

# Bloc notes 35



## Bloc notes 35

		<u>IMMAGINI di Manuela Petraglio</u>
Nando Snozzi	9	A Manuela e ai suoi dipinti
Pierre Lepori	19	L'ossimoro di Freud e Jung: Manuela Petraglio, pittrice
		<u>DELLA TRADUZIONE</u>
Simona Gorga	35	Giuseppe Ungaretti e la poesia inglese
		<u>RACCONTI</u>
Ugo Frey	49	Io sono il sole
Roberto Salati	53	Iniziazione
		<u>QUESTIONI I</u>
Roberto Taioli	61	Scrittura, pensiero, vita in Enzo Paci
		<u>IN CANTO</u>
Silvia Geninasca	83	<i>Poesie</i>
Daniela Bovolenta	89	<i>da Home</i>
		<u>DIALOGHI ERETICI</u>
Renato Martinoni	97	Lot e Tare
	101	Onan e Giuda
		<u>QUESTIONI II</u>
Carla Rossi Bellotto	107	Considerazioni sul rapporto Eikon-Logos nella letteratura italiana
		<u>LETTURE</u>
Gilberto Isella	117	"D'Acqua, di vento, ma soprattutto di terra" di Tonino Russo
		<u>MOSTRE</u>
Matteo Bianchi	121	Fuoco
		<u>LIBRI RICEVUTI</u>
		<u>UTILITÀ</u>

Comitato di redazione:  
Gilberto Isella  
Jean-Jacques Marchand  
Liliana Marchand-Boggia  
Graziano Martignoni  
Angelo Maugeri  
Sergio Pautasso

Direttore responsabile:  
Liliana Marchand-Boggia

Redazione, edizione e amministrazione:  
Bloc notes  
Casella Postale 1582  
6501 Bellinzona  
CCP 65 - 4560

Copertina:  
Angelo Bianco,  
cm 50 x 140, 1995  
Tecnica mista su tela di Manuela Petraglio

Fotografie:  
Luca Bonavia

Si ringrazia  
Pro Helvetia e il Canton Ticino  
per i contributi

I collaboratori sono pregati di inviare alla redazione i loro contributi su fogli dat-  
ti in almeno due copie, a doppia interlinea **senza ulteriori appunti a penna o a**  
. Agli autori è affidata di regola la correzione delle prime bozze di stampa. Il mate-  
oltrato **non** viene restituito.

Carla Rossi Bellotto

## CONSIDERAZIONI SUL RAPPORTO *EIKON-LOGOS* NELLA LETTERATURA ITALIANA

«*Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem  
nostram [...]. Et creavit Deus hominem ad imaginem suam:  
ad imaginem Dei creavit illum*» .  
(Genesi, I, 26-27)

1. La similitudine è la figura di pensiero attraverso la quale il rappor-  
to tra *eikon* e *logos*, tra visualizzazione e verbalizzazione delle idee, si  
esplicita in maniera chiara e manifesta dal punto di vista formale più di  
quanto non avvenga nella metafora e nell'allegoria.

Nel comparare un oggetto (o una situazione, un essere, un'azione) ad un  
altro oggetto che presenti con maggiore evidenza le caratteristiche comuni  
ad entrambi, gli scrittori necessitano di *figurati* e *figuranti* da inserire in un  
breve spazio e attraverso i quali dare rilievo al confronto. Dunque il parago-  
ne tra due immagini nella similitudine non è di natura concettuale, ma  
appare come dato immediato ai nostri sensi: è di natura plastica.

La mente di chi scrive funziona sovente secondo un procedimento di  
associazioni di immagini, che è il sistema più veloce per collegare e sce-  
gliere le infinite forme del possibile e dell'impossibile: alla mente di chi  
legge la similitudine, frutto del ragionamento analogico dello scrittore, le  
immagini da paragonare tra loro si presentano distintamente.

La metafora, invece - pur essendo stata considerata una *similitudo  
brevior* - al pari della metonimia e della sineddoche, opera uno spostamen-  
to di significato: il rapporto tra *eikon* e *logos* non è immediatamente per-  
cettibile (cosa immaginiamo quando leggiamo, ad esempio, «quel giovane  
è un'aquila»? Alla nostra mente si presenta la singolare immagine di aquila  
antropomorfa; solo in un secondo momento associamo all'idea di aquila  
il concetto di acutezza d'ingegno da riferire al giovane - non altrettanto  
farebbero, ad esempio, i cambogiani, i quali all'idea di aquila associano  
quella di coraggio -).

Le stesse considerazioni possono valere per l'allegoria, mediante la  
quale un termine si riferisce ad un significato più profondo e nascosto.  
L'allegoria è stata definita un «metalogismo, un'operazione linguistica che  
agisce sul contenuto *logico* mediante la soppressione totale del significato di  
base, che deve essere riportato a un diverso livello di senso o isotopia com-  
prendibile in riferimento a un codice segreto» (il corsivo è mio<sup>1</sup>). Tale codice  
segreto, naturalmente, varia col variare delle culture che lo applicano.

Perché quanto appena detto non paia un mero gioco verbale, ricorro ad un esempio, proponendo un'operazione a *ritroso*: in un noto manoscritto del Trecento (il cod. Egerton 943 della British Library) la miniatura iniziale presenta insieme le figure di un Dante dormiente e di un Dante che avanza nella selva oscura. Così, sin dall'inizio, è chiarita la situazione generale della narrazione: uno è l'autore dormiente che sogna, l'altro il dormiente sognato. La traduzione visiva dell'idea che è alla base della *Commedia* necessita di due rappresentazioni miniaturizzate: l'osservatore-lettore è immediatamente portato a collegare tra loro le due scene e ad attuare un confronto. Supponiamo ora di dover *tradurre verbalmente* l'immagine della miniatura. Quale altra figura retorica se non la semplice e chiara similitudine avrebbe potuto rendere in modo altrettanto *plastico* o, se si vuole, pittorico la situazione: «*Qual è colui che sognando vede ... cotal son io*»?

Ho l'impressione che attraverso le formule usate più frequentemente per introdurre le similitudini poetiche («sì come ...tal», «qual...cotal»), gli scrittori tentino di colmare quell'incolmabile divario tra espressione linguistica ed esperienza sensibile, d'afferrare l'inafferrabilità dell'immaginazione visiva.

Chiamo in soccorso ancora una volta l'autorità di Dante, il quale nel *Purgatorio* descrive come gli si presentino dinnanzi raffigurazioni di esempi di peccati e virtù: prima in forma di bassorilievi che possono muoversi e parlare, visioni proiettate dinnanzi ai suoi occhi, poi immagini pienamente mentali. Siamo tra gli iracondi e Dante contempla le immagini che gli «piovono dentro», inviategli da Dio. Per iniziare il canto XVII e definire l'immaginazione, il poeta ricorre all'uso di varie similitudini estremamente pittoriche e di un luminismo che ricorda i dipinti del contemporaneo Taddeo Gaddi, quasi a confermare come tale figura retorica sia la sola che abbia il potere di coniugare immagine-immaginazione e parola.

Antonino Pagliaro, in *Ricerche semantiche sulla «Divina Commedia»*<sup>2</sup>, rileva come la similitudine omerica abbia un carattere essenzialmente pittorico, «sì è pensato persino che essa si sviluppi da spunti forniti dall'arte figurativa dell'età micenea»; a parer mio, lo stesso legame tra le arti figurative e l'uso delle similitudini potrebbe essere rintracciato in Dante, sebbene il Pagliaro asserisca perentoriamente il contrario, citando, a sostegno della sua affermazione, un passo del *Purgatorio* (XIII, 47 s.): «[...] vidi ombre con manti/ al color de la pietra non diversi», e notando: «Al poeta che ha da rappresentare realisticamente una gradazione di colore, come la fantasia l'ha veduta, il riferimento a oggetto concreto si offre come il più immediato modo di comunicare». Ma la citazione dei versi scelti dal Pagliaro si rivela quanto mai inadatta a sostenere la tesi secondo cui non vi è alcun legame tra le similitudini dantesche e le arti figurative: infatti come non ricordare le numerose rappresentazioni della *Deposizione* di Cristo

realizzate nel Trecento, in primo luogo da Giotto (penso al *Compianto su Cristo morto*), dove i manti delle tre Marie, impietrite dal dolore, hanno la stessa forma, la stessa venatura, sovente lo stesso colore livido dei grandi massi posti dai pittori ai piedi della croce? (I corpi delle tre donne sono raffigurati come vere e proprie pietre da cui braccia spalancate si levano al cielo).

Così come all'origine di alcune immagini pittoriche vi sono dei testi letterari, è altrettanto vero che, in passato, alcune immagini letterarie sono state ispirate da raffigurazioni pittoriche viste dagli scrittori, più d'una volta, in un luogo frequentato con una certa assiduità: la chiesa. Pur accettando che la parola di Dio dovesse essere interiorizzata, la Chiesa, avendo nel Medioevo il patronato delle arti figurative, aveva elaborato un codice iconografico secondo cui l'illustrazione della Parola potesse alleggerire, a chi l'ascoltava, il compito di immaginare.

A tale proposito si potrebbe citare un esempio relativo a Michelangelo Buonarroti: mi pare evidente, infatti, che all'origine di una similitudine canonica michelangiolesca, quella che compare al v. 3 del sonetto numero 80: «I' mi credetti [...] fermar gli occhi com'aquila nel sole», con molta probabilità, oltre, ben inteso, alle immagini bibliche, vi siano anche quelle dei tanti mosaici romanici raffiguranti *Cristo in trono* guardato fisso negli occhi da un'aquila (ritengo che, tra tutti, quello che ha più influenzato Michelangelo sia stato il mosaico nel catino absidale di San Miniato a Firenze).

Il problema generale discorso-figura, figura-discorso è dibattuto da millenni, come testimonia il famoso aforisma di Plutarco, poi ripreso da Aristotele e da Orazio: *poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse* (la poesia deve essere una pittura parlante e la pittura un poema muto). Innumerevoli sono le occasioni in cui le arti figurative hanno rappresentato l'atto della scrittura e della lettura, specialmente di testi sacri, tentando quasi di dar parola e pensiero a immobili figure silenziose.

Potremmo immaginare, *ad infinitum*, un dipinto raffigurante un libro che narri di un quadro, il quale a sua volta raffiguri un testo nel quale sia raccontata la storia di un quadro.

Il rapporto tra le due forme di espressione artistica è stato e continua ad essere estremamente intenso, fatto di continui scambi, di arricchimenti, di citazioni; è come se vi fosse un perpetuo gioco di specchi: le figure, nate sotto forma di parole, sovente sono state catturate dalla tela o, all'inverso, una volta impresse sulla tela, si sono trasformate in parola. Vi è una sorta di eco di immagini, un insieme di relazioni a livello della figurazione che si manifesta nelle due arti e che rapporta un testo a un dipinto e viceversa.

Può accadere, così, che la figura contenuta in un testo esca dal suo isolamento letterario e, divenuta messaggio, venga citata come modello anche da pittori e scultori: è il caso, ad esempio, della visione tratta dalla

*Giostra* del Poliziano: «una donzella non con uman volto,/da' zefiri lascivi spinta a proda / gir sopra un nicchio; e par che'l ciel ne goda», ripresa dal Botticelli per la sua *Nascita di Venere* (e sempre dalla *Giostra* del Poliziano, Botticelli ricavò anche l'immagine della *Primavera*: singolare fenomeno di “libro illustrato a distanza”).

Ma, a tale riguardo, l'esempio forse più emblematico è quello concernente uno dei *topoi* figurativi in cui gareggiarono i più grandi pittori del Rinascimento: la raffigurazione della bella fanciulla sdraiata seminuda. Un'immagine ricavata proprio da un testo letterario: il *Decameron*.

Fin dal codice Capponi, trascritto e illustrato quando il Boccaccio era ancora vivo, per la prima novella della quinta giornata, quella di Cimone ed Efigenia, s'era imposta la visualizzazione della scena più importante: la contemplazione della bella dormiente, distesa su un prato. Nel 1492 uscì a Venezia una delle prime edizioni illustrate del *Decameron*, forse addirittura dalla bottega del Carpaccio: vi campeggiava l'illustrazione del rozzo Cimone contemplante la bella Efigenia seminuda.

Ma dall'illustrazione funzionale del *Decameron*, l'immagine ascese presto alla grande pittura: in pochi anni il tema della nuda sdraiata divenne un classico, riproposto da Giorgione, da Palma il Vecchio, da Tiziano, e in seguito anche da Goya, da Manet, da Gauguin.

Scomparso il rozzo Cimone, è colui che osserva il quadro che si trasforma in una sorta di *voyeur* rapito dalla visione della donna.

Ancora con Giorgione, la bella è distesa in mezzo alla natura, già Tiziano trasforma il paesaggio in una più intima camera da letto e una nuova figura si inserisce nella scena, quella della serva vestita che fa da contrasto alla giovane donna sdraiata completamente nuda.

È avvenuto, altresì, che, grazie alle parole d'uno scrittore (novello Pigmalione) le figure di un dipinto o le statue abbiano abbandonato la loro immobile fissità (addirittura sussultando d'ira e di spavento, come Ilaria del Carretto per merito di Salvatore Quasimodo<sup>3</sup>), oppure abbiano perpetuato, anche tra le pagine di un libro, i loro enigmatici sorrisi, come l'*Ignoto* di Antonello da Messina (grazie, ad esempio, alla penna di Giovanni Arpino<sup>4</sup> o a quella di Vincenzo Consolo<sup>5</sup>).

Uno degli esempi più interessanti di interrelazione tra un'immagine dipinta ed una letteraria mi pare quello della mano «pronta e vitrice» del Giudizio Universale.

Com'è noto, il 10 maggio del 1508, papa Giulio II affidò a Michelangelo Buonarroti l'incarico della decorazione della Sistina. Il progetto di decorare le pareti più brevi della Cappella con due affreschi raffiguranti la *Caduta degli Angeli ribelli* e il *Giudizio Universale*, sebbene realizzata solo nel 1535, venne concepito da Michelangelo con ogni probabilità attorno alla fine degli anni Venti.

Non si ha, invece, alcuna certezza in merito alla data di composizione del sonetto n° 43 delle *Rime* buonarrotime, quel che è certo è che esso venne scritto dopo il 1528. Per comprendere quale relazione vi sia tra l'affresco e il testo poetico, leggiamo innanzitutto il sonetto in questione (qui riprodotto secondo l'edizione di E. N. Girardi, edita da Laterza nel 1967):

La ragion meco si lamenta e dole,  
parte ch'i'spero amando esser felice;  
con forti esempi e con vere parole  
le mie vergognie mi rammenta e dice:

- Che ne riporterà dal vivo sole 5  
altro che morte? e non come fenice.-  
Ma poco giova, *ché chi cader vuole,*  
*non basta l'altrui man pront' è vitrice.*

I' conosco e' mie danni, e 'l vero intendo;  
dall'altra banda albergo un altro core, 10  
che più m'uccide dove più m'attendo.

In mezzo di duo mort'è'l mie signore:  
questa non voglio e questa non comprendo:  
così sospeso, el corpo e l'alma muore.

Confrontando le moderne edizioni delle *Rime* michelangiottesche, quella di E. N. Girardi del '67, quella di E. Barelli del '75, quella inglese di J. Saslow del '91 e quella di P. Mastracola del '92, si rimane quantomeno sorpresi dalla rapidità con cui i quattro studiosi liquidano il sonetto, senza soffermarsi sull'immagine della «caduta», e interpretando le due morti del verso 12 semplicemente come morti per amore. Ma mi è difficile credere che l'artista, che probabilmente proprio in quello stesso periodo stava elaborando la raffigurazione della *Caduta degli Angeli ribelli* e del *Giudizio Universale*, si sia lasciato sfuggire casualmente un'allusione alla morte del corpo e a quella dell'anima.

Il locutore del sonetto parla di una doppia morte, perché il suo peccato non gli sarà perdonato (sebbene gli sia difficile comprendere come possa esser peccato amare un così «vivo sole», un essere talmente perfetto, che, aggiungerei, nulla ha da invidiare alla sposa del Cantico dei Cantici, «fulgida come il sole», o a Laura e Beatrice). Così, mi pare che, sebbene apparentemente dantesco (cfr. *Convivio*, III, *Amor che ne la mente*, 55-61 ; e poi *topos* in tutto il *Paradiso*) e petrarchesco (per cui cfr. *Canzoniere*, XC, 12; CXXXV, 58, CCVIII, 9, CCXXX, 2), il «vivo sole» buonarrotime sprigioni ben altro calore, e più luciferino (o, se si vuole, divino, qua-

lora si intenda Dio come “arbitro e giustiziere”). Se così fosse, l’immagine michelangiotesca sarebbe neoplatonica (cfr. Ficino, *De sole, Orphica comparatio solis ad Deum, De comparatione solis ad Deum*). Il sole non è più soltanto *senhal* dell’essere amato, ma immagine sensibile di Dio. D’altronde Cristo, *lux mundi* è assimilato al sole sia dagli alchimisti, che da diversi *auctores* cristiani (come ad esempio Giovanni da San Gimignano nella *Summa*, ma ancor prima da Luca (1,78) e Matteo (17,2)).

È noto che per la composizione del *Giudizio* Michelangelo non volle consiglieri: il solo punto di riferimento fu Dante, soprattutto l’*Inferno*. Questo a conferma del fatto che di Dante il Buonarroti non fu un semplice lettore occasionale<sup>6</sup>.

Mi pare che, attraverso il *contrarium* «non come fenice», Michelangelo alluda, dunque, al fatto che la sua anima non potrà rinascere dopo la seconda morte, quella definitiva, dopo il Giudizio. Egli, a causa della sua vergogna e del suo male<sup>7</sup>, cadrà e non gli gioverà «l’altrui man pront’ e vitrice».

Mi sovviene così un’immagine: quella della mano del San Bartolomeo del *Giudizio Universale* che tiene la propria pelle scorticata e penzolante: la pelle quasi sfugge e sta per cadere lì dove sono i dannati. Ma la mano, la sinistra (inutile in questa sede insistere su tale simbologia), si rivela «pronta e vitrice», riuscendo a tenere la presa.

Nel *Giudizio* c’è un vortice di figure roteanti, in cadute e spinte, intorno al Cristo nudo e atletico, che emerge isolato in un nimbo di luce giallastra da cui parte la terribile scarica della maledizione che, folgorando, cade in diagonale.

Proprio nella direzione della folgore, come ha sottolineato il Bottari<sup>8</sup>, è la figura di San Bartolomeo.

Di sorprendente v’è che, sulle spoglie mortali tenute dal santo con la mano, Michelangelo ha impresso il proprio volto, figurando la maledizione che sentiva su di sé e, nel contempo, salvandosi, grazie alla presa di quella stessa mano.

## APPENDICE

Desidero riprodurre qui di seguito una breve rassegna - semplicemente esemplificativa e che meriterebbe certo di essere approfondita in un più ampio studio - concernente il rapporto tra le arti figurative e la narrativa italiana contemporanea.

Volendo abbozzare una sorta di classificazione, notiamo che l’interesse degli scrittori italiani del Novecento nei confronti delle arti figurative è, essenzialmente, di tre tipi: il primo è teorico, il secondo pratico, il terzo è quello relativo ad opere d’arte specifiche.

Vi sono autori che si sono espressi in generale sull'arte, elaborando immagini che hanno un rapporto mediato con l'opera figurativa che le ha suscitate. È il caso di Ignazio Silone, il quale, durante il suo soggiorno in Svizzera, ebbe l'occasione di accostarsi a grandi artisti, pittori come Helbig, Bill, Hunziker, grafico e pittore di tele e vetrate, Roshard, limpido disegnatore, oltre che strenuo difensore della dignità dell'uomo. L'influenza di tali incontri si riflette soprattutto in testi come *Il seme sotto la neve*, *Vino e pane*, *Fontamara*. Accanto a Silone, in questo primo gruppo, vanno citati anche Corrado Alvaro, che nell'*Amata alla finestra* abbozza un vivo e commovente *Ritratto di Melusina*, e Romano Bilenchi, il quale, grazie alla frequentazione di noti artisti, soprattutto fiorentini, come Ottone Rosai, sin da giovane fu affascinato dalla pittura (come risulta dal racconto dedicato a Rosai, apparso nel gennaio del 1955 nella rivista «Narrativa contemporanea» e riproposto con alcune varianti in *Amici, Vittorini, Rosai e altri incontri*, Torino, Einaudi 1976).

L'espressione artistica in generale è una continua ricerca, una forma di comunicazione e di dialogo, una rivelazione attraverso il discorso e attraverso la rappresentazione visuale. Tra gli autori italiani contemporanei ne sono alcuni il cui interesse per le arti figurative è stato di ordine pratico, mi riferisco agli scrittori-pittori (che, in un certo senso rinnovano la tradizione rinascimentale) come, per fare solo alcuni nomi, Lalla Romano, Carlo Levi o Dino Buzzati. (È nota la passione di Buzzati per i fumetti: nel 1966 apparve, in tre puntate sul *Corriere dell'informazione*, disegnato e commentato dallo scrittore, un singolare fumetto dal titolo *Lo Squartatore*, che avrebbe dovuto essere il primo di una serie di episodi di cronaca nera intitolati *I misteri di Milano*, serie soppressa sul nascere dalla direzione del giornale. Dopo trent'anni, le Edizioni Raffi hanno ripubblicato il fumetto di Buzzati nel numero di luglio del '96 della rivista "Delitti & Misteri". Nel 1969, Buzzati tentò un nuovo esperimento di fusione tra letteratura e pittura, con un testo dall'esplicito titolo *Poema a fumetti*, in cui rivisitò il mito di Orfeo).

Infine, si potrebbe individuare un terzo gruppo di scrittori affascinati da un dipinto o da un artista reali che assurgono a protagonisti di racconti virtuali: è il caso di Vincenzo Consolo (con *Il sorriso dell'ignoto marinaio* o con *Retablo*); di Giovanni Arpino (con *La suora giovane*); di Antonio Baldini che, in *Beato tra le donne*, dedica, come già accennato, alcune pagine interessanti al simulacro di Ilaria del Carretto; di Antonio Tabucchi con *Sogni di sogni* e con *I volatili del Beato Angelico*. Un'immagine di Velázquez, ad esempio, ha ispirato il racconto di Tabucchi, dal titolo *Il gioco del rovescio*: una storia strutturata attorno al mistero di un quadro in cui non si sa «chi stia guardando chi»: se cioè lo spettatore stia guardando il quadro, se la figura del quadro stia guardando lo spettatore o se la chiave del dipinto non la possieda proprio colui che sta scomparendo sulle scale, e che guarda il rovescio del quadro e colui che gli sta di fronte.

## NOTE

1. Cfr. AA.VV., *Rhétorique générale*, Paris, Larousse 1970.
2. A. PAGLIARO, *Ulisse*. Ricerche semantiche sulla «Divina Commedia», Messina D'Anna, 1967.
3. S. QUASIMODO, *Davanti al Simulacro di Ilaria del Carretto*, dalla serie *Nuove Poesie* (1936-1942) del ciclo *Ed è subito sera* in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori 1969.
4. G. ARPINO, *La Suora giovane*, Torino, Einaudi 1959.
5. V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Torino, Einaudi 1992.
6. A Dante ,Michelangelo dedicò due sonetti ispirati alle pene dell'inferno.
7. Mi pare esplicito qui il riferimento dell'artista alla propria omosessualità. La forma delle *Rime* è sempre in posizione dialettica rispetto al contenuto, aspira a negarlo e trascenderlo; l' "extra-ordinarietà" del canzoniere buonarrotiano sta in quell'ondulata e deliberata indeterminatezza riguardo ai destinatari delle liriche. J. Clements, in *The poetry of Michelangelo*, edito a New York nel 1965, sostiene che tutti i componimenti michelangioteschi sono, anche nel caso delle liriche per la «donna bella e crudele», ispirati da uomini, e il Barelli sottolinea che, se la chiave di lettura del canzoniere fosse (cosa che comunque la critica, soprattutto europea, sino ad ora non ha voluto neppure prendere in considerazione) quella omosessuale, allora i rapporti di Michelangelo col petrarchismo e il neoplatonismo, ampiamente sviscerati da decine di studiosi, le oscurità, e persino le astruserie «tutto andrebbe rivisto a fondo e una simile lettura potrebbe offrire - il che è ben più importante - un contributo d'eccezionale portata all'interpretazione non soltanto della sua poesia, ma di tutta la sua opera».
8. S. BOTTARI, *La cappella sistina*, «I grandi decoratori», Milano, Fabbri 1968.