de condenación espiritual, en la que la pena del infierno consiste en la privación eterna de la visión de Dios: «nunca veer a *Face* de Deus» era la condena a la que el pecador podía ser castigado por sus faltas. Esta imagen se localiza en el Antiguo Testamento (*Exodo* 22 14; *Deuteronomio* 4 37; *II Samuel* 17 11; *Eclesiástico* 18 24; *Isaías* 6 5) y es también una expresión usada por Juan y por Pablo en la *I Epístola a los Corintios*. Es curioso y significativo que los dos únicos autores que emplean *face* en los cancioneros gallego-portugueses sean E. Fernandiz y D. Denis, que pudieron ser coetáneos (o tal vez E. Fernandiz algo posterior) y que, además, se deleitan en insertar ciertas innovaciones en sus composiciones trovadorescas.

Face procede del sustantivo latino *FACĪEM*, que presentaba dos acepciones: ‘forma general, aspecto’ y ‘cara’⁴⁰. En la Edad Media se usaba con los dos significados en diferentes lenguas. Se registra *face* en castellano medieval, aunque su empleo no era frecuente⁴¹, al igual que en la prosa gallega medieval (en obras como *Mirages de Santiago*, *Historia Troyana* y *Crónica Troyana*)⁴². En el ámbito de la lírica religiosa gallego-portuguesa, las *Cantigas de Santa María*

³⁸ Además, desde el plano fónico hay que notar en la composición la reproducción de sonidos de *face* en formas derivadas del verbo *fazer* («fazedor de mal» v. 2, «e faz... » v. 15).

³⁹ E. GONÇALVES, “... nunca veerá... a face de Deus...” A propósito de duas cantigas de D. Denis (B 1533-1534), in *Anais do II Encontro de Centros de Estudos Portugueses no Brasil*, org. I. MARGATO – R. MENEGAZ, Rio de Janeiro, Cleonice Berardinelli, 1997, pp. 32-47 (ahora, publicado en *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, ed. ao coidado de J. DIONÍSIO – M. A. RAMOS, A Coruña, Real Academia Galega, 2016, pp. 323-338 (p. 337).

⁴⁰ J. COROMINAS – J. A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, vol. III, 1980 (4ª reimpr), pp. 329-330, s.v. haz III; 1980 (4ª reimpr), I, pp.839-841, s.v. cara.

⁴¹ *Face* / *faz* se documenta en las *Glosas Emilianenses*, en las *Glosas Silenses* y en el *Cantar de Mio Cid* («alçolas arriba, llególas a la *faz*», v. 355, en referencia a las manos de Longinos en la oración de Ximena para que salvaguarde al Cid, según informa Corominas – Pascual (*ibid.*).

⁴² Vid. *façe* / *face* in *Dicionario de Dicionarios do galego medieval* (http://sli.uvigo.es/DDGM/ddd_pescuda.php?pescuda=face&tipo_busca=lema (consulta 12/01/2019); y R.

recogen las formas *face / faz* con el valor de ‘cara’. Así, en referencia al rostro de la Virgen se dice de su figura:

E que ja veja no Ceo a ta *face* velida

(149, v. 68)

atan muit' eran dela espantados,

que sol ena *face* non ll' ousavan mentes têer.

(38, vv. 73-74)⁴³

Asimismo, dos formas derivadas de *face* merecen ser señaladas por su relación clara con el sentido del término. En las cantigas de escarnio se menciona el adjetivo *faceiro* en la expresión «un corvo viaraz e *faceiro*»⁴⁴; y en gallego actual se emplea la voz *faciana* ‘cara’⁴⁵.

Actualmente, tanto el gallego *face* como el castellano *faz* conservan la primera acepción (‘aspecto’), si bien el segundo sentido será substituido por *cara* de forma significativa. El origen de *cara* es incierto y está presente en las lenguas peninsulares —castellano, catalán, gallego y portugués—, y en occitano y francés antiguo (*chiere*). En la lírica no se registra en ningún caso, excepto en una cantiga de amor de construcción muy particular, *Vi eu, señor, vosso bon parecer*, de Airas Nunes. Se cita concretamente como palabra rimante en uno de los estribillos occitanos. Su inserción se explicaría posiblemente, según apunta Tavani, como consecuencia de la intervención de unos copistas hispánicos que dejan así su huella en la introducción de un vocablo peninsular⁴⁶. En el III estribillo se dice en el primer trístico:

LORENZO, *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castitlla*, vol. II (Glosario), Ourense, Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijóo, 1977, pp. 620-621, s.v. *façe*.

⁴³ ALFONSO X, EL SABIO. *Cantigas de Santa María*, edición de W. METTMANN, 3 vols., Madrid, Clásicos Castalia, 1986. Además, esta voz se refiere a personajes terrenales (c. 184, v. 32, c. 214, v. 45) y en forma de plural: «por el, e sas *faces* fillou-ss'a carpir» (21, v. 28); «e con coita a cativa / sas *faces* carpir» (98, v. 23), «O padre, con coita dele, en sas *faces* deu palmadas» (323, v. 18).

⁴⁴ Se incluye en la cantiga *Don Pero Nunez era entorvado* de J. Airas de Santiago (63,28, v. 6). Posiblemente el significado alude al tamaño de la cara del pájaro, si bien J. L. Rodríguez, en la edición del trovador, señala «frontero, que se aparece de frente» (*El cancionero de Joan Airas de Santiago*, Verba, Anexo 12, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1980, p. 348).

⁴⁵ Vid. *Diccionario de diccionarios*, que documenta *faciana* en las principales obras lexicográficas gallegas de los siglos XIX y XX (accesible en http://sli.uvigo.es/DdD/ddd_pesкуда.php?lang=gl&pesкуда=faciana&tipo_busca=lema) (consulta 12/1/2019).

⁴⁶ Habría que notar que la rima en “-ara” del v. 23 pudo influir en la inclusión de *cara* en el refrán.

Gentil dona, tan m'etz cara
que agaita mon vezir
quan veiray la vostra *cara*
(14,15, vv. 23-25)⁴⁷

Conviene apuntar un segundo término que puede ser utilizado en el cancionero amoroso de la lírica gallego-portuguesa con la misma acepción y que es el de más amplio uso para expresar el significado de 'cara' en el corpus lírico. Se trata de *parecer*, que puede indicar también las dos acepciones vistas en el caso de *face*, con predominio en este caso de 'aspecto' e incluso el más general de 'belleza'. En el íncipit de la cantiga citada, *Vi eu, señor, vosso bon parecer*, la fórmula «bon parecer» hace referencia al 'rostro', y este mismo tipo de expresión se reitera a menudo en combinación con «bon semelhar» (por ejemplo, 18,5 de Alfonso X).

Queda por señalar, por último, una tercera voz con el mismo significado, *rostro*, que se registra fundamentalmente en escarnio y que sólo en una ocasión se refiere a una mujer⁴⁸. Este único ejemplo es muy expresivo y se encuentra en una composición de Joan Baveca, cuando dos *soldadeiras* se insultan y una increpa a la otra: «polo seu *rostro* velh'e enrugado» (64,11, v. 14).

En conclusión, en contraste con la lírica occitana (e incluso la francesa), que muestra una cierta variedad de términos, las referencias al 'rostro' de la *senhor* son parcas y escasas tanto en vocablos como en ocurrencias, al igual que acontece con tantos otros rasgos físicos de la *descriptio* femenina que apenas tienen eco en la lírica peninsular. Estevan Fernandiz utiliza *face*, un término singular y único en una cantiga de amor, como leitmotiv de la *laudatio* hiperbólica que realiza a su dama. La relación del poeta con D. Denis pudo estar presente en la familiaridad con que el trovador de Elvas utiliza el vocablo, si bien la inserción del *verbo antigo* como apoyo y el deseo de innovar la tradición pudieron también determinar que el poeta eligiese esa forma para designar el rostro y no otra, más común, como *bon parecer*. La estrategia compositiva de Estevan Fernandiz se refleja en este caso en «re-utilizar» y «re-adaptar» un *verbo antigo* en la *descriptio* de su dama, en la que destaca, por supuesto, su *bondade, seu prez muy loado, sa*

⁴⁷ G. TAVANI, *A poesía de Airas Nunez*, Vigo, Galaxia, 1992, pp. 106-111 (p. 106). Se trata de una cantiga de amor con tres estribillos diferentes en occitano y reproducidos por los copistas de forma confusa, por lo que esta composición y, en particular, estos versos ofrecen importantes problemas de lectura.

⁴⁸ *Rostro* se registra en ocho composiciones: 16.2 de A. Perez Vuitoron, 18.41 de Alfonso X, 38.3bis de F. Esquio, 64,11 de J. Baveca, 72,07 de J. Lopez d'Ulhoa, 97,29 de Martin Soares, 101,5 de Men Rodriguez, 116,16 de P. Amigo. Habría que añadir un cuarto término, *sembrante*, que sólo aparece en una cantiga de escarnio de Estevan da Guarda: «Diz que, per manhas e per seu *sembrante*» (30,1, v. 8).

mesura, seu bon sem, pero también su *fremosa face*, reiterada regular y rítmicamente en el verso quinto de cada *cobra* para darle aún más énfasis.

APÉNDICE

O ouç' eu dizer hũu verv' aguysado:
que bem e mal sempre na *face* vem;
e verdad' é, per com' end' a my avem
d' hũa dona, hu tod' est' ey osmado,
5 ca de quanto bem na sa *face* vy
vem end', amigos, tanto mal a mim,
per que o verv' em meu dan' é provado.

Da sa bondade e seu prez muy loado
10 e sa mesura, nem do seu bom sem
non mi vem mal, mays d' outro muy gram bem
que eu, amigos, polo meu pecado
na sa fremosa *face* conhoci;
por quanto mal end' a mim vem d' ali
15 está o verv' em meu dan' acertado.

De masel' e grand' afam e cuydado
e gram coita que m' aficado tem,
de tod' este a mim non fal ende rem,
20 por qual doaire, -quam bem apostado !-
na sa *face* fremosa conhoci
com gram beldade, amigos, e assy
en meu dan' é o verv' afaçanhado.

25 E des entom, amigos, entendi
que este vervo, que eu senpr' ouvi,
hé com verdad' em meu dan' acabado¹.

¹ Como se ha indicado, se reproduce el texto, según la edición de RADULET (*EFdez*, cit.), recogido en MedDB.

Nuove ipotesi su alcuni affreschi della Cappella Sistina*

MICHELE NIGRO

* *Cortesemente, e dimostrando molta fiducia nelle mie capacità di indipendenza di giudizio della quale lo ringrazio, il dott. Michele Nigro mi ha sottoposto questo suo denso, articolato e appassionato contributo sulla Cappella Sistina, che in molti punti sostiene tesi diametralmente opposte alle mie. In pieno accordo con la direttrice della Rivista, Carla Rossi, abbiamo deciso di pubblicare integralmente e senza alcuna modifica l'articolo in questione, facendolo seguire da un mio breve commento, nel quale riepilogo i punti (e sono veramente molti) nei quali il mio pensiero diverge radicalmente da quello di Nigro. Il lettore potrà così decidere in piena autonomia quale tesi lo convince maggiormente, o reputare che nessuna di esse lo soddisfa appieno.*

Sergio Rossi

Lo studioso o il visitatore particolarmente colto e avveduto che, nella Cappella Sistina - ovvero nella sede in cui i papi hanno officiato alcune tra le più fastose cerimonie religiose e lo “*Spirito Rinnovator[e]*” è disceso e discende sui Principi Elettori della Chiesa Romana -, levi lo sguardo alla volta, può notare che la sequenza temporale della divina creazione, per come descritta dalla Bibbia, risulta alterata ove si proceda, partendo dalla parete dell'altare, in direzione dell'affresco del profeta Giona. La Scrittura, infatti, assegna al primo giorno la *Separazione della luce dalle tenebre*, al secondo la *Separazione delle acque*, al terzo la *Separazione della terra dalle acque* e la *Creazione delle piante*, al quarto la *Creazione dei grandi luminari celesti*, al quinto la *Creazione degli animali* e al sesto la *Creazione degli umani*. Michelangelo segue un diverso procedere: dopo aver seguito la cronologia biblica riguardo alla *Separazione della luce dalle tenebre* e aver trascurato quello della *Separazione delle acque* (ciò che farà anche riguardo al tema del quinto giorno, ovvero la *Creazione degli animali*), assembla in un'unica giornata la *Creazione degli astri* e quella *delle piante* e assegna un posto a sé stante alla *Separazione della terra dalle acque* (nel testo biblico accorpata, invece, alla *Creazione delle piante*), con la posposizione della *Separazione della terra dalle acque* rispetto alla *Creazione dei grandi luminari celesti*. Inoltre e infine, la sesta giornata della creazione biblica egli la sdoppia in due riquadri: quello della *Creazione di Adamo* e quello della *Creazione di Eva*. Diversi studiosi hanno, con ragione (e, tuttavia, senza prove documentali), ipotizzato che alcuni teologi accompagnassero, consigliandolo, Michelangelo nell'esecuzione dell'opera – peraltro la guida degli artisti, alle prese con argomenti (religiosi e non) di rilievo peculiare in termini iconologici, da parte di uomini di chiesa e di letterati, era pratica diffusa anche (e soprattutto) nel corso del Rinascimento.

Ciò premesso, ove ci si concentri sulle differenze tra la cronologia biblica e quella michelangiolesca, fatta salva l'ortodossia per quanto attinente alle giornate prima e sesta (in quest'ultimo caso, la versione yahwistica della creazione della donna di Gn 2, 21-22 viene preferita, dall'Artista e/o dai suoi ipotetici consiglieri teologi, a quella elohistica di Gn 1, 27; forse non a caso - ma di questo non mette conto trattare in questa sede), non parrebbero giustificarsi, stando alla Bibbia, tanto l'accorpamento della *Creazione dei grandi luminari* con quella *delle piante* quanto la separazione del riquadro della *Separazione della terra dalle acque* dalla *Creazione delle piante*. A meno che ragioni più profonde (e da tener in parte celate - "dico e non dico") fossero sottese a tali scelte iconografiche - ciò che costituirà il corpo principale della presente trattazione e che qui vengono solo anticipate: essere stato costretto Michelangelo ad alterare la sequenza creativa biblica avendo egli deciso di adattarla, tanto spazialmente quanto concettualmente, a ciò che, alcuni decenni prima, Botticelli aveva dipinto nella fascia quattrocentesca sottostante ai suoi affreschi: la *Temptatio Moisi legis scriptae latoris* e la *Temptatio Iesu Christi latoris evangelicae legis*.

Tutto quanto in rapporto a un "unicum" all'interno di tutta la storia dell'arte, osservabile nel pannello della *Creazione dei luminari maggiori e delle piante*: la vista, cioè, di una figura che, di spalle, mostra chiaramente i suoi glutei, appena velati da tenue velo come di organza.

Il fatto, invero strano, è che si siano registrati, sull'argomento, pochissimi interventi (denotanti, peraltro, scarsa plausibilità o imbarazzata reticenza) nei successivi cinque secoli. Ne è derivato un interesse, da parte di chi scrive, a riconsiderare l'ingarbugliata questione, partendo "ab ovo" e cercando di operare "sine ira et studio".

Nella prima redazione (1550) de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Giorgio Vasari scrive che Michelangelo, sulla volta della Cappella, "fece con bellissima discrezione et ingegno quando Dio fa il sole e la luna, dove è sostenuto da molti putti e mostrasi molto **terribile** per lo scorto delle braccia e delle gambe. Il medesimo fece nella medesima storia quando, benedetto la terra e fatto gli animali, volando si vede in quella volta una **figura** che scorta, e dove tu cammini per la cappella, continuo gira, e si voltan per ogni verso" (carattere e grassetto di chi scrive)¹

Passano tre anni e, nella *Vita di Michelagnolo Buonarroti* di Ascanio Condivi si può leggere, a proposito del nostro riquadro: "Nel secondo vano e, quando creò i due luminari maggiori, il qual si vede [Dio] stare a braccia tutte distese, colla destra accennando al sole, et colla sinistra alla

¹ *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani* Edizione "online": it.wikisource.org Michelagnolo Buonarroti.

luna. Sonvi alcuni Agnoletti in compagnia, un de quali nella sinistra parte, nasconde il volto e restringendosi al creator suo, quasi per difendersi dal nocumento della luna. In questo medesimo vano dalla parte sinistra, è il medesimo Iddio, volto a creare nella terra herbe et le piante, fatto con tanto artificio, che dovunque tu ti volti, par ch'egli te seguiti, mostrando tutta la schiena fin alle piante de piedi [fig.1]. Cosa molto bella, et che ci dimostra quel che possa lo scorcio"². Lo stesso Vasari, nell'edizione del 1568 delle sue *Vite*, trattando della medesima scena, riprende, pari pari, lo scritto di diciotto anni prima, senza nulla aggiungervi o modificare.

Il confronto fra i testi dei due biografi evidenzia alcune significative differenze. Il Condivi sembra essere colui che giustificherà nei secoli, con le sue parole, l'attribuzione all'affresco del titolo "*La creazione degli astri e delle piante*" (e simili), mentre il Vasari non appare interessato in alcun modo a citare piante di alcun genere, bensì soltanto terra e animali.

Tre le precisazioni da fare riguardanti il testo vasariano, indicative di una certa difficoltà interpretativa circa il significato dell'intero affresco, che non pare abbia sfiorato (forse "pour cause") il Condivi: (1) l'autore delle *Vite* afferma, erroneamente, che la "*benedizione*" della terra, creata con la vegetazione il terzo giorno dall'inizio dell'"opus Dei" (Gn 1, 9-13), sia occorsa insieme a quella degli animali, mentre questi ultimi compaiono soltanto nella quinta e sesta giornata della creazione (*ivi*, 1, 20-25); (2) egli, diversamente dal Condivi, che parla del "*medesimo Iddio*", trattando del personaggio che occupa la parte sinistra dell'affresco, si riferisce, in modo generico e sfuggente eppure, a nostro avviso, significativo, non a Dio, bensì a una non meglio specificata "*figura*"; (3) alla "*creazione delle piante*" l'Aretino non dedica diversamente dal Condivi, cui si deve la prima interpretazione della parte sinistra dell'affresco in tal senso, cenno alcuno. Riguardo al punto 2 del periodo precedente, occorre, tuttavia, precisare che ove il passaggio che suona "*Il medesimo [...] fece*" venga inteso come "Lo stesso, la stessa cosa [egli, Michelangelo] fece" (il "fece" riprende, in tal caso, il precedente "fa") e non come "[Michelangelo, soggetto della frase] il medesimo Dio fece" (le due diverse interpretazioni ad alcuni potranno apparire irrilevanti e potrebbero anche esserlo), non pare esservi dubbio che l'autore delle *Vite*, nel momento in cui non si giova affatto dell'espressione condiviana "*il medesimo Iddio*", privilegiando, appunto, la "*difficilior lectio*" "*una figura*", tende, in qualche modo, a bipartire la scena e a differenziare, appunto, detta "*figura*" da "*il medesimo Iddio*".

² *Vita di Michelagnolo Buonarroto raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone. In Roma appresso Antonio Blado Stampatore Camerale nel M.D.LIII, alli. XVI. di Luglio* Edizione "online": Teil I: Volltext mit einem Vorwort und Bibliographien herausgegeben und kommentiert von Charles Davis, Fontes 34 [10.Juni 2009] FONTES-E-Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750.

Non si può certo dire che si tratti di una bizzarra, estrosa e gratuita esibizione di spirito dissacratorio. Si trattava e si tratta di ben altro. E che se ne dovesse, in qualche modo, parlare, lo comprese lo stesso Michelangelo che, in effetti, lo fece, come vedremo, sia pure per interposta persona; per il tramite, cioè, del suo allievo e biografo Condivi, cui bisogna riconoscere di aver trasmesso ai posteri quasi tutto su ciò che oppose Michelangelo al suo committente Giulio II (posto che le cose fossero andate proprio come i due intesero tramandarle).

Certamente il Vasari conosceva la biografia condiviana e se il maestro aveva sollecitato al suo allievo la redazione di un testo che, a proposito di quell'imbarazzante particolare da lui dipinto, del quale si va a dire, assai più estesamente, di seguito, si discostava dalla "generica" formulazione vasariana ("*una figura*"), un non banale motivo per farlo probabilmente sussisteva. Insomma lo scritto del Condivi Michelangelo l'avrebbe forse adoprato per trarsi d'impaccio, essendosi andato a ficcare in un angusto e periglioso cunicolo – in accordo (vedasi "infra") con quanto, di recente, sostenuto da un appassionato di cose d'arte e uomo di chiesa: il gesuita Heinrich Pfeiffer.

La rappresentazione dei "glutei di Dio" nell'affresco sembra costituire, come s'è già detto, un "unicum" in tutta l'iconografia cristiana, eppure nessuno tra gli antichiografi di Michelangelo vi fa specifico riferimento: il loro mostrarsi in tutta evidenza, sia pure attraverso una velatura come di tenue bisso – la quale fu certamente apposta allo scopo di celare, stante la posizione, in scorcio, del soggetto raffigurato, una possibile ostentazione dei genitali sommamente blasfema – è stupefacente. A tal proposito si noti che, in una (posteriore, del 1588) incisione di Hendrick Goltzius raffigurante Issione, lo scorcio posturale in cui il soggetto viene presentato rimanda alla "*figura*" michelangiotesca, mentre lascia adocchiare, nitidamente, i genitali insieme alle natiche; proprio come nel parimenti posteriore affresco della Sala del Firmamento, in Palazzo Chiericati a Vicenza, dove l'Apollo del Brusasorzi viene scorciato al modo stesso della Sistina. Come che sia, appare conforme a devozione sostenere che quanto è possibile rappresentare in un soggetto di argomento profano non è lecito riferirlo, in qualsiasi modo a Dio (almeno: con Dio ci si può spingere, quanto ad ardimento, fino a un certo punto e non più oltre).

In breve: quel particolare, tanto desueto da risultare irripetuto nella storia dell'arte, avrebbe dovuto sollecitare, proprio a cagione della sua eccezionalità, un più di riflessione; anche dopo il XVI secolo. Questo perché l'iconografia religiosa non ha mai osato, nei secoli, mostrarci, nonché i glutei di Dio, perfino le piante dei suoi piedi di Dio o la sua schiena. A tal proposito, ma "a latere", si ricordi come l'ostentazione delle piante dei piedi sia, nel costume islamico,

considerato offensivo nei confronti di chi guarda³. Ragione in più, se mai la cosa fosse già nota all'epoca di Michelangelo (dalle crociate?), per interpretare il volto iracondo, “*terribile*” di Dio che crea i grandi luminari nei riguardi di quella “*figura*”.

Sui rapporti fra papa Giulio II Della Rovere e Michelangelo

Scorrendo le pagine dell'epistolario e dell'opera poetica dell'artista, oltre a quelle dei suoi biografi, non si può non riandare (attraverso il Condivi) agli accadimenti legati in qualche modo sia a quella che verrà poi ricordata come la “*tragedia della sepoltura*” di papa Giulio II sia alle vicende relative alla realizzazione della volta della Sistina. A cominciare dal 1505, anno nel quale lo “stop and go” cui Michelangelo verrà sottoposto da quel momento in poi (egli, per rispondere alla chiamata papale, interromperà la serie dei Dodici Apostoli per il Duomo fiorentino e l'affresco della Battaglia di Cascina per la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio) non si concluderà, almeno per quanto attiene alla tomba di Giulio, se non quarant'anni dopo (“sic”!), regnante Paolo III, rifomentando antiche e mai lenite sofferenze.

Tra il 1506 e il 1508 il papa, allo scopo di celebrare la conquista della città di Bologna, commissiona a Michelangelo una statua di bronzo che lo raffiguri in atto benedicente. La realizzazione dell'opera comporta non poche traversie nella sua realizzazione materiale e adduce non lievi crucci a un artista già incalzato da pressanti cure familiari (comprese le vicende relative alla sistemazione lavorativa dello scapestrato fratello Giovan Simone e all'esecuzione di una certa daga destinata a Piero Orlandini, insistentemente quanto fastidiosamente impostagli dall'altro – certo all'Artista più caro - fratello Buonarroto) e rattristato dalla pregressa vicenda della sua prima fuga da Roma e dal pontefice. Questa era conseguita, come attesta il Condivi, alla “*cangiata volontà del papa*” di non dare più corso all'esecuzione del suo cenotafio, per essergli venuto in mente di procedere all'edificazione del nuovo San Pietro. Qualcuno aveva poi consigliato al pontefice di non far erigere, “ante mortem”, il suo sepolcro, potendo ciò recargli pregiudizio “quoad vitam”. Michelangelo che, per l'innanzi, era stato dimolto pressato da Giulio perché attendesse, con sollecitudine, all'esecuzione del monumento e si era recato a Carrara, soggiornandovi per otto mesi, allo scopo di trasegliere i marmi più acconci all'esecuzione dell'incarico, aveva, al termine di questa incombenza preliminare, ordinato che i massi selezionati venissero scaricati dinnanzi a San Pietro e lungo le mura vaticane; in attesa che

³ E. Abbagliati, L. Lorenzini, *Business & etiquette. Regole e codici comportamentali del manager di successo*, Hoepli Milano 2011, pag. 167.

il papa, che gli aveva promesso tutto il sostegno di cui avesse avuto bisogno, provvedesse al compenso relativo ai “*noli, scaricatura e conduttura*” del materiale. Sennonché, recatosi il Maestro da Giulio, “*trovò l’ingresso più difficile e lui occupato, essendo costretto a saldare i conti di tasca propria*” e, avendo a cuore la soddisfazione dei lavoranti, “*poveri uomini che avevano avere*”, certo che il papa l’avrebbe rimborsato, ritornò da lui per riproporre l’istanza di rimborso delle somme anticipate. Ma, “*entrato ne l’anticamera per avere audienza, eccoti un palafreniere farsegli incontro dicendo ‘Perdonatemi, ch’io ho commissione non vi lasciare entrare’*” (Condivi). Ne conseguì, come accennato, la prima fuga, verso Firenze, dello sdegnato maestro; ciò che rischiò di turbare ancor di più i precari equilibri esistenti fra la cattedra di Pietro e la città del giglio, nonché di accrescere le ambascce del gonfaloniere fiorentino, il buon Soderini, sempre timoroso di possibili ritorsioni provenienti dalla Cattedra di Pietro. In ogni caso, la riconciliazione con il papa dovette costare molto, sul piano psicologico, a Michelangelo.

Ma torniamo a Bologna e alla statua di Giulio benedicente. Dalla lettera del primo di luglio del 1507 emerge chiaramente il disappunto dello scultore per il malriuscito getto del bronzo, nell’esecuzione del quale egli aveva messo “*grandissima passione e fatica e spesa*” (Vasari). L’opera, tanto sofferta da un Michelangelo frustrato da pregresse vicissitudini, finirà poi miseramente, a ulteriore mortificazione del suo creatore, nella successiva, disgraziata fusione ferrarese di una colubrina (detta, appunto, “la Giulia”).

Non faremo gran cenno, tanto sono noti, ai numerosi, spiacevoli per l’artista, accadimenti che intersecano la realizzazione della tomba di Giulio (questi vivente), tra i quali i maneggi del Bramante e l’incarico per la realizzazione della volta della Sistina, se non per evocare quanto essi abbiano potuto aggravare il sentire d’un uomo già di suo tanto proclive a un saturnino umore e ad una conseguente, turbolenta emotività. Nondimeno ci pare utile richiamarne alcuni, in quanto potrebbero, in ipotesi, tornare utili a uno studio psicologico sull’etiologia dell’affresco della Sistina oggetto dello studio presente. Tornato, dunque, da Bologna a Roma, il papa decide di far affrescare la volta della cappella di suo zio, il pontefice Sisto IV. Attesta il Vasari, a proposito della commissione dell’opera, che “*per l’amicizia e parentela che era tra Raffaello e Bramante, si stimava ch’ella non si dovesse allogare a Michelangelo*”; Giulio II decide, invece, di affidare l’opera proprio a quest’ultimo il quale, appena giunto in Vaticano, si mette subito al lavoro, assistito da aiuti da lui fatti venire da Firenze ma, “*veduto le fatiche loro molto lontane da ‘l desiderio suo e non soddisfacendogli, una mattina si risolse di gettare a terra ogni cosa che avevano fatto*”. Di qui in poi, sebbene recalcitrante per l’incarico ricevuto, Michelangelo si appresta alla titanica impresa di far tutto da solo, pur dolendosi di “*ogni sollecitudine e fatica*” - Papa Giulio ha confermato l’incarico all’Artista a dispetto delle sue dichiarazioni

d'incompetenza riguardo alla tecnica dell'affresco (ma l'apprendistato presso la bottega del Ghirlandaio, consumato affreschista, e l'accettazione del lavoro da eseguire nella sala del Maggior Consiglio fiorentino sono lì a smentirle).

Michelangelo amava lavorare senza l'intromissione di sguardi indiscreti; al punto da sfidare lo stesso committente: essendo *“Papa Giulio molto desideroso di vedere le imprese che faceva, per il che di questa che gli era nascosa venne in grandissimo desiderio; onde volse un giorno andare a vederla e non gli fu aperto, che Michele Agnolo non avrebbe voluto mostrarla. Per la qualcosa il papa, a cui di continuo cresceva la voglia, aveva tentati più mezzi, di maniera che Michele Agnolo di tal cosa stava in grandissima gelosia, e dubitava molto ch'alcuni manovali o suoi garzoni non lo tradissero, corrotti dal premio, come e' fecero. E per assicurarsi de' suoi, comandandoli che a nessuno aprissero se ben fosse il papa et essi promettendogliene, finse che voleva stare alcuni dì fuor di Roma e, replicato il comandamento, lasciò loro la chiave. Ma partito da essi, si serrò nella cappella al lavoro, onde subitamente fu fatto ciò intendere al papa, perché, essendo fuori Michele Agnolo, pareva loro tempo comodo che Sua Santità venisse a piacer suo, aspettandone una buonissima mancia. Il papa, andato per entrar nella cappella, fu il primo che la testa ponesse dentro, et appena ebbe fatto un passo, che da l'ultimo ponte su'l primo palco, cominciò Michele Agnolo a gettar tavole. Per il che il papa vedutolo e, sapendo la natura sua, con nonmeno collera che paura si mise in fuga minacciandolo molto. Michele Agnolo per una finestra della cappella si partì e, trovato Bramante da Urbino, gli lasciò la chiave dell'Opera, et in poste se ne tornò a Fiorenza, pensando che Bramante rappacificasse il papa, parendogli invero aver fatto male”* (Vasari). L'artista, pur di mettere alla prova tanto la fedeltà dei propri faticanti a lui stesso quanto la pazienza del pontefice, non esita, dunque, ad arrecare grave offesa a costui, cacciandosi in un pericolo molto serio, creando, ancora una volta, ulteriori difficoltà ai rapporti tra Firenze e la Santa Sede, interrompendo la sua opera in Sistina e rifugiandosi in riva all'Arno. Numerosi, quindi, i conflitti caratteriali intervenuti, nel tempo, tra le forti personalità dei due protagonisti, tuttavia inframmezzati da temporanee riconciliazioni. Michelangelo, certamente fine e sensibile d'animo, non può concedersi alle facili rimozioni di quelli che considera immotivati affronti del papa verso di lui; al contrario di quanto farà Giulio, a ben altri e rudi cimenti uso. Eloquentemente, a tal proposito, la risposta del papa al suggerimento di Michelangelo di raffigurarlo, nel bronzo di Bologna, con un libro in mano: *“Che libro! [...] Una spada; ch'io per me non so di lettere”* (Condivi). Peraltro Paride Grassi, cerimoniere pontificio alla corte di Giulio II, sembra smentire un'insufficienza culturale in capo al pontefice mentre questi volge, in

guerra, da Palazzuolo verso Tossignano⁴ e si ricordano, sempre di Giulio, l'elargizione di danaro personale per la fondazione, a Fano, della prima stamperia in lingua araba e la dovizia di titoli nella sua privata biblioteca.⁵ Peraltro, pragmatico quant'altri mai, il pontefice non si fa scrupolo di cancellare dalla memoria, con "nonchalance", molti dei periodici contrasti con Michelangelo (vedasi lo scambio di battute, sempre riportato dal Condivi, tra un papa che vorrebbe dell'oro ad abbellire gli affreschi della Sistina, memore, forse, degli interventi in oro zecchino, già profusi a piene mani, dal Pinturicchio, negli appartamenti dell'odiato Borgia ["che, forse, son meno di lui?"]), e la lezione di teologia che Michelangelo gl'impartisce in proposito, rifiutando, con l'autorevolezza che gli deriva dalla sua statura di artista e dalla profonda conoscenza delle Scritture, l'improvvida proposta del pontefice). In ogni caso Giulio, con i suoi limiti umani e culturali, infliggerà all'Ego di un artista sommo già da giovanissimo (Michelangelo, da ragazzo, soleva pranzare alla tavola del Magnifico), numerose, insanabili ferite, ove non fossero bastati i sacrifici sopportati dal Maestro e da lui stesso evocati nel celeberrimo sonetto caudato in cui, con accenti ruvidamente espliciti, quasi berneschi, rappresenta il tormento fisico che la realizzazione della volta gli viene recando. Onde è facile comprendere come egli ami, ogni volta che gliene sia data l'occasione, "sfogare il suo malumore e vendicarsi del faticoso compito"⁶. "Vendicarsi" è, dunque, il termine non casualmente adoprato dal Wölfflin: del tutto pertinente alla struttura di personalità di un Artista che, conscio della sua grandezza, si sente, spesso, incompreso e umiliato. D'altronde un desiderio di vendetta presuppone qualcosa in più di una semplice avversione. Se l'invadente e pretenziosa committenza giunge a produrre in lui una distorsione affettiva tale da rendere persino "fallace e strano / [...] il iudizio che la mente porta" – quest'ultima difformata come "cerbottana torta"⁷ - pare lecito assumere che l'astio maturato nei confronti di Giulio sia stato, in lui, incarnato e vibrante, nonché, per quarant'anni, persistente.

⁴ L. von Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, Volume III: *Storia dei Papi nel periodo del Rinascimento*, Editori Pontifici Roma 1959, p. 716. In quel periglioso frangente Giulio II si dice abbia citato, sorridendo, i versi di Virgilio, tratti da Aen. I, 204s: "Per varios casus, per tot discrimina rerum / tendimus in Latium".

⁵ L. Pastor, *ivi*, pag. 881.

⁶ H. Wölfflin, *Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Schwabe & Co. Verlag, Basel und Stuttgart. Auflage 9, 1968, p. 71 (traduzione dell'autore).

⁷ Michelangelo: *Rime/5*. it.wikisource.org.

Analisi iconografica e iconologica del manufatto. Valutazione critica delle interpretazioni avanzate, in tempi recenti, da alcuni studiosi.

Rivenendo ora all'affresco nominato la *Creazione dei grandi luminari e delle piante* (assegnabile all'anno 1511), con particolare riferimento al fondoschiena del personaggio (comunemente inteso come il Creatore) che volge le terga a chi osserva la scena, ci si pone il quesito: si tratta davvero di Dio?

L'Altissimo compare, nella volta della Sistina, in altri quattro pannelli: quello della "*Creazione di Adamo*", riferibile anch'esso al 1511, quello della "*Separazione della terra dalle acque*", databile fra il 1511 e il 1512, e quelli della "*Separazione della luce dalle tenebre*" e della "*Creazione di Eva*", entrambi riconducibili al 1512. In quello, appunto, della "*Creazione degli astri e delle piante*" egli, vestito, come in altre sue raffigurazioni sistine, di una tunica viola e accompagnato dalla corte angelica, affigge, sulla volta celeste, il Sole e la Luna. La sua espressione sembra andar oltre quell'imperio creativo che pur si riscontra in altre parti dell'opera: la fronte è crucciata, sdegnata, collerica persino, con rughe glabellari profonde e il tratto risulta incomprensibile, specialmente se messo a confronto con i solchi frontali - suggestivi di ben motivata perplessità ("Cosa sto mai per fare, creando questo essere?") - che compaiono all'atto della "*Creazione di Adamo*" o con le espressioni, calme e distese, che il volto del Creatore mostra nell'atto di separare le terre dalle acque e di creare Eva. Ed è per questo che al Vasari quel Dio "*mostrasi molto terribile*". E, per colmo, quelle inquietanti, "divine" terga, incomprensibilmente messe in evidenza e tanto impudicamente esibite in un luogo sacro... Non solo: la "*figura*" che, nella parte sinistra dell'affresco, risulta priva di corte celeste e che si proietta verso il basso, quasi in rovinosa caduta (come nella xilografia del Dürer del 1493, in cui Icaro viene presentato nell'atto di rovinare in acqua dal cielo), sembra transitare da una divina, gloriosa dimensione a una degradazione tutta terrena, sollecitando non pochi interrogativi. Si potrà anche far rilevare che Michelangelo non aveva più spazio sufficiente per inserire, nel riquadro, le presenze angeliche. Queste, certamente, sarebbero risultate alquanto difficili da figurare nelle stesse proporzioni in cui compaiono nella sezione destra dell'affresco - oltretutto farle tutte di schiena, in un ruzzolone collettivo di dubbio gusto... Inconcepibile. Per contro, non sarebbe stato difficile, da parte di un artista che avesse inteso procedere in tal senso, far, comunque, entrare tutto quanto in una proporzione ridotta e più distante. Ma, una volta rappresentata la corte angelica, quelle sontuose chiappe sarebbero scomparse. Così, invece... E c'è un altro particolare di cui - con le dovute cautele - può valere la pena discutere: le famose "*herbe et le piante*" di cui parla, per la prima volta, il Condivi e che la "*figura*" si accingerebbe a creare non sono agevolmente

identificabili; tuttavia si può tentare di farlo. Per quanto attiene alle “*herbe*”, “*nulla quaestio*”, mentre riguardo a quell’arbusto messo lì in bell’evidenza, si può ipotizzare trattarsi di un tasso (“*Taxus baccata*”), detto anche “albero della morte”, in stadio di arboscello. Se si concorda sul fatto che si tratta di pianta a foglie lineari, pennate, la quale produce arilli che, in fase di non completa maturazione - quando, cioè, coperti ancora, alla base, da una cupola di squame piccole e appressate, i frutti somigliano molto a ghiande di **rovere** -, non si può evitare di prendere in considerazione, ai fini di un’accettabile classificazione botanica, appunto, il tasso. Il riferimento alla morte si giustifica sulla base dell’etimo greco del nome della pianta: “*tóxon*” ed è da porsi in relazione al fatto che dal legno dell’albero, sin dalla preistoria, si ricavano archi e frecce (il cosiddetto “Uomo di Similaun” era dotato, appunto, di un arco di legno di tasso e il medievale arco lungo inglese era fatto di questo materiale), nonché quelle balestre, ancora ampiamente adoperate nel primo Rinascimento, erano tenute in gran conto dallo stesso Giulio II, se è vero che questi, “*nel 1509*”, aveva consentito sorgesse “*l’arciconfraternita del ss. Corpo di Cristo, posta in S. Giacomo in borgo*”, in “*vicinanza al palazzo apostolico*” – in essa furono accolti e, talora, anche sepolti “*vari cubiculari, balestrieri, mastro di stalla, datario ecc.*”.⁸ Inoltre l’alcaloide tassina, contenuto nella pianta, era utilizzato per avvelenare le punte dei dardi. Pianta, dunque, legata in qualche modo all’arte della guerra e, come sanno i botanici, fra le più letali presenti sul suolo italiano. E’ casuale che sia stata messa lì?

Resta, dunque, da chiarire, iconologicamente, il senso di tutte queste scelte compositive.

Qualcuno, in tempi recenti, ci ha provato: “... *era da quattro terribili* (si noti lo stesso aggettivo adoperato dal Vasari, N.d.R) *anni che Michelangelo soffriva sul ponteggio senza potere dedicarsi alla prediletta scultura. Avrebbe sicuramente desiderato insultare il papa in pubblico, ma, naturalmente, ciò avrebbe potuto costargli la vita o almeno la libertà. Così trovò un modo di inserire nell’affresco un insulto cosmico da parte dell’onnipotente in persona [il cui] manto purpureo sembra lasciare scoperto... non c’è un modo educato di descrivere il volgare gesto dipinto dall’exasperato fiorentino: il Signore mostra il sedere a Giulio II dalla volta della sua cappella, rivolgendo il suo divino fondoschiena proprio verso l’area cerimoniale del papa*”.⁹ “*Volgare gesto*”? Ma può Dio - perfino se tradotto in immagine - abbandonarsi a una tale manifestazione di dileggio originata (chissà mai quando – e, probabilmente, non registrata in

⁸ G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni etc.*, Venezia, MDCCCXLIII, Vol. XXIII, pag. 59.

⁹ R. Doliner, B. Blech, *The Sistine Secrets*, Glasgow, New York, 2008 (traduzione italiana: *I Segreti della Sistina*, Milano Rizzoli 2013, pagg. 246-247).

epoca rinascimentale) nel mondo anglosassone (“sic”!) - e può aver Michelangelo strumentalizzato il Creatore al fine di offendere Giulio in termini tanto palesi quanto dozzinali? Se ne dubita. Tuttavia, al sito Internet www.filateliareligiosa.it¹⁰, la tesi trova puntuale riscontro: “Nel secondo pannello, la prima parte separa la luce (il sole) dalle tenebre (la luna), nella seconda parte c’è la creazione delle piante ed è evidente lo ‘sfogo’ del pittore con un insulto ben chiaro al papa”, essendo l’affresco orientato proprio in direzione dell’area cerimoniale del pontefice. In ogni caso si fa rilevare come, in entrambi i casi, s’intenda porre in relazione la “figura” vasariana con l’avversione dell’Artista al pontefice (in questo nulla di nuovo e di diverso potrà dirsi in questa sede).

Nel 1999 Pierluigi De Vecchi¹¹, nel mentre fa, significativamente, rilevare alcune evidenti incongruenze compositive a carico dell’opera - “A sinistra, entro un campo più ristretto – e più arretrato rispetto al piano d’immagine – il creatore è raffigurato la seconda volta – in violento scorcio e di spalle – in atto di dirigersi verso la terra, allontanandosi dal primo piano. [...] Le ragioni dell’accostamento entro un solo comparto di due momenti della creazione – e di quelli in particolare – rimangono in parte oscure”. Infatti. E lo studioso tace del tutto su quell’imbarazzante esibizione anatomica.

Più recentemente, il già citato Einrich W. Pfeiffer propone una lettura dell’affresco - non prima di aver supposto una consulenza, prestata a Michelangelo, da parte di “un teologo pontificio” - in questi termini: “Possiamo dubitare che tale consulente fosse d’accordo con l’audace presentazione di Dio Creatore di tergo [sic!] nella scena della creazione delle piante. Qui la fantasia creatrice di Michelangelo è all’opera. L’artista prova l’impulso verso questo tipo di raffigurazione leggendo un passo della Scrittura. Nel Libro dell’Esodo Dio dice a Mosè che vuole veder il suo volto: ‘Tu non potrai vedere il mio volto. Nessun uomo che mi veda, può rimanere in vita... quando la mia Gloria passerà davanti a te, io ti porrò nella cavità della rupe e ti coprirò con la mia destra, finché sarò passato. Poi toglierò la mano e tu vedrai le mie spalle’ (Es 33, 20-23). Il testo latino della Vulgata dice letteralmente: ‘tu vedrai le mie posteriora’. Le posteriora significano chiaramente le terga del corpo umano. Michelangelo ha così presentato, con evidenza plastica, la figura di Dio nell’atto di creare le piante nel quarto giorno”.¹² Senza pretendere di dar lezioni al S. J. Pfeiffer, facciamo notare, prima di tutto, che la creazione delle piante era avvenuta, secondo la Bibbia, il

¹⁰ A. Siro, *I segreti della Cappella Sistina. – La creazione degli Astri e delle Piante.*

¹¹ Pierluigi De Vecchi, *La Cappella Sistina. Il restauro degli affreschi di Michelangelo, con un contributo sul restauro di Gianluigi Colaucci*, Milano RCS 1999, seconda edizione, pag. 183.

¹² Einrich W. Pfeiffer, *La Sistina svelata: iconografia di un capolavoro*, Jaca Book Milano 2007, pag. 220.

terzo (Es 1, 13) e non il quarto giorno della creazione. Inoltre va precisato che, in italiano, la locuzione “*di tergo*”, a rigore, non esiste, mentre esistono “*a tergo*” e “*da tergo*”. Non solo: alcuni fra i dizionari da noi consultati (Sabatini-Colletti, Zingarelli, Gabrielli, De Mauro - del Battaglia si dirà poco oltre) registrano, per il sostantivo singolare maschile, i significati “*dorso, schiena, parte posteriore del corpo, spalle*”, mai menzionando le natiche o termini equivalenti. Quanto al testo della *Vulgata*, citato dal religioso tedesco, sia il termine *posteriora*, incluso nel testo girolamino, sia il *terga*, largamente adottato in Vaticano (“*Symbolum Portae Sacrae post nostra terga clauditur...*”, “*Haec tamen inoboedientia significat semper aliquem Deo terga vertere...*”), dovrebbero tradursi, correttamente, con “spalle, dorso etc.”, essendo le voci “deretano, natiche, glutei, chiappe, culo” (rese, in latino, con “*terga*” o “*culus*”) del tutto fuor di luogo in quel sacro contesto- e qui lo Pfeiffer prudentemente ipotizza che il (presunto) consulente teologico di Michelangelo non avrebbe assentito con “*l’audace presentazione*” del Creatore “*di tergo*” – “*id est*” - “*di chiappe*”. Tutta colpa di Michelangelo, quindi. Costui, avendo in mente il succitato passo di Esodo, avrebbe trasgredito al prudente consiglio dell’ipotetico teologo, teso, evidentemente, a non mescolare “diavolo ed acqua santa”. Ed è tutto, secondo lo Pfeiffer.

E non ci pare che la questione possa ridursi a questo. Invero, nelle diverse traduzioni correnti dell’Antico Testamento ad uso dei fedeli di vari Paesi e da noi consultate, non si riscontra mai alcuna, anche soltanto velata, allusione alla regione glutea allorché si volgono le *posteriora* della *Vulgata* nelle varie lingue. Facciano fede, “*ex plurimis*”, le edizioni della Bibbia dette *Concordata* [“*vedrai la mia spalla*”], *CEI/Gerusalemme* [“*vedrai le mie spalle*”], *Diodati* [*idem*], *Nuova riveduta* [“*mi vedrai da dietro*”], *Nuova Diodati* [*idem* come in CEI/Gerusalemme], *Luzzi/Riveduta* [“*mi vedrai per di dietro*”], *TOB* [“*tu me verras de dos*”], *KJV* [“*and thou shalt see my back parts*”], *ESU* [“*and you shall see my back*”], *Die Bibel - Verlag Herder. Freiburg, Basel, Wien 1980* [“*du wirst meinem Rücken*”]; *Nueva Biblia Española - Bibliatodo* [“*podrás verme espalda*”] e *Velho Testamento Biblia Online* [“*me verás pelas costas*”]. Inoltre l’originale masoretico della *Torah* riporta “*achorai*” (da “*achor*”, “*dietro, la parte posteriore*”), in opposizione a “*panim*”, “*davanti, di faccia*”, senza riferimento alcuno al “*terga*” inteso come natiche¹³. Peraltro di vere e proprie natiche, adottando le parole “*sheth*” e “*shethah*” e mai usando l’avverbio (più o meno sostantivato) “*achor*”, parla il testo masoretico in rarissimi passi

¹³ https://digilandes.libero.it/Hard_Rain/Antropomorfismi parte 1.pdf.

(2Sm 10, 4 e Is 20, 4). In Girolamo da Siena¹⁴ si trova: “*Queste sono le posteriora di Dio, le cui famose spalle ci fanno ombra di diletto conforto*”, mentre Salvatore Battaglia¹⁵ riporta, in Giordano Bruno 3-228: “*Della divina sostanza [...] non possiamo conoscer nulla, se non [...] di spalli o posteriori, come dicono i talmudisti*”. Trasformare, dunque, l’avverbio (sostantivabile) ebraico “dietro” nel sostantivo “didietro” inteso come “gluteo” - oltretutto attribuendo, “indubitanter”, allo stesso Michelangelo il ricorso a un arbitrario traslato semantico - appare scientificamente scorretto. Anche e soprattutto perché, negli altri riquadri della Sistina concernenti la Creazione di Adamo e la Creazione di Eva, i progenitori ben sostengono lo sguardo di Dio senza venirne inceneriti, onde non pare affatto plausibile imputare all’artista una volontà, appunto, di richiamare, attraverso l’ostentazione dei glutei divini, l’annichilazione dell’uomo che osi guardare il volto di Dio. Quanto, infine, all’espressione “*voltare le terga*” il De Mauro le conferisce non altro significato se non quello di “*voltare le spalle, fuggire di fronte al nemico*”. Con il che, introducendo lo Pfeiffer nella discussione (e quasi insinuandolo) il tema dell’audacia nell’esecuzione del manufatto, intende sancire l’equivalenza linguistica, illegittima nella lingua italiana, tra la locuzione “*di tergo*” (come detto non registrata e che, anche ad accettarla con beneficio d’inventario, significherebbe null’altro se non “di schiena, dorsalmente”) e i termini “glutei, natiche”. Il che non ci sembra, francamente, sostenibile. Per quanto riguarda le piante dei piedi della “figura creatrice delle piante”, non essendosi mai date, secondo le nostre conoscenze, rappresentazioni artistiche di siffatti divini particolari, ci è sembrato doveroso verificare se, nelle Scritture, si riscontrino luoghi in cui essi vengano nominati. In effetti, i piedi di Dio ricorrono in Is 66, 1 (“*Il cielo è il mio trono / e la terra lo sgabello dei miei piedi*”); Sl 99, 5 (“*Esaltate il Signore nostro Dio / prostratevi davanti allo sgabello dei suoi piedi*”); Sl 132, 7 (“*prostriamoci davanti allo sgabello dei suoi piedi*”); Sl 18, 10-11 (“*una nube oscura aveva sotto i suoi piedi. / cavalcava sui cherubini e volava*) e Na 1, 3 (“*la nuvola è polvere dei suoi piedi*”), ma nulla di quanto descritto dal Salmista e da Naum si riscontra nel dipinto della Sistina. La “*figura*” è, dunque, priva degli attributi così plasticamente evocati dal testo biblico, quindi non riconducibile alla sfera del divino.

Riferendoci poi, ancora una volta, alle asserzioni dello Pfeiffer riguardo alla supervisione del lavoro del pittore da parte di teologi della corte papale, che lo studioso dà per scontata, l’intervento di costoro è lungi dall’essere stato scientificamente provato (non se ne riscontra

¹⁴ Girolamo da Siena, *Dell’opere toscane di Fr. Girolamo da Siena dell’Ordine Romitano di Santo Agostino*. Firenze MDCCLXX nella Stamp. Di S.A.R. per Gaet. Cambiagi, I, pag. 92.

¹⁵ S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET Torino, 1961.

alcuna traccia né nel Vasari né nel Condivi); anzi, presso il sito ufficiale dei Musei Vaticani, alla voce “Volta”, si può leggere la cauta affermazione: “E’ [...] **alquanto probabile** che il pittore per la sua realizzazione si sia valso della collaborazione di teologi della corte papale”¹⁶. Ciò che, oltretutto, sembra contrastare con i dati biografici dell’artista fornitici tanto dal Condivi: Michelangelo “ha similmente con grande studio ed attenzione lette le sacre scritture, sì de Testamento Vecchio, come del Nuovo, e chi sopra di ciò s’è **affaticato**” quanto dal Vasari: “Dilettosi molto della Scrittura sacra, **come ottimo cristiano che egli era**”.

Per concludere questa parte del discorso: se si è soltanto al terzo giorno della creazione (quella delle piante – Gn 1, 11-13) e al quarto (quella dei grandi lumi – *ibidem*, in Bibbia Concordata: 1, 14-15), l’affresco, cronologicamente letto da sinistra a destra, starebbe a indicare, in un crescendo assiologico, che quanto attiene alla dimensione terrena dev’essere subordinato a ciò che partecipa della sfera celeste e che, quindi, quella che il Vasari chiama la “**figura**” (diversamente dal Condivi, che l’assimila al “*medesimo Iddio*”), quasi cavallo nero che trascini la biga platonica verso le cose materiali e corruttrici dell’animo umano, può ben alludere a un disegno progettuale, da parte di Michelangelo, diverso, come si vedrà, da quello sostenuto dallo Pfeiffer.

Ancor più di recente Antonio Paolucci, già direttore dei Musei Vaticani, si è così espresso in merito all’affresco di cui si tratta: “C’è qualcosa che lascia davvero stupiti quando si osserva l’ottava campata. Nella raffigurazione della creazione degli astri nostro Signore volatilizza con le natiche ben in vista. In effetti è una visione inusuale, difficile da spiegare. Mi diverto [“sic”!] a pensare a un lazzo tipo ‘amici miei’. Michelangelo, talvolta capace di ordire scherzi con i suoi amici Granacci e Bugiardini, magari avrà detto: Scommettiamo una cena che io, nella cappella del papa, dipingo il sedere di Nostro Signore? Così è stato...”. “Così è [sic!] stato”¹⁷ e non, almeno, “così **potrebbe** essere andata”. Nossignori: in casi del genere è consigliabile non essere granitici, “tranchant” e proporre, senza esitazione alcuna, l’improbabile l’ipotesi che un Artista noto per la sua “pietas” religiosa, abbia inteso, a mero scopo di burla, strumentalizzare a tal segno la persona divina da raffigurarla in una posa quanto meno sconveniente; per di più all’interno di un luogo sacro e, in certo modo, frequentato. In altri termini: se cogliere l’occasione di un motto di spirito del Magnifico a proposito di una certa testa di vecchio fauno e farne oggetto d’innocente divertimento adolescenziale appare cosa non soltanto lecita, ma anche segno d’indubbia vivacità d’ingegno e d’innocua disposizione allo scherzo, nel fatto

¹⁶ www.museivaticani.va//content/museivaticani/it/collezioni/musei/cappella-sistina.

¹⁷ Corriere della Sera “online”, del 10-18.10.2012.

d'impancarsi a rappresentare il papa a sedere scoperto non c'è chi non vedrebbe tutt'altra e non ingenua disposizione d'animo: scherzare e dileggiare non sono la stessa cosa.

Un'altra interpretazione della “*figura*” dell'affresco viene data in Internet (www.homolaicus.com): si tratterebbe della Sapienza di Dio. In tale contesto il riferimento più ovvio ci pare essere il passaggio biblico nel quale essa coincide con la “*scienza delle cose che sono, la scienza*” della “*posizione degli astri*” e della “*varietà delle piante*”¹⁸; secondo la nota esegesi condiviana dell'opera. Il che non spiega, tuttavia, perché il divino attributo (la “*Sophia*”, appunto) dovrebbe mostrare le natiche. In www.culturacattolica.it¹⁹, poi, si legge: “*nella prima scena, la più vicina all'altare delle celebrazione, Dio separa la luce dalle tenebre. Il Padre occupa tutta la scena, anzi il suo corpo esce dai confini dell'affresco, quasi a indicare che prima di ogni atto Creatore tutto era ricolmo dell'infinita corporeità di Dio. La figura del Creatore, nelle scene successive, si fa progressivamente più piccola. Questo si accorda con una teoria rabbinica per la quale se Dio non si ritraesse volontariamente per lasciar posto al creato, Egli riempirebbe ogni cosa in modo assoluto. [...] La creazione delle piante, del sole e della luna, descritta in modo simultaneo: Dio sa tutto e tutto vede, come canta il salmista: 'alle spalle e di fronte mi circondi e poni su di me la tua mano. Il sole è simbolo di Cristo perché brilla di luce propria, e la luna è simbolo della Chiesa (e per il giudaismo di Israele [?]) perché brilla di luce riflessa. Michelangelo vuole così mostrare che Dio aveva previsto la Redenzione mediante il Figlio divino fin da principio. Quindi: nell'area destra dell'affresco, il tempo atmosferico, gli equilibri delle stagioni, mentre nell'area sinistra il tempo cronologico, la storia. Dio padre è ritratto di spalle, perché lo svolgersi della storia rimane per l'uomo un mistero e crea la varietà delle piante ["sic"]. Quale il soggetto della frase? Forse, Dio non voglia, "lo svolgersi della storia"? N.d.R., simbolo appunto della vita, ma anche dell'esistenza umana, come bene esprimono diverse parabole evangeliche (ad es. la parabola del seme gettato in vari terreni).*” Tutto bene, se non fosse per quelle terga tutt'altro che divinamente esibite...

In www.symbolon.net si ripropone la stessa tesi dello Pfeiffer a proposito della terga di Dio, commettendo, a fini apologetici, lo stesso errore filologico: “*nel testo ebraico si dice che Mosè può vedere hachorày ["sic"!), il latino traduce posteriora mea, letteralmente 'il didietro' ["sic"!). Qui l'artista sceglie di rappresentare il lato B di Dio. E' un modo per esprimere un'esperienza*

¹⁸ Sapienza, Ne *La Bibbia Concordata*, A. Mondadori Verona, 1968, 7, 17. 19-20, pag. 1016.

¹⁹ Schede di lavoro - La creazione in Michelangelo – Dio creatore e onnipotente e onnipresente, pagg. 2-4.

mistica [?] *di contemplazione della sua presenza operativa, ma nascosta* [?]²⁰. Meno bene: sia per l'articolo determinativo "ha", erroneamente aggiunto al testo masoretico e, di conseguenza, arbitrariamente interpretato, sia per la forzata traduzione del "*posteriora mea*", in contrasto con le traduzioni di **tutte** le Bibbie correnti, sia per l'approvazione di una scelta iconografica che, secondo lo stesso Pfeiffer, i teologi dell'epoca avrebbero sconsigliato e che, invece, il teologo d'oggi approva senza esitazione (misteri dell'incoerenza esegetica).

Il precedente botticelliano.

Tralasciamo ora l'argomento principale del presente lavoro, per condurci ad altri due affreschi, situati, l'uno di faccia all'altro, sulla parete sud e su quella nord, rispettivamente, della Cappella. Si tratta di opere collocate nella fascia inferiore della Sistina, commesse, verso la fine del XV secolo, da papa Sisto IV Della Rovere, zio di Giulio II, ad un gruppo di artisti, per lo più fiorentini, tra i quali, in posizione preminente, il Botticelli. Lo stesso Pfeiffer si sofferma sul significato allegorico di questi due affreschi botticelliani, indicati, rispettivamente, dai sovrastanti titoli, come "*Temptatio Moisi legis scriptae latoris*" e "*Temptatio Iesu Christi latoris evangelicae legis*". In tali opere lo studioso tedesco, in questo preceduto da altri, ravvisa numerosi indizi riguardanti un grave fatto di sangue avvenuto a Firenze poco prima dell'esecuzione dell'affresco. Il contenuto della prima s'ispira a luoghi diversi del Libro dell'Esodo, mentre quanto è raffigurato nella seconda concerne i racconti di Matteo 4, 1-11 e di Luca 4, 1-13. Nella parte destra della prima delle due opere, collocata a sinistra rispetto al trono pontificio, si scorge un personaggio che, ferito al capo, viene soccorso da una donna in abito celeste e condotto all'interno di un edificio che, secondo i più, rappresenta un "Tempio". Egli, che viene identificato, nel contesto veterotestamentario (Es 2, 11-12), con l'ebreo ferito da un egiziano sul quale si abbatte poi la vendetta di Mosè (la cui scena è giustapposta, appena a sinistra, rispetto a quella del soccorso prestato al medesimo ferito), porta, infilata nella cintola, una cazzuola. Nel personaggio il Lightbown²¹ ravvisa Giuliano de' Medici, fratello del Magnifico, ucciso in Santa Maria del Fiore nel corso della congiura dei Pazzi del 26 aprile del 1478. La congiura era stata ordita da emissari di papa Sisto IV, divenuto nemico della Firenze

²⁰ C. Doglio, *Gli affreschi della Cappella Sistina raccontano la storia della salvezza. XVIII settimana biblica* – Certosa di Pesio 2016, pag. 101.

²¹ R. Lightbown, *Sandro Botticelli. Leben und Werk*, München 1989, pag. 92.

medicea per le note vicende relative al possesso della città di Imola e della gestione delle finanze pontificie.

Riguardo a questi fatti si è a lungo dibattuto circa le responsabilità personali di papa Sisto IV nei fatti di sangue che portarono a morte Giuliano. Che il pontefice caldeggiasse un mutamento di governo nella città del giglio è certo. Quanto, poi, al fatto che esso dovesse prodursi in modo cruento, alcune parole pronunciate dal pontefice sembravano allontanare da lui ogni sospetto. Della questione si era occupato, a suo tempo, Maurizio Calvesi²², assumendo una posizione assolutoria nei riguardi di Sisto, il quale sarebbe stato contrario a soluzioni delittuose della crisi politica in atto. La questione è stata riproposta, recentemente, da Sergio Rossi²³ il quale non solo riprende, condividendole, le tesi dell'allievo di Argan, ma, allo scopo di confutare l'assunto del Botticelli circa un avallo personale del papa riguardo all'assassinio del minore dei signori fiorentini, propone di scagionare del tutto il Della Rovere dall'accusa di complicità criminale con i congiurati anti-palleschi, sostenendo che gli affreschi botticelliani che avrebbero alluso, in maniera così tanto palese, alle colpe del papa sarebbero stati, invece, proprio da costui "*voluti per autoassolversi dall'accusa di complicità nella congiura stessa*". La tesi si sosterebbe sulla base delle dichiarazioni di Sisto espresse nel contesto degli stessi avvenimenti: "*Io non voglio la morte de niun per niente, perché non è offitio nostro acconsentire alla morte de persona; e bene che Lorenzo sia un villano e con noi se porte male, pure io non vorria la morte sua per niente*". Sennonché lo stesso Rossi riconosce, avvedutamente, la difficoltà di "*appurare se queste parole fossero sincere*", onde ci pare non inutile alquanto ritornare sulla questione. E' un fatto che all'uccisione di Giuliano parteciparono, assumendo un ruolo attivo, un certo numero di religiosi (e che religiosi!): un arcivescovo e, addirittura, il vicario pontificio, del quale tutto si può dire ma non che non avesse previamente informato il pontefice del disegno concepito in termini delittuosi (infatti, quale mai altra soluzione al problema si sarebbe potuta concepire, se non l'eliminazione fisica dei reggitori di Firenze, allo scopo di estrometterli dal potere in tempi brevi, stante l'indubitabile favore del quale essi godevano in città, mettendo la stessa città di fronte al fatto compiuto [come non riandare la locuzione "cosa fatta capo ha", attribuita a Buontelmonte dei Buondelmonti, di cui al delitto di Firenze del 1216 evocato da Dante come "*mal seme per la gente tosca*"²⁴). E, poi, in quale conto tenere le dichiarazioni concilianti di Sisto in un contesto,

²² M. Calvesi, *Le arti in Vaticano*, Fabbri Milano 1980, pag. 75ss.

²³ S. Rossi, *La Sistina ri-svelata? Nuove precisazioni (e qualche scoperta) sugli affreschi quattrocenteschi*, in *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 2013, 1, 95-105.

²⁴ Dante, *Inferno* XXVIII, 108.

come quello rinascimentale, che non aveva certo bisogno che fosse il Machiavelli a svelare qualche decennio dopo, ai reggitori degli stati, l'obbligo "morale" del principe di simulare e dissimulare? Quante volte nella storia, prima e dopo il Della Rovere, la "realpolitik" aveva e avrebbe assegnato al delitto il compito di dirimere cruciali questioni di stato? Come, dunque, escludere "a priori" un "gioco delle parti" fra chi – il papa - si dichiarava pubblicamente contrario alla soppressione dei signori fiorentini, ma favorevole solo alla loro esclusione dal potere cittadino, e coloro – gli emissari ecclesiastici di Sisto - che, mandando a buon fine il complotto anti-mediceo, avevano da portare a termine, in prima persona, il "dirty job"?

Ritornando all'affresco botticelliano intitolato "*Temptatio Moisi legis scriptae latoris*", si fa notare come il personaggio in tunica gialla e manto verde - senza dubbio il grande legislatore biblico - ivi raffigurato ben sette volte, in basso a destra levi la sua spada su un uomo premuto contro il terreno e in procinto di venire ucciso. La maggioranza degli storici dell'arte, compreso lo Pfeiffer, hanno effettivamente riferito la scena all'episodio, narrato in Es 2, 12, nel quale Mosè uccide un egiziano che aveva percosso un ebreo. Acutamente il Rossi²⁵ interpreta invece il particolare dell'affresco come allusivo all'uccisione di Giuliano, così come riferisce a Lorenzo, che viene condotto a salvamento nella sacrestia di Santa Maria del Fiore, il personaggio che all'estrema destra, viene soccorso da un personaggio femminile in abito azzurro (la Vergine Maria, la "Mater misericordiae" della "Salve Regina", provvidenziale salvatrice, dalla tunica o dalla sopravveste azzurra). Il ragionamento è ineccepibilmente plausibile, eppure una qualche considerazione aggiuntiva crediamo sia legittimo proporla. Come appena detto, nel personaggio maschile figurato all'estrema destra, che porta, infilata nella cintola, una cazzuola, lo Pfeiffer ravvisa, sulla base di un ritratto collocato nella National Gallery di Washington (non di Londra, come pare sfuggito allo studioso), le fattezze di Giuliano de' Medici, definendo il personaggio medesimo come "*muratore*"²⁶. Il medesimo studioso interpreta iconologicamente il tutto nei termini seguenti: "*il muratore significa l'interesse per le cose terrene*". E qui, da parte nostra, si può ipotizzare che il Filipepi abbia inteso confondere le acque, allo scopo di rendere più sfumati i riferimenti a quei fatti di sangue, onde ci permettiamo di suggerire che nella figura correttamente identificata dal Rossi come quella di Lorenzo, scampato alla morte, sia confluito anche un certo riferimento a Giuliano. Se, in occasione della congiura, fu solo il primo a sfuggire

²⁵ Op. cit., pagg. 99-100.

²⁶ E. W. Pfeiffer, op. cit., pag. 34.

all'attentato, vivo benché ferito²⁷, occorre spiegare meglio il significato di quella cazzuola che si vorrebbe riferita, dallo Pfeiffer, al gaudente materialismo del minore dei due Medici. A nostro avviso l'arnese va riferito non già a Lorenzo, bensì a Giuliano e a quella "Compagnia della cazzuola" che, fondata a Firenze da un'allegria compagnia di buontemponi avvezzi alla crapula, traeva il suo nome da un episodio di cui si era molto discusso in città. Lasciamo parlare, ancora una volta, il Vasari²⁸: *“La Compagnia della Cazzuola [...] ebbe principio in questo modo: [...] esso Feo [...] venne veduto, mentre si mangiavano le ricotte, al Baia in un canto dell'orto appresso alla tavola un monticello di calcina, dentrovi la cazzuola, secondo che il giorno l'aveva quivi lasciata un muratore; per che prese con questa mestola o vero cazzuola alquanto di quella calcina, la cacciò tutta in bocca a Feo, che da un altro aspettava a bocca aperta un gran boccone di ricotta, il che vedendo la brigata, si cominciò a gridare: ‘Cazzuola, cazzuola!’. Creandosi dunque per questo accidente la detta Compagnia, fu ordinato che il tutto quegli uomini di quella fussero ventiquattro, dodici di quelli che andavano come in que' tempi si diceva, per la maggiore, e dodici per la minore, e che l'insegna di quella fusse una cazzuola, alla quale aggiunsero poi quelle botticine nere che hanno il capo grosso e la coda, le quali si chiamano in Toscana cazzuole. [...] E non passarono molti anni (tanto andò crescendo in nome) facendo feste e buoni tempi, che furono fatti di essa Compagnia della Cazzuola il signor Giuliano de' Medici...”*.

Per concludere: l'affresco sulla *“Temptatio Moisi legis scriptae latoris”* appare comunque un violento atto di accusa del filo-mediceo Botticelli nel riguardi di Sisto IV e della sua politica tesa a stabilire una forte supremazia dello Stato della Chiesa sugli altri stati italiani e ad esaltare il primato pontificio sulle tendenze conciliaristiche che mai si erano del tutto sopite²⁹ nonché un terribile “memento” delle malefatte del pontefice. Lo stesso Botticelli dissemina, poi, di numerosi altri particolari l'affresco *“Temptatio Iesu Christi latoris evangelicae legis”*. In basso, all'estrema sinistra, si notano tre personaggi che, per abiti e postura, lo Pfeiffer identifica con gli orditori della congiura che portò a morte Giuliano³⁰, mentre Lorenzo, fratello di quest'ultimo, compare un po' più verso il centro del riquadro, vicino a numerosi altri personaggi la cui presenza allude al medesimo complotto e alle vicende ad esso collegate.³¹ I palesi riferimenti alle

²⁷ N. Machiavelli: *Istorie fiorentine*. Sito Internet: *Istorie fiorentine – Ousia it*, pag. 144. F. Guicciardini: *Storie fiorentine*. Sito Internet *Filosofico.net/storie fiorentineguicc.htm – IV La Congiura dei Pazzi (1478)*.

²⁸ G. Vasari, op. cit., *Vita di Giovanfrancesco Rustici*.

²⁹ L. D. Ettlinger, *The Sistine Chapel before Michelangelo*, Oxford 1965.

³⁰ H. W. Pfeiffer, op. cit., pag 38

³¹ H. Pfeiffer, op. cit., pagg. 42 e 80.

colpe di Sisto, nei “titoli” delle “*Temptationes*” (così lo Pfeiffer, egli gesuita e, forse, ostile, per motivi di storica rivalità fratesca e di manierata costumanza alle diatribe e alle gelosie dei chiostri, al frate minore conventuale Giulio II: “*Il papa, al contrario di Mosè, non ha resistito [alle tentazioni, N.d.R.]: infatti non ha né represso le sue aspirazioni mondane, né ha cacciato dalla fonte [raffigurata nel dipinto, N.d.R.] i falsi pastori già presenti al momento della sua ascesa al trono. E nemmeno è andato nel deserto in digiuno e in penitenza, come fece Mosè che, nel riquadro, portando il suo bastone sulle spalle – come la croce – si dirige verso un albero completamente spoglio: tutto questo non è altro che una serie di allusioni alla passione di Gesù Cristo*”), indussero il della Rovere, che aveva già nominato il Botticelli sovrintendente ai lavori, come si desume dall’assegnazione della commessa ad eseguire i ritratti dei papi, a revocare a costui l’incarico, a ritardare i pagamenti dovutigli - come attesta lo stesso Pfeiffer³² - e a rimpiazzarlo con il Signorelli, pur evitando di amplificare lo scandalo delle sue malefatte con la distruzione dell’affresco³³. Purtroppo per lui, Sisto, officinando in Sistina, non avrebbe mai più potuto sottrarsi alla visione, continuamente riproposta, di quegli affreschi che gli ricordavano di essersi coinvolto in un omicidio e di non aver certo rappresentato, per la sua condotta politica e il suo nepotismo, un modello per la cristianità e i reggitori di stati. Quanto all’affresco intitolato “*Temptatio Iesu Christi latoris evangelicae legis*”, è parimenti evidente il suo contenuto polemico nei confronti di papa Sisto, venendovi allegoricamente rappresentati alcuni tra i fautori della rivolta antimedicca. A tal proposito precisa lo Pfeiffer: “*Sisto IV, [...] seduto sul trono papale, collocato sotto l’affresco di Mosè solo a fatica sarà riuscito a fissare lo sguardo sul sacrificio di purificazione del Botticelli sulla parete di fronte. Ma ciò che doveva irritare ancora di più il pontefice era che, qualora avesse voluto salire sul trono, sarebbe stato costretto ad avere davanti agli occhi Giuliano de’Medici, l’assassinato. [...] Il trono papale è infatti collocato stabilmente sotto il lato destro di questo riquadro*”³⁴

Alla corte dei Della Rovere: fra Botticelli e Michelangelo. Ancora sui glutei di Dio.

Quali, dunque, i rapporti di tali opere con quella parte dell’intervento michelangiolesco in Sistina che rappresenta il “focus” del presente intervento? Prima di tutto si noti che i suddetti affreschi botticelliani risultano collocati, su pareti opposte della Sistina: l’uno di fronte all’altro,

³² Ibidem.

³³ R. Lightbown, *Sandro Botticelli. Leben und Werk*, Munchen, 1989, citato da H. Pfeiffer, ivi, pagg. 92 e 94s.

³⁴ H. Pfeiffer, ivi, pag. 42.

risultandone un effetto di rimbalzo mnestico “*come da iri da iri*”. Ma, quel che più stupisce è la collocazione, coerente con il contenuto dei sottostanti affreschi, che Michelangelo intese dare, rispettivamente, a due delle sue opere sovrastanti, a lunetta, i finestrini parietali della cappella: sulla parete sud, esattamente al disopra dell’affresco “*Temptatio Moisi legis scriptae latoris*”, viene dipinta la scena che raffigura Ruth e Booz (Boaz), mentre su quella nord, in corrispondenza con la “*Temptatio Iesu Christi latoris evangelicae legis*”, si scorgono, in alto, le figure di Davide, Salomone infante e Betsabea: a rinterzare la polemica anti-roveriana del Botticelli.

Vediamo un po’. Nella Scrittura Davide, che è descritto, da giovane, come colui che, nel mito giudaico,³⁵⁻³⁶, manifesta (2Sm 1, 26: “*Sono triste per te, o Gionata, fratello mio. / Tu mi eri grandemente caro, / più prezioso era il tuo amore per me, più che l’amore delle donne*”) la sua omosessualità, più o meno sublimata, nei riguardi di Gionata, figlio di Saul. Morti questi due, egli è il re che completa quella “reconquista” della Terra Promessa contro gli occupanti Filistei che proprio Saul aveva avviato. Evidente il parallelismo, appunto, fra Saul e Martino V da una parte e Davide e Giulio II dall’altra in ordine alla restaurazione del potere papale in Emilia (soprattutto nei confronti della città di Bologna). Inoltre, Michelangelo, raffigurando il re citaredo proprio in **quel** riquadro, che, non a caso, sovrasta l’affresco botticelliano della “*Temptatio Iesu Christi latoris evangelicae legis*”, evocante la congiura finalizzata all’uccisione di Giuliano de’ Medici, intende alludere, attraverso la raffigurazione di colui che aveva mandato a morte l’innocente Uria, l’Ittita sposo di Betsabea, al sangue versato dai Della Rovere: a Firenze, come a Mirandola. E, qui, crediamo giovi richiamare l’attenzione sulle fattezze del Davide quali figurate nella lunetta: il soggetto, lo sguardo intenso, quasi “**terribile**” (Vasari), porta una barba bipartita ed esibisce vistosi mustacchioni pettinati in fuori. Se si rivà alla statua michelangiolesca di Giulio II della Basilica Eudossiana, decombente quasi su un triclinio, al modo etrusco, si noteranno gli stessi baffoni, questa volta pettinati in basso (la morte annulla gl’irsuti spiriti pugnaci), che possono attribuirsi al Davide della lunetta. Peraltro, nei ritratti raffaelleschi del papa questi non si mostra per nulla baffuto e, nell’affresco di Melozzo, appare similmente glabro. Quanto al dirimpettaio Booz, lo Peiffer lo tratteggia in questi termini: “*Il vecchio Booz ha un grembiule di un brutto colore giallo grigio [...]. Quando il giallo non è vivace e tende all’oro, allora assume un significato negativo e richiama abitualmente il peccato. Dal momento che la Sacra Scrittura non descrive Booz né come peccatore né come un vecchio e [“sic”!] brutto, è*

³⁵ I. Finkelstein, N. A. Silberman, *Le tracce di Mosè. La Bibbia fra storia e mito*, Carocci Roma, 2011.

³⁶ T. Thompson, *The mythic past. Biblical archaeology and the myth of Israel*, Basic Books New York, 2000.

necessario tener presente dove è collocato questo affresco nell'ambito della Cappella Sistina, vale a dire sulla sinistra, immediatamente al disopra del trono papale. Possiamo concludere che Michelangelo ha inteso fare, in modo temerario, la caricatura di papa Giulio II" (Pfeiffer, ivi, pag. 121). Se, poi, si dubitasse circa l'effettiva rassomiglianza tra il Booz della Sistina e il papa di S. Pietro in Vincoli, si dovrebbe riflettere anche sul fatto che, ove si ravvisino in lunetta, sia pure in caricatura, le fattezze di Giulio II, occorrerà prendere atto che, a maggior ragione, il Davide della lunetta della parete opposta corrisponde alle fattezze del pontefice. Anche qui significativa è la corrispondenza fra il sottostante affresco del Botticelli "*Temptatio Moisi legis scriptae latoris*", anch'esso allusivo alla vergognosa congiura ordita da papa Sisto, e il dileggio indirizzato a Giulio, suo nipote, grottescamente raffigurato come un uomo dallo sguardo inquieto e sospettoso.

Concludendo questa parte del discorso, si può constatare, da parte di Michelangelo, un preciso disegno, inserito in quel telaio di rimandi che è la Sistina: quello di collegarsi alla polemica anti-roveriana del Botticelli. C'erano, a disposizione, decine di metri per collocare il riquadro della "*Creazione degli astri e delle piante*" e i suddetti affreschi delle lunette in altro – e più opportuno – luogo. Ma no, Michelangelo li volle proprio là. E, come a concludere un suo ideale, polemico intradosso, sostenuto dai piedritti botticelliani, egli va a situare, con mirabile coerenza e come in un "continuum", sulla volta della Cappella, tale "*Creazione*"; sigillo, in forma quasi di chiave di volta, di una sua immedicabile avversione nei confronti di Giulio. Ciò che spiega, quanto, invece, risulterebbe inspiegabile: l'inversione, effettuata da Michelangelo, della cronologia biblica relativamente alle opere e ai giorni della creazione di cui si è detto all'inizio di questo saggio. In altri termini: l'Artista, al fine di ricordare i significati della sua opera con quelli del sottostante ciclo botticelliano delle "*Tentazioni*", fu costretto ad anticipare il tema della "*Creazione degli astri e delle piante*" al secondo pannello invece di servirsene per il terzo (e viceversa). Se non l'avesse fatto questa parte dell'opera sarebbe apparsa sfalsata rispetto a quella del Filipepi, quindi assai meno leggibile nei significati cui egli intendeva, in ogni caso, dare rappresentazione. Infatti, nel programmare iconograficamente il suo intervento in Sistina, Michelangelo intende fare a papa Giulio quel che Botticelli aveva fatto a papa Sisto, reiterando l'avversione del primo artista che aveva avuto il coraggio di esprimere al pontefice regnante tutta la sua avversione. E, forse, non è tutto, sul piano della riflessione teologica: poiché alle lunette di entrambe le pareti corrispondono, in alto, non solo l'appena citato affresco, ma anche una metà del riquadro concernente la "*Separazione della luce dalle tenebre*", sembra pertinente alla trattazione richiamare, sulla base della successione cronologica delle storie della Genesi, che momento iniziale e cruciale, nella storia della salvezza, è il discrimine, appunto, tra la Luce e le

Tenebre. D'altronde la temperie politica ed ecclesiastica di quei primi anni del secolo decimosesto stava lì ad indicare che la tragica questione posta dal polisemico/antisemico “*katélaben*” di Gv 1, 5 (“vincere” contro “accogliere”) non avrebbe concesso, in prospettiva, facili speranze.

Tornando, per poco, alla “*Creazione dei grandi luminari e delle piante*”, si può rilevare come lo Pfeiffer dia per scontato, come si diceva, un intervento di consulenti teologi della Curia nella fase dell’elaborazione del progetto michelangiolesco e che essi avrebbero sconsigliato di raffigurare Dio nell’atto di esibire tanto i suoi glutei quanto le piante dei suoi piedi, non sostenute, oltretutto, da celesti nemi o da biblici sgabelli. Consiglio evidentemente rigettato dall’Artista, cui lo Pfeiffer accolla tutta la responsabilità dell’*audace* opzione iconografica. E se per caso - ci si perdoni la malignità - fosse stato proprio uno di quei teologi (magari ancora legati a quella Casa Borgia tanto odiata da Giulio, ma ancora rappresentata dalla sempre temibile Lucrezia) a suggerire all’Artista quella “*audace presentazione*”? Cose così in Vaticano si son sempre fatte e ipotizzare, con tutte le necessarie cautele, una fronda avversa alla dinastia roveriana non appare fuor di luogo, tenuto conto del fatto che, seppure frate Martino è ancora cattolico (l’anno prima si era aggirato per le vie di Roma, sempre più turbato dallo sfascio della navicella petrina), a Firenze hanno già dovuto fare i conti, regnante Alessandro VI, con altro frate ribelle - ferrarese - dal quale sia Botticelli sia Michelangelo sono stati intensamente influenzati... E, forse, già clandestinamente, circola, dentro la Città Eterna, l’erasmiano “*Iulius exclusus e coelis*”.³⁷ E’, dunque, sostenibile che Michelangelo, con o senza l’ausilio di teologi, avrebbe incoerentemente accostato, fuori da ogni ragione contestuale e fuor di logica (si ricordi che, quando Dio crea le piante l’uomo non è stato ancora creato, come invece obbligherebbe a pensare la sequenza invertita degli eventi fatta dall’Artista), i passi di Gn 1, 11-13 e di Es 33. 20-23 e l’avrebbe fatto in contrasto con la coerente successione cronologica degli episodi biblici da lui raffigurati negli altri riquadri?

Non è Dio. La presunta omosessualità di papa Giulio. La vendetta di Michelangelo

Discostandoci, ancora per poco, dal filo conduttore della nostra inchiesta, prendiamo ora in considerazione la tesi della vicaria del Cristo-Dio che il pontefice pretende di esercitare in terra. Le origini di tale pretesa (di difficile legittimazione sul piano scritturistico e fieramente contrastata da quel luteranesimo che avrebbe poi influenzato i circoli riformatori cattolici ai

³⁷ S. Seidel Menchi, *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, vol 41, Tomo 1, 8, Boston, 2013.

quali Michelangelo si sarebbe, in seguito, associato) viene da lontano: era stato il siro Ignazio di Antiochia, capofila dei cosiddetti Padri Apostolici, ad affermare (Lettera ai Magnesiani VI, 1), tra l'88 e il 107 d.C., la subordinazione dei discenti alla "*guida del vescovo al posto di Dio*" (ma Lutero avrebbe, di lì a poco, asserito, con forza, che l'unico mediatore fra Dio e l'uomo è il Cristo). Francesco Guicciardini, da parte sua, avrebbe annotato: "*il Sommo Pontefice, Vicario di Cristo in terra [...] non riteneva di Pontefice altro che l'abito e il nome*".³⁸ La dottrina ignaziana, peraltro, si sarebbe radicata nella storia della Chiesa a tal segno che, ancora in tempi recenti, il papa viene definito "*vicario di Cristo*"³⁹ "ergo", in virtù della proprietà transitiva sancita dal dogma niceno della assoluta uguaglianza delle Persone della Trinità, "**vicario di Dio**". Michelangelo, col figurare un personaggio che, ripreso di spalle, quindi non identificabile con la necessaria, assoluta certezza richiesta dal contesto, nei suoi tratti fisiognomici, con il Dio Creatore cosmico dipinto a destra, privo di corte angelica e dal cielo, quasi Icaro, Fetonte o Sennacherib (Proto-Isaia 14, 12-20; 37, 37-38), precipitato giù, reietto dall'indice destro di un Altissimo irato, che viene creando il Sole (simbolo cristiano, questo, di luce celeste opposto alle potenze ctonie), in fuga dal cielo, non sostenuto da un pavimento di nubi e fatalmente attratto dalla terra⁴⁰ e che, di certo, non divinamente mostra il sedere, intende, probabilmente, dando credito a voci correnti su Giulio, corbellare, forse censurare, l'omosessualità di un papa che non ha perso, tuttavia, tutte le sue prerogative iconografiche, vestito com'è della medesima tunica viola del Creatore (ma qui è bene ricordare che l'abito non fa il monaco - e men che meno Dio). Si potrebbe obiettare "Quanto all'assenza di presenze angeliche al seguito del personaggio di sinistra essa non dimostra affatto la sua non divinità; infatti, anche nel riquadro della "*Separazione della luce dalle tenebre*" Dio non si accompagna ad angeli e, tuttavia, si tratta proprio di Lui". Tale scena, come una volta mi spiegò un rabbino, andrebbe riferita al concetto teologico di quella "solitudine di Dio" che, al principio dei tempi, precedette la stessa creazione degli angeli. E che dire di quel mucchio di mostruose, enormi ghiande (di minute, a celebrare la gloria del nome dei Della Rovere, se ne trovano anche sulle modanature architettoniche, oltre che, sparse qua e là, anche nei dipinti quattrocenteschi - ma chi le vede?) che, assimilate quasi a itifalli, debordano proprio nel riquadro oggetto dello studio presente, essendo precisamente

³⁸ *Storia d'Italia di Messer Francesco Guicciardini ridotta alla miglior lezione dal Professore Giovanni Rosini*, Vol. 3, 1511, Dal Libraio Giuseppe Rejna, Milano. MVIII XLIII, pag. 160.

³⁹ Concilio Ecumenico Vaticano II, Costituzione Dogmatica della Chiesa *Lumen Gentium*, 22.

⁴⁰ Michelangelo. Rime/260. *Non è sempre di colpa aspra e mortale*. In: it.wikisource.org.

volte al deretano della “*figura*” vasariana, nonché in altri riquadri - e sempre in relazione a nudi di giovani maschi dalle posture sovente effeminate?

Che a Giulio II venisse attribuita fama di sodomita è attestato da varie fonti. “In primis” quella del diarista veneziano Girolamo Priuli, del 1509: “*Conduzeva cum lui li sui ganimedi, id est alchuni bellissimoi giovani, cum li quali se diceva publice che l’havea acto carnale cum loro, ymmo che lui hera paziente et se dilectava molto di questo vitio sogomoro, cossa veramente abhorrenda in chadauno*”⁴¹, poi quella dello storico Marino Sanudo, anch’egli veneziano, che, in un sonetto del 1506 (le date sono importanti nel contesto degli avvenimenti richiamati in questa sede), ammonisce il pontefice: “*Ritorna o padre santo al tuo San Pietro / e stringi il freno al tuo caldo dextere / che muoversi per dare in segno e poi fallire / recha altrui più disonor che darsi addietro. // Per strali e lanze di carne e di vetro, el Bentivoglio non vorrà partire / possa che intenda, che non poi fornire / benché sia chi te spinge ognhor da dietro. // [...] Bastiti esser provvisto / de Corosso, de Tribiam, de Malvasia, / et dei bei modi della sodomia; / et meno biasmo te fia / col Squarzia e Curzio nel sacro palazzo / tenir a bocha il fiasco, e in culo il cazo*”⁴², laddove il senso degl’interessati consigli pertinenti alla strategia della guerra bolognese si mescola, con fine mestiere letterario, ai riferimenti, più che alle allusioni, circa le abitudini sessuali del papa. Che, poi, quest’ultimo, fiero nemico dei Veneziani, che aveva scomunicato, fosse oggetto del loro disprezzo – ed eventualmente calunnia (alla quale anche il mediceo Michelangelo si sarebbe associato) - non meraviglia, ma ciò non sembra ragione sufficiente per sostenere che, al fine di diffamare, Priuli e Sanudo inclinassero alla calunnia - tenuto conto del fatto che, anche dopo la morte, Giulio era tenuto per sodomita (si vada alla pasquinata, del 1534, che ritorna ancora sul punto: “*Sixtum lenones, Iulium rexere cinaedi*”⁴³. Giulio: istitutore del Corpo della Guardia svizzera, i cui militi, a Roma, forse non a caso, venivano comunemente chiamati, almeno sino all’800, “i froci” (leggasi il sonetto del Belli *La pisciata pericolosa*⁴⁴). Ma, com’è agevole comprendere, la materia si presta a facili strumentalizzazioni, al di là dell’uso che se n’è, di volta in volta, fatto.

⁴¹ G. Priuli, *Diarii*, in *Rerum italicarum scriptores*, Tomo XXIV, parte III, Zanichelli Bologna, 1938, pag. 312.

⁴² M. Sanudo [il giovane], *I diarii*, Venezia 1879-1902 (ristampa anastatica Forni Bologna, 1969-1979, vol. 6, col. 463.

⁴³ V. Marucci [a cura di], *Pasquinate del Cinque e Seicento*, Salerno editrice Roma, 1988, pag. 118.

⁴⁴ G. G. Belli, *Tutti i sonetti romaneschi* [a cura di B. Cagli], Newton Compton Roma 1972, pag. 1997.

Autorevoli storici, tra i quali il Pastor⁴⁵, non menzionano affatto l'omosessualità di Giulio, quantunque il Sanudo (ibidem "*Sanuto*") venga riputato assai credibile dallo storico austro-tedesco, che lo cita infinite volte; onde occorre decidersi: o il cronachista, certamente avverso a papa Giulio in quanto veneziano, è attendibile – ciò che viene attestato dalla fiducia in lui riposta da uno storico reputato serio - allora l'accusa di omosessualità rivolta al pontefice diviene anch'essa attendibile o tutto è frutto di calunnia e non si vede perché proprio il Pastor abbia accordato la sua fiducia a un testimone che non la meritava. Per altro verso, se, nel menzionare la lue in quanto grave fattore di decadimento fisico e morale della civiltà rinascimentale⁴⁶, in una con "*l'orrendo vizio dei Greci*", reputato questo, dall'Ariosto⁴⁷ costume attingente gran parte degli umanisti, lo storico butta lì alcuni nomi (Michelangelo, sia pure citato in termini dubitativi, il Cosmico, al secolo Niccolò Lelio, Pomponio Leto, lo stesso Sanudo che, da parte sua, fa, a proposito di Giulio, alcuni nomi di suoi possibili cinedi, del Poliziano e del messo papale Loredano⁴⁸), lo stesso Pastor si guarda bene dall'estendere le sue considerazioni a quel mondo ecclesiastico che, simoniaco, assetato di danaro e potere, corrotto al pari di ogni entità secolare, viene sempre, scrupolosamente, tenuto al riparo dall'accusa di sodomia. E qui, in merito alla polemica, di parte francese, contro il papa, lo stesso autore invita a considerare quanta parte la ragione politica abbia avuto nell'accreditare un'immagine negativa di Giulio, mentore il drammaturgo francese Pierre Gringoire⁴⁹. E, per rivenire al tema principale del presente lavoro, ci pare utile citare l'opinione dello storico anche a proposito dell'affresco della "*Creazione dei grandi luminari e delle piante*": "*Il quadro seguente (il primo è quello della "Separazione della luce dalle tenebre", N.d.R.) abbraccia presentati in maniera oltremodo efficace gli avvenimenti della terza e quarta giornata della creazione: la terra obbediente alla parola divina ha prodotto l'ornamento primaverile rivestendo gli alberi di foglie e fiori e già il Creatore passa in fretta con movimento potente come sulle ali del vento impetuoso ad una nuova opera. Questa già si vede nel medesimo quadro: Jeova, la cui grandezza arriva qui a terribile sublimità, ritornato dal suo volo dispensatore di vita, pronunzia la potente parola: 'Vi siano dei luminari*

⁴⁵ L. von Pastor: *Storia dei Papi*, cit.

⁴⁶ Pastor *ivi*, pag. 8.

⁴⁷ L. Ariosto, *Satire*, VII, 61: "*Senza quel vizio son pochi umanisti / che fe' a Dio forza, non che persuase / di far Gomorra e i suoi vicini tristi*".

⁴⁸ L. Pastor, *ivi*, pagg 110-111.

⁴⁹ L. Pastor, *ivi*, pagg. 781-783.

*nella distesa dei cieli per distinguere la notte dal giorno*⁵⁰ (Gen 1, 14) e dove accenna il suo indice, *là cominciano a girare sole e luna*". Sui divini glutei, come sempre, silenzio.

In conclusione: motivi di avversione, da parte di Michelangelo, nei riguardi di Giulio II ce n'erano quanti se ne fosse voluti e l'impiego dell'affresco per diffamare il pontefice e farlo precipitare, da vicario del Cristo-Dio, sulla terra da quell'empireo al quale ogni santo pontefice dovrebbe essere destinato, non costituì certo, per l'Artista, una remora, visto che, chiamato a risponderne, egli avrebbe potuto sempre giustificarsi, magari adducendo proprio l'argomento usato dall'ecclesiastico Pfeiffer (essere, cioè, scritturisticamente legittimo raffigurare le "terga" di Dio), salvo poi venire eventualmente costretto, anche lui (!), a imbraghetta il soggetto rappresentato. Come si è visto, motivi per accreditare il nucleo ermeneutico della nostra ricerca non mancano: papa Giulio è un combattente e l'allusione alla mortifera pianta del tasso, usata per fabbricar armi e avvelenar frecce, starebbe a significare la funesta vocazione del pontefice ad intraprese militari oltremodo censurabili in un uomo di Chiesa. Quanto, poi, alla presunta omosessualità del grande Giulio, mai presa in seria considerazione, in termini credibilmente probatori, da alcuno degli storici moderni più accreditati, pare convincente il fatto che Michelangelo si sia comunque servito di voci correnti per avversare colui dal quale riteneva di aver subito offese e danni economici. In sostanza: omosessuale o no che fosse papa Giulio (non è questo il problema), il Maestro si era giovato delle voci che circolavano in merito alla questione. Ma c'è dell'altro: nel condurre tale operazione l'artista s'identificò con colui che l'aveva preceduto nell'aperta riprovazione di quel Sisto IV la cui condotta era stata altrettanto riprovevole di quella del nipote (e non solo come mandante di omicidi): con Sandro Botticelli, intendiamo, venuto, come lui, da Firenze, come lui vicino al Savonarola e ai Medici, come lui artista di libero concetto e, come lui, malpagato dal papa (per quanto riguarda Giulio, a cagione delle enormi spese sostenute per far guerra alla Serenissima).

Quanto, poi, alla raffigurazione di un "Dio che non è Dio" e che mostra il sedere, in tutta prossimità ad un mucchio di mostruose "glandes" che invadono il riquadro in oggetto proprio in corrispondenza con le natiche della "*figura*", occorre riconoscere che, provata o meno la taccia di sodomia rivolta a Giulio, l'accusa di suprema immoralità rivolta a costui dal Maestro è palese. Altrimenti: perché quelle natiche tanto provocatoriamente esibite nella "Casa del Signore" e quelle allusioni al Davide(-Giulio) "amante" di Gionata" e, più in generale, ai soggetti delle lunette cui abbiamo fatto riferimento? Che Michelangelo credesse o no alle dicerie circa la presunta omosessualità di Giulio, non è, infatti, cosa rilevante. Ciò che più importa è

⁵⁰ Gn 1, 14.

che, avendo egli deciso, come afferma il Wölfflin, di “*sfogare il suo malumore e vendicarsi del papa*”, egli non aveva esitato a raffigurarlo in quella posa discinta.

Si potrebbe osservare: ma se Michelangelo era omosessuale anche lui, perché mai avrebbe dovuto, invece di sottacere il fatto, rimarcare – e con tanta acredine – il presunto “vizio” di Giulio? Non avrebbe dovuto, per interesse personale e coerenza con se stesso, nemmeno accennare, nei suddetti termini, ai costumi sessuali del papa? Nel dipingere una “*figura*” impudica, inconsciamente, l’artista denunciava forse, respingendolo da sé, il suo doppio: il papa, appunto, al quale molto, nel forte carattere e nell’amore per l’arte, lo accomunava. Quel papa la cui condotta, seppure tollerabile in un comune mortale, diveniva, ai suoi occhi, inemendabile nel vicario di Cristo in terra. Allo stesso tempo egli, per esorcizzare e lenire i suoi sensi di colpa, trasferiva tutti i suoi incubi interiori sul peccato del papa. “Forse”, dicevamo: in quanto di prove storiche di una praticata omosessualità di Michelangelo – diversamente da quella di Leonardo, ove si prenda per vero l’affare Saltarelli - non ce ne sono e, certo, a lui, sincero e tormentato credente, la sua più che plausibile, estetizzante omofilia addusse spasmi laceranti. Ché se, poi, di autentica e praticata omosessualità di Michelangelo si fosse trattato, in una con le censure da lui indirizzate a papa Giulio, non ci sarebbe, parimenti da stupirsi: non erano, forse, i cripto-omosessuali nazisti fra i più accaniti nel propugnare e difendere, pubblicamente, le prerogative maschiline di un perfetto servitore del Terzo Reich? Ma su questo terreno, assai equivoco (si consideri la vicenda di Karl-Günther Heimsoth, passato da Röhm a Römer), sarebbe opportuno lasciare la parola a qualcuno di più vasta dottrina ed esperienza rispetto a chi scrive.

Altre “precisioni” sugli affreschi della Cappella Sistina

SERGIO ROSSI

Nel suo bel volume, dal titolo perentorio anche se fin troppo definitivo: *La Sistina svelata, iconografia di un capolavoro*, più volte citato dal dott. Nigro, padre Heinrich Pfeiffer offre una lettura nuova, stimolante e per certi versi assolutamente geniale, anche se non completamente condivisibile, dell'intero ciclo di pitture della Cappella Sistina. Io mi sono occupato in particolare dell'analisi che riguarda alcuni aspetti dei dipinti quattrocenteschi¹, concordando pienamente con Pfeiffer laddove egli individua in questi affreschi dei puntuali riferimenti storici alla congiura dei Pazzi, ma con un distinguo ben preciso: questi riferimenti non sono stati inseriti all'insaputa o addirittura contro Sisto IV, come sostiene lo studioso e in maniera ancora più radicale il Nigro, ma dal papa esplicitamente voluti per autoassolversi dall'accusa di complicità nella congiura stessa, presentandosi piuttosto, sulla scia di Niccolò V, come novello *Salomon*, anzi a questi inferiore per ricchezze ma superiore per religione e devozione, ossia, in definitiva, per misericordia.

Ora, sempre secondo Nigro, io sosterei questa mia tesi «sulla base delle dichiarazioni di Sisto espresse nel contesto degli stessi avvenimenti: “*Io non voglio la morte de niun per niente, perché non è offitio nostro acconsentire alla morte de persona; e bene che Lorenzo sia un villano e con noi se porte male, pure io non vorria la morte sua per niente*”. Sennonché lo stesso Rossi riconosce, avvedutamente, la difficoltà di appurare se queste parole fossero sincere». Se però fosse veramente così, se cioè le mie tesi si fondassero solo sulle dichiarazioni del Pontefice, esse sarebbero quanto meno deboli. Ma le mie argomentazioni, come avrebbe dovuto sapere anche il Nigro se avesse letto per intero e con più attenzione i miei scritti sull'argomento, sono in realtà molto più articolate e complesse.

Cominciamo da Lorenzo de' Medici: tutti gli studiosi sono concordi nel considerare l'invio a Roma dei suoi artisti più fidati per affrescare la Cappella Sistina come una tappa decisiva del riavvicinamento tra Sisto IV e il Magnifico. Dunque, secondo Nigro e Pfeiffer, quest'ultimo sarebbe stato così scriteriato da suggerire (o forse addirittura imporre) al Botticelli di inserire in quegli stessi dipinti che dovevano suggellare la sua riappacificazione col Della Rovere una serie di riferimenti più o meno espliciti al fatto che questi era stato il mandante dell'omicidio del fratello Giuliano e del tentato omicidio di sé medesimo; e in aggiunta avrebbe pure preteso di

¹ *La Sistina ri-svelata? Nuove precisazioni (e qualche scoperta) sugli affreschi quattrocenteschi*, Acta/Artis. Estudis d'Art Modern, 2013, 1. 95-105 e *Roma V/S Firenze e lo strano caso della Cappella Sistina*, in *Oltre il Giubileo. Pittura e misericordia a Roma 1300-1675*, Lithos Roma 2017 pp. 48-59.

venire raffigurato nell'atto di genuflettersi di fronte al Papa omicida e cioè di apparire agli occhi di tutto il mondo come un vile e un pusillanime.

Sisto IV, dal canto suo, lungi dall'essere quel raffinato scrittore, acuto teologo e spregiudicato politico che la storia ci ha tramandato sarebbe stato tanto ingenuo o malaccorto da non accorgersi che negli affreschi da lui stesso commissionati egli veniva dipinto come uno spietato assassino, o, peggio, una volta accortosene, non avrebbe fatto nulla per cancellare quest'onta.

Per comprendere appieno tutta la questione dobbiamo però, anche a costo di ripetere cose già note, riepilogare in estrema sintesi le vicende politiche che l'hanno preceduta e in qualche misura anche condizionata. All'inizio del suo pontificato papa della Rovere era in ottimi rapporti con il giovane Lorenzo il Magnifico; ben presto però, per una serie di vicende che non possiamo qui riepilogare, i rapporti tra i due si deteriorarono irreparabilmente, tanto che Sisto affidò la cura delle finanze pontificie alla famiglia fiorentina più ostile ai Medici, quella dei Pazzi. Questi ultimi, insieme all'arcivescovo di Pisa Salviati e altri nobili fiorentini progettavano una congiura con l'obbiettivo non solo di rovesciare i Medici, ma addirittura di ucciderli. Come osserva del resto lo stesso Pfeiffer (in questo in contrasto con le tesi estremistiche del Nigro), Sisto IV era solidale con questa coalizione e con la sua finalità politica, ma non voleva che si arrivasse ad uno spargimento di sangue omicida. Cosa che invece avvenne la domenica del 26 aprile del 1478, quando l'arcivescovo di Firenze Riario Sansoni officiò in S. Maria del Fiore, luogo in cui i Medici si sarebbero recati senza armi, una messa solenne: alla cerimonia religiosa erano presenti i due giovani signori di Firenze e i congiurati, tra cui due preti ingaggiati come sicari, Stefano da Bagnone e il vicario apostolico Antonio Maffei da Volterra, oltre naturalmente ai capi dei ribelli, Francesco de' Pazzi e Bernardo Bandini.

Nel momento in cui il cardinale Riario sollevò l'ostia si consumò il vero e proprio agguato e mentre Giuliano cadeva in un lago di sangue sotto i colpi del Bandini, Lorenzo, accompagnato da Angelo Poliziano e dai suoi scudieri Andrea e Lorenzo Cavalcanti, veniva ferito solo di striscio dai preti prima citati e riusciva a riparare in sacrestia, mettendosi definitivamente in salvo. Quando Jacopo de' Pazzi, subito dopo il sanguinoso agguato, arrivò in Piazza della Signoria al grido di "Libertà", la reazione popolare fu però opposta a quella che lui si attendeva, perché il popolo fiorentino si dimostrò schierato completamente a favore dei Medici e contro i congiurati, che furono tutti catturati e in qualche caso addirittura linciati dalla folla inferocita. Francesco de' Pazzi, Jacopo Bracciolini e l'arcivescovo di Pisa Francesco Salviati furono impiccati sul momento; mentre i due preti che si erano rivelati degli incapaci sicari vennero catturati pochi giorni dopo e linciati dalla folla prima di essere giustiziati in piazza della Signoria ormai tumefatti e senza orecchi. Pochi giorni dopo anche Jacopo e Renato de' Pazzi furono

uccisi, mentre Bernardo Bandini, riuscito a fuggire a Costantinopoli, fu catturato e giustiziato anche lui, anche se solo il 29 dicembre del 1479.

Ben presto però, dopo varie ed alterne vicende che non posso qui analizzare nel dettaglio, la riconciliazione tra i Medici ed il Della Rovere era diventata improcrastinabile, sia per salvaguardare l'unità interna dell'Italia, ma soprattutto per fare fronte al pericolo sempre più imminente che andava assumendo la minaccia turca. Perché ciò avvenisse era però necessario che i fiorentini si dimostrassero disposti ad accettare alcune condizioni poste dal papa e a chiedere il proscioglimento dell'interdetto che nel frattempo li aveva colpiti: e il 25 novembre 1480 giunse a Roma un'ambasceria composta dai rappresentanti delle famiglie più nobili di Firenze, i quali il 3 dicembre chiesero pubblicamente perdono al papa.

Ebbene, proprio di tutti questi avvenimenti, sia pure nel modo traslato e indiretto tipico della cultura dell'epoca, potremmo addirittura dire quasi a mo' di puzzle, vi sono puntuali riferimenti negli affreschi sistini. Ma prima occorre ricordare che, come è ormai accertato, l'intero percorso degli affreschi di cui ci stiamo occupando si basa sulla messa a confronto degli episodi più significativi delle vite di Mosè e Gesù Cristo, dalle quali il primo emerge come "figura" e precursore del secondo, così come, su un piano più lato, il *Vecchio Testamento* appare come prefigurazione del *Nuovo*. Nel ciclo sistino, comunque, oltre alle concordanze emergono anche le profonde differenze tra la religione mosaica e quella cristiana, che possono così sintetizzarsi: l'Antico Testamento è la legge del timore; il Nuovo Testamento è la legge dell'amore e della misericordia e quindi al carattere cruento del vecchio testo si contrappone quello spirituale e simbolico del nuovo.

Entrando finalmente nel merito dell'ipotesi dello Pfeiffer circa i precisi riferimenti storici alla congiura dei Pazzi, iniziamo dall'affresco botticelliano con le *Tentazioni di Cristo*: qui notiamo sulla sinistra, in primo piano, tre persone riccamente abbigliate e che parlano tra loro in modo ravvicinato. In particolare quella sull'estrema sinistra tiene in mano un oggetto allungato, che a una più attenta analisi ci appare inconfutabilmente come un pugnale; si tratta di figure assolutamente non pertinenti con la scena rappresentata e cioè con *La purificazione del lebbroso* e pertanto esse devono alludere a qualcosa di diverso, che molto probabilmente solo in pochi dovevano immediatamente percepire; e questo qualcosa non poteva che essere proprio la congiura dei Pazzi, come da Pfeiffer giustamente intuito (fig. 2).²

² H. Pfeiffer, *La Sistina svelata. Iconografia di un capolavoro*, Jaca Book Milano 2007, pg. 38.

I tre personaggi prima descritti sono dunque, da sinistra a destra, Francesco de' Pazzi, raffigurato appunto con un pugnale in mano e pronto a colpire; l'arcivescovo di Pisa Francesco Salviati e Jacopo Bracciolini, cioè proprio i tre congiurati che vennero impiccati il giorno stesso della congiura fallita a metà; e vedremo presto in che modo essi si collegano anche al resto della storia.

Per continuare con il nostro racconto dobbiamo ora spostarci all'interno dell'affresco noto come "Mosé e le figlie di Jetro" dove però la mia lettura e quella di Pfeiffer cominciano a non coincidere, perché egli crede di cogliere nella figura dell'ebreo ferito alla testa al margine destro del dipinto un preciso riferimento a Giuliano de' Medici ed al suo assassinio³, ma in realtà allo studioso gesuita sfugge un dato di fondamentale importanza. Proprio nella zona dell'affresco suindicata, infatti, è rappresentato quasi alla lettera quanto accadde quel fatidico 26 aprile del 1478 nella cattedrale di Firenze. In primo piano abbiamo un giovane che sta per essere assassinato a colpi di spada e appena più dietro un altro giovane ferito che, sorretto da una figura femminile, riesce a mettersi in salvo riparando nell'edificio posto alle sue spalle. Giuliano pertanto, contrariamente a quanto pensa Pfeiffer, è da identificarsi nell'egiziano che sta per essere colpito a morte da Mosé, mentre Lorenzo (le cui fattezze e i cui capelli neri e leggermente ondulati coincidono per altro con quelli del fratello), è l'ebreo che sta per mettersi in salvo (fig.2bis).

Interpretazione che anche Michele Nigro, aggiungendo per altro delle chiose molto pertinenti, riconosce essere quella esatta: «Acutamente il Rossi interpreta il particolare dell'affresco come allusivo all'uccisione di Giuliano, così come riferisce a Lorenzo, che viene condotto a salvamento nella sacrestia di Santa Maria del Fiore, il personaggio che all'estrema destra, viene soccorso da un personaggio femminile in abito azzurro (la Vergine Maria, la "Mater misericordiae" della "Salve Regina", provvidenziale salvatrice, dalla tunica o dalla sopravveste azzurra)».

Tutti i riferimenti storici fin qui individuati rimangono dunque innegabili, anche se sparsi lungo l'intera Cappella senza un legame apparente, ma in realtà con una precisa concatenazione logica. Su una parete infatti tre persone stanno, senza ombra dubbio, tramando una congiura e su quella di fronte la congiura si compie con gli esiti che conosciamo: una delle due vittime prescelte muore, l'altra riesce a porsi in salvo. E ci chiediamo come tutto questo possa considerarsi puramente casuale. Anzi altre due domande ci sorgono a questo punto spontanee. Cosa è realmente accaduto a Firenze dopo l'attentato solo parzialmente andato a buon fine e in

³ Ibidem, pg.42

che punto della Sistina possiamo trovare un preciso riferimento a ciò? Alla prima domanda la risposta è ovvia, perché i principali responsabili dell'agguato che Lorenzo riesce a catturare immediatamente, tra cui i tre personaggi indicati prima da Pfeiffer, Francesco de' Pazzi, Francesco Salviati e Jacopo Bracciolini, sono giustiziati nella stessa giornata.

La seconda risposta a me appare altrettanto ovvia, eppure nessuno finora vi aveva mai pensato. La troviamo nell'affresco, sempre botticelliano, della cosiddetta "Punizione di Core, Datan e Abiron". Ebbene in questa scena tre congiurati vengono puniti con la morte, perché la terra si apre ai loro piedi inghiottendoli. E se nessuno finora, e tanto meno Pfeiffer, ha mai messo in relazione questo dipinto con gli altri da noi presi in considerazione è perché tutti i critici, pur cercando precisi collegamenti storici con l'atto di ribellione descritto, hanno sempre pensato che quest'ultimo dovesse essere rivolto contro Sisto IV e che quindi Core, Datan e Abiron fossero da identificare con quanti (per esempio l'arcivescovo slavo Andrea Zamometich) avessero in qualche modo messo in dubbio l'autorità del Pontefice o ne avessero addirittura chiesto la rimozione.

Ma così facendo hanno del tutto ignorato quanto è scritto a caratteri cubitali sul frontone del tempio che compare in bella vista proprio al centro dell'affresco sistino: NEMO SIBI ASSUMMAT HONOREM NISI VOCATUS A DEO TANQUAM ARON (*Nessuno si arroghi alcuna autorità se non chiamato da Dio come Aronne*). Colui che si è arrogato un diritto che non gli competeva, cioè punire con la morte tre ribelli che pure si erano macchiati di una indubbia colpa, è Lorenzo il Magnifico e non certo papa della Rovere, che a più riprese e anche pubblicamente si era sempre dichiarato contrario, almeno in via di principio, alla pena di morte, anche in occasione della congiura dei Pazzi: «Io non voglio la morte de niun per niente, perché non è offitio nostro a consentire alla morte de persona; e bene che Lorenzo sia un villano e con noi se porte male, pure io non vorria la morte sua per niente» e ancora «io ti dico che non voglio la morte di alcuno, ma soltanto un cambiamento di governo e che si strappi il governo dalle mani di Lorenzo poiché egli è un villano e un uomo malvagio, che non ha alcun riguardo per noi».⁴

In realtà sarà proprio il giovane Medici a fare il primo passo e chiedere pubblicamente perdono al papa, come da noi precedentemente ricordato, e il 3 dicembre 1480 i legati fiorentini comparvero nell'atrio della basilica di S. Pietro, dinanzi al Pontefice e al collegio cardinalizio, si prostrarono a terra, confessarono le loro colpe nei confronti della Chiesa e del suo capo supremo e chiesero perdono per se stessi e per il loro popolo. Ed anche questo episodio è

⁴ Cfr. M. Calvesi, *Le arti in Vaticano*. 1980, Fabbri Milano, 1980, pp. 75 e ss.

raffigurato nel ciclo sistino, esattamente nell'affresco delle *Tentazioni di Cristo*, proprio quello da cui siamo partiti, dove gli ambasciatori sono appunto raffigurati al centro della scena e tra essi è ben riconoscibile lo stesso Lorenzo nel personaggio con veste blu, maniche gialle e cappello rosso piumato in mano (proprio dietro il gran sacerdote al centro dell'affresco) nell'atto di inginocchiarsi accanto all'altare dell'olocausto e di chiedere umilmente perdono⁵. Ed è da notare come egli appaia molto più giovane di come non fosse in realtà in quel momento, forse proprio perché solo in pochi dovevano cogliere i precisi riferimenti storici contenuti nei dipinti.

Secondo Pfeiffer (e Nigro) però, con il suo affresco Botticelli ha girato le accuse.⁶ Non sono i fiorentini ma il papa e la sua famiglia ad avere bisogno di purificazione. Naturalmente noi non condividiamo queste ultime osservazioni, del tutto incompatibili con una spiegazione logica degli affreschi, tutti tesi a dimostrare proprio la superiore "umanità" e "cristianità" di Sisto IV rispetto a Lorenzo e non certo a denigrare il committente degli stessi. Ma per meglio motivare il nostro assunto dobbiamo ancora una volta confrontare i due affreschi che hanno per tema le rispettive *Conturbatio*, di Mosé e di Cristo. Mentre quella botticelliana si chiude in modo cruento, con la morte di tre ribelli, così come nella realtà si era conclusa la congiura de' Pazzi, in quella peruginesca «Cristo offre la vita per liberare dalla morte anche i propri nemici e quindi il pontefice, che di Cristo è il rappresentante, non può condannare a morte nessuno, neanche chi si rivolta contro di lui. Ed è proprio grazie al perdono di Gesù, al suo generoso sacrificio, che l'umanità peccatrice può redimersi e "risorgere", così come simbolizzato dall'edificio ottagonale che campeggia solenne nello sfondo della *Consegna delle chiavi*».⁷

D'altra parte è la logica prima che qualsiasi dotta analisi iconologica a dirci che Sisto IV non avrebbe mai consentito che in un ciclo di tale enorme importanza e visibilità comparisse un così preciso riferimento alla Congiura dei Pazzi se non per dichiararsene completamente estraneo. Dunque, lungi dal criticare o addirittura deridere il Pontefice questi affreschi sono interamente tesi ad assolverlo da ogni complicità in quegli eventi e ad esaltarne piuttosto le qualità di equilibrio e lungimiranza. Sisto si propone infatti come nuovo Salomone, anzi a questi superiore per devozione e saggezza politica, quest'ultima messa in pratica anche nel "perdono" da lui concesso alla fine a Lorenzo il Magnifico nel nome di una necessaria pacificazione: e non è certo un caso se proprio **perdono e misericordia** siano le parole chiave usate da Sisto IV (non ci

⁵ Pfeiffer, cit., p.41.

⁶ Ibidem, pg.37.

⁷ Calvesi, cit., p. 82.

importa quanto sinceramente) per delineare la sua politica e con essa tutta la visione ideologica che ha ispirato il ciclo sistino.

Comunque, con queste mie “precisioni”⁸, io non ho mai inteso sostenere l’estraneità del Della Rovere alla congiura dei Pazzi, ma solo che questa era la tesi ufficiale che egli naturalmente voleva che si facesse trapelare e che alla fine lo stesso Lorenzo aveva dovuto accettare. D’altro canto anche il Magnifico veniva decisamente riabilitato, come è logico che fosse in delle pitture che egli stesso aveva contribuito a realizzare: innanzi tutto era riuscito ad imporre (e che l’idea sia nata da lui io sono assolutamente convinto) che nei dipinti sistini comparisse un preciso riferimento al tentativo di omicidio che aveva dovuto subire in quel fatidico aprile del 1478 ed al quale aveva sì reagito in modo eccessivo, ma macchiandosi al massimo di quello che oggi verrebbe definito come “eccesso colposo di legittima difesa”; anche di questo, però, egli si era poi pentito chiedendo grazia al pontefice e ottenendo da Sisto IV una piena assoluzione. In tal modo il suo atto di sottomissione al Della Rovere non poteva essere in nessun modo tacciato di viltà ma doveva apparire anzi come un gesto di lungimiranza politica. Fin qui, essendo stato chiamato direttamente in causa dal dott. Nigro, le mie necessarie “precisioni” circa gli affreschi quattrocenteschi.

Venendo ai dipinti della volta, lo stesso studioso parte dal completo fraintendimento di un brano vasariano, dal quale derivano poi a cascata tutta una serie di sviste interpretative che cercherò man mano di evidenziare. Afferma infatti il Nigro: «Nella prima redazione (1550) de *Le vite*, Giorgio Vasari scrive che Michelangelo, sulla volta della Cappella, “*fece con bellissima discrezione et ingegno quando Dio fa il sole e la luna, dove è sostenuto da molti putti e mostrasi molto **terribile** per lo scorto delle braccia e delle gambe. Il medesimo fece nella medesima storia quando, benedetto la terra e fatto gli animali, volando si vede in quella volta una **figura** che scorta, e dove tu cammini per la cappella, continuo gira, e si voltan per ogni verso*” (carattere e grassetto di chi scrive». E così prosegue: «Riguardo al punto 2 del periodo precedente, occorre, tuttavia, precisare che ove il passaggio che suona “*Il medesimo [...] fece*” venga inteso come “Lo stesso, la stessa cosa [egli, Michelangelo] fece” (il “fece” riprende, in tal caso, il precedente “fa”)) e non come “[Michelangelo, soggetto della frase] il medesimo Dio fece” (le due diverse interpretazioni ad alcuni potranno apparire irrilevanti e potrebbero anche esserlo), non pare esservi dubbio che l’autore delle *Vite*, nel momento in cui non si giova affatto dell’espressione condiviana “*il medesimo Iddio*”, privilegiando, appunto, la “*difficilior lectio*” “*una figura*”,

⁸ E uso qui volutamente un termine dotto di longhiana memoria.

tende, in qualche modo, a bipartire la scena e a differenziare, appunto, detta “*figura*” da “*il medesimo Iddio*”».

Contrariamente a quanto pensa Nigro, però, il testo vasariano è chiarissimo e va così interpretato: *Il medesimo*, cioè la medesima cosa, ossia una scena eseguita *con bellissima discrezione et ingegno*, fece Michelangelo *nella medesima storia*, [dal momento che il Buonarroti ha unito in un unico riquadro i due episodi della *Creazione del sole e della luna* e della *Creazione delle piante*] quando, *benedetto la terra e fatto gli animali, volando si vede in quella volta una figura che scorta ...*: dove è evidente innanzi tutto che colui che ha “benedetto la terra e fatto gli animali” non può essere che Dio, anche se in questo caso il suo nome è sottinteso, e di conseguenza anche la **figura che scorta** sempre a lui si riferisce⁹ e non a chissà quale ipotetico e inesistente personaggio, di cui del resto nessuno studioso si è mai accorto e di cui per altro lo stesso Nigro non spiega minimamente né il significato né la ragione d’essere, se non quella, assai poco plausibile, di alludere attraverso il suo deretano nudo (che poi nudo non è) alla presunta omosessualità di Giulio II. Riepiloghiamo dunque dall’inizio il testo vasariano rivolgendolo in un italiano di oggi: «Michelangelo fece con bellissima discrezione ed ingegno quando Dio crea il sole e la luna, dove è sostenuto da molti putti e si mostra molto **terribile** per lo scorcio delle braccia e delle gambe. La stessa abilità egli (Michelangelo) dimostra nella medesima storia quando, avendo Dio benedetto la terra e fatto gli animali, volando si vede in quella volta la sua figura di scorcio, ecc.»

Ma per chiarire meglio tutta l’intricata questione voglio ora rivolgermi ad un bellissimo libro di Marco Bussagli *I denti di Michelangelo*¹⁰, in cui l’autore osserva come «basta guardare con attenzione alcuni dei personaggi dipinti o disegnati da Michelangelo per rendersi conto che essi si caratterizzano per un’anomalia anatomica di cui non si può dubitare: la presenza di un quinto incisivo che spicca al centro della bocca» e che li denota come coloro che appartengono al mondo prima della rivelazione di Cristo, ma che allude anche alla violenza, alla bestialità, nonché alla natura lussuriosa. Ed anche «in tutta la volta della Sistina Michelangelo affronta il problema del male e del suo rapporto con l’uomo che, per via dei denti, passa attraverso la sua conformazione fisica e la costruzione armonica del corpo che diviene dissonante quando non è illuminata dalla Grazia Divina. Un’altra immagine significativa di quella anomalia anatomica la troviamo nella scena della *Creazione del sole e della luna* (quarto giorno) collocata da

⁹ E per convincersene definitivamente basta osservare con attenzione la capigliatura divina, assolutamente identica nelle due “figure”.

¹⁰ Medusa Milano 2014.

Michelangelo insieme a quella delle piante (terzo giorno) per mancanza di spazio [sottolineatura mia]. Quasi a commento della possente figura di Dio che, di scorcio, lancia nel cielo la gialla palla di fuoco del sole e quella argentea della luna, ci sono quattro figure di bambini che si possono variamente interpretare come allegorie o, meglio, come angeli i quali, come è noto avevano nella visione teologica dell'epoca funzioni diverse, inclusa quella di spostare le stelle del cielo, oppure di alternare la presenza del giorno e della notte ruotando il grande marchingegno dell'universo». ¹¹

Sintetizzando ora il pensiero di Bussagli osserviamo con lui come, proprio attraverso le diverse posture e fisionomie degli angeli, a seconda che essi rappresentino il giorno o la notte, Michelangelo declini il valore del male che viene posto in diretta relazione con la mancanza di luce, anche sulla scorta di Sant'Agostino : «La separazione fra quella luce, cioè la santa società degli angeli che la luce della verità fa riflettere in modo intellegibile, e le tenebre ad essa contrarie poté operarla Colui al quale non poté essere nascosto il male futuro». ¹² Ma come si connette tutto questo con la porzione di affresco esaminata da Nigro e riguardante appunto la *Creazione delle piante*?

Da una parte Dio ha creato i luminari maggiori che sono anche le immagini della luce e dell'ombra, dall'altra crea le piante che sono il fondamento della terra; e siccome anche quel piccolo universo che è l'uomo, fatto ad immagine e somiglianza di Dio, è formato da nuda terra, ne mostra le fondamenta, che guarda caso, hanno lo stesso nome delle piante: piante dei piedi. Ed è evidente che per mostrare le piante dei piedi di Dio ripreso di spalle mentre si libra nel cielo anche un virtuoso dello scorcio come Michelangelo non poteva non dipingerne le terga; comunque il posteriore di Dio non è nudo, o coperto da un sottile velo di organza, come vorrebbe Nigro, ma è coperto da una veste, sia pure color carne e che in ogni caso ne copre le pudenda, mentre le piante dei piedi, che alludono al contempo a quelle dell'uomo che sarà creato da lì a poco, sono nude ed evidenti in primo piano.

Cadono così alla luce di questa semplice, sintetica ma ineccepibile spiegazione, che è il frutto di un mio confronto con l'amico Bussagli e che integra quella, secondo me assolutamente corretta, dello Pfeiffer, tutte le malevole e (mi perdoni il Nigro) veramente inaccettabili illazioni sui presunti riferimenti all'omosessualità di Giulio II¹³, così come la goliardica spiegazione che

¹¹ Ibidem, pgg. 87-88

¹² Agostino, *De Civitate Dei*, XV, 19 e Bussagli, cit., pg. 89.

¹³ Alla quale, anche alla luce delle molteplici insinuazioni dei contemporanei io sono per altro molto propenso a credere, ma che nulla ha a che fare con gli affreschi della Sistina.

prova a fornire, senza per altro alcun tipo di riscontro, A. Paolucci: «Nella raffigurazione della creazione degli astri [sic! si tratta invece di quella della “creazione delle piante”] nostro Signore svolazza con le natiche ben in vista. In effetti è una visione inusuale, difficile da spiegare. Mi diverto a pensare a un lazzo tipo ‘amici miei’. Michelangelo, talvolta capace di ordire scherzi con i suoi amici Granacci e Bugiardini, magari avrà detto: Scommettiamo una cena che io, nella cappella del papa, dipingo il sedere di Nostro Signore? Così è stato».¹⁴

Che poi Michelangelo abbia una visione, per così dire “umana, troppo umana”, se non addirittura antropomorfa, ma comunque mai, neppure lontanamente, blasfema, del divino è altra questione¹⁵, di estremo interesse, che mi riservo di approfondire in altra sede. In ogni caso la figura “svolazzante” nella scena duplice, tratta dal terzo e quarto giorno della creazione, altri non può essere che l’Eterno, come conferma questa stringata ma perfetta analisi di una studiosa al di sopra di ogni sospetto come Cristina Acidini che scrive: «A sinistra, Dio procede in volo di spalle, compresso nello scorcio prospettico che lascia primeggiare le falde svolazzanti del manto tra rosa e purpureo ma mostra, con forte effetto naturalistico, le piante dei piedi nudi»¹⁶

Tornando al Nigro, appare del tutto pretestuosa anche l’altra sua osservazione circa il fatto che «l’ostentazione delle piante dei piedi sia, nel costume islamico, considerato offensivo nei confronti di chi guarda». Ammesso che sia così, e non ne dubito, cosa però c’entri tutto questo con Michelangelo è davvero impossibile da capire. Infine un’ultima chiosa sulla presunta omosessualità di tanti «nudi di giovani maschi dalle posture sovente effeminate» che ancora una volta alluderebbero a Giulio II perché molti di loro recano serti di ghiande con evidente riferimento allo stemma dei della Rovere: qui veramente Nigro si fa trascinare un po’ troppo dalla sua inarrestabile foga antipapista.

¹⁴ Cfr. Nigro, nota 17.

¹⁵ Sulla quale si veda M. Bussagli, *Michelangelo. Il volto nascosto nel «Giudizio». Nuove ipotesi sull'affresco della Cappella Sistina*, Medusa Milano 2004.

¹⁶ C. Acidini, *Michelangelo pittore*, Federico Motta Milano 2007, pg. 272.

«La serietà del suo spirito gl'impediva di sfarfallare nel grazioso»
Alcuni appunti su Cézanne dall'Archivio di Lionello Venturi a Roma

MICHELA BASSU
Sapienza Università di Roma

ABSTRACT

The contribution aims to reveal a limited but important part of the preparatory materials collected by Lionello Venturi in the early Thirties in view of the preparation of the first *Catalogue raisonné* devoted to Paul Cézanne's work, *Cézanne. Son art, son œuvre*. In particular, some unpublished notes are reported in full, as an example in order to better understand the methodology adopted by the Italian Art historian and his pioneering role in the modern study of the master of Aix-en-Provence.

«J'ai beaucoup voyagé pour examiner les peintures, les aquarelles et les dessins du maître qui sont extrêmement dispersés. [...] J'ai assemblé de la sorte un copieux matériel d'observation qu'il a fallu mettre en rapport entre elles, de jugements que je devais apprécier, de documents que j'eus à vérifier».¹

Il copioso materiale raccolto da Lionello Venturi (1885-1961) nei quattro anni di ricerche per la pubblicazione del primo *catalogue raisonné* dell'opera di Paul Cézanne, racconta molto della metodologia adottata dallo studioso. Rivela in particolare come sin dall'inizio, Venturi non avesse concepito la redazione del catalogo ragionato di uno tra i più grandi artisti moderni, unicamente come un elenco di opere e dati. D'altronde, la presenza stessa di un saggio critico dedicato all' 'arte' di Cézanne che precede il catalogo dell' 'opera', ne è la conferma.

Da quando ha visto la luce nel 1936, "Cézanne. Son art, son œuvre" è stato universalmente riconosciuto quale strumento basilare per gli "addetti ai lavori" dell'epoca ed è tutt'oggi riferimento imprescindibile per la redazione del nuovo catalogo on line.² Ciononostante, non sono state risparmiate critiche sulla sua incompiutezza così come sulla presenza, in alcuni casi, di errori nell'autenticazione e limitata precisione nella datazione. La risposta al perché nel corso degli anni queste abbiano spesso prevalso sui meriti, è da cercare probabilmente nella scarsa attenzione prestata al saggio critico, ancora oggi meno conosciuto rispetto al catalogo. Questo

¹ L. VENTURI, *Cézanne. Son art, son œuvre*, Paris, P. Rosenberg, 1936, p. 7.

² Il catalogo on line dell'opera di Paul Cézanne è consultabile all'indirizzo <https://www.cezannecatalogue.com>. Le opere citate in seguito verranno identificate tramite il numero corrispondente nel presente catalogo, preceduto dall'abbreviazione FWN, riferita agli autori Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman e David Nash.

ha in qualche modo impedito di comprendere fino in fondo la portata del contributo che Venturi ha dato alla formazione del pensiero critico sull'arte di Cézanne.

Bisogna precisare che la gestazione del *catalogue raisonné* avviene contemporaneamente a quella di un altro caposaldo della produzione leventuriana, ossia "History of art criticism", ugualmente edito nel 1936. Nel ricordare i tanti progressi compiuti nello studio della storia dell'arte nel corso dei cinquant'anni precedenti, qui Venturi si sofferma sull'importanza dei cataloghi ragionati; non è un caso però se nel farlo, sottolinei come la pubblicazione dei documenti abbia spesso prevalso sulla necessità di esprimere un 'giudizio' sull'artista e le opere.³ Ecco allora esplicitamente giustificata la presenza del saggio critico che precede il catalogo.

Per capire come si sia formato il "giudizio" di Venturi su Cézanne, si riportano integralmente nel presente contributo alcuni degli appunti inediti conservati nel suo Archivio a Roma.⁴ Si tratta di una minima parte del materiale eterogeneo raccolto dallo studioso ma che si ritiene particolarmente esemplificativo del suo *modus operandi* che, non va dimenticato, si fonda saldamente sull'insegnamento paterno. Il "vedere e rivedere" di Adolfo Venturi (1856-1941), infatti, si concretizza nei numerosi viaggi che Lionello affronta in dieci diversi stati, al fine di visionare personalmente il maggior numero possibile di opere. Questo gli consente, ad esempio, di effettuare degli schizzi su cui appuntare anche i colori, come vediamo nel caso delle annotazioni riferite al quadro *Le mur d'enceinte*⁵ appartenuto al celebre mercante d'arte Paul Durand-Ruel (fig. 3). Le note sui colori vennero in seguito riportate nelle schede preparatorie di ciascuna opera e quindi tradotte in francese all'interno del catalogo tentando di colmare, per quanto possibile, i limiti delle riproduzioni in bianco e nero. In alcuni casi, sono servite anche per evitare eventuali errori di lettura delle fotografie stesse: alla base del foglio infatti si legge "Nella foto quel che sembra un ruscello è un muro! Nel muro sono riflessi bleuastri alberi"⁶.

³ «The progress achieved in the publication of documents and their philological commentary, disappears when it is a case of expressing a *judgment* upon a work of art or an artist. What is worse is that there is often lacking the consciousness that this judgment is necessary. The true cause of the lack of progress is precisely this defect of consciousness, because the first condition to obtain an advance is to wish for it» in L. VENTURI, *History of art criticism*, New York, E.P. Dutton & Company, 1936, p 21.

⁴ Archivio di Lionello Venturi (in seguito ALV e S.C. per "Serie Cézanne"), Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo, Sapienza Università di Roma.

⁵ *La route o Le mur d'enceinte*, 1875-76, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Nuova Zelanda, FWN 102.

⁶ ALV, S. C., B. 6, 58, S. fasc. 2.

Oltre ai numerosi appunti con schizzi, se ne trovano anche diversi che non sono semplici descrizioni, come nel caso dei fogli dedicati al ritratto di Ambroise Vollard⁷ del Petit Palais di Parigi, in cui Venturi si sofferma a riflettere:

«Céz. vede la realtà come qualcosa di molto serio, pensieroso, raccolto. Lo spazio attorno ha qualcosa di magico: profondità misteriosa, indicazioni di lontananza. Tutto ciò serve al raccoglimento. Per quella serietà espressa sono necessari dei colori scuri, in sordina, pieni di profondità senza *éclat*. Ma il plastron della camicia è più intenso di colore e luminoso del resto. Non è una stonatura soltanto perché è una incastonatura preziosa in toni bassi. Da solo sarebbe insopportabile. Perciò quando Cézanne disse che gli era riuscito soltanto il plastron, disse una beffa»⁸ (Figg. 4/a-4/b).

Un esempio di appunti rielaborati in pubblicazioni successive, sono quelli dedicati al “Golfe de Marseille vu de l’Estaque”⁹ del Metropolitan Museum di New York:

«Ieri quello di Chicago mi pareva più bello, oggi mi pare più bello questo. Questo è meno monumentale e meno sintetico, ma è più realizzato e ha più grazia. Mi par certo che sia anteriore di quello di Chicago, forse questo 1883-4. La pennellata è piccola e rigorosamente diretta. I colori sono simili a quelli di Chicago: il primo piano è una miscela di giallo-rosso mattone e di verde. Poi il mare è azzurro forte con riflessi biancastri e brunastri. Dove il colore si fa differente da Chicago è nel fondo: ove sono bene distinti in bianco celeste la rocca di Marsiglia e della Mad. de la guardia, la costa giallastra che segna sino a Roucas Blanc, e infine le montagne di Marseillevyre bleu scure con riflessi rossi. Non mi pare che negli altri Estaque ci siano tante variazioni finissime di colori. Il cielo è verde azzurro con sprazzi bruni.

Il concetto di oggetto costruito usato per Cézanne ha certo il suo valore ma non bisogna esagerarlo. Non è mai uno scopo, ma un mezzo. Lo scopo resta sempre l’espressione del senso dello spazio, dell’ampiezza, della massa: solo con questo si può intendere la sintesi della sua pittura e la speciale prospettiva d’aeroplano»¹⁰.

Le riflessioni sul quadro del Metropolitan, vengono riesaminate e sintetizzate all’interno del primo saggio che Venturi dedica a Cézanne nel 1935¹¹, lavoro che in qualche modo preannuncia l’imminente pubblicazione del catalogo ragionato.

⁷ *Portrait d’Ambroise Vollard*, 1899, Petit Palais, Parigi, FWN 531.

⁸ ALV, S. C., B. 1, 7.

⁹ *Le golfe de Marseille vu de l’Estaque*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1885 circa, FWN 195.

¹⁰ ALV, S. C., B. 6, 58, s. fasc. 10, ins. A.

¹¹ L. VENTURI, *Cézanne*, in *L’ARTE*, 4, Luglio, 1935, pp. 298-324; 5, Settembre, 1935, pp. 383-415.

In particolare le opere dedicate al golfo di Marsiglia visto da L'Estaque, forniscono a Venturi l'occasione di soffermarsi sull'uso della prospettiva e la definizione dei volumi da parte di Cézanne. A questo proposito appaiono ancora più espliciti gli appunti sul medesimo soggetto ma riferiti alla versione all'epoca visibile al Louvre e oggi al Musée d'Orsay¹²:

«Louvre. Salle Caillebotte
Cézanne.

La profondità visiva di Cézanne non ha nulla a che fare con la profondità prospettica. In questa sala c'è il Monet rappresentante la tettoia d'una stazione: la tettoia è in prospettiva e suggerisce lo spazio lontano. Il fatto che la locomotiva e simili siano trattati come se non appartenessero allo spazio prospettico bensì alla superficie, non impedisce che si ha il senso dello spazio in profondità anche se i suoi limiti non siano precisi. Nell'Estaque di Cézanne, c'è molto meno lo spazio in profondità e c'è molto di più il senso del volumi. Anzi questo manca affatto in Monet. C'è ancora in Manet, ma si perde negli altri impressionisti, e non c'è quasi mai in Degas. Che cosa è questo senso del volume? È il senso dell'obiettività, della realizzazione pittorica anche se è tutto in superficie, suggerisce la sostanza. In questo senso Cézanne è il massimo realizzatore pittorico dei tempi moderni, e va molto al di là di Manet. L'Estaque è veduto dall'alto, è la visione dell'aeroplano, prima che questo fosse stato inventato. Veduto dall'alto il piano sfuggente gira d'un certo numero di gradi verso la superficie. Si può dire che l'Estaque sia girato di 45 gradi. Dovrebbe quindi apparire poco sfuggente verso il lontano. Invece appare sfuggente moltissimo. Perché? Quando la linea dell'orizzonte è bassa la lontananza del fondo è suggerita ma non è dimostrata. La visione non prende possesso di quello sfuggente, se non quando il piano sfuggente ribalta verso la superficie. Non si tratta dunque di una sintesi prospettica di forma-colore, bensì di un senso del volume che corregge la visione prospettica. Ciò avviene in Piero della Francesca, in Pollaiuolo come in Cézanne. L'acqua dell'Estaque ha una solidità volumetrica evidente ed è nello stesso tempo trasparente. Due effetti contrari che l'accostano appunto pel ribaltamento del piano. Quanto ai colori. Immaginate una ceramica i cui colori siano altrettanto intensi di quel che sono, ma opachi anzi che lucidi. E avete L'Estaque.

La base è azzurro variato di tono, in cui s'incastano i verdi e i gialli bruni. Il cielo è biancastro, per mettere agli azzurri, malgrado la loro intensità, di essere di tono sul cielo. E il tono è impeccabile. L'acqua è di tono sulle montagne malgrado queste abbiano qualche tono più scuro in ombra; ma l'insieme è giusto. Anche il primo piano che ha colori locali più chiari dell'acqua, è tuttavia più realizzato, e quindi più provvisto di ombre, e quindi è di tono sull'acqua. Per avere i colori locali più chiari, può sembrare che caschi perpendicolarmente, e quindi manchi di volume. Di fatto il senso del volume si manifesta meglio nel piano acqueo, che nella montagna di primo piano. Si può dire che il pittore come l'osservatore si trovino essi stessi nel primo piano, ne siano attornati, e non possano

¹² *Le golfe de Marseille vu de l'Estaque*, 1878-79 circa, Musée d'Orsay, Parigi, FWN 119.

quindi vederlo sistematicamente così come vedono sistematicamente il piano acqueo. In altri termini si potrebbe dire che malgrado la sua perfetta realizzazione, il primo piano sia sfocato per concentrare l'attenzione nel piano acqueo più lontano. Di fronte ai colori di Monet o di Renoir il colore di Cézanne è più solido, consistente, più stabile nel senso di meno movibile; pure è più intenso. Perché? Perché ha una base tonale più sicura. Si può finalmente dire che il senso del tono non c'è né in Monet né in Renoir. Quella base tonale che Monet ha avuto fino al 1870, dopo l'ha persa. Perché? Per il pregiudizio dei colori chiari. Il problema non era di evitare i colori scuri. Era di accordare bene colori scuri e colori chiari. E questo ha compreso Cézanne l'intensità dei colori anzi che perdersi per il loro assestamento nei colori scuri, ci ha guadagnato. È questo il segreto del colorito di Cézanne. La serietà del suo spirito gl'impediva di sfarfallare nel grazioso come Monet e Renoir»¹³.

La precisione con cui Venturi si sofferma sull'analisi delle opere, da un certo momento in poi viene avvalorata dalla conoscenza diretta dei siti ritratti. A partire dal 1933 Venturi compie diversi viaggi nei luoghi di Cézanne e le quasi duecento istantanee conservate nel suo Archivio ne preservano il ricordo.¹⁴ In una delle tante fotografie scattate a L'Estaque, ad esempio, annota nel verso proprio il rimando all'opera vista al Louvre pochi anni prima.¹⁵ Sebbene il punto di vista dello scatto non sia lo stesso di quello utilizzato da Cézanne per la realizzazione dell'opera, la visione dal vivo dei "motifs" consente allo studioso di comprendere a pieno il processo di traduzione sulla tela e di ritornare quindi sulle proprie considerazioni anche in momenti successivi.

Gli appunti di cui Venturi si serve per la stesura del catalogo ragionato non comprendono solo quelli di sua mano; tra questi è stata infatti rinvenuta una lettera inedita di Matteo Marangoni (1876-1958). Impossibilitato a recarsi in Italia per via dell'esilio intrapreso pochi anni prima, Venturi si rivolge a Marangoni per poter ottenere informazioni riguardo le opere presenti a Firenze nella collezione Loeser. Riceve quindi conferma, anche se solo parzialmente positiva, nel Marzo del 1935:

«Caro Venturi, senza aspettare la tua risposta, ho colto l'occasione che la Loeser era a Firenze e stamani sono potuto andare per la quarta volta a rivedere i Cézanne. Per non allarmarla, le avevo

¹³ ALV, S. C., B. 1, S. fasc. 1.

¹⁴ Sull'argomento si veda M. Bassu, *Il motivo pittorico come soggetto fotografico negli anni Trenta del Novecento: confronti per una storia critica dell'arte di Cézanne*, a c. di M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi, *In Corso d'Opera. Giornate di studio dei dottorandi di ricerca in Storia dell'Arte della Sapienza Università di Roma*, (Atti del convegno), Campisano, Roma, 2015, pp. 285-292.

¹⁵ Fotografia di Lionello Venturi con annotazione autografa nel verso, ALV, CIV, 14, 9.

telefonato che avevo bisogno solo di qualche nota sul colore. Quando sono arrivato mi ha fatto dire che lei era a letto [...] ed io, contentissimo, mi sono messo a copiare (!) giù quattro quadri, quando lei è entrata, e visto che io li copiavo, è rimasta contrariata dicendo che lei aveva inteso che io prendessi soltanto qualche nota sul colore di quei tre posseduti da Castelfranco. Avendole allora chiesto se però mi permetteva lo stesso di continuare le mie copie, si è decisamente rifiutata (!) allegando il solito pretesto che non è possibile dare un'idea dell'originale (grazie!) e soprattutto per essere fedele al desiderio del marito morto che non aveva mai voluto che si facessero né copie né fotografie. Ti unisco perciò soltanto questi quattro foglietti con questi scarabocchi. Certo mi consolo, e consolati, che anche se fossi riuscito a copiarli tutti, ci avresti capito ben poco. Meno male che ti ho potuto copiare i due più belli: “Lo Stagno” e le “Mele”. L'altra Natura morta è assai inferiore alle Mele, e così l'altro Paesaggio allo Stagno.

Oltre i tre posseduti da Castelfranco e questi quattro in copia, ne esistono alla Villa Loeser altri cinque cioè: un Paesaggio boscoso di alta montagna, che deve essere delle ultime cose, ad alberi triangolari, come li fa a volte Cézanne (forse conifere), tutto disfatto di forma e tutto colori chiari in sordina (che non avrei proprio potuto copiare!); poi un altro Paesaggio che mi è parso invece della maniera più antica, e finalmente tre piccoli quadretti, fra cui un Ritrattino e delle Bagnanti (dicono da quelle di Castelfranco) che mi sono parsi però insignificanti. “Lo Stagno” è, per me, la cosa più bella, preciso di forma e di frescura; e le “Mele” sono le più belle di lui che abbia visto. L'intonazione del “Mont Victoire” è chiarissima di gamme di blu e di rosa con in basso una striscia di verde, e il “Bosco” è una sinfonia di verdi con qualche giallo e i tronchi neri. Ma come poter definire i toni di Cézanne? Anche se avessi avuto tutto il tempo credo che non ci sarei riuscito lo stesso: ci vorrebbe un vocabolario convenzionale. Sono proprio dispiaciuto di non averti potuto servire meglio. [...] è già un miracolo che sia potuto tornare tante volte. In tutto, dunque, i Cézanne Loeser sono dodici [...]».¹⁶

La lettera è accompagnata dai quattro bozzetti a cui accenna Marangoni. Si tratta precisamente delle opere *Nature morte avec pommes*¹⁷ denominata “Le mele” (fig. 5), *Maison au bord de la Marne*¹⁸ denominata “Stagno, *Maisons flottantes sur un fleuve*¹⁹ attualmente appartenenti alla collezione della Casa Bianca, e *Nature morte au plat de cerises*²⁰.

Il rifiuto della signora Loeser nel rendere disponibili le riproduzioni e più in generale informazioni riguardo le opere in suo possesso, ne ha limitato l'inserimento in catalogo lasciando incompleti i riferimenti alla collezione. Le osservazioni inviate a Venturi hanno quindi

¹⁶ Lettera autografa di Matteo Marangoni a Lionello Venturi, 3 marzo 1935, e i quattro bozzetti allegati si trovano in ALV, S.C., B. 6, 60.

¹⁷ *Nature morte avec pommes*, White House Collection, Washington D. C., 1885-87, FWN 809.

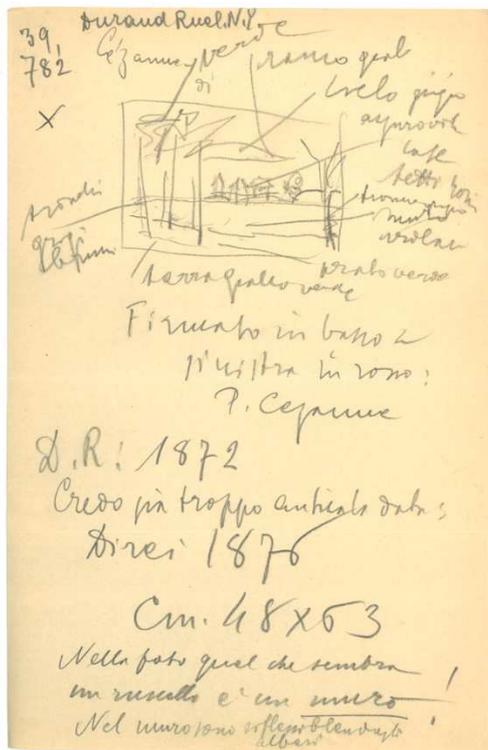
¹⁸ *Maison au bord de la Marne*, White House Collection, Washington D. C., 1888-94, FWN 248.

¹⁹ *Maisons flottantes sur un fleuve*, White House Collection, Washington D. C., 1875-77, FWN 87.

²⁰ *Nature morte au plat de cerises*, Los Angeles County Museum of Art, 1885-87, FWN 806.

solo in minima parte aiutato a colmarne la lacuna. Il maggiore contributo di Marangoni in riferimento al *catalogue raisonné* va rintracciato nella recensione che pubblica su “L’Arte” nel 1938. Sebbene dichiarò esplicitamente di non condividere fino in fondo l’incondizionata ammirazione per Cézanne, dimostra di aver pienamente compreso in cosa realmente consistesse il contributo di Venturi allo studio di Paul Cézanne e non solo:

«Credo che non si fosse fino ad oggi mai veduta una monografia così completa su di un pittore moderno. Quando si potranno avere su gli artisti moderni monografie altrettanto ampie e accurate quanto questa -che credo sia soltanto paragonabile a qualcuna delle più complete sui più grandi artisti del Rinascimento-, allora soltanto si potrà dire di poter conoscere a fondo l’opera dei pittori moderni come quella dei più grandi antichi». ²¹



Appunti autografi di Lionello Venturi (anteriori al 1936) riferiti all’opera di Paul Cézanne *Le mur d’enceinte*, 1875-76, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Nuova Zelanda, FWN 102.

²¹ M. MARANGONI, *Recensioni. Lionello Venturi. Cézanne, Rosenberg, Parigi 1936*, in *L’ARTE*, I, 1938, p. 80.

R^{to} di Vollard -
Céz. vede la realtà
come qualcosa di molto
serio, pensoso, austero.
Lo spazio attorno. La
qualcosa di magico, pro-
fondità, un'emozione,
suo capriccio di luce,
magia. Tutto ciò tende
al rimpicciolimento
di quella stretta espression
non necessari se, color
kari, la profondità, pica-
da, profondità, magica
e'clat. Ma il plastron
della caravaca è più inteso
di colore e luminoso del
resto. Non è una stona

turn soltanto perché
è una increspatura
preziosa in tono basso.
Da solo sarebbe inesp-
portabile. Però quando
Cézanne non che gli
con impeto soltanto
il plastron, di me
una beffa.

Appunti autografi di Lionello Venturi (anteriori al 1936) riferiti all'opera di Paul Cézanne *Portrait d'Ambroise Vollard*, 1899, Petit Palais, Parigi, FWN 531.

Roma Berlino Venezia: un viaggio culturale

SERGIO ROSSI

Con il presente numero intendiamo iniziare una serie di “viaggi culturali” nelle principali metropoli europee, analizzando in particolare i loro rapporti con Roma, anche in relazione all’attività degli Istituti Italiani di Cultura da un lato e delle molte istituzioni, biblioteche, accademie estere in Italia dall’altro: Berlino sarà la nostra tappa di partenza.

In Germania l’ammirazione e l’attenzione verso la cultura, così come verso la cucina e la moda, del nostro Paese rimangono tuttora molto alte, anche se l’italiano è sempre meno studiato nelle scuole e diffuso tra i giovani, così come per nulla supportato dalle autorità locali. Non ostante questo, la nostra nazione viene ancora considerata la patria dell’arte e della musica lirica, come confermano due eventi di grande successo di pubblico e di altissimo livello: la splendida mostra *Mantegna und Bellini. Meister der Renaissance* (Gemäldegalerie, dall’1-3 al 30-6 di quest’anno, a cura di C. Campbell, D. Korbacher, N. Rowls e S. Voulves) e la memorabile esecuzione in forma di concerto dell’*Otello* di Giuseppe Verdi tenutasi il 25 aprile presso la sede dei Berliner Philharmoniker sotto la direzione di Zubin Mehta.

Depurati da ogni orpello scenografico, la musica e il canto dell’opera verdiana più complessa e musicalmente articolata hanno potuto essere colti in tutta la loro essenza e purezza, grazie anche alla maestria di quello che è oggi uno dei massimi direttori d’orchestra viventi, Zubin Mehta, supportato inoltre da un ottimo cast. L’applauditissima Sonia Yoncheva (nei panni di Desdemona) è apparsa dotata di grande pathos drammatico unito ad una eccezionale ma sempre controllatissima estensione vocale; dal canto suo Luca Salsi ha saputo conferire al personaggio di Jago, il più cattivo tra tutti i cattivissimi baritoni del nostro melodramma, la giusta caratura demoniaca, come ha confermato la perfetta esecuzione dell’aria “Credo in un Dio crudel”; infine, l’infaticabile Arsen Soghomjan ha tenuto la scena con assoluta padronanza e potenza vocale, e mi appare oggi, così come era Placido Domingo alcuni anni fa, perfetto per il ruolo di Otello.

Quanto alla mostra *Mantegna e Bellini*, essa dimostra come volendo, e come purtroppo ormai accade sempre più di rado, si possano benissimo coniugare assoluto rigore scientifico, capacità di sintesi e coinvolgimento emotivo del grande pubblico. Perché ciò avvenga (ed a Berlino è avvenuto) bisogna partire da un’idea di solido spessore storico-artistico, in questo caso il rapporto tra i due grandi cognati pittori, affidarne l’esecuzione ad un team di autentici

specialisti e curare un allestimento lineare, funzionale e in qualche modo “avvolgente. L’esposizione della Gemäldegalerie si basa inoltre su di un assunto inconfutabile ed oggetto di ampio dibattito critico, quello cioè dell’affinità, ma soprattutto delle differenze, tra due dei massimi pittori del ‘400 veneto, assunto che però finora nessuno aveva avuto il coraggio di tradurre in una grande esposizione con oltre cento opere tra dipinti e disegni, per di più provenienti da ogni parte del mondo.

E’ così emerso quanto certo già si sapeva, ma che solo un confronto visivo così ravvicinato poteva confermare e cioè che più ancora che verso lo Squarcione (di cui comunque vengono esposte le due opere più significative ed entrambe conservate a Berlino, la deliziosa *Madonna col Bambino* del 1460 e la coeva *Madonna in trono*), Mantegna è debitore nei confronti degli artisti fiorentini che quasi avevano colonizzato Padova a partire dal 1434, e cioè Filippo Lippi, Paolo Uccello e naturalmente Donatello; e conferma altresì che anche quando il cognato Giovanni Bellini riprende e in qualche caso addirittura copia soggetti mantegneschi ne stravolge comunque l’assunto ideologico di fondo, traducendoli, come avrebbe detto Roberto Longhi “in moneta veneziana”.

Infatti quello di Andrea è «un mondo costruito di indeperibili materie, di inalterabili spazi, di immobili presenze, di immutabili affetti» (Cipriani) e la sua arte «non ricerca un effetto di dramma: è tragedia nel senso classico, aristotelico della parola» (Argan); mentre Bellini, come osserva Quintavalle, «è un magnifico narratore che crea situazioni, personaggi, ritratti», per lo più immersi in una natura che è quella della campagna veneta a lui tanto cara.

Si prendano ad esempio le due *Presentazioni al tempio*. Quella di Mantegna ora alla Gemäldegalerie, del 1455 circa, è circonscritta entro una cornice in finto marmo «che ricorda una tomba, associazione funeraria rinforzata dalla severità della scena e dalla fasciatura di Gesù, simile a un sudario» (Eisler), mentre i giovani che ai lati assistono immoti e quasi assenti all’evento sono lo stesso pittore e la moglie Nicolosia. Nell’analogo soggetto del Giambellino, di poco posteriore e ora alla collezione Querini Stampalia di Venezia il dramma si stempera e si dilata in una sorta di incontro familiare in cui gli astanti sono quattro e non più due (e tra essi vi è comunque anche qui un autoritratto dell’artista); il tutto reso attraverso una luce calda e avvolgente che ammorbidisce le asperità mantegnesche. Ed anche il riquadro marmoreo che in Andrea isola la scena e la fissa in una dimensione senza tempo in Giovanni diviene una balaustra come di opale che al contrario ci accompagna verso i protagonisti del quadro.

Ancora più emblematico è l’altro confronto tra le due celeberrime *Orazioni nell’orto* entrambe nella londinese National Gallery (figg. 6 e 7). In quella di Mantegna, come osserva con immaginifica forza Renata Cipriani in un testo del 1956 ormai dimenticato ma sempre

affascinante: «L'aprirsi del paesaggio fra scheggioni rocciosi, sorgenti lungo frigidissimi corsi d'acqua sui cui bordi stentano a metter le foglie alberi sdutti e scortecciati, regno di apocalittici uccelli, sembra il frutto del lento maturare della meditazione di Piero della Francesca. Tra piramidi dolomitiche incombenti su una città chimerica, prega un Cristo grandissimo tra il sonno greve degli apostoli; ma il paesaggio non è sminuito dalla fantasiosità dei rapporti di dimensione e tutto vive nell'aria rarefatta che sarà lo scenario naturale degli anacoreti nelle pale dei maestri di Ferrara: nel cielo ritto un bassorilievo di putti improvvisamente strappati alla danza, fuor dal poggiolo della cantoria donatelliana; ovunque sono conigli, simboli, come nelle pagine dell'«*ouvraige de Lombardie*», della fecondità redentrica del dolore dei santi e di Cristo».

In quella di Bellini invece l'occhio dello spettatore viene condotto, attraverso un pianoro percorso da sentieri zigzaganti, fino ad una turrata città veneta nello sfondo e più in alto fino al fantasmatico angelo alato, perno visivo e concettuale del dipinto e che porge verso il Cristo il calice eucaristico simbolo del suo futuro sacrificio: ma tutto è sospeso, rarefatto, silente, tanto quanto in Mantegna è serrato, apocalittico, incombente.

Certo i confronti potrebbero moltiplicarsi, ma questo comporterebbe una recensione accurata ed esaustiva dell'intera mostra che non è lo scopo di questo mio articolo che intende piuttosto analizzare in senso più lato il rapporto dei berlinesi con la nostra produzione artistica e per converso i motivi per cui molti italiani (si parla a livello ufficioso di una comunità di circa 50.000 persone) scelgono ancora, sebbene meno di qualche tempo fa, la capitale tedesca come meta privilegiata per vivere e lavorare; naturalmente nella ristorazione, ma anche nel mondo del design, della moda, della cultura e dell'arte; e in questo senso si va da giovani ancora sconosciuti ad artisti ormai affermati come Monica Bonvicini, di cui di recente il MAXXI, (l'unico museo romano d'arte contemporanea di livello internazionale) ha acquistato l'opera *Bent and fused*. I motivi sono sempre gli stessi: buone opportunità di lavoro, costo della vita comunque più sopportabile rispetto a metropoli come Londra o Parigi, ma soprattutto quel senso di tolleranza e libertà che rende unica Berlino anche rispetto al resto della Germania.

Un osservatorio particolare per analizzare tutto questo è indubbiamente quello dell'Istituto Italiano di Cultura, che è stato diretto con lungimiranza, in questi ultimi anni, dal prof. Luigi Reitani. Fiore all'occhiello della sua attività è stato senza dubbio il progetto Dedika, che ha offerto «un ciclo organico di iniziative intorno ad un personaggio emblematico della cultura italiana contemporanea; e attraverso incontri, letture, rappresentazioni teatrali, proiezioni cinematografiche, concerti, mostre e momenti di studio, ha illuminato i diversi aspetti della sua opera».

Il protagonista di Dedika 2019 è il filosofo Giorgio Agamben, mentre nel 2017 la rassegna era stata dedicata a Claudio Magris e nel '18 a Michelangelo Pistoletto, che proprio nella bella sede dell'ambasciata italiana aveva esposto alcune delle sue installazioni più celebri, dalla *Venere degli stracci* a *Love difference* o ancora a diversi *Quadri specchianti*, che dal 1962 costituiscono uno dei nuclei principali della sua ricerca.

Tra le altre molteplici iniziative di quest'anno mi piace citare: la rassegna cinematografica presso il cinema Arsenal dedicata alla "Commedia italiana" da *I soliti ignoti* di Mario Monicelli fino a *Il sorpasso* di Dino Risi, film che io considero uno dei massimi capolavori del nostro dopoguerra, vera istantanea ironica, amara e per certi versi anche chiaroveggente di un'Italia in via di trasformazione; la suggestiva mostra fotografica "Rom Berlin" di Marek Pozniak, quasi un incastro visivo delle moderne architetture delle due capitali europee; la prima mondiale di un oratorio di Fausto Razzi che ha messo in musica il libro *Le voci di Berlino* di Mario Fortunato; ed infine la terza edizione del premio Berlino che consente a due giovani architetti italiani emergenti di «approfondire temi legati all'urbanistica e alla riqualificazione degli spazi urbani, questione molto importante per ridisegnare in modo sostenibile il volto delle metropoli dei prossimi anni».

Naturalmente sono importanti anche le attività per così dire strutturali, come quella dedicata ai bambini, che vede ogni sabato mattina riservare alla fascia d'età dai sei ai dodici anni un appuntamento per familiarizzare con l'Italia e la sua lingua, mentre per gli adulti vengono organizzati dei corsi di italiano molto seguiti e che permettono di accedere ai certificati linguistici dell'Università per stranieri di Siena. Ed a proposito della città toscana va ricordata la collaborazione con l'Accademia Chigiana e la serie di eventi teatrali e musicali che nel mese di agosto si tengono nel bellissimo e adiacente cortile dell'ambasciata italiana.

Ma l'Istituto segue anche con attenzione il grande interesse che in Germania viene dedicato alla nostra cinematografia più recente, come ha dimostrato l'Orso d'Argento alla migliore scenografia assegnato al bellissimo film di Claudio Giovannesi *La paranza dei bambini*, tratto dall'omonimo romanzo di Roberto Saviano: una sorta di struggente, allucinante e allucinato film verità sulle bagy gang giovanili che impazzano e imperversano in una Napoli ormai terra di nessuno. Così come va evidenziata la notorietà raggiunta da registi quali Paolo Sorrentino, Matteo Garrone, Saverio Costanzo, ed anche di serie televisive come *Gomorra*, *The young Pope* o *L'amica geniale* che ha confermato il giudizio nettamente positivo che già aveva ottenuto l'omonimo romanzo di Elena Ferrante. E proprio alle novità letterarie di autori italiani in traduzione tedesca l'Istituto dedica ampio spazio, con incontri, tra gli altri, con Paolo Giordano, Edoardo Albinati, Davide Enia, Francesco Magris, Enrico Deaglio.

Uscendo ora dal perimetro del nostro Istituto e girando per Berlino, ovviamente, ho trovato tante altre iniziative ed esposizioni di particolare interesse, che a me, proveniente da una città in coma profondo e depressione piatta come Roma mi hanno da un lato entusiasmato e dall'altro depresso. In particolare, tra le mostre, più ancora di quella molto pubblicizzata e visitatissima su *Emile Nolde-Eine deutsche legende. Der künstler im Nationalsozialismus* (Hamburger Bahnhof, 12/4-15/9 di quest'anno) su cui presto tornerò, mi ha particolarmente e positivamente colpito l'altra su *Lotte Laserstein. Face to face* che si è tenuta presso la Berlinische Galerie dal 5 aprile al 12 agosto, ulteriore tassello di quel tentativo continuo di rimuovere i propri sensi di colpa nei confronti del proprio passato nazista che se non altro sta portando alla riscoperta di molti artisti di grande valore, per lo più ebrei, a lungo dimenticati, come Eric Isenburger cui è stata dedicata l'anno scorso una bella mostra presso il Kunst Museum di Bayreuth e che ho già recensito in un precedente numero di questa rivista.

Per la Laserstein, poi, l'operazione di recupero è stata ancora più significativa, perché si tratta di una pittrice doppiamente "degenerata", secondo l'aberrante logica hitleriana, in quanto giudaica ed omosessuale; e si tratta soprattutto, al di là di ogni considerazione esteriore, di una splendida pittrice, la cui vita è già di per sé quasi un romanzo. L'artista nasce nel 1898 a Preussich-Holland (oggi Pasałek) a quei tempi cittadina prussiana ed attualmente polacca. Nel 1902, dopo la morte del padre per un attacco di cuore, la madre Meta si trasferisce a Berlino insieme a Lotte ed alla sorella minore Käte. Nel 1921 la Laserstein inizia a frequentare l'Accademia di Belle Arti, dove solo da due anni erano state ammesse le donne. Nel '25 conosce la giovane Taute Rose che sarà la sua principale modella e musa ispiratrice durante tutto il suo soggiorno berlinese.

Nel 1930 aderisce al Verein der Berliner Künstlerinnen, un'associazione che promuove lo sviluppo dell'arte al femminile e contemporaneamente inizia a sviluppare un'intensa attività espositiva e produce le sue opere migliori. Ma proprio quando comincia ad affermarsi a livello nazionale, inizia in modo sempre più ossessivo la campagna promossa dal regime contro l'arte degenerata, che presto coinvolgerà anche Lotte come già era successo, tra i tanti, ad Isenburger. Intanto nel 1933 la sorella Käte, in quanto non ariana, è sospesa dall'insegnamento mentre l'artista è costretta chiudere la sua scuola privata di pittura. Finalmente, nel 1937, approfittando dell'invito della Galleria d'arte moderna di Stoccolma a tenere una grande retrospettiva, Lotte riesce a fuggire in Svezia portando anche con sé la maggior parte delle sue opere. L'anno dopo contrae un matrimonio di comodo col mercante ebreo Sven Jacob Marcus e ottiene la cittadinanza svedese.

Sorte assai più drammatica avranno le sue parenti più strette: infatti nel 1942 la sorella Käte ed il suo compagno sfuggono a malapena ad un rastrellamento della Gestapo e grazie all'aiuto di alcuni amici vivranno in clandestinità ed estrema miseria fino al crollo del regime nazista, mentre la madre Meta verrà uccisa nel 1943, all'età di 73 anni, nel Campo di Concentramento femminile di Ravensbrück. Dopo la fine della guerra Käte raggiungerà la sorella a Stoccolma ma dopo pochi anni farà ritorno in Germania, mentre Lotte rimarrà in Svezia dove vivrà fino al 1993 e otterrà finalmente un meritato anche se tardivo riconoscimento internazionale.

Venendo ad una breve analisi della sua produzione, va detto che fin dagli esordi la nostra artista si rivela una grande pittrice, come dimostrano lo splendido *Ritratto di mia nonna* del 1924 e l'inquietante e dolente *Autoritratto con tenda rossa* dello stesso anno, o ancora lo stupefacente *Mongolo* del '27, sorprendentemente vicino a un capolavoro di Primo Conti del '24, *La cinese*, ora alla Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea di Roma, a dimostrazione di come a volte artisti assolutamente lontani e mai in contatto tra loro possano dipingere opere che seppure per un solo attimo li accomunano.

E' comunque nella resa, insieme provocatoria, sfilacciata e sensuale del corpo femminile (il più delle volte quello della sua musa Taute Rose) che Lotte dà il meglio di sé, come ne *Il mio studio* del 1928, in cui sembra anticipare Lucien Freud con quel nudo mollemente sfranto su di un letto tutto stropicciato e con nel fondo, al di là di una vetrata, una bellissima veduta urbana, mentre la centro del quadro la stessa pittrice si è raffigurata davanti al cavalletto, corruciata ed assente; o ancora in *Toiletta del mattino* o *Nudo di schiena*, di poco posteriori, dove il corpo dell'amata Rose è ritratto quasi al rallentatore e tutto modellato dalla luce o ripreso *Allo specchio* (fig. 8) mentre Lotte ne riproduce per l'ennesima volta le fattezze.

Ma la Laserstein sa anche fornire opere di grande respiro, come *Sera a Potsdam*, uno dei suoi dipinti più celebri e premonitori, dominato da una grande tavola ricoperta da una bianchissima tovaglia dove campeggiano pochi resti: del pane, della frutta, due bicchieri di vino semivuoti, con evidente riferimento al tema dell'Ultima Cena; e intorno a questa sorta di laico altare si alternano cinque figure silenziose ed immote, come pervase da una struggente melanconia, mentre sul fondo l'occhio dello spettatore può spaziare sulla città di Potsdam ripresa dall'alto e vista all'imbrunire, sotto un cielo non meno corruciato dei personaggi in primo piano. Anche questa tela è del 1930 e sono sicuramente gli anni in cui la nostra artista offre il meglio di una produzione che comunque continuerà incessante, e senza grandi mutamenti, per moltissimo tempo a venire anche in Svezia, con una tavolozza appena sfumata e in cui i ritratti, come quello bellissimo di Walter Beyer o gli autoritratti continueranno a farla da padroni.

Anche a costo di apparire decisamente contro corrente devo ora dire che la mostra della Laserstein mi ha appassionato molto di più di quella, così celebrata, su Nolde, troppo concentrata nel cercare di risolvere l'irrisolvibile dilemma di come egli possa essere stato contemporaneamente un grande artista ed un fervente antisemita e filonazista, piuttosto che analizzare ed esaltare (come dovrebbe fare una bella mostra) le sue indubbie qualità pittoriche, che invece appaiono vieppiù affievolirsi man mano che si procede nell'esposizione e lo vedono passare dal *furor* geniale e visionario degli esordi ad una gestualità sempre più di maniera. Quanto alla nuovissima Amburger Bahnhof, confesso in tutta franchezza che rispetto alle numerose mostre temporanee che vi sono ospitate (comunque interessanti anche se non sempre condivisibili in toto) la collezione permanente mi appare nel complesso deludente e non all'altezza degli enormi spazi espositivi che la racchiudono.

Il corrispettivo romano dell'Istituto Italiano di Cultura berlinese è naturalmente il Goethe Institut, l'istituto culturale della Repubblica Federale tedesca, che a differenza di quello italiano dipendente direttamente dal Ministero degli Affari Esteri, è però un'associazione senza scopo di lucro nata nel 1951 e che serve a promuovere la lingua tedesca e rilanciare l'immagine della Germania nel mondo. Benché ormai in procinto di trasferirsi a Barcellona la direttrice Kreuter-Lenz mi ha concesso molto cortesemente l'opportunità di un lungo ed approfondito colloquio a 360 gradi nel corso del quale abbiamo parlato non solo dell'attività e dei programmi del Goethe ma più in generale dei rapporti culturali tra i nostri due Paesi. E mentre, come ha osservato il prof. Reitani, la diffusione della lingua italiana tra i giovani tedeschi non è nella sua fase di massima espansione, i giovani italiani che studiano tedesco, anche se non in aumento, continuano ad essere numerosi, ma per un motivo di cui non dobbiamo andare certo fieri e cioè quello di "scappare" dall'Italia per cercare all'estero e in questo caso in Germania, migliori opportunità di lavoro.

Rispetto alle diverse decine di migliaia di italiani che vivono a Berlino, i tedeschi residenti a Roma (che è comunque nettamente al primo posto in questa particolare graduatoria) sono circa 2400, con una netta maggioranza femminile. All'interno di questa piccola comunità un ruolo particolarmente significativo, almeno dal punto di vista culturale, lo rivestono gli archeologi e storici dell'arte, grazie anche alla Biblioteca Hertziana, una delle più importanti biblioteche di storia dell'arte del mondo, dove io stesso ho trascorso lunghe giornate dai tempi (ormai lontani) della mia tesi di laurea. Essa è ubicata come è noto nel Palazzo che Federico Zuccari, rovinandosi tra l'altro economicamente, fece costruire per sé e la sua famiglia in via Gregoriana tra il 1591 ed il 1603, anche con lo scopo di adibirlo ad una sorta di Accademia privata dove potessero essere ospitati e studiare dei giovani artisti.

Proprio a questo altruistico intento sono dedicate le decorazioni pittoriche delle sale interne, di mano dello stesso Maestro e dei suoi allievi, tutte intente ad esaltare la nobiltà ed intellettualità delle arti del disegno, secondo uno schema teorico che Zuccari riverserà poi nella sua *Idea de' pittori, scultori et architetti*, edita a Torino nel 1607. Naturalmente un ruolo fondamentale assumono in questo contesto i ritratti dei familiari, a partire da quello del suo fratello maggiore ed in qualche misura *alter ego* Taddeo. A questo proposito posso confermare di aver individuato quello che è stato probabilmente il prototipo per tutte le numerose successive immagini del fratello: si tratta di un *Ritratto di uomo* (olio su tela, cm.53 x 36) di altissima qualità conservato a Roma a Palazzo di Montecitorio, sede della Camera dei Deputati, in deposito dalla Pinacoteca di Brera (fig. 9). E questa identificazione ha avuto il consenso, in comunicazioni orali o scritte, delle principali studiose di Zuccari, Cristina Acidini, Bonita Cleri, Cristina Hermann Fiore.

Indicato negli inventari sotto la voce generica di Scuola romana del XVI secolo avente come soggetto una non meglio identificata *Figura maschile*, la tela ritrae invece senza ombra di dubbio Taddeo Zuccari ed è da ascrivere, come dicevo, alla mano del fratello Federico. Questi alla memoria del congiunto ed alla sua immagine ha dedicato grandissima attenzione, ritraendone le fattezze più volte (oltre che nel Palazzo di via Gregoriana, nella cupola del Duomo di Firenze, nel palazzo Farnese a Caprarola, in una tela ora agli Uffizi, nella Pala con *Madonna e Santi* di S. Angelo in Vado). In quasi tutte queste occasioni Taddeo appare raffigurato secondo un modulo che non offre mutamenti, o quasi, tanto da far ipotizzare che alla base di questo continuum iconografico vi sia stata un'unica fonte figurativa. La diffusione del ritratto di Taddeo avviene del resto *post mortem*, in contemporanea con l'elaborazione di un progetto organico, nell'ambito del quale lo stesso artista veniva assunto come modello ideale.

Ora, proprio il ritratto conservato a Montecitorio, per la sua qualità e per certe caratteristiche fisionomiche, può essere considerato, come dicevo, un prototipo da cui derivano le successive repliche; in particolare esso è straordinariamente vicino, anche per quel che riguarda l'abbigliamento, al ritratto di Taddeo che compare nella grande Pala di Federico ora conservata a Sant'Angelo in Vado, presso il Museo di Santa Maria extra muros: si osservino in particolare i capelli ricci e dall'attaccatura molto alta sulla fronte, il naso leggermente adunco, la barba piuttosto rada, lo sguardo intenso e penetrante. Eppure qui la sua immagine appare più idealizzata (fig. 10), come si addice del resto ad un dipinto commemorativo, mentre nel nostro ritratto la resa del volto è più spontanea e veritiera, tanto da far supporre che Federico si sia basato su modello dal vero, forse un qualche disegno di Taddeo con il proprio autoritratto, ormai andato perduto, per poi riproporlo, con minime varianti, in diverse occasioni, tra le quali quella di Montecitorio potrebbe essere addirittura la prima.

Problematico appare invece un esatto inquadramento cronologico della pala vadese che, seppure firmata e datata 1603 solleva non pochi dubbi al proposito, soprattutto perché l'età dei personaggi rappresentati, praticamente l'intera famiglia, dal padre al fratello, dalla moglie ai sette figli, alcuni dei quali addirittura già deceduti in tenera età molti anni prima, è assolutamente incongruente con il 1603 che è, tra l'altro, proprio l'anno nel quale Federico ha redatto il suo ultimo testamento. E anche questa grande tela, la cui iscrizione recita FEDERICUS ZUCCARUS SUAE FAMILIAE / ADVOCATIS ET PATRIAE GRATI ANIMI MONUMENTUM / DF A. D. MCIII, ci appare come una sorta di testamento spirituale, che è stato iniziato molto probabilmente intorno al 1597, quando Federico esegue la *Madonna del Rosario* per la chiesa omonima di Fossombrone; è rimasto alcuni anni incompiuto ed è stato ultimato poi nel 1603, data dell'ultimo soggiorno di Federico nel suo paese natale. Il *Ritratto* di Montecitorio, invece, è da considerarsi precedente e da collocare intorno al 1591 o poco dopo, nel periodo cioè di più intensa meditazione sulla "iconografia familiare" del nostro artista e precedente anche ai ritratti dei congiunti che compaiono nella sala terrena di Palazzo Zuccari, ultimata intorno al 1598.

Per concludere, va sottolineato come l'intensa opera di esaltazione e glorificazione della memoria del fratello, in Federico non è però mai disgiunta da un altrettanto intenso desiderio di superamento della sua fama, per cui quasi sempre, quando si ritrae accanto a Taddeo, e questo accade spesso, egli tende, contro ogni regola di buon senso, a raffigurarsi come suo coetaneo o addirittura come più anziano, quasi a volere evidenziare, anche figurativamente e attraverso l'età, i segni, di un "superamento", appunto. Nel ritratto di Palazzo Montecitorio non vi è traccia di tutto questo: ma proprio il suo tono privato, quasi "affettuoso", da prototipo o incunabolo, ne costituisce la particolarità ed il fascino, perché svela il lato meno ufficiale e più personale dei complessi rapporti che legavano Federico Zuccari alla figura ed alla memoria, così amata ma così ingombrante, del fratello maggiore. Tornando al Goethe Institut, tra le sue finalità principali, come si diceva, oltre naturalmente all'insegnamento della lingua tedesca, vi è quello di rilanciare l'immagine internazionale della Germania, dopo la tragedia della seconda guerra mondiale, prendendo definitivamente le distanze dal proprio passato, senza sconti e senza reticenze, anche e soprattutto da parte delle nuove generazioni che con quel passato nulla hanno a che fare.

In questo ambito un ruolo molto importante ha svolto e continua a svolgere il cinema tedesco, cui il Goethe di Roma dedica ampio spazio, attraverso delle rassegne tematiche che quest'anno hanno visto protagoniste le donne con *Frauenfilm registe*, viaggio sorprendente, come recita la locandina dell'evento «in un cinema dalla forza inedita, capace di una straordinaria diversità di

temi e di approcci. Basterebbe pensare alle premiatissime Maren von Alde o Valeska Grisebach, che ridisegnano con originalità la geografia emotiva e sociale dei rapporti umani, mescolando pubblico e privato come hanno già fatto alcune antesignane di genio: Margarethe von Trotta e Doris Dörre, innanzitutto, ma anche nomi meno noti come Helke Misselwitz, che un anno prima della caduta del Muro firmava, con *Winter Adé* un formidabile reportage sulla condizione femminile nella R. D.T.».

Allargando ora lo sguardo anche alla cinematografia maschile e al pericolo che lo spettro nazista possa sempre riaffacciarsi, non si può non citare il bel film di Fatik Achin *Oltre la notte* che ha visto la protagonista Diane Kruger aggiudicarsi il premio di miglior attrice al Festival di Cannes del 2017. E quanto ad Achin egli è senz'altro uno dei più interessanti registi tedeschi del momento, di cui ho molto apprezzato il suo struggente, sensuale, barocco e melanconico *La sposa turca*, che si avvale anch'esso di una bravissima protagonista femminile, Sibel Kekilli; ed ancora il successivo *Il padre*, epica ricostruzione del genocidio armeno, particolarmente coraggiosa da parte di un autore di origini turche, che nell'ampio respiro narrativo è però sicuramente debitore nei confronti dei grandi maestri italiani come Luchino Visconti e Bernardo Bertolucci.

Da marzo a luglio di quest'anno, presso il Museo di Roma in Trastevere si è poi tenuta la mostra *Unseen. Non Visti, quattro fotografi in viaggio*, risultato finale del progetto *Nell'ombra-famiglie in Europa*. Jutta Benzenberg, per l'Albania, Andrei Liankevich per la Bielorussia, Livio Senigalliesi per l'Italia e Mila Teshaieva per la Germania hanno scelto per la loro indagine alcune delle zone economicamente e socialmente più fragili e dimenticate dell'Europa, dove la gente vive isolata e senza prospettive, appunto nell'ombra, incontrando gli abitanti ed inserendo le loro voci in contesti paesaggistici spesso spettrali, dove Polesia e Sulcis, Anhalt-Bitterfeld e interno dell'Albania finiscono per somigliarsi in modo impressionante e tristemente poetico.

È giunto invece in ottobre a Roma proprio da Onna la mostra *Voci che si cercano* che Göran Ganaudshun ha dedicato alla cittadina abruzzese devastata dal terremoto del 2009 e che egli stesso così commenta: «Da artista e fotografo rivolgo il mio interesse ai luoghi e alle loro storie. Ho così fotografato la frazione di Onna e ritratto i suoi abitanti: bambini, adolescenti e adulti. I più giovani vedono in quell'accampamento provvisorio la loro patria - è qui che sono cresciuti, senza conoscere altre realtà. Per gli adulti, invece, a dieci anni dal terremoto la vita continua a essere provvisoria. Sono rimasti, rifiutandosi di essere sradicati perché altrove nessuno avrebbe capito la loro storia di vita». E trovo molto bello e confortante per quello che potrebbe e dovrebbe essere l'Europa della cultura, che a capirli meglio di noi sia stato proprio un cittadino tedesco, cui il Goethe rende il giusto omaggio. Sempre in ottobre va infine segnalato

l'appuntamento che il Goethe di Roma ha dedicato, per la sera del 10, al pittore e regista Walter Ruttmann, che con i suoi film e audio sperimentali ha portato avanti un lavoro pionieristico che risulta ancora attuale e moderno: *Berlino-Sinfonia di una grande città*, un documentario sinfonico, è uno dei grandi classici del cinema muto tedesco, mentre *La melodia del mondo* una sorta di reportage di viaggio, è stato il primo lungometraggio sonoro tedesco. Con *Weekend* egli ha inventato il genere del collage sonoro, mentre *In der Nacht* ha precorso il genere dei video musicali.

Prima di chiudere queste note voglio ora soffermarmi su due artisti tedeschi che, in ruoli e con modalità diverse, possono considerarsi tra i massimi protagonisti della 58° edizione della Biennale di Venezia. Inizierò da Georg Baselitz, cui le Gallerie dell'Accademia dedicano meritatamente quattro sale in una splendida esposizione, curata da Kosme de Barañano, che io ho visitato a sette anni di distanza da quella su *Baselitz sculpteur* del Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Ed alcune delle considerazioni che facevo allora trovano assolutamente conferma dopo questo lungo lasso di tempo, a partire da quella relativa al rapporto fondamentale tra l'artista tedesco e Michelangelo. Certo, a prima vista, non può esservi nulla di più lontano della furia quasi barbarica di Baselitz dalle sculture del Buonarroti; solo a prima vista però, perché, ad esempio una statua come *Die Mädchen von Olmo II* non sarebbe mai potuta esistere senza i *Prigioni* michelangioleschi. E come questi ultimi anche le statue e i dipinti baselitziani non sono fatti per essere contemplati singolarmente, ma vanno ammirati nel loro complesso, come il dipanarsi di un discorso, o se si vuole un racconto, insieme autobiografico ed universale, tedesco nella sua essenza (si pensi alla bellissima serie delle *Donne di Dresda*) e nel contempo pieno di riferimenti all'arte africana o addirittura dell'isola di Pasqua da un lato ma anche alla semplificazione formale del costruttivismo russo dall'altro.

Naturalmente non sono “belle”, perché “il diritto al brutto” è stata una delle principali conquiste estetiche del nostro artista e dei “Nuovi selvaggi”, ma nemmeno i più astratti dei *Prigioni* o la stessa *Pietà Rondanini* sono belli nel senso classico del termine, anzi forse sono la prima compiuta espressione del “brutismo” nell'arte occidentale. Del resto alla domanda di quale sarebbe il consiglio che Baselitz darebbe a un giovane artista egli ha provocatoriamente risposto: «E' facile dipingere dei buoni quadri. Farne di cattivi è ben più difficile. Pertanto ci si dovrebbe sforzare di fare delle cattive opere perché sono quelle le buone. Io voglio dire che bisogna diffidare di ciò che si ama e di ciò che si conosce». Ma anche Michelangelo, dopo aver dichiarato nel 1541 “Per fido esempio alla mia vocazione/ nel parto mi fu data la bellezza, /che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio” una decina di anni più tardi affermava che “l'affettuosa fantasia/Che l'arte mi fece idol e monarca/Conosco or ben com'era d'error carca”. Da “lucerna

e specchio” la bellezza e l’arte diventano addirittura una minaccia, qualcosa di cui liberarsi per aspirare alla salvezza divina. In realtà, questa rinuncia all’arte Michelangelo non riuscirà mai a compierla, come confermano due statue, di cronologia controversa ma comunque estrema, ossia la *Pietà* di Palestrina e la *Pietà Rondanini*, puri lacerti spirituali di una bellezza tanto più meravigliosa e assoluta quanto più assente. Ecco sembra proprio che Michelangelo abbia con cinque secoli di anticipo dato ascolto a Baselitz, rinunciando proprio a ciò che conosceva ed amava per raggiungere la vera essenza spirituale delle cose. E lo stesso artista tedesco ha affermato che ciò che più lo interessa degli artisti del passato sono le loro opere tarde.

In definitiva, mi pare che sostenere che esista un filo sotterraneo e segreto che al di là di ogni apparenza leghi Baselitz e Michelangelo sia corretto. Non a caso, del resto, il giovane Georg si è formato a Firenze studiando i due più grandi eredi spirituali del Buonarroti, cioè Pontormo e Rosso Fiorentino. E se vogliamo continuare nel paradosso, allora va detto che anche quello che è diventato una sorta di segno di riconoscimento della pittura di Baselitz, cioè il capovolgere tutte le sue figure, trova anch’esso nei *Dannati* del michelangiotesco *Giudizio Universale* una sua anticipazione. E proprio questo “rovesciamento”, che già al suo esordio aveva costituito una sublime ed esplosiva provocazione, si è poi andato via via affinando nel tempo fino a raggiungere nei capolavori di questi ultimi anni delle vette assolute di arte pura, in cui l’elemento trasgressivo e quello poetico si saldano alla perfezione, in quella che può definirsi come una sintesi di tutta l’arte dell’ultimo mezzo secolo, dove Baselitz si muove come un equilibrista sempre in bilico tra figurazione e astrazione, segno e materia, novità e tradizione.

Anche l’installazione *Excalation* presentata da Alexandra Bircken all’Arsenale mi ricorda in qualche modo i “dannati” michelangioteschi e come scrive J. Cerasi si tratta di un’opera «dinamica, viscerale e apocalittica, dove quaranta figure, realizzate in tessuto calico immerso nel lattex nero, pendono da scale che arrivano fino al soffitto. Ma dove stanno andando? L’immagine stimola la narrazione: l’assoluta verticalità dell’insieme, le figure che salgono, incontrano degli ostacoli e cadono evocano una lotta in salita tra polarità opposte: paradiso e inferno, successo e fallimento, speranza e disperazione. Come suggerito dal titolo, l’unica certezza è il desiderio di spingersi più in alto». Il risultato finale, a mio avviso, è tra i più suggestivi e stimolanti dell’intero Arsenale e con questa proposta la Bircken compie un definitivo salto di qualità rispetto alle pur stimolanti realizzazioni precedenti ed anche alle altre sei opere che presenta ai Giardini. Con *Excalation* entriamo infatti in una sorta di moderno girone dantesco insieme ondivago e spiazzante, che guarda a Michelangelo come a Bosch, al primo espressionismo tedesco come a Beuys e la cui colonna sonora potrebbe spaziare dalla prima sinfonia di Mahler alla musica dodecafonica di Schönberg e al suo *Sopravvissuto di Varsavia*.

Pittura, presenza femminile, Continente africano: appunti sulla Biennale d'Arte di Venezia 2019

SERGIO ROSSI

La 58° edizione della Biennale d'arte di Venezia 2019, a cura di Ralph Rugoff, *May you living in interesting times* si qualifica come una delle più interessanti degli ultimi anni proprio per i tre motivi evidenziati nel titolo. Innanzi tutto si è infatti registrato un significativo ritorno a quella che, piaccia o meno e non ostante tutte le profezie sulla sua presunta “morte”, è stata la prima e per almeno un millennio la principale espressione artistica umana, cioè la pittura, che nelle ultime esposizioni era stata umiliata ed evitata come una lebbrosa. Infatti, senza nulla togliere alle altre tecniche, dalla scultura alle installazioni, dalla fotografia alla video art, dai corto e lungometraggi alle performances, del resto anche in questa edizione ampiamente rappresentate, escludere o quasi la pittura dalla principale rassegna mondiale d'arte contemporanea mi è sempre parso un gravissimo errore cui Rugoff finalmente pone rimedio.

In secondo luogo mai come quest'anno la presenza femminile, non con le belle e vuote parole, ma con concrete proposte espositive, è stata valorizzata. Si è così confermato un dato ormai incontrovertibile, e cioè che le donne artiste non solo hanno raggiunto, ma spesso superato, per qualità, coraggio, scelte innovative ed anche semplicemente per numero di esponenti, i loro colleghi maschi, come confermano la Accademie di Belle Arti di tutto il mondo dove le studentesse sono molto più numerose degli studenti.

E per terza ragione va sottolineato come il Continente africano emerga con grande potenza come uno dei cantieri creativi più stimolanti del pianeta, sia al livello dei Padiglioni nazionali, sia al livello dei singoli artisti, fra l'altro già ampiamente premiati dal mercato dell'arte; ed anche se spesso molti di loro ormai vivono e operano in Europa o in Nord America, continuano a rivendicare con orgoglio quel concetto di *négritude* teorizzato a suo tempo da Léopold Senghor e che oggi si preferisce definire *blackness*.

Infine aggiungo che è stata una piacevole sorpresa notare la presenza utilissima del cosiddetto “Catalogo attivo”, cioè delle giovani guide cortesi, preparate e sempre pronte a soddisfare ogni richiesta e curiosità dei visitatori. Questo, però, a me che ho a lungo insegnato proprio nelle facoltà o nei Dipartimenti di Beni Culturali, induce ad una ulteriore riflessione: quanto spreco di risorse e di umana intelligenza stiamo producendo nello sfornare giovani volenterosi e spesso qualificati che troveranno (tranne rare eccezioni) solo lavori precari, mentre potrebbero essere

impiegati con grande profitto in quella valorizzazione del nostro patrimonio artistico da sempre sbandierata ma mai attuata e certo inattuabile se si continuerà a volerla fare a costo zero.

Veniamo finalmente a parlare dei singoli protagonisti, cominciando da tre personalità che incarnano proprio i punti secondo e terzo che citavo all'inizio. La prima è Zanele Muholi: attivista visiva, come ama definirsi piuttosto che fotografa, che vive e lavora a Johannesburg e qui a Venezia "buca" letteralmente gli spazi che le sono stati affidati con degli autoritratti dal potente e magnetico impatto visivo (fig.11), che sono insieme opere d'arte, coraggiose provocazioni e veri e propri manifesti politici: «Di fronte a tutte le sfide che le donne lesbiche nere incontrano ogni giorno – ha dichiarato l'artista - ho intrapreso un viaggio di attivismo visivo per assicurare visibilità alla comunità *queer* nera. È importante marcare, mappare e preservare i nostri mo(vi)menti attraverso storie visive di riferimento per i posteri, in modo che le future generazioni possano sapere che siamo stati qui».

Nel 2014 Muholi ha iniziato a lavorare su 365 autoritratti, in parte esposti alla Biennale, per la serie *Somnyama Ngonyama* di cui la scrittrice e storica della cultura Maurice Berger ha scritto: «Gli autoritratti funzionano a vari livelli e rendono omaggio alla storia delle donne di colore in Africa e oltre, le leonesse oscure del titolo del libro. Reinterpretano l'identità nera in modi che sono in gran parte personali ma inevitabilmente politici. E sfidano gli stereotipi e gli standard oppressivi di bellezza che spesso ignorano le persone di colore».

La seconda personalità è quella di Njideka Akunyili Crosby, nata in Nigeria ma emigrata da adolescente negli Stati Uniti e che sa far emergere in modo originale, nella sua produzione artistica, questa doppia identità culturale. La sua è una tecnica molto stratificata e complessa in cui convivono pittura ad acrilico, decalcomanie, matite colorate, carboncino, collage e tessuti su carta in un insieme dal forte impatto visivo che produce effetti diversi ed a volte spiazzanti a seconda che le sue tele siano viste da lontano, oppure che vi si avvicini come in una sorta di percorso iniziatico di graduale approccio alla radice più profonda della realtà nigeriana.

Indubbiamente in pittura esistono opere urlate, e ve ne sono molte anche in questa Biennale, oppure opere silenziose e come sospese, e questo è il caso della Akunjkili, con i suoi interni affollatissimi, ora di figure, per lo più quelle della stessa artista e della sua famiglia, ora solo di mobili, quadri appesi alle pareti, oggetti di uso quotidiano, in base al principio della "presentificazione dell'assenza" che è uno degli assiomi della moderna semiotica e che tradotto in parole semplici significa anche che il proprio passato, sia pure remoto, tribale o doloroso, riaffiora là dove meno uno se lo aspetti ed anche quando, come conferma la stessa artista, sembra essere stato rimosso: «Più o meno allo stesso modo in cui gli abitanti delle ex-colonie selezionano e inventano partendo dalle caratteristiche culturali trasmesse loro dai colonizzatori,

io estrapolo dalla mia formazione pittorica occidentale, per inventare un nuovo linguaggio visivo che rappresenti la mia esperienza, che a volte si sente paradossalmente fratturata e intera, di nigeriana cosmopolita».

La terza protagonista è Julie Mehretu, nata ad Addis Abeba e che attualmente vive e lavora a New York. La sua produzione pittorica consiste essenzialmente in grandi tele sulle quali lei, partendo da complesse elaborazioni della computer grafica, applica poi diversi strati di acrilico, ed una moltitudine di segni a matita, a penna e a inchiostro. Ed anche se l'effetto finale rimanda al futurismo come alla *Action painting*, a Kandinskij come a Mirò, il modo in cui esso viene raggiunto è quasi opposto all'istintività dell'astrattismo novecentesco. Si tratta, come spiega la stessa Mehretu di "mappe narrative di luoghi che non sono", ma che forse saranno in un futuro non molto lontano: città (a volte immaginarie, a volte reali come Istanbul) come lacerate da esplosioni nucleari e ridotte in frammenti che poi si possono ricomporre ai nostri occhi come in un puzzle caleidoscopico. Qui a Venezia però, come osserva J. Bryan-Wilson, la pittrice «abbandona i colori vivaci per spostarsi verso una tavolozza più limitata di neri e grigi tenui, sperimentando la creazione del tratto pittorico a partire da un'imprimatura grigia disomogenea, carteggiata per ottenere una superficie liscia. Densi di avvenimenti, questi dipinti brulicano di linee che vanno dal sottile al marcato e, come gran parte delle sue opere, estraggono dal caos una sorta di poesia».

Un po' diverso rispetto ai precedenti è il caso di Michael Armitage: nato a Nairobi, egli attualmente vive e lavora a Londra, ma continua ad avere stretti rapporti con la sua città di provenienza. Si tratta indubbiamente di un artista di grande cultura figurativa, che si nutre dei *Fauves* come dei *Der Blaue Reiter*, di Ensor come di Francis Bacon, e il cui impegno politico e sociale lo accosta per certi versi ai muralisti messicani del primo Novecento: e così come è molto parziale ricondurre i dipinti di Diego Rivera, pieni di simboli ancestrali, fermenti magici, allucinazioni poetiche, richiami alla tradizione Maya, entro la troppo semplicistica etichetta di "figurativi", altrettanto lo è per quelli di Armitage, con i loro richiami all'essenza più profonda, anche tribale, della cultura keniana, dei riti voodoo, della statuaria africana antica. Le sue «sono scene congestionate di cittadini mescolati ad animali ed edifici urbani in collisione con una vegetazione lussureggiante, che si mescolano con passaggi leggeri di astrazione e segni grafici. Eliminando parti della composizione o copiando e incollando un'immagine da un posto all'altro, l'approccio di Armitage sottende un senso di movimento e di urgenza» (O. Bonsu) in opere magnetiche e spiazzanti e nello stesso tempo bellissime da vedere.

Con la giovane statunitense transgender di origine guatemalteca Martine Gutierrez, tra le personalità più affascinanti di questa Biennale, cui penso che una qualche menzione della Giuria

non sarebbe stata per niente inappropriata, la provocazione e l'impegno assumono il fascino patinato di una Rivista di moda o di un film hollywoodiano stile *Sabrina* o *Colazione da Tiffany*. Sono immagini in cui la stessa artista assume i molteplici ruoli di modella, fotografa, stilista e in cui il suo corpo si confonde volutamente con quello di manichini tanto più vicini agli esseri umani quanto la Gutierrez ci appare quasi come una bambola sexi gonfiabile, insieme algida e sensuale, di quella sensualità da internet che essa implicitamente deride: «La società – osserva – perpetua costrutti rigidi, dicotomie come “maschio contro femmina”, “gay contro etero”, “minoranza contro bianco”, realtà contro fantasia”, “dominare contro sottomettere”. Ma la nostra interpretazione di questi costrutti è soggettiva e non immutabile. La realtà, come il genere, è ambigua perché esiste in modo fluido». E questa ambiguità l'artista sa trasmettercela attraverso immagini che sono innanzi tutto delle splendide opere d'arte, che ci rimangono impresse anche se le depuriamo di ogni loro valore provocatorio.

La stessa cosa può dirsi della produzione di Ad Minoliti (Buenos Aires 1980), con la sua rutilante esplosione di stampe su tela o installazioni dagli improbabili colori caramello, rosa shocking, blu elettrico e via dicendo, che pure ci ipnotizzano e ci seducono come se ad agosto entrassimo improvvisamente in un freschissimo e ombrosissimo parco giochi situato nella Valle della Morte o nel deserto del Sahara (fig.12). Si tratta di sfere, cubi, triangoli che si intersecano e si inseguono senza un apparente ordine e che invece seguono una precisa logica rappresentativa che va al di là dell'impatto iniziale, ma vuole tramettere (così come su un altro piano la Martinez) una profonda ribellione verso le consolidate teorie di genere e della contrapposizione binaria maschio-femmina, natura-cultura, ecc. Siamo di fronte, in sostanza, ad un completo rovesciamento dei concetti di ordine e caos, perché quello della Minoliti è un caos programmato, che diventa tale proprio grazie all'ordine geometrico che lo sottende. Sono in sostanza forme e immagini che ci rimandano (non so se volutamente o inconsciamente) a Kandinskij come a Mirò ma strizzano anche l'occhio a Léger ed allo Charlot di *Tempi moderni* e che poi l'artista padroneggia, incastra, interseca in un *continuum* di straripante fascino espressivo.

Non sono belle, (e non vogliono né devono esserlo, anzi sono un vero e proprio pugno nello stomaco) le opere di Teresa Margolles, che una menzione speciale della Giuria l'ha invece meritatamente ottenuta. Il suo *Muro Ciudad Juárez* è composto da pezzi di un muro di cemento preso dalla città di confine tra Messico e Stati Uniti, tristemente famosa per essere uno dei luoghi dove si commettono più femminicidi al mondo, crivellato di buchi di pallottole, sormontato da un groviglio di filo spinato e recante ancora tracce di segni e ghirigori fatti con lo spray. Se non conoscessimo la provenienza di questi mattoni, potrebbero sembrarci far parte di

una installazione di Beuys o di Kunellis, al massimo contaminata da qualche intervento di Banksy, ma è proprio la loro terribile origine a sublimarne l'essenza ed a trasformarli in qualcosa che è contemporaneamente artistico e di denuncia politica, tanto più impressionante quanto più nudo ed antiretorico.

Un rapporto rovesciato tra figurazione ed arte povera lo troviamo invece nelle geniali opere, a loro modo provocatorie anch'esse, dell'albanese, ora residente ad Atene, Andrea Lolis. Si tratta di vere e proprie statue in marmo che, come scrive I. Scott «generano un effetto trompe-l'oeil ed imitano gli oggetti effimeri che l'artista ha visto agli angoli della strada o sulle panchine dei parchi pubblici (sacchi della spazzatura, scatole di cartone e casse di legno iperrealistici). Molte di queste sculture mostrano apparenti danni da usura e presentano superfici rovinate o macchiate, scheggiate oppure semplicemente rotte». Ora intendiamoci subito, se Lolis non possedesse un autentico virtuosismo esecutivo nel maneggiare un materiale così poco malleabile come il marmo egli non potrebbe raggiungere quegli stupefacenti effetti mimetici che invece consegue, rovesciando alla base, come osservavo in precedenza, l'assunto fondamentale dell'arte povera e di quella concettuale. Quest'ultimo consiste infatti nel principio che qualsiasi oggetto, detrito, rifiuto, perfino la merda di manzoniana memoria, può diventare opera d'arte purché l'artista che lo espone decide che debba essere così.

Naturalmente non si vuole negare l'effetto dirompente, antiaccademico e per certi versi salutarmente liberatorio che ciò ha avuto nel rovesciare schemi consolidati e gerarchie ormai vetuste. Col passare del tempo, però, si è avuta una sorta di accademizzazione dell'anti accademia ed il "mercato" ha finito per inglobare, normalizzare e "musealizzare" ogni forma di contrapposizione al sistema dominante, tanto che anche Banksy, il più rivoluzionario degli artisti viventi, ha di recente dichiarato «io dico a me stesso che uso l'arte per promuovere il dissenso ma forse sto piuttosto usando il dissenso per promuovere la mia arte». Comunque, dissenso o no, gli artisti "concettuali" riescono ancora a produrre splendide opere, come questa Biennale conferma, ma non è questo che ora mi interessa, quanto ribadire il punto di vista di Lolis come emerge dalla sua produzione e che richiama la celebre affermazione attribuita a Caravaggio: «occorre tanta "manifattura" a fare un vaso di fiori che una figura umana».

La "nobiltà" delle statue, dunque, non dipende dal loro soggetto, che può essere un sacco di spazzatura o un generale a cavallo, quanto dalla tecnica, dal materiale e dall'abilità dell'artista che le esegue. Il che, anche se ovviamente Lolis non ha mai letto i miei scritti, corrisponde in definitiva a quanto io vado sostenendo da tempo: «L'arte vive del suo indissolubile rapporto tra mente e mano, tra lavoro e intelletto. Per tanto la vera distinzione non può più porsi tra artisti figurativi e artisti astratti o concettuali, ma tra coloro che sanno usare insieme la mente e la

mano, qualsiasi tipo di arte facciano e coloro che non sanno farlo». E Lolis questo sa farlo molto bene.

Anche l'Ucraina Zhanna Kadyrova usa una tecnica antica come il mosaico per le sue modernissime installazioni che strizzano l'occhio alla Pop Art e contemporaneamente intendono interagire con lo spettatore in un modo molto più diretto. Con *Market*, ad esempio, il confine tra realtà e finzione è estremamente labile, non nel senso che i suoi cocomeri, salami, banane, formaggi fatti di ceramica, specchi, cemento, possano per un momento sembrare veri, ma perché proprio la loro finzione attira e coinvolge lo spettatore in un processo che è contemporaneamente di seduzione e di rigetto, che ci attrae con i suoi colori sgargianti e ci raggela con la freddezza asettica dei materiali usati. La versione di *Second Hand*, esposta al Padiglione centrale presenta invece capi d'abbigliamento e biancheria creati con piastrelle di ceramica provenienti da un hotel di Venezia, mentre altre volte l'artista ha usato il materiale recuperato da fabbriche ucraine dell'epoca sovietica ormai in disuso. E in questo caso il riferimento al Costruttivismo russo ed a Malevich mi sembra evidente, così come la critica alla spersonalizzazione dell'essere umano simile a un manichino, che può riguardare tanto i regimi autoritari quanto gli eccessi di una società capitalistica che tutto riduce a merce.

Questo tipo di critica sottende in modo ancora più esplicito il lavoro di Yin Xiuzhen (Pechino 1963) una delle artiste cinesi più geniali e prolifiche. Abilissima cucitrice come la madre e le sorelle, che l'aiutano nel suo lavoro - come ha scritto di recente S. Ferrari - Yin crea fantasiose installazioni usando il tessuto che ricava da indumenti smessi. Da quest'idea ha tratto una gran varietà di lavori, che trovano nella serie *Portable Cities* uno dei momenti più significativi: città di stoffa in miniatura sistemate nel vano di una valigia. Sono opere in cui «vengono a raccogliersi tre strati di memoria: *personale*, quella di Yin, del suo viaggio, delle ore dedicate al cucito; *collettiva*, quella degli abitanti della città, trattenuta simbolicamente nei loro vestiti dismessi; *storica*, quella della città stessa, che si specchia nella sua architettura, caratteristica che assume un valore particolare nelle metropoli cinesi, teatro negli ultimi decenni di una velocissima metamorfosi estetica, con conseguenze drastiche sull'ambiente e sullo stile di vita dei cittadini». Proprio i vestiti usati, presentati ai Giardini, sono i protagonisti di *Bookshelf No.7*, dove alcune librerie di legno avvolte da abiti ospitano volumi fatti di tessuto che sono un ritratto del vecchio proprietario.

Ma è in *Troian*, esposta all'Arsenale (fig.13), che Yi raggiunge il suo vertice espressivo con una statua fatta tutta con resti di aeroplani dismessi e ricoperti dai soliti stracci, raffigurante un gigantesco passeggero raggomitato su un sedile nella posizione di atterraggio d'emergenza indicata sulle carte di volo. E' un'immagine insieme inquietante e poetica, una sorta di moderno

monumento equestre postmoderno, che dà voce alle riflessioni care all'artista sul rapporto uomo macchina, cultura e natura, tradizione e progresso. Tutto questo, però, non avviene a scapito della sua intrinseca qualità estetica, anzi la rafforza: in altre parole, *Troian* è innanzitutto una splendida opera d'arte godibile come tale, e al contempo una potente riflessione sull'effetto deleterio di una globalizzazione senza regole che ne potenzia il valore.

Tornando alla pittura, non si può non condividere il giusto rilievo dato all'afroamericano Henry Taylor ed alla sua coloratissima "commedia umana" fatta di pazienti psichiatrici, familiari, personaggi storici, semplici passanti: «Dipingo tutti o ci provo: - dice l'artista - cerco di catturare il momento in cui sono con qualcuno che potrebbe essere un mio amico, un vicino, una celebrità o un senz'altro». Nel trittico dell'Arsenale egli riunisce tre storie apparentemente prive di rapporto tra loro ma in realtà unite da un sotteso messaggio politico ed antirazzista. Il primo pannello presenta un ritratto dell'eroe rivoluzionario haitiano Toussaint Louverture e si rifà anche alla pittura naïve di quel paese innervandola però con la sua potente furia espressionista; il secondo pannello è un tributo a *Remember Revolution#1*, tratto dalla serie di dipinti di Richard Pryor realizzati da Glenn Ligon; infine il terzo acrilico, quello che mi ha colpito di più, si ispira ad una fotografia che ritrae alcuni partecipanti al funerale di Carol Robertson, una delle quattro ragazzine rimaste uccise nel 1963 nel bombardamento di una chiesa battista a Birmingham, in Alabama e con quella quasi ossessiva ripetizione dei volti attoniti degli astanti di colore che contrasta con i loro coloratissimi vestiti e col cielo di un celeste da cartolina mi fa venire in mente l'incendiaria forza espressiva del bellissimo film di Alan Parker *Mississippi burning* interpretato da uno straordinario Gene Hackman.

Tra le sue opere esposte ai Giardini spicca senz'altro *Hammons meets a hyena on holiday*, ispirata ad una fotografia di David Hammons *Blitz-aard Ball Sale* nella quale questo stesso artista si improvvisa venditore di palle di neve. Ma con il solito effetto straniante che gli è proprio, Taylor sostituisce lo sfondo newyorchese con la moschea di Jenné (e quindi maliana e non malese come compare nella Guida Breve della Biennale) che occupa più della metà del quadro con il suo fiammeggiante color ocra che si staglia su un cielo celeste quasi magrittiano; completa poi il tono surreale della scena un vestito di Babbo Natale appeso ad un cancello, la iena minacciosa che dà anche il titolo all'opera, le bianche palle di neve che miracolosamente resistono al clima torrido che traspare dall'insieme e infine, ultimo tocco ironico e geniale di questo piccolo capolavoro, una slitta trainata da un gruppo di renne volanti sull'estrema sinistra. Quanto alle partecipazioni nazionali, escludendo la Lituania, vincitrice del Leone d'Oro, di cui scriverò in un altro articolo su questo stesso numero, la mia personale *Top five* vede al primo posto l'installazione della Russia, il cui titolo *Lc. 15:11-32* si riferisce al capitolo del *Vangelo di*

Luca in cui è raccontata *la Parabola del Figliol Prodigio*. Si tratta di un gigantesco *tableau vivant* ispirato al celebre dipinto di Rembrandt avente lo stesso soggetto e conservato all'Ermitage, ma è anche una sorta di viaggio iniziatico e immersivo che conduce il visitatore, quasi novello Orfeo ipnotizzato dalle atmosfere sulfuree e dai prevalenti toni di rosso fuoco dell'ambiente, verso una sorta di Paradiso perduto o piuttosto di mitico Ade.

Qui, invece che di fronte ad Euridice, egli si trova davanti ad una serie di sculture in legno che si muovono meccanicamente a intervalli stabiliti e ad alcune riproduzioni, anch'esse in legno, di opere d'arte dell'Hermitage che scorrono su dei binari e si ispirano ai complessi congegni meccanici del Palazzo d'Inverno. Ma troviamo ancora una ricostruzione immaginaria di una delle più visitate sale dello stesso Hermitage insieme all'atelier di un artista le cui finestre si affacciano sui conflitti e le guerre che turbano il mondo attuale.

Uscendo dal Padiglione e tornato "a riveder le stelle" questo visitatore si sente ancora coinvolto emotivamente, come se avesse assistito ad un film o visitato un museo che lo ha particolarmente affascinato. E dico questo perché in effetti *Lc. 15:11-32* supera i confini tra realtà e immaginazione, cinema e teatro, arte e artigianato ed è il frutto di uno splendido lavoro di équipe coordinato dal direttore dell'Hermitage Mikhail Piotrovsky, dal geniale e poliedrico artista Alexander Shishkin-Hokusai e dal celebre regista Alexander Sokurov, che ad esempio nel bellissimo *Faust* vincitore del Leone d'Oro alla mostra del Cinema di Venezia del 2011 ci aveva già regalato atmosfere sulfuree, inquadrature e scene in perfetta simbiosi tra arte e cinema, poesia e mistero che ritroviamo in questa complessa macchina visiva.

Alla sua prima partecipazione alla Biennale veneziana il Ghana ha molto favorevolmente impressionato critica e pubblico ed ha confermato quanto sostenevo in precedenza circa la vitalità del continente africano e la specificità di quel concetto che Senghor chiamava *négritude* ed oggi si preferisce definire come *blackness*. A questo proposito, l'ottima curatrice del Padiglione Nana Oforiatta Ayim in una recente intervista ad "Art Tribune" ha dichiarato: «Quando vivevo in Europa trovavo l'idea di *blackness* limitante. Sono originaria del Ghana, che è qualcosa di specifico e tangibile, ma quando sono tornata a casa e non ho più dovuto difendermi dal peso dell'essere di pelle nera, sempre presente nel mondo occidentale, ho realizzato che c'era una comunione, non nella maniera in cui l'idea di *blackness* è stata integrata nella società occidentale come qualcosa di negativo o interiorizzata nei Paesi di provenienza, ma nella traiettoria di una comune origine frammentata dal commercio degli schiavi attraverso l'Atlantico e caratterizzata spesso e volentieri da resilienza, dallo spirito di sopravvivenza, dall'idea di connessione e trasformazione».

Tutti elementi che trovano qui a Venezia la loro più autentica ragion d'essere grazie ad un team

di artisti di altissima qualità. Felicia Ansah, la prima fotografa professionista del Paese, già ai tempi del fondatore del Ghana indipendente Nkawe Nkruma. La pittrice Lynette Yadom-Boakye, autrice di splendidi ritratti dalla particolare forza espressiva ed eleganza del segno, in cui l'innata flessuosità dei corpi ed il colore bruno della pelle esibiti con grande fierezza e senza infingimenti diventano quasi un inno alla bellezza dell'essere africano. L'istallazione di El Anatsui, una sorta di grande arazzo fatto con lattine d'alluminio, creta, tessuto, tappi schiacciati e appiattiti che riprende la più autentica tradizione autoctona coniugandola con la modernità dei materiali e delle tecniche. Ed infine l'altra istallazione che fa il verso "alla carcassa della storia" di Ibrahim Mahama, e i documentari ed i video di John Akomfrah e Selasi Awusi Sosu.

Mondo Cane, il titolo dell'esposizione curata da Jos de Gruyter e Harald Thys per il Padiglione del Belgio e che ha ottenuto una menzione speciale della Giuria, è ripreso del celebre film di Gualtiero Jacopetti del 1962, una sorta di docu-horror che all'epoca ottenne un grande successo e suscitò altrettante polemiche. Non si tratta di una scelta casuale perché, come recita la scheda della *Guida Breve* di quest'edizione anche «questa mostra rispecchia la condizione umana ed è composta da una serie di marionette automatizzate, sparse tra disegni di grandi dimensioni che raffigurano scene bucoliche e reti metalliche che separano gli angoli laterali del Padiglione. Alcune marionette vestono i panni di artigiani (un musicista, un artigiano, un arrotino, un calzolaio) che mettono religiosamente in pratica le proprie capacità. E' un mondo puro, immacolato, ai cui confini si dipana un altro universo, popolato da zombi, psicopatici ed emarginati fuori controllo» che con il primo non ha nulla a che fare, come in una sorta di gioco di specchi deformante.

Bisogna dire che l'idea di un "parco giochi del disorientamento" non è nuova ed è già venuta nel 2015 a quel genio della provocazione che è Bansky con "Dismaland", ma questa piccola giostra degli orrori veneziana ha un sapore molto diverso e innanzi tutto si fa ammirare per la straordinaria qualità delle statuette esposte ma anche per tutti i riferimenti artistici e letterari che sottintende, da Bosch a Magritte, per rimanere in ambito fiammingo. Ma ancora alle atmosfere macabro oniriche di *Bruges la morte* di Rodenbach, ai tanti assassini di ogni genere che popolano i romanzi di Simenon, alle ambientazioni noir e claustrofobiche di certi film di Polanski, fino al più recente *Bruges la coscienza dell'assassino* con il pluripremiato Colin Farrell, in cui criminali, nani, saltimbanchi, prostitute intrecciano le loro storie di amore e di morte nella sonnacchiosa e splendida città delle Fiandre.

Gioiosamente trasgressivo e sontuosamente post barocco non mi pare che il Padiglione del Perù, uno dei più originali di questa edizione, abbia avuto l'attenzione della critica che avrebbe meritato. Lo spettatore è subito accolto da un enorme murale di azulejos di Cristian Bendayàn

Amazonas, una sorta di coloratissima *mise en scène* a metà strada tra un carnevale transgender e uno spettacolo di burlesque amazzonico che fa il verso alle cartoline colorate e ritoccate che riprendevano delle indios della foresta pluviale intorno alla cittadina di Iquitos dove a fine Ottocento si era scatenata una sorta di corsa al caucciù e che aveva vissuto un effimero e decadente splendore. E' comunque l'intero spazio espositivo a risultare coinvolgente e se vogliamo anche (volutamente) eccessivo, con un mix di immagini e rimandi alla cultura indigena, alla religione, alla entomologia che se riletti e rimeditati dopo un primo disorientamento non possono non lasciare nel visitatore più di un motivo di riflessione sui disastri della forestazione selvaggia, del colonialismo culturale, dello sfruttamento delle minoranze.

Quinto della mia personale lista è ancora il Padiglione di un Paese africano esordiente alla Biennale, il Madagascar, che conferma la vitalità di questo Continente. Si tratta di un allestimento assolutamente opposto a quello peruviano appena descritto: quanto quello è rumoroso e ridondante tanto questo è silente e come sospeso. Qui «Joël Andrianomea - come recita la scheda di presentazione – inventa un universo onirico da attraversare, una notte di carte d'amore e morte nelle notti di Antananarivo...omaggio alla grandiosità dell'oltretenero e al suo aggirarsi desolato che si piega, si spiega, canta e ride con l'arrivo della nostalgia». Sono solo delle gigantesche righe di carta di dimensioni variabili e dei suoni soffusi che ti avvolgono e affasciano col loro non detto o solo sussurrato e che ti fanno effettivamente immaginare cieli notturni, fiumi al chiaro di luna, fragili castelli di sabbia o semplicemente una stanza al buio dove lasciarsi cullare da una musica appena avvertita in lontananza.

Se poi dovessi assegnare un Leone di Legno alla peggiore installazione, non potrei non citare il Padiglione spagnolo. Infatti comprendo e apprezzo le provocazioni che abbiano un senso ed un fine preciso, e molte ne ho citate in precedenza, ma mostrare una signora, in questo caso la stessa artista Itziar Okariz, che piscia in piedi sotto la pioggia per un tempo interminabile non è provocazione, ma solo volgarità gratuita ed ingiustificabile. Per concludere con la Biennale e venendo al Padiglione italiano, su di esso non posso dire nulla, perché il nulla, per definizione, è incommentabile.

Piuttosto, intendo soffermarmi ora su un'altra mostra veneziana che si è tenuta, dal 10 maggio al 3 novembre, presso la splendida sede espositiva della Ca' Foscari a Dorsoduro. Si tratta di *Gely Korzhev. Back to Venice*, che ripresenta dopo 57 anni dalla sua partecipazione alla XXXI Biennale, una delle figure più eminenti del panorama pittorico del Novecento russo ed esponente di primo piano del cosiddetto "stile severo" che cercava, pur entro i perimetri del realismo socialista, una via d'uscita dalle rigide imposizioni dello stalinismo. Si era nel 1962, in

piena epoca kruscheviana, e Larisa Salmina, il commissario del Padiglione Russo, esplicitava così i criteri con cui erano stati selezionati gli artisti del proprio paese: «L'arte sovietica è rappresentata alla XXXI Biennale di Venezia da alcune personalità appartenenti a varie nazionalità e generazioni. L'opera di questi artisti dà una chiara idea di quanto siano numerose le maniere creative, di quanto sia ricca la tematica che illustra la vita del nostro popolo, e di come sia profondamente umana l'arte sovietica».

Va detto però che allora come anche oggi, almeno in Italia, la vicenda critica riguardante Korzev si è concentrata più che sulle sue intrinseche qualità estetiche, sul lato politico delle sue posizioni e sulle apparenti contraddizioni che lo animavano, perché, allora come oggi, si faticava a comprendere come si potesse essere allo stesso tempo, orgogliosamente comunisti ed altrettanto convintamente antistalinisti. Ma è solo in questo contesto che si può apprezzare il gesto da lui compiuto alla fine degli anni Novanta, quando l'artista ha rifiutato un premio conferitogli dal governo della Federazione Russa con le seguenti motivazioni: «Sono nato in Unione Sovietica e ho creduto sinceramente nelle idee e negli ideali di quei tempi. Oggi sono considerati un errore storico. Ora la Russia ha un sistema sociale direttamente opposto a quello in cui io, come artista, sono cresciuto. L'accettazione di un premio di Stato sarebbe uguale a una confessione della mia ipocrisia durante tutta la mia carriera artistica. Chiedo che voi accogliate il mio rifiuto con la dovuta comprensione».

Artista sempre scomodo dunque, come del resto dovrebbero essere tutti gli intellettuali degni di questo nome, il cui compito dovrebbe anche essere quello di porsi come “coscienza critica” del regime cui pure appartengono. A questo proposito voglio brevemente soffermarmi sulla differenza tra “ideologia” e “propaganda” così ben delineata a suo tempo da Arnold Hauser. Nella prima le pulsioni estetiche prevalgono su quelle politiche e sociali e le opere d'arte vivono di una propria luce anche al di fuori del momento contingente in cui sono state prodotte, come è il caso appunto di Korzev. Nella seconda è vero il contrario, come le immagini di operai muscolosi e kolchoziane felici di artisti quali Aleksandr Samochvalov o Vera Muchina, per restare in ambito staliniano, ben dimostrano.

Tornando a Korzev, comunque, per comprenderlo appieno non si può non fare riferimento a quell'«anima russa» che è un'entità culturale, spirituale e direi ancestrale, prima che geografica, senza tenere conto della quale il nostro sguardo su quell'immensa nazione sarà sempre sfocato. E per quel che riguarda ciò che io definivo prima pulsioni estetiche, è certo vero che i suoi dipinti sono pieni di un rosso magnifico e squillante che inizialmente rappresenta soprattutto bandiere e drappi simboli dell'Unione Sovietica, ma poi finisce col brillare di una luce propria e divenire, appunto, una sorta di cifra espressiva del nostro artista un po' come (*mutatis*

mutandis) lo era il blu per Yves Klein. Così, se il drappo che in *Alzando la bandiera* un civile inginocchiato prende dalle mani di un compagno caduto è ancora simbolo della lotta del proletariato, esso man mano andrà assumendo altri significati, fino a divenire un semplice elemento ornamentale. In *Il nuovo slogan*, ad esempio, la tela rossa diviene quasi un sipario di quinta che invade una stanza grigia dove una donna stira in piedi, anch'essa vestita di grigio, e con bene in vista una vecchia macchina da cucire. Mentre nella bellissima *Natura morta con oggetti rossi*, questo colore diviene un puro espediente cromatico.

Tra i dipinti presentati a Venezia, comunque, sono stati due splendidi nudi di donna a colpirmi in modo particolare. In *Marusja*, abbiamo una donna nuda, probabilmente una contadina, sdraiata su uno strano sfondo privo di profondità, con il solito fazzoletto rosso sul capo e dei rozzi stivali ai piedi, e ancora in primo piano un catino e una bottiglia malmessa a conferire al tutto un insieme di erotismo e di miseria, con l'ostentazione delle carni macerate degne del miglior Lucien Freud e come rinvigorite dalla sensualità rubensiana. I toni diventano più soffusi in *Mattina grigia*, con ancora un bel nudo femminile sdraiato questa volta su candide lenzuola e sullo sfondo, attraverso ampie vetrate, un paesaggio urbano, da periferia sovietica, nebbioso e grigio come il cielo pieno di nuvole. E' questo un dipinto che somiglia in modo stupefacente ad una opera della pittrice tedesca Lotte Laserstein, *Il mio studio*, del 1928, che cito in altra sede in questo stesso numero, e che sicuramente Korzev non poteva conoscere, a dimostrazione di come artisti diversi e per vie diverse giungono a volte a conclusioni estetiche molto simili.

La parte finale dell'esposizione si concentra poi giustamente sull'ultimo periodo di attività del nostro artista, lacerato tra l'amore per la sua terra e il suo totale disorientamento per la fine del regime sovietico e degli ideali in cui egli pure aveva convintamente creduto: sono miseri interni dostoyevskyani, minacciosi mostri kafkiani, scheletri che invadono la scena in un'orrida Danza macabra.

Per una lettura delle fenomenologie artistiche mediterranee tra XV e XVI secolo attraverso alcuni esempi

LUIGI AGUS

Accademia di Belle Arti di Palermo – Real Academia de Córdoba

Il Mediterraneo durante i primi cinque secoli dopo il primo Millennio, rappresentò il principale canale di comunicazione commerciale dell'Occidente cristiano. Dai suoi porti salpavano e approdavano navi cariche di merci, ma soprattutto persone, che con loro portavano conoscenze e cultura. Tali rotte, ancora in parte sconosciute e oggetto di scarsa attenzione da parte degli storici dell'arte, risultano fondamentali per decifrare, in particolare, i cosiddetti fenomeni artistici minori, che in quei secoli interessavano le due grandi penisole e le isole del *Mare Nostrum* occidentale.

Fenomenologia che, *stricto sensu*, non può essere catalogata solo attraverso le usuali "etichette" stilistiche, che, ripercorrendo la tesi formulata da Robert Rosenblum, risultano rigidamente astratte e costruite senza prendere in considerazione le molteplici varietà delle realtà artistiche che pretenderebbero includere¹. In effetti, l'arte occidentale che si sviluppò tra il basso medioevo e il rinascimento, è frutto di differenti culture e di distinte identità linguistiche che in contemporanea nacquero e si affermarono. Tali culture, nel senso antropologico del termine, assorbono e trasformarono gli stimoli esterni, adattandoli al proprio linguaggio espressivo, così come avvenne per le lingue. In questo senso potremmo parlare tranquillamente di lingue e dialetti delle arti visive, formate attraverso ben precisi sostrati e aggiornate attraverso l'assorbimento parziale di adstrati.

Solo attraverso tale lente, credo, sia possibile spiegare, per esempio, le straordinarie soluzioni tettoniche che l'architetto Matteo Carnilivari adottò in Sicilia, attraverso cui riuscì coniugare in modo mirabile la tradizione normanna, il gotico internazionale e il rinascimento italiano (conosciuto attraverso Domenico Gagini, che, prima di arrivare nell'Isola, era passato a Firenze e Napoli), parlando perfettamente l'idioma della popolazione locale, che aveva una marcata sensibilità per le colonne divisorie, utilizzate successivamente su larga scala nel Seicento e nel Settecento nella medesima regione². Altro esempio che si potrebbe avanzare, sempre restando nel meridione italiano, è quello della diffusione del bugnato a punta di diamante, derivante da quello adottato per le basi delle torri di Castelnuovo di Napoli, ripreso per la prima volta nel

¹ A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino (1993) 2003², p. XXI.

² M. R. Nobile, *Chiese colonnari in Sicilia (XVI secolo)*, Palermo 2010.

palazzo di Roberto Sanseverino (1470 ca.) della stessa città partenopea, quindi a Palazzo Sterepinto di Sciacca (1501), nella Giudecca a Trapani (XVI sec.), nel Palazzo dei Tufi a Lauro di Nola (1513-29) e in altri della zona barese (fine XV, inizi XVI secolo), essendo presto esportato al nord in Palazzo Bevilacqua a Bologna (1477-82), Palazzo Raimondi a Cremona (1496), Palazzo dei Diamanti a Ferrara (1493-1503), Palazzo Santacroce a Roma (fine XV-inizio XVI secolo) e infine nel Palazzo dei Diamanti di Macerata (metà XVI secolo)³. Una soluzione che ritroviamo, nella variante delle “*cabezas de clavos*” su un paramento liscio, nel Palazzo dei Duchi dell’Infantado di Guadalajara in Spagna (1480-83), la cui decorazione – curiosamente – è definita tipica del “gotico-isabellino”, derivante da simili soluzioni mudejar⁴. Come si vede anche da quest’ultima carrellata, alcuni temi decorativi – da taluni ritenuti identificativi di un determinato stile – hanno in realtà provenienze differenti e risultano adottati anche in contesti in cui mai ci potremmo aspettare di trovarli.

Esempi non isolati e a cui possiamo sommare perfino i principali architetti fiorentini del primo rinascimento, come Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti, i quali non si discostarono troppo dallo “stile” di alcuni edifici romanici della stessa città toscana: entrambi, infatti, riprendendo partiti decorativi e soluzioni architettoniche presenti nel Battistero e nella chiesa di San Miniato al Monte. In tal senso la “cesura” del rinascimento quasi scompare dietro un velo alla cui trama corrisponde l’eredità di una tradizione senza tempo, e all’ordito le novità tecniche sviluppate all’interno delle botteghe e dei cantieri artistici.

Eredità degli illustri antenati (ossia *norma*) e sviluppo delle conoscenze tecniche (ovvero *capriccio*), rappresentano i due elementi fondamentali per interpretare il rinascimento, come anche la successiva età barocca, nient’altro che estensioni estreme del medioevo, arricchite da novità tecniche, come la prospettiva di Brunelleschi, lo sfumato di Leonardo o la *terribilità* di Michelangelo, e tecnologiche, come la stampa a caratteri mobili, che ebbe un ruolo fondamentale per la diffusione della cultura greca e latina tra la seconda metà del XV secolo e quello seguente.

Caso più noto e che contribuisce ancor più a chiarire tale concetto è la rappresentazione nelle arti visive del nudo femminile derivante dal prototipo classico della *Venus pudica*, noto fin dal XIII secolo e che servì come modello per la personificazione della *Prudenza* del pulpito della cattedrale pisana scolpito da Giovanni Pisano nel 1310, così come per la *Eva* dipinta da

³ B. de Divitiis, *Le dimore del Rinascimento a Napoli*, in A. E. Denunzio et al. (edd.), *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zavallos Sigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Napoli 2013, p. 133.

⁴ F. Layna Serrano, *El palacio del Infantado*, Guadalajara 1996.

Masaccio nella Cappella Brancacci della chiesa fiorentina del Carmine (1426-27) e per le Veneri di Botticelli (1482-84) e Lorenzo di Credi (1493-94), entrambe custodite agli Uffizi. La differenza tra le prime due e le successive è che il prototipo classico per Pisano e Masaccio costituisce un modello proporzionale e ideale per rappresentare il nudo femminile indipendentemente da chi rappresenta (una virtù positiva nel caso di Pisano o un esempio negativo nel caso di Masaccio); mentre Botticelli e Di Credi ne ripropongono l'identità dimenticata, anche se solo con una funzione simbolico-morale, tralasciandone quindi il senso religioso originario. Non credo sia un caso che tra Masaccio e Botticelli si collochi l'invenzione della stampa a caratteri mobili, con la relativa e conseguente diffusione capillare dei testi classici. L'esempio italiano di una continuità sostanziale tra antichità, gotico e rinascimento, può trovare una sua spiegazione attraverso la proposta di Julius von Schlosser e Jacob Burckhardt, secondo i quali la Penisola conobbe solo marginalmente il medioevo, o meglio che là, prima che in altri luoghi, si dissiparono prima il velo della fede, la paura e le illusioni puerili che, secondo Burckhardt, caratterizzarono il medioevo⁵. Di fatto il senso di fede per il trascendente e il timore per l'inconoscibile, accompagnano l'umanità dal principio fino all'Illuminismo, ossia a metà del XVIII secolo, così come la loro intensità dipende da una questione individuale, più che da un'epoca o una cultura.

In tal senso, e andando oltre la Penisola Italiana, il celebre *Cavaliere di Bamberg*, realizzato tra il 1225 e il 1237, costituisce una testimonianza fondamentale di un ininterrotto sguardo verso l'arte classica, tradotto, per quanto riguarda il caso specifico, in tedesco. Un pietra miliare lungo un cammino che unisce, ad esempio, il linguaggio della statua equestre di *M. Nonius Balbus*, proveniente da Ercolano ed oggi al Museo Archeologico di Napoli (20 a.C.-14 d.C.); il *Monumento a Barnabò Visconti* di Milano, di Bonino da Campione (1363-85); il *Monumento a Paolo Savelli* della chiesa dei Frari di Venezia, attribuito a Jacopo della Quercia (1405-10) con il *Gattamelata* di Donatello a Padova (1447-53), dove finalmente viene accolta in modo quasi integrale l'eredità romana del *Marco Aurelio* (175 d.C.), pur rivisitata attraverso la nuova sensibilità quattrocentesca, con cui si tentava di coniugare la tendenza per un gusto sempre più marcatamente realistico, sviluppatosi a partire dal XII secolo con le idee di Suger per Saint-Denis⁶, con gli illustri esempi dell'antichità classica.

Esempio ed esperienza sono i due pilastri che reggono l'atto artistico dal basso Medioevo fino almeno a metà del XVIII secolo, quando, attraverso una lettura esclusivamente estetica degli

⁵ J. Von Schlosser, *L'arte del medioevo*, Torino (1961) 2004³, p. 81.

⁶ E. Panofsky, *Il significato delle arti visive*, Torino (1955) 2010⁴, pp. 107-145.

oggetti artistici, si attua una separazione tra i concetti di artigiano e artista⁷. Un cambio di vedute che produsse anche una mutazione lessicale e concettuale, che ancora altera e modifica la corretta lettura della fenomenologia artistica del Medioevo e dell'età moderna, soprattutto quando l'oggetto artistico è interpretato come una "creazione" originale, frutto dell'immaginazione ispirata ed estemporanea di un "genio": ossia qualcosa che pretende essere contemplata, esclusivamente, da un punto di vista estetico; mentre si tratta di un artefatto frutto di talento, abilità, emulazione (dei maestri del passato) e imitazione (della natura), che ha o, in un dato tempo, aveva una sua propria utilità⁸.

In tal senso la contemplazione estetica, la lettura purovisibilista e formalista risultano secondarie rispetto alla funzione che lo stesso oggetto artistico aveva, quindi l'espressione artistica non può essere interpretata, come sosteneva Croce, come "attività autonoma rispetto alla logica"⁹, quanto piuttosto un atto razionale, frutto di studio ed esperienza (a volte collettiva, come accadeva nelle grandi botteghe medievali, rinascimentali o barocche), finalizzato all'espressione di un messaggio determinato secondo un linguaggio visivo comune, proprio di un'epoca e una di una cultura.

Tale definizione ci permette di leggere, come si argomentava fin dal principio, i fenomeni artistici "minori" (o *provinciali*, secondo una definizione formalista) da un nuovo punto di vista, che partendo dal contesto culturale, riscopre un linguaggio comune, con il suo lessico, la sua sintassi, la sua morfologia e la sua grammatica, per giungere ai "fonemi" e ai "morfemi", ossia ciascuno degli elementi della composizione, che uniti tra loro assumono un significato proprio e definitivo.

L'utilità propria dell'artefatto risiede nel suo valore comunicativo, espresso attraverso gli elementi noti del linguaggio, che secondo le norme della retorica, si ordinavano secondo certe regole per *docere et probare*, ossia mostrare e convincere; *delectare*, ossia catturare l'attenzione attraverso un discorso articolato e vivace e *movere*, ossia commuovere il pubblico, cosicché aderisca alla tesi espressa. A tali finalità si giungeva attraverso una sequenza di cinque tappe precise, che l'artigiano-artista apprendeva fin da piccolo e quasi spontaneamente durante il suo apprendistato a bottega, corrispondenti all'*inventio* (le idee per esprimere la tesi), la *dispositio* (l'organizzazione formale degli elementi), la *elocutio* (la scelta di un lessico appropriato e di una

⁷ L. Shiner, *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, Torino 2010, pp. 136-139.

⁸ Ivi, p. 155.

⁹ Von Schlosser, cit., p. 3

sintassi adeguata), la *mneme* (la memoria, che nel caso delle arti visive era riferita alle capacità tecniche) e infine l'*actio*, ossia l'azione vera e propria.

Percorso lucidamente tracciato e assimilato nella pratica di bottega: officina dove si traducevano i concetti astrattamente espressi in immagini concrete¹⁰. Un processo, che per le immagini sacre, doveva anche tener conto dei quattro "sensi", con cui «si possono intendere e deonsi esponere massimamente» le sacre scritture secondo Dante, ovverosia il significato letterale, allegorico, tropologico o morale e anagogico¹¹. Se il primo e il terzo risultano intuitivamente semplici da comprendere, il secondo e il quarto appaiono più complessi, posto che si riferiscono a qualcosa di occulto e non decifrabile. Se il letterale¹² è percepibile direttamente attraverso l'osservazione della scena rappresentata secondo la tradizione iconografica, in modo che risulti riconoscibile e familiare; quello morale¹³ attraverso l'insegnamento che la stessa lascia, servendo come esempio di virtù e abnegazione; quelli allegorico e anagogico ci permettono di leggerne il significato più profondo e individuarne il senso escatologico. Il primo¹⁴ infatti permette di leggere in filigrana l'opera attraverso i dettagli nascosti e il percorso che l'autore aveva individuato per lo spettatore¹⁵; mentre il secondo, che Dante chiama anche *sovrasenso*, ci permette di apprezzare le corrispondenze biunivoche che l'immagine contiene e che la reggono in perfetto equilibrio, in modo che «ne l'uscita de l'anima dal peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate»¹⁶. Un livello più profondo che serve appunto per ritrovare il senso escatologico della composizione¹⁷.

Tali linee metodologiche generali, utilizzate come pratica nelle botteghe europee in età medievale e moderna, vanno a sommarsi al linguaggio particolare di ciascuna cultura e si incrociano con gli stimoli esterni, che potremmo definire adstrati visivi, che sovente

¹⁰ Per un approfondimento sulle prassi di bottega, si veda: R. Cassanelli, *Artisti in bottega. Luoghi e prassi dell'arte alle soglie della modernità*, in: R. Cassanelli (ed.), *La bottega dell'Artista tra medioevo e rinascimento*, Milano 1998, pp. 7-29.

¹¹ Dante, *Convivio*, II, 3-7.

¹² Ivi, II, 3.

¹³ Ivi, II, 5.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Rabano Mauro, *Allegoriae in universam sacram Scripturam* (en *Patrologia Latina*, vol. 112, col. 0849D): «Allegoria vero aliquid in se plus continet, quod per hoc quod locus de rei veritate ad quiddam dat intelligendum de fidei puritate, et sanctae Ecclesiae mysteria, sive praesentia, sive futura, aliud dicens, aliud significans, semper autem figmentis et velatis ostendit».

¹⁶ Dante, *Convivio*, II, 7.

¹⁷ Rabano Mauro, *Allegoriae in universam sacram Scripturam* cit., «Anagoge, id est ad superiora ducens locutio, est quae de praemiis futuris et ea quae in caelis est vita futura sive mysticis seu opertis sermonibus disputat».

influenzavano e modificavano il medesimo linguaggio figurativo. Una dinamica, che nelle città portuali del Mediterraneo, risulta più accentuata e rapida, soprattutto per i grandi volumi di intersambi commerciali, da sempre accompagnati da quelli culturali. Sviluppo che in alcuni casi ricevette maggiori spinte dovute alle corti o gli organi di governo in generale, che in città come Napoli, Barcellona, Valencia, Messina, Palermo, ecc. ricoprivano un ruolo molto rilevante. A queste argomentazioni occorre aggiungere, inoltre, che gli stessi artisti viaggiavano non solo per completare la propria formazione, ma anche per questioni professionali, fatto che li induceva ad adeguare il loro linguaggio originario alla nuova realtà con cui dovevano confrontarsi: nascevano in tal modo soluzioni originali e sintesi espressive capaci di esprimersi in un linguaggio universale, senza tempo e senza luogo, pur essendo comunque fortemente radicato nella cultura d'origine. Una realtà che è possibile estendere anche ad altre realtà culturali europee meridionali che ebbero un ruolo fondamentale in quegli stessi secoli qua presi in considerazione, come Mantova, Ferrara, Rimini, Urbino, Perugia, Firenze, Milano, Torino, Toledo, Siviglia, Cadice, ecc.

L'artista forse più rappresentativo di tale dinamica culturale fu senza dubbio il pittore siciliano Antonello da Messina. Nato nella città dello Stretto verso il 1430, ricevette la sua prima formazione tra la città natale e Palermo, per poi spostarsi a Napoli, dove collaborò con Colantonio e dove ebbe modo di conoscere la pittura fiamminga attraverso Barthélemy d'Eyck, pittore e miniaturista al servizio di Re Renato d'Angiò. Terminata l'esperienza napoletana tornò a Messina, dove operò come pittore, avvalendosi anche della collaborazione del fratello, entrato a bottega nel 1461. Nel 1474 si recò a Venezia, passando per Roma, le Marche e la Toscana, dove ebbe modo di studiare le opere di Piero della Francesca. Nella città lagunare conobbe Giovanni Bellini e dipinse diverse opere, tra cui la *Pala di San Cassiano* (Vienna, Kunsthistorisches, 1475-76) e il *San Gerolamo nello studio* (Londra, National Gallery, 1475). Dopo poco rientrò a Messina, dove si spense all'età di 49 anni a causa di una malattia nel 1479¹⁸.

Di tutta la sua produzione è particolarmente significativa l'*Annunziata di Palermo*, dipinta verso il 1476 e custodita presso il Museo Regionale di Palazzo Abatellis (fig. 14), opera che rappresenta la sintesi estrema delle sue conoscenze maturate nei viaggi lungo la Penisola e che potrebbe essere indicata quale vertice della pittura europea quattrocentesca, posto che in sé riassume in modo mirabile il linguaggio fiammingo e quello italiano del secolo.

¹⁸ B. Patera, *Il Rinascimento in Sicilia. Da Antonello da Messina ad Antonello Gagini*, Palermo 2008, pp. 14-41. Per un aggiornamento sull'ampia bibliografia dell'artista si veda G. C. F. Villa, *Antonello da Messina*, Catalogo della Mostra, Roma 2018.

In questa immagine della Vergine, il cui sguardo immobile assieme alla mano destra allungata verso lo spettatore ci impone calma e silenzio, Antonello parla ancora il linguaggio della sua terra, arricchito dalla prospettiva di Piero della Francesca e dalla luce propria della ritrattistica fiamminga. Il suo volto mediterraneo, forse di una ragazza di qualche paese siciliano, scolpito dalla luce proveniente dalla sua destra, è incorniciato da un ampio velo azzurro, che lei chiude all'altezza del petto con la mano sinistra, e da dove emerge la sola mano destra, che con gesto fermo avanza verso di noi, veri destinatari del suo assorto e fermo sguardo. Davanti, poggiato su un tavolo, è presente un leggio su cui è sistemato un libro aperto con una pagina mossa da una leggera brezza che proviene dalla sua sinistra.

Attorno a questa immagine enigmatica è ancora aperto un ampio dibattito, soprattutto per essere una Vergine Annunziata priva di qualsivoglia attributo che possa aiutarci nella sua identificazione: manca di aureola, non ha al suo fianco l'Arcangelo Gabriele, ma soprattutto il suo sguardo è diretto verso lo spettatore, che in tal modo risulta pienamente coinvolto nella composizione. Tuttavia, a prescindere da tali dati oggettivi, chiunque può comprendere che si tratta di una Madonna attraverso i suoi lineamenti, così familiari, che fanno subito pensare ad una madre o una sorella dedita, con carattere fermo, al suo focolare. Antonello non dipinge una immagine della Vergine, quanto piuttosto il suo ritratto come donna pudica e *domidissea*, tutta immersa nella riflessione sulla Parola, rappresentata dal libro, il cui accesso è permesso dalla luce divina che promana dalla sua destra, senza che possa essere turbata dalla fredda brezza che muove la pagina, ma non il suo velo. Maria conserva imperturbabile il segreto che vive nel suo ventre, la Parola fatta carne, perché Dio già è con e in lei. L'oscurità alle sue spalle rappresenta il peccato del mondo dalla cui radice germoglia la schiava del Signore, che col suo velo azzurro chiuso ci fa comprendere che le nozze hanno avuto già luogo e che a nessuno è più permesso entrare nella sua dimora di silenzio e meditazione, perché siamo davanti alla sposa, madre e figlia del Signore.

La luce che incornicia attraverso linee bianche le pieghe del velo e con vibrante chiarore il suo viso, le sue mani, il tavolo, il leggio e il libro, è la stessa che penetra dalle finestre nelle mattine primaverili siciliane. L'atteggiamento pudico e fermo di lei è il medesimo delle donne del sud Italia: custodi della casa e delle tradizioni. Antonello parla questo linguaggio, così prossimo ai suoi conterranei, costruendo l'immagine attraverso una proporzionata composizione di elementi lessicali desunti da differenti culture (veneta, fiamminga, toscana, napoletana e siciliana), che quasi commuove e stimola in noi una profonda riflessione sul mistero dell'Incarnazione.

Seguendo le rotte mediterranee troviamo un altro pittore, ancora quasi sconosciuto e anonimo, che lasciò le sue opere nelle isole di Sardegna e Corsica tra l'ultimo decennio del XV secolo e il primo di quello successivo. Il Maestro di Castelsardo, nome convenzionale assegnato dallo storico Carlo Aru negli anni Venti del secolo passato e derivante dalla città che conserva una delle sue opere¹⁹, è un artista problematico, in quanto abbiamo per lui solo due date per inquadrarne la cronologia (1492 e 1500) e diverse proposte per ricostruire la sua formazione (Genova, Catalogna, Aragona, Valencia). A prescindere da ciò, esattamente come fece Antonello in Sicilia, riuscì a dialogare come nessun altro con la popolazione di quelle due isole. Tra le sue opere vanno menzionate il *Retablo della Vergine* di Castelsardo (Cattedrale, 1492 circa), o meglio le tre tavole e una parte della predella che ne restano, il *Retablo della Porziuncola* di Cagliari (Pinacoteca Nazionale, 1495 circa) e quello di Tuili (Parrocchia di San Pietro, 1495-99), oltre ad altri in Corsica (Monastero di Santa Lucia di Talla, 1504-07) e altre tavole custodite in Sardegna e a Barcellona. Le tecniche con cui realizzò le sue opere (olio, tempera, *estofado*), nonché alcuni dettagli (candelabre, trabeazioni classiche, guglie, putti, ecc.) testimoniano le sue profonde conoscenze sia della pittura italiana, sia di quella iberica, fatto che, assieme all'analisi delle sue composizioni, ci ha portato, in altra sede, a considerare Genova come possibile luogo della sua formazione²⁰.

Nella tavola centrale (fig.15) dello scomposto retablo della cattedrale di Castelsardo²¹, commissionato dall'alcalde Diego de Gúzman verso il 1491-92, è raffigurata la Vergine assisa su un trono architettonico formato da un'ampia seduta in pietra, sul cui bordo posteriore poggiano due pilastri, ornati da candelabre, che incorniciano un drappo rosso e sostengono una trabeazione su cui poggia una lunetta davanti a cui stanno seduti tre angioletti musicanti. Circondano Maria sei angeli, tre per parte, che suonano diversi strumenti, abbigliati rispettivamente con albe bianche, quelli inginocchiati in basso, e tuniche con dalmatiche gli altri quattro. La Vergine, col suo sguardo fermo e imperturbabile, è avvolta da un ricco piviale ricamato in oro che copre una semplice tunica arancione, mentre con la mano destra tiene il

¹⁹ C. Aru, *Il Maestro di Castelsardo*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia", Università degli Studi di Cagliari, 1/2 (1926/27), pp. 27-54.

²⁰ L. Agus, *La Scuola di Stampace. Da Pietro a Michele Cavaro*, Cagliari 2016, pp. 44-77, volume a cui si rinvia anche per la bibliografia precedente.

²¹ Per questo retablo è stata avanzata, recentemente, una ipotesi di ricostruzione basata su testimonianze documentali tarde da F. Tamponi, *Il retablo perduto. Cronografia di un'ipotesi*, Tempio Pausania (SS) 2019; mentre per quanto riguarda le indagini sulle tecniche si veda: L. Donati, O. Cocco, *Leggere l'invisibile. Storia, diagnostica e restauro del Retablo di Castelsardo*, Roma 2015.

Figlio e con la sinistra due rose bianche. Il bimbo Gesù, assiso sulle gambe della madre, rivolge il suo sguardo verso destra, mentre con la mano sinistra tiene un pellicano, simbolo della sua passione.

Nella tavola sarda, il suo anonimo autore, seppe coniugare perfettamente una soluzione iconografica sviluppata da Vincenzo Foppa nella Pala della Rovere di Savona (1485-90), come i tre angioletti musicanti sistemati in alto, la forma del trono e perfino la posa del Bambino, con la percezione sarda della donna: ferma guida della famiglia, che con un semplice sguardo dispone e allo stesso tempo trasmette dolcezza interiore. Un atteggiamento libero e solenne, come hanno le donne dell'Isola, con i loro sontuosi costumi tradizionali ricamati in oro, portati con orgoglio, ancora oggi, nelle grandi processioni sacre. La luce proviene da sinistra, così come nell'*Annunziata* di Antonello, esattamente secondo quanto indicato nel trattato di Cennino Cennini: “ma fa' che quando disegni abbi la luce temperata, e 'l sol ti batta in su lato manco”²², una luce amplificata dal fondo oro, che in questo caso sostituisce quello scuro di Antonello.

I diversi stimoli che il pittore ebbe e che è possibile apprezzare in quest'opera, dalla pittura fiamminga, passando per quella aragonese di Bartolomé Bermejo, fino a giungere a quella ligure di Vincenzo Foppa, Ludovico Brea e Nicolò Corso, sono utilizzati per interpretare la cultura locale, così che la Vergine risulta familiare, quasi una madre di famiglia proveniente da qualche fattoria della zona, che si prepara a celebrare il frutto del suo ventre, che sarà sacrificato per la salvezza dell'umanità. Le labbra chiuse e minute, il suo sguardo fisso e diretto verso il riguardante, la sua grazia imperturbabile, si trasformerà presto in un dolore composto e muto, quando la rosa mistica che regge in mano perderà i suoi petali e suo figlio sarà sacrificato. Un atteggiamento tipico delle donne di quella terra, fissata magistralmente da Francesco Ciusa nella sua celebre *Madre dell'ucciso* (1907).

Per concludere, infine, questo breve percorso, giungiamo in Andalusia per accennare ai Raxis, una famiglia di artisti che ebbe un ruolo di spicco tra Alcalá la Real, Priego de Córdoba e Granada nel XVI e XVII secolo. Si tratta, al contrario dell'anonimo maestro sardo, di una famiglia di cui disponiamo di documentazione sufficiente per ricostruirne la storia, anche se la gran parte delle opere realizzate da Pietro Raxis il vecchio, capostipite del ramo andaluso, sono scomparse.

Per fortuna ci resta il grande retablo della parrocchia dell'Assunta di Priego de Córdoba (fig.16), iniziato nella bottega di Pietro verso il 1565 e terminato da suo omonimo nipote nel 1583. Si tratta di una grande macchina in cui pittura e scultura si fondono entro uno straordinario

²² V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini alla Pop Art*, Milano 2015, p. 55.

apparato architettonico, che nelle sue linee generali riprende soluzioni già sperimentate a Napoli nel *Polittico dei Magi*, realizzato da Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloé, per la Cappella Caracciolo di Vico della chiesa napoletana di San Giovanni a Carbonara, verso il 1516-19; mentre per i dettagli, come le erme che rinserrano l'attico, idee propriamente andaluse, che troviamo ad esempio nel portale laterale della chiesa di San Ildefonso di Jaén, progettata da Francisco del Castillo el mozo (1556), architetto che potrebbe pure essere indiato quale autore del progetto del retablo in questione.

L'opera nel 1570 era già montata nell'altare della chiesa, anche se priva di dipinti e dorature, che vennero realizzate, alla morte del primo autore Pietro il vecchio, dal nipote omonimo e da Gabriel Rosales²³. Il primo realizzò i dipinti degli scomparti laterali e della predella, servendosi delle incisioni che lo zio Michele – figlio di Pietro il vecchio – aveva acquistato a Roma verso il 1575, e che portò con sé in Andalusia l'anno successivo. Incisioni utilizzate da tutta la bottega, come dimostrano anche gli scomparsi retable della parrocchia di San Domenico di Silos e il Portale del Perdono dell'abazia di Alcalá la Real²⁴.

Un mezzo, quello delle incisioni, che nel XVI secolo sostituì i quaderni di disegni e appunti, che fin dal medioevo costituivano uno dei principali strumenti utilizzati delle botteghe europee, assieme a trattati e ricette. Un evento, quest'ultimo, che modificò la percezione delle opere d'arte, che apparivano quasi standardizzate, soprattutto dopo gli stretti controlli imposti dal Concilio di Trento, di cui il retablo di Priego è certamente uno dei primi e principali frutti. Qua, più che altrove, anticipando opere come il celebre *Retablo di San San Jerónimo* (1576-1605) di Granada, abbiamo un esempio di comunicazione visiva, realizzato con ordine, proporzione, *buona maniera* e capriccio, che ha quale finalità quella di diffondere la Parola di Dio – il Vangelo – ossia la Voce di Dio sulla Terra, *delectando* e *movendo* il riguardante.

²³ L. Agus, *Le relazioni artistiche e culturali del Mediterraneo occidentale. I Raxis-Sardo, pittori, scultori e architetti del XVI secolo tra Sardegna e Andalusia*, Canterano (Roma) 2017, pp. 231-242, volume a cui si rinvia anche per la bibliografia precedente.

²⁴ Ivi, pp. 252-261.

L'arte come attitudine biostorica dell'animale umano

ROMEO BUFALO

Università della Calabria

§1. Può apparire paradossale che, in un periodo come quello attuale, in cui sembra essere tornata di grande attualità la celebre sentenza con cui Hegel annunciava, due secoli fa, la 'morte dell'arte', si discuta non solo della sua sopravvivenza storica, ma addirittura della sua 'necessità', al punto che "non possiamo fare a meno dell'arte", come suona il titolo del nostro incontro¹. La questione ci porterebbe molto lontano. Per quanto mi riguarda dico solo che le due cose non sono necessariamente conflittuali. La sentenza di Hegel si colloca su un piano prevalentemente storico e sistematico; viceversa, l'affermazione relativa all'inevitabilità dell'arte si situa su un piano critico-trascendentale. Partirò da quest'ultimo per soffermarmi, nella parte finale, sul primo.

Sul piano critico-trascendentale pagine molto interessanti sono state scritte da uno dei filosofi più originali del '900 italiano, vale a dire da Emilio Garroni e, più recentemente, dal suo allievo Pietro Montani, ai quali mi rifarò prevalentemente nella prima parte di questo discorso. L'assunto che questi autori mutuano da Kant è che l'uomo sia, fondamentalmente, un *animale estetico* (percettivo-immaginario). Ossia un animale che non è né pura istintualità meccanica, pura sensazione (tipica degli animali non-umani), né puro intelletto logico (*logos* disincarnato alla stregua di una essenza divina). E tuttavia partecipa di entrambi. Perché è *sia* sensibilità animale *sia* intelligibilità sovraempirica. È un essere *intermedio* che si *muove* tra l'una e l'altra, ed il raccordo tra le due è assicurato dal *lavoro dell'immaginazione* (su cui si è concentrata, in particolare, l'attenzione di Pietro Montani). Si potrebbe dire che l'animale umano sia un animale estetico *perché* è un animale fortemente difettivo, carente. Non possiede cioè quei requisiti adattativi che possiedono invece gli animali non-umani, i quali non hanno bisogno di nulla, sono 'belli e fatti' così come sono usciti dalle mani del buon Dio. L'uomo invece non è bell'e fatto, non possiede tutto ciò che gli serve per vivere (e sopravvivere), ma deve far fronte a molti ostacoli e superare molte difficoltà; deve, cioè, adattarsi al mondo esterno in cui vive per rendere sicura la propria esistenza e per migliorarla.

Ora, l'idea che svilupperò nel corso della discussione (e che riprendo da Pietro Montani, *Tre forme di creatività. Tecnica, arte, politica*, Cronopio Napoli, 2017), è che la principale risorsa

¹ Questo testo prende lo spunto da una mia conferenza tenuta a Roma, nell'aprile del 2019, presso L'Accademia Urbana delle Arti.

adattativa dell'essere umano sia la sua "creatività tecnica" (o *schematismo tecnico*) assistita dall'*immaginazione*, vale a dire da una attitudine specie-specifica che, opportunamente sviluppata nel corso del tempo, è all'origine di quelle che da circa tre secoli chiamiamo 'opere d'arte'. Questa risorsa è *biostorica* perché non è una facoltà 'ripiena', per così dire, già data alla stregua di un istinto, ma una disposizione 'vuota'. Fa parte della dotazione biologica del vivente umano ma solo come pura potenza. Per realizzarsi ha bisogno della prassi, ossia dell'esercizio e del perfezionamento storico-empirico. Questo significa che tra i comportamenti specie-specifici in grado di assicurare al vivente umano un vantaggio evolutivo, la capacità di *immaginare e produrre artefatti* in senso lato si è imposta come il comportamento più originario ed efficace. Questa attitudine tipicamente umana viene chiamata da Montani *creatività tecnica* e costituisce il principale requisito adattativo di cui dispone *homo sapiens*. Nessun altro vivente, infatti, secondo Montani, ha attribuito all'*ideazione e costruzione* di artefatti una delega così decisiva per la propria sopravvivenza.

Come funziona tale requisito biostorico? Attraverso una convergenza sinergica di percezione, immaginazione e operazione. Il vivente umano deve infatti reperire le risorse di cui è carente fuori di sé, deve, cioè, ri-conoscerle, intra-vederle nel mondo-ambiente in cui vive e realizzarle/costruirle. Succede pertanto che la nostra sensibilità si prolunghi in qualcosa di esterno (per es. in un bastone con cui tastare il terreno); contemporaneamente l'immaginazione riconosce nel mondo-ambiente oggetti che potranno assumere, di volta in volta, la funzione di uno strumento o di materiale da costruzione di uno strumento, ecc. Un esempio, che traggo da Montani, chiarirà meglio il senso di questo discorso. Molto verosimilmente, qualche nostro antenato, ha constatato, casualmente, il diverso grado di flessibilità e di resistenza di un ramo di salice rispetto a uno di oleandro (quello di oleandro oppone più resistenza e, dopo la flessione, riacquista la forma che aveva prima, mentre quello di salice conserva gran parte della curvatura che ha subito). Questa esperienza senso-motoria ha attivato la sua *immaginazione creativa*, la quale gli ha prefigurato, gli ha fatto intra-vedere in quel ramo di oleandro un possibile artefatto capace di caricarsi di una certa potenza e, a certe condizioni, di convertire tale potenza in forza propulsiva. Ha, in altri termini, *immaginato* (e poi *realizzato*) *un arco* capace di scagliare una freccia. Ora, scrive Montani, anche uno scimpanzè sarà in grado di percepire la differente elasticità dei due rami, ma non si ha notizia di alcuno scimpanzè che abbia mai costruito un arco con frecce. L'animale umano, invece, a differenza di quello non-umano, attiva l'immaginazione la quale mette in una relazione efficace i due tratti percettivi di cui fa esperienza (la flessibilità ed il caricamento) e li *trasferisce* in un 'oggetto' nuovo. La possibilità del ramo di oleandro di trasformarsi in un arco è un prodotto della nostra immaginazione interattiva. La quale, in

seguito, è in grado di trasferire la ‘regola’ incorporata nell’arco anche ad un artefatto del tutto diverso come, ad esempio, l’*arcata* di un ponte o la *volta* di un edificio. Questa capacità di fiutare ‘estheticamente’ (sensibilmente e immaginativamente) somiglianze e analogie tra cose diverse (perché è questo che facciamo quando immaginiamo un arco a partire dalle caratteristiche percettive di un ramo di oleandro) è alla base non solo di quella che sarà la ‘genialità’ artistica, ma anche dell’invenzione scientifica. Noi infatti, come ha scritto Emilio Garroni, riscontriamo un tratto ‘estetico’ non solo quando produciamo immagini ‘artistiche’, ma anche quando parliamo della ‘bellezza’ di una teoria o dell’‘eleganza’ di una dimostrazione matematica (v. E. Garroni, *Creatività*, Quodlibet Macerata, 2010, p. 157).

§2. Abbiamo così isolato, in questa rapida ricognizione, alcuni punti decisivi in ordine al tema discusso. Abbiamo cioè registrato: a) che l’attitudine creativa, schematico-immaginativa è una caratteristica specie-specifica dell’animale umano; b) che tale attitudine è fondamentalmente estetica in quanto si realizza in un prolungamento tecnico della sensibilità che assicura un passaggio graduale dalla natura alla cultura; c) la natura intrinsecamente *metaforica e simbolico-analogica* del lavoro dell’immaginazione che pre-figura il nuovo, si stacca dalla sfera della necessità ed accede alla sfera della possibilità e della libertà. Da questo punto di vista, come sostiene Garroni, l’estetico è una anticipazione (estetica, per l’appunto) delle nostre effettive esperienze conoscitive e pratiche. Un esempio. Ad un certo punto del suo libro sulla *Creatività*, Garroni dice che, anche se non si può, a rigore, parlare di “opere d’arte” a proposito delle pitture rupestri paleolitiche (p. es. le Grotte di Altamira), tuttavia la parola ‘arte’ ha una connessione formale anche con quelle pitture. Ad esempio, con quelle che ritraggono scene di caccia. Ora, che rapporto c’è tra il rito magico della caccia cui rinviano quelle pitture e le regole operative della caccia effettiva? Lungi dall’essere un ‘lusso’, un ornamento-abbellimento, e dunque qualcosa di inessenziale, esse hanno invece una funzione propiziatoria e rassicurativa nei riguardi dell’operazione venatoria vera e propria, ne costituiscono, cioè, un’anticipazione estetica che ne facilita e ne agevola (su un piano sentimentale-emotivo) la realizzazione efficace (pp. 171-2). Ritornando all’esempio del ramo di oleandro, la capacità di ‘vedere’ una regola in esso incorporata e di ‘trasferirla’ in un nuovo artefatto richiama quasi letteralmente l’analoga attitudine dell’animale umano che Walter Benjamin chiamava *facoltà mimetica* (W. Benjamin, «Sulla facoltà mimetica», in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. Einaudi Torino, 1962, pp. 68-71). Noi, dice Benjamin, siamo in grado di ‘creare’ immaginativamente perché «la natura produce somiglianze. Basti pensare al mimetismo animale. Ma la più alta capacità di produrre somiglianze è propria dell’uomo. Il dono di scorgere somiglianze, che egli possiede, non è che un resto rudimentale dell’obbligo, un tempo schiacciante, di assimilarsi e di condursi in

conformità. Egli non possiede forse alcuna funzione superiore che non sia condizionata in modo decisivo dalla facoltà mimetica» (ivi, p. 68). Che tale facoltà non sia la banale e meccanica *imitazione della natura* con cui spesso la tradizione occidentale ha interpretato l'arte, risulta evidente dallo stringato ma densissimo testo benjaminiano, in cui l'attività mimetica propria dell'uomo è la facoltà in base alla quale egli intercetta percettivamente la natura, ne ritaglia operativamente alcuni tratti ritenuti 'importanti' (pertinenti) per poi riconfigurarli e trasferirli, riplasmati immaginativamente, in nuove forme che agevolino il suo rapporto con l'ambiente in cui vive.

Quando però parliamo di *mimesis* e di *facoltà mimetica* il pensiero corre subito ad Aristotele ed allo scritto che è stato definito il primo grande libro dell'estetica occidentale, ossia alla *Poetica*. Qui l'intreccio tra facoltà immaginativa come attitudine degli uomini a scorgere somiglianze tra cose diverse, e produzione artistica è al centro della riflessione aristotelica. Anche se nello scritto in questione l'asse della discussione è spostato dall'ambito del rapporto uomo-natura a quello del rapporto con la prassi storico-umana.

Secondo Aristotele imitare è connaturato all'uomo. Lo si vede nei bambini, che imparano la lingua materna imitando. Imitare, però, per Aristotele (e questo è decisivo per il discorso che qui si sta affrontando) comporta non solo un apprendimento, ma anche un *piacere* connesso all'esperienza conoscitiva che la *mimesis* favorisce. Da questo punto di vista, la *mimesis* tragica (e l'arte in genere) imita non nel senso che copia in maniera pedissequa e meccanica ciò che c'è, ma nel senso che *rifà*, con particolari strumenti espressivi, qualcosa che non c'è più, vale a dire le azioni umane. Ma non tutte le azioni umane, bensì solo quelle che tendono a realizzare la *felicità* (o l'*infelicità*) dell'uomo, cioè il *fine della vita*. L'intreccio strettissimo tra arte e vita, il fatto cioè che la *mimesis* sia uno dei modi più efficaci per realizzare quell'adattamento ottimale dell'animale umano che è l'*eu zen*, il 'vivere bene', che è, per Aristotele, il *fine della vita* (*to telos biou*), non poteva essere detto in termini più incisivi.

§3. Ma un'altra cosa ci dice la *Poetica* di Aristotele. E cioè che imitare/metaforizzare è un procedimento con cui gli uomini intercettano il *nuovo* dell'esperienza nella sua concretezza e nella sua effettualità. Senza la risorsa metaforizzante/immaginativa, senza cioè quella forma di sapere analogico fondato sul *come se* e sull'istituzione di nessi di verosimiglianza tra cose diverse, noi rimarremmo costantemente bloccati sul già noto (o sul 'bell'è fatto', per usare il sintagma di prima). Il pensiero metaforizzante forza, in un certo senso, i rapporti tra le cose, ipotizza/immagina relazioni di senso nuove. Dunque risponde ad una delle esigenze più profonde dell'essere umano. L'*opus* in cui si concretizza in modo esemplare questa attività è la *mimesis tragica* (o *comica*), cioè la poesia o l'arte in genere. La quale si differenzia dalla storia o

dalla scienza perché, mentre queste ultime narrano i fatti realmente accaduti, la poesia narra i fatti possibili ad accadere. L'arte, cioè, riconfigura il mondo, sia fisico che storico-umano, per farci intravedere qualcosa d'altro (proprio come, a proposito del ramo di oleandro, noi vi intravediamo il *possibile* arco). Il suo scopo non è quello di farci sapere come si sono svolti i fatti (questo lo fa la storia), ma quello di dirci come si sarebbero potuti svolgere se... L'arte cioè risponde al bisogno dell'uomo di prefigurare un mondo diverso da quello che c'è, di progettare e riprogettare il rapporto tra sé e gli altri nella comunità storica di cui fa parte. Alla *necessità* del *logos* l'arte, cioè, contrappone la *possibilità* dell'*aisthesis*, elaborata poeticamente proprio sulla base di quell'attitudine biostorica tecnico-immaginativa con cui egli intravede in un ramo di oleandro un arco (ed un'arcata ed una volta, ecc.).

§4. Su questa stessa linea aristotelica potremmo inserire Giambattista Vico, che, come è noto, non ha scritto né un'estetica, né una filosofia dell'arte, ma una *Scienza nuova* (cioè la scienza della storia universale-filosofica degli uomini). E vi ha scorto tre età: quella degli dei, quella degli eroi e quella degli uomini. La prima è l'età degli antichi bestioni nostri antenati che si aggiravano per le foreste muniti solo di robustissimi sensi quasi animaleschi. La terza età è quella degli uomini civilizzati e razionali. Ma come avviene il passaggio dalla prima alla terza? Attraverso la seconda età, che è una età 'estetica', in cui l'ignoranza delle cause 'razionali' è compensata e sostituita *dall'invenzione* di cause immaginative e fantastiche prodotte non dall'intelletto, ma *dall'ingegno* (che per Vico è la facoltà di istituire nessi e riconoscere somiglianze tra cose dissimili; è la *facoltà mimetica* di Benjamin e la *mimesis* di Aristotele) Questa seconda età è l'*età degli eroi*, o della 'sapienza poetica', che si colloca come termine medio tra pura sensazione animale e dimensione logico-razionale.

Esemplare del ruolo centrale svolto dall'attitudine estetico-artistica è la figura di Orfeo, il grande poeta della Tracia il quale, scrive Vico, suonando e cantando favole meravigliose ai selvaggi uomini della Grecia, li 'ridusse' all'umanità fondando così la 'gente' greca (e, in genere, quelle che Vico chiama le popolazioni *gentili*). Il canto musicale di Orfeo svolge un ruolo cruciale nella prospettiva di Vico, perché collega, raduna e raccoglie ciò che è slegato e disperso, come le disperse e disordinate e 'stonate' (cioè: insensate) grida ferine dei nostri antenati. E lo fa attraverso la modulazione e l'accordo dei suoni e delle parole 'intonate'. Che 'catturano', per così dire, quei bestioni che vagano nell'*ingens sylva*, nelle sterminate foreste, e le conducono nell'*urbs*, dove, per l'appunto, si 'urbanizzano' e diventano 'gentili', ecc. È così che quei nostri antenati cominciano ad aver cura di sé, come avrebbe detto Michel Foucault, ossia ad aver cura del proprio corpo, i cui gesti devono essere misurati ed i rapporti con gli altri intonati ad una legge di civile convivenza. Da qui la nascita delle leggi, dello stato e delle altre istituzioni civili.

Fondamentale importanza riveste, da questo punto di vista, la poesia; in particolare, il *verso* della poesia. Vico era professore di filologia, e, soffermandosi sull'etimologia del termine (cosa che gli capita molto spesso nel corso della sua opera), nota che *versus* deriva da *vertere*, ossia: 'indirizzare', o meglio, far tornare indietro, 'far cambiare direzione' a quegli uomini primitivi orientandoli dalla selva *verso* la città (verso la *civitas*). Questo è l'effetto esercitato da Orfeo, che non solo ammansisce le fiere, ma soprattutto, 'incanta' gli uomini trasportandoli nell'*urbs*, come si diceva sopra.

Si tratta, come si può notare, di una variazione di quel modello che, sulla scorta di Pietro Montani, abbiamo chiamato 'schematismo tecnico' o creatività tecnica fondata sulle attitudini estetiche-immaginative dell'animale umano. Solo che qui la mente non progetta uno strumento fisico, ma uno più raffinato ed evoluto: il linguaggio storico-naturale. Il linguaggio umano nasce infatti da un'estensione metaforica, vale a dire da un'attività mimetica che ha come base 'vitale' il corpo umano, le cui parti vengono 'trasferite', ad opera dell'ingegno, ad aspetti e forme della natura con cui il pensiero immaginativo e fantastico scorge somiglianze ed analogie (e per cui 'braccio' viene trasferito a 'braccio di mare', 'braccio di fiume', 'braccio della legge', ecc.; 'capo' a 'capobanda', 'capolettera', 'in capo al mondo', ecc.). Ma un'altra cosa ci dice Vico relativamente all'indispensabilità dell'arte per l'uomo. E cioè che lo stadio dell'umanità razionalmente dispiegato (l'età degli uomini), non è mai sicuro. Che non è esente dai rischi di una ricaduta nell'*ingens sylva* da cui proviene, ossia nella barbarie ferina dell'età degli dei. Ed allora, il compito di ritraghettarlo dalla barbarie alla civiltà sarà affidato ad un nuovo Orfeo, ossia alla creatività immaginativa, cioè ancora: all'arte.

§5. L'ultima tappa di questo percorso che vede nella pratica artistica un'attitudine biostorica dell'uomo ci porta a Friedrich Schiller, il quale, nella sua opera principale, e cioè nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, sviluppa un vero e proprio progetto della modernità, al cui interno l'arte e la bellezza svolgono un ruolo centrale nel processo formativo dell'essere umano.

Schiller ritiene il problema fondamentale degli uomini sia la costruzione di una effettiva libertà politica. E che tale problema politico si possa risolvere mediante un problema estetico. È infatti attraverso la bellezza che si può giungere alla libertà. L'uomo immerso nella natura, scrive Schiller, diventa veramente uomo in virtù della ragione. Solo che se il passaggio dalla natura alla ragione avviene senza le necessarie mediazioni il rischio che l'eccesso di razionalità divori la sua fondamentale componente fisico-sensibile è enorme. E senza questa componente sensibile-sentimentale l'uomo non possiede nulla.

Ma il passaggio dalla natura alla ragione è assicurato da uno stato intermedio che è lo *stadio estetico* (equivalente all'età degli eroi di Vico) su cui si innesta l'esperienza artistica. L'uomo, secondo Schiller, essendo un impasto di sensibilità ed intelligibilità, è governato da un impulso *sensibile* (materiale), che proviene dalla sua costituzione fisica; e da un impulso *formale*, che gli deriva dalla sua natura razionale e tende ad assicurargli la libertà. Se però lo sviluppo dell'uomo si altera e prevale l'impulso materiale-sensibile si ha il *primitivo* (v. i 'bestioni' di Vico). Se a prevalere è invece l'impulso formale, ossia la ragione come calcolo, dominio, ecc., avremo il *barbaro*. Quando prevale l'uno o l'altro dei due impulsi, l'umanità può essere rieducata, riequilibrata attraverso un'*educazione estetica*, che fa leva su quello *stadio estetico*, intermedio tra i primi due e legato ad un terzo impulso: *l'impulso al gioco*, che ha nella bellezza e nell'apparenza dell'arte la sua manifestazione esemplare. Perché la bellezza dell'arte mette quei due impulsi costitutivi dell'uomo in un gioco armonico che, come ha scritto ancora Pietro Montani, favorisce l'espansione e l'ampliamento dell'umanità dell'uomo (P. Montani, «Schiller. Il "politico" e lo "storico" ai confini dell'estetica», in A. Ardivino, P. Montani, G. Pina (a cura di), *Schiller e il progetto della modernità*, Carocci Roma, 2006, pp. 13-42).

L'apparire dell'arte è, insomma, un modo di rifare il mondo estendendo con l'immaginazione gli aspetti sensibili verso quelli intelligibili. Da questo punto di vista l'arte è uno dei modi più efficaci di restituire l'uomo alla sua condizione specifica: quella di compensare la sua costitutiva difettività facendosi responsabile del mondo in cui vive, costruendo, cioè, un mondo sensato e 'ragionevole'. Ancora una volta: per diventare uomini nel senso integrale del termine non possiamo fare a meno dell'arte.

§6. Qualche considerazione prima di chiudere. Qual'è il denominatore comune che si può cogliere dietro le tappe appena percorse? Questo, forse: che l'attitudine compensativa dell'animale umano di cui si è parlato, e che si trasforma, via via, in attività artistica, in produzione di opere d'arte generate da qualcuno (l'artista, il genio) per la fruizione o il consumo da parte di qualcun altro (il pubblico che esprime un giudizio di gusto), risponde ad un'altra esigenza tipicamente umana: quella di ricavare senso dal commercio sensibile quotidiano col mondo naturale ed umano. Nella sua terza *Critica*, Immanuel Kant collocava in posizione centrale tra le facoltà dell'animo umano, la *facoltà di sentire*, ossia una *facoltà estetica* (percettiva-immaginativa) connessa al sentimento di piacere o dispiacere con cui iniziano le nostre esperienze, e con cui sentiamo l'accordo (o il disaccordo) con ciò che ci sta di fronte; vale a dire ne sentiamo la sensatezza o l'insensatezza. L'arte è, da questo punto di vista, un'esperienza esemplare dell'attitudine umana a ricavare senso dall'interazione coi dati percettivi-sensibili; e la facoltà deputata ad elaborare e rielaborare quei dati in configurazioni

intelligibili è proprio l'*immaginazione creativa* da cui ho preso le mosse. A che servono, in tale quadro, le opere d'arte (e l'esperienza estetica che ne è alla base)? A stabilire un collegamento tra il mondo meccanico della natura e quello spirituale della libertà. L'arte, in quanto schematismo tecnico generato dall'*immaginazione*, operatività umana, ci libera dalla necessità naturale perché ci fa intravedere nella natura stessa qualcosa che va oltre la natura; ci consente di rifare e di riplasmare e rigenerare il mondo in forme diverse e alternative rispetto a quelle date. Soprattutto, l'arte, attraverso l'*immaginazione*, produce, secondo Kant, *idee estetiche* (ossia costruzioni simboliche, metaforiche-analogiche); idee che ci fanno pensare molto senza che alcun pensiero determinato possa esaurirne la ricchezza, e senza che alcuna lingua possa racchiuderne il significato. Essa genera, cioè, un'eccedenza o una sovrabbondanza di senso (è un polisenso, come diceva Galvano Della Volpe).

Questa capacità di *dire di più*, di andare oltre la sfera della finitezza e dell'esistente, ma stando sempre con i piedi ben piantati per terra (cioè nella sfera sensibile, *aisthetica*) fa dell'arte non già un'esperienza di tipo contemplativo (l'arte come evasione, ricreazione, domenica della vita, ecc.), ma un formidabile strumento conoscitivo e pratico-operativo al tempo stesso, ossia politico in senso largo, come sosteneva Mario Rossi nei suoi (pressoché sconosciuti) scritti di estetica (v., in part., *Arte e storia nell'ultimo Hegel*, Peloritana Messina, 1969 e *Per la poetica di un realismo operativo*, in Id., *Cultura e rivoluzione. Funzionalismo storico e umanismo operativo*, Editori Riuniti Roma, 1974, pp. 525-666). Perché prefigura mondi diversi da quelli esistenti. Si colloca, come scriveva Theodor Adorno, sul luogo del non-identico, del negativo. Rappresenta una zona di resistenza rispetto al dominio di un mondo totalmente amministrato. Risponde all'esigenza, tipicamente umana, di dire no, di andare oltre ciò che è dato, oltre la contingenza e la finitezza. Questo compito può svolgerlo non più l'arte bella, che, come sosteneva Hegel, ha fatto il suo tempo, ma l'arte post-estetica (o post-auratica), l'arte sublime, quella che fa posto al frammento, al deforme, al disarmonico, al brutto, a ciò che ha a che fare con il dolore e la morte. L'arte, per citare Montale, ci dice "ciò che non siamo, ciò che non vogliamo". E questa funzione negativa, resistenziale e oppositiva, nella prospettiva di Adorno, deve trasparire dalla forma stessa dell'arte, non dai suoi 'contenuti'. Da qui la centralità adorniana della forma artistica come deposito di significati 'altri', luogo in cui vengono presentate le "possibilità non realizzate". Arte, infine, come momento produttivo-operativo che genera una molteplicità di sensi (v. le kantiane 'idee estetiche' cui si è fatto cenno), ossia quel 'di più' senza cui l'arte sarebbe pura 'cosa'. A quale bisogno insopprimibile dell'uomo risponde questo 'di più', questo 'oltre' che l'arte prospetta in configurazioni sensibili-immaginative? Al bisogno dell'uomo di superare la caducità e la frammentarietà della sua esistenza. All'esigenza di progettare forme di

vita (singola e associata) alternative. L'arte del nostro tempo, specie dopo Auschwitz, risponde al bisogno di denunciare le sofferenze accumulate nel corso della storia da un'umanità senza voce, a cui essa può restituirla. Per questo l'arte moderna smette di essere –come ha scritto Giuseppe Di Giacomo («Postfazione», in G. Di Giacomo, C. Zambianchi, *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza Roma-Bari, 2008, p. 222) rappresentazione estetica per diventare *testimonianza*, ossia per risolversi in attività etico-politica.

Baltico/Mediterraneo a confronto: capitolo II

SERGIO ROSSI

I

Baltico/Mediterraneo. Italia e Finlandia a confronto è stato il titolo di una esposizione da me ideata e diretta (Roma, Museo Nazionale di Castel S. Angelo (12-2/15-5 del 2007) che metteva per la prima volta insieme alcuni degli artisti contemporanei più significativi dei due Paesi, evidenziandone differenze ma anche sorprendenti affinità. I miei rapporti con questa nazione scandinava risalgono però almeno ad un ventennio prima e mi hanno visto organizzare ad Helsinki due mostre di grande successo: *L'arte a Roma e in Italia nell'età dei Giubilei dal XVI al XVIII secolo* (Museo Amos Anderson, dal 30-11-2000 al 28-1-2001) e *From magic to medicine. Science and belief in 16th to 18th* (Sinebrychoff Art Museum, dall'11-3 al 30-5-2004). In entrambe le occasioni sono stati esposti per la prima e in molti casi unica volta alcuni dei principali pittori italiani tra Cinquecento e Settecento, da Sebastiano del Piombo a Scipione Pulzone, da Federico Zuccari al Cavalier d'Arpino, da Orazio Borgianni a Guido Reni, da Luca Giordano a Salvator Rosa, da Pietro da Cortona a Mattia Preti, da Pietro Subleyras a Carlo Maratta, passando per Caravaggio.

Invece, con l'esposizione *Baltico-Mediterraneo. Italia e Finlandia a confronto*, prima citata, ho presentato nella nostra capitale una selezione particolarmente significativa della pittura finlandese del secolo appena trascorso, la più ampia tra quelle fino ad allora allestite in Italia e composta quasi interamente da opere poco o affatto conosciute nel nostro paese, come quelle di Magnus Enckell (*Il concerto* e *Giovane nudo maschile*), Ellen Thesleff, Helene Schjerfbeck, Vaino Kamppuri, Vaino Kunnas, Ragnar Ekelund, Sigrid Schauman, Olli Miettinen (tanto per fare alcuni nomi), mettendola a confronto con le coeve esperienze italiane ed offrendo un profilo del tutto inedito della situazione dell'arte contemporanea nei due paesi. In particolare Magnus Enckel (1870-1925), un pittore del livello di Akseli Gallen Kallela o Edvard Munch, tra tutti gli artisti prima citati è stato, insieme alla Thesleff, quello maggiormente legato all'Italia ed alla sua cultura, come dimostrano i suoi viaggi del biennio 1894-5 tra Milano, Ravenna, Siena, Venezia e Firenze, dove egli ha anche avuto il modo di approfondire le tecniche della tempera e dell'affresco e di copiare le opere di Masaccio e del Beato Angelico.

Indubbiamente attratto dalla bellezza maschile, il nostro pittore ha nutrito verso di essa un interesse non solo erotico, ma anche filosofico e spirituale, con espliciti richiami alla filosofia neoplatonica, alla poesia di Ovidio ed al mito di Narciso, tutti elementi che riesce comunque a tradurre in un linguaggio pittorico di grande chiarezza e pregnanza visiva, rivoluzionario per la

Finlandia dell'epoca e aperto alle suggestioni del tardo romanticismo tedesco, del simbolismo francese oltre che del Rinascimento italiano.

Ma la mia scelta di proporre un confronto così serrato tra due nazioni apparentemente tanto diverse andava ben al di là della semplice opportunità di esporre una serie molto nutrita di autentici capolavori. Perché geograficamente lontane Italia e Finlandia sono però spiritualmente molto più vicine di come si pensi, accomunate ad esempio, nel XIX secolo, dal medesimo spirito irredentista contro la dominazione straniera e dalla lotta per l'affermazione di una nuova identità nazionale. E gli artisti finnici, fin dall'Ottocento, hanno mostrato uno spiccato interesse non solo per la tradizione artistica italiana, soprattutto nelle sue espressioni rinascimentali, ma anche per il nostro patrimonio paesaggistico e ambientale e per l'intensità di una luce tanto diversa da quella delle latitudini nordiche.

Così, il fatto che la più rigorosa e insieme attuale rivisitazione pittorica del nostro primo Rinascimento (Masolino, Masaccio, Piero della Francesca) si debba a Lauri Laine, o che la versione più fedele e qualitativamente eccelsa del perduto *S. Matteo e l'angelo* di Caravaggio sia stata eseguita da Antero Kahila, può stupire solo chi non conosce la realtà culturale di questa nazione baltica dove l'amore per l'Italia è radicato in un modo che noi stessi stentiamo a comprendere. La Finlandia è del resto l'unico paese al mondo, almeno io credo, dove esiste un Giornale Radio tutto in latino, *Nuntii Latini* ed anche l'Istituto di Cultura finlandese in Italia, ubicato nella splendida sede romana di Villa Lante al Gianicolo, ha un nome molto significativo: Institutum Romanum Finlandiae.

E' questa un'istituzione che, insieme a quella parallela de "Gli amici di Villa Lante", svolge un ruolo culturale molto meritevole, organizzando o patrocinando cicli di concerti, conferenze e anche mostre, non solo a Roma, come dimostra una delle più grandi esposizioni mai dedicate ad Ostia antica, con oltre 179 reperti, coordinata dalla professoressa Arja Karivieri, attuale direttrice dell'Institutum, e che si tiene a Tampere, nel Museum Centre Vapriikki dal primo novembre del 2019 al 10 maggio del 2020. Sempre a Villa Lante vi è un atelier dove viene ospitato a rotazione per un trimestre un artista finlandese, scelto da un'apposita commissione tra un numero molto alto di aspiranti.

Se tra i pittori italiani e quelli del paese baltico vi sono, come ho detto, evidenti affinità, vi sono comunque altrettanto evidenti differenze, a cominciare da quella del silenzio, perché quello finnico non è il silenzio che nasce dall'assenza totale di rumore, è piuttosto il silenzio di un passo ovattato sulla neve, di un bisbiglio sotto voce in un caffè, il silenzio insomma che tanto stupisce, e spesso affascina, noi italiani quando ci rechiamo ad Helsinki, dove anche gli ubriachi,

in genere, sono abbastanza silenziosi: è il silenzio, per intenderci, che risuona nei film dei fratelli Kaurismaki, forse i più finlandesi, e insieme cosmopoliti, tra gli artisti contemporanei.

L'altro elemento fondamentale, poi, è quello della luce. Da noi la luce è luce ed il buio è buio senza mezzi termini e senza mediazioni, in Finlandia no; anche la più cupa notte invernale può essere rischiarata dai bagliori argentini delle distese immense di neve e di ghiaccio così come la luce estiva delle notti bianche è una luce azzurra che sa di mistero e si colora di accenti drammatici nelle parole di Curzio Malaparte in *Kaputt*: «Una strana inquietudine, una specie di luce fredda, s'impadronisce dei popoli del Nord nelle notti bianche d'estate... Dormono poche ore, distesi nudi sui letti, bagnati dalla gelida luce abbagliante che entra dalla finestra spalancata. Si stendono nudi sotto il solo notturno come sotto una lampada di quarzo». E' ancora lo stesso scrittore a fornire, a proposito della Lapponia, quella che Altti Kuusamo ha definito la descrizione forse più potente della luce estiva finlandese di tutta la letteratura mondiale: «Un orizzonte immenso, calcinato nella candida luce del Nord, violenta e pura, si apriva in fondo al remoto ondeggiare dei *túnturit*, le salverse alture che fra molli pieghe nascondono paludi, laghi, foreste, e il corso dei grandi fiumi artici. Io miravo quel cielo vuoto, altissimo, quello squallido abisso di luce sospeso sul freddo bagliore delle foglie e delle acque». E se posso aggiungere un'esperienza personale, anche io ho ammirato la sera del 18 maggio di quest'anno l'enorme "luna blu" (che naturalmente blu non era) che si rifletteva sul mare di Helsinki, dal Kauppatori a Katajanokka: veramente qualcosa di magico che sembrava evocare l'improvvisa apparizione delle allucinate figure della *Danza della vita* di Munch per completare il fascino misterioso di quell'atmosfera.

Tornando al tema dell'amore di tanti artisti finlandesi contemporanei per l'Italia, credo che nessuno abbia raggiunto i vertici qualitativi ed emotivi della grande scultrice Eila Hiltunen, che io ho avuto la fortuna di frequentare negli ultimi tre anni della sua vita. Nata nel 1922 a Sortalava, Eila si trasferisce presto con la famiglia ad Helsinki, dove frequenta il corso di scultura presso l'Accademia d'Arte (1942-1946). Nel 1944 si sposa con Otso Pietinen, celebre fotografo e da questa unione sono nati due figli. La sua carriera inizia già nell'immediato dopoguerra con alcuni importanti commissioni pubbliche per vari monumenti ad eroi di guerra e con una prima personale di successo nel 1951 seguita da un'intensa attività espositiva anche fuori dei confini finlandesi.

Come ha sottolineato D. Sundell: «Il movimento e l'equilibrio sono sempre stati la grande sfida di Eila Hiltunen: un'opera importante e significativa in questo senso è la composizione figurativa *Sott'acqua* del 1960, due figure in metallo che galleggiano liberamente e che sembrano immergersi in giù sorretti dall'elemento dell'acqua. Questa scultura rappresentò anche la sua

prima grande affermazione. Fu eseguita in origine per la piscina coperta di Tampere, ma dopo una mostra in Italia (Torino, 1961) che ebbe molto successo, una replica della scultura più piccola fu acquistata da Gianni Agnelli per la sua collezione privata».

La svolta nella carriera della Hiltunen avviene comunque con la vittoria al concorso per il Monumento a Jan Sibelius ad Helsinki (1961-1967), *Passio Musicae*, opera molto contrastata ma che ha dato all'artista il definitivo riconoscimento internazionale. Abbozzi parziali di questa scultura si trovano anche nella città di Montreal e davanti all'edificio delle Nazioni Unite a New York. Nel palazzo dell'Unesco a Parigi c'è un bozzetto in metallo di tutto il monumento. Tra gli altri gruppi monumentali di maggiore interesse vi sono *Palmeto* del 1975 a Teheran e *Campo di girasoli* del 1984 a Gidda in Arabia Saudita, a testimonianza di un rapporto particolare che la Hiltunen aveva instaurato con i paesi Medio-Orientali.

Nel 2001 la città di Helsinki ha dedicato all'artista una grande retrospettiva, *Credo*, presso il Museo Didrichsen, che ha segnato la definitiva consacrazione, anche in patria, per la questa scultrice la cui opera può essere oggi riletta come uno dei tentativi meglio riusciti di coniugare mondo baltico e mondo mediterraneo, la selvaggia forza primitiva di Kaleva con il melodioso canto di Orfeo, il magico e gelido inverno artico con la radiosa esplosione di un campo di girasoli in estate, la sinuosa effervescenza barocca con l'austero rigore del funzionalismo scandinavo.

Io ho incontrato per la prima volta la Hiltunen nel gennaio del 2001 e per raggiungere la bella abitazione-studio dove l'artista ci attendeva nel tardo pomeriggio bisognava attraversare un *Sibelius Park* già avvolto nel buio dell'inverno finlandese, anche se candido e luccicante di neve; e all'improvviso, magicamente illuminato, mi è apparso il Monumento a Sibelius, opera simbolo della Hiltunen e ormai della Finlandia tutta, autentica sinfonia di linee sincopate, puro movimento di sogno, chiesa gotica in scala ridotta, organo gigantesco, piccola foresta pietrificata, stalattite di acciaio pendente dal cielo o che al cielo sembra rivolgersi, unendo il fascino di un antico rudere senza tempo alla modernità astratta di un'architettura geometrizzante: in definitiva, visione emozionante e indimenticabile.

Oggi il *Monumento a Sibelius* sta alla città di Helsinki un po' come la Tour Eiffel sta a Parigi, anche se le sue riproduzioni in scala ridotta non possono trovarsi sulle bancarelle o nei negozi di souvenir perché la grande scultrice, assoluta assertrice della unicità delle opere d'arte, non ha mai concesso l'autorizzazione ad un uso commerciale o turistico del suo capolavoro, che, appunto, è nato per emozionare e non certo per finalità speculative. E a quelle emozioni da me provate ho ripensato quando proprio la Hiltunen, parlando di questa sua creazione, mi ha detto: «Io stessa non riesco ora a capacitarmi di quanto sono stata cocciuta, dove ho trovato il coraggio

per concepire un'opera completamente nuova per Helsinki, in cui unire il romanticismo del rudere col richiamo alle antiche cattedrali; e il mio è un monumento per i sognatori, concepito per dare a chi lo visita un attimo di sogno e di poesia così diverso dal piatto modernismo che imperava in Finlandia alla fine degli anni Sessanta».

Sono poi tornato nello studio della Hiltunen ad un anno esatto di distanza, dopo il successo della grande retrospettiva del 2001, per una lunga conversazione tutta in italiano (perché Eila conosceva molto bene la nostra lingua), di cui ritengo stimolante proporre proprio quei frammenti dedicati all'Italia: «Con il vostro Paese ho un rapporto molto speciale e lo considero in effetti come la mia seconda patria. Tutto è cominciato a Torino nel 1961. Avevo una mia opera saldata in rame alla rassegna "Italia '61" e mi ricordo l'interesse suscitato nell'architetto Nervi, in Pininfarina, in Gianni Agnelli; loro capivano la difficoltà di questa tecnica sperimentale e io mi sentivo veramente compresa, mentre in quel periodo in Finlandia vi era molta animosità contro di me da parte dei miei colleghi scultori. Agnelli, ad esempio, voleva comperare la mia statua e organizzarmi una mostra a Milano ed io ero molto felice e in Italia mi sentivo come a casa mia.

«Fu così che nacque il mio interesse per i vostri casolari e castelli in rovina; ricordo che nel 1962 o '63 sulla rivista "Grazia" lessi un articolo che lanciava una sorta di appello agli stranieri perché vi erano oltre 20000 edifici antichi (torri, monasteri, palazzi, ecc.) che andavano comprati e restaurati, altrimenti rischiavano la distruzione perché gli italiani non avevano soldi a sufficienza per intervenire. E devo dire che i prezzi allora erano abbastanza convenienti e fu così che nel 1967 comprai la mia Torre a Monticchiello, nel senese, un edificio del 1256, cioè con più di settecento anni di storia e pensai addirittura di trasferirmi definitivamente in Italia. Ma mio marito era legato per il suo lavoro alla Finlandia, i miei figli studiavano qui e così abbiamo fatto migliaia di viaggi tra Helsinki e la Toscana. Comunque dal punto di vista professionale in Italia ho avuto molte altre soddisfazioni: ricordo la medaglia d'oro alla Biennale Internazionale del Fiorino di Firenze nel 1971; ricordo la personale nella Sala Regia di Palazzo Venezia, a Roma, nel 1985, dove nessun'altro artista vivente aveva mai avuto una mostra, tranne Marino Marini, e ricordo ancora che nel 1981 sono stata insignita del titolo di Commendatore al merito della Repubblica italiana».

Ed anche nella sua vittoria al concorso per il Monumento a Sibelius l'Italia gioca una piccola ma significativa parte: «In effetti quasi tutti gli scultori finlandesi mi avevano giurato guerra in quegli anni, hanno cercato in tutti i modi di impedirmi di realizzare la mia opera ed io sono stata trattata quasi da traditrice della patria perché la mia era una concezione completamente nuova e fuori dagli schemi e poi io sono sempre stata un'individualista e per questo ho avuto

contro i sindacati degli artisti e così via. E devo dire che sono stati soprattutto gli architetti a difendermi.

«La mia arte è sempre piaciuta molto agli architetti, a cominciare da Le Corbusier e comunque nella commissione giudicatrice del concorso per il monumento a Sibelius mi hanno sostenuto di più i membri stranieri, che non erano legati alle beghe locali. Ricordo soprattutto il polacco Oskar Hansen ed anche lo scultore italiano Luciano Minguzzi che mi sosteneva, magari tiepidamente, ma mi sosteneva. Sono stati veramente anni tremendi, quelli, anche perché io per realizzare il mio monumento ho dovuto mantenere un basso profilo, forzare il mio carattere, cercare anche di essere diplomatica. Comunque tutto questo per fortuna è ormai solo un ricordo e *Passio Musicae* non solo è il monumento più visitato dagli stranieri ma è anche il più amato dai finlandesi».

Il nostro colloquio si è chiuso con una domanda d'obbligo circa "Crescendo" la scultura di proprietà dell'artista che, grazie anche al contributo del Ministero della Pubblica Istruzione finlandese, avrebbe dovuto essere posta di lì a poco davanti all'Auditorium Parco della Musica di Roma, progettato da Renzo Piano e in procinto di essere inaugurato: «La mia statua è alta tre metri ed è di un tipo di acciaio molto resistente agli acidi e dovrà dialogare con l'edificio di Piano ma anche con la natura circostante, perché tutt'intorno vi sono degli alberi, ed anche con la storia, perché durante i lavori di scavo sono stati trovati dei reperti romani che verranno resi visibili al pubblico. Una situazione ambientale molto complessa, come vede, e sono molto orgogliosa di fare parte di questo progetto, del fatto che una mia statua poggi, ed anzi in qualche misura possa crescere, sulla terra della città eterna. Del resto, come sa, a Roma c'è già una mia scultura, "Orchidea", vicino al lago artificiale dell'EUR, e con questa mia nuova opera il mio rapporto con la vostra splendida città diventerà ancora più forte». In realtà la posa ufficiale del monumento avverrà solo il 5 giugno del 2003 e la Hiltunen, ormai malata (morirà il 10 ottobre) non ha potuto assistere alla cerimonia, ennesima dimostrazione della cieca ottusità della nostra burocrazia, aggravata dal fatto che attualmente l'opera non è visibile al pubblico per l'incuria in cui versa tutta la zona adiacente all'Auditorium.

Tra i pittori finlandesi ancora nel pieno della loro parabola creativa Lauri Laine è senz'altro quello che più mi affascina. Di lui così scrivevo proprio nel Catalogo della mostra del 2007: «La presenza/assenza dell'essere umano è il tema principale della produzione attuale di questo artista, tutta incentrata su una rilettura critica della pittura italiana del Quattrocento, di Masolino da Panicale, Masaccio, Piero della Francesca. Qui l'uomo non compare mai in prima persona, ma in genere lascia un grande copricapo, pura astrazione formale e insieme evidente richiamo naturalistico, quasi a voler occupare un posto, magari su quelle panche ascetiche che

sono un altro degli oggetti misteriosi tipici dei suoi dipinti. Gli uomini, da quelle stanze impenetrabili e claustrofobiche che sono in realtà i quadri di Laine, e come se fossero appena usciti o se appena vi dovessero rientrare, quasi fossero gli ultimi protagonisti di un romanzo newyorkese di Paul Auster. Ma queste stanze sono anche come scatole cinesi pronte ad aprirsi per svelarci misteri che poi tali non sono, perché probabilmente esse condurrebbero solo ad altre stanze, con altri cappelli e altre panche da cui qualcuno si è appena alzato per andare in altre stanze ancora, in un gioco infinito di specchi che è poi il gioco stesso dell'arte».

Più di recente Laine si è avvicinato all'arte barocca, soprattutto a Zurbarán, ma anche a Velázquez e Orazio Gentileschi, come testimonia il magnifico giallo di *Musicista II*, ora al Museo Amos Anderson di Helsinki, molto simile a quello della *Suonatrice di liuto* della National Gallery of Art di Washington del pittore italiano. Ma è un barocco come depurato e filtrato attraverso l'occhio di Juan Gris e del primo cubismo e ricondotto entro un impianto di pura astrazione formale. Eppure parlare di astrazione tout court nel caso di Laine sarebbe riduttivo, perché egli è al contempo e senza alcun dubbio un artista figurativo ed a lui si potrebbe applicare quanto già ho scritto in altra sede a proposito di Kazimir Malevič, la cui pittura sarebbe molto errato definire "astratta" perché, al contrario essa è estremamente concreta.

«Certo, per comprenderla, bisogna distinguere tra realismo e figurazione. E infatti l'arte di Malevič non è "realistica" nel senso di una riproduzione mimetica e fotografica della realtà, ma è "figurativa", perché, specie a partire dalla fine degli anni '20 e in quella fase che egli stesso definiva "supronaturalista" i suoi quadri sono pieni di figure. Figure, però, che mirano a cogliere l'essenza stessa dell'umanità filtrata nella sua purezza assoluta e che per questo si possono paragonare a quel capolavoro assoluto che sono gli affreschi del Beato Angelico nel Convento di S. Marco a Firenze».

II

L'anno seguente a *Baltico-Mediterraneo. Italia e Finlandia a confronto*, sempre presso il Museo Nazionale di Castel S. Angelo, ho ideato e diretto la mostra *Sconfinamenti. Dalla "buona pittura" alla video-art*, con la quale abbiamo esteso lo sguardo, oltre che a Finlandia e Italia, anche ad altri paesi dell'area baltica e mediterranea quali la Lettonia, la Lituania, l'Algeria, il Marocco, concentrandoci poi sul tema attualissimo delle migrazioni culturali ed evidenziando la funzione dell'arte come superamento di confini e costruzione di ponti e non di muri, funzione che a più di dieci anni di distanza appare sempre più necessaria ma sempre più minacciata.

In questa esposizione un ruolo di primo piano lo ha assunto la Lettonia, di cui è stato presentato per la prima volta in Italia un nucleo ristretto ma significativo di alcuni dei principali pittori del

'900, proveniente dalla Galleria Nazionale d'Arte di Riga. Sono opere che testimoniano la vocazione cosmopolita e internazionale di questa splendida capitale baltica, il cui centro storico è stato giustamente inserito dall'Unesco nell'elenco dei Patrimoni dell'umanità in virtù dei suoi edifici *Art Nouveau* che per quantità e qualità non hanno uguali al mondo inserendosi perfettamente in un tessuto urbano medievale anch'esso assai ben conservato.

Si tratta di un blocco omogeneo di abitazioni costruite tra la fine dell'Ottocento ed il 1914 e situate in particolare tra le vie Alberta jela ed Elisabet jela, il cui principale artefice è stato l'architetto Michail Ejzenstejn (padre del celebre regista Sergej). Sono edifici dalle prevalenti tonalità di bianco ed azzurro e che coniugano elementi dello *jugendstil* tedesco, della *Secession* austriaca e dell'architettura finno-baltica (penso ad esempio al quartiere Katajanokka di Helsinki) in un insieme di raffinata eleganza e prorompente enfasi decorativa che può rammentare, colori a parte e tanto per rimanere nell'ambito del confronto baltico-mediterraneo, anche certi scorci della "Promenade des Anglais" di Nizza o del Passeig de Gràcia di Barcellona. Tornando ai dipinti provenienti dalla Galleria Nazionale d'Arte di Riga, se nomi come quelli di Romāns Sulta, Jānis Liepiņš, Eduards Kalniņš, Janis Pauļuks a noi possono non dire molto, testimoniano comunque dell'alto valore della pittura lettone del secolo scorso e fanno emergere un'apertura cosmopolita, una conoscenza profonda della più aggiornata cultura europea, in definitiva un atteggiamento tutt'altro che provinciale che forse non tutti ritenevano potesse essere proprio di questa piccola ma coltissima nazione.

Romāns Suta (1896-1944), ad esempio, è stato un pittore, grafico, designer e critico d'arte tra i più rappresentativi del suo paese, attratto dalle coeve esperienze costruttiviste e post-cubiste particolarmente in voga in quegli anni; e se possono non sorprendere, visto appunto il clima internazionale della Riga di quegli anni, i riferimenti a Léger o al finlandese Vaino Kunnas e ai suoi manichini danzanti, forse può sorprendere di più la vicinanza al primo de' Chirico metafisico, troppo puntuale, però, per essere puramente casuale. Jānis Liepiņš (1894-1964) è invece attratto, nelle sue vedute di periferie urbane, dal Vlaminck post fauvista, con le case dai tetti sghembi, con le figurine di donne appena abbozzate, un Vlaminck rivisitato però secondo la luce chiara di un'estate nordica.

Dal suo canto, Eduards Kalniņš (1904-1888) ha dominato per quasi cinquant'anni la scena artistica lettone e pochi come lui hanno saputo cantare il fascino sottile delle atmosfere baltiche; il punto di partenza rimane sempre Vlaminck, e anche pittori finlandesi come Ragnar Ekelund e Vaino Kamppuri, ma la visione di Kalniņš è sempre molto libera e autonoma ed ha anche dei punti di contatti con il nostro de' Pisis, forse non a caso visto che Kalniņš ha anche soggiornato alcuni anni in Italia ed è stato il primo artista dell'Accademia lettone di Belle Arti a vincere il

Prix de Rome. Ancora, Iānis Tidemanis (1896-1964) bohemien e giramondo (Belgio, Stati Uniti, Canada), è una figura piuttosto eccentrica nel panorama lettone della prima metà del Novecento e la semplificazione formale delle sue figure, i colori accesi, gli stessi soggetti di clown e maschere lo avvicinano all'espressionismo ensoriano, riletto comunque in una chiave meno drammatica e più pacatamente descrittiva.

Come ha osservato Aija Brasliņa nel *Catalogo* della mostra *Sconfinamenti* prima citata: «a seconda Guerra Mondiale conclusa, durante l'occupazione russa, l'arte lettone ha vissuto 50 anni di isolamento sotto la censura dell'ideologia ufficiale. I limiti imposti agli artisti dai principi del realismo staliniano, portarono alla diffusione di un modernismo socialista presso giovani artisti esasperati dall'oppressione e che auspicavano il ritorno alla "purezza" nella loro arte. Negli anni Sessanta Iānis Pauļuks (1906-1984) realizzò dei dipinti pieni di luce e movimento e caratterizzati da chiare reminiscenze di quell'espressionismo astratto che furoreggiava nei paesi occidentali. Un altro artista che osò avvicinarsi all'astratto, Boriss Berziņš (1930-2002), è uno dei maestri più illustri della storia lettone. Il suo stile personale cambia costantemente, di pari passo con gli studi condotti dal pittore sulle varie forme di espressione quali il colore, la texture, la linea e la forma. Tuttavia l'interesse di Berziņš per le storie emotivamente e filosoficamente sature, tipiche della sua pittura, non viene mai meno. Il ritorno della Lettonia all'indipendenza genera una situazione completamente nuova nell'arte: il mito del realismo socialista si dissipa e cessano le pressioni ideologiche dell'era sovietica. Ma non ostante l'ascesa di forme di arte visiva non tradizionali e dei new media, sono molti gli artisti che rimangono fedeli alla pittura come forma più tradizionale di espressione artistica».

Tra essi mi piace citare Ģirts Muižnieks, coi suoi colori liquidi quasi alla de Kooning, ma soprattutto Andris Vitoliņš, con la sua pittura postmoderna di estrema attualità. Vitoliņš ama le città portuali, Helsinki, Rotterdam, soprattutto Riga, di cui coglie gli aspetti più alienati e industriali resi con dei colori acrilici acidi e violenti ma al contempo come raggelati, con un effetto ottico sorprendente, che è quello per cui è la pittura ad imitare la videoart e la fotografia e non viceversa. Le sue lontane fonti ispiratrici sono Léger e Delaunay così come il cinema di Wenders e Antonioni, ma il tutto è reso quasi con la freddezza asettica un occhio meccanico che ci offre illuminati squarci della nostra alienazione postindustriale, con gli accostamenti improbabili ma efficacissimi dei suoi gialli violenti, dei suoi azzurri, dei suoi viola, in una serie di città che sembrano quasi la location di un film di fantascienza.

Mentre tra coloro che hanno aderito a nuove forme espressive spicca senz'altro la giovane (1985) ma già affermatissima Daiga Grantiņa, che ha presentato alla Biennale di Venezia 2019 l'installazione *Saules Suns*, piena di un fascino che si richiama all'eleganza calligrafica

dell'estremo oriente, ottenuta però non con gli ideogrammi ma con materiali quali il ferro, la plastica, il legno, piegati come fossero fili di aquiloni e gonfiati con il cotone a formare come dei boccioli di fiori fucsia o delle lanterne cinesi di un tenue arancione: e lo spettatore non sa se sta assistendo ad una leggiadra danza di geishe o sta entrando all'interno di una struttura molecolare in piena evoluzione.

Sempre restando in tema di Biennale, il premio come miglior Padiglione per l'edizione del 2019 è andato meritatamente ad un altro paese baltico già protagonista di *Sconfinamenti*, quello della Lituania, con queste motivazioni: «per il suo approccio sperimentale e il suo modo inatteso di affrontare la rappresentazione nazionale. La giuria è rimasta colpita dall'originalità nell'uso dello spazio espositivo, che inscena un'opera brechtiana, e per l'impegno attivo del Padiglione nei confronti della città di Venezia e dei suoi abitanti. *Sun & Sea (Marina)* è una critica del tempo libero e della contemporaneità, cantata dalle voci di un gruppo di performer e volontari che impersonano la gente comune».

Come recita il comunicato stampa ufficiale dell'evento «Immagina una spiaggia – tu sei lì, in questa scena, o, anche meglio, la osservi dall'alto –, il sole cocente, creme solari, costumi dai colori sgargianti, palmi e gambe sudati. Arti stanchi, distesi oziosamente su un mosaico di teli da mare. Immagina gli occasionali schiamazzi dei bambini, risate, il rumore del furgoncino dei gelati in lontananza. Il ritmo musicale delle onde che si infrangono, un suono calmante (su questa spiaggia, non su qualsiasi altra). Il crepitio dei sacchetti di plastica che turbinano nell'aria, il loro fluttuare silenzioso, come una medusa, sotto il pelo dell'acqua. Il boato di un vulcano, un aereo o un motoscafo. Poi un coro di canti: canti della vita di tutti i giorni, canti di preoccupazione e di noia, canti di quasi nulla. E subito sotto il lento scricchiolio di una Terra esausta, ansimante».

L'opera è stata ideata e scritta dalla giovane artista, performer e musicista Lina Lapelytė insieme a Rugilė Barzdžiukaitė, filmmaker, regista teatrale e scrittrice ed alla drammaturga e poetessa Vaiva Grainytė. In particolare, per quel che riguarda la Lapelitytė, la sua produzione, come osserva B. Carpi de Resmini in "Alfabeta", si allontana quasi provocatoriamente da tematiche apertamente politiche «e si confronta in maniera sottile sulle questioni di genere, sollevando argomenti cruciali per la nostra società. L'opera di Lapelytė si avvale del corpo, dell'azione, del melodramma oltre che della musica, per aprirsi a una contestualizzazione sociale e legata al tempo presente, sempre al limite tra arti visive e opera lirica».

Sun & Sea, come si diceva, si svolge su di una spiaggia ed allora non può non venirmi in mente, sempre a proposito del confronto tra Baltico e Mediterraneo, la più "mediterranea" tra le spiagge baltiche, quella della penisola di Neringa, così come la spiaggia sarda di Porto Pino,

come vedremo, è la più baltica tra le spiagge mediterranee. In realtà Neringa, iscritta nel 2000 tra i Patrimoni dell'Umanità dell'UNESCO per la sua rara bellezza paesaggistica è più esattamente un lido, diviso tra la Lituania e la Russia, che si è formato con il progressivo accumulo di sedimenti sabbiosi che hanno isolato la laguna interna dal mare aperto.

Si tratta di una striscia di sabbia il cui punto più largo misura 3,8 chilometri e quello più stretto appena 380 metri, formato da enormi dune mobili alte fino a 60 metri, una sorta di piccolo Sahara affacciato sul mar Baltico il cui fascino è difficilmente descrivibile a parole e che ha coinvolto intellettuali e scrittore come Thomas Mann, che proprio nella cittadina di Nida aveva una sorta di "buen retiro" che oggi è anche un piccolo ma interessante museo. Oltre ad essere una sorta di enorme deposito di ambra a cielo aperto la penisola di Neringa è popolata da alci, caprioli, volpi e cinghiali ed è un importante luogo di sosta per oltre 900 specie di uccelli, luogo magico che mi ricorda, come dicevo, una più piccola ma non meno affascinante spiaggia di dune e mare cristallino che si trova in Sardegna, quella di Porto Pino, località posta lungo la costa sud-occidentale dell'isola, prospiciente il Golfo di Palmas e facente parte del comune di Sant'Anna Arresi.

Alle spalle di queste splendide dune di sabbia finissima si stende una vasta pineta spontanea di Pino d'Aleppo, presente in Sardegna solo qui e sull'isola di san Pietro. Ma vegetano anche la quercia spinosa, il ginepro fenicio, il ginepro coccolone e ancora nell'adiacente macchia bassa, la fillirea, il rosmarino ed il cisto. Il tutto è circondato da un vasto sistema di stagni frequentati da numerose specie di uccelli come il fenicottero rosa, la garzetta, il martin pescatore. E nelle vicinanze vi sono altre splendide spiagge molto meno frequentate ma non meno affascinanti, come quella di Salinas o quella di Su Portu de Su Trigu, ormai poco più che uno sperone roccioso battuto dai venti anche ad agosto ma che rimane uno dei luoghi più belli e selvaggi intorno a Teulada.

Non distante e appena poco più nell'interno ecco poi l'antico borgo medievale di Tratalias, abbandonato a metà Novecento in seguito alle infiltrazioni d'acqua ed ai cedimenti strutturali dovuti alla formazione dell'invaso artificiale di Monte Pranu e ricostruito poco distante. Quel che resta del vecchio paese rimane comunque un luogo di fantasmatica bellezza e dal fascino unico e irripetibile grazie soprattutto alla cattedrale di Santa Maria di Monserrato, eretta in stile romanico pisano tra il 1213 ed il 1282, ed al piccolo museo posto di fronte. L'edificio è in calcare e trachite, dal bel colore ocra, con una facciata austera ma al contempo ricca di ornamenti, come il rosone i peducci, gli archetti pensili che ne arricchiscono l'eleganza. Anche l'interno, in tre navate divise da pilastri e arcate a tutto sesto, con abside semicircolare, è austero ma di mistica bellezza, impreziosito da un retablo cinquecentesco datato al 1596 e da assegnare ad un tardo

seguace (ancora anonimo) della cosiddetta Scuola di Stampace. Nel piccolo ma interessante museo di fronte alla cattedrale ho poi potuto ammirare un bellissimo reportage fotografico di Alessia Lai dedicato a Sa Festa Manna, la festa padronale di Tratalias: un viaggio a ritroso in bianco e nero che mi ha ricordato certi film neorealisti italiani del nostro dopoguerra ma che descrive invece una realtà contemporanea come sospesa nel tempo.

Prima di chiudere queste note intendo tornare brevemente sulla mostra Sconfinamenti del 2008 per citare alcuni tra i più interessanti artisti lituani di oggi presenti in quell'evento: Audrius Gražys, Linas Liandzbergis, Vilmantas Marcinkevičius, Vitautas Tomasevičius, Alexandras Vozbinas. Come ha scritto in modo puntuale Aisté Virbickaitė nel Catalogo dell'esposizione: «Un piccolo Paese di pianure e nuvole, con i suoi lunghi inverni e le sue estati brevi ma luminose, le sue piccole città ed i suoi grandi sogni, non si svela facilmente all'ospite sconosciuto. Tuttavia, il pubblico del progetto Baltico/Mediterraneo avrà l'opportunità di assaporare l'originale "cocktail" pittorico di cinque artisti lituani che, per quanto stilisticamente differenti, appartengono tutti alla stessa generazione ormai giunta alla maturità. Le loro opere si iscrivono nel medesimo genere pittorico e sono tutte egualmente apprezzate dal pubblico. Ciascuno di loro, tuttavia, differisce dagli altri nell'espressione artistica, nei temi, negli stati d'animo, nell'approccio emotivo, eppure essi riflettono nel loro insieme l'atmosfera culturale ed emotiva del loro Paese natale».

Iniziando da Audrius Gražys va sottolineato come la sua ricerca sia prevalentemente basata su un cromatismo analizzato in tutte le sue sfaccettature ed i cui punti di riferimento iniziali possono essere ravvisati in Arshile Gorkj e in Marc Rothko (anch'egli di origine baltica, non dimentichiamolo). I suoi quadri degli ultimi anni '90 e dei primi di questo secolo mostrano una struttura esuberante, quasi barocca nella loro complessità fatta di colature, di segni, di impronte che si sovrappongono a tessuti cromatici già di per sé ridondanti con effetti di grande suggestione; poi la sua ansia si è quasi placata in una stesura dei colori più ampia e definita, anche se a volte la materia torna a ribollire di luminosità misteriose, come in una notte tempestata di stelle.

La pittura di Linas Liandzbergis può ben essere definita come l'essenza della balticità, e lo dimostra, ad esempio, la sua *Dolce vita* esposta nel 2008 e tutta dominata da un incombente cielo celeste chiaro, da nordica mattina d'estate, solcato da grandi nuvole bianche, grigie, gialle, che lasciano pochissimo spazio a una piccola striscia di terra verde dove appena si intravedono un mulino, delle montagne e un paese in lontananza; ma a questa scena pacatamente naturalistica si sovrappongono una serie di piccole sfere colorate che intorbidano volutamente la visione dell'insieme, quasi come gocce di pioggia sul lunotto di una vettura, solo che qui la

pioggia non c'è, c'è piuttosto l'effetto felliniano e straniante di questo reticolo visivo insieme dolce e surreale.

Venendo a Vilmantas Marcinkevicius, c'è da dire che la sua arte affonda sicuramente le radici nella pittura espressionista tedesca del primo Novecento (Kirchner, Schimdt Rottluff, Heckel), rivisitata però in una chiave di moderna ironia. I suoi oli, trattati virtuosisticamente con la leggerezza dell'acquerello, sono popolati da spaesate figurine blu o gialle che si muovono in coloratissimi paesaggi di fiaba come, per citare due quadri esposti a Catel S. Angelo, in *The stars* con quella coppia di donne dai vertiginosi decoltè che si voltano ammiccanti verso di noi quasi fluttuando su un fondo di rosa, di malva e di arancio che raggiunge melodiose trasparenze o come nel munchiano ma insieme poetico *The last evening before tomorrow*, dove una androgina fanciulla in blu sembra attendere rassegnata e pudica ciò che inevitabilmente dovrà accadere o forse è già accaduto.

Surreale è anche l'esito dei volti, delle mani, dei corpi umani trattati come paesaggi o mappe geografiche con sovrapposizioni suggestive e metafisiche che sono i protagonisti dei dipinti di Vitautas Tomasevicius. Egli è anche un disegnatore e incisore di raffinata e squisita eleganza, dotato di un segno grafico netto e incisivo; ma questa proprietà disegnativa Tomasevicius la adopera anche per dare un più graffiante nitore ai suoi quadri, con quei volti dalle vibranti trasparenze di giallo acido, di arancio o di ocre che è come se fossero macchiati da una serie di impronte scure che si ripetono circolarmente sulla tela o sono avvolti in una sorta di fittissimo reticolato nero che quasi ne sfregia i lineamenti.

Infine Aleksandras Vozbinas fa fluttuare figure di sogno in fantastici paesaggi che hanno la liquida solidità, mi si passi l'ossimoro, dell'ultimo Gorky. Sono quadri per lo più complessi, esuberanti, dove il confine tra astrazione e figurazione è volutamente e continuamente attraversato, quadri ricchi di una loro intima musicalità ed in questo memori del più grande maestro lituano di inizio secolo, ossia Mikalojus Čiurlionis, naturalmente riletto in chiave moderna. Ad esempio, ne *Il ratto di Europa*, un corpo femminile di cui si vede solo il busto si offre voluttuoso alle mani (solo quelle) di due uomini che ne palpano i seni e il rosa carne intenso di Europa domina la scena contro il rosso, il grigio, il bianco del fondo dove poi fluttuano piccoli fiori, ammiccanti simboli fallici, che conferiscono all'opera un suo fascino liberty (come di un Klimt riletto da Grosz), insieme edonista e perverso.

Volendo infine trovare alcune caratteristiche comuni in un gruppo di artisti comunque assai variegato, esse possono essere individuate nella ricerca di una chiave espressiva assolutamente attuale e contemporanea, che al contempo non rinnega però la tradizione pittorica europea del secolo scorso e si esplica attraverso opere che a prima vista possono anche apparire a volte

spiazzanti, ma che osservate e riosservate con la dovuta attenzione rivelano tutta la loro eccelsa qualità.

III

Cambiamo ora contesto geografico, pur rimanendo sempre all'interno del confronto tra Italia e Paesi baltici, e occupiamoci di alcuni pittori "mediterranei" di cui io da tempo seguo ed apprezzo l'opera. Fra quelli già presenti nell'esposizione del 2007 mi piace citarne due in particolare, Placido Scandurra e Giangaetano Patané.

Ho conosciuto Placido Scandurra nell'ormai lontano 1968 quando entrambi giovani siciliani (io di Messina, lui delle falde dell'Etna) da poco venuti a Roma, frequentavamo la scuola libera di disegno dal nudo di via Ripetta. Poi io sono passato dall'altra parte della barricata, dando apparentemente ragione a chi dice che gli storici dell'arte sono in maggioranza dei pittori falliti; dico apparentemente, perché in realtà già allora ero uno storico, seguace di Argan, che aveva per la pittura un interesse non solo teorico ma anche operativo e che comunque non ho mai pensato di trasformare in qualcosa che fosse più di un hobby.

Scandurra invece ha proseguito ed approfondito il suo "mestiere" di pittore, incisore e restauratore ed io l'ho seguito si può dire in tutte le fasi della sua attività. Innanzi tutto quella figurativa degli anni '70, legata agli artisti della scuola romana rivisitati alla luce della tradizione pittorica e artigianale siciliana che egli ha sempre tenuto presente, come confermano certi grandi ritratti solo apparentemente ingenui e che sono invece tra le sue opere di maggiore impegno e qualità, come *Ritratto di Biagio*, o *Maternità*, dove negli sfondi trattati ora a fasce o a scacchi ma sempre con giochi tonali molto avvertiti, emerge ancora l'antico decoratore, mentre le figure in primo piano rivelano un disegnatore dotato di notevole forza plastica; mentre ad esempio *La famiglia*), ci presenta volti ed interni della Sicilia rivissuti con personale partecipazione e autentica forza evocativa.

Poi la sua arte si è andata evolvendo verso tematiche astratte come la serie delle *Metamorfosi* e dei *Totem*, sorta di rilettura onirica dell'arte europea delle origini dell'astrattismo; infine, a partire dagli anni '90, ecco la pittura seriale che in qualche modo racchiude ed ingloba tutte le esperienze precedenti ed in più torna con la fantasia alla memoria delle origini siciliane, con sabbie dorate e mari azzurrissimi, certo di ispirazione fantastica ma che richiamano anche in modo persuasivo i colori dell'isola lontana. E sono figure che seppur apparentemente colte in un continuo dialogare tra loro rimangono al contrario immerse in un proprio mondo incomunicante e interiore. Del resto questa solitudine esistenziale vissuta come scelta e come destino sembra un po' essere la parafrasi stessa dell'arte di Scandurra, che ha sempre battuto

strade in qualche modo periferiche e trasversali, in una ricerca personale al di fuori di gruppi e correnti, il che gli ha in ogni caso consentito di mantenere un'intima coerenza che lo ha fatto apprezzare da critici e storici dell'arte di grande importanza, da Carlo Bertelli a Vito Riviello, da Pasquale Rotondi a Lorenza Trucchi, da Rosanna Barbiellini Amidei a Claudio Strinati, da Claudio Crescentini a Lucrezia Rubini, che tutti, in diverse epoche e in diversa misura si sono occupati in maniera lusinghiera della sua opera, caratterizzata inoltre da un'attività espositiva molto intensa e proficua, da Dublino a Damasco, da Palermo a Roma, da Mantova a Vienna, solo per citare alcuni luoghi tra i più significativi.

Quanto a Patané, egli è un artista certamente colto, perché le sue opere sono piene di riferimenti, anche letterali, a grandi artisti del passato, da Goya a Boecklin, da Degas a Cézanne, ma capace al tempo stesso di possedere "caratteri audaci di singolarità stilistica" come ha ben osservato, di recente, Arnaldo Romani Brizzi che aggiunge: «L'alterigia del colore, la campitura che in sé cela variazioni infinitesimali di vibrazione cromatica sono i punti di forza su cui egli, attentamente guardando la grande lezione del passato, ha fondato il suo linguaggio e tutte le sue successive crescite. Questo sguardo *inglese* non manca però di una naturalità italica etruscheggiante, che rende le sue donne, per esempio, sempre più un'idea che una realtà».

Pittore figurativo, dunque, perché certamente le figure o gli oggetti sono i protagonisti assoluti delle sue tele, ma anche pittore astratto, nel senso letterale del termine, perché le stesse figure e gli stessi oggetti assumono spesso il valore di pure astrazioni ideali, quasi metafisiche, come sospese nell'incanto fluttuante di una dimensione onirica. Pittore (e scultore) insomma, nel senso pieno e totale del termine; e basta anche osservare la grande versatilità delle tecniche usate per rendersene conto, olio, cera, terracotta, bronzo, spesso assemblati in inconsueti accostamenti che fanno sì che non sappiamo, a volte, se le sue siano pitture a rilievo o sculture a colori. Ma questa dimensione di virtuosismo tecnico non è mai fine a sé stessa, anzi è sempre rapportata alla profonda dimensione di "racconto" che tutte le sue opere hanno. Se c'è un artista, del resto, che racchiude in sé come pochi il binomio "Baltico/Mediterraneo", che è anche il titolo di un suo bellissimo dipinto eseguito proprio in occasione della mostra di Castel S. Angelo, questi è proprio Patané. Mediterraneo, nelle sue grandi barche che solcano ipotetici mari, blu intenso, verdi, giallo limone, o in certi suoi personaggi inondati di sole eppure solitari e indifferenti, come lo *Straniero* di Camus; baltico invece in altre figure fluttuanti e allungate, "bagnate da quella luce gelida e luce gelida e abbagliante" descritta Malaparte, oppure come sommerse da mari sconosciuti e in tempesta da cui non riescono ad uscire, o ancora in certi paesaggi della fantasia e della memoria fatti di impercettibili segni e di orme come lasciate sulla neve.

La Dea Madre come metafora della vita è dell'arte è invece l'asse portante della ricerca della scultrice e pittrice calabrese (tanto per rimanere in abito mediterraneo) Elena Guerrisi; Dea Madre, intendiamoci, intesa come portatrice di valori universali che possono benissimo coincidere, e nella sua sia produzione spesso coincidono, con i nostri concetti di sacro e di sacralità, come dimostrano i suoi pannelli dell'altare e dell'abside della chiesa di S. Nicola a San Vito Inferiore che si richiamano, pur aggiornandola, alla migliore tradizione della scultura religiosa del nostro Rinascimento meridionale. Lei, nativa di Ricadi, in provincia di Vibo Valentia, si è del resto formata in una terra che io conosco bene e che si è da sempre nutrita di un ascetismo insieme ancestrale e recondito che troppo spesso si è accompagnato e ancora si accompagna alla povertà, non priva però di intrinseca nobiltà d'animo, dei suoi abitanti.

E sicuramente la Guerrisi avrà avuto modo di meditare, durante la sua formazione, sulla produzione di due grandi pittori che già nell'immediato dopoguerra avevano scelto la Calabria come meta artistica. Mi riferisco a Giovanni Omiccioli ed Ernesto Treccani, che hanno dedicato rispettivamente ai boscaioli della Sila il primo e alla "Gente di Melissa" il secondo una serie di splendidi disegni che poi hanno pubblicato nella benemerita collana de "Il disegno popolare" tra il 1951 e il '53. E così i volti dei tagliaboschi di Omiccioli, tagliati con l'accetta come gli alberi su cui lavoravano, ma soprattutto le donne nero vestite di Treccani, li ho ritrovati nella memoria storica che ha fatto da *humus* all'arte della Guerrisi anche quando questa si è allontanata dalla sua terra ed ha impresso quell'evoluzione in senso astrattizzante di cui si diceva.

Man mano quelle figure femminili si sono trasfigurate in una serie di donne velate, «mondo di desideri e percezioni, portatrici di una carica sensuale e sensoriale che diventa una chiave del mondo, scrigno di sogni che "non sono più reali", come ha detto l'artista» [Patrizia Crippa]. E, ancora una volta, vi è naturale evoluzione e non radicale mutamento dal candido gesso di nobile fattura della *Donna araba n.1*, del 1971 al *Fascino d'Oriente* del 2011, dove il cemento armato è trattato con leggerezza come se fosse creta, delineando un bel volto di donna col capo coperto e gli occhi chiusi, quasi novella Nefertiti e dove l'intenso cromatismo della statua, dal bianco al blu, dall'ocra al bruno conferisce dinamicità alla staticità del busto, come se la figura possa essere guardata insieme di fronte e di profilo, stretta in un velo che ingabbia anche l'anima. Ma le donne pur essendo il soggetto preferito non sono certo l'unico, come dimostra il bronzo del *Corpo maschile* del 1989, ridotto a puro lacerto; o la terracotta patinata di *Un sasso, un volto* del 2007 che la stessa artista così descrive: "osservando un sasso inerte ho intravisto un volto"; o ancora l'altra terracotta patinata di *Nido vuoto* dove la natura è ridotta alla sua essenza e trasmette un senso di solitudine e malinconia.

Così come esiste un legame misterioso e nascosto, anche solo per antitesi, tra Baltico e Mediterraneo, ne esiste uno ancora più stringente, anche se non meno inspiegabile, almeno all'apparenza, tra Sicilia e Giappone: dico all'apparenza perché il loro carattere insulare, l'essere entrambe queste terre dominate da vulcani ed affondare entrambe le loro radici in miti che si perdono nella notte dei tempi ne giustifica un apparentamento non solo di circostanza. E il pittore Salvatore Pulvirenti, siciliano di Paternò ma in qualche misura allo stesso tempo giapponese di adozione, incarna molto bene questa duplicità. La sua è una pittura fortemente radicata ad una mitografia insieme greca ed etnea, col vulcano sbuffante ed i templi in rovina che tornano ricorrentemente nelle sue tele. Tele che potrebbero far pensare a prima vista ad un contatto con Chagall, uno Chagall portato però a bagnarsi nel caldo mare siciliano.

E' comunque questo un riferimento che Pulvirenti respinge, non certo per scarso amore verso il grande maestro russo, quanto perché egli ritiene che siano altre le sue matrici ispirative, che vanno casomai dai *Fauves* a Franco Piruca, passando per Magritte e la tradizione artigianale dei "pupari" siciliani. Fonti così diverse che dicono in sostanza che il nostro Salvatore ha svolto un percorso del tutto autonomo, partito oltretutto dall'astrattismo e dall'arte gestuale per approdare solo in un secondo momento alla sua cifra stilistica attuale, come ben spiega Enrico Crispolti: «La pittura di Salvatore Pulvirenti occupa una posizione singolare nel panorama attuale, giacché non si piega a formule di corrente ma cerca sempre più le ragioni di una propria e profonda identità, che risulta essere esattamente un visionario dialogo con le memorie della propria infanzia e adolescenza, intimamente connesse a luoghi ben definiti e a un immaginario collettivo antropologicamente molto ben caratterizzato».

Tornando ai suoi rapporti con l'oriente ecco il vulcano, ovvio riferimento all'Etna e però anche simbolo tipico della cultura giapponese, così come i fiori o ancora questo suo cromatismo rutilante che può essere letto in chiave psicoanalitica ma anche in chiave decorativa. Il dipinto fondamentale per comprendere il successo giapponese di Pulvirenti (e per comprendere *tout court* la sua pittura) è l'ormai lontano *Autoritratto con il castello* del 1983, dove egli appare vestito all'orientale e trasformato in una sorta di via lattea da cui sgorgano fiumi, volano colombe, si alzano montagne, in una immedesimazione totale di oriente e occidente secondo una dimensione di sogno. Più di recente la sua pittura ha in qualche modo raffreddato lo scintillio emotivo degli esordi cercando pennellate più ampie e pastose, definizioni plastiche più nette, dimensioni pittoriche più silenziose e sospese, campiture cromatiche dove il confine tra figurazione e astrazione diviene sempre più labile: e mentre prima erano paesaggi atavici e tendenti all'infinito, adesso sono per lo più paesaggi interiori, in cui le apparizioni umane sono sempre più labili ed i luoghi della memorie sempre più dominanti.

I *San Francesco in Contemplazione* del Caravaggio

Problemi di metodo e di merito

SERGIO ROSSI

Nell'incipit dell'ultimo dei miei molti lavori su Caravaggio¹ scrivevo: «E' ormai accertato come una delle più straordinarie caratteristiche del Merisi consista nell'essere un profondo innovatore di iconologie e i suoi dipinti, per quanto analizzati in molteplici aspetti, continuano a riservare sorprese ed essere suscettibili di letture sempre nuove e stimolanti. Anche perché egli è il pittore della notte e dell'alba, della luce e delle tenebre, del peccato e della salvezza, cioè il pittore della dualità seicentesca, ma che sa interpretare anche valori universali che vanno ben oltre l'epoca in cui è vissuto. Ed è forse per questo che, non ostante i tantissimi documenti e gli ancor più numerosi saggi e volumi che lo riguardano, egli rimane sostanzialmente un affascinante mistero. Comunque una cosa va messa subito in chiaro: Caravaggio era sicuramente un violento ma non un disadattato: il suo modo di fare, cioè, apparteneva a un preciso cliché di un'epoca in cui maneggiare di continuo le armi era una prassi consueta».

Sono parole che confermo in pieno e che in parte contrastano con quanto invece osserva Claudio Strinati nel saggio introduttivo del medesimo volume del 2017, dal titolo emblematico *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Dogmi, dubbi e pregiudizi*.² In esso lo studioso profonde indubbiamente la sua immensa dottrina, ma, non so se per amore del paradosso o per la ricerca

¹ *Caravaggio "allo specchio" tra perdono e dannazione*, in *Caravaggio alla fine del Rinascimento*, Roma 2017 pp.49-70; e inoltre *Un doppio autoritratto del Caravaggio* in «Quaderni di Palazzo Venezia», VI, 1989, pp. 149-155; *L'autoritratto del Caravaggio in S. Luigi dei Francesi*, in «Strenna dei Romanisti», LII, 1991, pp.14-21; *Il mistero della luce glauca. Verità dell'immagine e attesa del miracolo nella pittura del Seicento*, in S.Rossi, a cura di, *Scienza e miracoli nell'arte del '600. Alle origini della medicina moderna*, catalogo della mostra, Roma-Palazzo Venezia, 30 marzo-30 giugno 1998, Milano 1996, pp. 14-21; *Peccato e redenzione negli autoritratti del Caravaggio*, in S. Macioce a cura di, *Michelangelo Merisi da Caravaggio: la vita e le opere attraverso i documenti*, atti del convegno, Roma 1996, pp. 316-330; *Arte come fatica di mente. Da Leonardo al Novecento*, Roma 2012, pp. 107-118; *Oltre il Giubileo I. Pittura e misericordia a Roma 1300-1675*, Roma 2017, cap. VII, pp.117-140; *Michelangelo e Caravaggio. Riflessioni su un volume di Marco Bussagli*, in "Theory and Criticism of Literature and Arts, vol.3, No. 1, April 2018, pp. 1-18.

² pp. 13-26.

dell'originalità a tutti i costi, semina il suo scritto di una montagna di “dubbi” appunto, anche intorno a ciò di cui non si può dubitare, tanto che alla fine al lettore vieni da chiedersi se almeno Caravaggio sia realmente vissuto oppure no. Valgano due esempi su tutti: «dato che la *Fiscella* della Pinacoteca Ambrosiana è sicuramente del Caravaggio (o così almeno sostiene la storiografia più accreditata) [sott. mia]» e poco più avanti «è possibile che il *Bacchino malato* sia opera certa del Merisi, è possibile che sia un autoritratto ancorché non così lampante come si tende sempre a dire». Ora, la *Fiscella* è del Caravaggio, non solo perché lo sostiene la storiografia più accreditata, ma anche perché lo dicono le fonti coeve, lo dimostra l'evidenza dello stile e perché nessun essere raziocinante che se ne è occupato ha mai pensato neppure lontanamente a metterne in dubbio l'autografia, e lo stesso dicasi per il *Bacchino malato*, opera da sempre considerata del Merisi senza se e senza ma, così come è certissimo che si tratti di un precoce autoritratto.

Improvvisamente, però, Strinati cessa di essere dubbioso quando meno te lo aspetti e proprio in relazione al tema che sarà oggetto del presente saggio, quello del *S. Francesco in meditazione* osserva: «E cosa dire dei *S. Francesco in meditazione*? Quanti ce ne sono e quanti ambiscono al rango di originale? Intendiamoci: la storiografia ha dato sovente risposte chiare (il *San Francesco* di Carpineto Romano è stato riconosciuto come autografo da Rossella Vodret che è una indiscussa specialista della materia) ma è proprio la quantità che sorprende». Con tutto il rispetto per la Vodret, che è un'ottima studiosa, non può non stupire che sia bastato il suo pur autorevole parere a levare ogni dubbio a Strinati circa l'autografia di questo dipinto ora a Palazzo Barberini, mentre non erano bastate le opinioni di Longhi, Venturi, Argan, Fridländer, Frommell, Calvesi, Mahon, Mia Cinotti, Mina Gregori, C. Hermann Fiore, Röttgen, Zuccari per rassicurarlo circa l'autenticità della *Fiscella* o del *Bacchino malato*.

Lo stesso Strinati, comunque, ha giudicato come autentica non solo la tela del *S. Francesco* già a Carpineto, ma anche quella della Chiesa dei Cappuccini a Roma e quella della collezione ex Ceconi; anzi, a proposito di quest'ultima, e qui concordo pienamente con lui, ha affermato «che quest'opera è la più bella delle tre versioni esistenti e che raramente è stata esposta».³ Giudizio confermato in pieno due anni dopo: «Magistrale versione, ritenuta con fondamento del Caravaggio, improntata a una tessitura cromatica più chiara e delicata, tendente a evidenziare la pacata luminosità promanante dal gesto del santo che unisce in sé le virtù

³ Come risulta da una lettera del 14 ottobre 2009 che Patrizia Nitti co-curatrice della mostra *C'est la vie! Vanités de Caravage à Damien Hist*, (Paris, Musée Maillol, 3 febbraio-28 giugno 2010, a cura di P. Nitti, C. Strinati), ha indirizzato al proprietario del dipinto per chiedergli il prestito della tela in questione.

teologici della Fede, Speranza e Carità in base alla impostazione che rifulge nel prototipo dei Cappuccini di S. Maria della Conciliazione, qui esposto, mettendo in evidenza il carattere intimo e sereno che porta il pittore ad ammorbidire il contrasto della luce e dell'ombra».⁴

Su un'altra cosa poi Strinati ha perfettamente ragione e cioè sul numero impressionante di versioni, per lo più copie, di alcuni soggetti caravaggeschi già in epoche molto antiche se non addirittura eseguite quando il Merisi era ancora in vita. Ma questa è una notazione che non deve poi stupirci più di tanto, dal momento che sappiamo già dai primissimi biografi dell'artista del successo (quella che oggi si chiamerebbe una vera e propria "caravaggiomania") che lo stile rivoluzionario del nostro artista aveva suscitato presso tanti pittori giovani e meno giovani (si pensi al Gentileschi); successo, sia detto per inciso, che aveva fatto storcere il naso a tutta la storiografia e la critica classicista che non aveva esitato a considerare Caravaggio come un vero e proprio "corruttore della gioventù". E questo perché egli contraddiceva con la sua opera il concetto stesso di "decoro" e soprattutto uno dei principi fondamentali della *Poetica* di Aristotele, che proprio tra fine Cinquecento e primo Seicento era tornata ad improntare di sé le teorie e l'estetica tardomanierista prima e classicista poi: il principio cioè della differenza tra poesia e storia e tra "vero" e "verosimile".⁵

Secondo il grande Stagirita la differenza principale fra storico e poeta consiste in questo: «che l'uno tratta le cose accadute, l'altro quali potrebbero accadere. La poesia è perciò qualcosa di più filosofico e di più elevato della storia: la prima analizza di preferenza gli accadimenti in universale, la storia in particolare... E l'universale consiste in ciò, che al tale capiti di dire o fare cose tali secondo verosimiglianza o necessità». Aristotele precisa più oltre che è *credibile* ciò che è *possibile*, ed è chiaro che le cose realmente avvenute erano *possibili*, altrimenti non sarebbero accadute; ma se capiti «al poeta di poetare di cose accadute, non sarà per questo meno poeta, perché fra le cose accadute niente impedisce che ve ne siano tali quali era verosimile che accadessero e possibili ad accadere, e secondo questo aspetto colui [che le narra] è il vero poeta».⁶

⁴ *San Francesco del Caravaggio*, in *Il Museo dei Cappuccini*, Roma 2012, p.79.

⁵ S. Rossi, *Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano 1980.

⁶ *Ibidem*, pp.132-133; si veda anche G. della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari 1954, ora in *Opere*, vol. V, Roma 1973.

Mentre lo storico, dunque, è legato al reale svolgimento degli eventi narrati, il poeta costruisce il proprio sistema narrativo in maniera indipendente, e se un fatto non accaduto è necessario alla coerenza dell'insieme egli deve inventarlo mentre se un fatto realmente accaduto non si inquadra nella logica del racconto egli deve eliminarlo. Ciò che distingue la poesia e il *credibile e necessario* che le sono propri, dall'accaduto storico, entrambi possibili e quindi razionali, è, in definitiva, il fine stesso della tragedia, cioè la composizione dei fatti, o composizione della favola. E il carattere più 'filosofico ed elevato' della poesia rispetto alla storia dipende dal fatto che la prima assume a proprio contenuto una realtà non soltanto riprodotta, constatata, ma anche immaginata e fatta di avvenimenti comunque credibili e concordanti con gli altri elementi della narrazione indipendentemente dalla loro storica attualità.

Si tratta in sostanza di principi che, applicati dall'estetica classicista anche alla pittura e trasformati sostanzialmente nel concetto del "decoro", significavano in pratica che gli artisti degni di questo nome non dovevano limitarsi a riprodurre la realtà naturale così come era, senza filtri e abbellimenti, ma dovevano "correggerla" proprio secondo il principio aristotelico di "verosimiglianza". Ora, come già intuito da Argan⁷, mentre i Carracci sono proprio i pittori del "verosimile", Caravaggio lo è del "vero", di una realtà cioè talmente immediata e attualizzata da divenire inverosimile secondo i canoni estetici della sua epoca.

Queste riserve per così dire ufficiali non sminuirono però, anzi forse accrebbero, il suo successo presso quegli artisti ed erano molti, che intendevano ribellarsi ai rigidi canoni imposti dalla cultura accademica allora imperante da un lato e dalla Controriforma dall'altro. Ed è proprio in quest'ottica di semplificazione formale e "presentificazione" degli eventi sacri che vanno inserite tutte le innumerevoli versioni di alcuni temi di particolare diffusione, tra cui proprio le molti immagini di S. Francesco di cui intendo occuparmi in questa sede. Entrando ancora più nello specifico sono almeno sei i *S. Francesco in meditazione* (o forse sarebbe meglio dire *in contemplazione*): quello già della collezione Cecconi (fig. a, p. 181), che io considero il prototipo autografo; quello ora presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini di Roma in deposito dalla chiesa di S. Pietro di Carpineto Romano (fig. b, p. 182); quello della chiesa romana di Santa Maria della Concezione, nota anche come Chiesa dei Cappuccini (fig. c, p. 183); quello di una collezione privata maltese; quello della collezione Lampronti e quello già nella chiesa del Suffragio a Sant'Arcangelo di Romagna.

⁷ G. C. Argan, *Il "Realismo" nella poetica del Caravaggio*, in *Scritti in onore di Lionello Venturi*, Roma 1956, II, pp. 25-41.

In particolare, nella tela già della collezione Cecconi il Merisi si auto raffigura proprio nelle vesti di S. Francesco ed a questo proposito, prima di entrare nel merito del dipinto in questione, occorre aprire una breve parentesi. Caravaggio aveva per la propria immagine una vera e propria ossessione autobiografica, e le opere in cui egli in qualche modo si autorappresenta, in estrema sintesi, possono dividersi in tre categorie. Gli autoritratti veri e propri, nei quali il pittore si dipinge come era realmente al momento dell'esecuzione dell'opera, senza abbellimenti o forzature espressive. Le immagini idealizzate, a volte auto raffigurazioni più che autoritratti veri e propri; e infine i dipinti in cui l'artista esaspera espressionisticamente i propri lineamenti, presentandosi addirittura come reprobato o carnefice in una sorta di auto espiazione catartica dei propri peccati.

Quelli che ho appena definito autoritratti veri e propri sono, a mio avviso, solo tre: *Il Bacchino malato* della Borghese; quello che compare tra gli astanti che fuggono, nel fondo della scena, nel *Martirio di San Matteo* in San Luigi dei Francesi e infine il *Golia del David*, della Galleria Borghese. Quanto alle immagini idealizzate, la prima da analizzare è quella del ragazzo rivolto verso gli spettatori nel *Concerto* ora al Metropolitan di New York, anch'esso ripreso "allo specchio" come il *Bacchino* Borghese, cui somiglia moltissimo se non fosse appunto per quel certo addolcimento dei lineamenti e ravvivarsi degli incarnati che trasformano un giovane convalescente in uno di quasi efebica bellezza.

Poi abbiamo la figura di profilo sull'estrema destra della *Cattura di Cristo*⁸ del 1602 (da confrontarsi con quella già citata di San Luigi dei Francesi) e che viene riproposta, quasi identica e appena più invecchiata nell'uomo subito alle spalle di Sant'Orsola nel dipinto con il martirio della Santa ora a Napoli, Palazzo Zevallos, forse l'ultimo in assoluto ad essere dipinto dal Merisi, a conferma del fatto che questi spesso rifaceva a memoria e a distanza di anni volti e tipi fisici del periodo giovanile o della prima maturità, seguendo un proprio filo logico interiore piuttosto che l'assoluta verosimiglianza del momento. Vi è anche da sottolineare come nei tre dipinti appena citati Caravaggio ami rappresentarsi come testimone diretto di un tragico evento. Questo, probabilmente aveva una duplice valenza: autobiografica, perché secondo alcune fonti antiche egli era stato spettatore di un delitto e addirittura arrestato come testimone reticente a Milano, subito prima di trasferirsi a Roma; e simbolica, perché così facendo egli tende a presentificare e rendere assolutamente vivi e palpitanti eventi narrati nei *Vangeli* o nelle *Vite* dei Santi.

⁸ Di cui esistono almeno due versioni da ritenere autografe, quella ora alla National Gallery of Ireland di Dublino e quella già nella collezione Sannini, come preciserò in un mio prossimo saggio di imminente pubblicazione.

Un discorso a parte, che approfondiremo poco più avanti, è quello relativo alle molte tele in cui il grande artista lombardo si identifica con la figura di S. Francesco. Prima, però, vorrei esaminare rapidamente quelli che ad inizio del mio saggio ho definito i dipinti in cui il nostro pittore esaspera espressionisticamente i propri lineamenti: essi hanno inizio già nel periodo giovanile, con un'opera il cui riferimento autobiografico non è stato a mio avviso colto a sufficienza dalla critica e cioè con la *Testa di Medusa* degli Uffizi, del 1596/97 circa. Che il volto raffigurato sia il medesimo del *Bacchino malato* e del *Concerto* del Metropolitan Museum è infatti innegabile, solo che quelli erano veri e propri autoritratti allo specchio, questa è un'immagine dipinta a memoria e per di più volutamente alterata. Particolarmente significativo è poi un dipinto posteriore di circa un decennio e cioè l'immagine di Golia nel *David* ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna, databile intorno al 1607 e comunque sicuramente dopo l'uccisione del Tomassoni. In questo caso i riferimenti autobiografici sono più che evidenti: la ferita alla fronte, l'espressione sconvolta, le rughe sotto gli occhi, la bocca dischiusa praticamente identica a quella che ritornerà nel *David e Golia* della Galleria Borghese. Solo il naso del reprobato appare diverso, come se Caravaggio avesse voluto appunto alludere al fatale duello che lo aveva obbligato a fuggire da Roma piuttosto che identificarsi *in toto* con la figura di Golia come farà nel 1610.

Più o meno in contemporanea, in un altro dipinto ora conservato a Vienna e che considero comunque posteriore al maggio del 1606, cioè *L'incoronazione di spine*, il Merisi si pone in relazione (pur senza autoritrarsi in modo esplicito) con uno dei manigoldi che umiliano Cristo, quello con la benda sulla fronte, ennesimo riferimento allo scontro col Tomassoni che deve avere sconvolto il nostro artista praticamente fino alla sua tragica fine. E ne abbiamo l'ennesima conferma nel capolavoro tardo de *La decollazione del Battista* di Malta, dove, sulla destra della tela, dietro una grata, vi sono due spettatori che assistono all'omicidio del santo. Uno dei due, di cui per altro non si riescono a scorgere bene i lineamenti del volto, ha comunque la fronte coperta da una benda che lascia intravedere una ferita alla fronte: ennesimo riferimento autobiografico del Merisi, che ancora una volta si raffigura insieme come spettatore e protagonista di un tragico evento.

Ho lasciato per ultimo il *David e Golia*, ora nella Galleria Borghese, perché in questa tela si riassumono tutte le categorie di immagini che ho prima elencato: l'autoritratto, l'immagine idealizzata e quella ulteriormente esasperata. Su quest'opera però mi sono già dilungato a lungo in miei numerosi scritti⁹, per cui in questa sede è sufficiente ribadire come Caravaggio si

⁹ Cfr. nota 1.

identifichi tanto nella figura del reprobato, Golia appunto, quanto in quella del giovane David, vincitore melanconico e non ancora tocco dal peccato, in quella che può definirsi come una estrema e sublime confessione in vista dell'agognata e mai raggiunta Grazia o salvezza.

Venendo finalmente al rapporto di Caravaggio con la figura emblematica del Poverello d'Assisi già nel 1990 Alessandro Zuccari¹⁰ vi aveva dedicato pagine decisive, precisando che «il pittore lombardo sembra aver fatto sue le istanze pauperistiche dei cappuccini non soltanto per ragioni di committenza, ma anche al motivo di una sua personale attrazione per quel filone di spiritualità che vedeva accomunate da vicendevoli simpatie figure autorevoli e popolari come Carlo Borromeo, Filippo Neri e Felice da Cantalice. Un indizio del suo interesse per il più povero degli ordini sorti nel Cinquecento è fornito da una testimonianza di Orazio Gentileschi che dichiarò-nel processo del 1603 intentato dal Baglione contro lo stesso Caravaggio-di aver prestato “una veste da cappuccino” al suo amico Merisi, che gliela restituì dopo alcuni mesi»¹¹.

Siamo esattamente il 14 settembre del 1603 ed il Gentileschi interrogato circa i suoi rapporti col Baglione e con Caravaggio e quando fosse stata l'ultima volta che li aveva visti risponde che è molto tempo che non parla col primo «perché nell'andare per Roma lui aspetta che io facci di berretta, et io aspetto che facci di berretta a me et anco il Caravaggio, se bene m'è amico, aspetta che io lo saluti et se bene me sono amici tutti doi ma non c'è altro tra noi; ma deve essere sei o otto mesi che io non ho parlato al Caravaggio, se bene à mandato a casa mia per una veste da cappuccino che gliela imprestai et un paio d'ale, che la veste deve essere da diece giorni che me la remandò a casa».¹² Come è noto, è stato per primo il Cantalamessa, già nel 1908, a mettere in relazione questa testimonianza con il dipinto del *S. Francesco in meditazione*,¹³ e segnatamente con la versione della chiesa dei Cappuccini, da lui stesso scoperta, aprendo un dibattito critico incandescente e tutt'ora in corso. Ma su questa questione torneremo più avanti.

Ora mi preme sottolineare come sia proprio nell'ottica delineata da Zuccari che vanno inseriti i numerosi esempi in cui il nostro pittore non solo aderisce in modo generico alle istanze della spiritualità francescana ma addirittura si identifica, o se si preferisce si auto raffigura nelle vesti del santo d'Assisi. Come ha osservato di recente Carla Rossi, infatti, «il *San Francesco in*

¹⁰ A. Zuccari, *San Felice da Cantalice e i luoghi d'arte cappuccini: Dal convento di San Bonaventura ai tuguri dipinti dal Caravaggio* (1990) ripubblicato in *Caravaggio controluce. Ideali e capolavori*, Ginevra-Milano 2011, pp. 121-143.

¹¹ Ibidem, p. 133.

¹² ASR, TCG, Processi, sec. XVII, vol. 28bis, cc. 401v-406, ora anche in S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532-1724*, Roma 2003, p.130.

¹³ G. Cantalamessa, *Un quadro di Michelangelo da Caravaggio*, in “Bollettino d'Arte”, 1908, 11, pp. 401-402.

contemplazione non è l'unico dipinto in cui il pittore volle evidenziare il proprio rapporto empatico con il poverello di Assisi...e...la scelta di assimilarsi a Francesco, *figura Christi*, non fu occasionale ma è anzi indicativa della spiritualità del Merisi (sicuramente originariamente istruito dal Cardinal Del Monte, omonimo e devoto del santo), una spiritualità che abbraccia, già alcuni anni prima della condanna capitale, la *paupertas altissima* francescana»¹⁴.

Tuttavia, tra i vari dipinti in cui Caravaggio per così dire si immedesima nei panni del Santo, l'unico in cui autoidentificazione ed autoritratto vero e proprio vengono quasi a coincidere è proprio il *San Francesco in contemplazione* ex Cecconi, molto vicino, seppure in controparte, all'autoritratto che compare nel fondo del *Martirio di S. Matteo* di S. Luigi dei Francesi, sia pure con lievi differenze: la barba appena più lunga, il volto appena più emaciato. E come osserva ancora Carla Rossi «Il pittore, autoritraendosi tra i peccatori testimoni del martirio del santo, aveva già voluto sottolineare, attraverso il proprio sguardo carico di *pietas* per Matteo, la sua capacità di salvezza»¹⁵, ribadita ora, a non più di tre anni di distanza, nella tela oggetto della mia analisi.

Essa, infatti, per più di un motivo che analizzeremo ora nel dettaglio, va posta senza ombra di dubbio intorno al 1603 e non certo al 1606 che è la datazione ormai quasi unanimemente accettata per il dipinto di Palazzo Barberini. Iniziamo dall'analisi dello stile: il luminismo avvolgente, la morbidezza dell'impasto cromatico e della resa delle stoffe, come anche il particolare delle mani, analizzato fin nelle minime rughe con finezza descrittiva, avvicinano il nostro dipinto soprattutto al *Sacrificio d'Isacco* ora agli Uffizi; e si osservi ancora come il perfetto semicerchio della manica destra di Francesco sia identico a quello della piega della medesima manica di Abramo. Ma anche il *S. Matteo e l'angelo* di San Luigi dei Francesi (appena precedente) rivela notevoli concordanze stilistiche col dipinto ex Cecconi, mentre le tele databili intorno al 1606 presentano dei contrasti luministici e delle accentuazioni drammatiche estranee alla nostra tela e già presenti invece in quella ex Carpineto che è appunto del 1606.

Fermo restando che sia la tela ex Cecconi, sia quella di Carpineto, sia quella dei Cappuccini sono di altissima qualità, anche se con differenze non marginali, la prima delle tre, come ho appena sottolineato, si distingue proprio per “morbidezza d'impasto, finezza descrittiva e luminismo avvolgente”. Ed in questo io sono confortato dal parere del massimo studioso della pittura del '600 italiano, sir Denis Mahon, che già il 7 gennaio 2007, in una lettera indirizzata al

¹⁴ Carla Rossi, *L'intertesto del San Francesco in contemplazione del Caravaggio: cinque esemplari per un'autoidentificazione*, in “Theory and Criticism of Literature and Arts, vol.4, No. 1, Nov. 2019, pp. 35-55.

¹⁵ Ibidem, pp. 36-37.

proprietario dell'opera e commentando la recente esposizione di Düsseldorf in cui la tela veniva giudicata un prototipo autografo del Merisi¹⁶ scriveva parole decisive al riguardo: «Dear Mario, it was good to see the St Francis you showed me, after its return from the Dusseldorf Caravaggio. The results of the cleaning has been very positive, and the *pentimenti* revealed show that is, in my opinion, the original of the Cappuccini version at Santa Maria della Concezione, and Carpineto Romano (now in Palazzo Barberini, Rome) versions».

Come del resto ribadisce l'ottima scheda di C. Whitfield¹⁷, di cui vale la pena riportare un'ampia citazione: «Le renouveau des vertus franciscaines, à la fin du XVI siècle, fut très énergique. La pauvreté et l'humilité revendiquées par les franciscains eurent beaucoup de succès auprès du peuple et de nombreux peintres répondirent au besoin, exprimé par les fidèles, d'une contemplation des vertus que le saint incarnait. Dans le présent tableau, dont les repentirs révélés par un nettoyage récent montrent qu'il s'agit de la première version de l'interprétation du thème par le Caravage, l'artiste souligne l'humilité et la souffrance de l'homme que beaucoup considéraient comme un *alter Christus*, dans un paysage rocailleux, sans recourir aux éléments sensationnels, tels les stigmates, que les protestants attaquaient violemment en raison de leur idolâtrie supposée.

Le naturalisme développé par Caravage était en parfaite harmonie avec le besoin de réalisme défini par Roberto Bellarmino sous l'expression de "vera rei similitudo", et qui constitue une importante caractéristique des peintures florentines conservées à Rome, par exemple celles de la chapelle San Francesco de l'église du Gesù ou encore les tableaux réalisés, eux aussi vers 1600, par un groupe d'artistes incluant Santi di Tito, pour l'église San Giovanni dei Fiorentini». Chez le Caravage, ce réalisme était perçu notamment par des commanditaires tels que les Mattei, comme une forme d'expression miraculeuse, bien plus impressionnante que l'imitation minutieuse des détails proposées par la concurrence. Les Mattei semblent avoir possédé un *Saint François* de sa main, qui fit l'objet d'une évaluation bien plus élevée que celle de l'*Arrestation du Christ* vendue par la famille en 1802 (Dublin).

Le réalisme développé ici est proche de celui de la *Madone des pèlerins*, conçu pour transmettre la simplicité de la pauvreté du saint. Cette version récemment découverte se caractérise par des vastes repentirs visibles aux rayons X, qui illustrent les étapes de l'élaboration de l'image par le

¹⁶ C. Witfield/N. Hartje, in *Caravaggio: Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*, Catalogo della mostra a cura di J. Harten, J-H. Hubert, Düsseldorf 2006, pp.216-217.

¹⁷ In *C'est la vie! Vanités de Caravage à Damien Hist*,¹⁷ Paris, Musée Maillol, 3 febbraio-28 giugno 2010, a cura di P. Nitti, C. Strinati, p. 33.

Caravage. La version qu'il peignit pour l'oratorien Francesco de Rustici, offerte ensuite aux moins capucins de l'église Santa Maria della Concezione, reprend la composition du présent tableau, et fut à l'évidence très appréciée par son commendataire. Avec la version de Carpineto Romano, elle montre à quel point l'artiste fut recherché pour les sujets qui firent sa célébrité, par exemple celui, souvent répété, du *Jeune Homme à la corbeille de fruits*. L'iconographie du *Saint François méditant sur le Crucifix* de Cremona, avec le tronc d'arbre remplaçant les rochers, le crâne au premier plan et le crucifix posé sur le livre couvert, introduit des éléments plus conventionnels, peut-être en réponse à la simplicité essentielle de la première composition».

A proposito di questa analisi, gli unici punti in cui non concordo con lo Whitfield sono quelli in cui egli ritiene ancora la tela dei Cappuccini, ormai quasi unanimemente considerata una copia¹⁸, sia pure molto antica e di alta qualità, come autografa del Merisi e ritiene altresì le differenti versioni del *S. Francesco* cronologicamente molto vicine l'una all'altra: a mio parere infatti, come ho già scritto in precedenza, la tela ex Cecconi è del 1603, quella di Carpineto è del 1606 mentre per la copia dei Cappuccini non possiamo al momento stabilire una data certa. Entrando ancora più nello specifico e ritenendo giusta, come credo, l'ipotesi del Cantalamessa di riferire proprio alla prima delle tre opere appena citate la testimonianza di Orazio Gentileschi del prestito a Caravaggio di un saio da cappuccini, possiamo collocare questo dipinto entro un arco di tempo che va all'incirca dal febbraio al settembre del 1603, mentre riteniamo che il Merisi abbia poi ripreso a memoria l'immagine di S. Francesco nelle successive tele in cui si è occupato dell'Assisiense, e segnatamente nel *San Francesco in preghiera* della Pinacoteca Civica di Cremona e nell'altro *San Francesco in contemplazione* già a Carpineto Romano, entrambi del 1606.

Ma arrivati a questo punto possiamo avanzare anche un'ipotesi, che a me pare in effetti una certezza, su chi sia stato il committente della tela ex Cecconi e tutti gli indizi portano al nome di Ciriaco Mattei. Dall'ottimo e prezioso studio di Francesca Cappelletti e Laura Testa sulla quadreria di questa importantissima famiglia romana¹⁹, risulta infatti che il Caravaggio fosse ospitato fin dal 1601 presso il Palazzo Mattei e che fosse in contatto sia col cardinale Girolamo, sia e soprattutto col di lui fratello Ciriaco, il quale nel corso del tempo verserà a Michelangelo centinaia di scudi, gli commissionerà almeno quattro dipinti certi di cui siamo a conoscenza ed altri che possiamo solo ipotizzare, e che «la predilezione di Ciriaco per l'arte di Caravaggio, era

¹⁸ M. Pupillo, *Francesco de' Rustici e la copia dei Cappuccini del San Francesco in meditazione del Caravaggio*, in "Storia dell'Arte", n.s. 8, (108), 2004, pp. 79-94.

¹⁹ *Il Trattenimento di Virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Roma 1994.

dovuta forse oltre che a preferenze estetiche anche a ragioni ideologiche, di comune sensibilità religiosa»²⁰, che ci riportano proprio nell'ambito della spiritualità francescana.

Già il cardinale Girolamo, infatti, era «membro dell'Arciconfraternita del Gonfalone e protettore dei Francescani e del convento dell'Aracoeli»²¹, così come Ciriaco, amico personale, fra l'altro, di san Filippo Neri. Se poi aggiungiamo che Girolamo muore proprio nel 1603, allora possiamo anche supporre in via ipotetica che il *S. Francesco in contemplazione* possa essere stato commissionato dai parenti del cardinale come una sorta di ex voto per celebrare la sua devozione verso l'Assisiense. Infine non va trascurato il fatto che sempre presso i Mattei, in una stima dei beni di famiglia posteriore al 1802, viene citato un S. Francesco di Caravaggio del valore, altissimo, di 500 scudi²².

Ma anche Francesco de Rustici, il committente della copia dei Cappuccini, era in stretto rapporto sia con i Mattei che con Caravaggio, e dal momento che nel suo pur preziosissimo studio sull'argomento²³ Marco Pupillo non riesce (perché impossibile) a collegare in alcun modo questa tela con quella di palazzo Barberini per stabilire come e quando essa avrebbe potuto essere stata copiata, allora l'idea che il de Rustici abbia potuto vedere l'originale caravaggesco proprio presso i Mattei e magari farlo copiare a Prosperino Orsi, definito già *ab antiquo* col termine ambiguo di "turcimanno del Caravaggio" ed in contatto anch'egli con la nobile famiglia romana, quest'idea dicevo, non può essere scartata a priori, anche se non possiamo allo stato attuale stabilire quando tutto ciò possa essere avvenuto.

Tutte queste ipotesi circa la priorità del dipinto ex Cecconi rispetto alle altre versioni del medesimo soggetto diventano per l'appunto certezze dopo aver preso visione delle indagini tecniche e radiografiche della tela, che hanno evidenziato tanti pentimenti (non semplici correzioni) e di tale portata da rendere impossibile che ci troviamo di fronte ad una copia, come risulta benissimo dalla lucida scheda della restauratrice Silvia Cerio: «Dagli esami diagnostici eseguiti sulla tela sono apparsi evidenti aspetti molto interessanti riguardo alla tecnica pittorica. E in questo senso appare ben leggibile il processo del pittore, abile ad evolvere e piegare il

²⁰ L. Testa, *ibidem*, p.42.

²¹ *Ibidem*, p. 13.

²² *Ibidem*, p. 256, come riportato correttamente da S. Macioce nel suo preziosissimo *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1785*, II ed. Roma, 2010, p. 409 che però ritiene che "il Caravaggio San Francesco...500" citato nella stima in questione sia un quadro attribuito a Merisi e non rintracciato, mentre a me pare evidente che si tratti proprio del S. Francesco ex Cecconi di cui stiamo discorrendo.

²³ Pupillo, *cit.*, *passim*.

disegno all'impeto creativo che si manifesta libero dai vincoli di un disegno predefinito, mentre la composizione si adatta progressivamente ai limiti della tela per raccontare meglio allo spettatore l'emozione del racconto.

La figura del santo avvolge il teschio portandolo a sé: questo movimento è evidenziato nella sua progressione dallo spostamento del punto vita con il cordone più volte segnato con inclinazione diverse. La manica destra, in primo piano, ha lunghezze e pieghe modificate. Il cappuccio del saio cambia leggermente forma. Queste correzioni ci raccontano l'evolversi di un gesto del santo che attira a sé, in un profondo empito di compassione, il teschio.

L'area del teschio stesso, invece, ci racconta un altro momento creativo: sotto la pellicola pittorica si rilevano delle tracce molto leggibili di un libro, come se all'inizio il pittore avesse immaginato che il santo mediasse la meditazione sulla morte del Cristo attraverso il Vangelo e poi, in una fase successiva, avesse scelto un colloquio più diretto. Forse, nella fase "del libro", il teschio era abbozzato in basso a destra sotto la croce, dove ora è raffigurato un sasso. Osservando le radiografie, però, si intuiscono le ombre delle orbite. Infine, i bracci della croce lignea sono stati spostati con una prospettiva più esasperata verso lo spettatore per coinvolgerlo nella scena. In conclusione, la prima immagine pensata dal pittore ha una struttura più ferma e didascalica che si trasforma nell'avvenimento fortemente emozionale di quella finale».

E va inoltre sottolineato come anche la posizione della testa del santo risulti leggermente spostata verso destra nella versione finale, così come, sotto il saio, tra la croce ed il braccio si intravede un ginocchio, segno evidente che l'intera postura di Francesco era stata concepita in un primo momento in modo affatto differente. Più che di semplici pentimenti siamo dunque in presenza di una vera e propria ridefinizione, plastica e poetica, dell'intero dipinto, del tutto impossibile con una copia; alcuni pentimenti, sia pure marginali, li ritroviamo invece nella versione di Palazzo Barberini, compatibili in questo caso con una replica autografa dipinta a qualche anno di distanza; nessun pentimento, infine, compare nella tela dei Cappuccini, proprio perché si tratta di una copia, sia pure antica e di ottima qualità. Riassumendo, le ricerche documentarie, le indagini diagnostiche ma soprattutto quello che il grande Roberto Longhi definiva "il documento di prima", ossia un'indagine stilistica e formale condotta senza pregiudizi e avendo davanti agli occhi il dipinto e non una sua riproduzione fotografica spesso scadente, tutti questi elementi convergono nel ritenere il *San Francesco in meditazione* ex Ceconi come il prototipo, mentre il dipinto ora a palazzo Barberini, molto probabilmente eseguito mentre Caravaggio, in fuga da Roma, era ospite dei feudi Colonna a Paliano è una replica, comunque autografa e di ottima fattura, naturalmente eseguita a memoria (cosa che comunque il Merisi faceva spesso) e senza avere il modello davanti agli occhi, il che spiega anche

le leggere differenze esistenti tra le due versioni. Su come, quando e perché l'opera sia poi finita a Carpineto Romano, nonostante il profluvio di pagine scritte sull'argomento²⁴, non è stata ancora scritta la parola definitiva ed è del resto un problema che esula dalle finalità del presente saggio.

²⁴ Si veda al proposito *Caravaggio nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto. Il Doppio e la Copia*, a cura di Silvia Ghia e Claudio Strinati, Roma 2017.

La fortuna della letteratura per l'infanzia "tradotta" in Turco

Il caso de *Le Avventure di Pinocchio*

BETÜL PARLAK CENGİZ*

Abstract & Keywords

English

This study is based on a descriptive research conducted on translations in Turkish of *The Adventures of Pinocchio* between the dates 1930-2010. The starting point for my research was the increase of translations and different versions of *The Adventures of Pinocchio* in Turkey from the 1930s to the first decade of the new millennium. The goal is to explain the reasons for the increase and to consider the possibility of translation plagiarism in the increasing number of Pinocchio editions. Beside I analyse the translation strategies used in the selected translations to show how the source texts can be manipulated according to the ideologies and expectations of target culture's actors actively involved in the publishing process. The research has given me the chance to do a general analysis on both diachronic and synchronic levels of the status of translated children's literature in Turkey from the point of view of translation plagiarism and ideological translation decisions.

Italiano

Il presente studio si basa su una ricerca descrittiva delle traduzioni di Pinocchio in turco pubblicate tra gli anni 1930-2010, con la quale si vuole discutere la situazione attuale della letteratura per l'infanzia in Turchia, partendo dall'esempio delle traduzioni de *Le Avventure di Pinocchio*. Il metodo di ricerca prevede di raccogliere tutte le informazioni sulle traduzioni di Pinocchio per le date sopramenzionate. Chi erano i traduttori? Quando sono state tradotte le diverse versioni di Pinocchio? Quali case editrici hanno avuto interesse a pubblicare le traduzioni? La pianificazione della ricerca era esaustiva (nei limiti realizzabili) e ha dato la possibilità di svolgere un'analisi panoramica sia diacronica, sia sincronica, della fortuna di Pinocchio in turco.

Si prende come punto di partenza per la discussione l'incremento straordinario delle traduzioni e delle diverse versioni di *Le Avventure di Pinocchio* dagli anni Trenta al primo decennio del Duemila in Turchia. L'obiettivo principale è stato spiegarne le ragioni. Prendendo in considerazione anche il caso del plagio delle traduzioni precedenti, si vuole spiegare e sottolineare perché alcuni testi di arrivo sono stati manipolati nel primo decennio di Duemila.

Keywords: Letteratura per l'infanzia, *Le Avventure di Pinocchio*, manipolazione dei testi di partenza.

1. Introduzione

Secondo le fonti bibliografiche¹, ci sono più di ottanta diverse versioni di *Pinocchio* in turco, che sono state tradotte tra il 1931 e il 2010. Facendo riferimento alle fonti bibliografiche possiamo dire che la prima traduzione in turco è stata quella dei fratelli Sinanoğlu, pubblicata nel 1931 dopo nove anni dalla fondazione della Repubblica Turca. Essi vissero a Bari, nella seconda metà del Novecento. Il padre era Console Generale di Turchia. Quando ritornarono in patria, erano diventati degli “ambasciatori di cultura” con le loro traduzioni di testi della letteratura italiana. Tenendo conto della data di pubblicazione dell'opera originale, avvenuta nel 1883, sembra strano che l'opera di Collodi sia stata tradotta in turco per la prima volta nel 1931. Molte affidabili ricerche nel campo della storia della traduzione dimostrano che c'era un interesse immenso da parte degli intellettuali ottomani e turchi verso le opere occidentali nel processo di occidentalizzazione in Turchia.² Anzi, come molti apprezzabili contributi scientifici mostrano, la traduzione aveva un ruolo privilegiato nel processo di occidentalizzazione della mentalità ottomana e turca.³

* Prof.Dr. Haliç University, Dipartment of Translation and Interpreting.

¹ Belgin Kader, *İtalyancadan Türkçeye Çevrilen Eserler Bibliyografyası 1839-2011*, İstanbul: Beta Yayınları, 2011, p.71-78. Vedi Tabella 1

² Vedi: Özlem Berk. *Translation and Westernisation in Turkey*, İstanbul: Özlem Berk ve Ege Yayınları, 2004. Berk, “Batılılaşma ve Çeviri”, *Modernleşme ve Batıcılık, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce içinde*, Cilt 3, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009 [2002], s.511- 520.

Betül Parlak. (2011) *Bir Çeviri Eserler Bibliyografyası Işığında Türkçede İtalyan Kültürü*, İstanbul: Beta Yayınları.

³ Vedi Gürçağlar, Şehnaz Tahir. *The Politics and Poetics of Translation in Turkey, 1923- 1960*, Amsterdam-New York: Rodopi, 2008

Karantay, Suat. “The “Translation Office” of the 1940s: Norms and Functions”, *Proceedings of XIIth Congress of the International Comparative Literature 231 Association: Munich 1998 içinde*, Haz. Roger Bauer ve Douwe Fokkema, 5.cilt, Münih: Iudicium, 1990, s.400-405;

Paker, Saliha. “The Age of Translation and Adaptation, 1850-1914: Turkey”, *Modern Literature in the Near and Middle East 1850-1970 içinde*, Haz. Robin Ostle, London: Routledge, 1991, s.17-32. Paker, Saliha. “Translation as Terceme and Nazire, Culture-bound Concepts and their Implication for a Conceptual Framework for Research on Ottoman Translation History”, *Crosscultural Transgressions, Research Models in Translation Studies II Historical and Ideological Issues*. Manchester: St.Jerome, 2002, s.120-143.

Bisogna sottolineare come l'ideologia dominante dell'epoca considerasse le favole di fate irreali e inadatte alla cultura turca. Probabilmente Pinocchio non era considerato un'opera adatta per la crescita dell'immaginazione dei bambini. Possiamo supporre che gli intellettuali e gli uomini di cultura del periodo avessero letto *Pinocchio* come una fiaba e l'avessero giudicata inadatta, confrontandola con il *Libro cuore* di De Amicis, tradotto anche in ottomano prima della nascita della repubblica turca. Guardando La Tabella 1 possiamo affermare che dal 1931 fino agli anni Sessanta non c'è stato un interesse forte verso Pinocchio da parte del mercato editoriale. Negli anni Sessanta sono state fatte tre nuove traduzioni. Negli anni Settanta e Ottanta altre tre sono state aggiunte alle precedenti. Negli anni Novanta si nota un aumento notevole: cinque nuove ritraduzioni e due riedizioni di alcune traduzioni precedenti che erano state pubblicate prima da altre case editrici.

2. Lo straordinario aumento delle edizioni di Pinocchio

Ma osserviamo un aumento straordinario nel primo decennio del Duemila: più di cinquanta nuove versioni di "Pinocchio" e su più di una ventina non si ha nessun'informazione circa le identità dei traduttori, come se fossero anonimi. Sulle copertine non sono indicati i nomi dei traduttore, tre portano l'indicazione di "raccolto da" (non si capisce cosa vi fosse da raccogliere), una decina invece riporta i nomi degli editori, una quello dell'adattatore, però non ci sono indicazioni sull'identità dei traduttori. Pensando che non sia possibile fare il calcolo delle copie vendute di Pinocchio nel mondo, forse non sembrerà eccezionale il numero delle ritraduzioni di Pinocchio in Turchia. I diritti d'autore sono scaduti nel 1940 e da quella data chiunque voglia può riprodurre liberamente l'opera di Collodi, che è uno dei libri più tradotti della letteratura italiana.⁴

Alcune versioni del primo decennio del Duemila quando non mostrano apertamente i nomi dei traduttori, usano alcuni nomi, con le denominazioni come l'editore o l'adattatore, come se questi titoli fossero realmente funzionali e riconosciuti nel settore editoriale di Turchia quando non lo sono. Però il numero delle copie che non contengono informazioni sulle identità né dei traduttori né degli editori è abbastanza elevato. Basandoci sulla Tabella 1 preparata con le informazioni ottenute dalle fonti bibliografiche, osserviamo che almeno venti diverse persone si

⁴ Una stima più recente fornita dalla Fondazione Nazionale Carlo Collodi alla fine degli anni Novanta, basata su fonti UNESCO, parla di oltre 240 traduzioni. Se questi dati sono veri, possiamo dire che 11 per cento delle traduzioni fatte fino agli ultimi anni Novanta sono quelle in turco. <http://www.pinocchio.it/fondazione-carlo-collodi-c3/>

sono impegnate nel rendere in turco il famoso capolavoro della letteratura per l'infanzia. Devo sottolineare che alcune versioni sono delle riduzioni o degli adattamenti.

3. Il contesto culturale in cui aumenta il numero delle versioni delle *Avventure di Pinocchio* Per comprendere la fortuna di Pinocchio in Turchia dobbiamo tener presente il contesto culturale nel quale il burattino ha trovato un posto privilegiato. Si capisce che c'è stato un cambiamento profondo nell'ambito culturale turco rispetto alla letteratura per l'infanzia nei primi decenni del Duemila:

- Qual è stato questo cambiamento?
- Quali effetti ha avuto sul mercato editoriale?

Possiamo rispondere a queste domande sostenendo che ci sono due motivi principali: uno globale, l'altro locale. Per spiegare il motivo globale non dobbiamo dimenticare il posto del bambino nella società odierna. Con lo sviluppo dei mass media, mentre la percentuale di lettori adulti diminuisce, quella di giovani (da sei a sedici anni) aumenta. L'aumento della percentuale di lettori giovani non dipende solo dal ruolo "fortunato" che il bambino ha ottenuto in seno alla famiglia contemporanea e nella società di consumo, e neanche dall'interesse sincero per la letteratura per ragazzi, ma dal fatto che questi giovani sono studenti. Questi lettori-ragazzi, andando a scuola, sono obbligati a leggere tutto quello che si trova nel loro curriculum accademico.

Il motivo locale, invece, dipende da un'iniziativa "innocente", in buona fede. Nel 2004, il ministero dell'Educazione Nazionale ha preparato "una lista di letture" per gli studenti dei licei che conteneva cento opere; un'altra, nel 2005, per le scuole elementari, che hanno creato tante discussioni in ambito culturale a livello nazionale.⁵ La lista si chiamava "Le cento opere

⁵ Per alcune discussioni vedi:

Necdet Neydim. "Masumiyetini tamamen kaybeden seçki: 100 temel eser", *Radikal Gazetesi*, 30.08.2006, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetayV3&ArticleID=790253&Date=04.11.2010&CategoryID=99>, [05.04.11],

Sabri Gürses. "Ve Çeviribilimciler 100 Temel Eser'e El Koydu", *Çeviribilim Dergisi*, 25.08.2006, Çevrimiçi: <http://ceviribilim.com/?p=304> [Erişim: 05.04.11]

"Minister lashes out at publishers for scandalous books", *Hurriyet Turkish Daily News*, Ankara: Aug 28, 2006. <http://www.hurriyetaidailynews.com/default.aspx?pageid=438&n=minister-lashes-out-at-publishers-for-scandalous-books-2006-08-28>

Gürses, Sabri. "Ve Çeviribilimciler 100 Temel Eser'e El Koydu", *Çeviribilim Dergisi*, 25.08.2006, Çevrimiçi: <http://ceviribilim.com/?p=304> [Erişim: 05.04.11]

fondamentali”. Il ministero ha dichiarato le proprie ragioni tramite i suoi documenti ufficiali e i mass media. Scopo principale della pubblicazione di questa lista di letture era far conoscere ai bambini i capolavori mondiali e nazionali. I libri consigliati dal ministero dell’Educazione Nazionale dovevano essere inseriti durante l’anno accademico nei curricula accademici degli insegnanti di lingua e di letteratura turca. Nelle dichiarazioni del ministero non si rilevava quasi mai la natura delle opere consigliate (originali o traduzioni) ma le traduzioni che si trovano nelle liste di lettura arrivavano al 30 per cento. Purtroppo nella Circolare del Ministero dell’educazione nazionale che annunciava l’iniziativa, queste opere straniere sono trattate come se fossero state scritte in turco.⁶ La Circolare come conclusione diceva che *“Leggere ed esaminare le cento opere [fondamentali] non solo aiuterà gli studenti a far emergere i loro talenti innati, ma attraverso questi testi, gli studenti acquisiranno la capacità di usare il turco in modo bello, accurato ed efficace e arricchiranno significativamente il loro vocabolario”*.

In questo contesto dobbiamo parlare di un'altra realtà che ha degli effetti sull’aumento delle diverse edizioni di Pinocchio. Da una decina di anni, nelle scuole statali, in Turchia, i libri sono consegnati agli studenti senza alcun pagamento richiesto alle famiglie, ma per le liste di lettura non vale la stessa cosa. I genitori sono costretti a comprare i libri delle liste perché i bambini hanno l’obbligo di leggerli. Così si è creato un mercato detto delle “Cento opere fondamentali”. Ogni casa editrice ha voluto ottenere il proprio profitto dal mercato ed è diventato difficile trovare case editrici che non pubblichino opere delle “famoso” liste.

Si può affermare che questa è una situazione normale nelle economie liberali: se c’è un mercato, ognuno può produrre secondo le richieste del mercato. Le case editrici, per guadagnare di più, hanno deciso di diminuire i costi di produzione e per abbassarli hanno trovato e sviluppato i seguenti metodi:

- Hanno usato le vecchie traduzioni col plagio per non pagare il diritto d’autore ai traduttori precedenti.

Anonim. “İngilizce konuşmıyor ama 100 kitap tercüme etti”, <http://www.haberekspres.com.tr/ingilizce-konusamiyor-ama-100-kitap-tercumeetti.htm> Erişim 01.07.11

“Pinokyo "Yarabbim" diyor, Victor Hugo iman ediyor!!! İşte Bakanlık onaylı şarlatanlık!!!”, Radikal Gazetesi, 25.08.06 Çevrimiçi:

<http://www.medyafaresi.com/haber/830/guncel-pinokyo-yarabbim-diyor-victorhugo-iman-ediyor-iste-bakanlik-onayli-sarlatanlik.html> [Erişim: 05.04.11]

“Pinokyo „Allah“ dedi camia karşıtı”, <http://www.tumgazeteler.com/?a=1658123&cache=1> Erişim 01.07.11

⁶ http://sgb.meb.gov.tr/str_yon_planlama_V2/Genelgeler/100_temel_eser_genelgesi.pdf

- Hanno cambiato le versioni precedenti in modo che non si conosca mai il testo di partenza (cioè la traduzione che si è usata per il plagio o per l'adattamento).
- Hanno usato nomi falsi o fittizi, come se fossero i veri traduttori, o nomi reali di editori o di adattatori (che sono in realtà dipendenti delle stesse case editrici).
- Hanno tolto alcuni brani dai testi di partenza per ottenere meno di cento pagine. Infatti, le case editrici nell'epoca non dovevano comprare il numero (il codice) ISBN per i libri che hanno meno di cento pagine.

Tra le traduzioni dei “classici” di quelle liste ci sono tante versioni con omissioni. Si tratta di riduzioni fatte senza alcun criterio di adattamento. Sappiamo che nella cultura di arrivo, tenendo conto delle aspettative ideologiche o morali della cultura ricevente e secondo la sua ideologia dominante, si possono individuare sempre alcune omissioni o aggiunte, confrontandole con i testi di partenza. Nel nostro caso, invece, possiamo dire che le scelte di traduzione non sono vincolate né dalle aspettative della cultura di arrivo, né dalle esigenze didattiche, ma dalla voglia di pubblicare un libro con meno pagine. Nella tabella 2 si possono vedere le versioni di Pinocchio pubblicate nel primo decennio del Duemila con i loro rispettivi numeri di pagina, più della metà delle versioni (23/45) hanno meno di cento pagine.

Si può capire la presenza delle versioni adattate per i bambini dell'asilo (quelli che contengono soltanto 16 pagine illustrate) da Walt Disney Publishing Company e da simili case editrici. Le versioni da 32 a 64 pagine possono essere giustificate pensando che fossero preparate per i primi tre anni della scuola elementare ma per le versioni da 64 fino a 99 pagine, non si trova una giustificazione ragionevole eccetto la volontà di non comprare il numero ISBN quasi sempre con la scritta sulle copertine “100 Temel Eser” che significa “Le Cento Opere Fondamentali”.⁷

Un altro caso interessante è che alcune case editrici hanno cominciato a pubblicare solamente libri per i bambini e a scrivere sulle loro copertine “Le Cento Opere Fondamentali” per aumentare le vendite anche se qualche volta i libri che pubblicano non si trovano nelle liste del ministero⁸.

4. Letteratura per l'infanzia e le ritraduzioni di *Le avventure di Pinocchio*:

⁷ Vedi le copertine delle versioni di Pinocchio con la scritta “100 Temel Eser” (Le Cento Opere Fondamentali) nell'allegato 1.

⁸ “Minister lashes out at publishers for scandalous books”, *Hurriyet Turkish Daily News*, Ankara: Aug 28, 2006. <http://www.hurriyetdailynews.com/default.aspx?pageid=438&n=minister-lashes-out-at-publishers-for-scandalous-books-2006-08-28>

Sappiamo che la letteratura per l'infanzia ha avuto sempre un ruolo didattico, poiché utilizzata in ambito scolastico. Possiamo dire che tradurre per bambini è un campo in cui si può manipolare il testo di arrivo secondo le intenzioni della cultura ricevente. Ricordando i tre fattori identificati da Katherina Reiss che conducono alle deviazioni dal testo di partenza, si deve considerare:

- 1) L'imperfetta competenza linguistica dei bambini,
- 2) Le norme morali e le aspettative degli adulti della cultura di arrivo,
- 3) La limitata conoscenza enciclopedica dei giovani lettori.⁹

Nel nostro caso, invece, il testo di Collodi non è condizionato da nessuno dei tre fattori individuati da Reiss. *Le Avventure di Pinocchio*, scritto per i bambini, non crea alcun problema dal punto di vista linguistico. L'opera non rompe alcun tabù legato all'immagine del mondo infantile ed è facilmente comprensibile a livello della conoscenza enciclopedica dei giovani lettori. La sua funzione pedagogica e la sua morale aiutano la crescita dei bambini che sono generalmente impulsivi nei loro desideri.¹⁰ Malgrado ciò, alcune versioni in turco sono state dominate da una forte manipolazione che, talvolta, cambia l'intenzione sia del testo sia dell'autore.

Vedendo il numero delle ritraduzioni si potrebbe pensare che le versioni più recenti mirino al miglioramento della qualità della traduzione nel testo d'arrivo, ma in realtà la qualità è generalmente peggiore. In Turchia, è sottile la linea di demarcazione tra ritraduzione e plagio.¹¹

Allora dobbiamo chiederci:

- Quali traduzioni sono versioni complete e affidabili?
- Quali riportano la voce autentica di Collodi in turco?
- In quali testi d'arrivo possiamo individuare l'intenzione dell'autore e del testo di partenza?
- Possiamo supporre che i traduttori che hanno ridotto o hanno adattato il testo originale, non hanno mai consultato le traduzioni precedenti?
- Se le hanno consultate, non le hanno utilizzate per scelta?

⁹ Vedi in Reinbert Tabbert. "Approaches to the translation of children's literature", in *Target*, 14:02, 2002, p.303-351. http://www.podelise.ru/tw_files/541/d-540455/7z-docs/1.pdf

¹⁰ Vedi Carlo Marini (ed.) *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, Urbino: *QuattroVenti*, seconda edizione Novembre, 2000.

¹¹ Vedi per alcuni esempi e varie discussioni, Parlak Betül (ed.), *Çeviri Etiği Toplantısı Bildiri Kitabı*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2008.

- Allora, come si può precisare la linea di demarcazione tra sfruttamento e plagio?

Per rispondere a queste domande cercherò di fare un'analisi comparativa di alcune versioni di Pinocchio. Ci sono ventitré versioni, da cento trentanove a duecentocinque pagine, che sono complete. La differenza tra i numeri di pagine dipende dalle decisioni editoriali: se utilizzare le illustrazioni o meno, quale dimensione dei caratteri scegliere, se cominciare ogni capitolo appena finisce il precedente. Ho deciso di confrontare la traduzione di un capitolo scelto a caso da Pinocchio e ho condotto una ricerca comparativa tra le tre traduzioni che sembravano complete in turco, basandomi sul capitolo trentesimo esporrò le mie osservazioni generali sulle diverse scelte di traduzione, ma prima vorrei condividere le mie osservazioni sulle versioni incomplete.

4.1. Versioni incomplete:¹²

Una di queste ha cinquantotto pagine, non contiene né illustrazioni né capitoli. Ci sono tante omissioni, si tratta di un riassunto a livello narrativo, anzi si può definire una riscrittura in cui la voce del narratore è scomparsa. È stata preparata da un editore. In questa versione Geppetto è diventato un falegname che produce solo burattini. La maggior parte dei dialoghi è stata tralasciata. I brani che raccontano il rapporto del protagonista con gli altri personaggi della storia non sono presenti. Per esempio, non c'è il primo incontro di Pinocchio con la Fata. (Casa Editrice: Akvaryum).

Un'altra versione è di 160 pagine, preparata da un editore. Nel libro non c'è alcun riferimento al testo di partenza però dai nomi propri e dai soprannomi, lasciati in inglese, si capisce che è una traduzione dall'inglese. Questa versione contiene diciannove capitoli e alcune illustrazioni. (Casa Editrice: Mercek)

La terza presa in considerazione ha sessantanove pagine, senza il nome del traduttore ma con quello dell'editore. Non ha i numeri dei capitoli, però ha alcuni sottotitoli per indicare l'inizio di nuovi capitoli. Questa versione racconta la storia di un burattino che vive in chissà quale parte del mondo. C'è solo la struttura narrativa del racconto originale in forma di riassunto. Alcune decisioni di adattamento hanno cambiato totalmente il livello discorsivo del testo e la sua morale. Per esempio troviamo un Geppetto dittatore che rimprovera sempre il figlio. Anziché la figura del babbo non autoritario, si vede un padre dispotico che educa il figlio a suon di castighi.

¹² *Pinokyo*, adattata da Yasemin Akbas, Istanbul: Akvaryum Yayinlari, 2005. *Pinokyo*, ? Istanbul: Mercek Yayinlari, 2002. *Pinokyo*, adattata da Sengul Gulbahçe, Istanbul: Timas Yayinlari, 2006.

La quarta versione, ancora una volta, non ha un traduttore, ma un adattatore. Ci sono capitoli non numerati, i titoli dei quali sono più corti di quelli originali e di pura invenzione. Anzi, in alcune parti si può individuare perfettamente il plagio.

La quarta e la quinta versione, pubblicate nel 2005, si assomigliano a tal punto da non lasciare alcun dubbio sul plagio. Sembra sia stata usata la stessa traduzione del testo di partenza, dal francese, perché i nomi e i soprannomi dei protagonisti sono traslitterazioni dei nomi francesi. La quarta, la quinta e la sesta sono le versioni “quasi” complete nelle quali sono saltate alcune parti dei dialoghi e alcune espressioni come “chiese, replicò, disse”. E' scomparsa la struttura formale del testo di partenza. I titoli dei capitoli sono stati accorciati.¹³

4.2. Versioni complete:¹⁴

Le versioni complete e fedeli tra quelle esaminate per questo studio sono tre: una è stata ripubblicata più di una volta da diverse case editrici, dunque si ritiene sia una versione affidabile. Si tratta della traduzione di Egemen Berköz che si legge in Turchia dagli anni Settanta ad oggi. Questa traduzione è stata pubblicata con le illustrazioni, tolte però nella riedizione per diminuire il costo della produzione. Non avvisato del cambiamento, il traduttore ne fa cenno nell'introduzione scrivendo che tutte le illustrazioni del libro sono di Enrico Mazzanti. Questa versione si vende a pochi centesimi nei supermercati, quindi a un prezzo basso come le altre menzionate.

La seconda ha 184 pagine, con le illustrazioni, tradotta da Nihal Yeğinoğlu e, pubblicata per la prima volta nel 1985, è stata poi ristampata da un'altra casa editrice, probabilmente dopo la lista del ministero.

¹³ Un articolo parlava di un'altra versione di Pinocchio la quale rappresentava i protagonisti nati musulmani. Per esempio, il nome di Maestro Geppetto è diventato, Maestro Galip, (un nome musulmano), la sua parrucca è diventata takke. E quando Pinocchio faceva l'elemosina, usava espressioni islamizzate. Scelte di questo tipo sono del tutto ideologiche e creano un mondo narrativo totalmente diverso da quello originale. Per le critiche delle scelte ideologiche vedi “Pinokyo "Yarabbim" diyor, Victor Hugo iman ediyor!!! İşte Bakanlık onaylı şarlatanlık!!!”, *Radikal Gazetesi*, 25.08.06 Available at <http://www.medyaferesi.com/haber/830/guncel-pinokyo-yarabbim-diyor-victor-hugo-iman-ediyor-iste-bakanlik-onayli-sarlatanlik.html>, [05.04.11 “Pinokyo ‘Allah’ dedi camia karıştı” Available at <http://www.tumgazeteler.com/?a=1658123&cache=1>, [01.07.11]

¹⁴ *Pinokyo*, trans. by Filiz Ozdem, Istanbul: Yapi Kredi Yayinlari, 2010. *Pinokyo*, trans. by Egemen Berkoz, Istanbul: Is Bankasi Yayinlari, 2006, [1975, Milliyet Yayinlari]. *Pinokyo*, trans. by Nihal Yeginoglu, Istanbul: Timas, senza data, [1985, Sosyal Yayinlari].

L'ultima è la traduzione di Filiz Özdem, 204 pagine, illustrata da un artista turco. Un dettaglio su cui porre l'accento è, in questo caso, un Pinocchio nato con le illustrazioni diventate parte integrante del testo. Le versioni che non hanno le illustrazioni restano prive di un valore artistico. Invece sul mercato editoriale turco, si possono trovare versioni sia senza illustrazioni, sia con illustrazioni copiate da non si sa dove.

Le traduzioni complete hanno reso, in turco, il testo di partenza con un senso di fedeltà formale. Hanno seguito la struttura formale del testo di partenza. I traduttori delle versioni complete hanno avuto ovviamente alcune difficoltà a tradurre i proverbi e certe locuzioni, ma sono riusciti a trovare degli equivalenti. In caso contrario, hanno compensato usando nelle frasi un tono ironico, scegliendo locuzioni e proverbi della cultura di arrivo.

Conclusioni

Le *Avventure di Pinocchio*, in quanto capolavoro della letteratura per l'infanzia non hanno solamente una morale nazionale, ma universale. Con il suo linguaggio ironico e le sue caratterizzazioni affascinanti, il libro non dovrebbe essere adattato o ridotto come abbiamo visto nel caso turco. Quando si adatta o si riduce, il testo perde molto sia a livello discorsivo sia narrativo. Il romanzo usa l'avventura come metodo educativo. Le versioni in cui sono stati tagliati i passi che parlavano dei dettagli delle avventure del burattino non trasferiscono il valore e la funzione pedagogica del testo originario nella cultura d'arrivo.

Il caso di Pinocchio non è una situazione speciale per la Turchia e si possono ottenere gli stessi risultati anche per altri libri delle liste del ministero dell'Educazione. L'atteggiamento delle case editrici a proposito del plagio e delle riduzioni senza alcun criterio letterario è diventato purtroppo il metodo di produzione principale nel primo decennio del Duemila. Ma devo dire che fortunatamente nel 2018 il ministero dell'Educazione Nazionale ha cancellato la sua famosa circolare delle cento opere fondamentali, ma la stessa mentalità è portata avanti ancora con l'etichetta di "Classici per la letteratura d'infanzia". Una ricerca in rete sui famosi siti che vendono i libri online ci mostra che si vendono numerose edizioni di Pinocchio nell'estate di 2019 (settanta quattro da Idefix¹⁵ e D&R¹⁶, cento ventuno da Kitap Yurdu)¹⁷. Pinocchio non è

¹⁵ <https://www.idefix.com/search/?Q=Pinokyo> available 13.07.19

<https://www.dr.com.tr/search?q=Pinokyo>

¹⁶ <https://www.idefix.com/search/?Q=Pinokyo> available 13.07.19

<https://www.dr.com.tr/search?q=Pinokyo>

¹⁷ https://www.kitapyurdu.com/index.php?route=product/search&filter_name=Carlo%20Collodi

soltanto un simbolo, come dice Pietro Mignosi,¹⁸ “è un problema risolto [...] rappresenta nella letteratura dell’infanzia quel che la critica della ragion pratica rappresenta nella letteratura filosofica: la conquista dell’autonomia e della libertà” (Citazione, Marini, p.96).

Tutti i bambini del mondo devono conquistare la propria autonomia e libertà leggendo i capolavori mondiali, ma le pratiche editoriali che abbiamo analizzato in alcuni luoghi, per alcune culture d’arrivo non permettono loro neppure di avvicinarli.

¹⁸ Vedi in Marini Carlo (ed.) “Alcuni giudizi su le avventure di Pinocchio” p.79-99, in *Pinocchio nella letteratura per l’infanzia*, Urbino: *QuattroVenti*, seconda edizione Novembre, 2000

TABELLA 1

Titolo	Traduttore/Editore/Adattatore	Luogo	Casa Editrice	Data
Pinokyo	Samim ve Suad Sinanođlu	İstanbul	Kanaat Kütüphanesi	1931
Pinokyo Bir Kuklanın Hikayesi	Ragıp Önel	Ankara	Alaeddin Kırıl Basımevi	1944
Pinokyo	Muzaffer Reşit	İstanbul	Varlık Yayınevi	1953
Pinokyo	Necmettin Arıkan	İstanbul	Rafet Zaimler Kitapevi	1955
Pinokyo	Nurcihan Kesim	İstanbul	İyigün Yayınevi	1958
Pinokyo	Seyfettin Orhan Çağdaş	İstanbul	Kitap Yayma	1961
Pinokyo	---	İstanbul	Arkın Kitabevi	1965
Pinokyo	Bülent Bekdik	İstanbul	Dođan Kardeş Yayınları	1966
Pinokyo	Adnan Yaltı	İstanbul	Zuhal Yayınları	1967
Pinokyo	Egemen Berköz	İstanbul	Milliyet Yayınları	1975
Pinokyo	Vahe Dilaçar	İstanbul	Dilek Yayınları	1975
Pinokyo	Raccolto da: Mustafa Koç	Isparta	Türk Köyü	1977
Pinokyo	---	Ankara	Bilgi Yayınevi	1980
Pinokyo	---	Ankara	Anadolu Yayıncılık	1981
Pinokyo	---	İstanbul	Genel Yayıncılık	1982
Pinokyo	Erol Fikri	İstanbul	İnkılap Aka Kitabevi	1983
Pinokyo	Babil Çeçen	İstanbul	Örgün Yayınları	1983
Pinokyo	Nihal Yeğınobalı	İstanbul	Sosyal Yayınları	1985
Pinokyo	Hüseyin Rahmi Yananlı	İstanbul	Şilliler Yayınevi	1985
Pinokyo	Gönül Suveren	İstanbul	Altın Kitaplar Yayınevi	1985
Pinokyo	Editore: Yasemin Meyya	İstanbul	Meram Yayıncılık	1989
Pinokyo	Egemen Berköz	İstanbul	Can Yayınları	1991
Pinokyo	Editore: Muharrem Ekisçeli	İstanbul	Nehir Yayınları	1995
Pinokyo	Aygen Kılınç	İstanbul	AD Yayıncılık	1996
Pinokyo	---	İstanbul	Gendaş	1996
Pinokyo	Ülkü Tamer	İstanbul	Remzi Yayınevi	1997
Pinokyo	Melisa Cagnino	İstanbul	Boyut Yayıncılık	1999
Pinokyo	Neşe Ünalın	İstanbul	Beyaz Balina	2000
Pinokyo	Melda İmirgi	İstanbul	İthaki Yayınları	2002

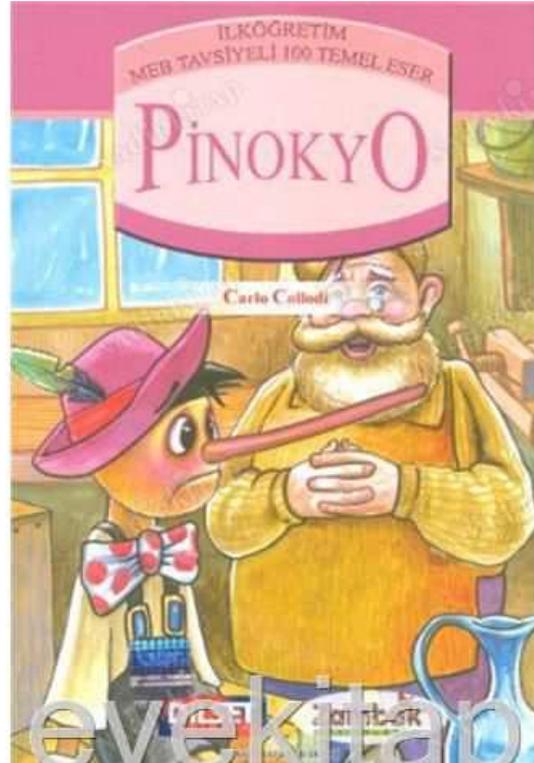
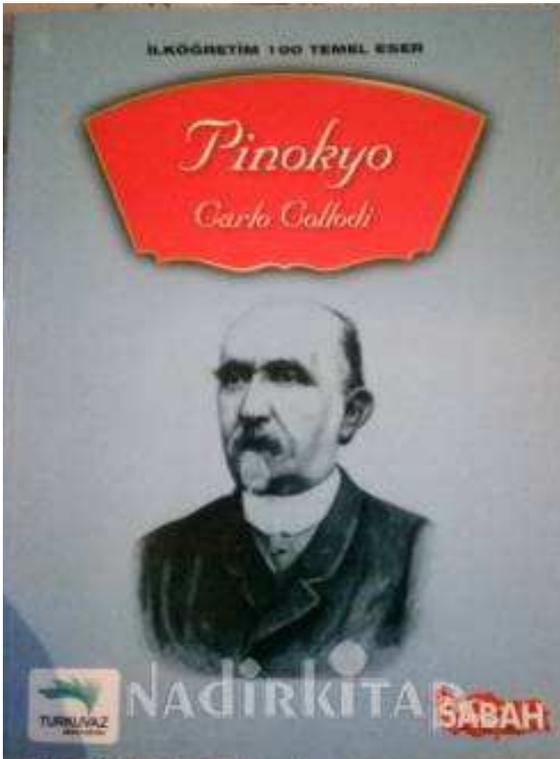
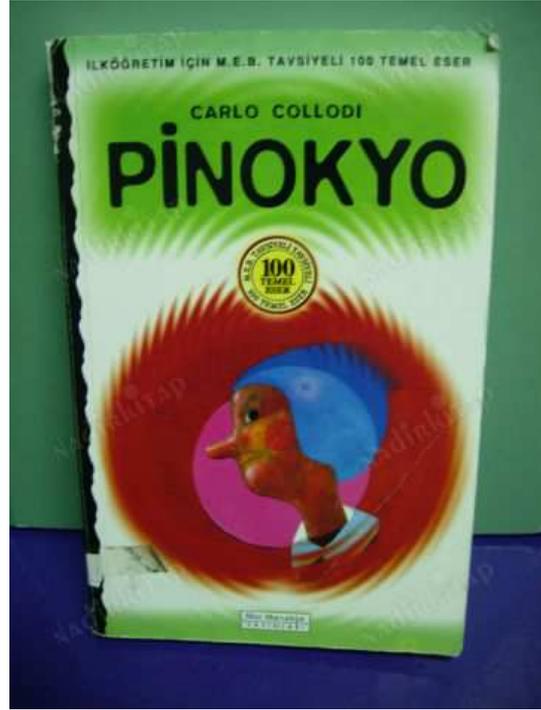
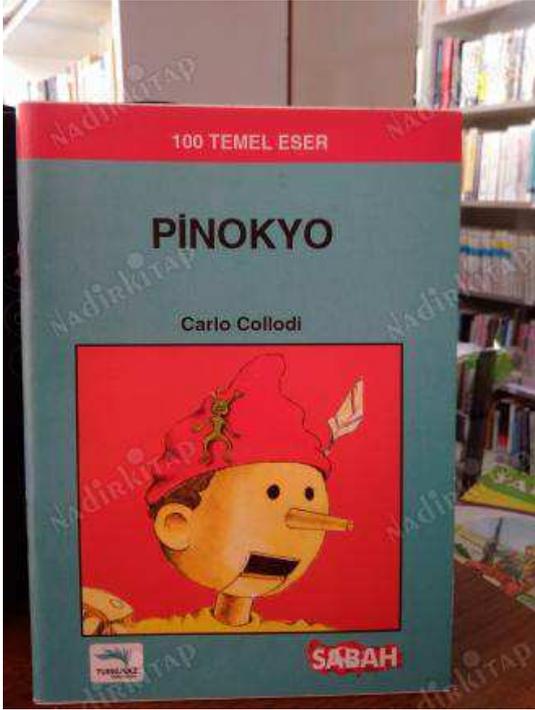
Pinokyo	---	İstanbul	Mercek Yayınları	2002
Pinokyo	Editore: İbrahim Çelik	İstanbul	Prizma Yayıncılık	2002
Pinokyo	Editore: Mustafa Ruhi Şirin	İstanbul	Erdem Yayınları	2003
Pinokyo	---	İstanbul	ATP Yayıncılık	2003
Pinokyo	---	İstanbul	MS Çocuk	2003
Pinokyo	Raccolto da: Seda Soyiç	İstanbul	Tramvay Yayıncılık	2004
Pinokyo	Raccolto da: Öykü Zerrem	İstanbul	Polat Kitapçılık	2004
Pinokyo	---	İstanbul	Yuva Yayınları	2004
Pinokyo	---	İstanbul	Ateş Böceği Yayıncılık	2004
Pinokyo	Duygu İnelman	İstanbul	Bordo Siyah	2004
Pinokyo	Ekrem Aytar	İstanbul	Damla Yayınevi	2004
Pinokyo	Raccolto da: Faruk Çil	İstanbul	Mevsim Yayın	2004
Pinokyo	Zafer Tokgöz	İstanbul	Kervan Yayınları	2005
Pinokyo	Editore: Yasemin Akbaş	İstanbul	Akvaryum Yayınları	2005
Pinokyo	Editore: Gökhan Taşar	Bursa	Gözde Kitap	2005
Pinokyo	Feza Ustaoglu	İstanbul	Gün Yayıncılık	2005
Pinokyo	---	İstanbul	Papatya Yayınları	2005
Pinokyo	Editore: Şengül Gülbahçe	İstanbul	Timaş	2005
Pinokyo	Editore: Nervin Akgül	İstanbul	Karanfil Yayınları	2005
Pinokyo	Egemen Berköz	İstanbul	İşbankası Yayınları	2006
Pinokyo	Editore: Cemal Telci	İstanbul	Simge Yayıncılık	2006
Pinokyo	---	İstanbul	Kipaş Yayın Dağıtım	2006
Pinokyo	Editore: Adem Kaymakçı	İstanbul	İlkbiz Yayınevi	2006
Pinokyo	---	İstanbul	Morpa Kültür Yayınları	2007
Pinokyo	Adattato da: Ali Aydoğan	Ankara	Arkadaş Yayınevi	2008
Pinokyo	Editore: Nehir Aydın Gökdoğan	İstanbul	Timaş	2008
Pinokyo	Yalçın Aydın Ayçiçek	İstanbul	Demos Yayınları	2009
Pinokyo	Filiz Özdem	İstanbul	YKY: Doğan Kardeş	2010
Pinokyo	Editore: Umut Arslan	İstanbul	Parıltı Yayıncılık	2010
Pinokyo	Nihal Yeğınobalı	İstanbul	Timaş	t.y.

TABELLA 2

Titolo	Traduttore	Luogo	Casa editrice	Data	P.
Pinokyo	Neşe Ünalın	İstanbul	Beyaz Balina	2000	16
Pinokyo	---	İstanbul	Morpa Kültür Yayınları	2007	48
Pinokyo	---	İstanbul	Yuva Yayınları	2004	56
Pinokyo	---	İstanbul	Erdem Yayınları	2010	64
Pinokyo	Editore: İbrahim Çelik	İstanbul	Prizma Yayıncılık	2002	64
Pinokyo	Editore: Yasemin Akbaş	İstanbul	Akvaryum Yayınları	2005	64
Pinokyo	Vocalizzato in turco da: Yalçın Aydın Ayçiçek	İstanbul	Demos Yayınları	2009	68
	---	İstanbul	Tomurcuk	2005	71
Pinokyo	---	İstanbul	Birleşik Tomurcuk	2007	79
Pinokyo	---	İstanbul	Ateş Böceği Yayıncılık	2004	80
Pinokyo	---	İstanbul	Güleç Çocuk Evi	2007	80
Pinokyo	Raccolto da: Faruk Çil	İstanbul	Mevsim Yayın	2004	80
Pinokyo	Editore: Cemal Telci	İstanbul	Simge Yayıncılık	2006	80
Pinokyo	Uyarlama: Ali Aydoğan	Ankara	Arkadaş Yayınevi	2008	95
Pinokyo	Duygu İnelman	İstanbul	Bordo Siyah	2004	96
Pinokyo	Emel Erdoğan	İstanbul	Sis Yayınları	2010	112
Pinokyo	---	İstanbul	Bahar Yayınevi	2005	128
Pinokyo	Feza Ustaoglu	İstanbul	Gün Yayıncılık	2005	128
Pinokyo	Editore: Nerven Akgül	İstanbul	Karanfil Yayınları	2005	128
Pinokyo	---	İstanbul	Tebessüm	2007	142
Pinokyo	---	İstanbul	Parıltı Yayıncılık	2005	151
Pinokyo	---	İstanbul	Güven Kitabevi Yayınları	2005	152
Pinokyo	---	İstanbul	Mercek Yayınları	2002	160
Pinokyo	Melda İmirgi	İstanbul	İthaki Yayınları	2002	167
Pinokyo	---	İstanbul	Etap Yayınları	2010	176
Pinokyo	Hüseyin Tekinoğlu	İstanbul	Kum Saati Yayınları	2005	176
Pinokyo	Zafer Tokgöz	İstanbul	Kervan Yayınları	2005	176
Pinokyo	Selim Yeniçeri	İstanbul	Yakamoz	2010	185
Pinokyo	Beyhan Vatandaş	İstanbul	Ares Kitap	2009	192
Pinokyo	---	Ankara	Elips	2007	192

Pinokyo	Dost Körpe	İstanbul	Kabalıcı	2009	197
Pinokyo	Levent Öksüz	İstanbul	Zambak Yayınları	2005	198
Pinokyo	Egemen Berköz	İstanbul	İşbankası Yayınları	2006	200
Pinokyo	---	İstanbul	Erdem Çocuk Yayınları	2010	206
Pinokyo	Filiz Özdem	İstanbul	YKY: Doğan Kardeş	2010	208
Pinokyo	Aylin Yıldız	İstanbul	Halk Kitap	2007	240
Pinokyo	---	İstanbul	Sarı Papatya Yayınları	2005	112
Pinokyo	Raccolto da: Öykü Zerrem	İstanbul	Polat Kitapçılık	2004	16
Pinokyo	Raccolto da: Seda Soyiç	İstanbul	Tramvay Yayıncılık	2004	73
Pinokyo	Ekrem Aytar	İstanbul	Damla Yayınevi	2004	16
Pinokyo	Editore: Adem Kaymakçı	İstanbul	İlkbiz Yayınevi	2006	62
Pinokyo	Editore: Mustafa Ruhi Şirin	İstanbul	Erdem Yayınları	2003	64
Pinokyo	Editore: Nehir Aydın Gökdoğan	İstanbul	Timaş çocuk	2008	32
Pinokyo	Editore: Şengül Gülbahçe	İstanbul	Timaş	2005	64
Pinokyo	Editore: Umut Arslan	İstanbul	Parıltı Yayıncılık	2010	159

Allegato 1



REFERENCES

- BERK Özlem. (2004) *Translation and Westernisation in Turkey*, İstanbul: Özlem Berk ve Ege Yayınları.
- BERK Özlem. (2009) “Batılılaşma ve Çeviri”, *Modernleşme ve Batıcılık, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* içinde, Cilt 3, İstanbul: İletişim Yayınları, p.511- 520
- COLLODI Carlo (2005) *Pinokyo*, ed. by Yasemin Akbaş, İstanbul: Akvaryum Yayınları
- COLLODI Carlo (2005) *Pinokyo*, ? İstanbul: Mercek Yayınları, 2002.
- COLLODI Carlo (2006) *Pinokyo*, ed. by Şengül Gulbahçe, İstanbul: Timas Yayınları, 2006.
- COLLODI Carlo (2010) *Pinokyo*, trans. by Filiz Özdem, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- COLLODI Carlo (2006) *Pinokyo*, trans. by Egemen Berköz, İstanbul: Is Bankası Yayınları, 2006, [1975, Milliyet Yayınları].
- COLLODI CARLO (?) *Pinokyo*, trans. by Nihal Yeğınobalı, İstanbul: Timaş [1985, Sosyal Yayınları].
- GÜRÇAĞLAR, Şehnaz Tahir. (2008). *The Politics and Poetics of Translation in Turkey, 1923- 1960*, Amsterdam-New York: Rodopfi.
- GÜRSES, Sabri. (2006) “Ve Çeviribilimciler 100 Temel Eser’e El Koydu”, *Çeviribilim Dergisi*, 25.08.2006, Çevrimiçi: <http://ceviribilim.com/?p=304> [05.04.11]
- KARANTAY, Suat. (1990) “The “Translation Office” of the 1940s: Norms and Functions”, in *Proceedings of XIIth Congress of the International Comparative Literature 231 Association: Munich 1998*, Ed. by Roger Bauer aro Douwe Fokkema, 5.cilt, Münih: Iudicium, p.400-405.
- PAKER, Saliha. (1991) “The Age of Translation and Adaptation, 1850-1914: Turkey”, in *Modern Literature in the Near and Middle East 1850-1970*, ed. by Robin Ostle, London: Routledge, 1991, p.17-32.
- PAKER, Saliha. (2002) “Translation as Terceme and Nazire, Culture-bound Concepts and their Implication for a Conceptual Framework for Research on Ottoman Translation History”, in *Crosscultural Transgressions, Research Models in Translation Studies II Historical and Ideological Issues*. Manchester: St.Jerome, p.120-143.
- PARLAK, Betül (ed.) (2008). *Çeviri Etiği Toplantısı Bildiri Kitabı*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

PARLAK Betül. (2011) *Bir Çeviri Eserler Bibliyografyası Işığında Türkçede İtalyan Kültürü*, İstanbul: Beta Yayınları.

KADER, Belgin. (2011) *İtalyancadan Türkçeye Çevrilen Eserler Bibliyografyası 1839-2011*, İstanbul: Beta Yayınları.

MARINI, Carlo (ed.) (2000). *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, Urbino: QuattroVenti.

NEYDİM, Necdet. (2006) “Masumiyetini tamamen kaybeden seçki: 100 temel eser”, *Radikal Gazetesi*, 30.08.2006. Available at <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetayV3&ArticleID=790253&Date=04.11.2010&CategoryID=99>

TABBERT, Reinbert. “Approaches to the translation of children’s literature”, in *Target*, 14:02, 2002, p.303-351. http://www.podelise.ru/tw_files/541/d-540455/7z-docs/1.pdf

ONLINE REFERENCES

<http://www.polonia-mon-amour.eu/wp-content/plugins/as-pdf/generate.php?post=4628> [15.06.13]

<http://www.comune.napoli.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/13560> [20.07.13]

<http://www.pinocchio.it/fondazione-carlo-collodi-c3/> [05.06.11]

“Minister lashes out at publishers for scandalous books”, *Hurriyet Turkish Daily News*, Ankara: Aug 28, 2006. <http://www.hurriyetdailynews.com/default.aspx?pageid=438&n=minister-lashes-out-at-publishers-for-scandalous-books-2006-08-28> [05.04.11]

“Pinokyo "Yarabbim" diyor, Victor Hugo iman ediyor!!! İşte Bakanlık onaylı şarlatanlık!!!”, *Radikal Gazetesi*, 25.08.06 Available at <http://www.medyafaresi.com/haber/830/guncel-pinokyo-yarabbim-diyor-victor-hugo-iman-ediyor-iste-bakanlik-onayli-sarlatanlik.html>, [05.04.11]

“Pinokyo ‘Allah’ dedi camia karıştı” Available at <http://www.tumgazeteler.com/?a=1658123&cache=1>, [01.07.11]

“İngilizce konuşmıyor ama 100 kitap tercüme etti”, <http://www.haberekspres.com.tr/ingilizce-konusamiyor-ama-100-kitap-tercumeetti.htm> Erişim 01.07.11

http://sgb.meb.gov.tr/str_yon_planlama_V2/Genelgeler/100_temel_eser_genelgesi.pdf

<https://www.dr.com.tr/search?q=Pinokyo>

<https://www.idefix.com/search/?Q=Pinokyo>

https://www.kitapyurdu.com/index.php?route=product/search&filter_name=Carlo%20Collodi

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Considerazioni su due antichi manoscritti che tramandano la storia di “Uberto e Filomena”

CHANTAL PIVETTA

Consultando gli archivi della Biblioteca Marciana mi sono imbattuta in un codice cartaceo del XV secolo (ms. It IX, 74 (=6275))¹, che oltre a l'*Innamoramento di Paris e Vienna* e l'*Istoria di Apollonio di Tiro*, trasmette anche la storia di *Uberto e Filomena*. Quest'ultima è diventata il centro di una personale ricerca ancora in corso.

Si tratta di un antico cantare del XV secolo, eccezionale testimone di quella fase di passaggio tra la cultura del folclore prevalentemente orale che trova espressione nella piazza, e i successivi poemi cavallereschi della corte. Si colloca all'interno dell'articolato patrimonio testuale quattrocentesco, rimasto pressoché ignorato fino a pochi anni fa. È infatti in atto un processo di rivalutazione di quelle opere che si rivelano solo oggi determinanti per comprendere la successiva letteratura cavalleresca dei poeti più raffinati, i quali nel secondo Quattrocento si impossessarono del genere senza però dimenticare le tradizioni, le peculiarità stilistiche e i meccanismi narrativi che ne avevano determinato la fortuna.

Il primo elemento che emerge in modo distintivo è il fatto che gli studi sull'opera non hanno considerato gli unici due testimoni manoscritti, ma solo i relativi incunabola. In particolare si è data una certa rilevanza a quelli di Wolfenbuttel (1492) e Erlangen (1495 – 1496) dai quali è stata realizzata l'edizione critica a cura di Lommatzsch².

L'intento di questo articolo è dunque di natura descrittiva: cercando di fornire maggiori informazioni in merito ai due manoscritti che trasmettono l'opera mi auguro che la storia di *Uberto e Filomena* non vada dimenticata, ma venga rivalorizzata con nuovi interventi.

Essendo l'opera poco conosciuta, ritengo opportuno riassumerne la trama. La storia è preceduta da un proemio, nel quale il poeta che soffre le pene d'amore spera di trovare conforto raccontando la tragica vicenda amorosa di Uberto e Filomena. La storia è ambientata inizialmente a Napoli e narra di Uberto, figlio di un re omonimo e una dama. Uberto si innamora perdutamente di Filomena che si rivela una donna pragmatica: non vuole mettere in

¹ Da ora in poi “A”.

² *Uberto e Philomena. Eine italienische Versnovelle des Quattrocento nach den Inkunabeln von Wolfenbuttel (1492) und Erlangen (1495-1496)*, mit einer Kunstdrucktafel, zum ersten Male herausgegeben von Erhard Lommatzsch, Wiesbaden, Steiner, 1965 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur).

discussione il suo onore e non vuole un pretendente meno ricco della sua famiglia. Grazie all'intercessione della nutrice di Uberto, i due si incontrano e Filomena chiede al cavaliere una prova d'amore: il non proferir parola per un anno. Uberto accetta e assieme a un suo servitore parte alla volta di Parigi dove è indetto un torneo per volere del duca di Borgogna. Il duca promette in sposa sua figlia Alba al vincitore. Uberto partecipa e vince. Alba è innamorata del cavaliere vincitore, nonostante lo creda muto, e convince il padre a chiamare ogni medico disponibile a curare Uberto in cambio di una gran somma di denaro, ma entro le dodici ore dall'inizio del servizio, pena la morte. La notizia corre di città in città, fino a giungere all'orecchio della bella Filomena. Filomena, spinta più da avarizia che da amore, decide di travestirsi da medico e di raggiungere Uberto. Alla volta di Parigi Filomena si rivela al cavaliere, sciogliendolo dal voto del silenzio. Uberto però vuole vendicarsi delle pene sofferte e decide di non proferire parola. Allo scadere del tempo il duca condanna a morte Filomena, che viene salvata all'ultimo dal cavaliere. Il duca, una volta ascoltati i due amanti, decide di lasciarli partire alla volta di Napoli. Uberto e Filomena si sposano, ma dopo poco la donna muore. Il cavaliere inconsolabile riceve una lettera d'amore da Alba, che nel frattempo si era ritirata a vita monastica. Uberto accetta l'amore della donna e decide di raggiungerla. Accolto al castello dal duca, Uberto riceve una seconda lettera in cui Alba gli chiede di incontrarla segretamente nel monastero. I due amanti sono finalmente ricongiunti e si concedono un tenero bacio. Ritornato al castello Uberto viene catturato dalle guardie del duca, il quale nel frattempo aveva saputo dell'accaduto. Il duca ordina alle guardie di decapitare Uberto e di portare la testa mozzata in una coppa a Alba. La donna riceve il terribile dono e decide di darsi la morte bevendo del veleno dalla coppa. Il padre allora pentito dona degna sepoltura ai due infelici amanti.

La storia di *Uberto e Filomena* è trasmessa da due mss.: il ms. A e il ms. Vitt. Em. 1331143, conservato presso la Biblioteca Vittorio Emanuele II. Al momento, oltre ai mss., sono a conoscenza di sette edizioni a stampa a partire dall'editio princeps⁴ che è datata 1475, stampata a Venezia e custodita nella British Library. L'ultima edizione⁵ risale al 1533, stampata anch'essa a Venezia. Di quest'ultima sono a conoscenza di tre copie: una si trova presso l'Università di Manchester, una presso la Fondazione Cini e una nella British Library. Le edizioni del testo si

³ Da ora in poi "B".

⁴ *Incomincia vna nobilissima operetta dicta Philomēa ne laqual se tracta prima de Vberto e Philomēa: e poi de esso Vberto & Alba figlia dil duca di Bergogna*, n.d. Gabriel P. [di Pietro: Venice], 1475.

⁵ *Opera nobilissima damore: laqual tratta de Vberto e Philomena*, etc, 1533. Venetia: Marchio Sessa.

trovano in Inghilterra, in Spagna e in Germania, segno positivo di una diffusione europea dell'opera.

Il ms. A si colloca all'interno di un codice cartaceo del XV secolo, che è testimone di altri due testi come dicevo all'inizio: l'*Innamoramento di Paris e Vienna* e l'*Istoria di Apollonio di Tiro*. Consultando i tre testi sembra che evidenti denominatori in comune siano la struttura narrativa in ottave, la materia romanzesca e l'uso della lingua volgare.

Il codice appartenne al patrizio veneto Tommaso Giuseppe Farsetti ed è citato nel catalogo dei mss.6 datato 1780. Farsetti affidò molte delle sue opere raccolte alla Biblioteca della Serenissima e alle premure dell'amico Jacopo Morelli, il quale le aveva ordinate e catalogate insieme a Farsetti stesso. Di Morelli possiamo leggere alcune note per ogni opera, così anche per la storia di *Uberto e Filomena*, per la quale consultò solo il Quadrio⁷ non trovandone notizie.

Il ms. A è riconducibile al 1645, fu trascritto da Cristoforo Grifo, allora castellano di Villafranca, il quale lo firmò una volta terminato. Mentre l'autore dell'opera, Andrea de Simone, si legge in acrostico, deducendolo dalle lettere iniziali delle prime 45 ottave. Fu Michelangelo Lanci a individuare la sequenza precisa delle lettere nel XIX secolo. Lanci era l'allora bibliotecario onorario della Biblioteca Comunale di Fano e nel 1852 aveva cominciato a lavorare a un'edizione critica di *Uberto e Filomena* a partire dal ms. B. Infatti le cc. I-II del ms. B contengono l'inizio di una prima trascrizione.

Al momento dell'autore sappiamo che fu di Fano e che appartenne alla famiglia di mercanti Martinozzi. Siamo anche a conoscenza di una biblioteca documentata da Galeotto Martinozzi, che potrebbe far luce sulle fonti utilizzate da Andrea De Simone. Tuttavia sarà da stabilirsi preliminarmente se l'autore ha scritto di sua penna ed ex novo l'opera o ha solo trascritto un testo precedentemente diffuso in forma orale, apportando delle modifiche e delle aggiunte. Leggendo accuratamente il testo l'ipotesi più probabile è la seconda, quindi che l'autore abbia trascritto il testo circolato fin prima in forma orale, destinandolo comunque anche a una lettura a voce alta.

L'autore ci fornisce alcune informazioni in più nel proemio. Il proemio, presente nel ms. B, è mancante nel ms. A. Nella c. 2r del ms. B si legge "[...] nel Mille quattrocento di aprile volse ch'io fosse a crescere el numero de suoi sugetti e cum questo tale peso già nel decimo anno trascorso

⁶ JACOPO MORELLI, Biblioteca manoscritta di Tommaso Giuseppe Farsetti, patrizio veneto e bali del Sagr'Ordine Gerosolimitano, Parte II, In Venezia, presso Pietro Savioni, 1780, p. 108.

⁷ FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia volumi quattro di Francesco Saverio Quadrio*, Milano, nelle stampe di Francesco Agnelli, 1739-1752.

[...] che già quasi ai quaranta vicino de troppo più etade che io non so [..]". Si deduce quindi la data di nascita dell'autore (1370) a partire dall'anno di composizione (1410), anche se potrebbe trattarsi di finzione letteraria (la composizione è avvenuta in aprile, forse un rimando all'innamoramento di Petrarca per Laura?).

La catalogazione definitiva del ms. A è avvenuta nel 1904. Solo quattro anni dopo vi è stata la prima consultazione a fini di ricerca. Da allora ad oggi le consultazioni totali sono inferiori a dieci, e solo una è dedicata allo studio di *Uberto e Filomena*.

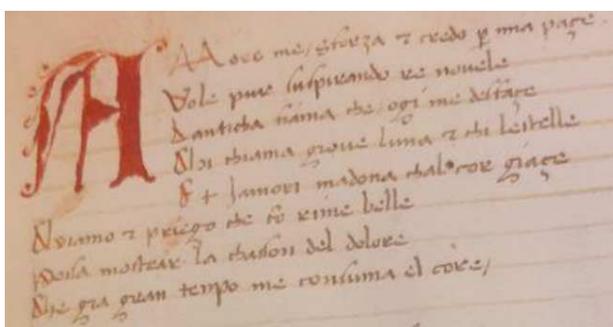
Il ms. B, non considerato nell'edizione critica e nei successivi lavori inerenti, non ha una datazione certa, si colloca tra il 1401 e il 1500. Si tratta anche in questo caso di un manoscritto cartaceo, ma a differenza del ms. A che riporta un'unica mano e non presenta annotazioni, il ms. B presenta una cancelleresca di unica mano, annotazioni del XVIII secolo e annotazioni del XIX secolo ad opera di Michelangelo Lanci.

Il ms. B faceva parte della biblioteca della famiglia Martinozzi venduta successivamente alla famiglia Montevecchio, che nel 1974 la cedette alla Biblioteca Vittorio Emanuele II.

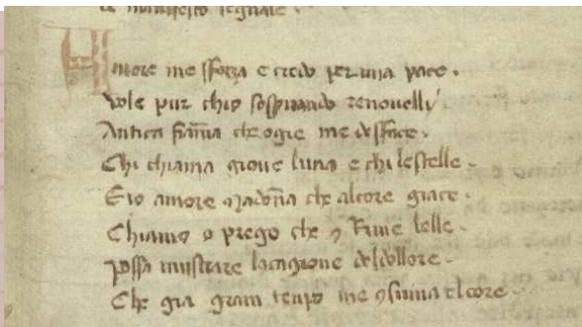
Confrontando i due mss. non emergono varianti redazionali, fortunatamente visto il complesso rapporto tra oralità e scrittura nel testo. Dal punto di vista del senso le due lezioni si equivalgono, e i due testimoni si rivelano in qualche modo dipendenti tra loro.

Riporto come esempio la prima stanza dell'opera trasmessa dai due mss.:

A



B



1 Amore me sforza (e) credo (per) mia pace
 Vole pur suspirando renovele
 L'antica fiama che ogi me difface
 Chi chiama giove luna (e) chi le stelle
 5 (E io) amore madona ch'al cor giace
 Chiamo (e) priego che fo rime belle
 Possa mostrare la chasson del dolore

Amore me sforza e credo per mia pace
 Vole pur ch'io sospirando renovelli
 Antica fia(m)ma che ogie me difface
 Chi chiama giove luna e chi le stelle
 E io amore mado(n)na che al core giace
 Chiamo (e) priego (con) rime belle
 Possa mostrare la cagione del dollore

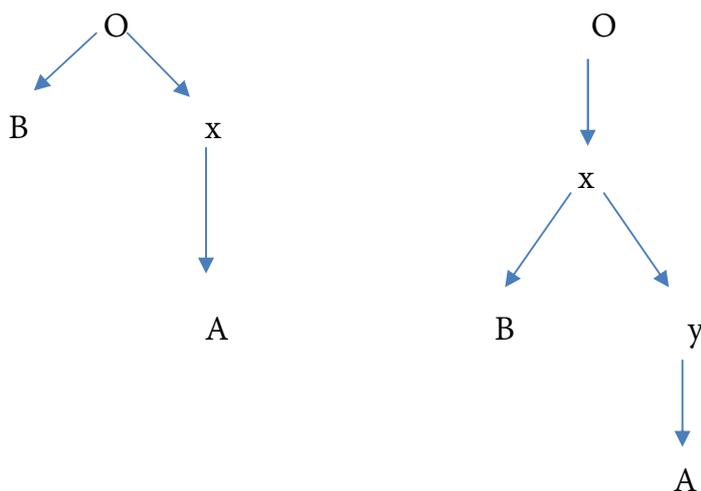
Che gia gran tempo me consuma el core

Che gia gran tempo me (con)suma el core

Come si può facilmente notare prevalgono le varianti formali che riguardano la forma linguistica della lezione, la sua superficie, e si possono individuare varianti grafiche, fonetiche e morfologiche. Confrontando attentamente i due mss. appare evidente che nel ms. A il copista, Cristoforo Grifo, abbia adattato le forme del testo che ha trascritto alle sue abitudini linguistiche e alle peculiarità linguistiche dei testi romanzeschi franco-veneti.

L'unica variante del nostro esempio che potrebbe a una prima lettura sembrare sostanziale si trova al v. 7 "cagione/chasson", tuttavia ritengo si tratti di errata lettura del testo da parte del Grifo di "cagione", adattata poi nel termine francese "chasson".

Sulla base di una prima collazione tra i due mss., posso formulare una prima ipotesi: o il ms. B deriva dall'originale come è ipotizzabile, mentre il ms. A deriva da una copia dell'originale, oppure entrambi i mss. derivano da una copia dell'originale, secondo lo schema qui sotto indicato:



I due mss. sono quindi di grande importanza, e vanno di certo considerati negli studi futuri, soprattutto il ms. B conservato nella biblioteca della famiglia Martinozzi, e quindi molto probabilmente vicino all'originale.

Anche il ms. A, nonostante gli ampi adattamenti linguistici, ha una certa rilevanza essendo per unità di luogo forse dipendente alle edizioni a stampa, potenzialmente potrebbe aver avuto un ruolo determinante nella trasmissione dell'opera, ma è un'ipotesi da verificare.

Con questo articolo spero di aver dato un piccolo contributo agli studi su *Uberto e Filomena*, che sia almeno un piccolo punto di partenza per un ragionamento più complesso su molte questioni

ancora aperte relativamente all'opera. La storia è indubbiamente interessante e mi auguro di continuare a indagarla prossimamente.

BIBLIOGRAFIA

A STAMPA:

Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum, London, British Museum, vol. 5, 1924, p. 200;

Della biblioteca manoscritta di Tommaso Giuseppe Farsetti patrizio veneto, e bali del Sagr'Ordine Gerosolimitano. Parte Seconda, Venezia, presso Pietro Savioni, 1780;

Uberto e Philomena. Eine italienische Versnovelle des Quattrocento nach den Inkunabeln von Wolfenbuttel (1492) und Erlangen (1495-1496), mit einer Kunstdrucktafel, zum ersten Male herausgegeben von Erhard Lommatzsch, Wiesbaden, Steiner, 1965 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur);

G. BARINI, *Cantari cavallereschi dei secoli XV e XVI*, raccolti e pubblicati da G. Barini, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1905 (Collezione di opere inedite o rare);

V. BRANCA, *Studi sui cantari*, Leo S. Olschki Editore, 2015, pp. 5-6;

G. M. CLAUDI, L. CATRI, *Dizionario Biografico dei Marchigiani*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2002;

A. D'ANCONA, *Poemetti popolari italiani*, Bologna, Ditta Nicola Zanichelli, 1889;

V. DE BARTHOLOMAEIS, *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Bologna Zanichelli, 1926;

A. DEROLEZ, *Codicologie des manuscrits en écriture humanistique sur parchemin*, Turnhout, Brepols, 1984, vol. 2, p. 16;

V. JEMOLO, *Catalogo dei manoscritti in scrittura latina datati o databili per indicazione di anno, di luogo e di copista*, I, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Torino, Bottega d'Erasmus, 1971, pp. 11-13;

E. LEVI, *Fiore di leggende. Cantari antichi*, Serie Prima, Cantari leggendari, Bari, Laterza, 1914;

M. PARENTI, *Aggiunte al Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani di Carlo Frati*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1957, vol. 2, p. 176;

R. RABBONI, *Boccaccio e i cantari: un'antologia in ottave di fine Trecento (Laur. Plut. LXXVIII. 23, CC. 138-178) e il Corbaccio*, in «Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca», a cura di Antonio Ferracin e Matteo Venier, Atti del Congresso Internazionale, Udine, 23-25 maggio 2013, Udine, FORUM, 2014;

P. RAJNA, *Due scritti inediti (Le leggende epiche dei Longobardi - Storia del romanzo cavalleresco in Italia)*, a cura di Patrizia Gasparini, premessa di Luciano Formisano, Roma, Salerno Editrice, 2004;

V. SPRETI, *Enciclopedia storico nobiliare italiana*, Bologna, Forni, 1968-69, vol. 4, pp. 680-684, in particolare p. 683;

A. TURA, *Su un'edizione rarissima della novella di Uberto Filomena e Alba ed il problema di Giambattista Sessa tipografo*, Gutenberg-Jahrbuch, 2005, pp. 101-105;

E. VALENZANI, E. CERULLI, P. VENEZIANI, *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, con la collaborazione di A. Tinto. A cura del Centro nazionale d'informazioni bibliografiche, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato (Indici e cataloghi), vol. 5, 1972, pp. 86-87 nr. 9001-9005;

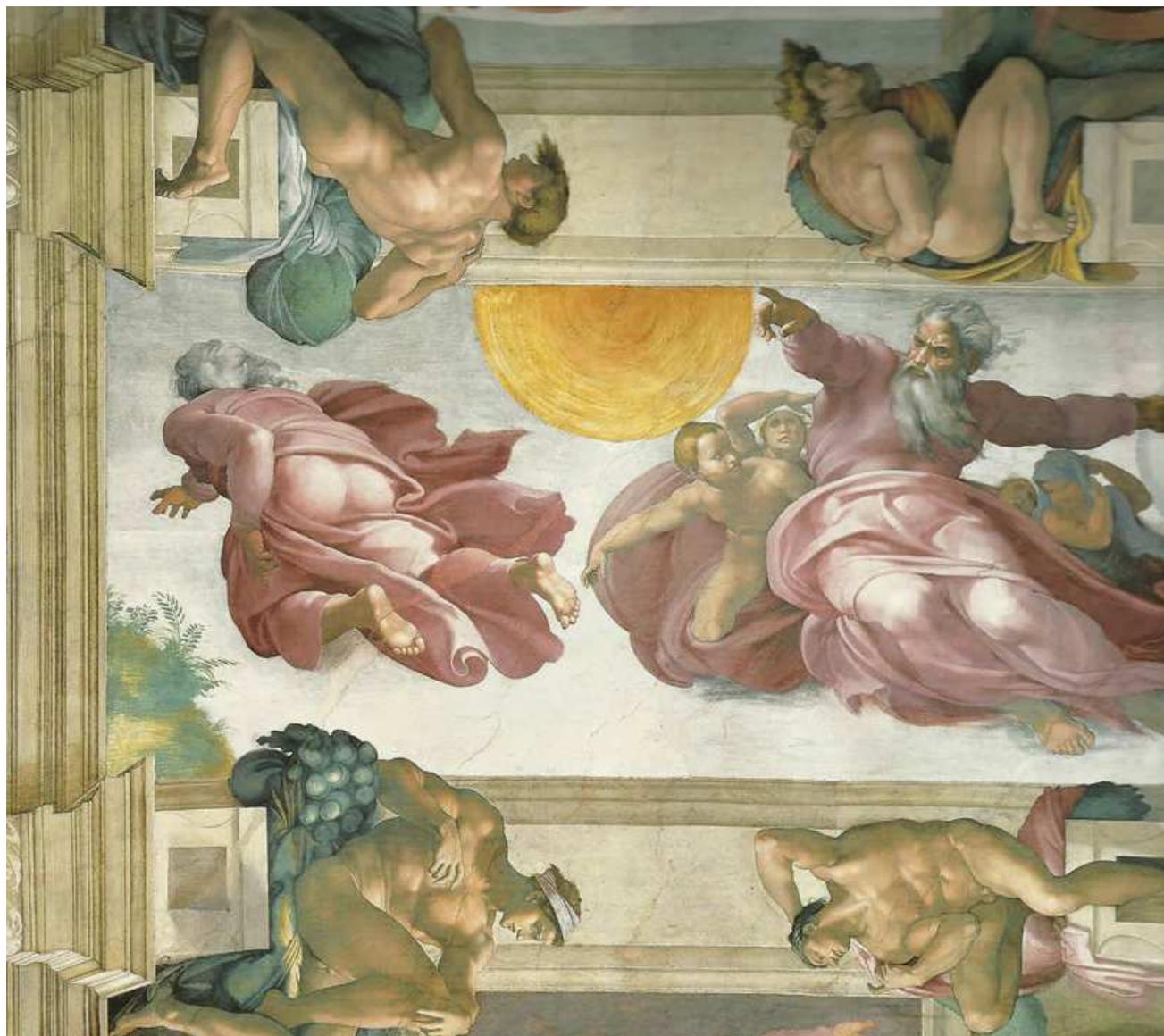
M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca: dai cicli medievali all'Ariosto*, Firenze, Carocci, 2000;

M. VILLORESI, *La fabbrica dei cavalieri: cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Salerno, 2005.

ONLINE:

Catalogo storico della Biblioteca Marciana, sezione It. IX:

http://cataloghistorici.bdi.sbn.it/file_viewer.php?IDCAT=247&IDGRP=2470018&LEVEL=1&PADRE=2470016&PROV=INT



Michelangelo Buonarroti, *La creazione delle piante*, Città del Vaticano, Cappella Sistina, Volta.



In alto: Sandro Botticelli, *La purificazione del lebbroso*, Città del Vaticano, Cappella Sistina.

Sotto: Sandro Botticelli, *Mosè e le figlie di Ietro*, Città del Vaticano, Cappella Sistina.



Andrea Mantegna,
Orazione dell'orto,
Londra, National Gallery



Giovanni Bellini, *Orazione dell'orto*, Londra, National Gallery



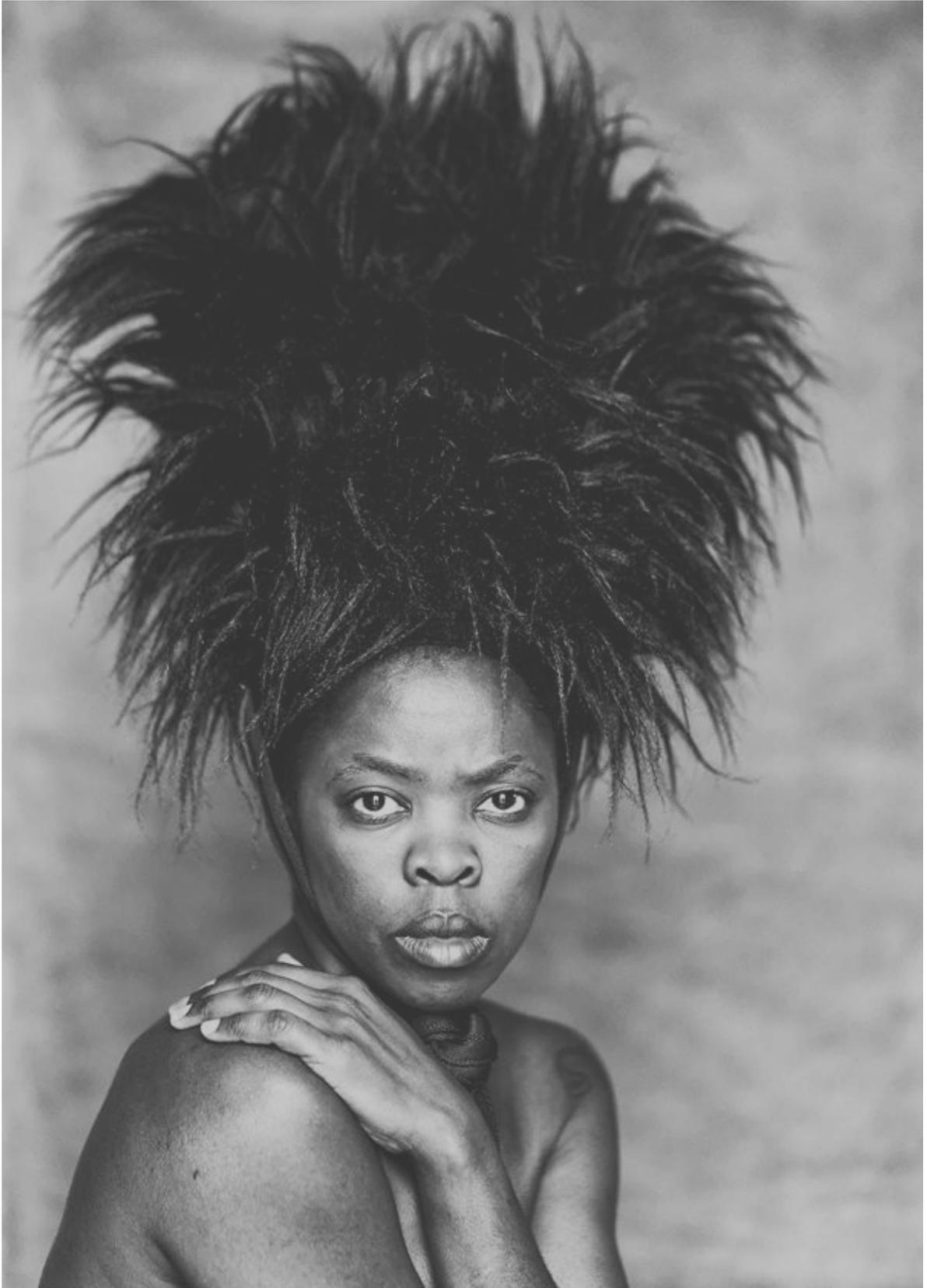
A sinistra: Federico Zuccari, *Ritratto del fratello Taddeo*, Roma, Camera dei Deputati

Sotto: Federico Zuccari, *Madonna col Bambino e Santi*, particolare col ritratto del fratello Taddeo, S. Angelo in Vado, Museo di Santa Maria extra muros

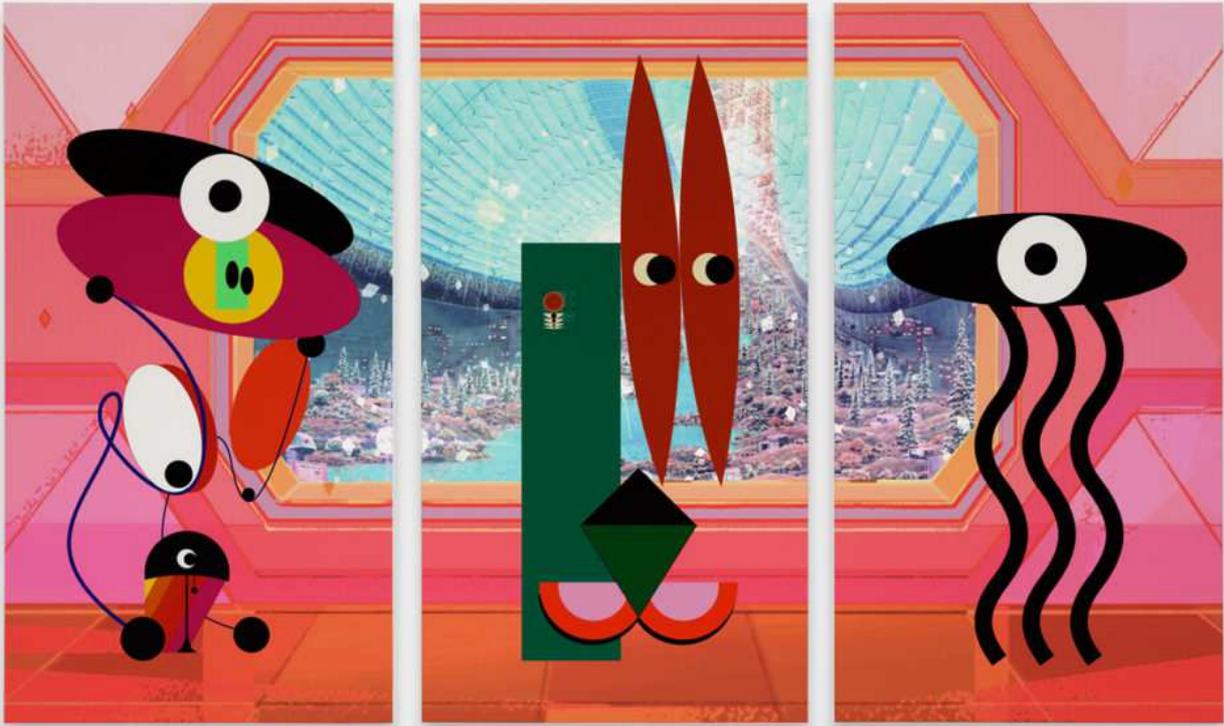


Lotte Laserstein, *Allo specchio*





Zanele Muholi, *Autoritratto*



Ad Minoliti, *Playboard*

Henry Taylor, *Hammons meets a hyena on holiday*



Antonello da Messina, *Vergine Annunziata*, Palermo, Museo Regionale di Palazzo Abatellis (1476 circa)



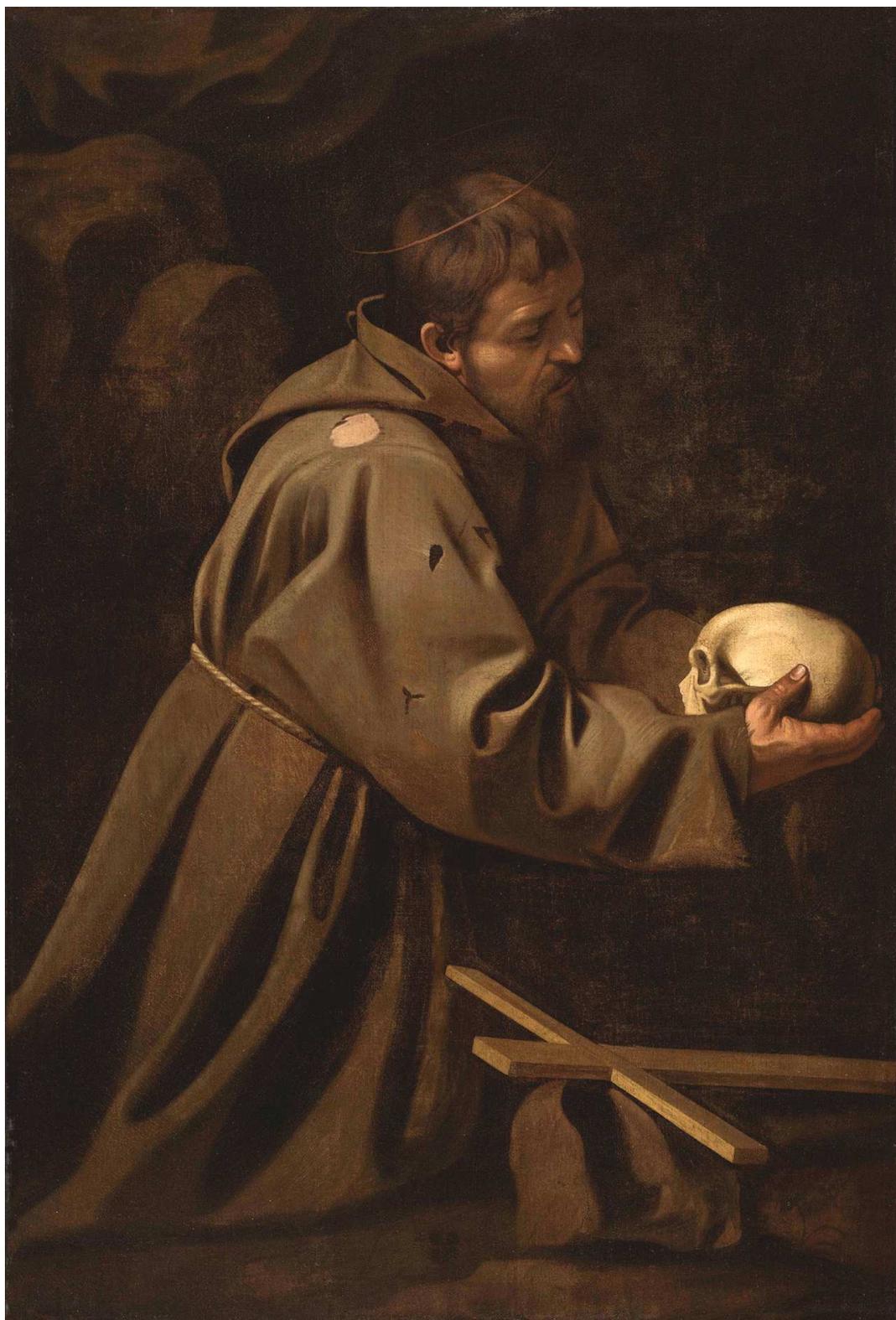


Qui a sinistra: Maestro di Castelsardo, *Madonna con Bambino e angeli musicanti*, Castelsardo (SS), Concattedrale di Sant'Antonio Abate (1492 circa)

Sotto: Pietro Raxis il vecchio e bottega, Pietro Raxis il giovane, Ginés López, *Retablo maggiore dell'Assunta*, Priego de Córdoba, Chiesa dell'Assunta (1565-83)



a) Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, ex collezione Cecconi



b) *San Francesco* proveniente da Carpineto Romano, ora a Palazzo Barberini



c) *San Francesco*, Chiesa dei Cappuccini



Typeset Thecla Academic Press Ltd
Printed in Islington, London,
December 2019