

TEMI E TESTI

257

MARCO MAGGI

FORME INTERMEDIE

PERCORSI DI CULTURA VISUALE
NELL'OPERA DI GUIDO GOZZANO



ROMA 2025

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

TEMI E TESTI

————— 257 —————

MARCO MAGGI

FORME INTERMEDIE

PERCORSI DI CULTURA VISUALE
NELL'OPERA DI GUIDO GOZZANO



ROMA 2025

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Prima edizione: aprile 2025

eISBN 978-88-9359-987-0
DOI 10.57601/TT_257_2025

Pubblicato con il sostegno del Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica

Licenza Creative Commons

Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale



EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38

Tel. 06.39.67.03.07

e-mail: redazione@storiaeletteratura.it

www.storiaeletteratura.it

INDICE DEL VOLUME

<i>Introduzione</i>	VII
<i>Edizioni gozzaniane. Tavola delle abbreviazioni</i>	XIII
1. Don Chisciotte in Canavese	1
2. L'anima moderna dei Primitivi	13
3. Scarti	33
4. Rianimare il mito	53
5. La dolce vita dei poeti	75
Coda	89
<i>Indice dei nomi</i>	93

INTRODUZIONE

La centralità delle immagini nel «poetare per la visione» gozzaniano è dato critico ormai acquisito¹; così come il primato del «registro del vedere» nelle prose, ove la descrizione dà vita a «brevissimi diorami», a sequenze di «velocissime diapositive», a luoghi e tempi del passato riaffioranti «come proiettati su uno schermo»². Le bibliografie registrano studi su specifici motivi come la ‘stampa’ e l’immagine muliebre, sulla ricorrenza di determinate opere nella ‘galleria’ dell’autore (una celebre incisione di Dürer in particolare), sulle sue relazioni con il *medium* fotografico³.

Tale *penchant* è stato in passato interpretato, soprattutto in ordine alle prose, come una forma di indulgenza verso una «visività immediata»⁴, o come una *rêverie* in «direzione evasiva, di fuga verso l’irrealtà affascinante della “visione”», in quanto tale incapace di tramutarsi in «tensione di ricerca, assillo

¹ Cfr. Maria Esposito Frank, *Guidogozzano, ovvero: poetare per la visione*, «Italian Poetry Review», 5 (2010), pp. 259-272.

² Epifanio Ajello, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria*, Pisa, Edizioni ETS, 2008, p. 79 nota 9.

³ Il motivo della ‘stampa’ è ricapitolato in Franco Contorbis, *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, Cuneo, L’Arciere, 1980, p. 24 nota 30; da aggiornare con Valter Boggione, *Carta o tela dipinta, che tace. Paragrafi gozzaniani*, «Critica letteraria», 1 (2014), pp. 103-118. Si concentra sull’immagine muliebre Sergio Vitale, *La donna in effigie. Iconografia e ritrattistica in Guido Gozzano*, «Arabeschi», I (gennaio-giugno 2013), 1, pp. 63-76. I riferimenti a *Melancholia I* di Dürer sono analizzati in Marziano Guglielminetti, *Dürer, D’Annunzio, Gozzano: la melanconia a Torino*, in *Malinconia. Malattia malinconica e letteratura moderna. Atti di Seminario. Trento maggio 1990*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 323-332; Cristina Della Coletta, *World’s Fairs Italian Style. The Great Exhibitions in Turin and their Narratives, 1860-1915*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2006, pp. 248-259. Sulla fotografia (teoria e riferimenti intermediali) in Gozzano il già citato Ajello, *Il racconto delle immagini*, cap. IV: *Guido Gozzano. Il fotografo dei Tre Magi*, pp. 73-81; cfr. inoltre Luigi Ernesto Arrigoni, *L’Oriente di Guido Gozzano: dall’immagine dell’India all’India come immagine. Appunti sul paratesto fotografico*, «Rivista di letteratura italiana», XXVIII (2010), 2, pp. 25-40.

⁴ Giorgio De Rienzo, *Guido Gozzano*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 137.

del filo perduto nel labirinto della complessità umana e sociale, nel tempo da ritrovare»⁵. L'ipotesi che guida gli studi raccolti in questo volume è che tali riserve dipendono in ultima analisi da un approccio riduttivo alla questione delle immagini, che soltanto una consapevole applicazione degli studi di cultura visuale può contribuire a correggere; e che proprio le prose gozzaniane, come già si è avuto modo di riscontrare in un recente lavoro di edizione, rappresentano un terreno di sperimentazione con il visuale di particolare vivacità e rilevanza⁶.

Un'attenzione complessiva a tutte le componenti della cultura visuale (immagini, dispositivi e sguardi, secondo la mappatura fornita da Michele Cometa)⁷ risponde d'altra parte al remoto appello di Edoardo Sanguineti a indagare «su un motivo non ancora adeguatamente studiato, e che, per parafrasare un celebre titolo di Benjamin, è dato indicare come il problema del rapporto con la realtà nell'epoca in cui essa diviene tecnicamente riproducibile (nella forma dell'immagine anticipante)»⁸. Si era nel 1966, la prima traduzione italiana del saggio benjaminiano sull'opera d'arte era stata appena pubblicata e lo studioso e poeta già indirizzava a ricercare nella scrittura di Gozzano le tracce del rivolgimento epocale in atto. Al centro dell'attenzione egli poneva la questione dell'«immagine anticipante», ovvero della copia che, nel Moderno, ipoteka previamente qualsiasi relazione con la realtà.

⁵ Gigliola De Donato, *Guido Gozzano scrittore in prosa*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del convegno nazionale di studi. Torino, 26-28 ottobre 1983*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 407-437: 416, 419.

⁶ Guido Gozzano, *Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916*, a cura di Marco Maggi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023. Per altro verso, la presente ricerca prolunga il saggio di applicazione degli studi di cultura visuale a un altro classico della letteratura italiana da noi condotto in *Modernità visuale nei «Promessi Sposi»*. *Romanzo e fantasmagoria da Manzoni a Bellocchio*, Milano, Bruno Mondadori, 2019.

⁷ Cfr. Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012. Sempre in ambito italiano si vedano, dello stesso, l'introduzione storica *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina, 2020 e *Cultura visuale in Italia. Immagini, sguardi, dispositivi*, a cura di Michele Cometa – Roberta Coglitore – Valeria Cammarata, Milano, Meltemi, 2022; e in precedenza Andrea Pinotti – Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.

⁸ Edoardo Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 150-151 nota 1: 151. Sull'accoglienza riservata in Italia all'opera di Benjamin cfr. Corrado Bologna, *La ricezione di Benjamin in Italia*, in *Walter Benjamin e la cultura italiana. Atti della giornata internazionale di studi, Lugano, Università della Svizzera italiana, 19 marzo 2019*, a cura di Marco Maggi, Firenze, Olschki, 2022, pp. 109-141. Per altro verso ancora, il presente volume si colloca nell'alveo del nostro *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Roma, Donzelli, 2017.

Mutuando un concetto da un altro padre della cultura visuale contemporanea⁹, le immagini fungono in Gozzano da «forme intermedie», simili a quelle studiate da Aby Warburg negli apparati per le feste fiorentine del Cinquecento¹⁰: le une come le altre sono infatti rappresentazioni che, stratificando il presente sul passato, si collocano in una sfera intermedia tra la vita e l'arte, tra la realtà e la finzione. Se la *recherche du temps perdu* pare in Gozzano in partenza votata allo scacco, a causa dell'inevitabilità dell'anacronismo, nei suoi montaggi di immagini tra passato e presente è dato trovare qualcosa di più di una visività immediata e di un'evasione nella 'visione'.

Tra le risultanze degli studi condotti in questo libro vi è certamente anche un allargamento delle nozioni sulla cultura storico-artistica dell'autore e sulle mediazioni che la veicolano. Veniamo ad esempio a conoscenza di inattese prossimità con artisti-scrittori come Ardengo Soffici, di tangenze con studiosi di fama internazionale come Émile Mâle e divulgatori come Enrico Thovez, insieme alla conferma dell'influenza di scrittori come Huysmans e Rodenbach e alla constatazione di quella, meno sottolineata, delle pubblicazioni popolari illustrate dell'epoca. Anche in questo soccorrono le metodologie della cultura visuale, attente tanto alle immagini della storia dell'arte quanto a quelle, per citare James Elkins, «che arte non sono»¹¹.

Il percorso tracciato in questo volume prende avvio dallo studio dell'anacronismo in un'immagine verbale, quella della dimora di Felicità paragonata a una «dama secentista» travestita da contadina; il riferimento al Seicento è valorizzato per restaurare la trama intertestuale che collega, attraverso la mediazione di un pittore-poeta come Ardengo Soffici, la modalità dello sguardo della voce poetante alla diplopia di Don Chisciotte (saggio 1).

Dal saggio successivo l'attenzione si sposta dalla poesia alla prosa e dalle immagini verbali a quelle iconiche, in primo luogo quelle rappresentate sulla pa-

⁹ Cfr. Cometa, *Cultura visuale. Una genealogia*, dove Warburg figura tra i padri nobili della disciplina (o «indisciplina», come preferisce l'autore), insieme al già citato Benjamin e a Sigmund Freud.

¹⁰ Cfr. Giovanni Careri, *L'arte e il suo fuori: le forme intermedie*, in *Cultura visuale in Italia*, pp. 101-123; e in precedenza Id., *Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, «L'Homme», 165 (2003), pp. 41-76. Come precisato nel saggio citato per ultimo (p. 42 nota 3) l'espressione «forme intermedie» appare (in italiano) in Aby Warburg, *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589 – I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro dei conti di Emilio de' Cavalieri* (1895), in Id., *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di Gertrud Bing, Firenze, La Nuova Italia, 1991, pp. 59-70.

¹¹ Cfr. James Elkins, *La storia dell'arte e le immagini che arte non sono*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di Andrea Pinotti – Antonio Somaini, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 155-205.

gina attraverso procedimenti ecfrastici. L'analisi delle prose dedicate alla pittura dei Primitivi rivela un'analogia tra le modalità descrittive della pittura e le modalità rappresentative delle rievocazioni storiche in auge al tempo di Gozzano, propaggini moderne delle feste fiorentine studiate da Warburg (saggio 2).

Nei fototesti gozzaniani sono le fotografie stesse, non in quanto oggetto di riferimento ma combinate con il testo, ad assumere lo status di forme intermedie. Qui la problematica delle forme intermedie incrocia in forma diretta quella della riproducibilità tecnica delle immagini (saggio 3).

Un fototesto, nella fattispecie una guida turistica d'inizio Novecento, si ritrova anche tra le fonti d'ispirazione del racconto *Alcina*, nel quale la dialettica di vita e arte viene affrontata dalla prospettiva del simulacro. Più che all'ovvio Ariosto, il riferimento è qui soprattutto a d'Annunzio, nel quadro del confronto con il quale l'evocazione della forma intermedia del simulacro serve, come già per Warburg¹², per contestare l'identificazione di vita e arte promossa dall'estetismo (saggio 4).

L'attenzione nei confronti dell'altra grande novità nel campo delle immagini tecniche, il cinematografo, conduce l'ultimo Gozzano a teorizzare una modalità dello sguardo che, rintracciabile nella poesia dei *Colloqui*, si trasfonde per derive carsiche nel cinema di Federico Fellini (saggio 5).

Parti di questo volume sono state presentate in occasione di inviti da parte di colleghi e colleghe che mi è caro ringraziare: Corrado Bologna alla Scuola Normale Superiore; Michele Cometa, Roberta Coglitore, Valeria Cammarata all'Università di Palermo, insieme ai colleghi e alle colleghe del PRIN 2020 «Fototesti: retoriche, poetiche e aspetti cognitivi»; Marco Bellardi allo University College Dublin; Francesco Rossi e Cristina Savettieri all'Università di Pisa; Francesca Serra all'Université de Genève. Altre parti nascono da inviti a contribuire a numeri monografici di rivista, in particolare da parte di Marcello Ciccuto e di Fabio Moliterni, che ugualmente ringrazio, così come Marta Pizzagalli per la revisione delle ultime bozze.

Indico di seguito le sedi di prima pubblicazione dei saggi, ringraziando i detentori dei diritti per l'autorizzazione a riprenderli in questa sede. Tutti i testi sono stati rivisti e in parte riscritti; la coda è inedita.

1. Il saggio risulta dalla fusione di due contributi, l'uno pubblicato con il titolo attuale in *Tutti riceviamo un dono. Per festeggiare i dieci anni dell'Istituto di studi italiani di Lugano*, a cura di Corrado Bologna, Ste-

¹² Lo argomenta persuasivamente Giovanni Careri nei contributi segnalati alla nota 10.

- fano Prandi e Fabio Pusterla, Bellinzona, Casagrande, 2018, pp. 93-98; l'altro dal titolo *Felicità e Aldonza. Una prefigura cervantina tra Gozzano e Soffici*, «Quaderni del PENS», 6 (2023), pp. 21-28.
2. Con il sottotitolo *Ekphrasis e rievocazione in Guido Gozzano* in «Letteratura & Arte», XIX (2021): *Retoriche dell'ecfrasi nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di Paolo Perilli, pp. 63-78.
 3. Con il titolo *Fotoresti. Per il restauro fototestuale delle prose di Guido Gozzano* in *Fototesti. Retoriche, poetiche, aspetti cognitivi*, a cura di Michele Cometa, in corso di stampa.
 4. Con il sottotitolo *Un simulacro di Fedra in Guido Gozzano* in «Between», 12 (2022), 24: *Entering the Simulacra World. Aesthetic and Cultural Phenomenologies in Literature, Media, and the Arts*, edited by Alessandra Ghezzani – Laura Giovannelli – Francesco Rossi – Cristina Savettieri, pp. 313-335, <https://doi.org/10.13125/2039-6597/5140>.
 5. Con lieve variante nel titolo in «*Nulla si sa, tutto si immagina*». *Il cinema di Federico Fellini e la letteratura. Atti della giornata di studi, Lugano, Università della Svizzera italiana, 26 settembre 2020*, a cura di Stefano Prandi, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 67-81.

EDIZIONI GOZZANIANE

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

AD	<i>Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916</i> , a cura di Marco Maggi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023.
AO	<i>Albo dell'officina</i> , a cura di Nicoletta Fabio – Patrizia Menichi, Firenze, Le Lettere, 1991.
LAG	Guido Gozzano – Amalia Guglielminetti, <i>Lettere d'amore</i> , a cura di Franco Contorbis, Macerata, Quodlibet, 2019.
LEC	<i>Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla</i> , a cura di Mariarosa Masoero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993.
O 1948	<i>Opere</i> , a cura di Carlo Calcaterra – Alberto De Marchi, Milano, Garzanti, 1948.
O 1983	<i>Opere</i> , a cura di Giusi Baldissone, Torino, UTET, 1983.
PFM	<i>Il paese fuori del mondo. Prose per l'esposizione di Torino del 1911</i> , a cura di Eliana A. Pollone, Torino, Nino Aragno Editore, 2011.
PP 1961	<i>Poesie e prose</i> , a cura di Alberto De Marchi, Milano, Garzanti, 1961.
SD	<i>I sandali della diva. Tutte le novelle</i> , introduzione di Marziano Guglielminetti, edizione e commento di Giuliana Nuvoli, Milano, Serra e Riva Editori, 1983.
TP	<i>Tutte le poesie</i> [1980], nuova edizione a cura di Andrea Rocca, con un saggio di Marziano Guglielminetti, Milano, Mondadori, 2016.

- TR *Tutti i racconti*, a cura di Flaminio Di Biagi, Roma, Avagliano, 2017.
- VCM *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, edizione a cura di Alida D'Aquino Creazzo, Firenze, Leo S. Olschki, 1985.

DON CHISCIOTTE IN CANAVESE

1. A poco più di un anno di distanza dal primo annuncio di ciò che sarà poi *La Signorina Felicita ovvero la Felicità*, Guido Gozzano espone in una lettera ad Amalia Guglielminetti il piano di un «idillio in due tempi, un intermezzo e venticinque episodi», nel quale l'intermezzo avrà per tema «il suo esiglio d'oltre mare», mentre il secondo tempo fornirà un «epilogo fantastico»; il titolo del poemetto immaginato è ancora, a quest'altezza cronologica, *La Signorina Domestica ovvero la moglie del Saggio*, il nome di Felicita comparando per la prima volta in uno degli abbozzi de *L'ipotesi*, l'avantesto più significativo¹. A otto giorni di distanza, il progetto è nuovamente descritto alla destinataria, ma con l'aggiunta significativa che «il volume sarà vario e ciclico ad un tempo»².

La diffusione di raccolte poetiche a struttura ciclica tra fine Otto e inizio Novecento è stata opportunamente evidenziata da Edoardo Esposito, che allega gli esempi di Fogazzaro, D'Annunzio, Giorgieri Contri, Gnoli³; restando nell'ambito della poesia gozzaniana, l'osservazione contenuta nella lettera a Guglielminetti citata per ultima consente, senza esagerazioni, di individuare nel processo di composizione della *Signorina Felicita* il nucleo di cristallizzazione attorno al quale si organizzerà la varia materia dei *Colloqui*. Perché se è vero che l'intermezzo esotico e il secondo tempo della *Signorina Felicita* non verranno composti, è altrettanto vero che, nella struttura ciclica evocata dai titoli delle tre sezioni dei *Colloqui* (*Il giovanile errore*; *Alle soglie*; *Il reduce*), la raccolta denuncia un'architettura assai prossima a quella annunciata nella lettera a Guglielminetti. Senza dimenticare che, in uno degli

¹ Guido Gozzano ad Amalia Guglielminetti, Ronco, 9 settembre 1908, in LAG, p. 142.

² Guido Gozzano ad Amalia Guglielminetti, Ronco, 17 settembre 1908, *ibidem*, pp. 143-145: 144. Di «nesso ciclico» Gozzano parla anche in una lettera a Giulio De Frenzi del mese successivo (Aglie – Il Meleto, 6 ottobre 1908), in PP 1961, pp. 1317-1318: 1317.

³ Edoardo Esposito, *Introduzione*, in Guido Gozzano, *La Signorina Felicita ovvero la felicità*, Milano, il Saggiatore, 1983, pp. 7-37: 30.

abbozzi de *Il sopravvissuto*, componimento attorno al quale si può dire che ruoti la terza sezione dei *Colloqui*, il protagonista ritorna circolarmente alla *Signorina Felicità*: «Ed egli toglie un manoscritto antico / rilegge i versi di tre anni prima / e il cuore gli sussulta ad ogni rima / di quell'idillio tenero e pudico / E rivede il paese che non dico / e i colli noti e l'Amarena in cima»⁴.

In assenza del *reditus* da inscenarsi nel previsto secondo tempo del poemetto, l'andamento ciclico è surrogato, nella compagine della *Signorina Felicità*, dalla modalità del ricordo: «-- Nel mio cuore amico / scende il ricordo. E ti rivedo ancora, / e Ivrea rivedo e la cerulea Dora / e quel dolce paese che non dico.» (vv. 4-7). L'occasione della rammemorazione è datata con esattezza in esergo, almeno relativamente al giorno: 10 luglio, Santa Felicità (per quanto agisca sempre e comunque, in Gozzano, l'«incanto» delle date che, confessato ne *L'ipotesi* v. 21, è tradito anche dall'origine letteraria del modulo: Jammes); così come con esattezza è indicata la data dell'idillio, che con «gesto d'educanda» Felicità s'illude di eternare, vergandola su una parete: «trenta settembre novecentosette...» (vv. 405-410). Vaghi restano invece i riferimenti spaziali, che consentono di collocare Vill'Amarena presso Ivrea (agisce anche qui la mediazione letteraria: *Piemonte* di Carducci, ovviamente), su un'altura con vista sul Canavese (vv. 175-178), con intenzionale reticenza sulla località (la perifrasi è ripresa al v. 354).

Gli studiosi di storia locale non hanno mai nutrito dubbi in proposito, assumendo senza esitazione «il dolce paese che non dico» a perifrasi per «Aglie», il borgo d'origine delle famiglie paterna e materna⁵: dimentichi del fatto che, in uno dei primi abbozzi de *L'ipotesi*, la villa era collocata a San Francesco d'Albaro, sul mare di Genova⁶; e soprattutto dei suoi modelli letterari. I commentatori hanno individuato un precedente nel D'Annunzio del *Poema paradisiaco*: «o voi dal dolce nome che io non chiamo!» (*La passeggiata*, v. 100)⁷. Con pertinenza forse ancor maggiore, in ragione dell'intenzionalità della reticenza e del riferimento alla sfera toponomastica, può essere addotto l'incipit del *Don Quijote*: «En un lugar de la Mancha, de cuyo

⁴ Si vedano gli apparati presenti in TP, p. 685.

⁵ Cfr. Leandro Cima, *Ricordi del «paese che non dico» (Fioretti gozzaniani)*, Torino, Edizioni del Cenacolo, s.d. [ma: 1956]; Lilita Conrieri, *Il dolce paese che non dico*, introduzione di Marziano Guglielminetti, Torino, Piazza, 1984. Diversa consapevolezza delle peculiarità della «geografia letteraria» mostra Paolo Mauri, *Nei luoghi di Guido Gozzano. Saggio di geografia letteraria*, Torino, Nino Aragno Editore, 2012.

⁶ Cfr. TP, p. 711: «In una squallida villa di San Francesco d'Albaro» (abbozzo Asciamprener, v. 6).

⁷ Cfr. inoltre *Un'altra risorta*, v. 31 (TP, p. 140): «Ah! Lasci la rinuncia che non dico!».

nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo (...)» (I, 1).

Non si tratta dell'unica reminiscenza del capolavoro di Cervantes nella prima sezione della *Signorina Felicita*. Nell'immagine di Felicita che «cuce i lini e canta e pensa» all'Avvocato (v. 10; v. inoltre vv. 21-252)⁸ si può ravvisare, oltre all'evidente richiamo leopardiano, l'eco dell'episodio nel quale Don Quijote è parimenti intento a immaginare Dulcinea del Toboso impegnata in un prezioso lavoro d'ago a celebrazione delle sue imprese: «¿y qué hacía aquella reina de la hermosura? A buen seguro que la hallaste ensartando perlas o bordando alguna empresa con oro de cañutillo para este su cautivo caballero» (I, 31). Alla schiera delle numerose 'prefigure' di Felicita nel tempo segnalate dalla critica (personaggi femminili di Carducci, Pascoli, D'Annunzio; la Sylvie di Gérard de Nerval e la Félicité di Gustave Flaubert)⁹ si aggiunge pertanto, più antico di tutti, il personaggio di Aldonza Lorenzo/Dulcinea del Toboso, la cui duplicità è rispecchiata nelle vesti «quasi campagnuole» (v. 74) della protagonista gozzaniana¹⁰.

⁸ L'immagine ricompare in una sestina (si noti la persistenza dello schema) di Primo Levi, a testimonianza dell'importanza di Gozzano per la poesia novecentesca della memoria: «A Crescenzago ci sta una finestra / E dietro una ragazza si scolora. / Ha sempre l'ago e il filo nella destra, / Cuce e rammenda e guarda sempre l'ora. / E quando fischia l'ora dell'uscita / Sospira e piange, e questa è la sua vita.» [Primo Levi, *Crescenzago* (da *Ad ora incerta*), vv. 19-24, in *Opere Complete*, a cura di Marco Belpoliti, vol. II, Torino, Einaudi, 2016, pp. 679-680: 680].

⁹ Cfr. Antonio Baldini, *Prefigura della «Signorina Felicita»* (1887), in Id., *Fine Ottocento. Carducci, Pascoli, D'Annunzio e minori*, Firenze, Le Monnier, 1947, pp. 191-194; E. Sanguineti, *Preistoria di Felicita*, in Id., *Guido Gozzano. Indagini e letture*, pp. 105-119; Valter Boggione, *Ancora sulla preistoria di Felicita: la Signorina e Silvia*, in Id., *Poesia come citazione. Manzoni, Gozzano e dintorni*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 91-101; Sara Calì, *Felicita, Speranza e un "cuore semplice": Gozzano e Flaubert*, «Levia gravia», 10 (2008), pp. 55-64. Lista alla quale va aggiunta in coda almeno la 'postfigura' della Micòl del *Giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani (cfr. Valter Boggione, *Micòl e Felicita. Guido Gozzano nel «Giardino dei Finzi-Contini»*, «Parole rubate», 19, 2019, pp. 231-258).

¹⁰ Senza riferimento specifico alla *Signorina Felicita*, la filigrana cervantina della tematica erotica in Gozzano era stata precocissimamente rilevata da Giuseppe Antonio Borgese: «Le sue amiche lo chiamano "l'avvocato"; e queste amiche non sono dame misteriose, che salgano solennemente la scalinata di Trinità dei Monti. Sono quasi sempre cameriere, e signorine provinciali, piuttosto bruttine, che tostano il caffè. È la bellezza ideale guardata con gli occhi di Sancio Panza, la "donna dei miei pensieri" svelata: Dulcinea guardiana di maiali» (Giuseppe Antonio Borgese, *La poesia di Guido Gozzano*, in *La vita e il libro*, s. II, Torino, Bocca, 1911, pp. 400-412: 408-409, cit. [con alcune imprecisioni] in Paolo Baldan, *Gozzano «petit maître» di Sereni (lo «scalpore» di una tesi)*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, pp. 43-60: p. 53). Evoca il *Quijote* anche il biografo Walter Vaccari, *La vita e i pallidi amori di Guido Gozzano*, con tavole fuori testo, Milano, Omnia, 1958, pp. 178, 182-184.

2. Anche Vill'Amarena, sorta di proiezione della sua abitatrice (che in origine, lo si è già ricordato, era denominata Domestica > *domus*), partecipa di questa condizione di *entre-deux* (vv. 19-24):

Vill'Amarena! Dolce la tua casa
in quella grande pace settembrina!
La tua casa che veste una cortina
di granoturco fino alla cimasa:
come una dama secentista, invasa
dal Tempo, che vesti da contadina.

Vill'Amarena non è che l'ultimo esemplare del fitto catalogo di immagini di architetture barocche presente nelle opere gozzaniane, colte e rappresentate attraverso un repertorio sostanzialmente ripetitivo di dettagli emblematici: facciate in mattoni a vista, cimase ondulate, grate contorte e panciute, abbaini in forma ovale, finestre a telaietti, balconcini in ferro battuto; tanto che Giovanni Getto ha potuto parlare dell'autore come di un «seguace di Alfredo d'Andrade nell'arte del restauro (trasferendone tuttavia la tecnica dall'architettura alla letteratura e dal Medioevo al Sei e Settecento)»¹¹.

Contribuiva a questo *penchant* una componente 'atmosferica', lo stile dei Castellamonte e dei Guarini, degli Juvarra, degli Alfieri e dei Vittone, onnipresente in terra di Piemonte e nel natìo Canavese in particolare; ma vi giocava anche un «affiatamento di gusto» (ancora Getto)¹², particolarmente sentito nella cerchia torinese dei maestri e degli amici. Con notevole tempismo rispetto alle novità provenienti dalla Germania (Wölfflin, Riegl), già nel 1905 Arturo Graf individuava nell'architettura la forma d'arte nella quale si manifesta con maggiore evidenza, entro una generale tendenza delle arti verso lo «spettacoloso» e il «paradossale», lo sforzo del «secentismo» di «trovar nuovo stile, rompendo gli ordini consacrati»¹³ (era già qui racchiuso, *in nuce*, il *Parnaso in rivolta* di un altro sodale di quella stagione, Carlo Calcaterra).

Proprio in questa chiave l'accostamento all'architettura sei-settecentesca poteva far risuonare ancor più intime corde, nell'«amatore dell'anacronismo e del paradosso» (così, con autoritratto divenuto canonico, in *Verso la*

¹¹ Giovanni Getto, *Guido Gozzano e la poesia del Novecento*, «Lettere Italiane», ottobre-dicembre 1966, pp. 403-426; poi in Id., *Poeti del Novecento e altre cose*, Milano, Mursia, 1977, pp. 75-97, da cui si cita a p. 75.

¹² Giovanni Getto, *La polemica sul Barocco*, in Id., *Il Barocco letterario in Italia*, premessa di Marziano Guglielminetti, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 377-469: 415.

¹³ Arturo Graf, *Il fenomeno del secentismo*, «Nuova Antologia», s. IV, CXIX (1905), pp. 353-382, rispettivamente alle pp. 369 e 363.

cuna del mondo)¹⁴. Perché, in quell'inizio di secolo, l'interesse o la semplice curiosità per il 'secentismo', termine esso stesso per lunghe età denigratorio, erano patrimonio di conventicole quasi esoteriche: per non parlare delle campagne di restauro architettonico, pressoché egemonizzate, tra Liguria Piemonte e Valle d'Aosta – i luoghi della vita del poeta –, dalla specializzazione medievistica e in minor misura antichistica di d'Andrade. Che poi gli spazi barocchi di Gozzano non siano chiese e palazzi cittadini, e nemmeno principalmente le residenze suburbane dei Savoia, ma remote e sonnolente ville di provincia, tutto ciò accentua la loro dimensione di luoghi «fuori del mondo» (così, citando Baudelaire, il poeta a proposito di un altro spazio anacronistico e paradossale a lungo perlustrato, l'Esposizione di Torino del 1911)¹⁵. In contemporanea con Edith Wharton – ma con significativo scarto rispetto alla scelta di gusto di *Italian Villas and Their Gardens* (1904), tra le fonti più sicure del culto novecentesco del Rinascimento, soprattutto in ambito anglosassone –, Gozzano elegge antiche ville «secentiste» a *dramatis personae* essenziali della sua poesia.

Il prototipo di questi edifici «invasi / dal Tempo» appare nei versi de *Il frutteto*, la cui composizione è collocata dal poeta proprio nel 1904 («Ottobre 1904»); l'ulteriore specificazione di luogo («Agliè, il Parco»), con riferimento a una delle dimore di famiglia nella località canavesana, non deve trarre in inganno: come ammonisce Paolo Mauri, quelli di Gozzano sono sempre «giardini di carta», nei quali luoghi reali si fondono tra loro e con luoghi immaginari¹⁶. In questo spazio, tra arruffate siepi di bosso, un tempo geometrica ossatura di un impeccabile giardino formale, tra statue corrose dal tempo e nobili tronchi secolari, «da cento anni un folto si compose / di pomi e peri». Sono dimore «fra l'agreste e il gentilizio» (*I sonetti del ritorno*, II, 9)¹⁷; o, come nei versi del già citato *L'ipotesi*, «fra il rustico ed il gentilizio»: «Non villa. Ma un vasto edificio modesto dai piccoli e tristi / balconi settecentisti fra il rustico ed il gentilizio» (63-64). Si ricorderanno ancora «il cascinale che fu già una villa antica» della prosa *Torino d'altri tempi* (1914) e «la grande casa tra colonica e signorile» del racconto *L'incatenata* (1915);

¹⁴ Guido Gozzano, *Le grotte della Trimurti*, in VCM, p. 4.

¹⁵ Guido Gozzano, *La città moritura*, in PFM, p. 65.

¹⁶ Mauri, *Nei luoghi di Guido Gozzano*, p. 18.

¹⁷ Questa e le occorrenze seguenti del topos sono puntualmente elencate nel commento di Esposito a p. 50. Una reminiscenza in Marco Belpoliti, *Pianura*, Torino, Einaudi, 2021, p. 195: «una grossa abitazione di campagna, tra il contadino e il signorile» (a proposito della casa di Cesare Garboli a Camaione).

e ancora le riprese di questo (ana)cronotopo, di comprovata ascendenza gozzaniana, in Mario Soldati e in Giuseppe Tomasi di Lampedusa¹⁸.

Venendo infine alla villa della *Signorina Felicita*, nulla aggiungono alla poesia, come hanno osservato diversi commentatori, i numerosi tentativi di identificazione con questa o quella dimora piemontese¹⁹. L'immagine degli umili festoni che ornano la facciata cadente della villa «è certo tratta – conferma Paolo Mauri – dal paesaggio canavesano, che in autunno si colorava del giallo-oro delle pannocchie di meliga disposte appunto a cortina sulle case dei contadini»²⁰; ma, come sempre in Gozzano, anche in questa immagine il mondo reale trascolora nei mondi di carta, e con altrettanta certezza è possibile scorgere, nella «dama secentista che vestì da contadina», la trasfigurazione, compiuta nella camera oscura della fantasia di Don Quijote, della rustica realtà di una popolana di nome Aldonza, nell'immagine ideale di Dulcinea del Toboso travestita da pastorella, come in uso negli svaghi di corte al tempo di Cervantes. Lo scarto tra i «balconi settecentisti» (v. 64) de *L'ipotesi* e il *décor* secentesco della *Signorina Felicita* potrebbe allora dipendere – oltre che dallo spostamento geografico, dalla Liguria al Canavese, e dalla generale rivalutazione del secolo barocco in atto in quegli anni con il coinvolgimento di studiosi assai prossimi a Gozzano, come Graf e Calcaterra²¹ – da trasposizioni di natura testuale.

3. Evocare il *Don Quijote* nei primi anni del Novecento significa partecipare di un poderoso processo che, in breve lasso di tempo, trasforma un personaggio di romanzo in un macrosegno culturale²². Il 'la' era venuto, in occasione del terzo centenario dall'apparizione della prima parte del romanzo, dalla pubblicazione della *Ruta del Quijote* di Azorín e della *Vida de Don Quijote y Sancho* di Miguel de Unamuno. Quest'ultima opera, in particolare, aveva goduto di notevole risonanza in Italia, grazie alla mediazione di Giovanni Pa-

¹⁸ Getto, *Guido Gozzano e la poesia del Novecento*, pp. 90-91.

¹⁹ Da ultimo, raccogliendo diverse voci, Esposito nel suo commento a p. 47. Delle ville delle famiglie paterna e materna dà conto Carlo Calcaterra, *Della lingua di Guido Gozzano*, I, Bologna, Libreria Editrice Minerva, 1948, p. 5 nota 1.

²⁰ Mauri, *Nei luoghi di Guido Gozzano*, pp. 20-21.

²¹ Fa ancora testo sul tema l'exkursus di G. Getto citato alla nota 12 di questo saggio, in particolare le pp. 410-415; per aggiornamenti sulla questione ci permettiamo di rimandare a Marco Maggi, *Barocco*, in *Etichette letterarie. Epoche, generi, questioni. Atti del convegno, Université de Genève, 4-5 giugno 2019*, a cura di Alessandro Basso – Simona Biancalana – Valeria Cavalloro, Napoli, Palumbo, 2022, pp. 73-95.

²² Cfr. Jean Canavaggio, *Don Chisciotte dal libro al mito. Quattro secoli di erranza*, postfazione di Enrico Di Pastena, presentazione di Francisco Rico, Roma, Salerno Editrice, 2006, le pp. 182-236 in particolare (cap. V: *In cerca di un'identità*).

pini dalle colonne del «Leonardo» e di Giovanni Boine da quelle del «Rinnovamento». Vale la pena riportare alcune osservazioni di quest'ultimo, per l'importanza attribuita alla riflessione unamuniana sulla morte, la quale potrebbe non essere del tutto scollegata dal trattamento del tema nella *Signorina Felicita* (con il vantaggio di depurare il componimento da alcune delle troppe scorie autobiografiche di cui nel tempo è stato ingombrato):

Se si dovesse alzare, a modo di stendardo o d'insegna, qualcosa sull'opera di questo spagnuolo eroico e misterioso, bisognerebbe scriverci sopra quei versi che secoli or sono fece, il patrono suo cavaliere manchego, e che tradotti suonano: «così il viver m'uccide che la morte mi torna a dar la vita – *así el vivir me mata que la muerte me torna a dar la vida*» (...) ²³.

Della tanatologia unamuniana, Boine valorizza la polemica antiscientistica e antipositivistica insita nell'opzione per la «saggezza» (altro possibile punto di contatto con Gozzano, il quale tra l'altro, come già ricordato, aveva in un primo momento presentato la sua protagonista come «la moglie del Saggio»):

Odia questa nostra miserabile scienza che uccide ogni cosa, ed oppone ad essa la saggezza, ed odia la vita alla quale contrappone senza più la morte. «L'oggetto della scienza è la vita e l'oggetto della saggezza è la morte. La scienza dice: "bisogna vivere" e cerca i mezzi per prolungare, accrescere, facilitare, far leggera e grata la vita; e la saggezza dice: "bisogna morire" e cerca i mezzi di prepararci a farlo bene» ²⁴.

Da altra prospettiva, il *Don Quijote* assurgeva a cifra dell'umorismo moderno nel saggio pirandelliano del 1908, il quale opponeva, alla serena considerazione del passato propria dell'ironia ariostesca, la drammatica coscienza cervantina della rottura di quell'equilibrio. Anche su questo piano i riscontri nella *Signorina Felicita* non mancano, in particolare nello stridore di «antico e nuovo» nell'«arredo squallido e severo» di Vill'Amarena (vv. 37-42) ²⁵.

4. Sul piano più strettamente letterario, si può osservare una certa prossimità tematica della *Signorina Felicita* con *Le Mariage de Don Quichotte* (1902) di Paul-Jean Toulet, poeta del quale Maria Luisa Spaziani scriveva come sia

²³ Giovanni Boine, *Unamuno* (1907), in Giovanni Boine – Miguel de Unamuno, *Intelligenza e bontà. Saggi, recensioni e lettere sul modernismo religioso*, a cura di Sandro Borzoni, Torino, Aragno, 2008, pp. 3-11: 3,

²⁴ *Ibidem*, p. 8. Un'eco del collegato saggio di Boine dal titolo *Intelligenza e bontà* nella prosa gozzaniana *L'unica fede* (cfr. AD, p. 118 nota 8).

²⁵ Sulla centralità dell'anacronismo in Gozzano ci permettiamo di rimandare alla citata introduzione a AD, pp. IX-XXXII.

«sorprendente che mai sia stato non dico approfondito, ma nemmeno proposto un parallelo» con Gozzano²⁶. Nel caso specifico, maggiori corrispondenze manifesta un racconto di Ardengo Soffici dal titolo *Don Chisciotte in Toscana*, pubblicato nel dicembre 1908 su «La Riviera Ligure», rivista alla quale Gozzano stesso ebbe modo di collaborare. Il testo, firmato con l'eteronimo Stefan Cloud, è stato rivalutato dopo un lungo oblio da Eraldo Bellini, che l'ha pubblicato in appendice alla sua monografia del 1987²⁷.

Nel racconto Soffici inscena un idillio dal finale amaro: di ritorno al paese, il narratore, vittima delle immagini del ricordo, prolunga quasi controvoleda un amore del passato con un'«eumenide campagnola», il cui nome Aldonza rinvia a Cervantes. Ma la «sortita» di questo nuovo Don Chisciotte è per fuggire, piuttosto che per cercare la dama del cuore (che peraltro, algida e crudele «regina», vive in città).

La corrispondenza con Giovanni Papini nell'anno 1908²⁸ consente di seguire le fasi di pubblicazione della «novella», che era stata letta all'amico due anni prima, pertanto esattamente in contemporanea con l'apparizione sul «Leonardo» di un'incisione dell'autore recante il medesimo titolo (fig. 1). Vi si vedono una popolana in posa di canefora che volge il busto e lo sguardo verso un uomo a cavallo armato di scudo e lancia; il cavaliere è ritratto di spalle, figurina quasi indiscernibile, incastrata com'è tra il muro di una casa e il nero di un cipresso. Il paesaggio è inequivocabilmente toscano (carducciano, si direbbe), sul presupposto, enunciato in una lettera a Unamuno e derivato da impressioni di lettura delle lettere iberiche di Baretto, della somiglianza con quello spagnolo²⁹. Nell'estate 1908 in cui Soffici invia

²⁶ Maria Luisa Spaziani, introduzione a Paul-Jean Toulet, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1966, p. 7.

²⁷ L'eteronimo Cloud rinvia al genere della «nivola», praticato da Miguel de Unamuno con intento anti-realistico; sull'incompletezza della svolta realistica di Soffici in *Don Chisciotte in Toscana* ha fini osservazioni Eraldo Bellini, *Studi su Ardengo Soffici*, Milano, Vita & Pensiero, 1987, p. 28 (sul racconto in questione, le pp. 24-29 in particolare).

²⁸ Cfr. Giovanni Papini – Ardengo Soffici, *Carteggio*, I, 1903-1908. Dal «Leonardo» a «La Voce», a cura di Mario Richter, Roma-Fiesole, Edizioni di Storia e Letteratura – Fondazione Primo Conti, 1991.

²⁹ Soffici a de Unamuno, Poggio a Caiano, 16 dicembre 1908, *ibidem*, n. 2, pp. 454-458: «Beato lei che serba in cuore il ricordo di Firenze! così potess'io dire altrettanto per la sua poetica, feroce e malinconica Spagna! Leggevo non è molto, le lettere di Baretto, un grande scrittore negletto qui, contemporaneo di Alfieri, scritte dalla Spagna e conservo ancora in me l'immagine evocata di cotesto bel paese – tanto simile a certe parti di questa mia Toscana! Spesso girando qua e là mi trovo per certi luoghi dove non so fare a meno di pensare al fratello Alonso el Bueno. Anzi il mio amore consanguineo per Cervantes e per la letteratura spagnola è tanto radicato in me che ogni tanto traduco qualcosa. Così ho tradotto alcune poesie popolari del *Romancero general* e spero di poter



Fig. 1. Ardengo Soffici, *Don Chisciotte in Toscana*, «Leonardo», agosto 1906.

il racconto alla «Riviera Ligure», la lettura del *Don Quijote* (del quale progetterà e in minima parte realizzerà una traduzione italiana) è accompagnata da pensieri in sintonia con la Cervantes-Renaissance di quegli anni: «Fino da domenica (ed è giovedì, o venerdì) non faccio nulla: passo le giornate (intere) sdraiato su quella famosa poltrona che sai a pensare se realmente son nato per “vivere” e “trasformare” o non piuttosto, come Don Quijote, *para vivir muriendo* e lasciare gli altri nel loro fango, canaglieria e mediocrità forse incurabile»³⁰.

anche finire una traduzione incominciata dello stesso Don Chisciotte. È tradotto orribilmente in generale e l'impresa mi tenta forte» (457). Uno studio per l'incisione *Don Chisciotte in Toscana* è riprodotto e collegato al chisciotismo del *Lemmonio Boreo* in Ruben Donno, «Uomo di penna e di pennello». *Il doppio talento di Ardengo Soffici*, prefazione di Valter Leonardo Puccetti, postfazione di Floriana Conte, Firenze, Le Lettere, 2020, p. 95 e fig. 31; sull'intertestualità cervantina nel romanzo dell'«allegro giustiziere» cfr. già Dirk Vanden Berghe, *Ardengo Soffici dal romanzo al «puro lirismo»*, 2 voll., I: *Modelli narrativi e poetici*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, pp. 62-65.

³⁰ Soffici a Papini, Poggio a Caiano, 5 giugno 1908, in *Carteggio*, I, n. 190, pp. 240-244: 240-241.

Come nella *Signorina Felicita* (pubblicata a pochi mesi di distanza dall'uscita del *Don Chisciotte in Toscana*, che dunque poté influire sulle fasi finali di composizione del poemetto), il racconto si apre nella tonalità del ricordo:

O ricordi, ricordi!: amaranti nei giardini dell'anima, costellazioni scintillanti pei cieli della memoria, voci melodiose del passato, sepolti-vivi nel cimitero del cuore! Ricordi della giovinezza trascorsa pei campi – case bianche e cipressi neri – messe granita – viottole fra gli olivi – nuvole pellegrine sopra ai tetti – ragazze floride per le piagge soleggiate – baci timidi fra l'erba; ricordi della giovinezza imberbe, che cosa volete da me? La mia anima amara e stanca non vi riconosce più, fanciulli rosei e biondi, dove volete condurla?³¹

Il narratore è ritornato al borgo natio, ove ricorda uno spiacevole episodio del passato, causato dall'aver ceduto alla tentazione di ravvivare un idillio giovanile con una popolana ormai sposata e con prole. E nella chiave del ricordo si chiude anche la novella, in una circolarità già esemplarmente messa in rilievo da Bellini: «Ricordi, ricordi! Fanciulletti festosi, figli lieti del mio triste passato, perché mi tendete ancora le braccia dalla strada? Perché volete che scenda e vi segua? Vedete, il mio spirito è troppo agro, troppo sacerdotale, troppo burbero. Io non sono più fatto per le belle avventure!»³². Conclusione che non pare inopportuno accostare alla rinuncia gozzaniana, orchestrata nella teatrale scena dell'addio a Felicita.

Ulteriori, più esili corrispondenze possono essere rilevate, come ad esempio la presenza, in entrambi i testi, di un'Altra, personaggio femminile di alto lignaggio che è in Gozzano la defunta Marchesa, in Soffici l'amante cittadina³³. Vale la pena soffermarsi invece, conclusivamente, sul motivo dell'incomprensione tra la popolana ignorante e l'intellettuale raffinato che, insieme all'acclimatamento al suolo italiano della vicenda e alla struttura ciclica, costituisce l'elemento di maggiore prossimità con la *Signorina Felicita*. Il narratore, ormai irretito nella ripetizione dell'idillio giovanile, parla alla donna sapendo di non essere compreso: «Al momento di separarci sapevo che non aveva capito nulla; ma sorrideva! (...) e ogni sera ero costretto a parlare di me,

³¹ Ardengo Soffici, *Don Chisciotte in Toscana*, «La Riviera Ligure», 24 (dicembre 1908), pp. 235-239; poi in Bellini, *Studi su Ardengo Soffici*, pp. 207-218: 207.

³² Bellini, *Studi su Ardengo Soffici*, p. 218. «(...) subito risalta la circolarità del racconto, quasi uno strappo al tessuto memoriale che rappresenta la cornice narrativa della novella» (*ibidem*, p. 25).

³³ Curiosa anche la coincidenza tra l'indugio sulle sgrammaticature di Aldonza (Soffici, *Don Chisciotte in Toscana*, p. 210) e una notazione di una posteriore prosa gozzaniana: «(...) poche erano le dame che sapessero scrivere il proprio nome o lo scrivevano con quella calligrafia tremula deforme che oggi distingue soltanto certe serve campestri» (*La casa dei secoli*, in AD, p. 140).

di tutto, senza esser compreso!»³⁴ Protesta che risuona, conciliata, nei versi di Gozzano, sovrapponendosi all'influenza già accertata di Jean Lorrain³⁵: «Mi piaci. Penso che leggendo questi / miei versi tuoi, non mi comprenderesti, / ed a me piace chi non mi comprende» (vv. 317-319).

³⁴ Soffici, *Don Chisciotte in Toscana*, p. 209.

³⁵ Cfr. Luciano Bossina, *L'umiltà di Felicità. Guido Gozzano e Jean Lorrain*, «Strumenti critici», 30 (2015), 2, pp. 309-313.

L'ANIMA MODERNA DEI PRIMITIVI

1. In una preziosa autotestimonianza riportata da Emilio Zanzi, già collaboratore del quotidiano torinese «il Momento», pur definendosi, con studio *understatement*, «un artista che poco capisce i grandi pittori e gli scultori celeberrimi», Guido Gozzano accenna ad alcune significative opzioni di gusto¹. Il passo è stato trascurato dalla critica, peraltro a oggi assai desultoria sulla questione della cultura visuale del poeta². È invece interessante osservare la galleria personale così allestita, che allinea i contemporanei e conterranei Leonardo Bistolfi, Giovanni Giani, Giacomo Grosso, a maestri del passato come Lorenzo Lotto e a un altro subalpino, Macrino d'Alba. A proposito di quest'ultimo, la pagina di Zanzi evoca precise circostanze biografiche: «Ricordo le ore di meditazione trascorse con Guido davanti al quadro di Macrino d'Alba della nostra Real Galleria col miracolo delle Stigmate. A Macrino il poeta, se fosse vissuto, avrebbe dedicato un poemetto in piemontese»³.

Se non trovò sviluppo in poesia, la fascinazione per Macrino e, più in generale, per i pittori che all'epoca andavano sotto il nome di Primitivi, è all'origine, come con esattezza osservato da Marziano Guglielminetti⁴, di un trittico di prose giornalistiche degli anni Dieci: *Il candore dei Primitivi* e *La patrona dei bombardieri*, apparse sul «Momento» di Zanzi rispettivamente il 28 aprile e il 27 luglio 1911, e *Il fotografo dei Tre Magi*, pubblicata sul «Resto del Carlino» il 7 gennaio 1914.

L'«infatuazione» (o «gusto» o «preferenza» che dir si voglia)⁵ per i Primitivi, ovvero per i pittori anteriori a Raffaello, era in quegli anni al suo cul-

¹ Emilio Zanzi, *Guido Gozzano poeta del «film»*, «Gazzetta del Popolo», 26 aprile 1927, p. 3.

² Si rinvia alla bibliografia citata nella nota 3 dell'*Introduzione*.

³ Zanzi, *Guido Gozzano poeta del «film»*.

⁴ Marziano Guglielminetti, *Introduzione a Gozzano*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 161-162.

⁵ Enrico Castelnovo, *L'infatuazione per i primitivi intorno al 1900*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di Enrico Castelnovo – Giuseppe Sergi, vol. IV: *Il Medioevo al passato e al presente*,

mine. Tra i possibili mediatori presso Gozzano va ricordato, accanto a Zanzi, critico d'arte oltre che giornalista, quell'Enrico Thovez che teneva regolarmente conversazioni di storia dell'arte all'Università Popolare di Torino, in seguito confluite nel volume *Il Vangelo della pittura ed altre prose d'arte*, nel quale compaiono capitoli come *Il libro d'ore del Duca di Berry*, o *Fiamminghi e italiani nel Rinascimento*⁶; si ravvisano inoltre – eventualmente mediate dagli stessi animatori del *milieu* storico-artistico torinese – influenze internazionali, a partire, come si vedrà, da Émile Mâle.

Oltre che ragioni di ordine estetico, un complesso intreccio di motivazioni religiose, filosofiche, sociali e politiche presiede a tale *revival*, nel quale il misticismo dell'arte *fin de siècle* «si mescola alle rivendicazioni nazionali, al crescente valore dei quadri antichi sul mercato, alla battaglia per una “nouvelle critique” antipositivista, ad una forte ventata reazionaria nello sforzo di demolire l'antico edificio della storia dell'arte che aveva avuto i suoi centri nell'Italia e nel Rinascimento»⁷. In Gozzano, l'adesione ad alcune di queste istanze (non evidentemente quelle delle «parole nauseose»⁸ del montante nazionalismo) si coniuga con un'originale riflessione sull'anacronismo quale cifra dell'arte dei Primitivi. Sulla scia di Mâle, esso viene ricondotto all'anacronismo caratteristico dei 'misteri', le rievocazioni di fatti e vicende della storia sacra in auge nel Medioevo e oggetto di un imponente *revival* (un *revival* al quadrato, per così dire) tra fine Otto e inizio Novecento.

2. *Il candore dei Primitivi* introduce in un «mondo strano, inverosimile, inabitabile», perché diverso è lo spirito dei suoi creatori a confronto con la «complessa anima moderna»⁹. Ricalcando motivi di ascendenza morrisiana e ruskiniana mediati da Huysmans¹⁰, Gozzano oppone l'«umile onestà» artigiana dei van Eyck e dei Jean d'Orléans alla divinizzazione dell'artista in figure

Torino, Einaudi, 2004, pp. 785-809. A monte stanno Lionello Venturi, *Il gusto dei Primitivi*, Bologna, Zanichelli, 1926 (poi, con prefazione di Giulio Carlo Argan, Torino, Einaudi, 1972) ed Ernst H. Gombrich, *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, London-New York, Phaidon Press, 2002 (*summa* di quattro decenni di ricerche sull'argomento).

⁶ Cfr. Enrico Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*, Torino-Genova, S. Lattes & C., 1921; in particolare sui Primitivi i capitoli: *Il libro d'ore del Duca di Berry*, pp. 5-22; *Il tesoro distrutto*, pp. 23-28; *I creatori del realismo pittorico*, pp. 29-41; *Fiamminghi e italiani nel Rinascimento*, pp. 42-49.

⁷ Castelnovo, *L'infatuazione per i primitivi intorno al 1900*, p. 809.

⁸ Guido Gozzano, *Pioggia d'agosto*, vv. 23-24, in TP, p. 149.

⁹ Guido Gozzano, *Il candore dei primitivi*, in AD, pp. 55-61: 55-56.

¹⁰ Cfr. Mimmo Cangiano, Gozzano (*o del Modernismo apparente*), «Critica letteraria», XLIV (2016), pp. 685-705: 697.

come Raffaello e Rubens. Al culto rinascimentale della bellezza egli contrappone inoltre la «fede incrollabile» dei Primitivi, che li porta spesso a sacrificare l'ideale estetico a vantaggio della «chiarezza» e della «semplicità» indispensabili per rivelare e commentare la religione cristiana presso i semplici.

Testimoniano questa attitudine didascalica alcuni caratteri della pittura dei Primitivi: il repertorio fisso e stereotipato di forme e attributi, atto ad assicurare l'immediata riconoscibilità dei soggetti; il disinteresse per il paesaggio, sacrificato a vantaggio della celebrazione della figura umana; l'attualizzazione di scene e costumi a discapito della fedele ricostruzione storica (questione sulla quale Gozzano innesta, come si vedrà, la tematica dell'anacronismo); la «vista sinottica» dei diversi episodi di una vicenda sulla medesima tela.

Nella subordinazione della ricerca del bello ad altri imperativi dell'arte Gozzano coglie d'altra parte un elemento progressivo, in quanto preparazione al realismo della pittura rinascimentale. Ma quanto è più poetica la rassomiglianza dei ritratti dei Primitivi – conclude, anticipando temi dell'ultima prosa del tritico –, rispetto alla freddezza e spesso allo squallore dell'ultimo stadio evolutivo della rappresentazione mimetica, rappresentato dal procedimento fotografico!

La patrona dei bombardieri è dedicata a santa Barbara. Va ricordato il fatto che il poeta fu battezzato nella chiesa torinese dedicata a questa santa il 10 febbraio 1883¹¹; non va inoltre trascurata la circostanza della celebrazione di questa figura legata al mondo bellico circa due mesi prima dello scoppio della guerra di Libia, le cui avvisaglie erano tuttavia manifeste a partire dalla crisi di Agadir (1° luglio 1911, poche settimane prima della pubblicazione dell'articolo).

La trattazione agiografica, localizzata in una Valle d'Aosta immaginaria, è occasionata dalla descrizione di un «affresco primitivo» raffigurante la santa e san Giorgio, suo tradizionale *pendant* maschile nel mestiere delle armi (bianche, nel caso di quest'ultimo). La cornice d'ambiente serve a introdurre una disquisizione sulla ragione del legame tra santa Barbara e le armi da fuoco (di per sé un anacronismo, dal momento che la martire visse nei primi secoli dell'era volgare). L'enigma è risolto con riferimento ad antichi documenti custoditi presso l'Archivio di Stato di Venezia: erudizione d'accatto, com'era da aspettarsi, dipendendo la seconda parte del testo, spesso parola per parola, da un articolo apparso nel 1902 sulla rivista popolare illustrata «Il secolo XX»¹². Più che il plagio in quanto tale – una costante nella produzione gozzaniana in prosa, che ha troppo spesso monopolizzato l'atten-

¹¹ La notizia è riportata in De Rienzo, *Guido Gozzano*, p. 14.

¹² C. Emo, *Per nuove medaglie di Santa Barbara*, «Il Secolo XX. Rivista popolare illustrata», VII (dicembre 1902), pp. 657-672; documentazione sugli imprestiti gozzaniani in AD, pp. 268-270.

zione dei critici, portandoli a trascurare gli scarti e soprattutto le motivazioni di questo genere di operazioni¹³ – interessano alcuni transiti tematici, in special modo riguardo alla questione dell'anacronismo; e più ancora il ricco apparato iconografico a corredo, costituito da ventisei riproduzioni fotografiche di dipinti dedicati a o contenenti la figura di santa Barbara: un atlante d'immagini ideale per innescare anacronistiche sovraimpressioni.

Il fotografo dei Tre Magi si apre con una massima lapidaria: «Nulla nuoce alla poesia come la cosa certa, nessuna cosa le è favorevole come la perfetta ignoranza»¹⁴. La si direbbe una ripresa della poetica leopardiana del vago e dell'infinito aggiornata all'epoca della riproducibilità tecnica delle immagini, dal momento che il protagonista di questo pezzo dall'andamento narrativo è un pittore che oggi si definirebbe 'iperrealista'. Incaricato di illustrare una strenna per l'infanzia di argomento biblico, l'artista è stato inviato per una serie di sopralluoghi in Medio Oriente, così da fornirne un'immagine la più fedele possibile. Nel suo nome, Thomas Leave, si assommano l'incredulità e la dromomania; la sua provenienza, gli Stati Uniti, è sinonimo, in Gozzano, di culto del denaro e dell'apparenza (la civiltà «della cifra e del clamore» di Miss Ketty)¹⁵, come conferma la somma astronomica ricevuta dal pittore per la sua missione.

La conversazione casuale intrattenuta a bordo di un piroscampo rivela in Leave un inflessibile persecutore di ogni anacronismo in pittura; i suoi Magi, in particolare, sono ritratti «con una fedeltà degna d'una nitida *réclame* per una nuova carta al bromuro d'argento». Quali poetiche infedeltà, invece, nella stessa scena ritratta nell'arte paleocristiana, nelle Natività e nelle Epifanie fiorentine e fiamminghe, in particolare quella di Benozzo Gozzoli nella cappella di Palazzo Riccardi (Benozzo fu uno dei principali responsabili dell'infatuazione per i Primitivi d'inizio Novecento)! Tanto poetiche, a differenza delle «fotogrammatiche illustrazioni» dell'algido Leave, da meritare di essere accostate, con ardito salto di tempo, ai versi di un sonetto sull'Epifania di José-Maria Hérédia.

3. «Il vero esotismo di Gozzano – ha scritto Edoardo Sanguineti – è sempre l'«exotique dans le temps»»¹⁶. L'intuizione è profonda e preziosa, a patto di

¹³ Sulla problematica è imperniato in particolare Bruno Porcelli, *Gozzano. Originalità e plagì*, Bologna, Pàtron, 1974. Ma già trent'anni fa c'era chi suggeriva di spostare la questione: «(...) non sarebbe il caso di chiedersi il perché di simili operazioni? Quanto, poi, all'immoralità od inopportunità di simili prelievi, non sarebbe ora di smetterla?» (Guglielminetti, *Dürer, D'Annunzio, Gozzano: la melanconia a Torino*, p. 324).

¹⁴ Guido Gozzano, *Il fotografo dei Tre Magi*, in AD, pp. 111-116: 111.

¹⁵ Guido Gozzano, *Supini al rezzo ritmico del panká*, v. 54, in TP, p. 257.

¹⁶ Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, p. 157.

correlarla non, come proposto dal critico-poeta, con la «*recherche* di un passato perduto»¹⁷, bensì con la sensibilità per l'anacronismo¹⁸. «Amatore dell'anacronismo»¹⁹ si definisce Gozzano nel momento della massima escursione nello spazio, all'inizio delle lettere dall'India. L'anacronismo è, sul piano temporale, una delle declinazioni (forse quella decisiva) del gusto per le «cose stridule»²⁰.

Nella prima pala del trittico, l'anacronismo è introdotto a illustrazione del «candore» dei Primitivi: «In un (...) quadro d'un Primitivo ignoto, *Priamo che presiede alla costruzione di Troia*, vediamo gli eroi dell'*Iliade* vestiti secondo la moda del secolo XV: il troiano Priamo vestito da paggio e la moglie Ecuba nei panni d'una castellana medioevale...»²¹. Il riferimento fa pensare, più che a un quadro, a un manoscritto illustrato²²; segue un'annotazione, sulla quale si dovrà ritornare, sulla dipendenza di tali anacronismi dal coevo «teatro dei "misteri"».

Nell'articolo su santa Barbara, gli anacronismi sono il segreto della poesia dell'«affresco primitivo»:

Io fissavo la figura snella della Santa, che un artefice ignoto aveva ritratta con ingenuità primitiva, non priva d'arte e di grazia. Smilza, col collo eretto e proteso, il viso

¹⁷ Sanguineti sviluppa un parallelismo già presente in Giovanni Getto, *Guido Gozzano* (1947), in Id., *Poeti del Novecento e altre cose*, pp. 7-37, in seguito ripreso e rettificato, specificamente in rapporto alle prose, da Giusi Baldissoni, *Introduzione*, in O 1983, pp. 9-59: «Ciò che si va a cercare a ritroso nel proprio passato e nella propria infanzia non è (...) una realtà pura e semplice di memoria, secondo un meccanismo proustiano. È anche la sua rappresentazione estetica, la confezione del ricordo come un pacchetto decorato "alla maniera di", come una stampa o un dagherrotipo con tanto di cornice» (p. 40).

¹⁸ Notevole l'interesse contemporaneo per la tematica dell'anacronismo, in particolare a partire dalla riscoperta della storia della cultura warburghiana: Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007; Alexander Nagel, Chris Wood, *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books, 2010, trad. it. *Rinascimento anacronico*, a cura di Stefano Chiodi, Macerata, Quodlibet, 2024; *Anacronie. La temporalità plurale delle immagini*, a cura di Angela Mengoni, Firenze, La Casa Usher, 2013. Specificamente dedicati all'anacronismo letterario: Joseph Luzzi, *The Rhetoric of Anachronism*, «Comparative Literature», LXI (2009), 1, pp. 69-84; *Anachronismen – Anachronismes – Anacronismi – Anacronismos. Atti del V 'Dies Romanicus Turicensis'*, Zurigo, 19-20 giugno 2009, a cura di Cristina Albizu et alii, Pisa, ETS, 2011.

¹⁹ «(...) amatore dell'anacronismo e del paradosso» (*Le grotte della Trimurti*, in VCM, p. 4).

²⁰ Guido Gozzano, *Un vergiliato sotto la neve...*, in PFM, p. 27.

²¹ Gozzano, *Il candore dei primitivi*, p. 60. Sulle importanti valenze dell'abbigliamento in Gozzano cfr. Valter Boggione, *Contro la tentazione della nudità. Abiti e acconciature nella poesia di Gozzano*, in Id., *Poesia come citazione*, pp. 103-122.

²² Del genere, a titolo di esempio, dell'*Histoire de Troye* della Bodleyan Library (University of Oxford, Ms. Douce 356) (fig. 2).

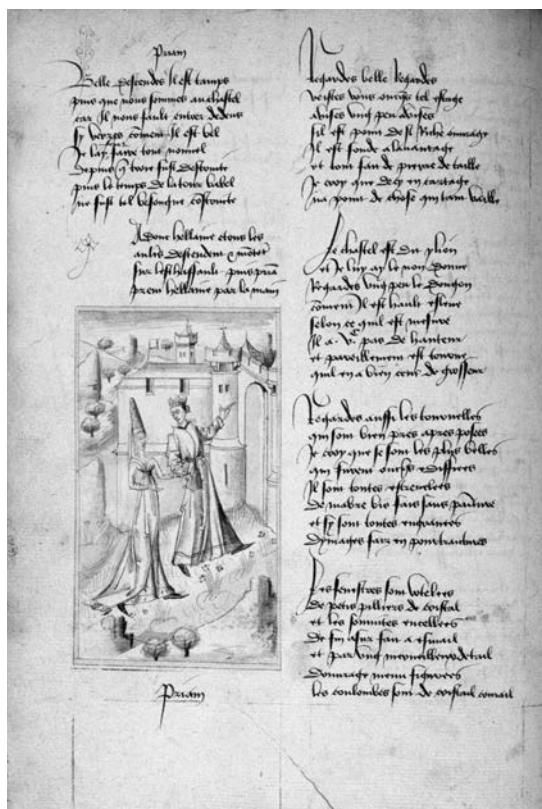


Fig. 2. *Histoire de Troye*, Bodleian Libraries, University of Oxford, MS. Douce 356, fol. 42v, <https://tinyurl.com/ESL-Histoire-de-Troye> (licenza Creative Commons CC-BY-NC 4.0).

dall'ovale esagerato, gli occhi trasognati nella fronte altissima priva di capelli, coronata da un serto di spine; e nelle mani teneva i simboli del suo ufficio e del suo martirio: la palma e l'alta torre merlata con le bugne minuziosamente dipinte e le tre finestre emblematiche, in omaggio alla Santissima Trinità. Alle sue spalle, appena visibile nell'offuscamento portato dai secoli, si scorgeva un paesaggio dirupato e due figure di soldati intenti a caricare un cannone primitivo, fra file piramidali d'obici e di bombarde. Sembra un anacronismo, ma tutto questo è poetico. Una soave figura originale anima di dolcezza, illumina di grazia l'orrore sanguigno del campo di battaglia, il suo sorriso di pietà ultraterrena sembra addolcire lo strazio dell'ora, far quasi silenzioso il fragore assordante della polvere e degli stromenti di morte²³.

²³ Guido Gozzano, *La patrona dei bombardieri*, in AD, pp. 83-88: 84, 86.

Nell'*ekphrasis* (sulla cui peculiare natura si ritornerà nel seguito) s'insinuano *topoi* iconici personali, come la torre recata in mano dalla santa, già presente, come si vedrà, ne *Il candore dei Primitivi* e in altre prose; le misteriose «tre finestre emblematiche» che la ornano trovano spiegazione nella fonte di Gozzano: «... Barbara volle per la sua stanza tre finestre, in omaggio, prima segreto, e poi palese, alla SS. Trinità»²⁴. Integralmente inventata è in particolare la scena di guerra sullo sfondo, principale manifestazione dell'anacronismo nell'immagine. Anche in questo caso, se non per la scena specifica, per la tematica Gozzano dipende dalla sua fonte, che contiene un intero paragrafo dal titolo *Gli anacronismi dei pittori*²⁵.

«Perché non valerci dell'archeologia e della storia? Perché fare dei Magi l'invariabile vostro Re medievale, un principe della Rinascenza, un sultano di Costantinopoli?», domanda retoricamente il pittore-fotografo Thomas Leave. «Siamo ben lungi – commenta il narratore – dai poetici errori storici ed etnici dei preraffaellisti». Ma anche nella Giudea – «desolata, vera, brutta» – dei suoi studi dal vero l'anacronismo s'insinua, ineluttabile, nelle vesti di una 'ninfa moderna': «(...) tutto è così terribilmente vero nella luce implacabile del sole ch'io non mi stupirei di vedere nel corteo una miss con velo e con casco, moderna affigliata di Cook...»²⁶.

In questa pala conclusiva del trittico sui Primitivi proliferano gli esempi di anacronismo («di paesaggio, d'uomini, di costumi»):

(...) nelle Natività e nelle Epifanie fiorentine e fiamminghe la scena perde il suo primitivo squallore; una folla immensa accompagna i tre visitatori, invade tutta la tela con delizioso anacronismo di paesaggio, d'uomini, di costumi; e la stalla non occupa più che un angolo scarso in primo piano; e il bue e l'asino, umili confortatori, guardano sbigottiti tutta quella invasione esotica: cavalli ricalitranti, araldi che trombettano con lunghe trombe d'argento ornate di bandiere, mute di levrieri, scimmie danzanti sulla gobba dei dromedari, giraffe, pappagalli. Ed è ingenuo, ma significativo il contrasto: da una parte tutta la varietà delle forme, lo sfoggio della forza, della gloria, della potenza, dall'altra la miseria estrema, l'estrema nudità: un letto di paglia, un neonato alla mammella; il neonato che, nella fede dell'artista dei Tempi feudali, s'è appunto fatto «servo della gleba» per trionfare sulla violenza. E la violenza gli si prostra dinanzi nella persona dei tre guerrieri, che per inginocchiarsi si son tolti la corazza, speconi, gambali. Ma i Magi non sono soltanto re e guerrieri: sono anche scienziati; come farà l'artista medioevale per significare questo loro attributo? Nell'età di mezzo la

²⁴ Emo, *Per nuove medaglie di Santa Barbara*, p. 667, fonte dalla quale Gozzano trae anche l'accostamento di santa Barbara e san Giorgio (*ibidem*, p. 657).

²⁵ *Ibidem*, pp. 667-668.

²⁶ Gozzano, *Il fotografo dei Tre Magi*, pp. 112-113.

scienza ha un'aria di mistero e di cabala; la medicina è oscura, la chimica confina con l'alchimia; ogni dottore è considerato un mago; la divisa dei Magi sarà dunque il lungo pesante robone di velluto e il cappello conico e leggendario dell'astrologo e del negromante. E un'altra innovazione si avverte in sul finire del XV secolo; Gaspar diventa negro. Forse perché qualche città marinara – Venezia, Anversa, ad esempio – offre ai grandi pittori lo spettacolo frequente di negri e importato dalle galee e la pittura ammette nella triade misteriosa un esemplare della stirpe di Cam. Ma di tutte le Epifanie nessuna vale per me quella di Benozzo Gozzoli, nella cappella del Palazzo Riccardi, a Firenze. La Rinascenza italiana, è risaputo, ha il culto della realtà vivente, del mondo contemporaneo, e i Magi si piegheranno alla nuova tendenza; non solo avranno il costume e l'aspetto dell'epoca, ma saranno sovente un ritratto storico.

Così sulle tre pareti della cappella fiorentina nell'immensa cavalcata che attraversa un colle e serpeggia in una valle dagli alberelli sottili, si può riconoscere tutta la corte medicea; si possono segnare a nome i cardinali, i vescovi cavalieri, i signori che cacciano al falco l'airone che sorvola sui cipressi rigidi, sui pini ad ombrello, sui palmizi a ventaglio... Manuele Paleologo, Giovanni II patriarca di Costantinopoli; dietro nella folla, Pietro il Gottoso e Salviati; poi l'editore famoso di Platone: Marsilio Ficino, il grammatico Argiropulo, Platina giureconsulto...²⁷

Negli anni e nell'ambiente di Gozzano l'interesse per l'anacronismo è molto vivace. Nel saggio *La storia come scienza sociale* (1898) di Paolo Raffaele Trojano, autore fondamentale per la cultura filosofica dell'autore²⁸, le leggi che governano la fantasia del poeta sono distinte tanto da quelle delle scienze naturali, quanto da quelle storiche:

Che importa in certe creazioni poetiche l'ordine di tempo, l'ordine di spazio, l'ordine logico, l'ordine reale? Esse possono riunire e confondere tutti i tempi e tutti gli spazi, e aggirarsi in spazi e tempi ideali, in mondi senza tempo tinti e illimitati come i regni della fantasia. Possono far servire a scopi estetici l'anacronismo e l'anatopismo, dislocar persone e avvenimenti, congiungere ciò che storicamente e naturalmente è disgiunto, e disgiungere ciò che realmente e storicamente è congiunto, fare cioè il contrario della considerazione scientifica (...)²⁹.

Sviluppando, a partire dallo stimolo fornito dal medievalismo dell'epoca, la *querelle* ottocentesca sul romanzo storico (è citato il celebre giudizio di

²⁷ *Ibidem*, pp. 115-116. Come già osservato da Contorbis, *Il sofista subalpino*, p. 130 nota 14, la non perfetta perspicuità della frase «Forse perché (...) stirpe di Cam» va ascritta a un errore tipografico di composizione.

²⁸ Paolo Raffaele Trojano (1863-1909) fu professore di Filosofia morale presso l'Università di Napoli e, dal 1902, presso quella di Torino. Per l'influenza su Gozzano cfr. Carlo Calcaterra, *Le opere e il poeta*, in O 1948, pp. VII-XXXIV: x; Contorbis, *Il sofista subalpino*, pp. 15-16 nota 16.

²⁹ Paolo Raffaele Trojano, *La storia come scienza sociale. Prolegomeni*, Napoli, Luigi Pierro, 1898, pp. 184-185.

Goethe su Manzoni), Trojano critica, in arte, la ricerca fine a se stessa della fedeltà storica, da subordinarsi, a suo parere, alla necessità di comunicare con il presente: «Noi potremo, poniamo, rappresentare un dramma di soggetto medievale, potremo anche cercare fino ad un certo punto in esso la verità storica, ma questa fatica è tutta accessoria ed esteriore: quel dramma non sarà opera d'arte se non rappresenta passioni che si agitano anche in noi o che trovino eco nei nostri cuori»³⁰.

Le riflessioni di Trojano sono esplicitamente riprese e tradotte in assiomi ne *L'irrazionale nella letteratura* di Giuseppe Fraccaroli, pubblicato a Torino da Bocca nel 1903:

Proposizione IX. – Quando la preparazione psicologica è sufficiente per indurre a credere, nulla importa se i mezzi materiali che determinano la credenza sieno per se stessi manchevoli. (...)

Proposizione XI. – La verità storica deve essere limitata dalla verità artistica³¹.

Con il suo saggio, l'autore (docente di Letteratura greca presso l'ateneo torinese dal 1895 al 1906) si propone di illustrare «alcuni dei punti più salienti in cui l'arte si sottrae al rigore delle leggi della logica volgare per seguire una norma sua propria»³². Tale autonomia dell'arte si manifesta in modo peculiare nell'anacronismo: «È l'anacronismo ammissibile nell'opera d'arte? (...) È ammissibile se il lettore lo ammette, vale a dire se nella disposizione d'animo e di intelletto in cui egli si trova non se ne accorge o non ci ha che ridire»³³.

Oltre che nella pittura dei Primitivi, l'anacronismo si manifesta a Gozzano con particolare evidenza nel fenomeno, da Walter Benjamin specificamente attribuito al *flâneur*, per il quale «tutto ciò che è potenzialmente accaduto solo in questo spazio viene simultaneamente percepito»³⁴. Se ne dà un esempio nelle carte storiche esposte nel padiglione della Città di Torino all'Esposizione internazionale del 1911, nella cui «sintesi topografica chiara e completa (...) si legge tutta la storia della civiltà, come negli strati di pietra dissepoliti si leggono le vicende della terra»³⁵.

Se, nel caso citato, la serie delle carte sistemate in ordine cronologico fornisce un orientamento e una direzione, essi vengono completamente a man-

³⁰ *Ibidem*, p. 415.

³¹ Giuseppe Fraccaroli, *L'irrazionale nella letteratura*, Torino, Bocca, 1903, p. 386; il riferimento al libro di Trojano a p. 421 nota 1.

³² *Ibidem*, p. 65.

³³ *Ibidem*, p. 412.

³⁴ Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, M 1a, 3, a cura di Rolf Tiedemann, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, 2 voll., Torino, Einaudi, 2010, vol. I, p. 468.

³⁵ Guido Gozzano, *Il Padiglione della Città di Torino*, in PFM, p. 72.

care nei siti archeologici descritti nelle lettere dall'India, nei quali la stratificazione di tempi e civiltà, pur minacciata dall'opera di classificazione degli archeologi, si squaderna in tutta la sua caotica eterogeneità:

Forse in nessuna parte del mondo l'archeologo trova un così vario tesoro d'architetture esposte. A Roma, in Egitto, in Grecia, in tutti i luoghi sacri del passato, risorge il fantasma di una civiltà sola che le esumazioni, i restauri, gli studi ci fanno vicina, certa, come una cosa presente. Qui è il *caos* dell'abbandono e dell'oblio, il convegno di tutte le ruine colossali e del tritume di ruine, un deserto di frantumi, così che l'archeologo ha la vertigine di essere sbalzato a cinquecento, a mille, a trecento mila anni nell'abisso del tempo (...) ³⁶.

Le epoche si danno convegno nelle rovine ancora intatte, alla cui poesia sono sensibili, al contrario degli archeologi, le *cocottes* che accompagnano il poeta:

Ma dubito che gli archeologi soffrano di vertigini poetiche: dubito della sensibilità di coloro che sanno. In questa solitudine s'incontrano sovente figure biondicce ed occhialute di studiosi russi, tedeschi, inglesi che osservano con fiero cipiglio, come sacerdoti indignati, la nostra gaiezza profanatrice (...). Sente quest'armonia l'inglese eruditissimo – e scortese – che lavora in una baracca prossima e toglie misure e dirige tre scribi indigeni che disegnano e calcolano per non so che restauri governativi? Ho più fiducia nell'entusiasmo e nel buon gusto di queste meretrici di Francia; la più loquace delle due ha immagini adorabili ³⁷.

Al sapere Gozzano oppone la sensibilità, secondo un'altra prerogativa del *flâneur*: «Quante volte egli darebbe tutto il suo sapere (...), per poter fiutare una soglia o riconoscere al tatto una mattonella, come qualsiasi cane di casa saprebbe fare» ³⁸.

Di ritorno dal viaggio, lo sguardo del poeta si posa sui consueti paesaggi urbani ³⁹, dei quali è ancora evidenziato l'anacronismo, come nella descrizione di Palazzo Madama, la «casa dei secoli»:

³⁶ Guido Gozzano, *L'impero dei Gran Mogol*, in VCM, p. 76.

³⁷ *Ibidem*, pp. 76-77.

³⁸ Benjamin, *I «passages» di Parigi*, M 1, 1, vol. I, p. 465.

³⁹ Interessante a questo proposito un'osservazione di Emilio Zanzi, che collega al viaggio in India l'ispirazione per le rievocazioni domestiche: «Il poeta che, navigando verso l'India, sognava a occhi chiusi e a occhi aperti la sua Torino, e a Celyan e a Madura pensava con tenerezza e con desiderio al verde Valentino e alla sua piccola casa di Agliè, se fosse vissuto avrebbe sciolto il voto, fatto nel tempio di Madura, tra idoli e incensieri d'oro, giganteschi e strani: ritornare a Torino al più presto e dedicarsi tutto, occhi cuore, anima e intelligenza a illustrare le bellezze della città nativa: i suoi monumenti, i suoi giardini, le chiese barocche e le sartine» (Zanzi, *Guido Gozzano poeta del «film»*).

Nessun edificio racchiude tanta somma di tempo, di storia, di poesia nella sua decrepitudine varia.

Il Colosseo, il Palazzo dei Dogi, tutte le moli ben più illustri e più celebrate, ricordano il fulgore di qualche secolo; poi è l'ombra buia dove tutto precipita. Il Palazzo Madama è come una sintesi di pietra di tutto il passato torinese, dai tempi delle origini, dall'epoca romana, ai giorni del nostro Risorgimento⁴⁰.

4. Nella prima delle prose sui Primitivi Gozzano spiega i travestimenti rinascimentali degli eroi dell'*Iliade* con riferimento all'influenza dei 'misteri', forme medievali di rappresentazione sacra:

Per rappresentare le scene sacre i Primitivi s'ispiravano sovente dal teatro d'allora e ritraevano gli episodi quali li vedevano nei "misteri". Il teatro dei "misteri" fu molto utile ai pittori: vi trovavano tutto un repertorio di argomenti, di modelli e di costumi. La scena dei misteri, per una convenzione puerile, figurava l'intero universo; era divisa in logge o compartimenti ed ognuno conteneva vari differenti episodi. Questa vista sinottica di varie scene unite in un solo quadro divenne familiare ai pittori, che se ne giovavano per i loro capolavori. Ed è così che Memling rappresenta in una sola tela la vita intera della Vergine⁴¹.

L'osservazione coincide, financo nel riferimento a Memling, con quanto affermato in un passo de *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France* (1908) di Émile Mâle:

Les tableaux, les vitraux, les miniatures, les retables nous offrent sans cesse l'image exacte de ce qu'on voyait au théâtre. Certaines œuvres d'art sont des copies plus frappantes encore, car l'action y est simultanée, comme dans les Mystères. Les tableaux de Memling consacrés à la Passion et à la vie de la Vierge, – où l'on voit dix scènes différentes se dérouler sur le même fond de paysage, où les acteurs du drame se transportent naïvement d'une *mansion* à une autre, – nous donnent l'idée la plus exacte d'une représentation dramatique⁴².

La coincidenza tra i due passi, oltre che inedita testimonianza della cultura storico-artistica di Gozzano, offre uno spiraglio sul suo interesse per la tradizione medievale dei *jeux*, *miracles* e *mystères*, forme popolari di rappresentazione scenica accomunate dall'intento di rievocare fatti o figure esemplari del passato, di argomento prevalentemente ma non esclusivamente sacro.

⁴⁰ Gozzano, *La casa dei secoli*, pp. 135-145: 135.

⁴¹ Gozzano, *Il candore dei Primitivi*, p. 60.

⁴² Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Armand Colin, 1908, p. 68 (sul tema cfr. tutto il cap. I: *Naissance d'une iconographie nouvelle. L'art et le théâtre religieux*, pp. 3-74).

All'epoca in cui Gozzano scrive questa pagina, la tradizione medievale dei misteri, proseguita con le rappresentazioni allegoriche di età rinascimentale e barocca, è oggetto di un imponente *revival*. Gli studi sull'argomento si sono sinora prevalentemente concentrati sul contesto anglosassone (Stati Uniti e Australia inclusi), ma si tratta di un fenomeno ampiamente diffuso anche nell'Europa continentale⁴³. Nei *pageants* e nei *Festzüge* di inizio Novecento si rievocano eventi non più della storia sacra, bensì del passato nazionale e locale, solitamente con lo scopo di rinsaldare coesione e senso di appartenenza. La regia delle rappresentazioni è affidata a professionisti (celebre Louis Napoleon Parker, l'ideatore dello Sherborne Pageant, modello per infinite riedizioni locali), mentre le *troupes* sono reclutate tra la popolazione del luogo; spesso la rappresentazione si svolge sullo sfondo di edifici storici risalenti al periodo rievocato. Caratteristica saliente di questo genere di rappresentazioni (che oggi va sotto il nome di *Living History* e rivendica una propria pertinenza all'interno del sapere storico) è che, a differenza della storia erudita, esse manifestano una sostanziale disponibilità all'anacronismo, che anzi viene spesso esibito, con lo scopo di evidenziare la continuità tra passato e presente.

Talora Gozzano si compiace di mettere in scena simili travestimenti. Ne troviamo traccia in un passo di *Torino del passato*, prosa del 1915 dedicata a un episodio della corte sabauda del tardo Settecento (a conferma della prosimità della questione dell'*ekphrasis* con quella della rievocazione, il testo è collocato sotto l'insegna dell'aforisma, espresso con gli *ipsissima verba*, sul nocumento arrecato alla poesia dalla certezza storica, già incontrato ne *Il fotografo dei Tre Magi*):

Fuori di Porta Nuova la folla si estende fino al Parco del Valentino e dinanzi al Castello «Passatempo delle Dame» il corteo si ferma ancora una volta per un altro rinfresco e

⁴³ Sulla fortuna delle rievocazioni storiche tra fine Otto e inizio Novecento cfr. Stephen Gapps, *Performing the Past: A Cultural History of Historical Reenactments*, PhD Thesis, Sydney, University of Technology, 2002; Sven Lütticken, *An Arena in Which to Reenact*, in *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, catalogo della mostra, a cura di Sven Lütticken, Rotterdam, Witte de With, Center for Contemporary Art, 2005, pp. 17-60; le pp. 25-35 in particolare; Inke Arns, *History Will Repeat Itself*, in *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der Zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance = Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*, hrsg. von Inke Arns – Gabriele Horn, Hartware MedienKunstVerein, Dortmund-Berlin, KW Institute for Contemporary Art, Frankfurt a. M., Revolver, 2007, pp. 38-63; Anne Bénichou, *Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédiaire*, in *Refaire / Redoing*, «Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques» = «Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies», 28-29 (Fall 2016-Spring 2017); <https://www.erudit.org/en/journals/im/2016-n28-29-im03201/1041075ar/> (ultima consultazione il 24 febbraio 2025).

per ricevere il complimento del poeta Pancrazio Da Bra, arcade di bella fama, dell'Accademia degli Inculti. S'avanza costui in sembianza del Fiume Po, seminudo con manto di drappo d'oro e capelli a guisa d'alga ed è seguito dalla Dora, fanciulla vestita a guisa di Ninfa, con le chiome sparse; e incominciano un dialogo in versi dove il Po dimostra alla Dora sconsolata per la dipartita della Principessa, la necessità che lo splendore della Casa Sabauda s'estenda oltre ogni confine...⁴⁴

L'apparizione del poeta cortigiano sotto il travestimento da divinità fluviale rivela il carattere anacronistico della scena: il Settecento occhieggia da tutte le pieghe di questa pretesa età mitica. Con singolare sprezzo della verità storica, l'episodio è d'altra parte ricavato da una cronaca cinquecentesca delle nozze del duca Carlo Emanuele I⁴⁵. Se poi si coglie, nella figura di Pancrazio da Bra, un'allusione cifrata agli epigoni pascoliani, in altro luogo qualificati da Gozzano come «imbellettati (...) di arcadia»⁴⁶, la stratificazione di temporalità diverse contenuta nella scena diviene, come al cospetto delle rovine indiane, vertiginosa.

5. Di recente l'interesse per le rievocazioni storiche si è manifestato all'interno degli studi sul *re-enactment*, categoria di fondamentale importanza per la

⁴⁴ Guido Gozzano, *Torino del passato. La Bela Madamin la vòlò maridè*, in AD, pp. 185-204: 202.

⁴⁵ Come segnalato in AD, p. 202 nota 55 si tratta della *Relatione degli apparati et feste fatte nell'arrivo del Serenissimo signor Duca di Savoia con la Serenissima Infante sua Consorte in Nizza, nel passaggio del suo Stato, et finalmente nell'entrata di Torino*, Torino, appresso l'herede del Bevilacqua, 1585, che Gozzano cita da Leone Tettoni – Maurizio Marocco, *Le illustri alleanze della Real Casa di Savoia colla descrizione delle feste nuziali celebrate in Torino. Cenni genealogico-storico-descrittivi*, Torino, Tipografia Eredi Botta, 1868, pp. 148-149: «(...) quivi alla riva, furono incontrati dal Po', il quale era ignudo in parte, et coperto di veli d'oro, d'alga et simili altri adornamenti (...). Appresso questo veniva un'isoletta sopra la quale erano i due fiumi Dora e Stura, accompagnati da molte Ninfe che cantavano ottave in rallegrarsi del felice sponsalizio».

⁴⁶ Guido Gozzano, *Gemiti e fremiti di un mezzo secolo. Le liriche di Angelo De Gubernatis*, «Gazzetta del Popolo della Domenica», XXIV (22 luglio 1906), 29, p. 230; poi in Gino Zaccaria, *Guido Gozzano: due prose disperse*, in Id., «*Reduce dall'amore e dalla morte*». *Un Gozzano alle soglie del postmoderno*, presentazione di Paolo Mauri, Novara, Interlinea, 2009, pp. 173-182: 175-179, in particolare p. 175. Di poco posteriore (e sinergica con la parallela fatica erudita di spoglio della poesia arcadica) la polemica del sodale Carlo Calcaterra contro i critici i quali «nella smanceria e nella leziosaggine dei poeti e dei prosatori, che illudendosi di esser semplici, cadono nella peggiore di tutte le affettazioni, (...) trovano un rinnovamento d'Arcadia» (C. Calcaterra, *L'ultima rinascita*, in Id., *Studi critici*, Asti, Paglieri e Raspi, 1911, p. 94 [saggio nato da una conferenza tenuta nel 1908], cit. in Mario Saccenti, *L'Arcadia negli studi di un maestro*, in *Da Petrarca a Gozzano. Ricordo di Carlo Calcaterra (1884-1952). Atti del Convegno, S. Maria Maggiore, 19-20 settembre 1992*, con un saggio introduttivo di Carlo Dionisotti, una testimonianza di Oreste Macrì e lettere di Gozzano, Graf, Pasolini e altri, a cura di Fabio Cicala – Valerio S. Rossi, Novara, Interlinea-Centro Novarese di Studi Letterari, 1994, pp. 58-73: 58).

comprensione della cultura e dell'arte contemporanee. Il termine designa «i fenomeni di ricreazione, di ricostituzione, di ripresa e altre forme di riattivazione vivente di opere performative del passato, di eventi storici o di fenomeni culturali»⁴⁷. Nel *re-enactment* convivono coinvolgimento e distacco, immersione e straniamento. Il secondo polo di ciascuna coppia è caratteristicamente attuato attraverso l'anacronismo; il primo attraverso strategie complesse di sospensione dell'incredulità. Tra queste ultime vanno annoverate: l'attivazione della modalità del 'come se'; lo sfruttamento delle ambiguità del linguaggio; la produzione di simulacri nell'accezione di Deleuze e Baudrillard, ovvero di immagini riferentisi unicamente a se stesse⁴⁸. Nelle prose di Gozzano sui Primitivi è dato reperire tutte queste strategie, in equilibrio dinamico con gli anacronismi già registrati.

L'accesso alla logica del 'come se' avviene caratteristicamente attraverso la cornice narrativa. Quella de *La patrona dei bombardieri* si svolge in una Valle d'Aosta da *féerie*, ampiamente debitrice delle *Novelle e paesi valdostani* di Giuseppe Giacosa⁴⁹; l'episodio riecheggia inoltre la visita alla «badia» contenente pitture di un primitivo ne *Le vergini delle rocce* di D'Annunzio⁵⁰. La conversazione sul piroscampo da cui prende avvio *Il fotografo dei Tre Magi* conferma d'altra parte l'opinione di Benjamin, secondo il quale lo «scafo di una nave» rappresenta la «giusta cassa di risonanza» per le finzioni del narratore⁵¹.

Gozzano, come tutti i *re-enactors*, ricorre anche all'arte del doppio senso, in modo da creare un'indecisione sulla collocazione temporale della scena. Ne fornisce un esempio il termine 'Turco', adoperato ne *La patrona dei bombardieri* per designare Dioscoro, il padre di santa Barbara. La fonte gozzaniana (lo ricordiamo, un articolo di una rivista popolare illustrata) fa riferimento all'abbigliamento esotico del personaggio proprio per illustrare la questione dell'anacronismo nella pittura antica: «Quanto al travestimento musulmano di Dioscoro, basti ricordare come il Turco fosse all'epoca del Pinturicchio e del Lotto il prototipo dell'infedele, la cui immagine era viva e

⁴⁷ «(...) les phénomènes de récréation, de reconstitution, de reprise et d'autres formes de réactivation vivante d'œuvres performatives du passé, d'événements historiques ou de phénomènes culturels» (Bénichou, *Introduction*).

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Liceale, il poeta aveva letto (e fatto il «sunto») dell'opera (lettera a Ettore Colla, 21 marzo 1899, in LEC, pp. 46-47: 47).

⁵⁰ Gabriele D'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, l. III, in Id., *Prose di romanzi*, edizione diretta da Ezio Raimondi, a cura di Annamaria Andreoli – Niva Lorenzini, 2 voll., Milano, Arnoldo Mondadori, 1988-1989, vol. II, p. 175.

⁵¹ Walter Benjamin, *Racconti*, prefazione di Antonio Prete, Torino, Einaudi, 2019, p. 35.

minacciosa per tutta l'Europa cristiana». Viva e minacciosa (o almeno così la rappresentavano in quei mesi i fautori della guerra coloniale) era, nell'estate 1911 in cui apparve la prosa di Gozzano, l'immagine del «Turco». Cosicché un certo qual *pathos* dell'ora suprema aleggia lungo la prosa, in particolare nella conclusione: «La religione cristiana, pur così poetica nell'esplicazione dei suoi simboli, ha fatto della Patrona guerresca una delle figure più dolci. E chi sa quanti artiglieri, nel furore della mischia, nel fragore delle batterie, avranno invocata la Patrona soavissima; o, feriti mortalmente, si saranno assopiti con quella sola immagine consolatrice nello sguardo agonizzante»⁵². L'anacronismo dell'affresco è reduplicato dall'*ekphrasis*, che ne proietta le figure sul presente.

Le *ekphraseis* gozzaniane costituiscono infine una forma di *re-enactment*⁵³ in ragione dei simulacri che includono. Si è già osservato che la descrizione dell'«affresco primitivo» raffigurante la coppia di santi protettori del mestiere delle armi costituisce un'*ekphrasis* nozionale, ovvero senza specifico riferimento a un'opera d'arte figurativa storicamente esistente o esistita⁵⁴. Anche nel caso dell'*ekphrasis* mimetica, tuttavia, vale a dire riferentesi a un artefatto riconoscibile, il *re-enactment* letterario gozzaniano introduce scarti e rifrazioni tali per cui l'atto della descrizione si configura come creazione di un'opera autonoma. È il caso di un dipinto del Beato Angelico:

I Primitivi avevano cura di rappresentare ciascun personaggio con l'attributo adatto a farlo riconoscere; così in un quadro del Beato Angelico: *L'adorazione della Vergine*, S. Andrea porta la croce sulla quale fu crocefisso, S. Elisabetta d'Ungheria, regina, offre la corona a Gesù, S. Maddalena gli presenta un vaso di profumi, S. Marta doma il drago alato, S. Egidio offre una piccola città, che regge nella palma della mano...⁵⁵

⁵² Gozzano, *La patrona dei bombardieri*, p. 88.

⁵³ La proposta trova conferme in altre descrizioni gozzaniane di opere d'arte, a partire dal vero e proprio *tableau vivant* della prosa *Un vergiliato sotto la neve...*, nella quale la crestaia Jeannette (a sua volta travestimento elegante di una misera e sparuta Giovannina dell'infanzia) indossa le vesti di una celebre allegoria düreriana: cfr. qui il saggio successivo, pp. 47, 52.

⁵⁴ La distinzione tra *ekphrasis* nozionale (*notional*) e mimetica (*actual*) si deve a John Hollander, *The Poetics of Ekphrasis*, «Word & Image», IV (1988), 1, pp. 209-219; ne evidenzia i limiti Michele Cometa, *La scrittura delle immagini*, pp. 48-62. Tra l'amplessima bibliografia recente sulle pratiche ecfrastiche si segnalano almeno James A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1993; William J. T. Mitchell, *Ekphrasis and the Other*, in Id., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1994, pp. 151-181; *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer – Gottfried Boehm, München, Fink, 1995.

⁵⁵ Gozzano, *Il candore dei primitivi*, p. 58.

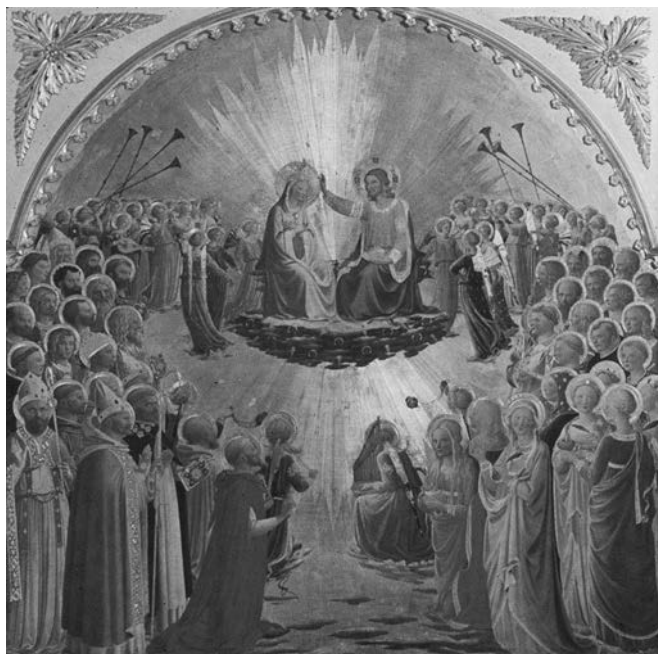


Fig. 3. Beato Angelico, *Incoronazione della Vergine* (1434-1435), tempera su tavola, cm 112 × 114, Firenze, Galleria degli Uffizi. ©Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi.

L'indicazione di alcuni personaggi (sant'Egidio, Maria Maddalena) effettivamente presenti nei due dipinti del Beato Angelico sull'*Incoronazione della Vergine* (titolo da preferirsi a quello indicato da Gozzano) non consente di determinare se si tratti del quadro degli Uffizi o di quello del Louvre (figg. 3, 4); va tuttavia tenuto in debito conto il precedente della descrizione di quest'ultimo in quella prolungata meditazione sulla pittura dei Primitivi che è *La Cathédrale* di Joris-Karl Huysmans (1894). Ma quale differenza tra l'*ekphrasis* attribuita allo storico dell'arte protagonista del romanzo francese, improntata alla più rigorosa scienza iconografica⁵⁶, e quella, dominata dalla

⁵⁶ «À gauche, – au bas du trône, sous le dais de style gothique, prient agenouillés: l'évêque saint Nicolas de Myre, mitré et étreignant sa crosse à la hampe de laquelle pend, comme un drapeau replié, le manipule; le roi saint Louis, à la couronne fleurdelysée; les moines saint Antoine, saint Benoît, saint François, saint Thomas qui montre un livre ouvert sur lequel sont écrits les premiers versets du Te Deum; saint Dominique un lys à la main; saint Augustin une plume; puis, en remontant, les apôtres saint Marc, saint Jean, portant leurs évangiles; saint Barthélémy exhibant le coutelas qui servit à l'écorcher; saint Pierre, saint André, saint Jean-Baptiste; puis, en remontant encore, le patriarche Moïse; – enfin, la théorie pressée des Anges, se découpant sur l'azur du firmament, les têtes ceintes d'une auréole d'or.



Fig. 4. Beato Angelico, *Incoronazione della Vergine* (1434-1435), tempera su tavola, cm 213 × 211, Paris, Musée du Louvre, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064473>.

più sbrigliata fantasia, della prosa di Gozzano! Né nella tavola a Parigi né in quella a Firenze compare ad esempio il gesto attribuito a sant'Egidio di reggere tra le mani la riproduzione in miniatura di una città, che è invece assai frequente nelle opere gozzaniane: ne *La patrona dei bombardieri*, come visto, e

À droite, – en bas, vue de dos, à côté d'un moine qui est peut-être saint Bernard, Marie-Madeleine à genoux près d'un vase d'aromates, dans une robe d'un rouge vermillon; puis derrière elle, sainte Cécile, couronnée de roses; sainte Claire ou sainte Catherine de Sienne, coiffée d'un béguin bleu semé d'étoiles; sainte Catherine d'Alexandrie, appuyée sur la roue de son supplice; sainte Agnès caressant un agneau couché dans ses bras; sainte Ursule dardant une flèche, d'autres dont les noms sont inconnus; toutes saintes, faisant vis-à-vis à l'évêque, au roi, aux religieux, aux fondateurs d'ordres; puis s'élevant le long des degrés du trône, saint Etienne avec la palme verte des martyrs; saint Laurent avec son gril; saint Georges couvert d'une cuirasse et coiffé d'un casque; saint Pierre le Dominicain, reconnaissable à son crâne fendu; puis, en s'exhaussant encore, saint Matthieu, saint Philippe, saint Jacques le Majeur, saint Jude, saint Paul, saint Matthias, le roi David; – enfin, en face des Anges de gauche, un groupe d'Anges dont les faces, cernées de ronds d'or, s'enlèvent sur l'horizon d'un outremer pur» (Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, Paris, Stock, 1898, I ed. 1894, pp. 175-176).

Per nuove medaglie di Santa Barbara.



dipinto del maestro di Francoforte
(Museo di Berlino).



di H. Memling
(Ospedale di S. Giov. a Bruges).

SANTA BARBARA.



di H. Memling
(Museo di Brusselles).

Da quattro secoli Santa Barbara è patrona dell'artiglieria. Liberamente eletta e fervidamente pregata dai bombardieri, venerata dai cannonieri, riverita dagli artiglieri, Santa Barbara accenna a voler tenere il suo posto d'onore fra i cannoni, anche per l'avvenire, malgrado ogni possibile cambiamento nella balistica e nella filosofia. Che se in tempo di pace i nuovi esplosivi, ermeticamente chiusi nelle capsule sapienti, non ispirano più ai soldati il religioso rispetto dei santi, che la polvere a maneggio libero, o nei barili di legno, ricordava loro nei secoli scorsi, spesso e rumorosamente, non per questo è svanito l'antico omaggio di riverenza che il sentimento cavalleresco dell'artiglieria tributa alla donna virtuosa ed eroica idealmente associata alle prove più aspre e alle glorie più pure dell'arma, nè sono del tutto smarrite in tempo di guerra le antiche vie del cielo per la telegrafia eterea delle orazioni anche dai caricatori a tiro rapido. Nel suo grado di protettrice di un'arma, Santa Barbara non ha rivali nè in cielo nè in terra, da che l'ufficio di San Giorgio presso la cavalleria è ridotto una sinecura, a cui manca persino il riconoscimento ufficiale di un giorno di festa. Eppure vi è, per strano e inspiegabile contrasto, una deficienza nella devozione dell'artiglieria per Santa Barbara, una lacuna che la cavalleria ha, per conto suo e del suo San Giorgio, colmata da secoli. Manca l'uso della medaglia, e perchè appunto si colmi questa lacuna, l'autore di questo articolo spezza una lancia, anzi, diremo meglio, apre il fuoco — trattandosi della protettrice dell'artiglieria. —

42

Fig. 5. C. Emo, *Per nuove medaglie di Santa Barbara*, «Il Secolo XX. Rivista popolare illustrata», VII (dicembre 1902), p. 657.

in altre tre prose⁵⁷. In entrambe le pale del Beato Angelico è in realtà dipinto il gesto di una mano offerente, ma esso è attribuito a Maria Maddalena anziché a sant'Egidio; la mano reca inoltre, anziché un modello architettonico, il canonico vaso di unguenti. Il riferimento a «S. Marta che doma il drago» potrebbe d'altra parte derivare dalla memoria personale di un'immagine sacra presente nella chiesa di S. Marta in Agliè. L'*ekphrasis* si configura in questo caso come un *re-enactment* compiuto attraverso motivi letterari e autobiografici, il cui scopo va identificato nella volontà di sostituire, alla «cosa certa» degli storici (dell'arte), una «perfetta ignoranza» foriera di poesia.

Nell'allestire le sue scritture ecfrastiche Gozzano si trova in sintonia, piuttosto che con la storia dell'arte rigorosa, con quella delle riviste popolari illustrate, tanto sotto l'aspetto tematico quanto sotto quello mediale⁵⁸. Si è detto della dipendenza de *La patrona dei bombardieri* da un articolo apparso su «Il secolo XX» e del ricco apparato illustrativo che lo accompagna (fig. 5)⁵⁹. Si potrebbe definire quest'ultimo un *atlante*, nell'accezione warburghiana del termine, sul quale è tracciato il diagramma delle sopravviven-

⁵⁷ «(...) come le cittaduzze simboliche che le sante recano nella palma della mano» (Gozzano, *Il Padiglione della Città di Torino*, p. 72); «(...) quelle città minuscole chiuse da alte mura che le sante reggono per *ex-voto* nella palma della mano protesa» (Id., *La casa dei secoli*, p. 137); «(...) una di quelle città minuscole e fosche che le sante protendono nella palma della mano» (Id., *Torino del passato*, p. 190).

⁵⁸ Per questa distinzione cfr. Werner Wolf, *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, in *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, edited by Suzanne M. Lodato – Suzanne Aspden – Walter Bernhart, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2002, pp. 13-34; Michele Cometa, *Archeologie del dispositivo*, Cosenza, Pellegrini, 2016, pp. 28-30.

⁵⁹ L'apparato iconografico è costituito da ventisei riproduzioni di dipinti, le cui collocazioni sono riportate così come registrate, ove presenti, nelle didascalie: Maestro di Francoforte (Museo di Berlino); H. Memling (due opere: Ospedale di San Giovanni a Bruges e Museo di Bruxelles); Giovanni Antonio Boltraffio (Museo di Berlino); Hans Holbein (Galleria di Monaco); Moretto, *S. Cecilia e altre sante* (Brescia, Chiesa di S. Clemente); Autore olandese incerto del sec. XVI (Galleria di Dresda); Botticelli (Pinacoteca di Lucca); Hans Burgkmair (Museo di Berlino); Maestro della Sacra Famiglia (Pinacoteca di Monaco); L. Cranach (Galleria di Dresda); Raffaello, *Madonna Sistina* (Galleria di Dresda); Marco Palmezzano (Museo di Berlino); Lorenzo Lotto, *Storia della vita di Santa Barbara* (Trescore, Oratorio Suardi); Bartolomeo Bruyn (Pinacoteca di Monaco); Bartolomeo Vivarin (R. Accademia di Venezia); H. Dierick Bouts; Palma il Vecchio (Chiesa di S. Maria Formosa, Venezia); Luca Signorelli (Museo Poldi-Pezzoli, Milano); Maestro della Vita di Maria (Pinacoteca di Monaco); Maestro della Morte di Maria; Tintoretto, *S. Elena con la croce, S. Barbara ed altri santi e devoti* (R. Accademia di Venezia); Pinturicchio, *Fuga e martirio di S. Barbara* (Roma, Palazzo Vaticano, Sale Borgia); J. van Eyck (Museo di Anversa); Matteo di Giovanni (Siena, Chiesa di S. Domenico); Jacopo de' Barbari (Galleria di Dresda).

ze dell'icona di santa Barbara nell'arte occidentale. La forma-atlante sovverte la concezione unilineare e progressiva del tempo propria dello storicismo ottocentesco, per incarnarne una differente, stratificata e ospitale nei confronti di sopravvivenze e *revival*⁶⁰. Sugli atlanti forniti dalle riviste popolari illustrate, Gozzano immagina rievocazioni alternative alla «cosa certa» degli storici dell'arte.

⁶⁰ Sulla forma-atlante cfr. *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, hrsg. von Sabine Flach – Inge Münz-Koenen – Marianne Streisand, München, Fink, 2005; G. Didi-Huberman, *Atlas. Cómo llevar el mundo auestas?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010 (traduzione francese parziale in Id., *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Minuit, 2011); Cometa, *Archeologie del dispositivo*, pp. 121-126.

SCARTI

1. Nei primi mesi del 1912 Guido Gozzano pubblica sul periodico «L'Esposizione di Torino» un articolo dal titolo *Il Padiglione della Città di Torino*. Il pezzo è dedicato alla struttura allestita dalla municipalità sabauda all'interno dell'Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro tenutasi a Torino dal 29 aprile al 19 novembre 1911, alla quale lo scrittore piemontese dedica una serie di articoli. Insieme a cimeli dei momenti più significativi della storia della città, la mostra, ospitata in un'effimera architettura di stile juvarriano, include una serie di «diagrammi figurati», che rappresentano, secondo Gozzano, la sua attrattiva principale; essi illustrano con «buffe simboliche figurine» le statistiche relative allo sviluppo nel tempo della natalità e della mortalità, dei matrimoni, dell'alfabetizzazione, del bilancio comunale e di altri aspetti della vita della città, «aride parole – commenta ancora – fatte buffe o commoventi dai pupazzetti che riproduciamo» (fig. 6)¹. L'articolo (che appare su una pubblicazione che esibisce il sottotitolo *Giornale ufficiale illustrato*) include in effetti la riproduzione in piccolo formato di tavole illustrate relative a natalità, mortalità, nuzialità, immigrazione e altri dati statistici, oltre a mappe storiche, istogrammi e fotografie di mezzi meccanici presenti in mostra e di interni dell'esposizione. Le immagini, accompagnate da didascalie, sono inframmezzate al testo con un ritmo forsennato, quasi a riprodurre il movimento alternato di un motore; ne risulta un iconotesto ibrido, per la natura composita dei materiali che presenta, e dal forte impatto visivo.

Dopo la pubblicazione in rivista, la prosa viene esclusa dalla sedicente 'edizione critica' delle opere di Gozzano pubblicata *post mortem* da Treves, per riapparire soltanto nel 1948 nell'edizione delle *Opere* curate da Carlo Calcaterra per i tipi di Garzanti. Qui, come nelle riedizioni successive della silloge, il testo de *Il padiglione della Città di Torino* è amputato delle imma-

¹ Gozzano, *Il Padiglione della Città di Torino*, p. 78.

L'ESPOSIZIONE DI TORINO

disegni di Francesco Taciotto di Urbino, la Cittadella, il corpo avanzato ad ovest, che sfida e difende dall'ira nemica la città



Torino al tempo di Emanuele Filiberto (1524)

subalpina; la città era in quell'epoca chiusa, compressa nelle sue mura e i secoli guerreschi le impedivano di espandersi oltre; la



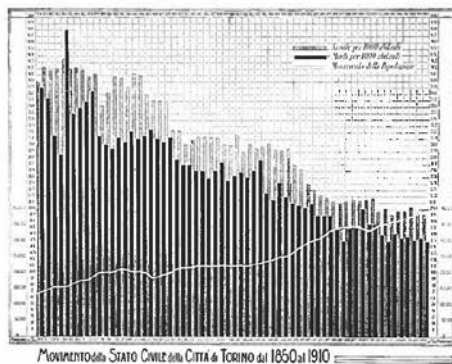
Torino al tempo di Carlo Emanuele II (1663)

ragione bellica sovrastava agli interessi civili ed al progresso cittadino. Una serie di guerre terribili, soprattutto con i francesi,

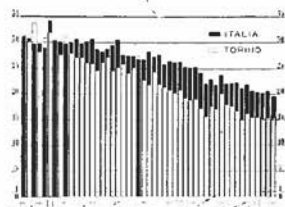


Torino al tempo di Re Carlo Alberto

esperte e riattizzate a lunghi intervalli (dal 1590 al 1706, al 1798, fino al 1814) dopo che l'impero napoleonico ne aveva fatto per breve tempo



il capoluogo dipartimentale sul Po paralizzato per quasi due secoli lo sviluppo della città; ma col cadere dell'effimera potenza imperiale,



Mortalità di Torino raffrontata alla mortalità del Regno.

s'inizia il secolo dello sviluppo meraviglioso; il fervore purpureo del Risorgimento fanno di Torino il cuore pulsante dell'Italia



nuova; e i nuovi ideali si riflettono immediatamente sull'assetto della città; s'abbattono l'arcaiche ossature guerresche; gli edifici,



le vie ampie e luminose si espandono oltre le mura divenute inutili avanzi di un'età tramontata; così che noi vediamo la città che



ottant'anni addietro era limitata da piazza Castello, giardino Reale, piazza Vittorio (in parte soltanto), corso Valdocco, corso Re Uni-



Torino Roma Milano Bologna Firenze Venezia Napoli Torino

berto, corso Vittorio Emanuele (un minimo tratto soltanto), svilupparsi oltre il Po, oltre la Dora, oltre i colli,



quintuplicare la sua estensione fino a presentare il mirabile armonioso organismo che incanta ogni forestiero

Fig. 6. Il Padiglione della Città di Torino, «L'Esposizione di Torino», 36 (1912), p. 574.

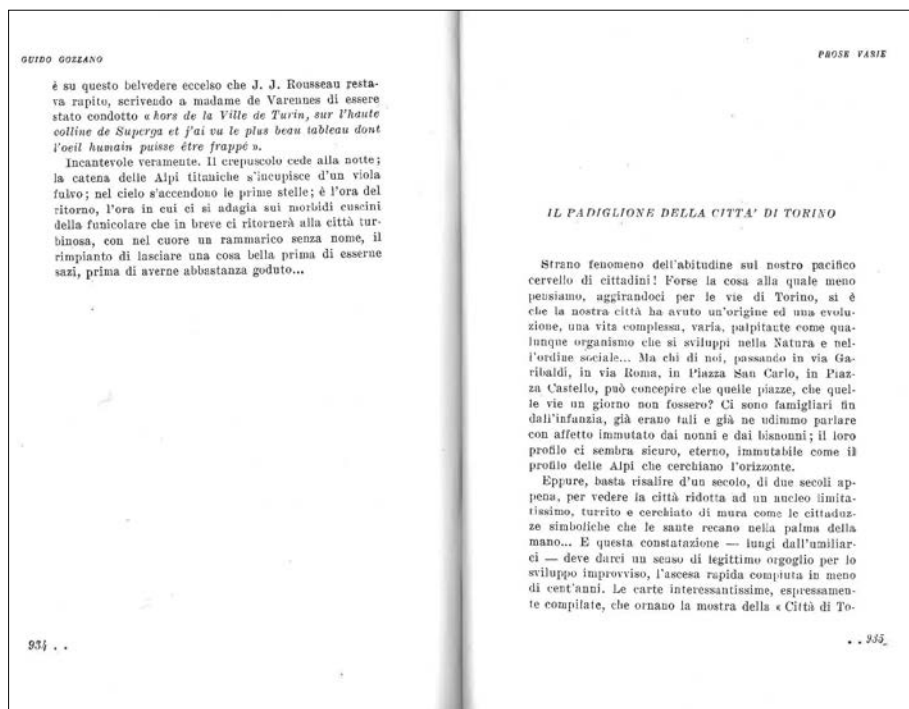


Fig. 7. *Il Padiglione della Città di Torino* nelle *Opere* di Guido Gozzano a cura di Carlo Calca-terra – Alberto De Marchi, Milano, Garzanti, 1948.

gini, alle quali il curatore si riferisce, non senza malizia (dal momento che in Gozzano il termine sta a indicare il contenuto specifico di alcune soltanto delle illustrazioni), con l'appellativo generale di «pupazzetti» (fig. 7)². Di «pupazzetti» sono tuttavia fittamente popolate le poesie e le prose dell'autore nelle sedi originarie di pubblicazione, che in molti casi furono anche sedi definitive, poiché, com'è noto, il grosso della produzione gozzaniana, soprattutto quella in prosa, apparve in vita dispersa su giornali, fogli, riviste; all'interno di questo vasto *corpus* si segnala un capillare e in alcuni casi pionieristico uso dell'immagine fotografica.

Restringendo il campo alle sole prose, va ricordata la pubblicazione nel 1910 sul «Corriere dei Piccoli» della favola *La fiaccola dei desideri*, corredata da tre riproduzioni fotografiche, la quale, secondo l'opinione autorevole di Paola Pallottino, rappresenta un «precoce momento di sperimentazione foto-

² O 1948, p. 1250.

grafica» nell'ambito della letteratura dell'infanzia³. Numerosi *clichés* fotografici sono inclusi, oltre che nel citato *Padiglione della Città di Torino*, all'interno di tre altre prose sull'Esposizione torinese, tutte apparse nel 1911: *Un vergiliato sotto la neve...*, *Torino suburbana – La gran cuoca e Superga*. Si riferiscono al contesto sabaudo anche le riproduzioni di ritratti genealogici che ornano la rievocazione storica dal titolo *La Marchesa di Cavour* (1914); ma anche molte delle prose relative al viaggio in India, pubblicate a partire da quello stesso anno, sono costellate da numerose immagini fotografiche (settantotto, per la precisione, suddivise tra sette dei quindici articoli raccolti postumamente in *Verso la cuna del mondo*). Negli ultimi anni di vita Gozzano sperimenta anche il genere della «critica fototestuale»⁴, sviluppando una riflessione teorica sul mezzo nel fototesto dal titolo «*L'arte nata da un raggio e da un veleno!*» (1915). Rimase invece allo stato di crisalide, come del resto il progetto poetico nel suo complesso, il proposito, comunicato in una lettera ad Amalia Guglielminetti, di pubblicare delle fotografie «a commento» del poema *Le farfalle*⁵.

A un *corpus* fototestuale già così nutrito e vario aggiungeremmo le prose pubblicate da Gozzano senza immagini, ma ispirate a pubblicazioni includenti fotografie. Senza entrare nel merito dei cosiddetti «plagi» gozzaniani⁶ (rispetto ai quali, tuttavia, proprio l'attenzione alla fotografia, con la centralità che in essa riveste il problema della copia, può aprire inedite prospettive interpretative)⁷, va ricordato che il racconto *L'altare del passato*, pubblicato nel gennaio 1911, arieggia nella trama e nei temi (ma con significative inversioni) *Bruges-la-Morte*⁸, riconosciuto prototipo del genere fototestuale noto a

³ Paola Pallottino, «*L'immagine di me voglio che sia*». *Gli illustratori delle opere di Gozzano per l'infanzia*, in *C'era una volta... Guido Gozzano. Fiabe, poesie, figure*, Torino, Regione Piemonte, 1983, pp. 39-53: 45.

⁴ Mutuo la formula da Ari J. Blatt, *Phototextuality: photography, fiction, criticism*, «Visual Studies», 24 (September 2009), 2, pp. 108-121, da accostare alla «modalità riflessiva» proposta da Michele Vangi, *Letteratura e fotografia*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2005.

⁵ «Io non penso, da vario tempo, ai miei sogni letterari, alterno lo studio alle cure entomologiche: allevo una straordinaria colonia di bruchi. Voglio ritrarne alcune osservazioni e molte belle fotografie a commento di un libro di storia naturale che sogno da tempo: *Le farfalle*» (Guido Gozzano ad Amalia Guglielminetti, Ronco, 3 settembre 1908, in LAG, pp. 139-142: 141).

⁶ Cfr. quanto già osservato nella nota 13 al precedente saggio, qui a p. 16.

⁷ Quelle già dischiuse da Edoardo Sanguineti attraverso la correlazione tra la problematica gozzaniana e quella del saggio di Benjamin sull'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: cfr. qui l'*Introduzione* a p. VIII.

⁸ Cfr. Porcelli, *Gozzano. Originalità e plagi*, pp. 67-74 (sull'imprestito di temi narrativi da Rodenbach, in particolare nel racconto *L'altare del passato* le pp. 70-74); Claudia Farini, *Intertestualità crepuscolare. Gozzano e Rodenbach*, «Lingua e Stile», XXVII (settembre 1992), 3, pp. 437-446.

Gozzano⁹ (al romanzo di Rodenbach, sempre in chiave – malinconicamente – parodica, e questa volta riprendendo anche l'impianto fototestuale, guarda di nuovo una prosa di pochi mesi successiva, il già citato *Vergiliato sotto la neve...*, sul quale ci si soffermerà nel prosieguo). A più corrive pubblicazioni popolari illustrate guardano anche due prose pubblicate in quello stesso 1911 sul quotidiano torinese «il Momento», *La patrona dei bombardieri*, largamente debitrice nei confronti di un articolo riccamente illustrato sull'iconografia di santa Barbara, sul quale nel saggio che precede, ed *Eco e i suoi devoti*, che attinge a piene mani da un pezzo apparso nel 1906 su «Varietas. Rivista Mensile illustrata»¹⁰. Un caso particolare, per l'investimento in chiave letteraria profuso, è rappresentato dal racconto *Alcina*, uno tra gli ultimi dell'autore, che non solo saccheggia informazioni storico-artistiche da una guida turistica di Agrigento (la novella è ambientata nella Valle dei Templi), ma approfitta anche del suo ricco corredo fotografico quale spunto per bozzetti descrittivi e, attraverso procedimenti di dinamizzazione ecfrastica, per veri e propri sviluppi narrativi (ce ne occuperemo nel prossimo saggio). I testi gozzaniani derivati non sono fototesti a pieno titolo, se con il termine si intende in senso stretto la combinazione intermediale¹¹ di testualità e fotografia; se tuttavia, come pare lecito, è possibile considerare le riscritture come tracce di eventi di ricezione, lo studio di testualità siffatte può fornire indicazioni potenzialmente di grande interesse sul tema della ricezione dei fototesti.

2. L'attenzione critica per una (foto)testualità così lussureggiante è stata a dir poco sporadica: le bibliografie registrano malinconicamente un unico titolo, l'articolo di Luigi Ernesto Arrigoni del 2010 dedicato alle prose di argomento indiano, il cui riferimento in sottotitolo al 'paratesto fotografico' denuncia la necessità urgente di un aggiornamento, alla luce della vera e propria svolta intervenuta nel frattempo con l'affermazione anche in ambito italofono degli studi di cultura visuale e di intermedialità e sul fototesto in particolare¹².

⁹ Citazioni da *Bruges-la-Morte* nello zibaldone noto come *Albo dell'officina*, ff. 45 rr. 28-33, 46 rr. 1-5, in AO, pp. 94, 96.

¹⁰ Mi permetto di rinviare all'edizione delle due prose e ai riscontri da noi forniti in AD, pp. 83-88, 99-104, 268-270, 271-273; e, per le modalità ecfrastiche ne *La patrona dei bombardieri*, al secondo saggio di questo libro.

¹¹ Faccio qui riferimento alla nozione ormai consueta di combinazione intermediale, come delineata ad esempio in Irina O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, «Intermédialités», 6 (Automne 2005), pp. 43-64.

¹² Cfr. Arrigoni, *L'Oriente di Guido Gozzano*. Sulla fotografia in Gozzano cfr. il già ricordato capitolo di Ajello, *Il racconto delle immagini*, pp. 73-81. Dell'ampia e crescente bibliografia sul fototesto ci limitiamo a ricordare alcuni contributi in lingua italiana: Margareth Amatulli, *Scatti*

L'affermazione di questi ambiti di ricerca ha invece senz'altro influito, anche soltanto in maniera irriflessa, sulla recente attenzione editoriale per la fototestualità delle prose gozzaniane. Nel 2005 Flaminio Di Biagi ha dato alle stampe per l'editore La Finestra quella che si autodefinisce «la prima edizione illustrata mai realizzata di *Verso la cuna del mondo*»¹³; nel centenario dell'Esposizione torinese del 1911 Eliana A. Pollone ha invece pubblicato per Aragno le prose gozzaniane sul tema, corredandole di un piuttosto corposo apparato iconografico. Molti passi sono stati compiuti dalla sbrigativa amputazione calcaterriana dei «pupazzetti»; purtroppo, l'assenza di una specifica attenzione alla complessità delle retoriche fototestuali e alla particolarità delle dinamiche intermediali e referenziali a esse sottese ha determinato ulteriori, gravi mutilazioni: cosicché, pur non riducendosi più le immagini a scarti, resta che, anziché a dei fototesti, il lettore si trova di fronte a dei *fotoresti*.

L'edizione Di Biagi delle lettere dall'India riproduce 93 fotografie con numerazione continua. Sono comprese le 78 illustrazioni originali delle prime stampe gozzaniane, con in aggiunta «tutte le altre possibili immagini relative al viaggio di Gozzano in India (come cartoline, mappe, o altre foto familiari)». Già soltanto questa contaminazione tra illustrazione fototestuale e documentazione biografica desta perplessità; ma il danno più grave è inferto dalla decontestualizzazione delle fotografie dall'originaria *mise en page*, di modo che il lettore risulta privato della possibilità di raffronto tra testo e immagini e tra immagine e immagine. In un unico caso il curatore riproduce anastaticamente il fototesto, quello della prosa *Glorie italiane all'estero*.

di memoria. Dispositivi fototestuali e scritture del sé, Pesaro, Metauro Edizioni, 2020; Elisa Bricco, *Cos'è la fotoletteratura?*, in *Cultura visuale in Italia*, pp. 31-54; Valeria Cammarata, *Ombre di memoria. Immagini e storie di migranti da R. Mosse a G. Perec*, «CoSMo», 14 (2019), pp. 221-235; Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020; Roberta Coglitore, *Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari*, «Arabschi», 16 (2020); Michele Cometa, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011, pp. 63-101; *Forme di dialogo tra fotografie e parole*, a cura di Tiziana Serena, «Rivista di studi di fotografia», 4 (2018), 8; *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di Michele Cometa – Roberta Coglitore, Roma, Quodlibet, 2016; *Fototestualità*, a cura di Sara Garau – Marco Maggi – Vega Tescari, «Versants», 2 (2021), 68, <https://doi.org/10.22015/V.RSLR/68.2.1>; Luigi Marfè, *Un altro modo di raccontare. Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Firenze, Olschki, 2021; Maria Rizzarelli, *Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo*, «Narrativa», 41 (2019), pp. 41-54; Francesca Tucci, *Io scrivo ciò che vedo. "Einmal" di Wim Wenders tra immagini autolebrative e priorità del racconto*, «CoSMo», 13 (2018), pp. 373-386.

¹³ Flaminio Di Biagi, *Nota sull'apparato iconografico*, in Guido Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, postfazione a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Lavis, la Finestra, 2005, pp. LIX-LX: LX.

Gli orrori del paradiso, dedicata all'opera di un medico italiano nella clinica di medicina tropicale di Colombo, oggi Sri Lanka: qui tuttavia, piuttosto che l'intento di evidenziare la compagine fototestuale dell'articolo, agisce la cautela di presentare al lettore, in posizione gerarchicamente subordinata rispetto agli altri testi beneficiati di trascrizione, un titolo da sempre escluso nella tradizione editoriale di *Verso la cuna del mondo*.

Anche Pollone ricorre, nella sua edizione delle prose per l'Esposizione, alla riproduzione anastatica integrale delle prime stampe degli articoli: l'operazione è tuttavia parziale, riguardando metà soltanto dei fototesti presentati (*Torino suburbana – La gran cuoca* e *Il Padiglione della Città di Torino*, mentre di *Un vergiliato sotto la neve...* e di *Superga* non sono fornite tutte le pagine); essa è inoltre inficiata, ai fini dell'analisi, dalla minuta dimensione delle riproduzioni.

Nell'edizione dei fototesti presenti all'interno della raccolta di prose disperse da noi curata con il titolo *Anacronismi e didascalie* si è cercato di ovviare a questi inconvenienti accompagnando la trascrizione dei testi con riproduzioni anastatiche integrali e delle dovute dimensioni; soluzioni ancora più adeguate verranno dall'edizione digitale, che però si giustifica a fronte di un *corpus* sufficientemente vasto, e dunque presuppone impegnative campagne di digitalizzazione, catalogazione, archiviazione.

3. Prima di analizzare due casi di fototesto nelle prose di Gozzano, conviene soffermarsi sui testi nei quali l'autore sviluppa alcune riflessioni teoriche sulla fotografia. Si tratta de *Il fotografo dei Tre Magi*, apparso sul «Resto del Carlino» il 7 gennaio 1914 e già ripreso nel secondo saggio di questo volume, e del già citato «*L'arte nata da un raggio e da un veleno!*», pubblicato sul periodico «la Donna» il 20 gennaio 1915.

Come già visto, nel primo testo Gozzano mette in scena l'incontro con un ipotetico pittore americano di nome Thomas Leave, incaricato da un munifico editore statunitense di effettuare sopralluoghi negli scenari della vita di Gesù e documentarli tramite fotografie sulle quali basare in seguito le illustrazioni di un libro per l'infanzia. Nei dialoghi con il narratore, il pittore dal nome parlante (Thomas allude ovviamente al discepolo incredulo) oppone la verità storica dei Magi, accessibile grazie all'archeologia e allo studio scientifico del passato, all'anacronismo della tradizione iconografica, che fa di questi personaggi «l'invariabile (...) re medievale, un principe della Rinascenza, un sultano di Costantinopoli». «Nulla è mutato» in quell'Oriente, asserisce il pittore, che pertanto allestisce le scene dei bozzetti da realizzarsi con la fotocamera adoperando gli scenari autentici e assoldando comparse sul posto. A quest'ossessione per l'esattezza storica, il narratore oppone i «poetici errori

storici ed etnici» di una tradizione iconografica che va dall'arte tardoantica ai Preraffaeliti, all'interno della quale l'episodio dell'adorazione dei Magi viene via via inscenato con costumi e sfondi che mutano col mutare delle epoche: in un sarcofago ravennate i sapienti dell'Oriente appaiono col breve saio chiuso alla cintola col quale all'epoca vengono connotati tutti i «barbari»; nel Medioevo essi indossano «il lungo e pesante robone di velluto e il cappello conico e leggendario dell'astrologo e del negromante»; in età rinascimentale, a seguito dei viaggi di esplorazione e scoperta, uno tra loro, Gaspar, assume tratti africani... Tutto muta nella realtà, e con essa mutano le rappresentazioni; anche nell'apparentemente immutabile Oriente, dove il narratore, argutamente, si aspetta che da un momento all'altro appaia, tra i figuranti assoldati da Leave, «una miss con velo e con casco, moderna affigliata di Cook»¹⁴.

Come è stato opportunamente osservato, a proposito della fotografia «Gozzano non critica tanto il ruolo dell'immagine in sé, bensì la piattezza della funzione documentaria»¹⁵; piattezza che è al contrario scongiurata dall'anacronismo, in virtù della sovrapposizione di piani temporali che lo caratterizza.

La conferma di questa interpretazione giunge da *«L'arte nata da un raggio e da un veleno!»*, titolo desunto da Arrigo Boito. Si tratta, come detto, di un fototesto, dedicato a Sciutto e Bosella, i rinomati fotografi delle celebrità, dai quali lo stesso Gozzano si era fatto ritrarre qualche anno prima. In questo scritto Gozzano rivendica senza indecisioni la natura artistica della fotografia, a condizione che, com'è il caso degli artefici di cui si parla nell'articolo, essa si affranchi «da ogni materialità meccanica come lo spirito si affranca dalla materia»; poste queste condizioni, la fotografia può competere con l'incisione e addirittura con la pittura¹⁶.

Affermazioni simili sembrerebbero riportare Gozzano nell'alveo del pittorialismo a quell'epoca ormai al tramonto; a ben guardare, però, l'affinità con le belle arti della tradizione non è che la premessa a un raffinato gioco di anacronismi, all'interno del quale l'autore mette in scena la sovrapposizione tra soggetti e tecniche contemporanei, racchiusi entro cornici d'epoca, ora capricciosamente rococò, ora austeramente stile Impero. Correttamente è

¹⁴ Gozzano, *Il fotografo dei Tre Magi*, pp. 113, 115.

¹⁵ Arrigoni, *L'Oriente di Guido Gozzano*, p. 32. Divergiamo invece dal seguito del passo: «La fotografia perde il suo peso referenziale e il valore denotativo nei confronti del mondo per essere annessa ad un ambito di evocazione di un universo dichiaratamente immaginario, che non ha pretese di natura ontologica o cronachistica». Sosteniamo al contrario che, attraverso la fotografia, Gozzano esplora la dimensione collocata tra realtà e finzione, lo scarto tra passato e presente, tra arte e vita.

¹⁶ Guido Gozzano, *«L'arte nata da un raggio e da un veleno!»*, in AD, pp. 173-183: 179.

stato scritto che Gozzano riconosce alla fotografia «una particolare capacità evocativa»¹⁷; a condizione di precisare che tale qualità consiste nella produzione di anacronismi, forse l'epifania più incisiva della poetica gozzaniana delle «cose stridule».

4. Il primo esempio che si prenderà in considerazione è anche la prima pubblicazione gozzaniana in prosa di natura fototestuale. Si tratta della favola dal titolo *La fiaccola dei desideri*, pubblicata come detto sul «Corriere dei Piccoli» il 2 ottobre 1910. Vi si racconta del giovane Fortunato, che a dispetto del nome è povero e storpio; ma un giorno riceve da una vecchina il segreto per diventare ricco e bello, un cero verde dai poteri magici posseduto da un vecchio negromante, che lo difende nel suo castello tramite incantesimi e mostri ributtanti. Conquistata la fiaccola dei desideri, Fortunato, mutato in avvenente principe, ne usa i poteri per conquistare la figlia del re, che viene magicamente trasportata ogni notte nel suo palazzo. Accortosi del sortilegio, il re, pur smanioso di riaffermare il suo primato, è infine costretto dallo strapotere del cero magico a concedere la figlia in sposa a Fortunato.

La fiaba è illustrata da tre fotografie disposte su due pagine (figg. 8-9); come detto, si tratta di una modalità di illustrazione pressoché inedita all'epoca. Le immagini illustrano luoghi e momenti salienti della vicenda: il castello del negromante; il cortile pieno di rettili mostruosi e animali velenosi; il primo incontro tra Fortunato e la principessa trasportata per magia nel suo palazzo. Le prime due fotografie, di piccolo formato, sono collocate in diagonale sulla prima pagina; la terza campeggia sulla successiva, riproducendo, al voltar di pagina, l'effetto improvviso dell'apparizione della principessa dinanzi a Fortunato che ne ha evocata la presenza. Le immagini sono accompagnate da didascalie di diversa natura. La prima, relativa al castello del negromante, è di natura descrittiva; le altre due, invece, recano i brevi brani di testo corrispondenti all'azione rappresentata (si vedrà come alla diversa loro natura corrisponda un diverso statuto referenziale rispetto agli oggetti o eventi rappresentati).

Le immagini, di autore ignoto, condividono forma e funzione, illustrando luoghi, personaggi ed eventi della favola, con l'aggiunta di dettagli e particolari. Non deve tuttavia sfuggire la differenza che, sul piano delle strategie di referenza, distingue la prima fotografia dalle successive. Ci appoggiamo qui alla griglia analitica predisposta da Marie-Laure Ryan per l'analisi della dimensione referenziale dei fototesti, che incrocia i tipi mediali del testo

¹⁷ Ajello, *Il racconto delle immagini*, p. 81.

CORRIERE DEI PICCOLI

LA FIACCOLA DEI DESIDERI

C'era una volta un vecchio contadino che viveva in una povera capanna. Questo contadino aveva un figlio molto malizioso, gobbo, diatiro; e per ordine d'ironia questo figliuolo si chiamava Fortunato. Sul diciannovesimo decimo di la, sicuro la capanna paterna e di mettersi alla ventura.

Salutò il padre, che lo benediceva piangendo; si fabbricò un più nuovissimo di gruccie sciolte e prese la via di lui, vante, attraverso monti e pianure, poi la luna e la notte, la sera sempre della fortuna. E la fortuna non veniva. Un giorno, nel crepuscolo, s'attardò per un sentiero sconosciuto, in una foresta d'abeti.

Cominciava la fretta, per giungere prima di notte a qualche capanna dove ripartire e sentire il cuore balzargli di terrore alle prime grida degli uccelli notturni, al primo saluto del lupo.

Ad un tratto, fra la ragnuglia e i tronchi diritti, gli parve di scorgere un chiarore tremulo: affrettò il passo sulle stampe, giunse ad una capanna di legno, picciola e fredda.

La porta si aprì a una vecchietta minuscola, curva, canuta, grinzosa, apparve nel vano, al chiarore del focolare.

— Buona donna, mi sono perduto; accoglietemi, per carità.

— Vieni avanti, figliuolo mio.

Fortunato entrò nel tepore della capanna.

— Ti farò parte della mia cena; ti accontenterai di quel poco.

— Anche troppo, madre mia.

— Si sedettero al desco.

La vecchietta pose in mezzo un piatto d'oro e una ciotola minuscola, con una liscia e due cerchi di riso. Fortunato la guardava, stupito.

— Non aveva torto — pensava tra sé — a dirmi che mi accontentassi del poco.

Ma la vecchietta fece un segno imperioso con la mano destra; ed ecco la ciotola crescere crescere, prendere la forma d'un passero, d'un colombo, d'un pollo, d'un tacchino arrostito, dagli appetitosi rilievi d'oro. Ed ecco la ciotola crescere, convertirsi in una zuppa elegante dove fumava una minestra dal nome profumato. Fortunato credeva di sognare.

Mangiò con appetito, meravigliato di sentire sotto i denti quel cibo erosi dal fare mago. E guardava di sott'occhio l'opere misteriose.

Dopo cena, la vecchietta fece sedere Fortunato presso gli alari, sotto la capanna del camino, e gli si accese di cenere.

— Figliuolo, raccontami la tua storia. Fortunato le disse delle sue vicende e del suo vano peregrinare in cerca di fortuna.

— Aiutatemi voi, che dovete essere una fata potente.

— Io non sono una fata potente e i miei incantamenti non pochi... Ti gioverò confidandoti un segreto che tutti ignorano.

Ti indicherò la via che conduce al castello dei desideri.

All'alba d'el domani la vecchiaia accompagna Fortunato attraverso i boschi, si fermò ad un crocevia, e gli indicò la strada da seguire.

— Cammina tre giorni e tre notti senza voltarti indietro, qualunque cosa cadda nella mano protesa il corno verde.

Fortunato lo guardava stupito, guardava stupito le mille cose strane del misterioso diatiro. Poi si soffermò del tempo che passava, tolse il corno di mano al negromante, ritenne indietro di corsa, si smarrì nei corridoi. Il tocco doveva essere imminente e, s'egli non usciva prima, era perduto. Ritrovò finalmente le sale del dimane, dell'oro, dell'argento, attraversò il castello delle bove addormentate, passò con le sue stampe tra i dorsi e le code vicide, raggiunse la porta immensa, i battenti si richiusero alle sue spalle, con fragore sordo.

Il tocco scoccò nell'istante.

Un diavolo spaventoso s'alzò dietro le mura del castello: gracchi, stibbi, urti roche e fucili, erano i mostri guardiani che s'accorrevano del furto. Ma Fortunato era la salda.

Subito accese il corno e comandò.

— Mi aprisca la gobba, mi si addormino le gambe!

E la gobba disparve e le gambe si ridirizzarono.

Fortunato gettò via le gruccie, spense il corno, perché consumava rapidamente, e si diresse alla città. Giunse in meno di notte alta, scelse un'altra spaziosa e vi comandò un palazzo più bello di quello reale.

All'alba dell'indomani i cittadini guardavano trascorrendo l'edificio meraviglioso e le torri, le logge, le scale, i terrazzi, gli orti, i pinnelli fioriti in una sola notte. Fortunato stava ad un balcone, vestito da gran signore.

— passò con le sue stampe tra i dorsi vicidi... »

Il castello incantato.



Il castello incantato.

Fig. 8. *La fiaccola dei desideri*, «Corriere dei Piccoli», 2 ottobre 1910, p. 3.

e dell'immagine con le sfere ontologiche del fattuale e del finzionale¹⁸. Alla luce di queste categorie, al testo finzionale che descrive la dimora del negromante è associata un'immagine fattuale usata finzionalmente: la fotografia del «castello incantato», come recita la didascalia, ha in effetti tutta l'aria di un'immagine prodotta per altri scopi, occasionalmente riciclata per illu-

¹⁸ Ci appoggiamo a Marie-Laure Ryan, *Photos, Facts and Fiction: Literary Texts and Mechanical Representation*, «CoSMo», 13 (2018): *Borders of the Visible – I: Intersections between Literature and Photography*, <https://doi.org/10.13135/2281-6658/3110>.



Fig. 9. *La fiaccola dei desideri*, «Corriere dei Piccoli», 2 ottobre 1910, fotografia a p. 4.

strare la favola: con buone ragioni Paola Pallottino vi riconosce addirittura le fattezze di un «tempio indiano»¹⁹. Le successive due immagini sono invece prodotte specificamente per l'occasione con le modalità della *staged photography*: edifici architettonici fattuali, presi a connotare un indefinito passato, fanno da sfondo a personaggi finzionali. Dunque un'immagine fattuale usata finzionalmente, nel primo caso; immagini nelle quali fattuale e finzionale si sovrappongono all'interno della medesima cornice negli altri

¹⁹ Pallottino, «*L'immagine di me voglio che sia*», p. 45.

due. Strategie di referenza differenti, ma che condividono un elemento fondamentale: la sovrapposizione di fattuale e finzionale; tant'è che non è possibile, in proposito, discriminare se si è davanti, per riprendere altre categorie proposte da Ryan, alla funzione di attualizzazione (la fotografia come immagine di elemento fattuale) o a quella di sostituzione (la fotografia come immagine di elemento finzionale). Fattuale e finzionale, vita e arte, originale e imitazione coesistono nello spazio dell'immagine, che si configura pertanto come una «forma intermedia» nel senso coniato da Aby Warburg e opportunamente rilanciato da Giovanni Careri²⁰. Con felice intuizione involontaria, dal momento che sotteso è un giudizio palesemente svalutante, Paola Pallottino scrive che la terza fotografia «sembra tratta da una ingenua documentazione fotografica di festa rinascimentale in costumi approssimativamente rinascimentali»²¹. Il riferimento alle rievocazioni storiche, in gran voga al tempo di Gozzano²², in Italia specie nelle terre sabaude, allude precisamente a forme intermedie tra la vita e l'arte, tra il presente e il passato: forme anacronistiche, dunque, attraverso le quali la fotografia concorre e compete con il testo a formare la «particolare qualità evocativa» (o, per meglio dire, ri-evocativa) dell'opera.

5. Anche nel caso del secondo esempio siamo agli albori del fototesto gozzaniano in prosa, trattandosi del secondo in ordine di tempo, pubblicato sei mesi dopo il precedente. Non si tratta più di una favola ma di un racconto, particolare che evidenzia la possibilità, attraverso lo studio della fototestualità, di travalicare i generi mediante i quali è solitamente compartimentata la produzione gozzaniana (particolarmente fruttuoso potrebbe a questo proposito rivelarsi lo studio della fototestualità in relazione alla cristallizzata opposizione, nell'ambito della critica gozzaniana, tra verso e prosa). Parliamo del già citato *Un vergiliato sotto le neve...*, pubblicato su «La Lettura» nell'aprile 1911 con il corredo di dieci immagini per la maggior parte fotografiche; si tratta tra l'altro della prosa nella quale compare la locuzione eponima della poetica gozzaniana, le già citate «cose stridule».

Stride in primo luogo, sin nel suo interno, il personaggio di Jeannette, già Giovannina, scialba e trascurata piccola popolana ora trasformata, per virtù di astuzia e abilità (e, probabilmente, qualche concessione alla morali-

²⁰ Cfr. i contributi citati *supra*, p. ix nota 10.

²¹ Pallottino, «*L'immagine di me voglio che sia*», 45.

²² Per il riferimento strutturale a questo tipo di performance nelle opere di Gozzano ci permettiamo di rinviare, oltre al secondo saggio di questo libro, alla già citata nostra introduzione a AD, pp. ix-xxxii.

tà), in sofisticata prima direttrice di una casa di moda. *Dama, crestaia o cortigiana?*²³ Tutte e tre le cose insieme, in un'immagine invertita della «dama secentista / che vestì da contadina» della *Signorina Felicita*. Il narratore incontra Jeannette per le strade di una Torino trasfigurata da un'abbondante nevicata, che ha decretato l'«abolizione momentanea di ogni traccia di moderno progresso». La sua immaginazione sta già profittando del «giorno senza date» per inscenare una rievocazione della *Torino del passato* (altro titolo nel quale l'anelito alla cancellazione del presente è striato da perturbanti turbolenze temporali), quand'ecco apparire la donna, che lo «trasporta dai (...) sogni di patriottico passato a quanto c'è di più presente, di più febbraio 1911...»²⁴. Ineluttabilità dell'anacronismo, che si ripresenta anche nel cantiere dell'Esposizione che i due decidono di visitare insieme nonostante il tempo inclemente: le architetture effimere in stile juvarriano erette per l'occasione («la città di stuoia e di cemento», scriverà in un'altra prosa del ciclo, dal titolo evocativo de *La città moritura*)²⁵ si specchiano nel barocco storico dell'adiacente Castello del Valentino, producendo lo «strano (...) contrasto» dato dalla compresenza di originale e copia²⁶. I due personaggi (non amanti, perché la persistenza dell'immagine di Giovannina neutralizza in partenza ogni forma di coinvolgimento erotico) attraversano da un capo all'altro con la neve alle ginocchia la sterminata distesa dell'Esposizione, sino a raggiungere l'agognato (da Jeannette) Palazzo della Moda: il quale si rivela ancora vuoto, ma occasiona la descrizione del diorama che la sua casa di moda allestirà al suo interno con «*mannequins* che saranno vere sculture (...) e riproducenti i personaggi più noti»²⁷. L'ultima veduta è dal ponte (effimero anch'esso) che congiunge le aree dell'Esposizione sulle due rive del fiume Po. Qui un'estrema immagine si sovrappone a quella di Jeannette: prefigurando la rovina ineluttabile di quella città posticcia, la sua figura entra in sovrimpressioni con quella della *Melancholia* di Dürer, analogia che piace al poeta e che lo fa sorridere, «come tutte le cose stridule»²⁸.

²³ Alludiamo a Guido Gozzano, *Convito*, v. 9: «mime crestaie fanti cortigiane» (TP, p. 88); su cui si veda Angela Casella, *Mime crestaie fanti cortigiane*, «Strumenti critici», 26 (febbraio 1975), pp. 50-61.

²⁴ Gozzano, *Un vergiliato sotto la neve...*, pp. 3-27: 5-6. Cfr. anche l'anacronismo contenuto nella citazione pascoliana in esergo: «Torino per la quale si dovrebbe ripetere il mistico enigma: Figlia di tua figlia, Roma; madre di tua madre, l'Italia!».

²⁵ Guido Gozzano, *La città moritura*, in PFM, pp. 65-69: 66.

²⁶ Gozzano, *Un vergiliato sotto la neve...*, p. 16.

²⁷ *Ibidem*, pp. 19-20.

²⁸ *Ibidem*, p. 27. Sulla presenza dell'incisione düreriana nell'iconoteca di Gozzano cfr. Guglielminetti, *Dürer, D'Annunzio, Gozzano: la melanconia a Torino*.

Nel racconto compaiono dieci immagini, otto delle quali fotografiche; le restanti due sono un acquerello e una riproduzione di *Melancholia I* di Dürer. Come nel caso della prima immagine dell'esempio precedente, per le fotografie Gozzano ricicla in parte fotografie già pubblicate, in particolare in un articolo apparso su «L'Esposizione di Torino» che egli riprende anche nella parte testuale²⁹. Le immagini ritmano con regolarità il contributo, collocandosi a centro pagina; in due casi (pp. 317, 319) esse danno vita a composizioni. Le fotografie, in particolare quelle di vedute generali dell'Esposizione (pp. 318, 319), sono rifilate secondo profili di carattere architettonico; alla base recano didascalie pianamente referenziali.

La relazione tra testo e immagini assume forme differenziate. Le prime nove raffigurazioni, rappresentanti vedute e dettagli dell'Esposizione non ancora popolata dai visitatori, forniscono i fondali alla vicenda narrata nel testo, analogamente alle scene urbane che inframmezzano *Bruges-la-morte*. Analogamente al romanzo di Rodenbach, esse sviluppano un discorso in parte autonomo, caratterizzato propriamente dall'assenza di sviluppo; la compagine di immagini e testo si configura pertanto come una forma di montaggio, nella quale le prime rivestono una funzione descrittiva/additiva, ma anche connotativa della psicologia dei personaggi (di Jeannette in particolare), come si vedrà tra breve. I discorsi parzialmente autonomi di testo e immagini convergono alla fine del racconto, nella dettagliata ecfrasi che accompagna la riproduzione dell'incisione di Dürer; la forma relativamente lassa del montaggio lascia qui il posto alla più stretta relazione caratteristica dell'ecfrasi³⁰.

Lo statuto speciale dell'ultima immagine riguarda ugualmente la dimensione referenziale. Tutte le immagini precedenti rappresentano vedute, edifici e decorazioni dell'Esposizione, vale a dire opere effimere dallo spiccato carattere di copia, ontologicamente a metà strada tra la realtà e la rappresentazione, tra il fattuale e il finzionale. In ciò consiste, come anticipato, un'altra significativa analogia con *Bruges-la-morte*, in quanto, come nel romanzo dello scrittore belga le vedute di città rispecchiano la psicologia dei personaggi, così, nel racconto di Gozzano (che pertanto si candida a costituire un episodio significativo della ricezione italiana di Rodenbach, i cui incunaboli sono

²⁹ Ernesto Ferretini, *L'Esposizione sotto la neve*, «L'Esposizione di Torino», gennaio 1911, pp. 199-202, cui rinvia Eliana A. Pollone, *Guido Gozzano tra meraviglia e mestiere*, introduzione a PFM, pp. ix-xxxv: xxiv-xxv note 65-66, sulla scorta di Giovanni Tesio, *Su alcuni imprestiti di Guido Gozzano*, in Id., *La provincia inventata*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 143-170.

³⁰ Cfr. Carrara, *Storie a vista*, pp. 78-85.

stati studiati da Andrea Cortellessa)³¹, la sovrapposizione tra realtà e finzione caratterizza tanto lo scenario, quanto, come visto, la protagonista femminile.

All'interno di tale sovrapposizione le fotografie portano in primo piano ora l'elemento fattuale, ora quello finzionale, di modo che il fototesto risulta energizzato da una vivace dialettica. Alcune didascalie, in particolare, rimarcando la continuità tra realtà e rappresentazione, pongono l'accento sulla componente fattuale dell'Esposizione: è il caso di pagina 317 (fig. 10), dove una doppia didascalia designa, con riferimento alla medesima immagine, un elemento tra il fattuale e il finzionale (il Padiglione dell'Ungheria all'interno dell'Esposizione) e un elemento puramente fattuale («Il Po verso il Monte dei Cappuccini»), negando di fatto qualsiasi soluzione di continuità tra città finta e città reale; è anche il caso di pagina 319, dove si sottolinea il realismo del villaggio alpino ricostruito in mostra «nel suo naturale ambiente». In altri casi, invece, è l'elemento finzionale dell'Esposizione ad avanzare in primo piano, come nel caso della fotografia collocata in incipit raffigurante le statue del ponte (elemento architettonico richiamato, come visto, nella conclusione della prosa): nell'immagine (fig. 11) le statue, anziché sui parapetti del ponte, sono raffigurate l'una accanto all'altra, probabilmente nell'atelier dello scultore, ad accentuare la loro natura fittizia o addirittura posticcia; lo stesso effetto è suscitato dalla diversa tecnica della penultima illustrazione (fig. 12), un acquerello illustrante il Palazzo delle Industrie Artistiche, il quale, a confronto con la connotazione realistica delle immagini fotografiche, accentua la caratterizzazione dell'Esposizione come *féerie*. Sia che l'accento venga posto sull'elemento fattuale, sia che venga posto su quello finzionale, comunque, tutte le immagini dell'Esposizione presentano una sovrapposizione tra fattuale e finzionale.

Diverso è invece il caso della *Melancholia* di Dürer, immagine esclusivamente finzionale (fig. 13); in questo caso è il testo a instaurare la sovrapposizione con un altro livello di realtà, suggerendo l'«analogia» tra il soggetto dell'incisione di Dürer e la protagonista del racconto. È il testo stesso, tuttavia, a segnalare i limiti di tale analogia: «Jeannette non porta corazze, non è alata – ohimé! – e non laureata; ha le chiome raccolte in un casco aderente che le scende sui sopraccigli». L'immagine di Dürer si staglia al centro dell'ultima pagina del racconto come un'epifania di Jeannette. In prima battuta, l'immagine svolge qui funzione di sostituzione del personaggio testuale; ma è il testo stesso a richiamare la nota stridula che emerge da tale sovrappo-

³¹ Cfr. Andrea Cortellessa, *Come comincia la storia (in Italia): "Roma sentimentale" di Diego Angeli, 1900, «Versants»*, 2 (2021), 68, <https://doi.org/10.22015/V.RSLR/68.2.3>.

UN VERGILIATO SOTTO LA NEVE...

317

alla farina, alla cipria. La neve non cade più da qualche istante, ma è diffusa, sospesa dovunque, abolendo ogni traccia ed ogni prospettiva; dove le case cessano, è quasi impossibile orizzontarsi; gli alberi soli, emergenti neri sullo sfondo candido, tracciano la via verso la città sconosciuta.

Si prosegue, affondando in quell'ovatta soffice e asciutta, ed io guardo le scarpette Luigi XV della mia compagna, sottili, scollate e rabbrivisco al biancheggiare della pelle sul traforo della calza di seta verde.

— Jeannette, vuoi che si ritorni? È da pazzi proseguire....

Entriamo da un ingresso secondario che pure ha tutta l'imponenza di un ingresso trionfale: dal grande piazzale del monu-



IL PADIGLIONE DELL'UNGHERIA VISTO DA TRE LATI.

— Il ritornare sarebbe da vili. E ormai siamo giunti!

Le prime cupole, i primi minareti altissimi che la neve non basta ad alterare in linea ed in candore, si profilano sul cielo fantastico.



IL PO VERSO IL MONTE DEI CAPPUCINI.

mento al Principe Amedeo dove il gruppo di Calandra emerge nero, bizzarramente oppresso di cumuli candidi. E intorno ricorre un semicerchio d'intercolumni, coi capitelli, le urne, le ghirlande già ultimate, protette ancora dalle travi, dalle corde, dalle stuoie. Apro una porticina laterale, nell'assito. Un uomo lascia la caldaia dove rimestava la pece bollente, si fa innanzi trascolato, poi sospettoso ed ostile, certo di aver a che fare con due amanti girovaghi. Legge la tessera, si rassegna a lasciar libero il passo.

— Ma con questo tempo, cari signori, vanno a finir male!

Fig. 10. *Un vergiliato sotto la neve...*, «La Lettura», aprile 1911, p. 317.

L'ESPOSIZIONE DI TORINO



LE STATUE DEL PONTE.

Un vergiliato sotto la neve...

«Torino prima di tutte! Torino pronta a tutti i sacrifici, capace di tutti gli eroismi, ospitale a tutti gli esuli, fedele a tutte le sventure, rassegnata a non aver più i suoi Re, nè nella Corte, nè nelle cripte e felice di avere con la sua abdicazione imposta la sola città per la quale essa poteva abdicare; Torino per la quale si dovrebbe ripetere il mistico enigma: 'figlia di tua figlia, Roma; madre di tua madre, l'Italia!'».

GIOVANNI PASCOLI.



NEVE! Neve densa, placida, lenta, la retorica neve «a larghe falde» della terza elementare, che scende pigra in un'aria dolce, quasi tepida, s'adagia sul selciato, lo riveste d'uno strato asciutto, soffice come un tappeto persiano; la neve, il fenomeno che adoro fra tutti, quello che nelle terre del sole mi fa rimpiangere i nostri rigidi inverni con una nostalgia senza nome.

Vorrò vedere l'Esposizione oggi, per la prima volta, in questo turbinio di candore abbagliante.

I custodi dei cantieri mi prenderanno per un mentecatto, forse mi viteranno il passo. Poco importa; m'avvio.

Torino dorme da qualche ora sotto il candore del suo manto silenzioso; non un veicolo passa, non s'ode una voce; rade

figure di manovali addetti allo sgombero, d'impiegati che s'avviano all'ufficio. Sono le quattordici: la folla cittadina dev'essere tutta al riparo, sotto i portici di Po.

Mi piace quest'abolizione momentanea di ogni traccia di moderno progresso. Le rotaie sono sepolte, nessuna automobile, nessuna tramvia, nessuna svelta figura di donna... Si può dimenticare il presente.

Via Garibaldi, piazza Castello, via Roma, piazza San Carlo, immutate nella loro linea secolare, fatte più arcaiche, più scure dal contrasto abbagliante, mi fanno sognare «l'anno santo», l'anno della Prima Assemblea, quel 1861 che l'Esposizione imminente sta per celebrare. La neve copre la città di una immensa pagina bianca sulla quale è facile disegnare le più strane fantasie, resuscitare la cosa impossibile — anche impossibile a Dio! —: resuscitare il passato.

Il centro di Torino, cioè tutta la parte secentesca della città, specialmente in un giorno senza date come questo, offre al sognatore una corrente di ricordi, d'immagini care e gloriose. E si può vedere ciò che si vuole. Carlo Alberto affacciato alla Loggia del palazzo reale in atto di bandire la

Fig. 11. *Un vergiliato sotto la neve...*, «La Lettura», aprile 1911, p. 315.

UN VERGILIATO SOTTO LA NEVE...

321

triplo delle più grandi mostre precedenti. E con la grandiosità quanta maggiore bellezza e nobiltà di linee! L'architettura predominante è quella piemontese del 1700, creazione dell'abate Filippo Juvara, messinese, che il Re Vittorio Amedeo II aveva conosciuto nel suo viaggio in Sicilia nel 1714 e condotto ospite a Torino. Solenne senza essere chiesastico, immune dal barocchismo dell'epoca, questo stile dà agli edifici una nobiltà senza pari e mi fa pensare con ravigliata antipatia ai pasticci variopinti, ai

parte dell'Esposizione. Sulle due rive si allineano gli edifici riflessi nel fiume, come una fantastica città orientale specchiata da un bosforo: la Persia, l'Ungheria, l'Olanda, le colonie francesi, la caccia, la pesca, l'acquario, il borgo e il castello medievale, la Russia, l'albergo alpino, l'Austria, l'Inghilterra, il giornale (in cemento armato e destinato a restare). E sulla riva sinistra la Repubblica Argentina, il Belgio, il Brasile, l'America latina, la Francia, gli Stati Uniti, la Germania la Serbia, il Siam, poi l'agri-



IL PALAZZO DELLE INDUSTRIE ARTISTICHE.

(Acquarello di Carlo Cussetti).

sorbetti, alle tenie, ai tulipani dell'abborrito *stile liberty*, quella rosolia del buon gusto che è dileguata senza lasciar traccia, ma che pure ha infestato questo parco del Valentino in mostre precedenti.

Ecco la scalea d'accesso al ponte monumentale. Il quadro è qui veramente grande: la Natura e l'Uomo, in alleanza, hanno ottenuto l'insuperabile. Il ponte è a cinque arcate e a due piani (su quello inferiore scorrerà il tapis-roulant), già compiuto in gran parte, coi suoi balaustri, le sue colonne, le sue Vittorie, le sue Stagioni. E di fronte, uno sbalzo dei colli, con un dislivello quasi a picco di 100 metri fu utilizzato per la fontana monumentale: un sogno di fiaba settecentesca, che una cortina di stuoie naconde ancora allo sguardo curioso. A mezzo del ponte si sosta dominando gran

coltura e le macchine agrarie, le industrie estrattive e chimiche, le industrie manifatturiere, ecc.

Ed è strano, indefinibile il senso che incute questa città vastissima, dall'architettura grandiosa, a cupole, a colonne, questa città eretta per adunare quanto c'è di più vemente, di operoso, di febbrile nel mondo, avvolta nel suo sudario candido e silenzioso. Io so che a primavera, in meno di due mesi, si sveglierà festante tra il verde dei colli e il profumo dei fiori, tra l'azzurro del fiume solcato di battelli variopinti e l'azzurro del cielo animato d'aeronavi e di velivoli vertiginosi. So che questa neve è il velario che l'inverno tardivo ha voluto distendere sull'opera umana prima di concederla alla primavera avvivatrice; eppure la mia fantasia si perde, non riesce ad animare la città se-

La Lettura.

21

Fig. 12. *Un vergiliato sotto la neve...*, «La Lettura», aprile 1911, p. 321.

posizione, di fatto neutralizzando l'identificazione completa tra Jeannette e Melancholia (è quanto era già avvenuto all'inizio del racconto, con l'apparizione della donna a risvegliare il narratore dal suo sogno «senza date»).

In questo impercettibile scarto («infrasottile», direbbe Duchamp)³², nel «tra» che le sensibilissime antenne dello scrittore rilevano tra fattuale e finzionale, tra realtà e rappresentazione, tra vita e arte, risiede – e con questo concludo – lo scarto, a sua volta, tra Gozzano e Rodenbach. Si potrebbe dire che lo scarto, l'impossibilità della sostituzione, della sovrapposizione perfetta, è il procedimento del quale Gozzano si serve per disinnescare l'esito tragico dell'esperimento attuato da Hughes Viane in *Bruges-la-Morte* per far rivivere la moglie. La sovrapposizione tra Jeannette e Melancholia non può che essere imperfetta: invece della tragedia regnerà dunque l'elegia, e, in luogo della catarsi, si diffonderà un'aura di malinconia.

³² L'accostamento non appare poi così ardito se, come ricorda Elio Grazioli, «l'infrasottile ha (...) a che fare con la ripetizione, la serie, la copia, la tautologia, la citazione, la simulazione, il *remake*» (*Infrasottile*, in *Sovrapposizioni. Memoria, trasparenze, accostamenti*, a cura di Elio Grazioli – Riccardo Panattoni, Bergamo, Moretti & Vitali, 2016, pp. 59-68: 65); un ulteriore capitolo della ricerca in Id., *Album. L'arte contemporanea per sovrapposizioni*, Milano, Johan & Levi, 2022.

RIANIMARE IL MITO

1. In un libro fondamentale sull'effetto *Pigmalione*, Victor Stoichita ha indagato «la persistenza caparbia del simulacro all'interno della storia della *mimesis*»¹. Nel saggio, le sopravvivenze dell'immagine-*phantasma* entro la quasi incontrastata egemonia dell'immagine-*eikon* in Occidente sono studiate lungo un arco che si estende «da Ovidio a Hitchcock». Potrebbe apparire superfluo sottolineare che, nell'ultimo tratto di tale traiettoria, l'opposizione tra simulacro e rappresentazione, tra immagine-presenza e immagine-copia, è investita da un potente processo di riconfigurazione dovuto all'avvento della riproducibilità tecnica; le implicazioni di tale sommovi-

¹ Victor I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock* (2006), Milano, il Saggiatore, 2006, p. 10. Sul tema del simulacro cfr. inoltre Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin, Suhrkamp, 2010, trad. it. a cura di Federico Vercellone, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano, Cortina, 2015; Sébastien Denis – Jeremy Stolow, *Introduction*, in *animer / animating*, numero monografico della rivista «Intermédiatités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques» / «Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies», 22 (Fall 2013) <https://www.erudit.org/en/journals/im/2013-n22-im01309/>; Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée* suivi de *Le Chef-d'œuvre inconnu* par Honoré de Balzac, Paris, Minuit, 1985, trad. it. *La pittura incarnata*, Milano, il Saggiatore, 2008; David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, trad. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 2009 (1993), pp. 114-116 in particolare; Massimo Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema e arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 77-95 in particolare; *L'oggetto magico. Animare l'inanimato*; Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1992 (poi University Park, PA, Penn State University Press, 2006); Fredrika Herman Jacobs, *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005; Carlo Ossola, *À Vif. La Création et les Signes*, Paris, Imprimerie Nationale Éditions, 2012; Spyros Papapetros, *On the Animation of the Inorganic. Art, Architecture, and the Extension of Life*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2012; Andrea Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi, 2021, pp. 55-89; Carlo Severi, *L'Objet-personne. Une anthropologie de la croyance visuelle*, Paris, Rue d'Ulm – Musée du Quai Branly, 2017, trad. it. *L'oggetto-persona. Rito Memoria immagine*, Torino, Einaudi, 2018.

mento sono tuttavia tali (Stoichita stesso ne è ben consapevole) che pare opportuno soffermarvisi ancora. La riproducibilità tecnica delle immagini, con la moltiplicazione potenzialmente infinita delle loro copie, costituisce infatti un'inedita occasione di espansione del dominio della *mimesis*, dell'immagine-copia. Cosa ne è, in questa inedita situazione, del simulacro, dell'immagine-presenza?

A proposito di Gozzano, la questione era richiamata, con riferimento a Benjamin, in una nota a piè di pagina di Sanguineti già a più riprese richiamata². Con analoga segnatura benjaminiana (il titolo del libro allude patentemente a *Parigi capitale del XIX secolo*), la sollecitazione è stata di recente rilanciata da Paulo Barone in *Benares. Atlante del XXI secolo*, che nelle pagine indiane di Gozzano identifica una delle più lucide manifestazioni della «consapevolezza che non possa esistere uno sguardo diretto sulle cose che non sia mediato e condizionato dalla serie delle immagini e delle parole di chi ha visto in precedenza le medesime cose»³.

Come ciò dipenda dall'avvento della riproducibilità tecnica delle immagini, e quali conseguenze ciò abbia per la condizione dei simulacri nell'età segnata da tale riproducibilità, appare con particolare evidenza in *Alcina*, racconto pubblicato da Gozzano sul finire del 1915 su «L'Illustrazione italiana» (fig. 14). La data in calce all'edizione su rivista⁴, inopinatamente espunta dalle successive in volume, reca la dicitura «Napoli 1913», che potrebbe alludere a una composizione durante il viaggio per nave in India, che contemplò effettivamente una tappa a Napoli, ma si svolse però l'anno prima, tra il febbraio e la primavera 1912. L'effetto di realtà è rinforzato dalla narrazione in prima persona, condotta da un personaggio che condensa i tratti più riconoscibili del *self-fashioning* gozzaniano; siamo comunque sempre di fronte, per riprendere un'efficace formula di Marziano Guglielminetti, a un «sosis imperfetto»⁵, messo in scena da un autore al quale non è stato ancora riconosciuto il ruolo che gli spetta nelle genealogie dell'*autofiction* contemporanea.

L'*Alcina* del titolo è una *miss* inglese di nome Eleanor Quarrell, espatriata ad Agrigento sulle orme del padre archeologo. Come la maga frutto della fantasia di Ludovico Ariosto, autore sul quale Gozzano aveva seguito le lezio-

² Cfr. *Introduzione*, p. VIII.

³ Paulo Barone, *Benares. Atlante del XXI secolo*, Milano, nottetempo, 2019, pp. 130-131.

⁴ «L'Illustrazione Italiana», 26 dicembre 1915, pp. 556-557 e 560-561. In questo saggio citiamo (nel corpo del testo con la semplice indicazione della pagina) dall'edizione di *Alcina* contenuta in SD, pp. 233-250.

⁵ Guglielminetti, *Introduzione a Gozzano*, p. 130.



Fig. 14. «L'Illustrazione Italiana», 26 dicembre 1915, p. 556.

ni di Arturo Graf all'Università di Torino⁶, Eleanor, i cui nome e caratterizzazione devono anche a Poe⁷, è circondata da un'aura di sortilegio e lussuria. Tutto ciò nonostante l'aspetto deforme da cui è afflitta: una natura beffarda ha infatti accozzato in lei un volto dai lineamenti perfetti a un corpo minuscolo e gibboso⁸. Contrariamente alla sua fama, nelle conversazioni che intrattiene con il narratore Eleanor sostiene le tesi del più acceso spiritualismo, esaltando la fede «che smuove i macigni, che fa tutto possibile» (237): anche trasfigurare il suo corpo deforme, assicura lei, in risposta alla tacita obiezione del suo interlocutore. Così infatti avviene, o il narratore crede che avvenga, durante un concerto tra le rovine dei templi. In una notte di luna piena, il narratore contempla a lungo le perfette proporzioni di una Fedra scolpita su un bassorilievo; quand'ecco che Eleanor gli appare con le stesse fattezze e in quelle vesti. Colto da un *raptus*, il narratore cerca di trascinare la donna verso la cella del tempio, tra l'orrore degli spettatori del concerto, che intervengono in soccorso della malcapitata. Nella realtà Eleanor non si è mai affrancata dal suo penoso aspetto: gli effetti di una meningite, acuita dalla malia del concerto notturno tra le rovine, sono infatti la causa di una sovrimpressioni di immagini che Gozzano tratteggia nei suoi effetti grotteschi.

La sovrapposizione tra un'immagine muliebre del passato e una del presente compare già in una poesia giovanile di Gozzano dal titolo «*Demi-vierge*»⁹, dove in una «Britanna», scesa in Italia come Eleanor «a ricercarvi il sogno», il poeta riconosce una donna posseduta in una vita precedente, «tre mila anni» prima, proprio nella Sicilia magnogreca (a Siracusa, «tra le fontane e i templi d'Aretusa»). Le vesti e gli ornamenti sono affatto mutati («Dove sono la tunica e le armille?»), ma l'anamnesi si compie ugualmente, grazie al lampo che si accende nelle pupille della donna («Del tempo ti restò nelle pupille / soltanto la lussuria che t'accusa»). Situazione e personaggi ricalcano schemi dannun-

⁶ Prezioso a questo riguardo il ricordo di un illustre sodale: «(...) con tutta spontaneità, soltanto per vaghezza di Medusa, di Morgana, delle Danaidi, appariva alle lezioni di letteratura italiana nell'Università, dove, non come scolaro, ma come spirito che interroghi l'arte e la vita, ascoltava le acute indagini di quel maestro [Arturo Graf] sull'umanesimo, sull'Ariosto, sul secentismo.» (Calcaterra, *Le opere e il poeta*, p. xi).

⁷ Cfr. Giuliana Nuvoli, *Un artista antiborghese (Gozzano e Baudelaire)*, «Studi Novecenteschi», 11 (dicembre 1984), 28, pp. 239-252; Ead., *Edgar Allan Poe: l'«altro modello»*, in Guido Gozzano. *I giorni, le opere*, pp. 439-468 (su *Alcina* le pp. 446-52).

⁸ Sulla «serie assai minuziosa di accostamenti antitetici» che struttura la novella cfr. le osservazioni di Bruno Porcelli, *Gozzano. Originalità e plagi*, p. 157.

⁹ G. Gozzano, «*Demi-vierge*», in TP, pp. 239-240. Altro *revenant* in *Alcina* è il violinista prodigio Nino Karavetzky, reincarnazione del Miccio Horszovski di un'altra poesia (*ibidem*, p. 51).

ziani, delle tante amanti riconosciute nelle effigi di cammei antichi¹⁰, qui virati in chiave più esplicitamente erotica (il componimento non fu in effetti accolto ne *La via del rifugio*, esito di una spietata opera di autocensura sui propri «imparaticci» alla scuola del Vate). Anche l'iride azzurra di Eleanor è «divorata dalla pupilla color velluto» (233); ma nonostante ella vesta «all'antica», indossando una «tunica fratesca» (233) cinta in vita da un gioiello avito, la sovrapposizione con la donna del passato emergente dal bassorilievo non può aver luogo. La ragione è da cercarsi, come sempre in Gozzano, nella dissonanza, nello 'stridore' che caratterizzano il presente, manifestato, nell'apparenza di Eleanor, dal dissidio (il cognome Quarrell potrebbe alludere a questo) tra la sua statuaria testa classica e il corpo deforme.

2. Il cognome di Eleanor pare anche spiegarsi con riferimento alla fonte principale del racconto di Gozzano, il quale, come spesso accade nelle prose, attinge a pubblicazioni di carattere divulgativo¹¹. In questo caso il poeta ricava notizie e anche spunti narrativi da un volume della 'Collezione di monografie illustrate' pubblicato dall'Istituto italiano d'arti grafiche di Bergamo nel 1903 dedicato a *Girgenti* (opera di Serafino Rocco) e all'itinerario *Da Segesta a Selinunte* (opera di Enrico Mauceri) (fig. 15). Tra le scoperte attribuite a Lord Quarrell, padre di Eleanor, vi è «l'esumazione di due tra le più belle metope di Selinunte: Minerva che uccide un gigante, Diana che fa lacerare Atteone» (234). I due manufatti sono puntualmente descritti e illustrati (il volume comprende ben 101 fotografie) da Mauceri (fig. 16)¹², che ne attribuisce la scoperta a William Harris e Samuel Angell, archeologi inglesi

¹⁰ Cfr., ad esempio, ne *Le vergini delle rocce*: «Veramente ella dunque illuminò l'arte delle età scomparse e da tempo immemorabile conferì alle materie durevoli il privilegio di perpetuare l'Idea ch'ella oggi incarna!» (Gabriele d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, I, II, in Id., *Prose di romanzi*, vol. II, p. 77).

¹¹ Ampia documentazione su quest'attitudine in AD.

¹² Cfr. Serafino Rocco, *Girgenti* – Enrico Mauceri, *Da Segesta a Selinunte*, con 101 illustrazioni, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903 ('Collezione di monografie illustrate', Serie I^a: 'Italia artistica', 4; *Girgenti* di Rocco occupa le pp. 7-70, *Da Segesta a Selinunte* di Mauceri le pp. 71-110), pp. 102, 104-105 (rispettivamente illustrazione e descrizione della metopa raffigurante *Diana che fa lacerare Atteone*, Palermo, Museo Nazionale) e 103, 105 (rispettivamente illustrazione e descrizione della metopa raffigurante *Minerva che uccide un gigante*, sempre a Palermo). Poco più che una curiosità, ma da non trascurare in presenza di meccanismi dell'invenzione imprevedibili come spesso accade in Gozzano, è l'evocazione da parte di Serafino Rocco (*ibidem*, p. 28) dei versi di Ariosto sull'episodio del pittore Zeusi e delle fanciulle crotoniati (*Orlando furioso*, XI, 71), nel quale com'è noto è in gioco la bellezza femminile ideale; e, sempre in tema, l'illustrazione di una statua acefala di *Venere al bagno* (Rocco, *Girgenti*, p. 51), che fa chiasmo con la descrizione di Eleanor.



Fig. 15. Serafino Rocco, *Girgenti* – Enrico Mauceri, *Da Segesta a Selinunte*, con 101 illustrazioni, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903 ('Collezione di monografie illustrate', Serie I^a: 'Italia artistica', 4): frontespizio.

che nel XIX secolo condussero scavi nella regione¹³. Il Quarrell di Gozzano capovolge l'Angell della sua fonte, se è vero che il diavolo è, etimologicamente, il 'divisore'. Il riferimento al testo di Rocco e Mauceri avvalorà inoltre il rilievo di Chiara Italiano, che nella scelta dei soggetti delle metope rinviene la tematizzazione di una femminilità «casta e terribile»¹⁴; che il prelievo di questi specifici soggetti sia intenzionale è infatti messo in luce dalle altre metope rinvenute insieme alle due evocate, raffiguranti temi di altra natura¹⁵.

I paralleli testuali tra il racconto di Gozzano e la monografia di Rocco e Mauceri sono forniti in appendice a questo saggio. Anche al fine di una

¹³ Cfr. Mauceri, *Da Segesta a Selinunte*, p. 97.

¹⁴ Chiara Italiano, *Due farfalle mancate. Guido Gozzano tra materia e ideale*, «Italianistica», XLV (2016), 3, pp. 107-118: 108 (su *Alcina* le pp. 107-114).

¹⁵ Le altre due metope ritrovate tra i resti del tempio E di Selinunte raffigurano *Ercole e un'Amazzone* e *Giove e Giunone* (cfr. Mauceri, *Da Segesta a Selinunte*, p. 104).

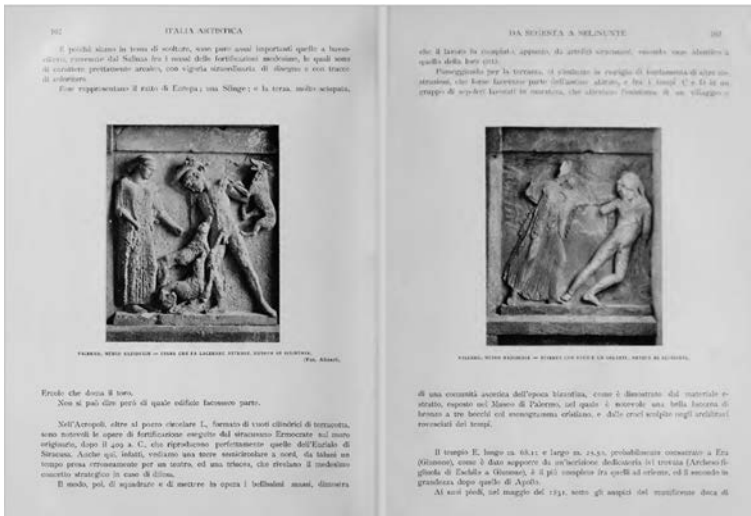


Fig. 16. Serafino Rocco, *Girgenti* – Enrico Mauceri, *Da Segesta a Selinunte*, con 101 illustrazioni: pp. 102-103.

riconsiderazione della *vexata quaestio* dei ‘plagi’ gozzaniani¹⁶, qui importa evidenziare alcune modalità del prelievo e indicarne altre di diversa natura, in particolare iconotestuale, interrogandosi altresì sulla specifica medialità della fonte. Non è infatti un dettaglio secondario il fatto che l’intertestualità di *Alcina*, come quella di altre prose gozzaniane, riguardi una pubblicazione di carattere divulgativo, e altresì che essa presenti un copioso corredo di immagini fotografiche: siamo doppiamente nel regime della copia, copia dell’erudizione storica e copia della realtà archeologica alla quale essa si riferisce.

I debiti con la monografia di Rocco e Mauceri vanno dallo spunto paesistico all’*excursus* storico, in quest’ultimo caso spesso condensando in poche parole puntuali ricostruzioni cronologiche, come nel caso dell’accento alla «barbarie cartaginese» (237) che compendia tre intere pagine della fonte¹⁷. La pur affabile erudizione delle sue guide è d’altra parte spesso oggetto di un *détournement*, con il quale Gozzano ne falsifica ludicamente dati. Caso più emblematico è quello del bassorilievo di Fedra (fig. 21) attorno al quale ruota la vicenda di animazione dell’immagine, che Gozzano capricciosamente colloca nella Valle dei Templi, mentre esso si trova dal 1750 nella cattedra-

¹⁶ Cfr. quanto già osservato qui a p. 16 nota 13. A noi pare che l’attenzione alla dimensione mediale, al problema della letteratura nell’epoca della riproducibilità tecnica delle immagini, possa fornire un approccio innovativo alla questione.

¹⁷ Rocco, *Girgenti*, pp. 20-22.

le di Agrigento¹⁸. Lo stesso tempio di Demetra, tra le colonne del quale si consumano l'apparizione e lo scandalo, è un'invenzione, o per meglio dire un gozzaniano restauro di liberazione¹⁹, dal momento che l'edificio classico agrigentino dedicato alla divinità delle messi fu nei secoli inglobato all'interno della chiesa di San Biagio²⁰. Alla stessa stregua la vicenda del tempio della Concordia convertito in basilica dedicata a san Giovanni delle Rape viene trasposta all'ipotetico tempio di Demetra, convertito al culto di san Giovanni Battista da un misterioso san Rinadio vissuto nel IV secolo, e così per numerose altre notazioni erudite della fonte.

In altri casi il sapere storico-artistico innesca sezioni dialogiche nelle quali si riflettono tematiche tipicamente gozzaniane, come quella, già evocata, dello 'stridore' del presente. Il riferimento di Rocco alle «tinte energiche che avvivano le metope, i triglifi, i listelli, gli ornati» e rendevano «ilare» il tempio della Concordia²¹, viene riassorbito e mutato di segno in una riflessione del narratore, che a quei toni squillanti afferma di preferire il loro attuale «color di tempo», più in sintonia con la «malinconia» del presente (239). Subito tuttavia la nostalgia per il passato è travolta dall'irreparabilità delle trasformazioni prodotte dallo scorrere del tempo e soprattutto dall'avanzare del progresso, del quale la disincantata Eleanor fa notare i segni minacciosi nelle gigantesche *réclames* che viepiù assediano le rovine²². Questo, non il rovinismo romantico, è il vero «strazio» del presente, che in quanto tale si dà a conoscere, etimologicamente, come con-temporaneo, ovvero costituito da

¹⁸ Il sarcofago è descritto *ibidem*, pp. 51-56. Compiuta informazione sull'opera in Vincenzo Tusa, *I sarcofagi romani in Sicilia* (1957), Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1995, pp. 1-4.

¹⁹ Di un Gozzano «seguace di Alfredo d'Andrade nell'arte del restauro» scriveva già Giovanni Getto: cfr. *supra*, p. 4.

²⁰ Vi fa cenno Rocco, *Girgenti*, p. 44, che a p. 40 fornisce una fotografia della chiesa (fig. 17).

²¹ *Ibidem*, p. 22.

²² Il passo echeggia, da posizione opposta, il dibattito evocato nella conclusione della monografia di Mauceri: «Vi è chi pensa: Ma perché non far rifluire un po' di vita moderna fra le rovine di Segesta e di Selinunte? Perché non fare in modo ch'esse possano esser visitate da migliaia e migliaia di forestieri, di amatori dell'antichità, costruendo strade più agevoli, e possibilmente anche linee *tramviarie*? A primo acchito il discorso sembrerebbe seducente; ma fate che fra gli intercolonne di Segesta o sulle gradinate dei templi di Selinunte, si aggiri, corra, saltelli una folla chiassona, curiosa, di amatori del buon vino e dello *sport*, e voi avrete perduto tutto l'incanto, tutta la poesia della pace solenne qui dominante; avrete perduto la voluttà di trovarvi assorti, per un momento, nel pensiero della vita d'altri tempi. È la solitudine, che non permette al volgo di profanare questi luoghi sacri; è il silenzio grave, avvolgente, come in candido velo, i ricordi del mondo antico, che ci scuote e ci fa divenire migliori.» (Mauceri, *Da Segesta a Selinunte*, pp. 109-110). Da notare anche le fotografie dell'Hôtel des Temples in Rocco, *Girgenti*, pp. 13, 17 (fig. 18).

40

ITALIA ARTISTICA

e ben pensò lo Schneegans, che forse ora i polipi e i gamberi di mare si arrampicano sulle statue di Achille e di Ettore.

Ci ricorda oggi le tre cariatidi lo stemma di Girgenti, in cui tre giganti col capo e con le braccia sorreggono tre torri; ed ha questo motto: *Signal Agrigentum mirabilis aula Gigantum*.

Il tempio di Giunone Iacinia e quelli della Concordia, di Ercole e di Giove Olimpico, e poi, più in là verso occidente, quello dei Dioscuri Castore e Polluce,



GIRGENTI — S. BIAGIO.

nel quale, di fine architettura greca, è notevole per la sua anomalia il carattere romano della cornice e degli ornamenti e del pavimento di mosaico, e del quale restano solo pochi avanzi e di poca importanza: vi si vedono quattro colonne con un pezzo d'architrave a triglifi, fatte rizzare molti anni addietro..... tutti questi templi..... che fuga di grandiosi monumenti riscintillanti al sole occiduo presso alle mura della città, dalla parte del mare! Sorsero forse in tempo relativamente breve; ultimo il tempio di Giove, poichè gli Acragantini non poterono più, dopo l'anno 406 a. C., finirlo. E tutti sorsero forse per mano di artisti greci, venuti in Acragante: non bisogna dimenticare che quasi nello stesso tempo sorgevano in Atene le grandiose fabbriche che sono gloria dell'età di Pericle, e nostra gran meraviglia, se pensiamo che i Greci di una generazione hanno tanto saputo e potuto fare; e alcuni di questi edifizi sono di ordine dorico come quelli sorti nella ricca città geloa. Tra Grecia, Magna Grecia e Sicilia vi fu forse una nobile gara d'arte, ed Acragante era nella sua maggiore floridezza.

Quale doveva apparire agli occhi di chi, sbarcato nell'Emporio, pieno la mente

Fig. 17. Serafino Rocco, *Girgenti* — Enrico Mauceri, *Da Segesta a Selinunte*, con 101 illustrazioni: p. 40.

una molteplicità di strati di tempo²³. E contemporanea si mostra da questo punto di vista l'attitudine gozzaniana verso le rovine, presaga delle fotografie di Alfred Seiland²⁴.

A proposito di fotografie, non solo i testi, ma anche le illustrazioni riprodotte nella monografia di riferimento transitano all'interno del testo gozzaniano. È il caso del passo sul gregge che invade l'ipotetico tempio di Demetra, esito della dinamizzazione (per riprendere la terminologia introdotta da Michele Cometa)²⁵ di una fotografia riprodotta da Rocco (fig. 19)²⁶. In altri casi, l'*ekphrasis* si propone come una forma di narrativizzazione (Cometa direbbe «integrazione per trasposizione») dell'immagine, come nell'intermezzo comico sull'escursione a Porto Empedocle, suscitato con ogni probabilità da altre immagini riportate da Rocco (fig. 20)²⁷. Non devono sfuggire le implicazioni di riscontri simili, dall'apparente interesse esclusivamente filologico. La copia, compresa quella svilita delle riproduzioni dozzinali, può rappresentare l'innescio di un processo di animazione delle immagini (si potrebbe dire, con Walter Benjamin, di riaturizzazione), che non ambisce tuttavia a restituire il passato, come si esprimeva lo storicismo, *wie es eigentlich gewesen ist*.

3. Dipende dalla monografia illustrata sull'archeologia greca in Sicilia anche la descrizione del già citato sarcofago di Fedra, come detto da Gozzano arbitrariamente traslato tra le rovine della Valle dei Templi. Si tratta di un ma-

²³ Cfr. Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Milano, nottetempo, 2008.

²⁴ Cfr. Alfred Seiland, *Imperium romanum. Fotografie 2005-2020*, a cura di Filippo Maggia – Francesca Morandini, Milano-Brescia, Skira – Fondazione Brescia Musei, 2021.

²⁵ Cfr. Cometa, *La scrittura delle immagini*, pp. 90-115.

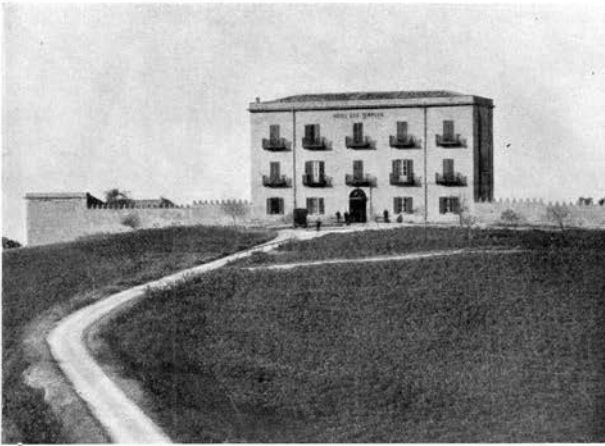
²⁶ Rocco, *Girgenti*, p. 21. Questo il passo di Gozzano: «– Il gregge! Il gregge dell'Abazia! – Miss Eleanor si interrompe ad un tratto, ebbe uno di quei suoi moti fanciulleschi di bimba sopravvissuta, – il gregge dell'Abazia! Guardate che incanto! Dall'interno del Tempio, sul grigio delle colonne immani, biancheggiarono d'improvviso due, trecento agnelle color di neve. Uscivano dal riposo meridiano, dalla fresca penombra, correvano lungo il pronao, balzavano sui plinti, scendevano con grandi belati e tinnir di campani. Tre pastori s'affacciavano con i cani per adunare le disperse e le ritardatarie. Alcune, le piccoline, non s'attentavano a balzare dagli alti cubi di granito, correvano disperate lungo il pronao, protendevano il collo invocando soccorso, con un belato lamentevole. I pastori le prendevano tra le braccia, passandole dall'uno all'altro, tra l'abbaiare dei cani» (238-239).

²⁷ Rocco, *Girgenti*, pp. 35-36 (dove però, anziché la pesca cui fa riferimento Gozzano, si illustra il carico dello zolfo). Gozzano: «– Siamo stati a Porto Empedocle a veder ritirare le reti. Abbiamo aiutato i pescatori e i marinai; un esercizio che avrebbe fatto bene anche a te. Poi abbiamo invasa un'osteria del basso porto, comprese le signore, e abbiamo mangiato il pesce fritto alla saracena. Poi abbiamo scommesso a chi faceva più giri intorno alla fontana di San Rocco con Madame Delassaux tra le braccia. Pesa novantasei chili. Io ho vinto il secondo premio...» (242).

GIRGENTI

17

poi tenta di risorgere allo splendore dei tempi di Falaride, degli Emmenidi « occhio di Sicilia » e di Empedocle; ritorna però in certo modo a fiorire, specialmente quando Timoleone, dopo aver sconfitto sul Crimiso i Cartaginesi, la ripopola con Eleati e la benefica sì che ne è considerato secondo fondatore; cade poi sotto i Romani; ricade sotto i Cartaginesi; quindi di nuovo, per tradimento, nel 210 a. C. sotto i Romani, sotto l'impero; poi sotto i Vandali, sotto i Goti, sotto i Bizantini...; nell'827 sotto i Saraceni; poi sotto i Normanni di Ruggero Guiscardo, nel 1087..... E Girgenti segue le vicende dell'isola.



GIRGENTI — HÔTEL DES TEMPLES.

(Fot. Sommer, Napoli).

Sconfitti i Mussulmani dall'esercito bizantino, un loro presidio rimasto in Agrigento, non sentendovisi sicuro, uscì dalla città nell'829, distruggendola. E quindi pare sia incominciata Girgenti, poichè la popolazione si ritirò sulla rupe dov'era stata forse l'Acropoli; sulla cima del colle, dove forse sorgeva un tempo il tempio di Giove Atabirio e quello di Atena Lindia, gli dei patrii, si rannicchiò, desiderosa di luogo dove meglio potesse difendersi; e Agrigento per corruzione fatta dai Mussulmani fu detta ora *Kerkent* ora *Gergent*.

Si stringe oggi la città sul declivio superiore del colle, e co' suoi edifizi irregolari e colle sue vie e viuzze tortuose e acciottolate è tutt'altro che bella. Pure, quando intorno il diffuso verde è qua e là interrotto dalle macchie bianche dei mandorli in fiore, o i gialli pomi degli aranci e dei mandarini ostentano tra il fogliame

IV-3

Fig. 18. Serafino Rocco, *Girgenti* – Enrico Mauceri, *Da Segesta a Selinunte*, con 101 illustrazioni: p. 17.

GIRGENTI

21

e così ricca di tesori ne' suoi templi e, non meno, nelle sue splendide case: chè gli Acragantini erano ben desiderosi anche dei godimenti spirituali, e ponevano il loro orgoglio a possedere i prodotti più squisiti dell'arte! Invano erano giunti i Greci, gl'Italoti e i Siceloti in loro aiuto, comandati da Dafneo, ed avevano al fiume Imera sconfitto gravemente il nemico! Le opere più pregevoli, pitture e statue dei migliori scultori e pittori greci, furono o infrante, quel che pur troppo succede quando le città vanno a sacco e a fuoco, o mandate a Cartagine; e le ricchezze furono divise tra i vincitori. Il sangue dei rimasti, ammalati ed inermi, scorre per le vie con rivi coi piosi e s'innalzarono con immane sacrificio le fiamme divoratrici, illuminando l'orrore notturno o, risorgendo il giorno, oscurando con la densa nube di fumo l'azzurra limpidezza del cielo.

Gellia, ricchissimo acragantino, il quale aveva dentro la sua cantina scavata nella dura roccia trecento botti di vino, e ognuna conteneva cento anfore; il quale era tanto generoso che la sua casa era stata detta *officina di munificenza*, e tanto ospitale che aveva egli dato una volta asilo a cinquecento cavalieri di Gela, sbattuti da una tempesta sulle sue possessioni, donando inoltre a ciascuno una clamide e una tunica...



TETRADRAMMA D'AGRIGENTO. (A. C. 415-405).



GIRGENTI — TEMPIO DETTO DELLA CONCORDIA.

(Fot. Agatocle Politi).

Fig. 19. Serafino Rocco, *Girgenti* – Enrico Mauceri, *Da Segesta a Selinunte*, con 101 illustrazioni: p. 21.

Nel mezzo del tempio possono ora i visitatori guardare il cosiddetto *Gigante* e su di esso sedersi per riposarsi del cammino fatto: è steso al suolo e fu ricomposto nel passato secolo da Raffaele Politi di Girgenti. Di dieci o dodici Giganti o Telamonii o Atlanti ci restano gli avanzi: erano queste cariatidi coi corpi nudi, coi capelli rattenuti da una specie di cuffia e con le braccia in atto di sostenere la parte superiore dell'edifizio.

Quale fosse l'apparenza esteriore di questo tempio, dentro al quale nell'anno 255 a. C. si rifugiarono gli abitanti scampando così dalla morte, ci è detto da Diodoro Siculo, che fu in Agrigento. « La struttura dei templi e specialmente di quello di Giove Olimpico rende testimonianza dell'amore per la magnificenza degli uomini di quella epoca; esso era quasi finito, e vi mancava solamente il tetto, quando scoppiò la guerra (406 a. C.); furono allora interrotti i lavori, nè più si ripresero. Il tempio è lungo trecentoquaranta piedi (*cioè più di cento dieci metri*) e sessanta largo (*si correbbe in centosessanta, cioè più di quarantanove metri, ma in realtà era più di cinquantacinque*), centoventi alto senza i gradini. È il tempio più grande della Sicilia, e certamente per grandezza si può paragonare ad ogni altro anche fuori dell'isola: che se non fu mai compiuto, nondimeno il suo piano è evidente. Ora, gli altri templi o hanno solamente muri, o hanno la cella circondata da colonne; questo



PORTO-EMPEDOCLE (GIRGENTI) — IMBARCO DI ZOLFO.

(Fot. Agatocle Politi).

Fig. 20. Serafino Rocco, *Girgenti* — Enrico Mauceri, *Da Segesta a Selinunte*, con 101 illustrazioni: p. 36.



Fig. 21. *Sarcofago di Fedra* (III sec. a.C.), Agrigento, Cattedrale (lato breve di destra), fotografia di Giovanni Crupi, c. 1880-1890.

nufatto risalente all'inizio del III secolo a.C. raffigurante il mito: la proposta della nutrice a Ippolito (lato anteriore), lo struggimento di Fedra (lato breve di destra), una caccia al cinghiale con protagonista Ippolito (lato posteriore), la morte di quest'ultimo (lato breve di sinistra). Gozzano si concentra sul bassorilievo del lato breve di destra (fig. 21), già lodato da Gregorovius come «anima e compendio» del tutto²⁸; ciò facendo egli si discosta dalla canonica *ekphrasis* contenuta nel *Viaggio in Italia* di Goethe, a tutti gli effetti all'origine della fortuna critica dell'opera, che si concentra invece sulla raffigurazione del lato anteriore (fig. 22)²⁹. Nella sua descrizione il poeta segue da presso anche nell'interpretazione il testo di Rocco, il quale, sottolineando la sintonia della Fedra del bassorilievo con la vittima della passione dipinta da Euripide, piuttosto che con la menade di Seneca, ne mette in primo piano il dolore:

²⁸ Ferdinand Gregorovius, *Ricordi storici e pittorici d'Italia*, Milano, F. Manini, 1872, p. 315. «È un piccolo poema amoroso, e questa composizione può stare al paro di quanto offrono di meglio gli affreschi di Pompei» (*ibidem*, p. 316).

²⁹ Cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Italianische Reise*, 23 aprile 1787, trad. it. di Emilio Castellani, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 303-304; ma la figura di «vecchierella, dalla personcina di nana» (*ibidem*, p. 303) della nutrice può aver influito sulla costruzione del personaggio di Eleanor. Dal momento che nella monografia sulla Sicilia la pagina dell'*Italianische Reise* è citata solo *en passant* (Rocco, *Girgenti*, p. 52), non è da escludere una lettura diretta da parte di Gozzano; il che non smentisce il giudizio sul suo rapporto si vorrebbe dire disinvolto con la cultura alta, che viene liberamente contaminata con fonti di più agevole accesso.



Fig. 22. *Sarcofago di Fedra* (III sec. a.C.), Agrigento, Cattedrale (lato anteriore), fotografia di Giovanni Crupi, c. 1880-1890.

Dinnanzi m'era la pianura incolore ed il mare incolore, non rivelato che dal riscintillare tremulo della luna. Da un lato, il sarcofago di Fedra con le figure fatte più visibili dalla luce obliqua. Mi dimenticai per alcuni secondi in quel dolore. La regina seduta con un braccio rigido appoggiato allo sgabello e l'altro braccio inerte abbandonato a due schiave che lo reggevano accarezzandolo, affannate e dolenti. E la donna volgeva altrove il profilo inconsolabile, dove s'addensa tutta la disperazione umana, la disperazione incolpevole d'esser quali siamo, di non poter essere che quali siamo! Amore, in disparte, contemplava sogghignando l'effetto del dardo, l'Amore minuscolo come un piccolo demone. (...) Accarezzai con la mano le pieghe ordinate del peplo tre volte millenario.

– Il dolore, il dolore anche qui, eternato nella pietra dura! (245-246)³⁰

In particolare, il dolore di Fedra viene declinato dal narratore come «la disperazione incolpevole di essere quali siamo, di non poter essere che quali siamo»: con il che è evocata la condizione di Eleanor, prigioniera del suo corpo deforme, come Fedra lo è della passione sventurata e delle linee del sangue. Il miracolo pare tuttavia compiersi: un incedere leggero lungo il pronao annuncia la trasmutazione del «sogno divino» in «realtà» (248), la trasfigu-

³⁰ Il raffronto con la pagina corrispondente di Rocco, dove Gozzano trovava anche una riproduzione del bassorilievo (Rocco, *Girgenti*, p. 55; fig. 23), è dato in appendice a questo saggio.

GIRGENTI

55

è ben la donna che il fato inesorabile
domina, strazia in un amore violento, più
forte del volere, più forte della natura
umana. Ed ella n'è abbattuta, n'è esausta,
onde invano tentano di lenire il suo do-
lore alcune citarede;

e par che aneli
In sua doglia segreta
Giunger di morte a miseranda meta.

L'animo di chi guarda è tocco da
gentile malinconia, da pietà, se si osserva
lo strazio che è diffuso sul volto, l'abbandono,
la stanchezza di tutta la persona, e
quella quasi calma apparente, la quale però
ben lascia intravedere la gran tempesta
sostenuta dall'anima, la forza che è venuta
meno, e il gran segreto che la nutrice
non sa ancora, ma che a poco a poco le trarrà di bocca, quasi senza che l'infelice
se ne accorga.

Gli altri tre lati del sarcofago riguardano Ippolito.

Nel maggiore che non è finito, si rappresenta un apparecchio di caccia. Vi sono
uomini e cavalli e cani: nel mezzo è Ippolito, indignato per avere appreso l'amore
della matrigna, e quasi addolorato per il giuramento fatto del segreto. La nutrice
che ha, quasi per trattenere il giovine, la mano al giavellotto impugnato da lui,
sembra che si raccomandi per il silenzio e tema scandalo per sè e per la moglie di
Teseo.



GIRGENTI — SARCOFAGO DI FEDRA.
(Fot. Sommer, Napoli).



GIRGENTI — SARCOFAGO DI FEDRA.
(Fot. Sommer, Napoli).

Oh madre terra! oh Sol raggiante! oh quali
Udii cose nefande!

dice Ippolito nella tragedia d'Euripide, e
aggiunge poco dopo:

Olà! tue mani
Non m'accostar, né mi toccar le vesti.

Nell'altrolato minore, cioè nell'opposto
a quello di Fedra, come il precedente poco
più che sbizzato, è rappresentata la morte
d'Ippolito. Egli è rovesciato dal cocchio,
e invano un uomo tenta di frenare i ca-
valli che spaventati più non sentono il
freno.

Fig. 23. Serafino Rocco, *Girgenti* — Enrico Mauceri, *Da Segesta a Selinunte*, con 101 illustra-
zioni: p. 55.

razione di Eleanor nel corpo perfetto della Fedra contemplata nel bassorilievo, «anima fattasi carne in una forma imitata dalle statue immortali» (247):

Ma udivo anche un passo lieve lungo il pronao. L'importuno s'arrestò due, tre volte alle mie spalle, con un fruscio che sembrava cadenzato col ritmo musicale. Io non volli sollevare il volto dalle mani. Non sollevai il volto nemmeno quando sentii che lo sconosciuto scendeva, mi si sedeva vicino. Guardai, a volto chino, dal basso in alto. E vidi i due piedi ignudi, minuscoli, perfetti nel coturno gemmato; poi il peplo ordinato come un ventaglio semichiuso, raccolto alle ginocchia, il peplo che fasciava con grazia attorta il busto perfetto, avvolgeva le spalle snelle, lasciava la nuca e il volto come in un soggolo, non lasciando libero che il profilo; il profilo di Eleanor. (246-247)³¹

La nuova Eleanor è un'immagine «emersiva», per riprendere una felice formula di Andrea Pinotti, affine alle immagini immersive in quanto luogo di interscambio tra iconosfera e realtà, ma di segno opposto rispetto a esse, in quanto in esse è l'immagine a fare irruzione nel mondo³². La nuova Eleanor è un simulacro originato da ciò che Horst Bredekamp chiama un «atto iconico sostitutivo», la cui condizione è di nuovo la scambiabilità di corpo e immagine³³. Il suo «passo lieve» la rivela come una ninfa, laddove questa, sulla scia di Aby Warburg, è stata decifrata come «immagine dell'immagine»³⁴, e

³¹ Nel libro su Girgenti si trova anche un'evocazione della storia del toro di Falaride, che fa tematicamente sistema con l'animazione del bassorilievo di Fedra messa in scena da Gozzano (Rocco, *Girgenti*, pp. 59-63). Per un importante episodio della sua fortuna nella storia letteraria dei simulacri ci permettiamo di rinviare a Marco Maggi, *Formule di pathos nel racconto dantesco di Ulisse*, in «*Nel lago del cor*». *Lecture di Dante all'Università della Svizzera italiana*, a cura di Stefano Prandi, Firenze, Leo S. Olschki, 2021, pp. 99-116: 111.

³² Cfr. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine*, cap. 6: *In/out*, pp. 144-176.

³³ Cfr. Bredekamp, *Immagini che ci guardano*, cap. 4: *L'atto iconico sostitutivo. Scambio di corpo e immagine*.

³⁴ Giorgio Agamben, *Nymphae*, in *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, a cura di Davide Stimilli, numero monografico di «aut aut», 321-322 (maggio-agosto 2004), pp. 53-67: 66. Numerosi altri si sono messi sulle tracce della ninfa di Warburg: Roberto Calasso, *La follia che viene dalle ninfe*, Milano, Adelphi, 2005; Fabio Camilletti, «*Ninfa fiorentina*»: *the falling of Beatrice from Florence to modern metropolis*, in *Dante in the Nineteenth Century. Reception, canonicity, popularization*, introduzione e cura di Nick Havely, Oxford-Bern-Berlin, Lang, 2011, pp. 117-135; G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002, trad. it. *Ninfa moderna. Saggio sul panneggio caduto*, Milano, il Saggiatore, 2004; Raoul Kirchmayr, *L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze*, «engramma», 100 (settembre/ottobre 2012), http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1136 (ultima consultazione il 24 febbraio 2025); Sigrid Weigel, *Das "Nymphenfragment" zwischen Brief und Taxonomie, gelesen mit Heinrich Heine*, in *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Berlin, Akademie Verlag, 2000, vol. IV, pp. 65-103, trad. it. *La "dea in esilio" di Warburg*, «aut aut», 348 (ottobre-dicembre 2010), numero monografico: *Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, pp. 177-202.

più specificamente come simulacro³⁵. L'insistenza di Gozzano sui dettagli del passo e del piede farebbe addirittura pensare a un influsso della *Gradiva* di Jensen, già nel 1907 oggetto di una decisiva interpretazione di Freud; ad altre latitudini rispetto a quelle della psicopatologia riporta piuttosto il sogno gozzaniano, nel quale la «follia che viene dalle ninfe» si risolve in una, per quanto insidiosa, banale meningite.

4. Più che al Pirandello de *I vecchi e i giovani*, come suggerito da Marziano Guglielminetti con riferimento all'ambientazione³⁶, occorre volgersi alla più imponente ricapitolazione novecentesca della storia di Fedra, la tragedia del 1909 di Gabriele d'Annunzio³⁷. Nell'opera prende corpo quell'«idea restaurativa del mito» preparata nel vero e proprio progetto transmediale che include anche la *Città morta*, la sua inserzione metateatrale nel romanzo *Il fuoco* e il vagheggiamento del teatro *en plein air* di Albano³⁸. Con la *Fedra*, come annota finemente Annamaria Andreoli, d'Annunzio aspira a un ideale «transclassico», «rivissuto in un *aión* travalicante le epoche»³⁹; sua meta è l'abolizione dell'«errore del tempo», sintagma-chiave che ritorna nei momenti culminanti di riflessione metaletteraria⁴⁰. È assai significativa, a questo riguardo, la caratterizzazione ninfale di Fedra attuata nella tragedia

³⁵ «(...) le Ninfe (...) sono le figure mitiche più affini ai simulacri; e tendono addirittura a confondersi con essi, come *eidōla* del mondo che irrompono fra gli *eidōla* della mente» (Calasso, *La follia che viene dalle ninfe*, pp. 35-36).

³⁶ Guglielminetti, *Introduzione a Gozzano*, p. 130.

³⁷ Di un d'Annunzio emulo dichiarato dei grandi modelli letterari sul tema (Euripide, Seneca, Ovidio, Racine, Swinburne) disserta Pietro Gibellini, *Fedra*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, 5 voll., V/2: *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di Alessandro Cinquegrani, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 275-296.

³⁸ *Ibidem*, p. 285. Aneddoticamente va annotato che Mauceri definisce Segesta «morta città» (*Da Segesta a Selinunte*, p. 86); e che lo stesso autore si abbandona a fantasie di rievocazione che si direbbero dannunziane: «Per un momento, quasi sognando, tentiamone la ricostruzione: le colonne si rialzano dal sonno eterno coi loro architravi: le metope si ricompongono e riprendono l'antico nitore; le terrecotte, animate dalla più vivace policromia, brillano sulla sommità delle cornici; e, in fondo alla cella, torna a sedere, sul trono d'oro, il nume benefico. L'opulenza della città avea il suo riflesso nel tempio verso cui tendeva irresistibilmente lo spirito antico, e dove si svolgeva in gran parte la vita pubblica degli Elleni» (*ibidem*, p. 108).

³⁹ Annamaria Andreoli nel commento alla *Fedra* di d'Annunzio, in *Tragedie, sogni e misteri*, a cura della stessa con la collaborazione di Giorgio Zanetti, 2 tomi, Milano, Mondadori, 2013, t. II, pp. 1585-1617: 1599.

⁴⁰ Ripercorre la fitta trama delle occorrenze Sabino Caronia, *Gabriele D'Annunzio – «Torna con me nell'Ellade scolpita»*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, 5 voll., III: *Dal Neoclassicismo al Decadentismo*, a cura di Raffaella Bertazzoli, Brescia, Morcelliana, 2003, pp. 293-332: 325-329.

del 1909⁴¹, dal momento che il personaggio è autenticamente un simulacro, un'immagine del passato che prende vita nel presente.

Gozzano, dal canto suo, come in altre occasioni si impegna in un «restauro demolitore» dei miti del Vate⁴². Le pagine di *Alcina* dedicate all'apparizione di Eleanor-Fedra sono intessute di suggestioni dannunziane⁴³. Su tale orditura si intesse l'ennesimo episodio di «riconversione parodica a tutto campo del suo antimodello»⁴⁴. Il progetto transclassico di travalicare le epoche si infrange contro l'ostinata realtà del presente, cosicché, anziché abolire l'errore del tempo, occorre rassegnarsi alla con-temporaneità, alla stratificazione spesso stridente delle temporalità, simboleggiata dal chimerico corpo di Alcina e dalle perturbazioni pubblicitarie del paesaggio classico. La conclusione non può che essere una parodia del paradigma sacrificale sul quale si fonda il progetto dannunziano di restaurazione del mito: anziché «il suicidio od il chiostro» (250), come prefigura ironicamente il narratore, la soluzione consiste nel migrare verso climi più miti, la Liguria o il Canavese, meno esposti al «potere magico» dell'antico (242). La catastrofe del progetto dannunziano di «trascinare nella realtà il sogno divino» (248) è simboleggiata dal fallimento dell'atto iconico sostitutivo, dello scambio tra immagine e corpo, tra Eleanor e Fedra: i simulacri non hanno diritto di cittadinanza nel dominio delle copie. Eppure proprio da copie (fotografiche), residui logori e sbiaditi di un tempo memorabile, Gozzano prende ispirazione per instaurare un rapporto con il passato che non ha di mira la riesumazione, bensì trova soddisfazione in una ludica reinvenzione, sempre disturbata dal rumore di fondo del presente.

⁴¹ Su Fedra come una delle numerose ninfe che popolano l'opera di d'Annunzio cfr. Gabriella Brugnara, «Un'imprecisione simile al sogno». *La Ninfa nell'opera di Gabriele d'Annunzio e nella cultura del suo tempo*, Università degli Studi di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dottorato in Letterature comparate e studi linguistici, XXII ciclo, relatore prof. Francesco Zambon, anno accademico 2008-2009, pp. 316-324.

⁴² Pietro Gibellini, *Conclusioni provvisorie o dell'impaziente Odisseo*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, 5 voll., IV: *L'età contemporanea*, a cura di Marinella Cantelmo, Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 617-642: 634.

⁴³ Cfr. il commento di G. Nuvoli in SD, p. 389. Da non dimenticare la segnatura lunare sotto la quale Gozzano colloca *Alcina* (la parola 'luna' vi occorre 2 volte, 'lunare' 4, 'plenilunio' 5), memore della devozione all'astro della Fedra dannunziana, sulla quale ancora il commento di Andreoli, pp. 1616-1617.

⁴⁴ Marinella Cantelmo, *Introduzione. Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento*, in *Il mito nella letteratura italiana*, IV, pp. 5-50: 18.

APPENDICE

Guido Gozzano, *Alcina*, in SD, pp. 233-250

«Acragante “la bellissima tra le città mortali”» (236)

«Dobbiamo ai cristiani e ai saraceni se il tempio è giunto intatto fino a noi. Fu San Rinadio, nel IV secolo, che lo scelse fra «i monumenti infernali dell'idolatria» per convertirlo in una chiesa dedicata a San Giovanni Evangelista, chiesa che fu trasformata in moschea al tempo dell'invasione saracena. E l'edificio divino fu salvo, mascherato e protetto come un fossile nella sua custodia di pietra e di cemento. Quale grazia del caso!» (238)

«Pensate a quel colossale Tempio d'Ercole che fornì materiale per tutti i porti nel Medio Evo! Tutto fu abbattuto e spezzato. Abbattute le colonne ciclopiche, ogni scannellatura delle quali poteva contenere un uomo, come in una nicchia, abbattuti i giganti e le sibille alte dodici metri che reggevano l'architrave, meraviglia di mole titanica e di scultura perfetta. Pensate le teste, le braccia, le spalle divine, i capitelli intorno ai quali si gettavano gomme colossali, tese, tirate da schiere di buoi fustigati, mentre le seghe tagliavano, le vanghe scalzavano i capolavori alle basi. E le moli precipitavano in frantumi spaventosi, con un rombo che faceva tremare la terra. Ora sulle nudità divine, tra le pieghe dei pepli, nidificano le attinie e i polipi di Porto Empedocle...» (238)

Serafino Rocco, *Girgenti* – Enrico Mauceri, *Da Segesta a Selinunte*, con 101 illustrazioni, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903 ('Collezione di monografie illustrate', Serie I^a: 'Italia artistica', 4)

«(...) Acragante (...) è davvero la *bellissima delle città mortali* (...)» (13, citando Pindaro)

«(...) essendosi il tempio pagano [della Concordia] trasformato in una chiesa a tre navate, sacra a San Gregorio delle Rappe. A questo santo dobbiamo forse se il bel tempio si è fino ai nostri giorni così bene conservato (...)» (25)

«Di questo tempio [di Giove Olimpico] che si stende ora ampiamente ricoprendo il suolo, non ci resta che una gran quantità di massi squadrati, di avanzi delle immense colonne, dei capitelli: sembra che siano “le ossa d'un colossale scheletro”, scrive Volfango Goethe. Il quale a proposito del frammento enorme di una colonna aggiunge, per dare un'idea della grandezza della scannellatura, quello, del resto, che aveva già detto Diodoro Siculo, cioè che «standovi egli dentro, in piedi, la riempiva come una piccola nicchia e toccava i due lati con le spalle». (...) Nel mezzo del tempio possono ora i visitatori guardare il cosiddetto Gigante e su di esso sedersi per riposarsi del cammino fatto: è steso al suolo e fu ricomposto nel passato secolo da Raffaele Politi di Girgenti. Di

dieci o dodici Giganti o Telamonii o Atlantidi ci restano gli avanzi: erano queste cariatidi coi corpi nudi, coi capelli rattenuti da una specie di cuffia e con le braccia in atto di sostenere la parte superiore dell'edificio.» (35-36)

«E quindi ogni forma dell'antico tempio è sparita, tanto più che nel secolo decimotavo, sotto Carlo III, col materiale tolto da questi ruderi colossali, forse da non meno barbari Barberini, fu costruito il molo di Porto-Empedocle (...); e ben pensò lo Schneegans, che forse ora i polipi e i gamberi di mare si arrampicano sulle statue di Achille e di Ettore.» (39-40)

«Il cielo doveva essere meno azzurro tra le colonne a stucchi troppo vivi; non so pensare le metope, i triglifi, i listelli a smalti gialli, azzurri, verdi.» (239)

«Da un lato, obliquo, il sarcofago di Fedra con le figure fatte più visibili dalla luce obliqua. Mi dimenticai per alcuni secondi in quel dolore. La regina seduta, con un braccio rigido appoggiato allo sgabello, e l'altro braccio inerte abbandonato a due schiave che lo reggevano accarezzandolo, affannate e dolenti... E la donna voleva altrove il profilo inconsolabile dove s'addensa tutta la disperazione umana, la disperazione incolpevole di essere quali siamo, di non poter essere che quali siamo! Amore, in disparte, contemplava sogghignando l'effetto del dardo, l'amore minuscolo come un piccolo demone. (...) Accarezzai con la mano le pieghe ordinate del peplu tre volte millenario.

– Il dolore, il dolore anche qui, eternato nella pietra dura!» (245-246)

«(...) non ricoperto più di stucco, né ilare per le tinte energiche che avvivavano le metope, i triglifi, i listelli, gli ornati...» (22).

«Nel minore dei lati finiti del sarcofago è raffigurata Fedra accesa della fatale e insoddisfatta passione. (...) E quanto dolore è in Fedra! Seduta, ha la testa reclinata da una parte, – e di doglia intensa nube in fronte s'addensa; – il suo braccio destro è abbandonato mollemente e stanco, ed è sorretto da una schiava; il sinistro poi scende giù appoggiandosi con la mano sullo scanno. Dietro a Fedra, in basso, è il piccolo Amore che ha già scagliato la sua freccia e ne guarda quindi l'effetto; e vi è pure una figura di donna, certamente la nutrice, verso la fronte della quale Fedra reclinava il capo, accostandolo; e pare che la donna le tolga il velo. (...)»

Questa Fedra, che domina la scena ed è profondamente umana e poetica, è davvero fonte d'alta commozione. Non è la donna che rotta alla lussuria, ributtante per l'incestuosa passione, non sa resistere alla forza del vizio; ma è la debole donna che sente orrore della sua passione, che sente contro a sua forza trionfare Venere; è ben

la donna che il fato inesorabile domina, strazia in un amore violento, più forte del volere, più forte della natura umana. Ed ella n'è abbattuta, n'è esausta, onde invano tentano di lenire il suo dolore alcune citarede (...).

L'animo di chi guarda è tocco da gentile malinconia, da pietà, se osserva lo strazio che è diffuso sul volto, l'abbandono, la stanchezza di tutta la persona, e quella quasi calma apparente, la quale però ben lascia intravedere la gran tempesta sostenuta dall'anima, la forza che è venuta meno, e il gran segreto che la nutrice non sa ancora, ma che a poco a poco le trarrà di bocca, quasi senza che l'infelice se ne accorga.» (53-55)

LA DOLCE VITA DEI POETI

1. Federico Fellini diffidava dell'accostamento tra cinema e letteratura. I moventi di tale *liaison* gli parevano puerili o posticci; i suoi esiti, nel migliore dei casi, insignificanti dal punto di vista artistico, e comunque meno significativi di quelli derivati da altre fonti di ispirazione, prima fra tutte la realtà:

Cinema-letteratura: un accostamento che nasce generalmente da rapporti polemici, vane priorità, dipendenze fittizie. Ogni opera d'arte vive nella dimensione in cui è stata concepita e nella quale si è espressa; trasferirla, trasportarla dal linguaggio originario a un altro differente, significa cancellarla, negarla. Quando il cinema ricorre a un testo letterario, il risultato, nel migliore dei casi, sarà sempre e soltanto una trasposizione di tipo illustrativo che con l'originale conserva coincidenze semplicemente anagrafiche: la storia, le situazioni, i personaggi, insomma tutta una serie di materiali, pretesti, occasioni che l'osservazione quotidiana della realtà e la lettura dei giornali, ad esempio, sono in grado di fornire con una ricchezza e un'immediatezza ben più generose e stimolanti¹.

L'affermazione è del 1980, dunque ad almeno due decenni di distanza dall'emergere di una poetica felliniana chiaramente distinta da quella neo-realista di provenienza, e con essa dovrebbe confrontarsi qualsiasi discorso non superficiale sul rapporto di Fellini con la realtà/il realismo. Il tema è delicato e complesso e meriterebbe una trattazione a parte; qui interessa piuttosto sottolineare le conseguenze di tale impostazione del problema dell'accostamento tra cinema e letteratura sul piano delle figure autoriali coinvolte nella produzione artistica.

Parlando del progetto a lungo cullato, ma mai realizzato, di un film sulla *Commedia* di Dante, Fellini prende le distanze da ogni semplicistica trasposizione di testi letterari: «Io credo che il cinema non abbia bisogno di letteratura, ma ha bisogno soltanto di autori cinematografici, cioè di gente che

¹ Federico Fellini, *Fare un film*, con *Autobiografia di uno spettatore* di Italo Calvino e una nota di Liliana Betti e una guida filmografica e bibliografica, Torino, Einaudi, 1980 e 1993, p. 100.

si esprima attraverso i ritmi, le cadenze, che sono particolari del cinema»². In una recente monografia Federico Pacchioni ha ricostruito la fitta rete di «autori cinematografici» di cui Fellini si è attorniato sin dagli inizi della sua carriera³. A scorrerne i nomi – da Ennio Flaiano a Pier Paolo Pasolini, da Tonino Guerra ad Andrea Zanzotto – si comprende che la nozione felliniana di «autore cinematografico» non esclude a priori e anzi privilegia figure di scrittori e poeti, in alcuni casi tra i massimi del secondo Novecento italiano.

A stemperare ulteriormente la perentorietà di certe affermazioni è l'evidenza dell'importanza delle trasposizioni da testi letterari nella filmografia di Fellini, da *Toby Dammit*, episodio del film a episodi (con Roger Vadim e Louis Malle) *Tre passi nel delirio* (1968), tratto da un racconto di Edgar Allan Poe, a *Le tentazioni del Dottor Antonio* (dalla leggenda medievale con le sue riscritture moderne, da Flaubert in avanti), alle più note trasposizioni da Petronio, Casanova, Cavazzoni. A queste realizzazioni va aggiunta la congerie di progetti non realizzati di trasposizioni di opere letterarie: tra gli altri, oltre alla già ricordata riduzione della *Commedia* di Dante, *Amerika*, da Kafka, e *Le fiabe*, un progetto al quale si era interessato Italo Calvino; senza dimenticare progetti per la televisione come *La fata dai capelli turchini*, in anticipo sulla serie di Luigi Comencini, o uno sceneggiato sui miti greci⁴.

È evidente che a Fellini preme affermare la propria autorialità a scapito delle fonti, come attesta la 'firma' apposta sin dai titoli: *Fellini-Satyricon*; *Il Casanova di Federico Fellini*; è altresì evidente che la dichiarata ispirazione da testi letterari si intensifica a partire dalla fine degli anni Sessanta, se si esclude l'esperienza come sceneggiatore di *Francesco, giullare di Dio* (1950) di Roberto Rossellini, tratto dai *Fioretti*. La letteratura, tuttavia, pervade tutta la filmografia di Fellini, anche le opere cosiddette 'originali', caratterizzate da una spregiudicata disponibilità ad attingere a fonti letterarie per dare forma ai propri sogni. Verrebbe da pensare che tanta libertà derivi proprio dalla mos-sa preliminare consistente nell'equiparare le fonti dell'ispirazione, i *realia* e la letteratura, in nome di ciò che i teorici chiamano «poligenismo» dell'opera⁵.

² Federico Fellini, *Intervista sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, Roma-Bari, Laterza, 2004² (1983), pp. 23-24.

³ Cfr. Federico Pacchioni, *Inspiring Fellini: Literary Collaborations Behind the Scenes*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2014.

⁴ Cfr. John P. Welle, *Fellini's Use of Dante in "La dolce vita"*, «Studies in Medievalism», II (1983), 3, numero monografico: *Dante in the Modern World*, a cura di Kathleen Verduin, pp. 53-65; 53; Tullio Kezich, *Su «La Dolce Vita» con Federico Fellini*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 46.

⁵ Cfr. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985 e 2005, trad. it. *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, il Mulino, 2008² (1992), pp. 154-155.

La 'svalutazione' preliminare della letteratura preluderebbe pertanto alla sua promozione a inesauribile fonte di personaggi e situazioni.

2. È il caso de *La dolce vita*, film letteralmente invaso dalla letteratura. Scomposta al prisma della critica, la 'luce bianca' del 'soggetto originale' ha rivelato uno spettro inatteso di iridescenze letterarie di diversa natura.

Sul piano strutturale, sono state identificate significative omologie con la *Commedia*. Jacqueline Risset, studiosa e traduttrice del capolavoro della letteratura italiana oltre che amica e confidente del regista, ha scritto che «l'opera di Dante non era vicina ma vicinissima a Fellini, era nelle fibre stesse del suo lavoro, come una presenza costante, nutriente, familiare»⁶. Riproponendo un dittico che ha avuto fortuna nella critica sulla presenza di Dante nel regista riminese, Gian Piero Brunetta ha affermato che *La dolce vita* e *Otto e mezzo* sono «i film più danteschi della storia del cinema»⁷. In effetti alcuni elementi di natura generale (la struttura del viaggio; la scala del male discendente verso il basso) e alcuni personaggi (la qualità virgiliana di Steiner; quella beatriceana o mateldina di Paoletta, la ragazzina della sequenza finale sulla spiaggia) accomunano il film di Fellini alla *Commedia* di Dante, che è peraltro oggetto di una citazione diretta e di un'allusione nella sequenza della visita a Roma del padre del protagonista Marcello Rubini⁸.

Sempre sul piano strutturale sono stati rilevati parallelismi con un'altra opera di Dante, la *Vita nova*, di cui in realtà, secondo John P. Welle, *La dolce vita* costituirebbe il rovesciamento (come potrebbe altresì suggerire, aggiungiamo noi, la struttura chiasmatica dei due titoli). Ad accomunare le due opere è la centralità di un gesto, quello del saluto: nel capitolo III della *Vita nova*, il saluto di Beatrice a Dante; nelle sequenze iniziale e finale del film, il saluto rivolto a Marcello rispettivamente dalle donne che prendono il sole sul tetto dell'edificio sorvolato dall'elicottero, e l'enigmatico saluto di Paoletta sulla spiaggia di Frege-

⁶ Cit. in *Fellini & Dante. L'aldilà della visione. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 29-30 maggio 2015*, Ravenna, Sagep, 2016, p. 7.

⁷ Gian Piero Brunetta, *Padre Dante che sei nel cinema*, in *Dante nel cinema*, a cura di Gianfranco Casadio, Ravenna, Longo, 1996, pp. 21-22. Da ricordare la proposta di Barbara K. Lewalski, *Federico Fellini's "Purgatorio"*, «The Massachusetts Review», V (1964), 3, pp. 567-573, poi in *Federico Fellini: Essays in Criticism*, a cura di Peter Bondanella, New York, Oxford University Press, 1978, pp. 113-120, che interpreta il dittico composto da *La dolce vita* e *8 ½* come un'ascensione dall'inferno al purgatorio.

⁸ Cfr. Welle, *Fellini's Use of Dante in "La dolce vita"*, pp. 53-56, che nell'episodio rileva la citazione esplicita di *Inf.*, XXXIII, 5 e implicita di *Purg.*, VI, 76-78; sulla prima, in particolare, si vedano le osservazioni di Daniele Maria Pegorari, «Per dire» *la storia: Dante nella prosa contemporanea*, «Dante», VII (2010), pp. 115-147: 127.

ne dopo la sequenza dell'orgia. L'eros sfrenato dell'opera cinematografica rovescerebbe quello salvifico della *Vita nova*, che si chiude proprio sull'immagine con la quale ha inizio *La dolce vita*, il Cristo «per omnia saecula benedictus» (*Vita nova*, XLII), nel film in forma di statua oscillante sui tetti di Roma⁹.

Altre correlazioni di natura strutturale sono state proposte con *The Waste Land* di T. S. Eliot e *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi, opera quest'ultima già evocata a proposito dei progetti televisivi di Fellini¹⁰. Qui importa piuttosto ricordare il monito, formulato da Gian Piero Brunetta a proposito del dantismo del regista, a «non voler stabilire corrispondenze perfette», prendendo atto della «metabolizzazione dinamica e ampiamente contaminata del verbo dantesco»¹¹. Mai come nel caso de *La dolce vita* la trasposizione di testi letterari si attua come una forma di contaminazione e di ibridazione. Con formula felice, sempre Brunetta parla di «polveri sottili» che volteggiano nell'atmosfera de *La dolce vita*, spesso imprimendo deviazioni e rifrazioni impreviste alla fonte dantesca di illuminazione generale¹².

Così per la sequenza della statua di Cristo trasportata dall'elicottero sono stati proposti *L'aeroplano del papa* di Marinetti e *Zone* di Apollinaire, nel quale compare un Cristo-aviatore¹³. Per quella dell'ascensione di Sylvia e Marcello sulla cupola di San Pietro è Fellini stesso, come ricorda Mario Verdone, a evocare il «sonetto del Belli» nel quale «il campanone di San Pietro diffonde rintocchi ammonitori e minacciosi»¹⁴. Per la sequenza dell'orgia nella villa di Fregene è stato scomodato Sade¹⁵, ma si potrebbe evocare anche Castiglione, che inquadra il ritratto del perfetto cortigiano all'interno di una contesa sulla scelta del gioco più opportuno da praticarsi a corte: proprio come è invitato a fare Marcello Rubini, intellettuale anch'egli ormai di-

⁹ Cfr. Welle, *Fellini's Use of Dante in "La dolce vita"*, pp. 56-63.

¹⁰ Cfr. Robert Richardson, *La Dolce Vita: Fellini and T. S. Eliot*, in Id., *Literature and Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1969, pp. 105-116, poi con il titolo *Waste Lands. The Breakdown of Order*, in *Federico Fellini: Essays in Criticism*, pp. 103-112, interessante anche per il riferimento (*ibidem*, p. 105) al tema della spettatorialità (di Tiresia in Eliot e di Marcello Rubini in Fellini), sul quale si verrà tra breve; Eugenio Frongia, «*A Heap of Broken Images: Eliot, Dante, and Fellini's "La dolce vita"*», «*European Studies Journal*», II (1985), 2, pp. 52-64; Kevin Bongiorno, *Fellini's Pinocchio: La dolce vita*, relazione presentata nel 2018 alla South East Coastal Conference on Languages & Literatures (SECCLL).

¹¹ Brunetta, *Padre Dante che sei nel cinema*, pp. 13, 18.

¹² *Ibidem*, pp. 13-14.

¹³ Cfr. Alessia Ricciardi, *The Spleen of Rome: Mourning Modernism in Fellini's "La dolce vita"*, «*Modernism/Modernity*», VII (2000), 2, pp. 201-219: 205.

¹⁴ Mario Verdone, *Federico Fellini*, Milano, Il Castoro, 1994, p. 7.

¹⁵ Cfr. Antonio Costa, *Federico Fellini. La dolce vita*, Torino, Lindau, 2020² (I ed. 2010), p. 136.

sposto a servire senza remore il potere (la storia editoriale suffraga l'ipotesi: il libro di Vittorio Cian che segna un vero e proprio anno zero negli studi su *Cortegiano* è del 1951, l'edizione dell'opera a cura di Bruno Maier del 1955; in contemporanea la pubblicazione dei *Quaderni dal carcere* di Antonio Gramsci infiamma il dibattito su intellettuali e potere).

3. La critica più recente ha riconosciuto la suggestione di questi studi sulle fonti letterarie de *La dolce vita*, obiettando tuttavia l'impossibilità di dimostrarle *more geometrico*, e inoltre la loro applicabilità ad altre opere di Fellini¹⁶. Con riferimento all'influenza dantesca, non è forse il regista stesso a domandarsi retoricamente se i suoi film siano altra cosa da «discese all'inferno, con un barlume di paradiso?»¹⁷. Più in profondità, si è obiettato che lo sguardo 'verticale' sulla storia caratteristico della visione figurale di Dante è esplicitamente contraddetto dallo sviluppo orizzontale e scollegato degli episodi de *La dolce vita*, riflesso di una drammatica consapevolezza dell'insondabilità del reale¹⁸.

A queste critiche va aggiunta una constatazione: la ricerca delle fonti letterarie de *La dolce vita* di Fellini si è mossa su un piano che si potrebbe dire 'iconologico', ossia relativo ai soggetti o significati trasposti dal *medium* verbale a quello audiovisivo. Una trasposizione, come visto all'inizio, alla quale Fellini guardava con diffidenza, o al più con indifferenza. La presenza della letteratura, così vitale per il suo cinema, va dunque ricercata su un altro piano, diverso da quello 'iconologico'; o, per meglio dire, come suggerisce uno dei teorici più in vista degli studi di cultura visuale, William J. T. Mitchell, ritornando alle origini dell'iconologia, prima della sua elaborazione in metodo, quando Erwin Panofsky illustra i diversi livelli del soggetto o significato delle opere d'arte attraverso l'esempio di un «conoscente per la strada» che «saluta togliendosi il cappello»¹⁹. In questa 'scena primaria' la domanda

¹⁶ Cfr. Massimiliano Chiamenti, *Effigi di Dante e di Leopardi in Fellini*, «The Italianist», 2 (2004), pp. 224-237: 224-225.

¹⁷ Cit. in Jacqueline Risset, *Testimonianze: Federico Fellini*, in *Enciclopedia del cinema*, 5 voll., Roma, Treccani, 2003, vol. I, pp. 115-120: 120.

¹⁸ Per questa interpretazione cfr. Ricciardi, *The Spleen of Rome: Mourning Modernism in Fellini's «La dolce vita»*, p. 205; Salvatore Ritrovato, *Appunti per l'«Inferno». Dante, il cinema e l'opera che non c'è*, «Rivista di letteratura italiana», XXVI (2018), 3, pp. 37-47: 41-46. Di altra opinione Gian Piero Brunetta, per il quale «non esiste alcun altro corpus cinematografico (...) che, in maniera così continua, omogenea e coesa, consenta un'interpretazione figurale – proprio nel senso di Erich Auerbach – come quello felliniano» (*Padre Dante che sei nel cinema*, p. 14).

¹⁹ Cfr. William J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University Press, 2005, p. 48, con riferimento a Erwin Panofsky, *Iconography and Iconology*, in Id., *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, New York, Doubleday, 1955, p. 26.

non verte prioritariamente su cosa *significano* le immagini, ma su cosa *vogliono* le immagini (*What Do Pictures Want?* è il titolo di uno dei saggi più influenti di Mitchell). Le immagini non sono studiate prioritariamente come oggetti veicolanti dei significati (eventualmente desunti da fonti letterarie), bensì come soggetti dotati di sguardo: *Immagini che ci guardano*, con il titolo di un altro studio importante di Horst Bredekamp – e che ci salutano, pensando all'inizio e alla conclusione de *La dolce vita*.

Tutto questo trova d'altra parte riscontro in una linea interpretativa dell'opera di Fellini che risale a un importante critico cinematografico francese, Barthélemy Amengual, che già all'inizio degli anni Sessanta riassumeva l'itinerario del regista riminese nella formula «dallo spettacolo allo spettacolare». Il cinema di Fellini è ossessionato dallo spettacolo, messo in scena nelle sue infinite varianti, dal circo al *night-club*, dal teatro di strada al cinema nel cinema²⁰. Ma questa è soltanto la prima mossa di Fellini, perché la messa in scena dello spettacolo è preliminare a una seconda, che al contempo espande e nullifica la prima. Dallo spettacolo il regista passa allo spettacolare, che è il darsi della realtà come spettacolo²¹. In tal modo cade la separazione tra scena e platea, e con essa – avvenimento capitale – quella tra attore e spettatore. Appoggiandosi ad Amengual, Gilles Deleuze definisce il cinema di Fellini un «cinema del veggente», nel quale il personaggio non è impegnato in un'azione (come nelle «immagini-movimento» del cinema classico), bensì «è consegnato a una visione, che insegue o da cui è inseguito» (che è quanto il filosofo francese definisce «immagine-tempo»)²².

Superare l'appoggio iconologico (o, per meglio dire, tornare alle sue origini) consiste pertanto nel mettere tra parentesi la ricerca delle fonti lettera-

²⁰ Cfr. Barthélemy Amengual, *Itinéraire de Fellini: du spectacle au spectaculaire*, «Études cinématographiques», 28-29 (1963), pp. 3-26, ora in Id., *Du réalisme au cinéma*, anthologie établie par Suzanne Liandrat-Guigues, Paris, F. Nathan, 1997, pp. 379-399. Insiste ugualmente sulla percezione, in Fellini, del film in quanto film il contributo di Ben Lawton, *Fellini and the Literary Tradition*, in *Perspectives on Federico Fellini*, edited by Peter Bondanella – Carlo degli Esposti, New York-Toronto, G. K. Hall & Co. – Maxwell MacMillan, 1993, pp. 191-202.

²¹ Amengual, *Itinéraire de Fellini: du spectacle au spectaculaire*, p. 379.

²² Gilles Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985, trad. it. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1993² (I ed. 1989), pp. 12-13. Si muovono su questa linea le interpretazioni di Costa, *Federico Fellini. La dolce vita*; Veronica Pravadelli, *La dolce vita: opera mondo con spettatore*, «Imago: studi di cinema e media», VI (2015), 11, numero monografico: *I pensieri dell'immagine. Scritti in onore di Paolo Bertetto*, volume secondo, a cura di Enrico Carocci – Giorgio De Vincenti, pp. 89-99 (che descrive il «paradigma riflessivo» in atto nel film); Raffaele Pinto, *Beatrice, Fellini e «Gli uccelli»*, «Dante. Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri», II (2005), pp. 89-97 (che parla di «fantasmagorizzazione del mondo»).

rie dei *significati* dell'opera cinematografica, per mettersi in cerca di eventuali modelli di spettatorialità. Con ciò non s'intende ripudiare il minuzioso e talvolta illuminante lavoro di reperimento delle fonti letterarie di situazioni o personaggi, bensì smettere di considerarlo come fine a se stesso e iniziare a riferirvisi come a una *conferma* – anziché una *prova* – di riferimenti intermediali che si giocano su un altro piano.

4. È questo il caso del titolo del film, quella «dolce vita» divenuta un vero e proprio macrosegno culturale. Intanto occorre ricordare che Fellini arrivò a questa scelta dopo aver scartato diversi titoli di lavoro: *Moraldo in città e Moraldo '58* (che rimarcavano la continuità narrativa con la vicenda de *I vitelloni*); *Via Veneto*; *2000 dopo Cristo*; *Babilonia 2000*. Quanto a «dolce vita», testimoni attendibili come Zygmunt Barański e Robert Hollander ne hanno riconosciuta la matrice dantesca: in tre *loci* del *Paradiso* (IV, 35; XX, 48; XXV, 93) il sintagma designa la vita dei beati²³. Dante a sua volta ricalca, ribaltandola ideologicamente, la «dulcis vita» di Virgilio, che nell'*Eneide* (VI, 248) designa la vita terrena prematuramente perduta dai bambini collocati all'ingresso degli inferi. Come titolo il sintagma compare in una commedia in tre atti di Arnaldo Fraccaroli (Milano, Treves, 1914; prima rappresentazione sempre a Milano nel 1912) e, più prossima cronologicamente al film di Fellini, in una raccolta di «microcommedie» di Alfonso Dolce (Venezia, Vianelli, 1955). All'interno di opere della letteratura italiana, dalle origini a inizio Novecento se ne registrano novanta occorrenze, con particolare frequenza tra Quattro (quindici occorrenze) e Cinquecento (trentotto), epoche in cui il petrarchismo sfrutta l'ambiguità tra amor sacro e amor profano insita nell'allegoria d'amore stilnovista e dantesca. Tanta abbondanza di riferimenti ha spinto una delle voci più recenti del dibattito a liquidare la questione del dantismo del titolo, in quanto «il sintagma *dolce vita* (...) non è esclusivo di Dante»²⁴.

²³ Cfr. Zygmunt G. Barański, *The Power of Influence: Aspects of Dante's Presence in Twentieth-Century Italian Culture*, «Strumenti Critici», n.s., 3 (1986), pp. 343-376: 348-349 (dello stesso si veda anche il saggio *Anthitesis in Fellini's «I vitelloni»*, «The Italianist», 1, 1981, pp. 24-42, poi in *Perspectives on Federico Fellini*, pp. 70-86); di Robert Hollander si veda il commento a *Par.*, IV, 35, in *Dartmouth Dante Project*, <https://dante.dartmouth.edu/> (ultima consultazione il 24 febbraio 2025). Da osservare che Giuseppe Giacalone, nel 1968, commenta una terzina del *Purgatorio* (XXIV, 31-33) sotto l'evidente influsso del film di Fellini, quando parla del «malcostume della dolce vita di alcuni ceti sociali del Medioevo» (*Dartmouth Dante Project*). Da Talleyrand viene invece il titolo dell'edizione francese della pellicola, *La Douceur de vivre*.

²⁴ Chiamenti, *Effigi di Dante e di Leopardi in Fellini*, p. 225.

Proprio dalle peripezie dell'intertestualità (che in tal modo si candida a terreno per lo studio dell'intermedialità)²⁵ possono venire invece indicazioni preziose. È il caso della duplice occorrenza del sintagma «dolce vita» nei *Colloqui* di Guido Gozzano²⁶. Esso compare nel componimento eponimo della raccolta²⁷, che si apre con un abbastanza consueto rimpianto della gioventù perduta. Nella seconda sezione della poesia, però, si scrive che il «bel romanzo» (vv. 22 e 23) della gioventù non fu vissuto dall'io poetante, bensì da un suo doppio («fratello muto», v. 25; Elio Gioanola ha scritto che questi versi costituiscono «un sintetico manuale della fenomenologia del doppio»)²⁸. È la vita di questo doppio a essere qualificata come «dolce»; di essa l'io poetante fu semplice spettatore: «Egli ama e vive la sua dolce vita; / non io che, solo nei miei sogni d'arte, / narrai la bella favola compita» (vv. 35-37)²⁹. E conclude: «Non vivo. Solo, gelido, in disparte, / sorrido e guardo vivere me stesso» (vv. 40-41).

La seconda occorrenza del sintagma si trova in *Invernale*³⁰. Il componimento si apre con un'onomatopea scopertamente dantesca: «... cri... i... i... i... icch...» (v. 1). Il ghiaccio sul quale sta pattinando un'allegria brigata s'incrina. Tutti riguadagnano la riva, fuorché una donna, la quale imperiosamente comanda che l'io poetante resti con lei a volteggiare. Lui per un po' l'asseconda, poi si arrende: «Oh! Come, come, a quelle dita avvinto, / rimpiansi il mondo e la mia dolce vita» (vv. 25-26). Si rifugia allora anch'egli a riva, donde guarda la donna che continua a scivolare solitaria sulla superficie

²⁵ Per questo aspetto metodologico ci permettiamo di rinviare a Marco Maggi, *Comparazione letteraria e visualità*, in *Letteratura e arti visive. Atti delle Rencontres de l'Archet* (Morgex, 10-15 settembre 2018), Morgex, Centro studi storico-letterari Natalino Sapegno, 2020, pp. 24-32.

²⁶ Vi accenna di passaggio Pegorari, «*Per dire*» la storia: *Dante nella prosa contemporanea*, p. 126. Da segnalare la presenza del verso di *Par.*, XX, 46, incipitario della terzina in cui compare una delle occorrenze di «dolce vita», tra gli spogli danteschi di Gozzano (cfr. Marziano Guglielminetti – Mariarosa Masoero, *Spogli danteschi e petrarcheschi di Guido Gozzano*, «Otto/Novecento», VI, 1982, 2, pp. 169-258: 254, r. 966).

²⁷ Guido Gozzano, *I colloqui* (I), in TP, pp. 73-74.

²⁸ Elio Gioanola, *Gozzano: la malattia e la letteratura*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, pp. 321-342: 331.

²⁹ Evidente la presa di distanza tanto dal Praga di *Domus-Mundus*, III, presso il quale la «dolce vita» è quella dissipata del poeta («Ma lascia al fango e all'odio il mondo triste / e gli uomini perversi; / e se sospiri ancor sante conquiste / di santi versi, / deh, ripulisci all'amore il gioiello / della tua dolce vita, / deh, meschi il genio del poeta a quello / dell'eremita!»), quanto dal misticismo erotico del D'Annunzio di *Gorgon* («Io sentia dolce la vita / mia fluire ed i capelli / divenir gelidi, quasi / per un'ideal carezza, / da sottil fremito invasi»). Si richiama invece a Pascoli il verso 35: «vanno cantando, cantano, ed amano / la dolce vita» (*Abba*).

³⁰ Guido Gozzano, *Invernale*, in TP, pp. 84-85.

ghiacciata: «Ella restò, sorda al suo nome, / rotando a lungo nel suo regno solo» (vv. 31-32).

In *Invernale*, come ne *I colloqui*, Gozzano rovescia il significato del sintagma dantesco, attribuendolo a situazioni terrene anziché celesti. Curiosa è invece la consonanza del tema del doppio ne *I colloqui* con la duplice gloria, di anima e di corpo, destinata ai beati secondo Dante: «Dice Isaia che ciascuna vestita / ne la sua terra fia di doppia vesta; / e la sua terra è questa dolce vita» (*Par.*, XXV, 91-93). Da notare infine che, in entrambi i componimenti, l'io poetante è ridotto alla condizione di spettatore: di se stesso (del suo «fratello muto») ne *I colloqui*; della donna audace in *Invernale*.

5. Si sarebbe tentati di accostare *Invernale* alla scena più celebre di tutto il film, il bagno di Sylvia nella fontana di Trevi; tanto più che, in una delle prime versioni della sceneggiatura, Marcello avrebbe dovuto pronunciare alcuni versi di Jules Laforgue, uno dei poeti più amati da Gozzano³¹. Non è mancato d'altra parte chi, a proposito del tema dello «sdoppiamento dell'identità» nei racconti gozzaniani, ne ha ipotizzato l'influenza sui «grotteschi felliniani»³². Occorre tuttavia specificare che le opere di Gozzano non compaiono nella biblioteca di Fellini, e che egli stesso, interpellato sull'argomento da Costanzo Costantini, rispose vagamente di averne «letto forse qualche poesia a scuola»³³.

Più significative le parole che Marcello rivolge a Iris, eccentrica poetessa inglese, nella serata a casa di Steiner: «Qualche anno fa ho letto le sue poesie, quando pensavo di scriverne anch'io. Mi piacciono. Sono forti, nette. Non sembrano scritte da una donna»³⁴. L'ultima frase citata riecheggia un passo misogino di una lettera nella quale Guido Gozzano, proiettandone l'immagine su quella di Saffo, assegna ad Amalia Guglielminetti «il primissimo posto, non fra le donne (fra le donne Ella non ha competitori: *le donne non sanno scrivere*) ma fra gli ingegni virili di più belle speranze»³⁵. Vale la pena ricor-

³¹ Cfr. Costa, *Federico Fellini. La dolce vita*, p. 76. Altro punto di contatto è la passione mai spenta per la letteratura per ragazzi, da Verne a Yambo (per Gozzano si veda Mariarosa Masoero, *In bicicletta con Yambo*, in Ead., *Guido Gozzano: libri e lettere*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 41-47).

³² Flaminio Di Biagi, *L'altra "maschera" di Gozzano: i racconti*, in TR, pp. 7-36: 31.

³³ *Fellini. Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini*, Roma, Editori Riuniti, 1996 (ed. or. *Conversations avec Federico Fellini*, Paris, Éditions Denoël, 1995), p. 76. Da ricordare il «crepuscolarismo» della sequenza della visita a Roma da parte del padre di Marcello Rubini sul quale discetta Elio Vittorini, *Appunti sulla «Dolce Vita»*, in Costa, *Federico Fellini. La dolce vita*, pp. 180-183: 181.

³⁴ Cfr. *Fellini. Raccontando di me*, p. 42.

³⁵ Guido Gozzano ad Amalia Guglielminetti, Genova, 5.6.1907, in LAG, p. 12.

dare che l'epistolario tra i due poeti era stato pubblicato da Spartaco Asciamprenner nel 1951, e che alla loro combattuta *liaison* (così come all'oscillare di Gozzano tra poesia e giornalismo, altro tratto in comune con il personaggio di Marcello Rubini) era riservata grande attenzione nella biografia *La vita e i pallidi amori di Guido Gozzano* di Walter Vaccari, pubblicata nel 1958 e dunque fresca di stampa all'epoca della stesura della sceneggiatura.

È curioso poi osservare come la critica felliniana abbia spesso interpretato *La dolce vita* in chiave per così dire gozzaniana. Amengual accosta l'assimilazione felliniana di vita e cinema al precetto fondamentale delle poetiche post-baudelairiane: «La vie copie la littérature, pensait-on audacieusement du temps où le film n'avait point encore conquis droit de cité au Parnasse. Plus farouchement, Fellini exige que la vie soit cinéma»³⁶. Nell'Italia di inizio Novecento era stato proprio Gozzano a insistere su tale principio: «Non la vita foggia la letteratura: la letteratura foggia la vita»³⁷. Deleuze, dal canto suo, osserva che «le visioni di Fellini sono inseparabili da un "empatia", da una simpatia soggettiva (sposare anche la decadenza che porta a amare solo in sogno o nel ricordo, simpatizzare con quel genere d'amori ...)»³⁸. È il genere d'amori che solo sembra possibile per il poeta de *L'amica di Nonna Speranza*: «Ove sei / o sola che, forse, potrei amare, amare d'amore?» (vv. 109-110).

6. Altri dati di natura contestuale consentono di precisare il 'gozzanismo' de *La dolce vita*, a partire dalla partecipazione alla realizzazione del film, per quanto non accreditata, di Giansiro Ferrata, che come Elio Vittorini, Raffaele Crovi e il pittore Rinaldo Geleng affiancò il *pool* ufficiale degli sceneggiatori (Federico Fellini stesso, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli e Brunello Ron-di come collaboratore)³⁹. Molto più tardi, nel 1977, nell'ambito della sua attività editoriale per Mondadori, Giansiro Ferrata curò una raccolta di *Poesie scelte* di Gozzano, tra le migliori delle quali egli collocava proprio *Invernale*, «apologo (...) magnificamente concertato, da cui prendono il volo accenti vibranti di liricità»⁴⁰.

³⁶ Amengual, *Itinéraire de Fellini: du spectacle au spectaculaire*, p. 388.

³⁷ Guido Gozzano, *Intossicazione*, in AD, p. 67.

³⁸ Deleuze, *L'Image-temps*. *Cinéma 2*, trad. it. *L'immagine-tempo*. *Cinema 2*, p. 17.

³⁹ Cfr. Kezich, *Su «La Dolce Vita» con Federico Fellini*, p. 39. Oltre alla voce di Franco D'Intino contenuta nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, 46 (1996), sulla figura dell'intellettuale milanese si veda Isotta Piazza, *Giansiro Ferrata: una lunga giovinezza*, in *Protagonisti nell'ombra: Bonchio, Brega, Ferrata, Gallo, Garboli, Ginzburg, Mauri, Pocar, Porzio*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Unicopli, 2012, pp. 55-75.

⁴⁰ Giansiro Ferrata, *Prefazione*, in Guido Gozzano, *Poesie scelte*, Milano, Mondadori, 1977, pp. 7-30: 15.

L'indicazione non consente di procedere oltre, non fosse che il nome di Giansiro Ferrata si lega a quello del poeta che forse più consapevolmente, prima di Eugenio Montale, ha ripensato l'eredità gozzaniana: Vittorio Sereni. Ferrata e Sereni si conobbero a Milano negli anni Trenta nel circolo di Antonio Banfi; si passarono il testimone come redattore letterario della rivista «Corrente» (Giansiro sostituendo Vittorio, che nel 1939 partiva militare); collaborarono per decenni in Mondadori, sino ad assumere per un breve periodo, dal 1969, la direzione della collana dei «Meridiani».

Proprio negli anni universitari Sereni aveva iniziato il proprio apprendistato poetico, testimoniato da una raccolta di versi dal titolo indubitabilmente gozzaniano: *Pochi scherzi di sillabe e versi*. La devozione al poeta piemontese era in seguito evoluta in ragionata riflessione critica nella tesi di laurea *La poetica e la poesia di Gozzano*, discussa all'Università degli Studi di Milano nell'anno accademico 1935-1936, relatore Antonio Banfi. Il dattiloscritto, conservato presso l'Archivio Vittorio Sereni a Luino, consta di tre sezioni, delle quali la prima ha per titolo *La "dolce vita"* (pp. 12-83 bis); seguono *La poesia* (pp. 85-298) e *Situazione di Gozzano* (pp. 300-343). La «dolce vita» gozzaniana è per il giovane Sereni «una strana vicenda di immagine tra creature» (poiché, come chiarisce in nota, «il poeta non è creatura, ma immagine fra creature») ⁴¹. Il «canticchiato melodramma giocoso» de *La via del rifugio* e soprattutto dei *Colloqui* assume agli occhi del laureando Sereni un'«importanza pratica», un «valore di soluzione dell'esistenza incompleta» ⁴²:

A prima vista si potrebbe pensare a un proposito d'evasione nella poesia; e se fosse così ci si fermerebbe addirittura a considerare ciò che in poesia s'è concretato. Invece un'attenzione maggiore rivela una più radicale fiducia in quel canticchiato melodramma giocoso: quella di darsi, attraverso di esso, una vita; di supplire alla mancata adesione col mezzo di una fisionomia costruita, d'una figura interposta, mossa per invisibili fili ⁴³.

Franco Fortini ha segnalato l'importanza nella poesia di Sereni di procedimenti tecnici di natura filmica. Paolo Baldan, a sua volta, li ha ricondotti alla lezione gozzaniana, alla «precocissima sensibilità» del poeta piemontese verso il mezzo cinematografico ⁴⁴; sensibilità che, attraverso la costellazione milanese Ferrata-Sereni, si prolunga – non senza divergenze – sino a Felli-

⁴¹ Vittorio Sereni, *La poetica e la poesia di Guido Gozzano*, tesi di laurea, R. Università degli Studi di Milano, Anno Accademico 1935-1936, relatore prof. Antonio Banfi (Biblioteca Comunale di Luino, Archivio Vittorio Sereni), p. 6.

⁴² *Ibidem*, p. 319.

⁴³ *Ibidem*, p. 50.

⁴⁴ Baldan, *Gozzano «petit maître» di Sereni (lo «scalpore» di una tesi)*, p. 48.

ni. Perché se è vero che, sul tema dell'accostamento di cinema e letteratura, non potrebbero darsi opinioni più distanti: secondo Fellini, lo si ricorderà, il cinema non ha bisogno della letteratura, mentre secondo Gozzano «il cinematografò è un'industria che ha bisogno dell'arte»⁴⁵; cionondimeno, lo 'spettacolare' felliniano, il manifestarsi della realtà come spettacolo e il tramutarsi dell'attore in spettatore, replica familiari posture gozzaniane.

Una labile traccia di questa costellazione sommersa riemerge in *Un posto di vacanza*, poemetto di Sereni pubblicato nella raccolta *Stella variabile* (1981). Nella sesta sezione, il poeta descrive la preda di una battuta di pesca:

L'ombra si librava appena sotto l'onda:
bellissima, una razza, viola nel turchino
sventolante lobi come ali.
Trafitta boccheggiava in pallori, era esanime,
sconciata da una piccola rosa di sangue
dentro la cesta, fuori dal suo elemento⁴⁶.

Bianca Maria Frabotta ha riconosciuto in questi versi un'*ekphrasis* della scena conclusiva de *La dolce vita*, quella in cui appare un «mostro marino» spiaggiato⁴⁷. Piero Gherardi, lo scenografo del film, descrisse il pesce proprio come «una specie di grande razza»⁴⁸. Altre spie rinviano a questa scena felliniana. L'ultimo verso della sezione precedente indica l'«ora del tempo» come «la non più dolce stagione» (V, v. 48). Pochi versi dopo la descrizione della razza si accenna invece a un «interlocutore (...) della riva di là», da identificarsi con Franco Fortini, il quale evoca Paoletta che gesticola verso Marcello sulla spiaggia; con la differenza che, in Sereni, l'interlocutore, in precedenza prodigo di messaggi, «da un po' non dà più segni» (VI, vv. 27-28).

⁴⁵ Guido Gozzano, *Il nastro di celluloido e i serpenti di Laocoonte*, in AD, p. 206.

⁴⁶ Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, VI, vv. 1-6, in Id., *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1982² (I ed. 1981), p. 51.

⁴⁷ Riporta l'informazione Elisa Donzelli, *Vittorio Sereni: per una genealogia della paura*, in *Vittorio Sereni. Un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, p. 235 nota 27.

⁴⁸ Cfr. Kezich, *Su «La Dolce Vita» con Federico Fellini*, p. 146. Tra i precedenti dell'immagine – indifferentemente rappresentazioni o *realia*, per tornare all'assunto iniziale – si potrebbero addurre un dipinto di Turner dal titolo *Sunrise with Sea Monsters* e il «mostro marino» apparso sulla spiaggia di Rimini negli anni dell'adolescenza del regista, al quale Achille Beltrame dedicò una delle sue celebri illustrazioni per la «Domenica del Corriere» (fig. 24).



Quasi un mostro! Attirati da una grande massa scura che affiorava sulle onde, tre pescatori hanno scoperto presso la spiaggia di Rimini un grosso mostro marino, e dopo una faticosa lotta sono riusciti a stordirlo e a trarlo a riva. L'animale catturato, che nonostante i suoi tre metri di lunghezza e i dieci quintali di peso ha una bocca piccolissima, è un "pesce-luna", rarissimo nei nostri mari. (Disegno di A. Beltrame)

Fig. 24. Achille Beltrame, illustrazione per «La Domenica del Corriere» del 29 aprile 1934. La didascalia reca: «Quasi un mostro! Attirati da una grande massa scura che affiorava sulle onde, tre pescatori hanno scoperto presso la spiaggia di Rimini un grosso mostro marino, e dopo una faticosa lotta sono riusciti a stordirlo e a trarlo a riva. L'animale catturato, che nonostante i suoi tre metri di lunghezza e i dieci quintali di peso ha una bocca piccolissima, è un "pesce-luna", rarissimo nei nostri mari.»

CODA

Le forme intermedie di Gozzano abitano una dimensione temporale interstiziale, che nella rievocazione *Torino del passato* lo scrittore evoca come il «mistero del non essere più, del non essere ancora»¹. Ombra tra le ombre, il narratore si aggira per le strade e le piazze della città del Seicento; vede senza essere visto, in una posizione liminare tra presente e passato in cui le due dimensioni, interferendo, di fatto annullano la sua esistenza. Egli vive il tempo della «quinta stagione», «il più segreto (...) diapason lirico» gozzaniano, secondo Calcaterra: «Non più inverno, non primavera ancora»².

Lungo i percorsi altrettanto misteriosi dell'ispirazione poetica, a pochi anni e molte leghe di distanza è Marina Cvetaeva a riattivare l'immagine in una dedica a Boris Pasternak: «Al mio fratello nella quinta stagione dell'anno, nel sesto senso e nella quarta dimensione»³. Lo ricorda Franco Marcoaldi nelle note a un poemetto portato in scena da Marco Baliani, che elegge la «quinta stagione» a vessillo della «conturbante / quanto inedita stagione» presente⁴.

La quinta stagione è l'emblema della condizione contemporanea: alla lettera, come ha suggerito Giorgio Agamben⁵, la condizione della contemporaneità, dell'anacronismo in cui passato e presente si stratificano e interferiscono reciprocamente: «(...) La quinta stagione / sparglia le carte di conti-

¹ Gozzano, *Torino del passato*, p. 191 (altre occorrenze sono indicate a p. 190 nota 22).

² Guido Gozzano, *La quinta stagione*, in AD, pp. 37-41: 37 (altre occorrenze alle pp. 37-38 nota 4). Cfr. Calcaterra, *Le opere e il poeta*, pp. VII-XXXIV: XVII; Id., *Gozzano e la «quinta stagione»*, «Gazzetta del Popolo», 14 settembre 1951, p. 3.

³ Marina Cvetaeva, *Izbrannye proizvedenija*, cit. in Ead., *Sette Poemi*, a cura di Paola Ferretti, Torino, Einaudi, 2019, p. 211.

⁴ Franco Marcoaldi, *Quinta stagione. Monologo drammatico*, Torino, Einaudi, 2020, III, p. 11; il riferimento a «la Marina simbolista» è sciolto nell'autocommento a p. 65, ove Gozzano non è citato, sebbene l'autore confessi che «le citazioni a lui più care sono quelle volutamente lasciate sotto traccia».

⁵ Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*.

nuo, / avanti e indietro: è come / il mantice affannoso / di una fisarmonica stonata, / e senza fiato, che contrae / e dilata, cancella / e sovrappone le diverse età. / Tutto è contemporaneo (...)»⁶. L'effetto di tale contrazione e dilatazione, cancellazione e sovrapposizione, è la trasformazione della realtà in immagine, intesa come fugace apparizione localizzata nella terra di nessuno tra il non essere più e il non essere ancora. Il processo è stato descritto con particolare efficacia da Paulo Barone, in un libro che, come già ricordato, a Gozzano dedica pagine illuminanti:

Consegnata a una simile fugacità è come se ogni cosa avesse già finito di avvenire, avesse già raggiunto il momento culminante del suo percorso, fosse diventata tutto quello che poteva diventare, e, ormai inamovibile per esaurimento di tutto il suo possibile, si limitasse a un continuo, minuscolo sussulto verticale tra questa sua fisionomia ormai del tutto rifinita e la sua disintegrazione, tra il suo essere già scomparsa e la sua riapparizione momentanea. Alla fin fine un semplice riflesso, una concomitanza inaspettata, o forse soltanto un impercettibile barcollamento: non più la forma consueta, ma l'*immagine* delle cose. Un modo d'essere inspiegabile, senza capo né coda, che non si lascia raccontare o organizzare in una storia, né mettere bene a fuoco, lì dove il senso si sospende e la continuità lineare delle cose s'interrompe, il luogo d'elezione delle immagini⁷.

Le forme intermedie di Gozzano vanno annoverate tra le più precoci manifestazioni dell'epoca delle immagini del mondo (del convertirsi del mondo in immagini), al pari delle *Nymphéas* di Claude Monet secondo l'interpretazione del professor Mondrian Kilroy in *City* di Alessandro Baricco. Secondo Kilroy, la soluzione escogitata da Monet per «dipingere il niente» consiste nel collocare le ninfee del giardino di Giverny in «una zona franca tra ciò che era e ciò che non era più»:

Dovette essere per lui una tale ossessione, dipingere il niente, che, riletti a posteriori, tutti i suoi ultimi anni di vita ne sembrano posseduti – come interamente assorbiti. (...) Non dovette sfuggirgli che la soluzione del problema non era ottenere il nulla saltando il reale (qualsiasi pittura astratta è in grado di fare una cosa del genere), ma piuttosto ottenere il nulla attraverso un processo di progressivo decadimento e dispersione del reale. Capì che il nulla che cercava era il tutto, sorpreso in un istante di momentanea assenza. Lo immaginava come una zona franca tra ciò che era e ciò che non era più⁸.

⁶ Marcoaldi, *Quinta stagione*, IX, pp. 40-41.

⁷ Barone, *Benares. Atlante del XXI secolo*, p. 11; sul viaggio in India di Gozzano le pp. 126-131.

⁸ Alessandro Baricco, *City*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 95; un acuto commento a queste pagine in Krešimir Purgar, *Iconologia e cultura visuale. W.J. T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*, Roma, Carocci, 2019, pp. 195-219.



Fig. 25. Ottonella Mocellin e Nicola Pellegrini, *Zwischen nicht mehr und noch nicht*, 2021. Camicie di cotone ricamate e grucce in legno disegnate, cm 76 × 172 circa.

Gozzano ha ispirato artisti visuali fittizi e reali, dall'anonimo creatore di un'installazione dal titolo *Le rose che non colsi in Panorama* di Tommaso Pincio, al conterraneo Ugo Nespolo⁹. Ci soffermiamo in conclusione su un'opera sulla quale la sua influenza non è denunciata ed è al più indiretta e 'atmosfera', ma che consuona singolarmente con il «diapason fondamentale» della sua poetica. Si intitola *Zwischen nicht mehr und noch nicht* (2021), 'tra il non più e il non ancora', ed è stata realizzata da Ottonella Mocellin e Nicola Pellegrini (fig. 25). L'opera si compone di due camicie di cotone ricamate con relative grucce in legno disegnate: sui tessuti sono rappresentati settori di una mappa di Berlino, città nella quale gli artisti si sono trasferiti; sul legno delle grucce sono scritte le parole «Family» e «Fracture». *Zwischen nicht mehr und noch nicht* è parte di un progetto di Mocellin e

⁹ Tommaso Pincio, *Panorama. Un prologo*, Palermo, Sellerio, 2024 (2015), p. 15; Ugo Nespolo, *Illustrare Gozzano. Saltellando qua e là alla ricerca delle fonti*, in «L'immagine di me voglio che sia». *Guido Gozzano cento anni dopo. Convegno internazionale* (Torino, 27-29 ottobre 2016), a cura di Mariarosalia Masoero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 15-26.

Pellegrini intitolato *The Wall Between Us*, dedicato ai temi dell'appartenere, del riparare e alla politica degli affetti¹⁰. Come in precedenti progetti¹¹, anche in questo caso il punto di partenza è rappresentato dall'esperienza degli artisti in quanto genitori adottivi di una bambina e un bambino nati in Vietnam; attorno a esso si dispongono concentricamente la storia di fratture e ricomposizioni della città di Berlino, e quella della comunità della diaspora vietnamita che la abita, anch'essa segnata dalle ferite della Guerra fredda. Il tempo interstiziale tra il non essere più e il non essere ancora è dunque tanto quello familiare della frattura rispetto ai contesti di origine dei figli e della generazione di nuovi legami nella famiglia adottiva, quanto quello politico del vissuto delle comunità diasporiche. Nel posizionarsi nello scambio attivato con il progetto, Mocellin e Pellegrini forniscono i lineamenti di un'etica e di una politica del non essere più e del non essere ancora: si tratta «di abitare in confine tra biografia ed autobiografia, di cui il muro (...) è il luogo simbolico»; quindi «di trovare quell'intersezione tra teoria e poesia (...) come spazio di resistenza, (...) modo di guardare attraverso le culture, le affiliazioni politiche e le preoccupazioni identitarie»; infine di «scegliere la terra di nessuno come luogo privilegiato per la relazione» e «frequentare questo spazio di mezzo che accoglie la nostra esitazione»¹².

¹⁰ Ottonella Mocellin – Nicola Pellegrini, *The Wall Between Us*, Gallarate, MA*GA, 17 ottobre 2021-9 gennaio 2022; collegata alla mostra è la pubblicazione *The Wall Between Us. L'appartenere, il riparare e la sua politica degli affetti*, Berlin, Savvy Contemporary – Archive Books, 2021 (l'opera *Zwischen nicht mehr und noch nicht* è riprodotta a p. 133).

¹¹ Ottonella Mocellin – Nicola Pellegrini, *Messico familiare*, catalogo edito in occasione della mostra a cura di Francesca Pasini, Torino, Fondazione Merz, 19 gennaio-28 febbraio 2010.

¹² Ottonella Mocellin – Nicola Pellegrini, *Come lo spazio tra noi e l'orizzonte infinito*, in Mocellin – Pellegrini, *The Wall Between Us*, pp. 128-138: 136.

INDICE DEI NOMI

- Agamben Giorgio, 62n, 69n, 89n
 Ajello Epifanio, viIn, 37n, 41n
 Albizu Cristina, 17n
 Alfieri Benedetto, 4
 Alfieri Vittorio, 8n
 Alighieri Dante, 75-77, 79, 81, 83
 Amatulli Margareth, 37n
 Amengual Barthélemy, 80 e n, 84 e n
 Andreoli Annamaria, 26n, 70 e n, 71n
 Angell Samuel, 57, 58
 Apollinaire Guillaume, 78
 Argan Giulio Carlo, 14n
 Ariosto Ludovico, x, 54, 56n, 57n
 Arns Inke, 24n
 Arrigoni Luigi Ernesto, viIn, 37 e n, 40n
 Asciamprener Spartaco, 2n, 84
 Aspden Suzanne, 31n
 Auerbach Erich, 79n
 Azorín (José Augusto Trinidad Martínez Ruiz), 6

 Baldan Paolo, 3n, 85 e n
 Baldini Antonio, 3n
 Baldissoni Giusi, 17n
 Baliani Marco, 89
 Banfi Antonio, 85 e n
 Barański Zygmunt, 81 e n
 Barbari Jacopo de', 31n
 Bàrberi Squarotti Giorgio, 38n
 Barberini (famiglia), 73
 Baretti Giuseppe, 8 e n
 Baricco Alessandro, 90 e n

 Barone Paulo, 54 e n, 90 e n
 Bassani Giorgio, 3n
 Basso Alessandro, 6n
 Baudelaire Charles, 5
 Baudrillard Jean, 26
 Beato Angelico, 27-29, 31
 Belli Giuseppe Gioachino, 78
 Bellini Eraldo, 8 e n, 10 e n
 Belpoliti Marco, 3n, 5n
 Beltrame Achille, 86n, 87
 Bénichou Anne, 24n
 Benjamin Walter, viii e n, ixn, 21 e n, 22n, 26 e n, 36n, 54, 62
 Bernhart Walter, 31n
 Bertazzoli Raffaella, 70n
 Betti Liliana, 75n
 Biancalana Simona, 6n
 Bing Gertrud, ixn
 Bistolfi Leonardo, 13
 Blatt Ari J., 36n
 Boehm Gottfried, 27n
 Boggione Valter, viIn, 3n, 17n
 Boine Giovanni, 7 e n
 Boito Arrigo, 40
 Bologna Corrado, viiiIn, x
 Boltraffio Giovanni Antonio, 31n
 Bondanella Peter, 77n, 80n
 Bongiorni Kevin, 78n
 Borgese Giuseppe Antonio, 3n
 Borzoni Sandro, 7n
 Bosella Emilio, 40
 Bossina Luciano, 11n
 Botticelli Sandro, 31n

- Bouts Dieric, 31n
 Bredekamp Horst, 53n, 69 e n, 80
 Bricco Elisa, 38n
 Brugnara Gabriella, 71n
 Brunetta Gian Piero, 77-79
 Bruyn Bartholomäus, 31n
 Burgkmair Hans, 31n

 Calasso Roberto, 69n, 70n
 Calcaterra Carlo, 4, 6 e n, 20n, 25n, 33, 35, 56n, 89 e n
 Calì Sara, 3n
 Calvino Italo, 75n, 76
 Camilletti Fabio, 69n
 Cammarata Valeria, viiIn, x, 38n
 Canavaggio Jean, 6n
 Cangiano Mimmo, 14n
 Cantelmo Marinella, 71n
 Carducci Giosuè, 2, 3
 Careri Giovanni, ixn, xn, 44
 Carlo III di Spagna, 73
 Carlo Emanuele I di Savoia, 25
 Carocci Enrico, 80n
 Caronia Sabino, 70n
 Carrara Giuseppe, 38n, 46n
 Casadio Gianfranco, 77n
 Casanova Giacomo, 76
 Casella Angela, 45n
 Castellamonte Amedeo di, 4
 Castellani Emilio, 66n
 Castelnuovo Enrico, 13n, 14n
 Castiglione Baldassarre, 78
 Cavalloro Valeria, 6n
 Cavazzoni Ermanno, 76
 Cervantes Miguel de, 3, 6, 8 e n, 9
 Chiamenti Massimiliano, 79n
 Chiodi Stefano, 17n
 Cian Vittorio, 79
 Cicala Fabio, 25n
 Ciccuto Marcello, x
 Cima Leandro, 2n
 Cinquegrani Alessandro, 70n
 Cloud Stefan *vedi* Soffici Ardengo
 Coglitore Roberta, viiIn, x, 38n

 Collodi Carlo, 78
 Comencini Luigi, 76
 Cometa Michele, viii-XI, 27n, 31n, 32n, 38n, 62 e n
 Conrieri Lilita, 2n
 Conte Floriana, 9n
 Contorbia Franco, viiIn, 20n
 Cortellessa Andrea, 47 e n
 Costa Antonio, 78n, 80n, 83n
 Costantini Costanzo, 83
 Cranach Lucas il Vecchio, 31n
 Crovi Raffaele, 84
 Cvetaeva Marina, 89 e n

 d'Andrade Alfredo, 4, 5, 60n
 d'Annunzio Gabriele, x, 1-3, 26 e n, 57n, 70 e n, 71n, 82n
 De Donato Gigliola, viiIn
 De Frenzi Giulio, 1n
 degli Esposti Carlo, 80n
 Deleuze Gilles, 80
 Della Coletta Cristina, viiIn
 De Marchi Alberto, 35
 Denis Sébastien, 53n
 De Rienzo Giorgio, 15n
 De Vincenti Giorgio, 80n
 Di Biagi Flaminio, 38 e n, 83n
 Didi-Huberman Georges, 17n, 32n, 53n, 69n
 D'Intino Franco, 84n
 Diodoro Siculo, 72
 Dionisotti Carlo, 25n
 Di Pastena Enrico, 6n
 Dolce Alfonso, 81
 Dolfi Anna, viiIn
 Donno Ruben, 9n
 Donzelli Elisa, 86n
 Duchamp Marcel, 52
 Dürer Albrecht, vii e n, 45-47

 Eliot Thomas Stearns, 78 e n
 Elkins James, ix
 Emo C., 15n, 19n, 30
 Esposito Edoardo, 1 e n, 5n, 6n, 87n

- Esposito Frank Maria, viin
Euripide, 66, 70n
- Farini Claudia, 36
Fellini Federico, 75-81, 83, 84, 86
Ferrata Giansiro, 84 e n, 85
Ferretti Gian Carlo, 84n
Ferretti Paola, 89n
Ferrettini Ernesto, 46n
Flach Sabine, 32n
Flaiano Ennio, 76, 84
Flaubert Gustave, 3, 76
Fogazzaro Antonio, 1
Fortini Franco, 85, 86
Frabotta Bianca Maria, 86
Fraccaroli Arnaldo, 81
Fraccaroli Giuseppe, 21 e n
Freedberg David, 53n
Freud Sigmund, ixn, 70
Frongia Eugenio, 78n
Fusillo Massimo, 53n
- Ganni Enrico, 21n
Gapps Stephen, 24n
Garau Sara, 38n
Garboli Cesare, 5n
Geleng Rinaldo, 84
Getto Giovanni, 4 e n, 6n, 17n, 60n
Gherardi Piero, 86
Ghezzani Alessandra, xi
Giacalone Giuseppe, 81n
Giacosa Giuseppe, 26
Giani Giovanni, 13
Gibellini Pietro, 70n, 71n
Gioanola Elio, 82 e n
Giorgieri Contrì Cosimo, 1
Giovannelli Laura, xi
Gnoli Domenico, 1
Goethe Johann Wolfgang von, 21, 66 e n, 72
Gombrich Ernst H., 14n
Gozzoli Benozzo, 16, 20
Graf Arturo, 4 e n, 6, 25n, 56 e n
Gramsci Antonio, 79
- Grazioli Elio, 52n
Grazzini Giovanni, 76n
Gregorovius Ferdinand, 66 e n
Gross Kenneth, 53n
Grosso Giacomo, 13
Guarini Guarino, 4
Guerra Tonino, 76
Guglielminetti Amalia, 1 e n, 36 e n, 83 e n
Guglielminetti Marziano, viin, 2n, 4n, 13 e n, 16n, 45n, 54 e n, 70 e n, 82n
Guillén Claudio, 76n
- Harris William, 57
Havely Nick, 69n
Heffernan James A. W., 27n
Héredia José-Maria, 16
Herman Jacobs Fredrika, 53n
Hitchcock Alfred, 53
Holbein Hans il Giovane, 31n
Hollander John, 27n
Hollander Robert, 81 e n
Horn Gabriele, 24n
Huysmans Joris-Karl, ix, 14, 28, 29n
- Isaia, profeta, 83
Italiano Chiara, 58 e n
- Jammes Francis, 2
Jean d'Orléans, 14
Jensen Wilhelm, 70
Juvarra Filippo, 4
- Kafka Franz, 76
Kezich Tullio, 76n, 84n, 86n
Kirchmayr Raoul, 69n
- Laforge Jules, 83
Lawton Ben, 80n
Levi Primo, 3n
Lewalski Barbara K., 77n
Liandrat-Guigues Suzanne, 80n
Lodato Suzanne M., 31n
Lorenzini Niva, 26n

- Lorrain Jean, 11
 Lotto Lorenzo, 13, 26, 31n
 Lütticken Sven, 24n
 Luzzi Joseph, 17n

 Macrì Oreste, 25n
 Macrino d'Alba, 13
 Maestro della Morte di Maria, 31n
 Maestro della Sacra Famiglia, 31n
 Maestro della Vita di Maria, 31n
 Maestro di Francoforte, 31n
 Maggi Marco, viiIn, 6n, 38n, 69n, 82n
 Maggia Filippo, 62n
 Maier Bruno, 79
 Mâle Émile, ix, 14, 23 e n
 Malle Louis, 76
 Manzoni Alessandro, 21
 Marcoaldi Franco, 89 e n, 90n
 Marfè Luigi, 38n
 Marinetti Filippo Tommaso, 78
 Marocco Maurizio, 25n
 Masoero Mariarosa, 82n, 83n, 91n
 Matteo di Giovanni, 31n
 Mauceri Enrico, 57-61, 63-65, 68, 70n, 72
 Mauri Paolo, 2n, 5 e n, 6 e n, 25n
 Memling Hans, 23, 31n
 Mengoni Angela, 17n
 Mitchell William J. T., 27n, 79 e n, 80
 Mocellin Ottonella, 91, 92 e n
 Moliterni Fabio, x
 Monet Claude, 90
 Montale Eugenio, 85
 Morandini Francesca, 62n
 Moretto (Alessandro Bonvicino), 31n
 Münz-Koenen Inge, 32n

 Nagel Alexander, 17n
 Nerval Gérard de, 3
 Nespolo Ugo, 91 e n
 Nuvoli Giuliana, 56n, 71n

 Ossola Carlo, 53n
 Ovidio (Publius Ovidius Naso), 53, 70n

 Pacchioni Federico, 76 e n
 Pallottino Paola, 35, 36n, 43 e n, 44 e n
 Palma Jacopo il Vecchio, 31n
 Palmezzano Marco, 31n
 Panattoni Riccardo, 52n
 Panofsky Erwin, 79 e n
 Papapetros Spyros, 53n
 Papini Giovanni, 6-9
 Parker Louis Napoleon, 24
 Pascoli Giovanni, 3, 82n
 Pasini Francesca, 92n
 Pasolini Pier Paolo, 25n, 76
 Pasternak Boris, 89
 Pegorari Daniele Maria, 77n, 82n
 Pellegrini Nicola, 91, 92 e n
 Petronio (Gaius Petronius Arbiter), 76
 Pfothenhauer Helmut, 27n
 Piazza Isotta, 84n
 Pincio Tommaso (Marco Colapietro), 91 e n
 Pindaro, 72
 Pinelli Tullio, 84
 Pinotti Andrea, viiIn, ixn, 53n, 69 e n
 Pinto Raffaele, 80n
 Pinturicchio (Bernardino di Betto Betti), 26, 31n
 Pirandello Luigi, 70
 Pizzagalli Marta, x
 Poe Edgar Allan, 76
 Politi Raffaele, 72
 Pollone Eliana A., 38, 39, 46n
 Porcelli Bruno, 16n, 36n, 56n
 Praga Emilio, 82n
 Prandi Stefano, xi, 69n
 Pravadelli Veronica, 80n
 Prete Antonio, 26n
 Puccetti Valter Leonardo, 9n
 Purgar Krešimir, 90n
 Pusterla Fabio, xi

 Racine Jean, 70n
 Raffaello Sanzio, 13, 15, 31n
 Raimondi Ezio, 26n
 Rajewsky Irina O., 37n

- Ricciardi Alessia, 78n, 79n
 Richardson Robert, 78n
 Richter Mario, 8n
 Rico Francisco, 6n
 Riegl Alois, 4
 Risset Jacqueline, 77, 79n
 Ritrovato Salvatore, 79n
 Rizzarelli Maria, 38n
 Rocco Serafino, 57-69, 72
 Rodenbach Georges, ix, 36n, 37, 46, 52
 Rondi Brunello, 84
 Rossellini Roberto, 76
 Rossi Francesco, x, xi
 Rossi Valerio S., 25n
 Ryan Marie-Laure, 41, 42n, 44
- Saccenti Mario, 25n
 Sade Donatien-Alphonse-François, marchese di, 78
 Sanguineti Edoardo, viii e n, 3n, 4 e n, 17n, 36n, 54
 Savettieri Cristina, x, xi
 Schneegans Carl August, 73
 Sciutto Carlo, 40
 Seiland Alfred, 62
 Seneca (Lucius Annaeus Seneca), 66, 70n
 Serena Tiziana, 38n
 Sereni Vittorio, 85 e n, 86 e n
 Sergi Giuseppe, 13n
 Serra Francesca, x
 Severi Carlo, 53n
 Signorelli Luca, 31n
 Soffici Ardengo, ix, 8-11
 Soldati Mario, 6
 Somaini Antonio, viii n, ix n
 Spaziani Maria Luisa, 7, 8n
 Stimilli Davide, 69n
 Stoichita Victor I., 53 e n, 54
 Stollow Jeremy, 53n
 Streisand Marianne, 32n
 Swinburne Algernon Charles, 70n
- Talleyrand-Périgord Charles-Maurice, principe di, 81n
- Tescari Vega, 38n
 Tesio Giovanni, 46n
 Tettoni Leone, 25n
 Thovez Enrico, ix, 14 e n
 Tiedemann Rolf, 21n
 Tintoretto (Iacopo Robusti), 31n
 Tomasi di Lampedusa Giuseppe, 6
 Toulet Paul-Jean, 7, 8n
 Trojano Paolo Raffaele, 20 e n, 21 e n
 Tucci Francesca, 38n
 Turner William, 86n
 Tusa Vincenzo, 60n
- Unamuno Miguel de, 6-8
- Vaccari Walter, 84
 Vadim Roger, 76
 Vanden Berghe Dirk, 9n
 van Eyck Jan, 14, 31n
 Vangi Michele, 36n
 Venturi Lionello, 14n
 Vercellone Federico, 53n
 Verdone Mario, 78 e n
 Verduin Kathleen, 76n
 Verne Jules, 83n
 Virgilio (Publius Vergilius Maro), 81
 Vitale Sergio, viii n
 Vittone Bernardo Antonio, 4
 Vittorini Elio, 83n, 84
 Vivarini Bartolomeo, 31n
- Warburg Aby, ix e n, x, 44, 69 e n
 Weigel Sigrid, 69n
 Welle John P., 76-78
 Wharton Edith, 5
 Wolf Werner, 31n
 Wölfflin Heinrich, 4
 Wood Chris, 17n
- Yambo (Enrico de' Conti Novelli da Bertinoro), 83n
- Zaccaria Gino, 25n
 Zambon Francesco, 71n

Zanetti Giorgio, 70n

Zanzi Emilio, 13 e n, 14, 22n

Zanzotto Andrea, 76

Zeusi, 57n

TEMI E TESTI

Ultimi volumi pubblicati

215. ALESSANDRO VETTORI, *L'ascesa a Dio. Tipologie della preghiera nella Commedia di Dante*, traduzione di Paolo Scartoni, 2021, pp. xxvi-230.
218. CRISTOFANO GUIDINI, *Cantari sulla «Legenda Aurea» e altri (Rieti, Bibl. Paroniana, Ms. I.2.45)*, a cura di Attilio Cicchella – Thomas Persico, premessa di Concetto Del Popolo, con un saggio di Giuseppe Noto, 2022, pp. xxviii-584 (4 tavv.).
219. *La diplomazia delle lettere nella Roma dei Papi dalla seconda metà del Seicento alla fine dell'Antico Regime*, a cura di Silvia Tatti, con la collaborazione di Alviera Bussotti – Pietro Giulio Riga, introduzione di Francesca Fedi, 2022, pp. x-278 (Serie “Diplomazia delle lettere”).
220. *Religioni e parità di genere. Percorsi accidentati*, a cura di Alessia Lirosi – Alessandro Saggiaro, 2022, pp. xx-232 (Serie “Donne Fedi Culture”).
221. *Segni, sogni, materie e scrittura dall'Egitto tardoantico all'Europa carolingia*, a cura di Antonella Ghignoli – Maria Boccuzzi – Anna Monte – Nina Sietis, 2023, pp. xiv-226, 16 tavv. (Serie “Graphic Symbols, Written Words”).
222. LETIZIA PELLEGRINI, *Intus ed Extra. Un formulario epistolare delle clarisse bolognesi (1463-1467)*, con una presentazione di Gabriella Zarri, 2022, pp. xxii-150, 16 tavv.
223. PIETRO SECCHI, *Tra le fonti di Pico: strumenti per la concordia*, premessa di Stéphane Toussaint, 2023, pp. xiv-182.
224. JACQUES HEYMAN, *Skeletons. A Technical Autobiography Written for Instruction and Entertainment*, with a new Author's Foreword, 2022, pp. 152 (Serie “Between Mechanics and Architecture”).
225. *Diplomatici en travesti. Letteratura e politica nel 'lungo' Settecento*, a cura di Valentina Gallo – Monica Zanardo, 2022, pp. xiv-222 (4 tavv.) (Serie “Diplomazia delle lettere”).
226. MARTIN LUTERO, *Uno libretto volgare con la dichiarazione de li dieci comandamenti, del Credo, del Pater noster, con una breve annotatione del vivere christiano*, a cura di Stefania Salvadori, 2022, pp. lii-68.
227. GUIDO GOZZANO, *Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916*, edizione e commento a cura di Marco Maggi, 2023, pp. xxxviii-302.
228. ANTONIO PERRONE, *Il palinsesto della catastrofe. La metafora tra lirica e scienza nel Barocco meridionale*, 2023, pp. x-106.
229. ANTONIO URCEO CODRO, *Carmina inedita*, edizione, traduzione e commento a cura di Federico Cinti – Giacomo Ventura, con un saggio introduttivo di Giacomo Ventura, 2023, pp. xlii-88.
230. *Sagaci corde. Studi di filologia classica per Rosa Maria D'Angelo e Antonino Maria Milazzo*, a cura di Orazio Portuese, 2023, pp. xiv-574.
231. NINA SIETIS, *Alle origini della minuscola libraria greca*, 2024, tomo I, *Pratiche di scrittura e produzione libraria nel monachesimo studita*, pp. xvi-252; tomo II, *Catalogo dei manoscritti*, pp. viii-304, 40 tavv. (Serie “Graphic Symbols, Written Words”).
232. *L'Ebreo errante. Nuove prospettive su un mito europeo*, a cura di Fabrizio Franceschini – Serena Grazzini, 2023, pp. xvi-498, 16 tavv.

233. *Rivelazioni. Scritture di donne e per donne nell'Italia della prima età moderna*, a cura di Erminia Ardisino – Elisabetta Selmi, 2023, pp. xxvi-490 (Serie “Donne Fedi Culture”).
234. DAFNIFILO, *Canzoniere*, a cura di Benedetta Aldinucci, 2023, pp. xxxvi-96, 2 tavv.
235. MICHELE ANTONIO PLAZZA, *Flora Sardoia (1748-1788)*, saggio introduttivo, trascrizione del manoscritto autografo e note di Giancarlo Nonnoi, 2023, pp. x-398 (20 tavv.) (Serie “Testi e studi di storia delle idee e della cultura”).
236. ANDREA DI BIASE, *Nati da Adamo. L'esperienza dell'infelicità a partire da Port-Royal*, postfazione di Riccardo Campi, 2024, pp. x-186.
237. *L'Europa in crisi. Visioni politiche tra le due guerre*, a cura di Carmelo Calabrò, 2024, VIII-184.
238. *Fra le mura del chiostro. Microstorie e storie di vita quotidiana nei monasteri di clausura femminili (XV-XIX secc.)*, a cura di Paola Pogliani – Eleonora Rava, 2023, pp. xx-352 (Serie “Donne Fedi Culture”).
239. PROSPERO LAMBERTINI, *Notae de miraculis. Opera inedita sui fenomeni straordinari e magico-superstiziosi*, edizione del testo di Emidio Alessandrini, a cura di Valerio Grimaldi, postfazioni di Maria Teresa Fattori e di Riccardo Saccenti, 2024, pp. xxii-446.
240. RITA MAZZEL, *La fede dei mercanti al tempo di Lutero*, 2024, pp. xxii-118.
241. *Testo, supporto e sistema comunicativo. Dalla Grecia antica al web*, a cura di Laura Buzzegoli – Lucio Del Corso – Giulia Mirante – Rossella Villa, 2024, pp. xvi-342 (Serie “Graphic Symbols, Written Words”).
242. *La cognizione del dolore. Filosofia, letteratura, pedagogia*, a cura di Andrea Lamberti, 2024, pp. xiv-166 (Serie “Testi e studi di storia delle idee e della cultura”).
243. *La mente di Dante. Visioni, percezioni, rappresentazioni*, a cura di Alessandra Beccarisi – Manuela De Giorgi – Valter Leonardo Puccetti – Francesco Somaini, 2024, pp. xiv-462, 12 tavv.
244. *La fabbrica delle suore. Istituti religiosi femminili al lavoro tra '800 e '900*, a cura di Valentina Ciciliot – Liviana Gazzetta, 2024, xviii-206 (Serie “Donne Fedi Culture”).
245. *Dante nel Rinascimento europeo. Religione e politica*, a cura di Erminia Ardisino – Giovanna Cordibella, 2024, xviii-230.
246. LIVIA BRIASCO – ANETA SKALEC, *L'archivio di Paternmouthis. Scrivere documenti nella Syene tardoantica*, 2024, pp. xxiv-352 (Serie “Graphic Symbols, Written Words”).
248. *Mani e scritture, simboli e testi. Ricerche su fonti documentarie ed epigrafiche tardoantiche*, a cura di Maria Boccuzzi, 2024, pp. xvi-264, 28 tavv. (Serie “Graphic Symbols, Written Words”).
251. ARCANGELA TARABOTTI, *Inferno monacale*, a cura di Meredith K. Ray – Elissa B. Weaver – Lynn Lara Westwater, 2025, pp. xlvi-102.
252. *Diplomazia e comunicazione letteraria tra Spagna, Portogallo e Italia (1690-1815)*, a cura di Javier Gutiérrez Carou – Valeria G. A. Tavazzi, 2024, pp. xiv-234 (Serie “Diplomazia delle lettere”).
253. *La casa editrice Laterza e il suo archivio*, a cura di Giorgio Nisini, 2025, pp. xii-200.
254. RENZO SABBATINI, *Oltre il dispaccio. La quotidianità a Parigi, Madrid, Vienna nelle carte private di un ambasciatore (1720-1760)*, 2025, pp. xiv-258 (Serie “Diplomazia delle lettere”).
257. MARCO MAGGI, *Forme intermedie. Percorsi di cultura visuale nell'opera di Guido Gozzano*, 2025, pp. xiv-102.