

Editoriale

Un anno particolare

Natalie Dupré & Inge Lanslots

Andavano attorno, portando nelle mani chi
fiori, chi erbe odorifere, e chi diverse maniere
di spezierie, quella al naso ponendosi spesso.

G. Boccaccio (*Decameron*)

Siamo particolarmente liete di presentarvi il primo numero di quest'annata così particolare. Il virus per fortuna non ha ostacolato il lavoro redazionale di questo nuovo numero che è potuto uscire – come è ormai tradizione – a fine estate. Teniamo anzitutto a ringraziare i due redattori ospite, **Maria Forcellino e Emma Grootveld**, che hanno curato la sezione tematica dedicata al rapporto tra Leonardo da Vinci e i Paesi Bassi; gli articoli inclusi in questa sezione prendono in esame l'appropriazione dell'opera di Leonardo da parte della cultura olandese-fiamminga e l'impatto della stessa sulle attività scientifiche e artistiche nella stessa area culturale. Per una panoramica dei vari contributi rimandiamo all'introduzione di Maria Forcellino e Emma Grootveld, già organizzatrici del convegno 'Leonardo e i Paesi Bassi' tenutosi a Leida e Utrecht nel 2019, i cui contributi sono ora raccolti in questo numero di *Incontri* dedicato al più noto e forse ultimo *homo universalis*.

Oltre alla sezione tematica su Leonardo sono inclusi in questo numero anche due articoli incentrati sui rapporti culturali tra Italia e Francia, i quali costituiscono la coda dei due numeri tematici precedenti di *Incontri* (2018-2019) su *L'Italia e la Francia: Scambi culturali/Italy and France: Cultural Exchanges*. L'articolo di **Massimo Maiorino** presenta un'analisi congiunta del numero speciale dei *Cahiers d'Art* curato nel 1950 da Christian Zervos e dedicato all'arte italiana, e dell'Exposition d'Art Moderne Italien inaugurata al Musée National d'Art Moderne di Parigi nello stesso anno. Attraverso lo studio degli interventi critici proposti nei *Cahiers d'Art* e l'esame della scrittura espositiva della mostra parigina, Maiorino esplora il complesso quadro storico-culturale in cui questi due eventi, il primo critico e l'altro artistico, si inseriscono, riuscendo a evidenziare come dalla Francia e modulata dalla rilettura in chiave modernista di Zervos, emerga una prospettiva diversa sugli svolgimenti artistici italiani della prima metà del secolo. **Novella Primo** nel suo studio, invece, indaga sul comune interesse per l'Italia e la cultura italiana da parte di due autori francesi, Yves Bonnefoy e Michel Orcel, interesse che è corroborato dalla loro esperienza come traduttori di autori italiani come Ariosto e Leopardi. Nel suo articolo Primo fa "reagire" i loro testi e le loro traduzioni nell'intento di profilare i contorni di un'Italia artistico-letteraria vista d'oltralpe.

L'articolo di **Alice Loda**, infine, propone una lettura delle dinamiche ecopoetiche attive nella poesia di Fabio Pusterla che nella sua raccolta *Bocksten*, pubblicata per la prima volta nel 1989, esplora il rapporto problematico fra l'umano e il non umano in una chiave anti-anthropocentrica. Nel suo contributo l'autrice evidenzia come il poeta svizzero italofono

adoperi un linguaggio ritmico e immaginativo, fitto di riferimenti intertestuali, analizzando il dialogo che Pusterla instaura con la produzione poetica cisalpina.

La redazione è inoltre molto lieta di poter includere in questo nuovo numero di *Incontri* la traduzione parziale di *Attilio* di Jean Jauniaux, un racconto su una delle pagine più nere della storia dell'emigrazione italiana: l'incendio nella miniera di Marcinelle. La traduzione di **Thea Rimini** rende la scrittura limpida ed elegante nonché il tono malinconico del racconto in cui il tema dell'amicizia s'intreccia con quella della tragedia del Bois du Cazier.

L'intervista di **Claudia Crocco e Linda Badan** a Silvia Finzi ci porta nella comunità italiana a Tunisi e la sua identità che ormai è più culturale che linguistica – l'uso dell'italiano sta scomparendo a favore di una lingua più ibrida – all'interno di una Tunisi pluri-identitaria.

Il primo numero si chiude con le recensioni e le segnalazioni in cui abbiamo cercato di cogliere l'attualità dando spazio alla scomparsa di Ennio Morricone con un contributo sul maestro di **Sebastiano Ferrari**, seguita da alcuni disegni della mano di **Claudia Nocentini**. Auguriamo a tutti i nostri lettori un piacevole e sereno momento di lettura.

Natalie Dupré
KU Leuven
Campus Brussel
Warmoesberg 26 - bus 15101
1000 Brussel (Belgio)
natalie.dupré@kuleuven.be

Inge Lanslots
KU Leuven
Campus Antwerpen
Sint-Andriesstraat 2
2000 Antwerpen (Belgio)
inge.lanslots@kuleuven.be

Leonardo, i Paesi Bassi e oltre Un'introduzione

Maria Forcellino & Emma Grootveld

Sin dall'inizio della rivoluzione industriale, Leonardo è diventato oggetto di appropriazione da parte della cultura occidentale, fino a diventare parte integrante dell'identità scientifica e artistica di questo mondo. Questa è stata una delle premesse con cui Antonio Forcellino ha introdotto la prima relazione del convegno 'Leonardo e i Paesi Bassi', che si è tenuto a Utrecht e Leida il 14 e il 15 giugno del 2019 in occasione del Cinquecentenario della morte di Leonardo.¹ Come ha ribadito lo studioso non ci si riferisce agli altri artisti come a Leonardo: la sua versatilità si rispecchia nella molteplicità di immagini che abbiamo di lui e che insieme costituiscono il "mito" di Leonardo.

Le osservazioni di Antonio Forcellino inducono a riflettere sui significati e sulle declinazioni politiche che sono stati conferiti al mito di Leonardo in tempi ancora vicini nella memoria collettiva. Nel 2019, anno del Cinquecentenario della morte di Leonardo, solo ottant'anni ci separano da quel 1939 in cui l'artista era stato eretto a simbolo nazionale del genio italico e dell'autarchia, quando, con la mostra 'Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane' tenuta quell'anno, il regime fascista voleva dimostrare di aver intuito bene che i miti creano comunità, esibendo con fierezza i successi di un'Italia indipendente dalle potenze straniere.² Oggi il mito di Leonardo, pur non essendosi sgombrato del tutto da (ab)usi nazionalistici, può svolgere anche una funzione contraria. La presente sezione tematica di *Incontri* è per l'appunto il frutto di una collaborazione di studiosi internazionali e vuole testimoniare come la forza unificante del mito di Leonardo oltrepassi i presunti confini non solo della nazione italiana ma anche delle singole discipline cui si era interessato lo stesso Leonardo. Il convegno di Utrecht e Leida, svoltosi all'insegna della democratizzazione della scienza, aveva per obiettivo di coinvolgere storici dell'arte (Antonio e Maria Forcellino, Sara Tagliagambe, Michael Kwakkelstein, Margherita Melani) e storici della letteratura (Raniero Speelman, Cristiano Amendola, Tancredi Artico, Emma Grootveld), ma anche filosofi e analisti della cultura (Rosi Braidotti, Robert Zwijnenberg), biografi (Eva Rovers), matematici (Dirk Huylebrouck), neuroscienziati (Christopher Tyler) e artisti (Rinus Roelofs, Elisa Pesapane), oltre a un pubblico particolarmente variegato, per far luce sull'eccezionale poliedricità di Leonardo, sulla molteplicità di scambi che lo vedono

¹ Antonio Forcellino è membro del Comitato Nazionale per le celebrazioni del Cinquecentenario della morte di Leonardo da Vinci e co-curatore della mostra 'Leonardo a Roma. Influenze ed eredità', Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020.

Le due giornate di studi su Leonardo non sarebbero state possibili senza il sostegno delle Istituzioni che l'hanno finanziata e patrocinata: Utrecht University Institute for Cultural Inquiry (ICON), il Leids Universiteits Fonds/Mr. J.J. van Walsem Fonds (LUF), Leiden University Centre for the Arts in Society (LUCAS) e l'Ambasciata Italiana dell'Aja, che attraverso l'Istituto Italiano di Cultura di Amsterdam, da anni partner privilegiato del WIS, non ha fatto mancare nemmeno questa volta il suo sostegno insieme all'ambasciatore, sua eccellenza Andrea Perugini. Ringraziamo inoltre le cattedre di Italianistica di Utrecht e di Leida per il loro coinvolgimento attivo nelle due giornate.

² Sull'argomento si veda Claudio Giorgione, 'Il mito di Leonardo', in: Claudio Giorgione (a cura di), *Leonardo da Vinci. La scienza prima della scienza. Catalogo della mostra*, Napoli, Arte'm-L'Erma di Bretschneider, 2019, p. 234.

protagonista e sulla varietà di approcci che si possono adottare studiando la sua rilevanza nel mondo attuale, sia all'interno che al di fuori dell'accademia. Tale obiettivo si è articolato in due giornate: la prima, di taglio storico-artistico, curata a Utrecht da Maria Forcellino; la seconda, di carattere multidisciplinare, organizzata a Leida da Emma Grootveld. Interrogandosi su aspetti dentro e fuori la disciplina storico-artistica e transnazionali con al loro centro Leonardo, l'evento rientra nella missione del Werkgroep Italië Studies (WIS), associazione accademica interdisciplinare che raccoglie gli studi sull'Italia del mondo accademico di lingua neerlandese. Il WIS ha promosso l'iniziativa del convegno insieme alla sua rivista *Incontri*.

Il tema scelto per il convegno ha voluto privilegiare l'attenzione degli studi su alcuni aspetti del grande Leonardo da Vinci più vicini alla cultura e ai Paesi Bassi (storici). L'aspirazione del presente volume monografico che scaturisce dal convegno appunto intitolato 'Leonardo, i Paesi Bassi e oltre', è stata quella di riflettere su un terreno di ricerca che, se pure già frequentato – e come non sarebbe possibile trattandosi dell'artista forse più conosciuto nel mondo – potesse ancora aggiungere qualche nuovo tassello, convinti come siamo, con il grande Arnold Hauser, che ogni generazione legge e rilegge la storia con occhi diversi, che le sono propri. Gli specialisti di Leonardo che generosamente hanno accolto il nostro invito partecipando con il loro contributo a questa riflessione hanno trasformato quest'appuntamento da celebrazione di rito per il Cinquecentenario della morte di Leonardo in una preziosa occasione di studio e di confronto altamente qualificato per la quale abbiamo contratto con loro un grande debito.

Il primo tipo di 'incontro' che si è voluto mettere in luce è quello tra Leonardo e i Paesi Bassi. Apre la sezione l'articolo di **Maria Forcellino**, *Leonardo e il ghiaccio: l'interesse di Leonardo per l'arte fiamminga e viceversa*, incentrato sullo scambio fra due culture figurative: quella italiana, rappresentata da Leonardo nella bottega di Verrocchio come apprendista prima e poi come collaboratore, e quella fiamminga, testimoniata in particolare dall'opera di Hans Memling. Se la prima parte dell'articolo è volta a sottolineare l'importanza dell'influsso esercitato dalla ritrattistica fiamminga sui primi ritratti di Leonardo, la seconda esplora invece la fortunata diffusione di un tema leonardesco, *l'Abbraccio di Gesù Bambino con San Giovannino* in ambito fiammingo attraverso l'interpretazione fornitane da Joos van Cleve.

Con l'articolo *Hollar 'copia' Leonardo* la diffusione di Leonardo nelle Fiandre entra nel vivo della questione. Wenceslaus Hollar, miniaturista, cartografo e incisore, fu il principale diffusore dell'opera di Leonardo dopo l'incontro con il collezionista Lord Arundel nel 1636, all'epoca possessore di buona parte dei disegni di Leonardo oggi nella Royal Library di Windsor. **Margherita Melani** ci ricorda che proprio da Anversa Hollar realizzò tre serie di incisioni dai disegni originali di Leonardo a partire dal 1645, fra gli altri anche quella del *Salvator Mundi*, unica fonte iconografica conosciuta dell'opera di Leonardo. Indagando le dimensioni e i tratti con cui Hollar riprodusse alcuni disegni leonardiani di teste grottesche, l'autrice avanza un'ipotesi di attribuzione di un disegno del Teylers Museum di Haarlem all'incisore boemo. L'articolo invita in tal modo a riflettere sulla possibilità che esso abbia marcato una fase intermedia nell'esecuzione delle incisioni.

Passando dal grottesco al comico e dall'arte visiva all'arte della parola, l'intervento di **Cristiano Amendola** esamina i vari modi in cui il Maestro riveste i panni del *vir facetus*. Nell'articolo *La facezia nel tardo '400: forma popolareggiante o raffinato genere umanistico?* sono individuati tre approcci del Maestro al genere della facezia: il primo di carattere retorico-argomentativo, manifesto negli scritti teorici; il secondo nel ricorso al *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini come fonte di vocaboli 'dotti'; il terzo come autore di facezie, colte o più genericamente riconducibili agli ambienti cortigiani.³ Dall'articolo,

³ I contributi di Antonio Forcellino, Michael Kwakkelstein, Raniero Speelman, Rosi Braidotti, Eva Rovers, Dirk Huylebrouck, Emma Grootveld e Rinus Roelofs erano basati su pubblicazioni recenti e consultabili attraverso i seguenti titoli: A. Forcellino, *Il secolo dei giganti. Il cavallo di bronzo*, Milano, HarperCollins, 2018 e Id., *Leonardo. Genio senza pace*, Roma, Laterza, 2017; M. Plomp & M. Kwakkelstein (a cura di), *Leonardo da Vinci: Sprekende gezichten*, catalogo della mostra (Haarlem, Teylers Museum, 5 ottobre 2018-6 gennaio 2019), Bussum, Uitgeverij Thoth, 2018; Rosi Braidotti, *Le Scienze Umane nell'epoca detta Postumana*, pubblicata sul sito

che vuole restituire agli scritti leonardiani il loro radicamento sociale e la loro qualità di *performance*, emerge un notevole grado di assimilazione retorica alle cerchie mondane con cui Leonardo s'incontra alla corte di Ludovico il Moro.

Seguono due articoli incentrati sull'investigazione delle forme geometriche che caratterizza lo sperimentalismo artistico e teorico di Leonardo. A un livello più astratto e universale si riferisce l'articolo *Leonardo industrial designer*, in cui **Sara Taglialagamba** indaga le "forme matrici" che Leonardo ricercò nella varietà delle cose. Esse sono sia un metodo di investigazione per meglio comprendere il mondo naturale che uno strumento di progettazione artistica e tecnica. L'ornato che ne consegue non è mai decorazione accessoria di un'opera ma risponde ai criteri di ordine, bellezza, invenzione, criteri del tutto sovrapponibili alla definizione di Industrial Designer del xx secolo.

Alla stessa ricerca di ordine geometrico nell'universo è da riportare il folio 735 della più ampia raccolta di scritti e disegni leonardiani, il Codex Atlanticus, studiato nel contributo di **Dirk Huylebrouck** e **Angelo Mingarelli**. Il folio è da riportare con tutta probabilità al periodo in cui Leonardo realizzò una celebre serie di poliedri pubblicata nel trattato *De divina proportione* dell'amico Luca Pacioli, di solito considerato suo 'maestro' in ambito matematico. Il folio testimonia, però, di una spiccata autonomia di Leonardo rispetto all'amico matematico. Huylebrouck e Mingarelli mostrano infatti come vi si possano individuare alcuni solidi che, non descritti da Luca Pacioli, sono invece l'esito dello sperimentalismo proprio di Leonardo, il quale "scoperse" in tal modo due nuovi solidi archimedei.

La sezione monografica chiude con il saggio di taglio più riflessivo a firma di **Robert Zwijnenberg**. Lo studioso ci offre la sua visione personale sugli effetti dell'opera d'arte del passato e in particolare di Leonardo, sull'uomo moderno. Interrogandosi sull'impatto estetico prodotto da tre capolavori di Leonardo – la *Gioconda*, la *Vergine delle Rocce* e la *Madonna col Bambino e Sant'Anna* –, Zwijnenberg espone come filosofi, scrittori e poeti che hanno reagito a questi dipinti nel corso dei secoli, possano guidarci ancora oggi non meno dello storico dell'arte nella comprensione e fruizione soggettiva dell'opera d'arte.

Ci auguriamo che le riflessioni e i risultati di ricerca qui raccolti possano essere proficui e funzionare da stimolo per nuove e inaspettate linee di ricerca, finalità principale del Werkgroep Italië Studies e di *Incontri*.

Maria Forcellino

Universiteit Utrecht

Instituut voor Cultuurwetenschappelijk Onderzoek (ICON)

Trans 10

3512 JK Utrecht (Olanda)

m.forcellino@uu.nl

Emma Grootveld

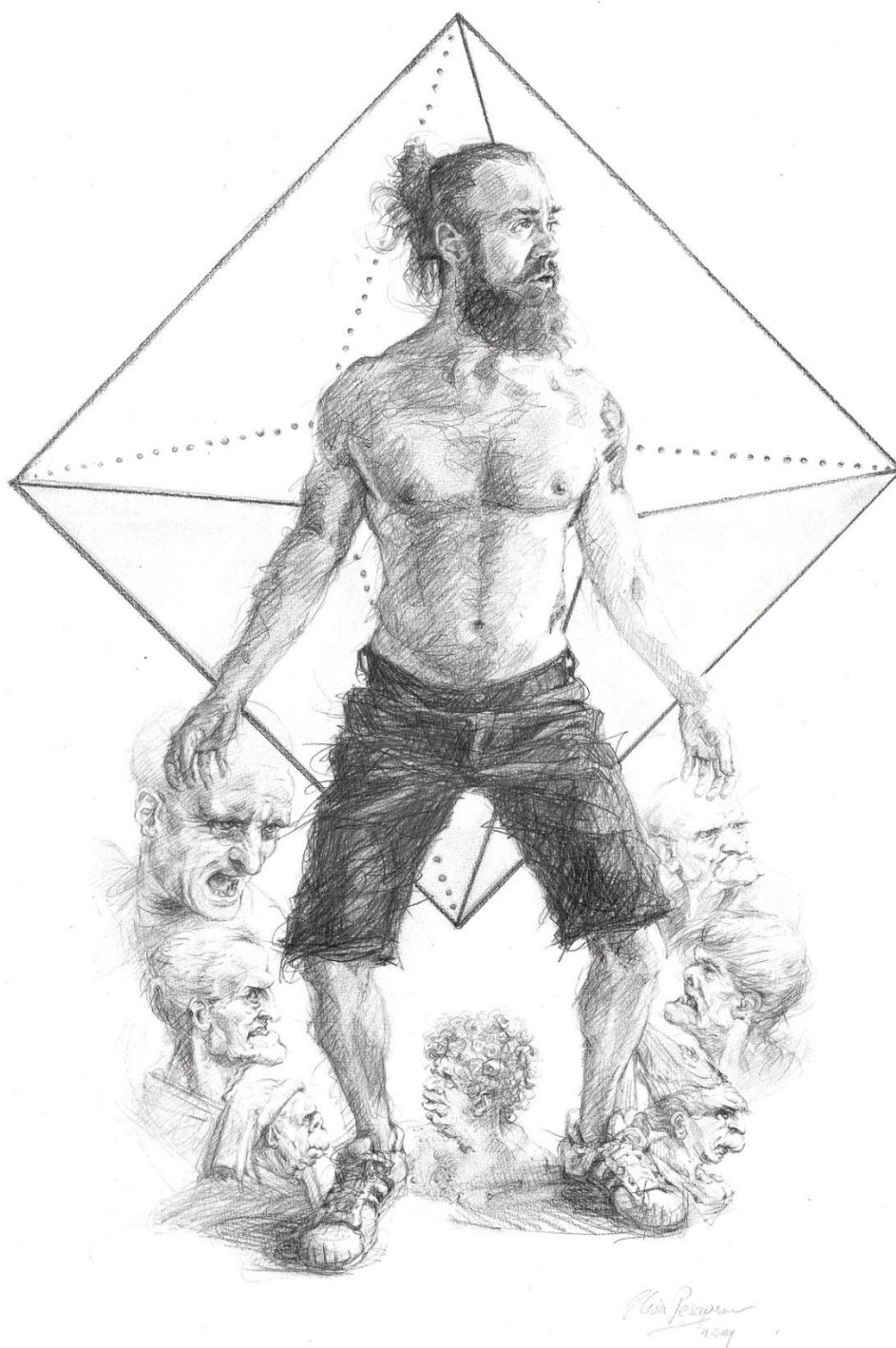
Universiteit Leiden

Van Wijkplaats 3

2311 BX Leiden (Olanda)

e.j.m.grootveld@hum.leidenuniv.nl

dell'Accademia dei Lincei (<https://www.lincoln.it/it/manifestazioni/le-scienze-umane-manifestazione>, 30 giugno 2020); Eva Rovers, *De rebelse held. Vlugschriften uit de wonderkamers van de wetenschap*, Amsterdam, Prometheus, 2019; Luca Pacioli, *Goddelijke verhouding*, Dirk Huylebrouck (a cura di), Emma Grootveld (trad.) & Rinus Roelofs (ill.), Oud-Turnhout-'s-Hertogenbosch, Gompel & Svacina, 2019.



Contributo di Elisa Pesapane, *Vitruvian Man* 2019, pencil on paper, 50x40cm

www.elisapesapane.com

Leonardo e il ghiaccio

L'interesse di Leonardo per l'arte fiamminga e viceversa

Maria Forcellino*

Leonardo e l'arte fiamminga

Oggetto di questo mio contributo è lo scambio culturale inteso come momento di arricchimento di ogni esperienza artistica, anche quando l'artista in questione è un grande come Leonardo da Vinci (1452-1519). È nota agli studiosi infatti l'importanza che l'arte fiamminga ebbe nella formazione del giovane Leonardo nella bottega del Verrocchio. Altrettanto riconosciuto è l'interesse per l'arte di Leonardo dimostrato da alcuni maestri fiamminghi che abbastanza precocemente adottarono temi e motivi leonardeschi. Innestandoli nella loro tradizione pittorica essi crearono una felice sintesi fra arte "italiana" e "fiamminga" testimoniando a loro volta l'importanza dello scambio culturale, come si dirà nella seconda parte di questo testo. La scelta dell'argomento, per quanto non nuovo negli studi, nasce dalla volontà di riflettere e fare il punto degli studi su un aspetto più vicino alla cultura in cui si svolge questo omaggio a Leonardo.

Leonardo appartiene con Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e Raffaello Sanzio (1483-1520) a quegli artisti che attraverso la loro opera hanno non solo fatto avanzare l'arte dei loro predecessori, ma hanno anche contribuito a cambiare la percezione e il ruolo dell'artista nella società lasciandoci in eredità la nuova figura dell'artista modernamente inteso.¹ Non a caso Vasari dà inizio alla terza parte delle sue *Vite*, quella in cui l'arte del rinascimento giunge nella sua concezione a piena maturazione, proprio con Leonardo. E al di là dell'impianto toscano-centrico della costruzione vasariana è un dato innegabile che le ricerche di Leonardo sul colore e la luce abbiano fatto progredire il sereno impianto prospettico lineare quattrocentesco aggiungendo alla tripartizione albertiana della pittura ('La pictura si compie di coscrizione, composizione et ricevere di lumi') anche la 'prospetiva di colore' e 'di spedizione'.²

Di molta maggiore investigazione e speculazione sono l'ombra nella pittura che li suoi lineamenti; e la prova di questo s'insegna che li lineamenti si possono lucidare con velli o vetri piani interposti infra l'occhio e la cosa che si debbe lucidare; ma l'ombra non sono comprese

* Ringrazio gli anonimi revisori del saggio che con le loro osservazioni hanno contribuito a renderlo più incisivo.

¹ A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1983, vol. I, pp. 339-360.

² Leonardo, 'Trattato della Pittura' in: P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1978 (I ed. Milano-Napoli 1971), vol. IV *Pittura*, (t. I), p. 733 e note 1 e 2.

da tale regola, per la insensibilità delli loro termini, li quali il più delle volte sono confusi, come si dimostra nel libro de ombra e lume.³

Ma è di un Leonardo diverso quello di cui vorrei parlare, del Leonardo giovane apprendista nella bottega di Andrea del Verrocchio (1435-1488), pronto a cogliere ogni elemento di innovazione, anche tecnico, capace di accrescere la sua possibilità di conoscenza e rappresentazione della natura. In particolare vorrei soffermarmi sull'importanza che l'arte fiamminga ha avuto negli esordi di Leonardo nella bottega del Verrocchio per la formazione del suo proprio linguaggio artistico.

Secondo il racconto vasariano Leonardo fu messo a bottega dal Verrocchio dal padre Ser Piero dopo che questi si era accorto della grande e costante passione del giovane per il disegno. Fu una fortuna per Leonardo che suo padre fosse amico del Verrocchio, un artista che possedeva una delle prime botteghe in città.

Adunque mirabile e celeste fu Lionardo, *nipote* di ser Piero da Vinci, che veramente bonissimo zio e parente gli fu, nell'aiutarlo in giovinezza. E massime nella erudizione e principii delle lettere, nelle quali egli arebbe fatto profitto grande, se egli non fusse stato tanto vario et instabile. Perciocché egli si mise a imparare molte cose e, cominciate, poi l'abbandonava. [...] Nondimeno, benché egli a sì varie cose attendesse, non lasciò mai il disegnare et il fare rilievo, come cose che gli andavano a fantasia più d'alcun'altra. Veduto questo Ser Piero, e considerato la elevazione di quello ingegno, preso un giorno alcuni de' suoi disegni, gli portò ad Andrea del Verrocchio, che era molto amico suo, e lo pregò strettamente che gli dovesse dire se Lionardo, attendendo al disegno, farebbe alcun profitto. Stupì Andrea nel vedere il grandissimo principio di Lionardo, e confortò Ser Piero che lo facesse attendere, onde egli ordinò con Lionardo che è dovesse andare a bottega di Andrea. Il che Lionardo fece volentieri oltre a modo. E non solo esercitò una professione, ma tutte quelle ove il disegno si interveniva.⁴

L'apprendistato di Leonardo nella bottega del Verrocchio si colloca fra il 1469 (la data del suo ingresso non è sicura) e il 1472, momento in cui risulta già iscritto come artista indipendente alla Compagnia di San Luca, la corporazione dei pittori di Firenze.⁵ Alla collaborazione con Verrocchio si deve il celebre *Battesimo di Cristo* (Firenze, Uffizi).⁶ In realtà Leonardo continuò a rimanere nella bottega del suo maestro oltre il 1472. Nel 1476-78, all'epoca del processo che subì per sodomia, risulta infatti ancora 'familiare del Verrocchio'.⁷

Leonardo ricevette nella bottega del Verrocchio un apprendistato tipico per un artista della sua epoca e per il luogo in cui si svolse, Firenze, che consistette nello studio del disegno "dal vero" e "da maestri", una prassi consolidata nelle botteghe fiorentine.⁸ Essa comprendeva anche tutti gli insegnamenti necessari alla formazione teorica e pratica dell'apprendista secondo una precettistica che si fa risalire a Cennino Cennini ma è retrodatata fino a Giotto. Nei disegni come nei dipinti Leonardo fu influenzato chiaramente dallo stile del maestro, al punto che non sono poche le opere contese fra allievo e maestro. Se si analizzano le prime opere di Leonardo artista

³ Ivi, p. 737.

⁴ G. Vasari, "in: Id., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550 (ed. consultata: Torino, Einaudi, 1986), pp. 545-546.

⁵ E. Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano, Castello Sforzesco, 1999, doc. 5, pp. 7-8.

⁶ <https://www.uffizi.it/opere/verrocchio-leonardo-battesimo-di-cristo> (11 giugno 2020).

⁷ Villata, *Leonardo da Vinci*, cit., docc. 7 e 8, pp. 8-9.

⁸ F. Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519, The complete painting*, (I ed. Köln 2003), Köln, Taschen, 2004, pp. 8-45; più recentemente G. Dall'i Regoli, 'Il contributo di Leonardo al "piegar de' panni": padronanza di tecnica e stile in un foglio della Collezione Corsini', in: R. Antonelli, C. Cieri Via, A. Forcellino & M. Forcellino (a cura di), *Leonardo a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020), Roma, Bardi Edizioni, 2019, pp. 129-141.

indipendente mentre era ancora collaboratore nella bottega del maestro, si capisce molto bene come egli desunse dal Verrocchio tipologie e schemi ai quali apportò sensibili miglioramenti. È il caso per esempio delle sue prime tavolette votive che hanno per tema la *Madonna con Bambino*.

La *Madonna del Melograno* (Washington, National Gallery of Art) anche nota come la *Madonna Dreyfus*, databile al 1470-72, a lungo contesa fra Leonardo e Verrocchio, è un'opera tipica della bottega di Andrea di questi anni.⁹ Si tratta di una tavoletta devozionale per uso privato. La Vergine è posta all'interno di un ambiente nel quale si aprono due finestre con vista sul paesaggio che si perde in lontananza contro un profilo montuoso. L'impianto con le due finestre rimanderebbe a un modello veneziano che Verrocchio importò di ritorno da un viaggio a Venezia nel 1469.¹⁰ Il paesaggio appare chiaramente ispirato da esempi di matrice fiamminga presenti a Firenze. Gli abiti della Vergine sono invece fiorentini e si ritrovano anche in opere di Lorenzo di Credi (1459-1537), un altro artista che ricevette il suo apprendistato nella bottega del Verrocchio contemporaneamente a Leonardo e Pietro Perugino (1446-1523), secondo la testimonianza del Vasari.¹¹

Confrontabile con la *Madonna del Melograno* di Verrocchio è la *Madonna del garofano* di Leonardo (Monaco, Alte Pinakothek), collocabile più o meno negli stessi anni, 1472-78.¹² Come quella del Verrocchio appartiene anch'essa al genere della tavola devozionale ma contiene già elementi propri di Leonardo. Lo schema è chiaramente desunto dal maestro ma migliorato: le finestre raddoppiate sono diventate due bifore; il rapporto madre/figlio è diventato più naturale per la maggiore scioltezza delle pose (il bambino è seduto sul parapetto e sgambetta cercando di afferrare il garofano dalle mani della madre; quest'ultima è fermamente in piedi e tiene ben saldo il piccolo con il suo braccio destro); il paesaggio è molto più articolato. Dal punto di vista tecnico il dipinto risulta realizzato usando l'olio come legante il che ha permesso a Leonardo di ottenere quelle atmosfere più delicate che mancano nella tavola del Verrocchio. È chiaro che tanto nell'uso della tecnica che nella rappresentazione del paesaggio Leonardo abbia tenuto in considerazione le novità arrivate a Firenze con le opere dei maestri fiamminghi e che nella bottega di Verrocchio si cercò di imitare quasi subito.

Verrocchio fu molto aperto agli impulsi innovativi che potevano venirgli dai giovani collaboratori e in questo seguì Leonardo nelle sue sperimentazioni, ma i primi in assoluto a dipingere a olio al modo fiammingo a Firenze furono probabilmente i

⁹ Olio su tavola, cm. 16,5x24,5; Zöllner la ritiene un prodotto della bottega del Verrocchio (Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519*, cit., p. 14); nella mostra di Milano del 2015 era presentata come opera di Leonardo (P.C. Marani, scheda n. I.7 in: P.C. Marani & M.T. Fiorio (a cura di), *Leonardo da Vinci, 1452-1519: il disegno del Mondo* (Palazzo Reale, 16 aprile-19 luglio 2015), Milano, Skira, 2015, pp. 517-518) mentre nell'esposizione di Firenze appena conclusa (F. Caglioti & A. De Marchi (a cura di), *Verrocchio, il maestro di Leonardo* (Firenze, Palazzo Strozzi, 9 marzo-14 luglio 2019), Venezia, Marsilio, 2019, pp. 258-259) è stata attribuita *in toto* a Lorenzo di Credi, ma su quest'attribuzione si vedano le acute osservazioni di Dalli Regoli (G. Dalli Regoli, 'La mostra su Andrea del Verrocchio a Firenze: ipotesi e problemi', in: *Finestre sull'Arte, rivista online d'arte antica e contemporanea* (17 marzo 2019), https://www.finestresullarte.info/1042n_verrocchio-mostra-firenze-ipotesi-e-problemi.php (11 giugno 2020); nel sito della National Gallery of Art l'opera è esposta adesso come autografa di Lorenzo di Credi, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41680.html> (11 giugno 2020). Su Leonardo e Verrocchio si veda anche adesso E. Eisenberg, 'A Verrocchio sculpture as a source for Leonardo and Raphael', in: *Master Drawings*, 57 (Spring 2019), pp. 5-32.

¹⁰ Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519*, cit., p. 14; Marani, scheda n. I.7, cit., p. 517.

¹¹ Vasari, *Vita di Lorenzo di Credi*, cit., p. 677.

¹² Olio su tavola, 62x47,5 cm; sull'opera: Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519*, cit., p. 14; M. Kemp, *Leonardo by Leonardo*, New York, Panini, 2019, pp. 33-34; sull'importanza di questo dipinto per il rapporto fra maestro e allievo in relazione anche all'opera grafica di Leonardo si veda Dalli Regoli, 'Il contributo di Leonardo al "piegar de' panni"', cit., p. 132.

fratelli Pollaiuolo, nella cappella del cardinale del Portogallo nel 1467 c.¹³ Tuttavia questi ultimi non disponendo della conoscenza esatta dell'uso della tecnica della pittura a olio, lo fecero da "sperimentatori" con esiti non sempre felici dal punto di vista conservativo. Leonardo forse seguendo il loro esempio, cominciò a sperimentare anch'egli abbastanza presto con la tecnica della pittura a olio. Lo stesso tipo di problemi conservativi legati a un uso non ortodosso della nuova tecnica sul legno è stato riscontrato infatti nelle sue prime opere, nell'*Annunciazione*, del 1472 c. (Firenze, Uffizi), in particolare nella testa di Maria, e nella *Madonna del garofano*, nel volto della Vergine e del Bambino.¹⁴ La critica ha desunto pertanto da questa comunanza di problemi che probabilmente fu proprio alla bottega rivale dei Pollaiuolo che Leonardo si rivolse per carpire i segreti della pittura fiamminga e che, come loro, all'inizio la usò in modo non sempre corretto. La padronanza tecnica la raggiunse pienamente soltanto nel più tardo *Ritratto di Ginevra Benci*, 1474-1478 (Washington, National Gallery of Art), la prima opera realizzata interamente a olio che rivela un uso della tecnica pittorica appropriata.¹⁵ Soffermiamoci per un momento su questi anni e chiediamoci che cosa si conosceva a Firenze della pittura fiamminga.¹⁶ E soprattutto, che cosa sapeva Leonardo dell'arte fiamminga?

Un appunto di Leonardo dal Codice Atlantico databile al 1490 c. ci permette di entrare nel vivo della questione sulla base di un documento chiaro e inequivocabile: 'Domanda Benedetto Portinari in che modo si corre per lo diaccio in Fiandra' (Codice Atlantico (f. già 225-b [611a-r]) 1490 ca).¹⁷ L'appunto esprime chiaramente la curiosità di Leonardo per le leggi fisiche e del moto ovunque si manifestassero e in questo caso è riferito al pattinaggio su ghiaccio praticato nelle regioni del Nord Europa e più segnatamente nelle Fiandre appunto. Più interessante per noi è il personaggio chiamato in causa dall'appunto, Benedetto Portinari, un esponente della famiglia Portinari la cui consuetudine con le Fiandre vantava una lunga tradizione. Diversi membri della famiglia Portinari infatti ricoprirono negli anni l'incarico di direttori del

¹³ J. Dunkerton, 'Leonardo in Verrocchio's Workshop: Re-examining the Technical Evidence', in: *National Gallery Technical Bulletin*, 32 (2011), pp. 4-31, e sp. pp. 18-19; Id. & L. Syson, 'In search of Verrocchio the Painter: The Cleaning and Examination of the Virgin and the Child with two Angels', in: *National Gallery Technical Bulletin*, 31 (2010), pp. 4-40.

¹⁴ <https://www.uffizi.it/opere/annunciazione> (11 giugno 2020); Dunkerton, 'Leonardo in Verrocchio's workshop', cit., p. 19; C. Bambach, *Leonardo da Vinci Rediscovered*, New Haven-London, Yale University Press, 2019, vol. I, p. 107.

¹⁵ Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519*, cit., pp. 37-38; Bambach, *Leonardo da Vinci Rediscovered*, cit., vol. I, p. 113; Kemp, *Leonardo by Leonardo*, cit., pp. 36-39.

¹⁶ Sull'argomento la bibliografia è molto ampia, si rimanda di seguito solo alla più recente: B. Meijer, 'Firenze e gli antichi Paesi Bassi: una stagione di contiguità culturale del tutto particolare', in: Id. (a cura di), *Firenze e gli antichi Paesi Bassi, 1430-1530*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina 20 giugno-26 ottobre 2008), Livorno, Sillabe, 2008, pp. 16-21; P. Nuttall, 'Pittura degli antichi Paesi Bassi a Firenze: commentatori, committenti e influsso', in: ivi, pp. 22-37 e più recentemente Ead., *Face to Face: Flanders, Florence, and Renaissance Painting*, San Marino (California), The Huntington Library and Art Gallery, 2013.

¹⁷ Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana; devo la segnalazione di questo appunto ad Antonio Forcellino e la sua collocazione a Sara Tagliagamba e li ringrazio perciò entrambi. L'annotazione è contenuta in un foglio con una lista di cose da fare, ricordare, conoscere, con molte curiosità per diversi libri; diversi appunti oltre questo hanno per argomento l'acqua. Per la trascrizione completa del foglio si rimanda a A. Marinoni, *Leonardo da Vinci: Il Codice Atlantico, trascrizione diplomatica e critica*, Firenze, Barbera, Edizione nazionale dei manoscritti e disegni di Leonardo da Vinci, 1978, vol. XI, pp. 164-165, e C. Pedretti, *The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci: A Catalogue of its Newly Restored Sheets*, New York, Phaidon, 1978-1979, vol. II, p. 39. Nella sterminata bibliografia leonardesca ha dedicato attenzione a questo passo C. Nicholl, *Leonardo da Vinci: the Flight of the Mind*, London, Allen Lane, 2004, pp. 61-62, che ricorda che anche il viaggiatore, letterato e diplomatico Benedetto Dei, in qualità di agente dei Portinari in Francia e nelle Fiandre nel 1476, ebbe relazioni con le Fiandre. Leonardo fu forse in contatto con lui già in quegli anni a Firenze ma ebbe modo di frequentarlo soprattutto durante il suo soggiorno a Milano, a partire dal 1482 dove il Dei risiedeva.

Banco dei Medici a Bruges. L'interesse commerciale della famiglia fu premessa anche per quello culturale quando Tommaso Portinari fece arrivare a Firenze il 28 maggio 1483 l'*Adorazione dei Pastori* (Firenze, Uffizi) con la famiglia del committente, un gioiello dell'arte di Hugo van der Goes (1435-c. 1482), in quegli anni il pittore più importante attivo sulla piazza di Bruges.¹⁸ Il trittico di van der Goes non era la prima opera fiamminga ad arrivare a Firenze ma le sue notevoli dimensioni e la raffinatezza della sua esecuzione segnarono un'intera generazione di artisti fiorentini, fra gli altri Botticelli e Filippino Lippi. Esso aveva come destinazione la chiesa di Sant'Egidio, annessa all'Ospedale di Santa Maria Nuova, il cui fondatore era stato nel 1285 Folco Portinari. In quegli stessi anni il nome della famiglia veniva immortalato per sempre nella storia letteraria, fu una Portinari la Beatrice amata e divinizzata da Dante Alighieri nella sua *Commedia*.

Leonardo nel suo appunto si rivela perfettamente a conoscenza dell'attività commerciale dei Portinari nelle Fiandre e per questo si rivolge a loro per avere informazioni sul pattinaggio su ghiaccio. Come per altre famiglie fiorentine (e toscane) attive per motivi commerciali nelle Fiandre, lo scambio commerciale si estese anche a quello culturale, arricchendo di nuovi elementi la già ricca e intensa produzione pittorica delle botteghe fiorentine del Quattrocento, in quel momento pressoché unica in Europa.¹⁹ Prima di loro già gli Arnolfini (lucchesi) si erano distinti per l'apprezzamento dell'arte fiamminga commissionando il celebre *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (Londra, National Gallery) nel 1434 c. a Jan Van Eyck.²⁰

Una delle prime opere ad arrivare a Firenze dalle Fiandre fu il *Compianto sul Cristo morto* (Firenze, Uffizi) di Rogier van der Weyden, c. 1460-1463, commissionato forse dagli stessi Medici, in occasione di un viaggio del pittore e di un suo passaggio in città negli anni 1449-1450.²¹ L'opera è documentata nella villa Medici di Careggi con sicurezza a partire dagli inventari del 1482.

Un altro dipinto è documentato con certezza intorno al 1480, ed è il Trittico Pagagnotti di Hans Memling (1440-1494), l'altro grande artista di origine tedesca attivo nella piazza di Bruges. Il Trittico, ora smembrato fra gli Uffizi (*Madonna con bambino e Angeli*, olio su tavola, 57x42 cm) e la National Gallery di Londra (scomparti laterali con *San Lorenzo*, 57,5x17,3 cm e *San Giovanni Battista*, 57,5x17,3 cm), si trovava nel convento di Santa Maria Novella ai primi del Cinquecento.²²

E proprio Memling fu forse, indirettamente, ancora più importante per gli sviluppi del Leonardo ritrattista. Memling ritrasse nel *Ritratto d'uomo con una moneta*, c. 1473-74 (Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) l'umanista Bernardo

¹⁸ <https://www.uffizi.it/opere/adorazione-dei-pastori-con-angeli-e-i-santi-tommaso-antonio-abate-margherita-maria-maddalena-e-la-famiglia-portinari-recto-annunciazione-verso> (11 giugno 2020). Sull'arrivo del trittico a Firenze cfr. B. Ridderbos, 'Il trittico con il Giudizio Universale di Hans Memling e il trittico Portinari di Hugo van der Goes', in: *Firenze e gli antichi Paesi Bassi*, cit., pp. 38-65 e sp. 53-63 e più recentemente F. Veratelli, 'I tratti del potere. I clienti italiani di Hans Memling', in: T.-H. Borchert (a cura di), *Memling. Rinascimento Fiammingo*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 11 ottobre 2014-18 gennaio 2015), Milano, Skira, 2014, pp. 53-65.

¹⁹ Sulle botteghe fiorentine nel Quattrocento fondamentali restano M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978; M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat & C. Balsamo (a cura di), *Maestri e botteghe, pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992-10 gennaio 1993), Milano, Skira, 1992.

²⁰ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait> (11 giugno 2020) olio su tavola, 82,2x60 cm; sull'opera cfr. anche J.-C. Frère, *De Vlaamse Primitieven*, Hedel, Librero 2001 (1 ed. Paris 2001), pp. 25-47.

²¹ Olio su tavola, 110x96 cm; sull'opera cfr. scheda n. 5, in: *Firenze e gli antichi Paesi Bassi*, cit., pp. 98-100.

²² Sul trittico Pagagnotti cfr. M. Rohlmann, scheda n. 25, in: *Firenze e gli antichi Paesi Bassi*, cit., pp. 142-145; T.-H. Borchert, scheda n. 27, in: Borchert (a cura di), *Memling. Rinascimento Fiammingo*, cit., p. 162 e Id., scheda n. 4, in: ivi, p. 98.

Bembo (1433-1519).²³ Padre del più famoso letterato e cardinale Pietro Bembo (1470-1547), Bernardo ricoprì diversi incarichi per conto della Repubblica di Venezia, fra i quali quello alla corte di Carlo il Temerario, duca di Borgogna, con il compito di rinsaldare l'intesa veneto-borgognona dal 1471 al 1474.²⁴ Al suo soggiorno nelle Fiandre risale probabilmente la committenza di questo dipinto che lo ritrae secondo i modi propri della ritrattistica fiamminga. L'umanista è raffigurato infatti di tre quarti, con bene in vista una moneta romana che lo qualifica per i suoi interessi antiquari recante l'iscrizione: NERO CLAUD[IUS] CAESAR AVG[USTUS] GERM[ANICUS] TR[IBUCINIA] P[OTESTATE] IMPER[ATOR].²⁵ Il punto di vista ravvicinato sul volto contro un paesaggio lacustre digradante sullo sfondo permette all'artista una minuziosa descrizione dei tratti del volto, dei capelli, delle unghie delle dita, nei modi tipici della ritrattistica fiamminga così com'era stata fissata dai suoi capostipiti nella prima metà del Quattrocento, i fratelli Hubert e Jan van Eyck.²⁶ Diversamente dal ritratto italiano del primo Quattrocento che ispirato dalla monetazione romana fu un ritratto frontale o di profilo, quello fiammingo predilesse come è noto lo schema di tre quarti.

Al ritorno dalla missione nelle Fiandre Bembo fu inviato come ambasciatore della Repubblica veneta a Firenze dal 1475 al 1476, dove entrò in contatto con la corte medicea e fece parte del suo raffinato circolo letterario. In questo contesto si inserisce la frequentazione e l'innamoramento platonico per Ginevra Benci, aspirante poetessa figlia di un banchiere fiorentino e sorella di un caro amico di Leonardo. Bembo ne commissionò il ritratto a Leonardo, *Ritratto di Ginevra Benci*, probabilmente al momento di lasciare Firenze al termine della sua missione nel 1476.²⁷ Il suo emblema compare nel retro, l'alloro e la palma uniti al motto 'Virtus et Honor', ma adattato per includere anche Ginevra. Il cartiglio intreccia infatti non solo l'alloro e la palma ma anche un rametto di ginepro al centro e reca il motto latino leggermente cambiato in 'Virtutem Forma Decorat'. L'opera presenta la stessa impostazione del ritratto di Bembo del Memling. Leonardo, forse per venire incontro al gusto del committente confidente con il ritratto delle Fiandre, adotta nel *Ritratto di Ginevra Benci* per la prima volta lo schema fiammingo di tre quarti, creando forse uno dei più antichi esempi di questo genere nella ritrattistica del tempo in Italia. Con questo dipinto Leonardo si emancipava definitivamente dal suo maestro, Verrocchio, nella forma, prediligendo uno schema 'nuovo' a quello in uso fino a quel momento a Firenze (frontale o di profilo) e nella "tecnica", adottando interamente e compiutamente la nuova tecnica a olio.²⁸ Ginevra è posta contro un cespuglio di ginepro, chiaro riferimento al suo nome ma anche simbolo di virtù femminile. Il pallore del suo volto testimoniato da più fonti storiche è accentuato dallo sfondo scuro contro cui è posto. Mentre non è sfuggita alla

²³ Dipinto su tavola, 31x23,2 cm; su Memling e il dipinto cfr. H. Lobelle-Caluwé, *Hans Memling in Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus*, catalogo della mostra (Brugge, Memlingmuseum-Oud-Sint-Janshospitaal, 15 augustus-6 december 1998), Gent, Stichting Kunstboek Ludion, 1998, pp. 66-67, cat. n. 5 p. 75 (con datazione al 1480 o più tardi); Frère, *De Vlaamse Primitieven*, cit., pp. 161-175 e più recentemente T.-H. Borchert, scheda n. 41, in: *Memling. Rinascimento fiammingo*, cit., p. 204; benché l'identificazione del personaggio con Bembo proposta per prima dalla Lobelle-Caluwé non sia unanime negli studi, appare fino a oggi quella più convincente (Borchert, scheda n. 41, cit.).

²⁴ Su Bembo A. Ventura & M. Pecoraro, 'Bernardo Bembo', in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, vol. VIII (1966), pp.103-108 e 108-109.

²⁵ Trascrizione da Lobelle-Caluwé, *Hans Memling*, cit., cat. 5, p. 75.

²⁶ Sui fratelli Van Eyck si veda Frère, *De Vlaamse Primitieven*, cit., pp. 25-45.

²⁷ <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50724.html> (11 giugno 2020). Olio su tavola, 59,7x57,3 cm, datata al 1474/1478 c.

²⁸ Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519*, cit., p. 37; il giudizio sull'acquisizione della tecnica a olio nel *Ritratto di Ginevra Benci* non sembra unanime negli studi: mentre per Dunkerton Leonardo è in quest'opera totalmente padrone della tecnica (*Leonardo in Verrocchio's Workshop*, cit., p. 20 e nota 57 p. 31), per gli studiosi della National Gallery di Washington 'some wrinkling of the surface shows he was still learning to control it', <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50724.html> (11 giugno 2020).

critica nel paesaggio sullo sfondo un'evidente reminiscenza di quello del ritratto di Bembo del Memling.²⁹ Che cosa Leonardo farà poi con il ritratto, maschile e femminile, è noto, ed è questione che esula da questa trattazione. Qui si è voluto solo richiamare quanto la componente "fiamminga" sia stata importante per le ricerche di Leonardo sul genere del ritratto.

Viceversa: l'arte fiamminga e Leonardo

Altrettanto precoce fu l'attenzione che l'arte di Leonardo ricevette in ambito fiammingo. Diversi sono gli esempi che si potrebbero elencare ma vorrei concentrare la nostra attenzione su una fortunata composizione in particolare, nata quasi certamente nella bottega di Leonardo ma che conobbe una vasta diffusione soprattutto nelle Fiandre. Si tratta di una serie di dipinti sul tema dell'*Abbraccio di Gesù Bambino con San Giovannino*, un soggetto religioso poco noto che si fa risalire ai testi apocrifi delle *Meditationes Vitae Christi* dello Pseudo Bonaventura che raccontano dell'incontro di Gesù Bambino di ritorno dall'Egitto con San Giovannino.³⁰ Il motivo iconografico dell'abbraccio dei due fanciulli è stato ricondotto a un disegno perduto di Leonardo ma conosciuto perché riproposto in un foglio degli allievi oggi pervenuto nelle collezioni reali inglesi (Windsor, Royal Collection, RCIN 912564).³¹ Il foglio contiene diversi studi per una composizione della *Madonna con Bambino* che gioca con un animale, un gatto o un agnellino, e in basso a destra presenta anche due fanciulli che si abbracciano in una posa molto simile a quella che si vede realizzata nei dipinti sul tema dell'*Abbraccio*. Il disegno di Leonardo è stato messo in relazione con due possibili composizioni, una *Madonna con il bambino*, nel caso specifico una *Madonna del Gatto*, studiata anche in altri fogli ma non giunta fino a noi, e la *Leda con il cigno*, come studio per la posizione dei Dioscuri nell'erba che generalmente accompagna la composizione.³² Da appunti di Leonardo su questo tema, del gioco fra due fanciulli, prese l'avvio nella sua bottega per opera dei suoi allievi una composizione autonoma l'*Abbraccio di Gesù e San Giovannino*. Da documenti d'archivio sappiamo che esistette un dipinto di questo soggetto di Marco d'Oggiono (1475/77-1530), uno dei primi allievi milanesi di Leonardo, già nel 1513.³³ Proprio l'esistenza di un dipinto di Marco d'Oggiono nella collezione della reggente dei Paesi Bassi, Margherita d'Austria, a Mechelen, sarebbe all'origine della sua fortunata diffusione nelle Fiandre.³⁴ Il dipinto, che la critica ha identificato con quello oggi nelle collezioni reali inglesi *Gesù abbraccia San Giovannino*, c. 1513, olio su tavola (London, The Royal Collection), presenta l'abbraccio dei due fanciulli nel paesaggio in uno stile molto lombardo e leonardesco per l'attenzione alla luce che genera forti contrasti con le parti in ombra e il sottile

²⁹ Lobelle-Caluwé, *Hans Memling*, cit., p. 67 e nota 11.

³⁰ M.A. Lavin, 'Giovannino Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism', in: *Art Bulletin*, XXXVII (1955), pp. 85-101 e sp. pp. 98-99.

³¹ <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/912564> (11 giugno 2020).

³² Sull'argomento rinvio a quanto ricostruito in M. Forcellino, scheda 6.2, 'Gesù e San Giovannino', in: *Leonardo a Roma*, cit., pp. 375-379, e sp. pp. 375-377, con bibliografia completa; sul tema della Leda di Leonardo rimando da ultimo a M. Forcellino, 'La Leda di Leonardo e l'esecuzione degli allievi', in: *Leonardo a Roma*, cit., pp. 213-235.

³³ F. Moro, 'Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandra sino a Lanino', in: M.T. Fiorio & P.C. Marani (a cura di), *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo* (Atti del Convegno Internazionale Milano 25-26 settembre 1990), Milano, Electa, 1991, pp. 125-127.

³⁴ In passato sono state elaborate anche altre ipotesi circa la penetrazione di questo tema leonardesco nei Paesi Bassi, ma meno sostenute da riscontri documentari; per un'utile sintesi si rimanda a Moro, *Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco*, cit., p. 128; alla questione hanno dedicato particolare attenzione anche L. Traversi, 'Il tema dei "due fanciulli che si baciano e abbracciano" tra "leonardismo italiano" e "leonardismo fiammingo"', in: *Raccolta Vinciana*, 27 (1997), pp. 373-437 e M. Kwakkelstein, 'Leonardo and the Low countries', in: *Kleine K* (February 2002), pp. 7-11.

sfumato che avvolge i contorni.³⁵ L'opera fu vista molto probabilmente da un artista fiammingo, Joos van Cleve (1485/90-1540/41) che ne trasse ispirazione per una sua interpretazione che ebbe una grande fortuna fra committenti e clienti della sua bottega di Anversa.³⁶ Cambiando l'ambientazione *l'Abbraccio* fu inquadrato in una cornice di impianto rinascimentale con rimando a testi e storie classiche contro uno sfondo digradante nel paesaggio. Quasi dimentico dell'originario significato religioso, la composizione divenne una sorta di 'Allegoria dell'amore tra gli uomini'.³⁷ Van Cleve sviluppò la composizione nella sua bottega in due tipi, uno che si estende in altezza, cui appartiene la maggior parte degli esemplari, e uno di formato orizzontale, in numero minore, di cui fa parte anche un dipinto attualmente a Napoli.³⁸ Adattando la scena al gusto della sua clientela van Cleve mise a punto una fortunata formula che ci è nota in almeno 15 esemplari.³⁹ Tutti risultano realizzati dallo stesso cartone, almeno nella parte centrale, perché i due fanciulli sono perfettamente sovrapponibili fra loro nel disegno.⁴⁰ Uno di questi si conserva al Catharijneconvent di Utrecht, in deposito dal Mauritshuis dell'Aja, ed è assegnato al c. 1525.⁴¹ Esso presenta i due fanciulli abbracciati in primo piano su un tappeto, in una cornice architettonica d'impianto rinascimentale che li proietta in un paesaggio fiammingo che si perde in lontananza, attraversato da corsi d'acqua. Nessun segno contraddistingue i due fanciulli come due fanciulli "sacri" mentre elementi decorativi distribuiti intorno alle colonne testimoniano il loro legame con la cultura umanistica. Il dipinto di Napoli è invece uno dei pochi a conservare il suo originale significato religioso, presentando la colomba dello spirito santo a sovrastare al centro i due fanciulli "sacri", insieme a uno in collezione privata francese (Bierbeek collection), un altro a Vienna (Akademie der bildenden Künste, n. 464), uno già a Bruxelles (Coll. Robert Finck) e una versione molto mediocre a Palermo (Galleria Regionale, Inv. N. 1102).

Van Cleve fu con Quentyn Matsys (1466-1530) il principale artista di Anversa con una bottega molto ben avviata nella prima metà del Cinquecento. Anche Matsys fu interessato a questo soggetto, e anche lui ne fornì una sua interpretazione. *L'Abbraccio* in un dipinto a Chatsworth, collezione Duca del Devonshire che gli viene attribuito, fu collocato all'interno di una camera da letto e i due fanciulli sono presentati seduti sul letto, sotto lo sguardo vigile della Vergine che li spia dall'esterno da una finestra.⁴² A questo schema in particolare, sia pure semplificato, si ricollega anche il dipinto di Napoli (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte). In esso, infatti, i due fanciulli sono presentati seduti sul letto, ricoperto da una coperta verde e corredato da un cuscino bianco ben visibile alla destra dello spettatore. Da quel lato, infatti, l'ampio tendaggio rosso che forma il baldacchino che come una cornice inquadra la scena si rialza per mostrare il cuscino. Lo sfondo scuro in cui sono immersi

³⁵ <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/405463/the-infant-christ-and-saint-john-embracing> (11 giugno 2020).

³⁶ M. Wolff, *Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago: A Catalogue of the Collection*, Chicago-New Haven-London, Yale University Press, 2008, pp. 159-167.

³⁷ Moro, *Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco*, cit., p. 128.

³⁸ M. Leeftang, *Joos van Cleve. A Sixteenth-Century Antwerp Artist and his Workshop*, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 170-171; sul dipinto di Napoli cfr. adesso Forcellino, scheda 6.2, 'Gesù e San Giovannino', in: *Leonardo a Roma*, cit., pp. 375-379.

³⁹ J.O. Hand, *Joos van Cleve. The Complete Painting*, New Haven-London, Yale University Press, 2004, elenco completo alle pp. 164-166.

⁴⁰ Leeftang, *Joos van Cleve*, cit., pp. 79-85.

⁴¹ <http://adlib.catharijneconvent.nl/ais54/Details/collect/72404> (11 giugno 2020); M. Plomp, scheda n. 72, 'Christus en Johannes de Doper omarmend en kussend', in: M. Plomp & M. Kwakkelstein, (a cura di), *Leonardo da Vinci, Sprekende gezichten*, catalogo della mostra (Haarlem, Teylers Museum, 5 ottobre 2018 - 6 gennaio 2019), Bussum, Uitgeverij Thoth, 2018, pp. 198-199.

⁴² M.J. Friedlander, *Early Netherlandisch Painting: Quentyn Massys*, vol. VII, New York-Washington, Praeger Publishers, 1971 [I ed. 1931], p. 33, ill. 34.

i fanciulli esalta il forte contrasto luministico delle anatomie e degli incarnati che una luce violenta scolpisce e modella. I contorni anatomici molto sfumati quasi si perdono in alcuni passaggi nel buio che li avvolge. Come hanno dimostrato le indagini riflettografiche condotte sui dipinti della bottega di van Cleve e sul dipinto di Marco D'Oggiono, la tecnica pittorica usata è molto diversa: a partire dal fondo chiaro nel caso del maestro di Anversa, al contrario, da un fondo scuro secondo la pratica in uso nella bottega di Leonardo nel dipinto di D'Oggiono.⁴³ Dunque tanto van Cleve che Matsys furono protagonisti della diffusione precoce di un motivo leonardesco in terra di Fiandra che fu accolto da un grande successo di pubblico, testimoniando l'interesse per Leonardo dei Paesi Bassi.

Parole chiave

rinascimento, Leonardo, pittura, arte italiana, arte fiamminga

Maria Forcellino è presidente del Werkgroep Italië Studies e ricercatrice affiliata all'università di Utrecht (ICON); prima ancora ha ricoperto il ruolo di ricercatore (incardinato) di *Storia dell'arte moderna* presso l'università di Salerno (1996-2010) e di Professore Aggregato. Nel 2018 è nominata dall'Accademia dei Lincei membro del comitato scientifico della mostra *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità*, patrocinata dal Comitato Nazionale per le Celebrazioni dei 500 anni dalla morte di Leonardo del MIBACT. Per l'esposizione ha collaborato all'elaborazione del progetto e alla cura del catalogo. Suoi campi di ricerca sono il Rinascimento e il Settecento, su cui ha pubblicato ampiamente in Italia e all'estero, soprattutto su Michelangelo Buonarroti. Ha in preparazione un volume sul *Grand Tour* del viaggiatore olandese Johan Meerman (1735-1815).

Universiteit Utrecht

Instituut voor Cultuurwetenschappelijk Onderzoek (ICON)

Trans 10

3512 JK Utrecht (Olanda)

m.forcellino@uu.nl

⁴³ Leeflang, *Joos van Cleve*, cit., pp. 80-83.

SUMMARY

Leonardo and ice

Leonardo's interest for the Flemish art and vice versa

The aim of the article is to underscore the importance of cultural exchange: on the one hand Leonardo's knowledge of Flemish oil painting techniques at the beginning of his career made it possible for him to improve his style; on the other hand his influence extended in an early stage to the Low Countries, and concerned thematical choices.

The first part of the article focuses on the period in which Leonardo, during his apprenticeship in the workshop of Andrea del Verrocchio, became aware of the significance of the new oil technique, which had been imported in Florence due to economic contacts with Bruges in the fifteenth century and the role of Florentine families such as the Medici, the Portinari and the Pagagnotti. The possibilities of the new oil painting technique were explored in Florence in the workshops of Verrocchio and the Pollaiuolo brothers. A signature in the *Codice Atlantico* testifies that Leonardo himself was acquainted with members of the Portinari family, active in Bruges. Knowledge of Flemish art became essential in technical and formal aspects of his first female portrait, the *Portrait of Ginevra Benci*, which had been ordered by Bernardo Bembo as a pendant to his own portrait, painted by Hans Memling during his mission in Bruges as an ambassador to the Venetian Republic.

The second part intends to invert the focus and to study Leonardo's influence on Flemish art by presenting several paintings on the subject of *Jesus and Saint John embracing*. This iconographic subject originates from a composition, once in the royal collection in Mechelen, of Leonardo's pupil, Marco D'Oggiono. The Flemish painter Joos van Cleve probably saw it and started to produce many paintings on this subject in his workshop in Antwerp. These works were so successful that over fifteen of them survive in different collections in Europe, and constitute a good example of Flemish artists' interest in Leonardo's art.

Hollar “copia” Leonardo L’uso della carta lucida per incisioni in scala 1:1

Margherita Melani

Hollar “copia” Leonardo per Lord Arundel e, come già dimostrato, in alcuni casi lo fa in scala 1:1¹ utilizzando un *medium* che già Cennino Cennino aveva descritto nel suo *Libro dell’Arte*, lo stesso che un anonimo collaboratore di Leonardo ha impiegato nel disegno del Louvre che molto probabilmente è una copia in dimensioni reali da un perduto prototipo: la carta lucida. Procediamo con ordine.

Le fonti per la storia dell’arte evidenziano sempre l’importanza della copia come una tappa fondamentale per la formazione dei giovani artisti: il disegno, sia esso dalla natura o copia disegnata di altre opere, è il ‘fondamento dell’arte’ per dirla con le parole di Cennino Cennini.² Concetto caro anche a Leonardo che, nella seconda parte del *Libro di pittura* interamente dedicata a ‘De’ Precetti del pittore’, indugia sull’importanza del disegno e delle proporzioni che ‘il giovane’ può imparare ‘di mano di bon maestro’ prima di confrontarsi con la natura.³ Concetto che Leonardo ribadisce più volte.⁴

La copia “dai grandi maestri” era quindi un passaggio formativo imprescindibile che poteva essere fatta con l’utilizzo di carta lucida: una pergamena sottile o una carta bambagina imbevuta di sostanze particolari che erano in grado di renderla trasparente.⁵

¹ Questo lavoro nasce come ulteriore approfondimento della ricerca pubblicata in *Leonardo e Hollar in scala 1:1*, in: A. Perissa Torrini (a cura di), *Leonardo disegnato da Hollar*, catalogo della mostra (Vinci, Fondazione Pedretti, 15 dicembre 2018 - 5 maggio 2019), Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2018, pp. 77-105, con bibliografia precedente. Il risultato raggiunto è frutto di un proficuo scambio con Annalisa Perissa Torrini e Michael Kwakkelstein: a loro va il mio più sentito ringraziamento.

² C. Cennini, *Libro dell’Arte*, Capitolo IV: ‘Come ti dimostra la regola in quante parti e membri s’appartengono l’arti’ e ancora Capitolo XXVII: ‘Come ti de’ ingegnare di ritrarre e disegnare di mano maestri più che puoi’. Dato il moltiplicarsi di edizioni del testo di Cennino si fornisce l’indicazione dei singoli capitoli.

³ L. da Vinci, *Libro di pittura*, C. Pedretti (a cura di), C. Vecce (trascrizione diplomatica), Firenze, Giunti, 1996, p. 169, § 47: ‘Quello che debbe prima imparar il giovane. Il giovane debbe prima imparare prospettiva; puoi le misure d’ogni cosa; poi di mano di bon maestro, per asuefarsi a bone membra; poi da naturale, per confermarsi la ragione delle cose imparate; poi veder un tempo, di mane di diversi maestri; poi fare abito a metter in pratica et operare l’arte’ (dal Ms. A, f. 97v; c. 1492).

⁴ Da Vinci, *Libro di pittura*, cit., p. 175, § 63: ‘Precetti del pittore. Il pittore debbe prima suefare la mano col ritrarre disegni di mano di boni maestri, e fatto detta suefazione col giudizio del suo precettore, debbe di poi suefarsi col ritrarre cose di rilievo bone, con quelle regole che del ritrar de rilievo si dirà’ (dal Ms. A, f. 90, c. 1492).

⁵ Sulle carte lucide e sul loro uso si veda in particolare C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 133-136; L. Melli, ‘Sull’uso della carta lucida nel Quattrocento e un esempio per il Pollaiuolo’, in: *Paragone Arte*, 52, 3 (2001), pp. 3-9; M. Gianferrari, ‘Nascita ed evoluzione di un supporto originale: la carta trasparente’, in: *OPD restauro*, 15

Ancora una volta Cennino Cennini è la fonte principale per conoscere modalità di produzione e uso di questo tipo di supporto. Cennino in più passi del suo *Libro* descrive '[i]n che modo puoi ritrarre la sustanza di una buona figura o disegno con carta lucida' (cap. XXIII), del 'Primo modo di sapere fare una carta lucida chiara' (cap. XXIV), e quindi del 'Secondo modo a far carta lucida di colla' (cap. XXV) e di 'Come puoi fare carta lucida di carta bambagina' (cap. XXVI): diversi modi di produzione e di uso della carta lucida all'interno di una tipica bottega fiorentina. L'uso principale era per la copiatura – Cennino scrive 'ritrarre' – fatta 'per avere bene i contorni' di una figura che poteva essere su qualsiasi supporto, sia esso un dipinto su tavola o su muro. Con quattro punti di cera lacca si fermava la carta lucida sopra l'immagine da copiare, poi con penna o pennello sottile, e inchiostro 'puoi andare ricercando i contorni e le stremità del disegno di sotto'; in un secondo momento dopo aver staccato la carta dal supporto originale si procedeva con le rifiniture 'toccare di alcuni bianchetti e rilievi, siccome tu hai i piaceri'.⁶

Cennino Cennini descrive anche come produrre carta da utilizzare per copiare tramite ricalco, ovvero per 'lucidare' recuperando la definizione usata dello stesso Cennino nel suo *Libro dell'Arte*, compilato tra il 1398 e il 1403. Cennino dedica più capitoli alla fabbricazione e all'uso di questo supporto specificando che '[q]uesta carta lucida ti bisogna, non trovandone della fatta'. Occorre un foglio di pergamena sottile e ben levigato che deve essere lucidato, cosperso, con olio di semi di lino chiaro e lasciato asciugare bene per più giorni. In mancanza della pergamena si può utilizzare carta bambagina stando sempre attenti di avere un foglio sottilissimo e piano e ben bianco che poi deve essere cosperso con olio di seme di lino. Era possibile fare carta lucida anche con colla di pesce. La colla di pesce, fatta bollire in acqua calda, veniva applicata su pietre di marmo lisce precedentemente cosparse con olio di oliva. Quando la colla di pesce era asciutta si staccava facilmente dalla pietra quasi come fosse una pelle. Prima di staccarla per evitarne la rottura Cennino suggerisce di impregnarla con olio di semi bollito che funge anche da mordente. Dopo il distacco la carta lucida, così creata, deve asciugare prima di essere utilizzata.

L'uso della carta lucida è ricordato anche da Leonardo nelle pagine del *Libro di pittura* come esercizio disegnativo per verificare la differenza tra un disegno eseguito da modello e uno fatto a memoria, nel caso in cui non si disponga di un vetro:

'Modo di bene imparar a mente.' Quando tu vorrai saper una cosa studiata ben a mente, tien questo modo: cioè quando tu hai disegnato una cosa medesima tante volte che te-la paia <a>ver a mente, prova a farla senza lo essempro; et abbi lucidato sopra un vetro sottile e piano lo essempro tuo, e porrallo sopra la cosa ch'hai fatta senza lo essempro; e nota bene d[o]ve 'l lucido non si scontra

(2003/2004), pp. 245-254; C. Frosinini, 'Carte lucide nella trattatistica d'arte e nelle fonti (con alcune ipotesi di tracce materiali)', in: A. Scotti Tosini (a cura di), *Carte lucide e Carte trasparenti nella pratica artistica tra Otto e Novecento: uso conservazione restauro*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Tortona, 3-4 ottobre 2014), Pavia, Tipografia Pi-Me, 2016, pp. 14-28, con ampia bibliografia precedente.

⁶ Cennini, *Libro dell'Arte*, cit., Capitolo XXIII ('In che modo puoi ritrarre la sustanza di una buona figura o disegno con carta lucida'): 'Bisognati essere avvisato, ancora è una carta che si chiama carta lucida, la quale ti può essere molto utile per ritrarre una testa o una figura o una mezza figura, secondo che l'uomo truova di man di gran maestri. E per avere bene i contorni, o di carta o di tavola o di muro, che proprio la vogli tor su, metti questa carta lucida in su la figura, o vero disegno, attaccata gentilmente in quattro canti con un poco di cera rossa verde. Di subito per lo lustro della carta lucida trasparrà la figura, o ver disegno, di sotto, in forma e in modo che 'l vedi chiaro. Allora togli o penna temperata ben sottile, o pennel sottile di vaio sottile; e con inchiostro puoi andare ricercando i contorni e le stremità del disegno di sotto; e così generalmente toccando alcuna ombra, siccome a te è possibile potere vedere e fare. E, levando poi la carta, puoi toccare di alcuni bianchetti e rilievi, siccome tu hai i piaceri su'.

col disegno tuo; e dove trovi aver errato, lì tieni a mente di non errare più, anzi ritorna allo essemplio a ritrarre tante volte quella parte errata, che tu l'abbi bene nella imaginativa. E se per lucidare una cosa tu non potessi aver vetro piano, togli una carta di capretto sottilissima e ben onta e poi secca; e quando l'averai [a]doperata a uno disegno, potrai con la sponga cancellarla e far il secondo.⁷

Le fonti sono più esaustive dei pochi testimoni rimasti. Carmen Bambach ha dimostrato l'uso della carta lucida, a fini copiativi, anche all'interno della bottega di Leonardo. Ne è un esempio il disegno con una antica copia della *Vergine delle Rocce* di Parigi, eseguito da un anonimo artista della bottega milanese di Leonardo.⁸ Spetta a Lorenza Melli il merito di aver studiato un raro caso di copia in dimensioni reali eseguita su carta lucida e ricavata da un disegno ancora noto. In questo caso il prototipo è un disegno di Antonio Pollaiuolo con *Tre nudi maschili in posizione frontale, di profilo e tergale*⁹ copiato da un anonimo artista in un disegno ora al British Museum di Londra fatto su una pergamena eccezionalmente ingiallita.¹⁰ La copia inglese, incompleta per la mancanza della parte destra del foglio, è fedele anche nei pentimenti, oltre che nella parte finale dell'iscrizione che è stata intenzionalmente privata del passaggio sull'autografia del disegno parigino. Il disegno di Pollaiuolo su carta bambagina è stato copiato su una pergamena che aveva subito un trattamento a base di olii; questo ne spiega il colore fortemente ingiallito. Non a caso nel disegno parigino si notano tracce di stilo che sono il segno della operazione di ricalco.¹¹ Questi casi attestano un impiego della carta lucida in chiave prettamente strumentale. È questo lo stesso procedimento artistico utilizzato anche da Wenceslaus Hollar (1617-1677) per realizzare una fortunata serie di incisioni di traduzione da Leonardo.

Miniaturista di formazione, Hollar si dedica alla cartografia dal 1627 in poi, momento in cui lascia Praga per trasferirsi a Francoforte dove, molto probabilmente, lavora con il cartografo Matthäus Merian (1593-1650).¹² È questa la prima tappa del suo viaggio in Germania con successivi spostamenti tra Stoccarda e Strasburgo,¹³ città in cui soggiorna prima di raggiungere Colonia dove è documentato dal 1632. Da Colonia partono i suoi

⁷ Da Vinci, *Libro di pittura*, cit., pp. 180-181; originale derivato dal Ms A f. 104, c. 1492.

⁸ Copia da Leonardo, *Vergine delle Rocce*, inchiostro marrone su carta lucida, 234x143 mm, Parigi, Département des Arts graphiques du Louvre, inv. 2349; cfr. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop*, cit., p. 388, n. 35.

⁹ A. del Pollaiuolo, *Tre nudi maschili in posizione frontale, di profilo e tergale*, penna e inchiostro marrone e acquarellature marroni e stilo, 265x357 mm, Parigi, Département des Arts graphiques du Louvre, inv. 1486 recto. In alto a sinistra, a penna, si legge: 'Antonij jacobi excellentissimi ac eximij florentinj pictoris scultorisque prestantissimi hoc opus est | umquam hominum imaginem fecit | [v]ide quam mirum in membra redegit'; più in basso a pietra nera '3 [...]'.
¹⁰ Anonimo da Pollaiuolo, *Tre nudi maschili in posizione frontale, di profilo e tergale*, penna e inchiostro marrone su carta lucida, 254x280 mm; Londra, British Museum, inv. 1885-5-9-1614. In questo disegno a penna è riportata anche la parte finale dell'iscrizione che si vede nell'originale parigino: '[...] umq hominum imaginem fecit | vide q mirum i membra redegit'.

¹¹ Da ricordare anche la possibile sopravvivenza di un Perin Del Vaga segnalato e attribuito da Maria Clelia Galassi; M.C. Galassi, 'The Re-use of Design-Models by Carta Lucida in the XVth Century Italian Workshops: Written Sources and an Example from Michele di Ridolfo del Ghirlandaio', in: H. Verougstraete & R. Van Schoute (a cura di), *La peinture dans les Pays-Bas au 16ème siècle. Pratiques d'atelier. Infrarouge et autres méthodes d'investigation*, Leuven, Peeters, 1999, pp. 205-213.

¹² Non esistono prove di questa collaborazione, comunemente accettata per motivi stilistici. Per ulteriori informazioni sul percorso artistico di Hollar si veda A. Volrábová, *Wenceslaus Hollar (1607-1677): Drawings: A Catalogue Raisonné*, Praha, Národní Galerie v Praze, 2017, con bibliografia precedente. Per un catalogo ragionato delle incisioni prodotte da Hollar nel corso della sua attività si veda R. Pennington, *A Descriptive Catalogue of the Etched Work of Wenceslaus Hollar 1607-1677*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

¹³ Volrábová, *Wenceslaus Hollar (1607-1677): Drawings*, cit., in particolare pp. 52-83.

viaggi verso nord; tra questi va ricordato anche il suo viaggio in Olanda compiuto tra il 1634 e l'anno successivo, quando aveva 27 anni.¹⁴ Hollar seguendo il corso del fiume Reno sale fino in Olanda e durante i suoi spostamenti realizza numerose piccole vedute. Risalgono a questo periodo una serie di paesaggi (alcuni incisi altri disegnati) che comprendono la piccola veduta di Weesp, Muiden e Amsterdam – 37x121 mm – e l'altrettanto piccola veduta di Delfshaven – 98 x 270 mm – città nei pressi di Rotterdam.¹⁵ Il viaggio in Olanda di Hollar è stato oggetto di un recente, quanto importante, contributo di Simon Turner che ha giustamente evidenziato l'importanza del taccuino della John Rylands University Library (JRUL) dell'University of Manchester.¹⁶ Turner ipotizza che questo viaggio sia da mettere in relazione con colui che all'epoca era l'*art dealer* di Rembrandt: Hendrick Uylenburgh (c. 1584/89-c. 1660) poiché nel 1635 Hollar esegue due incisioni da altrettanti soggetti di Rembrandt: il *Ritratto di Saskia* (la moglie del pittore) derivata da una incisione dello stesso Rembrandt del 1634¹⁷ e l'acquaforte con *Donna nuda seduta su una roccia* eseguita dall'artista fiammingo nel 1631 circa e incisa dal boemo nel 1635.¹⁸ È evidente che Hollar non riproduce il tipico segno vibrante di Rembrandt: le immagini perdono le loro peculiarità e diventano incisioni di traduzione sterili dove l'aggiunta di particolari ben definiti – facilmente individuabili in entrambi i casi – contribuisce a incrementare la distanza con il prototipo rembrantiano. Hollar, da miniaturista quale era, in entrambe le circostanze riduce notevolmente le dimensioni e questo, come avremo modo di vedere, non è un dettaglio da trascurare. Il lavoro su Rembrandt non prosegue. Hollar rientra a Colonia e, cosa più importante, continua a dedicarsi a vedute, ritratti e immagini di costume che sono molto più adatte al suo *ductus* grafico. La carriera di Hollar cambia improvvisamente nel 1636, anno in cui incontra Lord Arundel.¹⁹ Arundel dimostra di apprezzare subito le sue qualità di miniaturista²⁰ e quando rientra a Londra, nel 1637, gli propone di seguirlo in Gran Bretagna: Hollar inizia una nuova fase della sua vita, a stretto contatto con la casa reale inglese e con numerosi nobili che frequentavano casa Arundel, lungo il Tamigi. Lord Arundel gli aveva commissionato la pubblicazione dei pezzi più importanti della sua collezione che, all'epoca, comprendeva anche i disegni di Leonardo ora nella Royal Library di Windsor.²¹

Nel 1641, durante la guerra civile inglese, i coniugi Arundel lasciano la Gran Bretagna: Lady Aletheia Arundel sceglie come città di elezione Anversa (dal 1643), Lord Arundel invece dimostra la sua predilezione per l'Italia e si stabilisce a Padova. Nel

¹⁴ Si veda S. Turner, 'Hollar in Holland: Drawings from the Artist's Visit to the Dutch Republic in 1634', in: *Master Drawings*, 48 (2010), pp. 73-104.

¹⁵ Entrambe presso il British Museum di Londra (inv. nn. 1853,0312.203 e 1862,0712.194).

¹⁶ University of Manchester, John Rylands University Library (JRUL), Inv. n. Eng. MS. 883. Cfr. Turner, 'Hollar in Holland', cit.

¹⁷ Hollar (copia da Rembrandt), *Ritratto Saskia van Uylenburgh* (P1650). Iscrizioni 'Rembrandt inu: | Amstelodami | WHollar fec: | 1635'.

¹⁸ Hollar (copia da Rembrandt), *Donna nuda seduta su una roccia* (P603). Iscrizioni 'Rembrandt inu: | Amstelodami | WHollar fec: | 1635'.

¹⁹ Pennington, *A Descriptive Catalogue*, cit., p. xxii.

²⁰ Nel maggio del 1636 Lord Arundel scrive al suo agente, il reverendo William Petty: 'I have one Hollarse wth me, whoe drawes and eches in strong water quickly, and wth a pretty spiritte' (F. Springell, *Connoisseur & Diplomat: the Earl of Arundel's Embassy to Germany in 1636 as recounted in William Crowne's Diary, the Earl's Letters and Other Contemporary Sources with a Catalogue of the Topographical Drawings made on the Journey by Wenceslaus Hollar*, London, Maggs, 1963, p. 240).

²¹ Sull'argomento si veda M. Clayton, *The Windsor Leonardos, 1519-2019*, in: J. Barone & S. Avery-Quash (a cura di), *Leonardo in Britain*, London, Leo S. Olschki, 2019, pp. 3-20, con bibliografia precedente.

frattempo inizia una prima fase di dispersione della collezione Arundel: alcuni pezzi giungono ad Anversa mentre molti altri restano a Londra.²²

Anche Hollar lascia la Gran Bretagna per spostarsi ad Anversa, qui realizza la celebre incisione con il *Salvator Mundi* di Leonardo²³ e sempre qui, forse per motivi prettamente economici, a partire dal 1645 realizza almeno tre serie di incisioni pubblicate in momenti diversi – rispettivamente nel 1648 e 1666 – tratte da originali di Leonardo.²⁴ Hollar incide una selezione di ritratti, studi anatomici e teste grottesche realizzate anche dopo la morte di Lord Arundel, quando molto probabilmente non aveva più a disposizione gli originali di Leonardo.²⁵

Hollar anche nelle incisioni di vari soggetti leonardeschi dimostra la sua attitudine da miniaturista quale era, con una netta preferenza per stampe di dimensioni ridotte. I soggetti scelti sono vari e spesso sono il frutto di una selezione di piccoli disegni che, ai suoi occhi, dovevano essere più rappresentativi o, più semplicemente, particolarmente belli. Hollar isola i suoi soggetti dal loro contesto originario, eliminando ogni altro segno leonardesco visibile nell'autografo. Hollar realizza queste incisioni tra il 1645, quando era ad Anversa, e il 1666, anno in cui è di nuovo a Londra, ma la serie inizia proprio fuori dai confini inglesi e, molto probabilmente, inizia quando Hollar non aveva più a disposizione gli autografi di Leonardo; senza contare che dal 1646, anno della morte di Lord Arundel, non è chiaro come Hollar abbia potuto proseguire il suo lavoro.

Un elemento degno di nota è il rapporto dimensionale con gli originali di Leonardo: in numerosi casi Hollar rispetta le dimensioni originali proponendo, talvolta in modo ribaltato in altri casi con lo stesso orientamento, immagini fedeli ai disegni autografi o ritenuti tali. I casi in cui Hollar propone immagini di Leonardo in scala 1:1 sono numerosi e riguardano singole teste grottesche, composizioni complesse ma anche studi anatomici.²⁶ Oltre a singoli soggetti Hollar incide anche una serie di coppie grottesche in

²² I pezzi rimasti a Londra corrispondono a quelli elencati negli inventari pubblicati da Lionel Cust: 'Notes on the collections formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, K.G.', in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 19 (1911), pp. 278-282; dello stesso 'Notes on the Collections Formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, K.G.-V', in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 113 (1912), pp. 256-258. Sui disegni di Leonardo della collezione Arundel confluiti a Chatsworth si veda V. Forcione, 'Leonardo's Grotesque: Original and Copies', in: C. Bambach (a cura di), *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, gennaio 22 - 30 marzo 2003), New York-New Haven, Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2003, pp. 203-224.

²³ *Salvator Mundi*, 1650, acquaforte, 255x179 mm (P217). Iscrizioni 'Leonardus da Vinci pinxit, | Wenceslaus Hollar fecit Aqua forti, secundum Originale, Ao. 1650'. Sull'argomento si veda J. Wood, 'Buying and selling art in Venice, London and Antwerp: the collection of Bartolomeo Della Nave and the dealings of James, Third Marquis of Hamilton, Anthony van Dyck, and Jan and Jacob van Veerle c. 1637-1652', in: *The volume of the Walpole Society*, 80 (2018), pp. 1-200.

²⁴ Per la prima serie di incisioni Hollar pensa a tre frontespizi diversi, anche se solo in uno di questi compare il riferimento diretto a Leonardo (P1558; 95x72 mm): sotto una testa cesarea derivata da un disegno di Leonardo (RL 19012v) in un *cartouche* si legge 'VARIE FIGURÆ & | Probæ a Wenceslao Hol|lar Bohemo Collectæ, & | Aqua forti æri insculptæ, | Antuerpiæ A: 1645'. Gli altri frontespizi datati 1645 sono pensati per altrettante serie editate sempre ad Anversa (cfr. P1647 e P2671). Per un resoconto completo si rimanda al già citato catalogo di Richard Pennington (1982).

²⁵ In ciascuna serie Hollar non dà mai una numerazione univoca delle immagini e questo impedisce, ancora oggi, di avere una visione organica univoca delle incisioni da Leonardo; Simon Turner le definisce 'utterly confusing' già sulla base dei frontespizi (cfr. P1558, Anversa 1645; P1559, Anversa 1648; P1560, Londra 1666; P1647, Anversa 1645; P1648, Anversa 1646; P2671, Anversa 1645). Si veda S. Turner, 'Cataloguing Hollar's Etched Work', in: A. Volrábová (a cura di), *Wenceslaus Hollar 1607-1677 and Europe Between Life and Desolation*, 2007, catalogo della mostra (Praga, National Gallery, 12 ottobre 2007 - 14 gennaio 2008), Praha, National Gallery, pp. 44-45.

²⁶ Si veda Perissa Torriani (a cura di), *Leonardo disegnato da Hollar*, cit.

cui mette a confronto dirette figure deformate derivate da originali perduti o non identificati di Leonardo, ora noti attraverso altre copie.

Le incisioni di traduzione di Hollar dunque sono da considerare, al pari di una fonte manoscritta o a stampa, una vera e propria risorsa primaria per la conoscenza di disegni perduti o non identificati di Leonardo e potrebbero – e dovrebbero – essere il punto di partenza per una ricostruzione minuziosa del *corpus* delle teste grottesche ideate da Leonardo e dei suoi studi anatomici ora considerati perduti, *corpus* questo ricostruibile unicamente in modo indiretto.

Resta aperto il problema tecnico: Hollar fino al 1645 – fino alla sua presenza a Londra – aveva sicuramente accesso ai disegni originali di Leonardo (ovvero ai disegni ora nella Royal Library di Windsor, al frammento del Getty e parte dei disegni di Chatsworth) ma ha eseguito le incisioni in dimensioni reali dopo il 1645 quando si è spostato ad Anversa. Quali erano i disegni a sua disposizione? I disegni di Leonardo sono forse andati ad Anversa con Lady Arundel o erano rimasti a Londra? Da notare inoltre che alcuni disegni nel 1645, stando alle iscrizioni di Hollar, non erano più parte della collezione Arundel. È quindi verosimile credere che Hollar, ad Anversa, avesse a disposizione le copie che lui stesso aveva realizzato a Londra e che, almeno in parte, erano in scala 1:1.

Copie, ingrandite o ridotte, venivano solitamente seguite con compassi a più punte – tre o quattro – che permettevano di ridurre o ingrandire i disegni ma anche di dividere proporzionalmente linee e circonferenze, disegnare i poligoni o prendere misurazioni per mappe. Si tratta di strumenti già noti agli antichi romani, disegnati anche da Leonardo²⁷ e utilizzati da Hollar, come si vede dagli strumenti di lavoro incisi nell'autoritratto in cui il boemo si presenta con una piccola copia della *Velata* di Raffaello: nel suo studio con una finestra che si apre verso il castello di Praga, davanti a un tavolo tra gli strumenti di lavoro si distinguono chiaramente un bulino, un compasso, una squadra, punteruoli di vario tipo, inchiostro e molto altro.²⁸ In questo caso molto più semplicemente, viste le dimensioni ridotte e l'abilità da miniaturista di Hollar, è probabile pensare che abbia copiato i disegni di Leonardo utilizzando della carta trasparente, anche detta carta lucida. L'ipotesi che Hollar abbia utilizzato carte lucide per copiare i disegni di Leonardo in scala 1:1 è la più plausibile anche perché, come abbiamo visto, le immagini non sempre sono ribaltate a indicazione di una copia il più possibile fedele all'originale. Se, come ipotizzato, Hollar ha copiato Leonardo con l'uso della carta lucida può averlo fatto prima della sua partenza per Anversa avvenuta nel 1645, quindi prima di aver iniziato la stampa dell'intera serie leonardesca.

Nel catalogo dei disegni di Hollar edito da Alena Volràbova nel 2017 sono presentati come probabili disegni di Hollar due fogli ora a Chatsworth datati al primo periodo inglese dell'artista, ovvero tra il 1637 e il 1644 circa.²⁹ Si tratta di disegni che facevano parte della collezione Arundel sempre pubblicati con una generica attribuzione a un anonimo imitatore di Leonardo del XVI secolo.

In passato sono stati attribuiti a Hollar anche tre disegni con altrettante coppie grottesche della National Gallery of Scotland di Edimburgo³⁰ che nel recto sono

²⁷ Si pensi al disegno con compasso normale e proporzionale nel foglio 108v del Ms. H (c. 1493-94).

²⁸ *Autoritratto in studio da John Meyssen*, 1649, 160x114 mm (P1419).

²⁹ *Coppia di teste grottesche*, c. 1637-40, Chatsworth, Duke of Devonshire and the Trustees of the Chatsworth Settlement, inv. nn. 892A (60x108 mm) e 892B (60x110 mm); Volràbová, *Wenceslaus Hollar (1607-1677): Drawings*, cit., pp. 420-424, cat. nn. III/2-3, con bibliografia precedente.

³⁰ *Coppie di teste grottesche*, penna e inchiostro con leggere acquarellature, Edimburgo, National Gallery of Scotland, inv. nn. D3504 (118x195 mm), D3505 (118x195 mm), D3506 (118x195 mm). Attribuzione proposta da Sprinzels (F. Sprinzels, *Hollar Handzeichnungen*, Vienna, Rolf Passer, 1938) e più recentemente rigettata da

accumunate dalla presenza del marchio di collezione del conte Johannes von Ross (1787-1848), collezionista tedesco, figlio di Johann Matthias Ross (m. 1814) che era governatore nelle Indie olandesi.³¹ Nel verso di ciascun foglio, a lapis, si legge una nota di difficile datazione e attribuzione 'W. Hollar after Leonardo da Vinci'. Un quarto disegno – dello stesso formato – con una coppia grottesca affrontata di chiara ispirazione leonardesca, con lo stesso *ductus* grafico e uguale timbro di provenienza, è stato esposto per la prima volta nella mostra *Intorno a Leonardo. Opere grafiche dalle collezioni milanesi*.³² Molto probabilmente è questa una serie di quattro disegni opera di un artista di fine Cinquecento che forse, a differenza di Hollar, non aveva a disposizione gli autografi di Leonardo ma altre copie da originali perduti o non identificati. Stupisce la completa assenza di qualsiasi rapporto dimensionale tra questi quattro disegni e le incisioni di Hollar che nel caso delle incisioni di traduzione va necessariamente considerata. Risulta difficile immaginare che Hollar abbia ingrandito e ridotto ogni volta i suoi disegni con copie da Leonardo.

A tal proposito Michael Kwakkelstein mi ha gentilmente segnalato un disegno del Teylers Museum di Haarlem considerato opera di un anonimo artista databile al 1560-70³³ eseguito a penna e inchiostro con acquarellature su carta lucida, supporto in cui si possono notare anche tracce di stilo (Fig. 1). Il disegno è la copia in dimensioni reali di un autografo di Leonardo con l'immagine di un uomo grottesco visto di profilo, verso destra.³⁴ Il disegno, già parte della collezione di Livio Odescalchi, è la riproduzione fedele, in scala 1:1, della parte sinistra di un disegno di Leonardo con una coppia di uomini affrontati.³⁵ Il confronto dimensionale diretto tra il disegno olandese e il prototipo vinciano di Windsor indica chiaramente che si tratta di una copia in cui il copista ha cercato di riprodurre anche i tratteggi paralleli di Leonardo che, in questo caso, sebbene fatti in modo pedissequo, sono di mano destrorsa. Dopo aver copiato il disegno nella sua interezza con inchiostro e con una penna dalla punta sottile, lo stesso con cui esegue i tratteggi che delimitano il profilo della figura, in un secondo momento evidenzia le macchie di inchiostro – anch'esse riproposte – come quella nell'arcata sopracciliare, nella fossa sulla guancia,

Volrábová che espunge dal catalogo di Hollar anche le serie grottesche del Crocker Art Museum di Sacramento (inv. nn. 1871.1107-1871.1118) e dell'Ashmolean Museum di Oxford (inv. nn. WA.0A486.1-WA.0A486.12); cfr. Volrábová, *Wenceslaus Hollar (1607-1677): Drawings*: cit., pp. 420-424, cat. nn. A.II/85-107, con bibliografia precedente.

³¹ F. Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, La Haye, Nijhof, 1921, n. 2693.

³² La mostra fu curata da G. & A. Alberti (Milano, Castello Sforzesco, 11 settembre 2019-05 gennaio 2020). La figura sulla destra è una derivazione abbastanza fedele da un frammento di Leonardo oggi conservato all'Albertina di Vienna (inv. 66), mentre quella a sinistra non ha un corrispettivo preciso nel corpus autografo di Leonardo. Le informazioni qui pubblicate si devono alla disponibilità di Alessia Alberti, del Gabinetto Disegni e Stampe del Castello Sforzesco, che ringrazio sentitamente.

³³ Cfr. M. Plomp & M. Kwakkelstein (a cura di), *Leonardo da Vinci: The Language of Faces*, catalogo della mostra (Haarlem, Teylers Museum, 5 ottobre 2018 - 6 gennaio 2019), Haarlem, Thoth, 2018, p. 124, cat. n. 20 con bibliografia precedente. Da ricordare la precedente attribuzione a favore di Pier Francesco Mola (1612-1666) caricaturista svizzero-italiano; cfr. A. Van Regteren (a cura di), *Les dessins italiens de la reine Christine de Suède*, catalogo della mostra (Stoccolma, AB Egnellska Boktryckeriet, 1966), Stockholm, Nationalmusei, 1966, cat. n. 1128.

³⁴ *Busto di uomo irato di profilo verso destra*, penna e inchiostro marrone e acquarellature su carta lucida con tracce di stilo, 150x102 mm, Haarlem, Teylers Museum, inv. A 5. Iscrizioni sul verso: in alto al centro a penna con inchiostro marrone 'ii5'; in basso, a matita 'Leonardo da Vincj | A 46', acquistato dalla collezione di Don Livio Odescalchi (1790) (C. Van Tuyll van Serooskerken, *The Italian Drawings in the Teyler Museum*, Haarlem-Ghent-Doornspijk, Snoeck-Ducaju, 2000, cat. n. 5 pp. 56-57).

³⁵ Leonardo da Vinci, *Profilo maschile di uomo irato con mento pronunciato affrontato a un profilo femminile grottesco*, c. 1485-90, penna e inchiostro con acquarellature, 163x143 mm, Windsor, RL 12490. <https://www.rct.uk/collection/912490/two-grotesque-profiles> (25 giugno 2020).

nell'estremità destra della bocca e ancora, a titolo di esempio, nella parte in ombra la cavità nella parte interna dell'orecchio; oltre a ciò ripete anche le grandi linee che modulano la gola e delimitano la mascella contratta. Copia fedelmente anche la veste, di cui Leonardo disegna solo la parte superiore chiusa da un fiocco legato sotto il mento.



Fig. 1 - Copia da Leonardo, *Busto di uomo irato di profilo verso destra*, prima metà del XVII secolo. Penna e inchiostro marrone e acquarellature su carta lucida con tracce di stilo (150 x 102 mm), Haarlem, Teylers Museum, inv. A 5.

Ma c'è di più. Hollar riproduce lo stesso profilo maschile in una incisione non datata fatta, molto probabilmente, mentre era ad Anversa: tra il 1644 e il 1652, quando non aveva più la possibilità di vedere gli autografi di Leonardo e poteva contare unicamente sui suoi disegni.³⁶ Nell'incisione il segno è contratto, gli elementi grafici sono semplificati a tal punto che lo stesso soggetto più che un profilo maschile grottesco è descritto come

³⁶ Datazione proposta dal British Museum in relazione alla stampa in loro possesso (inv. n. Q,5.14). Per il confronto è stata utilizzata l'incisione di Hollar della Fondazione Pedretti: Wenceslaus Hollar, *Testa grottesca ossuta di profilo*, acquaforte, 109x78 mm (incisione), 113x80 mm (impronta), 123x87 mm (foglio), XVII secolo, Lamporecchio, Fondazione Rossana e Carlo Pedretti, inv. n. FRCP_S_H.009. Iscrizioni: in basso a sinistra: 'Leonardo da Vinci inv: | W. Hollar fecit' (P1577).

un uomo con il mento prominente e i denti mancanti. La veste è delineata con pochi flebili tratti: nell'incisione ripropone la parte posteriore del colletto e accenna appena, in modo quasi impercettibile, alla parte superiore del fiocco anteriore, particolare che si vede solo in stampe in eccellente stato di conservazione (Fig. 2). La puntasecca impedisce a Hollar di riproporre i passaggi tonali dell'inchiostro; nonostante ciò il miniaturista non rinuncia all'uso di tratti paralleli che evidenziano le peculiarità fisionomiche di questo profilo maschile aggrozzato.

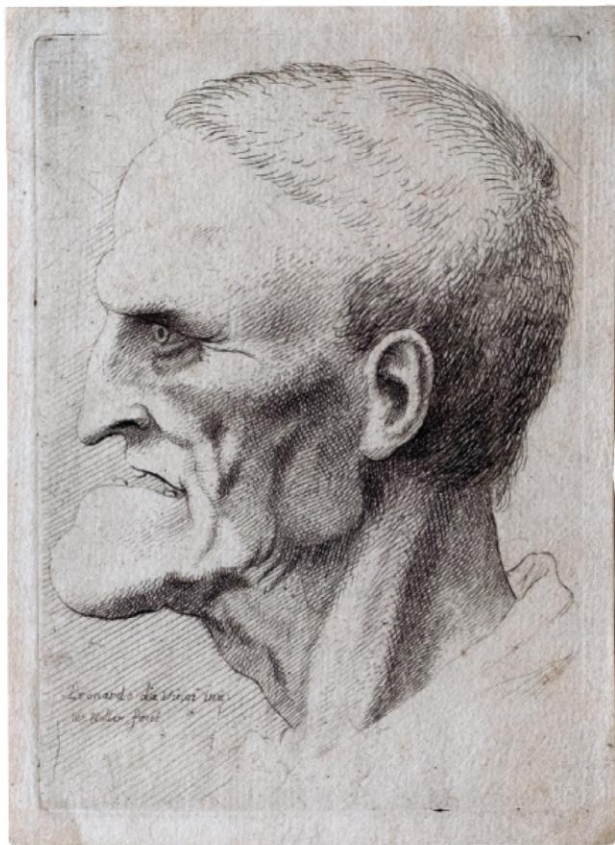


Fig. 2 - Wenceslaus Hollar, *Testa grottesca ossuta di profilo*, c. 1644-1652. Acquaforse (incisione 109 x 78 mm; impronta 113 x 80 mm; foglio 123 x 87 mm), Lamporecchio, Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti, inv. NFRCP_S_H.009

Le dimensioni della figura maschile riproposta nell'autografo di Leonardo, nella copia di Haarlem così come nell'incisione di traduzione con l'immagine ribaltata di Hollar sono pressoché identiche. La corrispondenza dimensionale non può essere solo una casualità e spinge a riconsiderare il problema dell'autografia del disegno di Haarlem alla luce della produzione grafica di Hollar. Uno studio questo ancora in fase di elaborazione, dato anche l'esiguo numero di disegni di figura attualmente riconosciuti come parte integrante del *corpus* grafico dell'incisore boemo.

In attesa di dirimere la paternità del disegno del Teyler Museum – che quindi potrebbe essere un caso di disegno “funzionale” destinato unicamente all’esecuzione di un’incisione – merita notare che si tratta sicuramente di raro esempio di ‘lucidatura’. Filippo Baldinucci, nel suo *Vocabolario Toscano dell’Arte del Disegno* edito a Firenze nel 1681, al lemma ‘lucidare’ accosta la seguente definizione:

Copiare per via di luce. Termine proprio de’ nostri Artefici; il che si fa in diverse maniere, o con l’aiuto di carte unte e trasparenti, o con carte fatte di colla di pesce, o con specchi, o con veli neri tirati sul telaio; prendesi uno de’ soprannominati strumenti e ponendolo sopra la pittura o disegno, che si vuol copiare, acciocchè, trasparendo al disopra i contorni, vi si possan fare per l’appunto, senza la fatica dell’immitargli a forza del giudizio dell’occhio, e ubbidienza della mano; e si posson poi calcare sopra carta, o altro, dove si vorranno copiare. Del velo nero tirato sopra un telaio si vagliono nell’opere grandi in questa forma che postolo sopra la cosa da lucidarsi, d’intornano sopravi con gesso; di poi posano il velo sopra la tavola, o tela, dove vogliono operare, e battendolo, e strofinandolo leggermente, fanno sopra esse cadere il contorno di gesso: invenzioni tutte, che da chi sa poco, si adoperano con poco frutto; perchè le più squisite minutezze de’ dintorni, nelle quali consiste la perfezione del disegno, con tali istrumenti non si pigliano mai in modo, che bene stieno. Dico da chi sa poco; perchè possono gli eccellenti Artefici valersene con utilità, pigliando dal lucido il dintorno d’un certo tutto, e poi riducendo le parti con maestra mano a stato perfetto.³⁷

Parole chiave

Leonardo da Vinci, Wenceslaus Hollar, incisione, carta lucida, copia

Margherita Melani, storica dell’arte, è autrice di numerosi libri, saggi e articoli che spaziano dalla storiografia artistica allo studio di Leonardo da Vinci, con particolare attenzione per le tecniche artistiche. In qualità di assistente personale del professor Carlo Pedretti ha seguito molti dei suoi progetti dal 2000 in poi. Sua ultima pubblicazione monografica la *Bibliografia completa di Carlo Pedretti* (2019) con un inedito dello stesso Pedretti; volume edito con il patrocinio del Comitato Nazionale per le celebrazioni del cinquecentenario della morte di Leonardo da Vinci. Attualmente è Conservatore della Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti.

Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti
Via Sambarontana, 79-81
51035 Lamporecchio (Italia)
margheritamelani@gmail.com

³⁷ Filippo Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell’Arte del Disegno*, Firenze, per Santi Franchi al segno della passione, 1681, p. 85. Da ricordare inoltre l’ipotesi della Frosinini sull’uso delle carte lucide come sostitutive del cartone di ricalco (Frosinini, *Carte lucide nella trattatistica d’arte e nelle fonti*, cit., p. 26).

SUMMARY

Hollar “copied” Leonardo

The use of ‘carta lucida’ for incisions on a 1:1 scale

Hollar “copied” Leonardo for Lord Arundel and, as already demonstrated, in some cases he did it in real size (1:1). In this work process Hollar, following a technique already described by Cennino Cennino in his *Book of Art*, uses *carta lucida*: a sheet of paper made transparent through the use of oils that allows him to have an exact copy on the real size of any works of art. An example of this working process can be one drawing attributed to the Follower of Leonardo da Vinci now at the Teylers Museum in Haarlem (inv. A 5). It is an ink drawing on *carta lucida* with the copy in the real size of a man seen in profile, from the left side of a drawing of Leonardo with a couple of men represented *en face* (Windsor, RL 12490). The size of the male figure reproduced in Leonardo’s autograph, in the Harlem copy as well as in the Hollar’s engraving is always almost identical. A dimensional match that allows to formulate a new proposal for attribution and to include the Haarlem’s drawing in the *corpus* of Hollar’s drawings as an example of his workflow.

La facezia nel tardo '400, forma popolareggiante o raffinato genere umanistico?

Sondaggi su un capitolo minore della produzione “letteraria” di Leonardo da Vinci

Cristiano Amendola

Sommersi per secoli sotto una fitta coltre di appunti, frammisti a reperti di ben altro valore, tra le carte di Leonardo si ritrovano, grazie all'intenso e ormai secolare lavoro di scavo e di riordino condotto dagli studiosi sui suoi codici, alcuni bozzetti narrativi dal sapore comico e dalla tematica spesso lasciva i quali, per la *levitas* che li contraddistingue, oltre che per la loro evidente destinazione sociale, consentono di ricalibrare in un senso più autenticamente mondano quell'idea del genio solitario e stravagante che ancora oggi sembra caratterizzare la figura del grande artista toscano nell'immaginario collettivo. Scenette ridicole, frammenti di dialogo e narrazioni dall'andamento spesso scorciato e dal soggetto talvolta osceno sono accomunati, nelle carte leonardesche, oltre che dalla condivisione di uno stesso registro espressivo, anche dalla consimile partecipazione a un medesimo meccanismo narrativo: la risoluzione, cioè, delle tensioni narrative (minime) in un *calembour* finale che, intervenendo a suggellare il testo, conferisce a esso compattezza e unità. Tutto ciò permette di ricondurre agevolmente questi *ioca* entro l'alveo di un ben distinto genere della variegata tradizione della *narratio brevis* romanza:¹ quello, cioè, della facezia.²

Al benemerito lavoro degli indagatori dei codici vinciani, cui, come si è detto, si deve la riscoperta di questi divertenti tasselli narrativi, si è affiancata negli anni, quando non sovrapposta, l'attività di tanti antologisti che, ormai da oltre un secolo, sono impegnati nell'ardua quanto necessaria impresa di conferire ordine e organicità a ciò che era apparso, fin dai primi sondaggi, un insieme disomogeneo di appunti di difficilissima decifrazione. Talvolta, però, ciò ha prodotto, come inevitabile controindicazione, lo sradicamento del frammento dal contesto della singola carta che, specialmente negli zibaldoni dell'artista, rappresenta una vera e propria unità semiotica,³ obliterando così parzialmente quella ‘estemporaneità’ che costituisce una

¹ Quella della narrativa breve romanza è una tradizione ricca e molto antica, che vanta al suo interno forme diversissime tra loro per prestigio, impianto retorico, cura formale. Per un profilo generale in una prospettiva narratologica si rinvia al fondamentale H.R. Jauss, ‘I generi minori del discorso esemplare come sistema di comunicazione letteraria’, in: M. Picone (a cura di), *Il racconto*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 53-72.

² Per quanto riguarda il testo delle facezie leonardesche, ci serviremo di quello stabilito in L. da Vinci, *Favole e profezie. Scritti letterari*, G. Cirnigliaro e C. Vecce (a cura di), Milano, Garzanti, 2019, pp. 21-30. Per la numerazione delle stesse, così come per le sigle dei codici vinciani, ci riferiremo a quelle adottate in detta edizione.

³ C. Vecce, ‘“Scritti” di Leonardo da Vinci’, in: A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. II, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 109-114.

delle dimensioni principali nelle quali si dà il genere della facezia: forma letteraria, certo, ma anche e forse soprattutto *performance* retorica e sociale, frammento estratto dalla conversazione quotidiana e fissato su carta perché di esso più efficacemente se ne potesse conservare il ricordo.

Tenendo conto di tale natura sociale e performativa della facezia, e attraverso una ricognizione del complesso processo di legittimazione di una forma che, in epoca umanistica, poteva rapidamente risalire numerosi gradini sulla scala delle gerarchie dei valori letterari, si tenterà in queste pagine di fornire un contributo teso a ricollocare questo capitolo della produzione culturale del maestro toscano entro l'ambito di una più ampia riflessione su un genere che, a dispetto della scarsa considerazione critica di cui ancora oggi sembra talvolta godere, si rivelerà tutt'altro che secondario nel contesto delle pratiche discorsive, sociali e culturali della raffinata vita cortigiana del secondo Quattrocento.

***Narratio brevis* e retorica umanistica nelle pratiche della conversazione cortigiana**

Ai tempi di Leonardo, la facezia non era argomento di quelli sui quali si potesse scherzare troppo. O, almeno, certamente non lo era nell'ambito di quei circoli intellettuali gravitanti in quegli anni attorno alla corte di Ludovico il Moro,⁴ presso i quali, durante il suo lungo soggiorno milanese, lo stesso Leonardo sembrò a più riprese volersi accreditare.⁵ Nei testi chiave sui quali si fondarono le loro aspirazioni di rinascenza, – principalmente l'*Etica nicomachea*, il *De oratore* e l'*Institutio oratoria* –,⁶ gli umanisti poterono ritrovare un'articolata riflessione sul comico che, riadattata al mutato contesto culturale, permise loro di restituire lustro alle forme della *narratio brevis* medievale – tra le quali, e principalmente, la facezia. Con uno scatto dialettico e costruttivo che sempre caratterizzerà gli orientamenti del loro rapporto con i classici, essi, inoltre, se ne servirono per formulare una moderna teoria della conversazione faceta che, nell'esito ultimo e più alto rappresentato dal *De sermone* di Giovanni Pontano, condurrà a una effettiva estensione degli ambiti di pertinenza della retorica in direzione di una regolamentazione di un aspetto della vita associata da sempre in essi negletta: quello, cioè, delle relazioni linguistiche nei

⁴ Sulla facezia umanistica molto si è scritto negli anni; mi limito pertanto a segnalare qui soltanto quei contributi che, a mio parere, più risultano utili a centrare i termini della questione affrontata in questo scritto: G. Ferroni, 'La teoria classicistica della facezia da Pontano a Castiglione', in: *Sigma*, XIII, 2-3 (1980), pp. 69-96; G. Alfano, 'La misura e lo scacco: sul "De Sermone" di Gioviano Pontano', in: *Modern Languages Notes*, 115, 1 (2000), pp. 13-33; A. Quondam, *La conversazione: un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007; F. Tateo, 'Percorsi della facezia tra Tre e Quattrocento', in: *InVerbis. Lingue Letterature Culture*, 2 (2011), pp. 59-70; E. Curti, 'Le facezie umanistiche', in: E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019, pp. 63-79. Sul ruolo della facezia nella riflessione pedagogica umanistica utile, ancora, è il saggio di L. Salvarani, 'L'altra paideia. Libri di motti, facezie e "detti piacevoli" nell'Italia del Rinascimento', in: *Rassegna di Pedagogia*, LXXIV, 1-2 (2016), pp. 123-137.

⁵ A una partecipazione di Leonardo ai circoli cortigiani della Milano di Ludovico il Moro sin dai primi anni del suo arrivo in città sembra alludere Bernardo Bellincioni in un capitolo in terza rima risalente al 1485 ca. In un sonetto del 1488, ancora il Bellincioni lo menziona *tra quatro homini famosi nutriti sotto a l'ombra del Moro*, in compagnia dell'umanista Giorgio Merula, dell'orefice Cristoforo Foppa, e del bombardiere Giannino Alberghetti. Su questi componimenti vd. C. Vecce, *Leonardo*, Roma, Salerno editrice, 2006 (I ed. Roma, 1998), pp. 87-88 e p. 107. Sui rapporti di Leonardo con l'umanista Piattino Piatti, autore di due epigrammi in latino in suo onore, si veda ancora *Ivi*, pp. 110-111. Sulle tormentate relazioni tra Leonardo, *omo senza lettere*, e i colti scrittori di corte vd. *infra*.

⁶ Nel dettaglio, i passaggi dedicati al comico si leggono in: Aristotele, *Etica Nicomachea*, II, 7, e IV, 7-8; Cicerone, *De oratore*, II, § 235-289 (sezione nota anche come *Excursus de ridiculis*); Quintiliano, *Institutio oratoria*, vol. I, VI, 3 (paragrafo noto anche con il titolo *De risu*). Sulle teorie classiche del riso si vedano N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2009 (segn. alle pp. 3-25); e M. Beard, *Ridere nell'antica Roma*, Roma, Carocci, 2016. Sul ruolo decisivo di quei testi nello sviluppo del pensiero umanistico si veda A. Battistini & E. Raimondi, *Le figure della retorica: una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 75-96.

contesti di bassa formalità.⁷ Celebrata da quegli intellettuali come una virtù da coltivarsi al lume dello studio dei classici, le *facetudo*, neologismo coniato dal Pontano per indicare la capacità di conversare in modo piacevole e faceto, verrà riproposta, nel corso del '400, quale correlativo privato delle qualità oratorie e diplomatiche dei suoi detentori; e, come tale, essa verrà regolarmente associata, nei moderni ritratti *de viris illustribus*, a signori e principi umanisti di primissimo piano.⁸

Certo, l'aggancio della facezia alla retorica non giunse al '400 inaspettato. Alle spalle di quel fortunato e fecondo connubio vi fu infatti un lungo e complesso percorso, i cui primi passi si possono già intravedere in un'opera di epoca medievale, il *Novellino*, una raccolta di novelle e facezie messa insieme da un anonimo compilatore verso la fine del XIII secolo.⁹ Alla facezia, ancora, nella sua duplice funzione di liberare il locutore da una situazione tesa o potenzialmente aggressiva denotandolo, al contempo, come arguto et ingegnoso, insieme a quella di "mordere" elegantemente l'avversario ribaltandone il punto di vista attraverso un giro di parole sagace e acuto, il Boccaccio aveva dedicato, come è noto, parte delle novelle della prima giornata del *Decameron*, e tutte quelle della sesta.¹⁰

Nel processo di definizione di una moderna teoria classicistica della facezia, tuttavia, fondamentale fu il ruolo svolto dai *Rerum memorandarum libri* di Francesco Petrarca, un testo che promosse una riconsiderazione di quel genere secondo categorie storiche ed estetiche di fatto già pienamente umanistiche.¹¹ Nelle pagine *De facetiis ac salibus illustrium*, esplicitamente ispirate all'*Excursus de ridiculis* ciceroniano per

⁷ Cfr. G. Pontano, *De sermone*, E. Mantovani (a cura di), Roma, Carocci, 2002.

⁸ Numerose erano, a esempio, le facezie attribuite a personaggi del calibro di Cosimo de' Medici, Francesco Sforza, Federico da Montefeltro nelle raccolte del Poliziano e di Ludovico Carbone. A questo aspetto della personalità del re di Napoli Alfonso d'Aragona il biografo Antonio Panormita dedicava numerose pagine. E così anche l'umanista Galeotto Marzio, nella biografia da lui offerta al re ungherese Mattia Corvino. Cfr. risp. A. Poliziano, *Detti piacevoli*, T. Zanato (a cura di), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1983; L. Carbone, *Centotrenta novelle o facezie*, A. Salza (a cura di), Livorno, Giusti, 1900; A. Panormita, *De dictis et factis Alphonsi regis*, Vuitebergae, Typis haeredum Ioannis Cratonis, 1585; G. Marzio, *Detti e fatti insigni di Mattia Corvino re d'Ungheria*, G. Moro (a cura di), Lugano, Agorà, 2016. Sulla teoria pontaniana della *facetudo* si rimanda all'ottimo saggio di A. Mantovani che apre la sua ed. di Pontano, *De sermone*, cit., pp. 7-53.

⁹ Il tentativo dell'autore di quel florilegio, il cui obiettivo era quello di offrire ai lettori un catalogo di 'moduli' da riprendere in occasione di piacevoli conversazioni cortesi, si iscriveva nel contesto delle pratiche discorsive agonistiche tipiche del mondo comunale, pratiche che diedero avvio a una rilettura in senso civile della retorica classica. La brevità sulla quale si fondava l'efficacia della comunicazione secondo la *Rhetorica ad Herennium* era infatti individuata quale principio di riferimento stilistico della facezia, che vedeva così ridefinite le proprie forme proprio secondo le prescrizioni relative alla *narratio* dell'orazione. Cfr. S. Battaglia, 'Premesse per una valutazione retorica del "Novellino"', in: *Filologia romanza*, 6 (1955), pp. 259-286 e A. Paolella, *Retorica e racconto. Argomentazione e finzione nel Novellino*, Napoli, Liguori, 1987.

¹⁰ Filtrando attraverso la teoria dell'umorismo di Quintiliano alcune delle conversazioni presenti nel *Centonovelle*, lo scrittore certaldese inaugurava quella che con giusta enfasi è stata definita 'la conquista di un realismo umanistico'. L'osservazione si legge in Carlo Muscetta, *Giovanni Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, 1974, p. 309. Con la celebre novella VI, 5, che vedeva come protagonisti Giotto e Forese da Rabatta, inoltre, Boccaccio dava avvio al mito dell'artista arguto e faceto, mito destinato ad alimentarne la rappresentazione in gran parte delle biografie dei due secoli successivi. Sul rapporto tra novellistica e biografia *en artiste* vd. anche G. Tanturli, 'Le biografie d'artisti prima del Vasari', in: *Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte. Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974*, Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1976, pp. 275-298; L. Riccò, 'Tipologia novellistica degli artisti vasariani', in: G. C. Garfagnini (a cura di), *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Atti del convegno di Arezzo 1981*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 95-115 e M. Zaccarello, 'Ingegno naturale e cultura materiale: i motti degli artisti nel "Trecento Novelle" di Sacchetti', in: *Italianistica*, 38, 2 (2009), pp. 129-140.

¹¹ F. Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, M. Pettoletti (a cura di), Firenze, Le lettere, 2014. Sulla prospettiva storica alla base del testo petrarchesco cfr. P. Cherchi, 'Petrarca, Valerio Massimo e le "concordanze delle storie"', in: *Rinascimento*, 42 (2002), pp. 31-65.

quanto riguardava la classificazione tipologica della facezia,¹² infatti, essa non soltanto appariva per la prima volta come forma praticabile in quanto legittimata dall'esempio degli antichi: secondo quelle pagine, i moderni potevano ora finanche gareggiare con essi, quando non addirittura superarli nell'esercizio stesso di quell'arte.¹³ Da tale punto di vista, la facezia moderna veniva riconosciuta quale genere a sua volta degno di imitazione, e la sua lunga tradizione presentata quale bagaglio di *tópoi* cui attingere per rimodulare in maniera conveniente i registri della scrittura comica.

Innalzata a repertorio di forme degne di *imitatio*, la tradizione della *narratio brevis* medievale arrivava così a Poggio Bracciolini, autore di una celebre raccolta presente, come vedremo meglio a breve, anche nella biblioteca personale di Leonardo da Vinci, come una sorta di serbatoio di *loci* cui riferirsi per aggiornare il latino coevo nei registri del *quotidianus*.¹⁴ La lunga distanza temporale, sosteneva il Bracciolini nella *praefatio* del suo *Liber*, aveva infatti reso il latino classico incapace di significare efficacemente la realtà contemporanea.¹⁵ Per uscire da questa *impasse*, aggiungeva lo scrittore, non restava altro che provare a condurre il principio creativo dell'*imitatio* fin quasi oltre i limiti del mimetismo: solo riplasmando le parole sulle cose del mondo attraverso la traduzione in latino della facezia contemporanea, infatti, diveniva nuovamente possibile imitare efficacemente gli antichi nella descrizione del quotidiano a essi coevo.

Se, sul piano letterario, la pratica della facezia risultava dunque legittimata dall'esempio degli antichi, su quello etico era invece la teoria aristotelica del "riso ristoratore" a offrire ora lo spunto per l'attribuzione al genere faceto di una precisa funzionalità sociale: la conversazione piacevole e gli scherzi linguistici dovevano infatti servire a ritemprare lo spirito degli astanti durante i momenti di sospensione delle attività lavorative, quelli, cioè, propri dell'*otium* e della *relaxatio animi*.¹⁶ E in effetti, stando a quanto riferiva l'autore nella *conclusio* della sua opera, essa traeva origine proprio dalle conversazioni avvenute durante le pause lavorative nelle anticamere del palazzo di papa Martino V tra Poggio stesso e altri importanti segretari papali, delle quali conversazioni il *Liber* si presentava infatti come fedele registro.¹⁷

Questo è dunque quanto proponeva il Bracciolini nel suo *Liber facetiarum*, un testo che stabilirà una volta per tutte le coordinate ideologiche ed estetiche della facezia umanistica, garantendo a essa un prestigio e una diffusione mai ottenuti in precedenza. Ed è in questo clima culturale, nel quale la *facetudo*, intesa come proprietà necessaria a proiettare sulla corte un'immagine del sé convenevole all'*urbanitas* e ai culti dei suoi raffinati e illustri convenuti, che va interpretata questa sezione dell'attività "letteraria" di Leonardo da Vinci. In quel contesto, infatti, alla questione, di certo rilevante, della 'buona reputazione', andava spesso a intrecciarsi quella, forse primaria, delle ricche e ambitissime committenze ducali.

La funzione retorico-argomentativa della facezia negli scritti teorici di Leonardo

¹² Cfr. nota 6.

¹³ Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, cit., pp. 140-201.

¹⁴ Quelli previsti, ad esempio, per il dialogo, o ancora per l'epistola familiare di ispirazione ciceroniana, generi orientati a riprodurre su carta le movenze della lingua parlata. Approfondimenti sulla questione si leggono in S. Pittaluga, 'La restaurazione umanistica', in: G. Cavallo, C. Leonardi & E. Menestò (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo: Il medioevo latino*, Vol. II, *La circolazione del testo*, Roma, Salerno, 1994, pp. 191-217; Id, 'Lorenzo Valla e le Facezie di Poggio Bracciolini', in: M. Regoliosi (a cura di), *Lorenzo Valla: la riforma della lingua e della logica. Atti del Convegno del Comitato nazionale, sesto centenario della nascita di Lorenzo Valla, Prato, 4-7 giugno 2008*, Firenze, Polistampa, 2010, pp. 191-212; A. Bisanti, 'Le "Facezie" di Poggio e la tradizione retorica classica e medievale', in: *Critica Letteraria*, 22, 4 (1994), pp. 627-653.

¹⁵ P. Bracciolini, *Facezie*, con un saggio di E. Garin. Introduzione, traduzione e note di M. Ciccuto, Milano, BUR, 1994, pp. 108-111.

¹⁶ Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, cit., pp. 10-11.

¹⁷ Bracciolini, *Facezie*, cit., pp. 406-409.

Leonardo, *omo senza lettere*, sembra in realtà ben consapevole della funzione retorico-argomentativa che le forme della *narratio brevis*, e in particolar modo la facezia, potevano in quegli anni ricoprire nel contesto del dibattito colto.¹⁸ A quegli umanisti che, ai suoi tentativi di farsi scrittore, dovettero forse rimproverargli una certa inadeguatezza culturale, Leonardo sembrò infatti rispondere indirizzando loro un peccato *Proemio* giocato proprio attorno a una ironica sentenza:

So bene che, per non essere io litterato, che alcuno prosuntuoso gli parrà ragionevolmente potermi biasimare coll'allegare io essere omo senza lettere. Gente stolta, non sanno questi tali ch'io potrei, sì come Mario rispose contro a' patrizi romani, io sì rispondere', dicendo: 'Quelli che dall'altrui fatiche se medesimi fanno ornati, le mie a me medesimo non vogliano concedere'. Diranno che, per non avere io lettere, non potere ben dire quello di che voglio trattare. Or non sanno questi che le mie cose son più da esser tratte dalla sperienza, che d'altrui parola; la quale fu maestra di chi bene scrisse, e così per maestra la piglio e quella in tutti i casi allegherò. (Atl, c. 327v)¹⁹

In una sorta di conversazione a distanza, Leonardo replicava ai propri morditori in maniera paradossale, rivolgendo contro di loro le loro stesse armi – un apoftegma proveniente dal mondo classico posto qui a sostegno della propria argomentazione – per ribaltarne l'opinione e ribadire il primato dell'esperienza sul principio di autorità.

Con quel *proemio*, Leonardo si inseriva attivamente in una polemica che vedeva allora contrapposti artisti e letterati sul tema del rispettivo primato culturale a corte.²⁰ Tale diatriba si era rinfocolata in seguito alla pubblicazione, nel 1490, del volgarizzamento landiniano della *Sforziade* del Simonetta.²¹ Nell'orazione introduttiva, infatti, l'umanista Francesco Puteolano, primo curatore dell'opera, si era scagliato con forza contro la pittura e la statuaria, riconoscendo alla storia soltanto la facoltà di eternare la memoria dei fatti degli uomini illustri. Punto da tale invettiva, Leonardo avrebbe allora deciso di passare al contrattacco, dando avvio alla realizzazione di un complesso progetto: quello, cioè, di un trattato sulla pittura grazie al quale dimostrare la natura 'mentale' (cioè intellettuale e filosofica) di quell'arte.²²

¹⁸ Su questo capitolo dell'attività letteraria di Leonardo utili approfondimenti si leggono in C. Vecce, 'Favole e facezie di Leonardo da Vinci', in: A. Asor Rosa (diretto da), *Letteratura italiana. Dizionario delle Opere*, Torino, Einaudi, 1999, I, pp. 456-457; Idem, *Codex Atlanticus (16). Leonardo: favole e facezie. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, con la collaborazione di G. Ciriagliaro, Novara, De Agostini, 2013; e, in ultimo, S. Tagliagambara & M. Versiero, 'Leonardo faceto e grottesco: uno sguardo tragico e comico sulla vita del Rinascimento, negli scritti e nei disegni del genio', in: L. Secchi Tarugi (a cura di), *Comico e tragico nella vita del Rinascimento. Atti del convegno internazionale di Chianciano-Pienza, 17-19 luglio 2014*, Firenze, Cesati, 2016, pp. 433-445.

¹⁹ L. da Vinci, *Scritti*, C. Vecce (a cura di), Milano, Mursia, p. 191.

²⁰ Sugli ambienti umanistici e letterari milanesi all'epoca del Moro imprescindibile è ancora oggi il saggio di E. Garin, 'La cultura a Milano alla fine del Quattrocento', in: *Milano nell'età di Ludovico il Moro. Atti del Convegno internazionale (Milano, 28 febbraio - 4 marzo 1983)*, Milano, Comune di Milano-Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, 1983, vol. I, pp. 21-28. Aggiornamenti sulla questione, con importanti osservazioni anche sul ruolo della letteratura fiorentina a corte si leggono in S. Albonico, 'Appunti su Ludovico il Moro e le lettere', in: Luisa Giordano (a cura di), *Ludovicus Dux*, Vigevano, Diakronia, 1995, pp. 66-91. Sui complessi e talora difficili rapporti tra umanisti e potere ducale si veda invece G. Resta, 'La cultura umanistica a Milano alla fine del Quattrocento', in: *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, cit., vol. I, pp. 201-214.

²¹ Notizie utili sul volgarizzamento landiniano si leggono in N. Maraschio, 'Lingua, società e corte di una signoria padana fra Quattro e Cinquecento', in: C. Segre (a cura di), *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del congresso (Reggio Emilia-Ferrara, 12-16 ottobre 1974)*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 29-38.

²² Questa l'autorevole ipotesi di C. Dionisotti, per la quale cfr. Idem, 'Leonardo uomo di lettere', in: *Italia Medioevale e Umanistica*, 5 (1962), pp. 183-216, e in part. le pp. 208-215. Sul carattere filosofico della pittura, intesa come strumento di conoscenza, si veda anche l'Introduzione di Carlo Pedretti a L. Da Vinci, *Libro di pittura*, Firenze, Giunti, 1995, I.

Colpisce che, in un passaggio chiave di quel testo, il cosiddetto *Paragone*, dove in discussione era il primato della vista sull'udito, i termini di quella polemica venissero richiamati e in qualche modo risolti ancora una volta proprio attraverso il ricorso a una facezia:

Portando il dì del natale del re Mattia un poeta un'opera fattagli in laude del giorno ch'esso re era a beneficio del mondo [nato], et un pittore gli presentò un ritratto della sua innamorata, subito il re rinchiuso il libro del poeta, e voltossi alla pittura, et a quella fermò la vista con grande ammirazione. Allora il poeta forte isdegnato disse: 'O re, leggi, leggi, e sentirai cose di maggior sustanzia che una muta pittura'. Allora il re, sentendosi riprender del risguardare cose mute, disse: 'O poeta, taci tu, che non sai ciò che ti dica; questa pittura serve a miglior senso che la tua, la quale è da orbi'. (Vat. Urb. Lat. 1270, c.14v)²³

Sia che se ne mettessero in dubbio le capacità di scrittore, sia che, nelle pagine del *Libro di pittura*, si discutesse del primato tra parola e immagine, la facezia sembra dunque essere l'arma prediletta da Leonardo per chetare gli 'squilli' dei cosiddetti 'trombetti' di corte,²⁴ di quegli 'storiografi, o poeti o altri matematici', cioè, cui era polemicamente indirizzato quel trattato.²⁵

Del resto, che Leonardo riconoscesse alla facezia un elevato prestigio culturale appare anche testimoniato dal fatto che, nel tentativo di dotarsi di capacità espressive e stilistiche assimilabili a quelle dei *litterati*,²⁶ egli si fosse affidato, come fonte per la pratica del *vocabulizare*, proprio alle facezie di Poggio, benché *traducte de latino in vulgare ornatissimo*: a un testo, cioè, che, come si è visto, mirava proprio a esaltare il ruolo della facezia nel contesto della conversazione informale colta.²⁷

La vicenda aveva, a ogni modo, davvero del paradossale. Solo pochi decenni prima, infatti, Poggio si era servito di termini provenienti dal fiorentino di uso comune allo scopo di ampliare le possibilità espressive del latino coevo. Ora Leonardo, sulla falsariga di certe prescrizioni landiniane relative all'opportunità di rifarsi al lessico latino per arricchire quelle del toscano, individuava in quella raccolta una fonte dalla quale selezionare vocaboli utili a conferire maggiore dignità espressiva al proprio linguaggio. Nella scrittura, certo, ma forse anche nella conversazione quotidiana.

Leonardo lettore di Poggio Bracciolini e la pratica del *vocabulizare*

La presenza del *Liber* di Poggio negli scaffali della biblioteca di Leonardo era nota da tempo agli esperti di cose vinciane. Il Maestro, infatti, ne aveva registrato il possesso in una celebre lista di libri oggi conservata nel Codice Atlantico (c. 559r).²⁸ Tuttavia, l'invito degli studiosi a rifiutare ogni ipotesi di identificazione tra i volumi menzionati nelle carte leonardesche e l'effettiva cultura del Maestro che non risultasse fondata

²³ Da Vinci, *Libro di pittura*, cit., p. 151.

²⁴ Idem, *Scritti*, cit., p. 189.

²⁵ Idem, *Libro di pittura*, cit., p. 143.

²⁶ Tentativo di cui, come è noto, restano abbondanti tracce nelle lunghe liste di vocaboli latini stilate dall'artista negli anni 1487-90, oggi conservate nel cod. Trivulziano 2162. Sull'argomento la bibliografia è, ovviamente, molto vasta. Si rinvia, per essa, a quella, esaustiva, raccolta nella recente edizione delle liste leonardesche da B. Fanini, in: *Le liste lessicali del codice Trivulziano di Leonardo da Vinci. Trascrizione e analisi linguistica*, Firenze, Cesati, 2018, pp. 193-203.

²⁷ Poggius Florentinus, *Facetiae*, [Milano, Christophorus Valdarfer, 1484 ca], ISTC ip00872450, f. a1. Sul volgarizzamento delle *Facezie* come fonte delle liste di vocaboli leonardesche, si vedano, risp., A. Tura, 'Edizioni quattrocentine delle Facezie di Poggio in volgare (e una postilla su Leonardo Lettore)', in: *Gutenberg-Jahrbuch*, 86 (2011), pp. 77-80; e C. Vecce, 'Una nuova fonte del Codice Trivulziano: le *Facezie* di Poggio', in: *Raccolta vinciana*, 37 (2017), pp. 105-130. Da quest'ultimo contributo saranno tratte le citazioni al volgarizzamento riportate nelle pagine che seguiranno.

²⁸ Un'accurata ricognizione della complessa storia critica di questi documenti è in C. Vecce, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno, 2017.

su prove in grado di testimoniare una reale e approfondita conoscenza di quei testi, non suggeriva, in mancanza d'altro, di spingersi molto oltre dal riconoscere, in quel rinvio bibliografico, il segno di una generica indicazione di gusto.²⁹ Grazie a un recente studio di Carlo Vecce oggi sappiamo invece che il *Liber facetiarum* fu spesso tra le mani di Leonardo, il quale, oltre a ricavarne lemmi per le proprie liste, dovette anche meditarne più e più volte la lezione, e in particolar modo quella, fondamentale per le teorie sul genere faceto che vi trasmetteva, riportata nella dottissima *praefatio* all'opera.³⁰ In tal senso, la recente acquisizione, oltre a recuperare un'inedita, importante fonte alla lessicografia vinciana, contribuisce anche ad arricchire di una pagina significativa il capitolo della cultura umanistica di Leonardo, un capitolo che attende ancora in parte di essere scritto.

Dalla lettura del *Liber facetiarum* Leonardo poteva certo trarre materiali utili per l'*inventio* – aneddoti, cioè, da far rivivere nelle mondane conversazioni cortigiane o, come si è visto, da inserire con funzione argomentativa nei suoi scritti teorici –; o, ancora, per l'*elocutio* – vocaboli dotti che, in un impasto tra fiorentino d'uso vivo e *grammatica*, dovevano contribuire, in accordo con una prescrizione landiniana spesso richiamata dagli studiosi a commento dell'esercizio leonardesco del *vocabulizare*, proprio a rendere più *eloquente* il *dicitore* innalzando il livello del suo *sermo*.³¹ Attraverso quella lettura Leonardo poteva però anche riscoprire la natura colta della pratica della facezia, legittimata, infatti, come si è visto, dall'esempio degli antichi:

A' quali quando che io risponda mi havere già lecto nostri maggiori homini doctissimi et di molta prudentia, grandi piacere et summo studio havere hauto in le cosse **fabulose** et facete, non da essere ripreheso ma più tosto credo de essere commendato appresso di loro.³²

Che essa, inoltre, poteva svolgere una specifica funzione ristoratrice massimamente lodata dai filosofi dell'antichità:

Certo honesta cossa, et quasi **necessaria** credo, ciò che sempre nostri maggiori sapientissimi homini laudarono, sapere recreare le mente nostre occupate et presse di molte solitudine, et con piacevole modo di solazo da gravissime cure **rilevarle**.³³

Ma soprattutto, da quelle pagine egli poteva ricavare l'idea che il *sermo quotidianus*, condotto con studio ed equilibrio, non fosse in realtà in contrasto con *eloquentia* e *doctrina*:

Forse molti iudicarano cotesta mia excusatione nascere da **culpa** et **difecto** de ingegno, con quali io primamente sentirò dove più ornatamente et più politamente elli cotale cossa

²⁹ Tale cautela è stata spesso ribadita dagli studiosi negli anni, e ciò principalmente al fine di stemperare l'entusiasmo dei primi commentatori i quali, partendo dai sintetici riferimenti bibliografici trasmessi in quelle liste, si erano spinti a proporre quali fonti del pensiero del genio toscano testi in realtà del tutto fuori dagli orizzonti culturali di un *omo senza lettere*.

³⁰ Dalla *praefatio*, inoltre, il Maestro prelevò non pochi vocaboli colti – *confabulatione*, *prolate*, *copiosa*, *opulenta*, per citarne solo alcuni. Leonardo selezionò inoltre lemmi ancora dalle facezie 1-69 e 74-138, come rilevato da C. Vecce in 'Una nuova fonte del Codice Trivulziano: le *Facezie* di Poggio', cit., p. 108.

³¹ 'Ma non sia alcuno che creda non solamente essere eloquente, ma pure tollerabile dicatore nella nostra lingua, se prima non arà vera e perfetta cognizione delle latine lettere. Perché nessuno dubita che ogni sermone è composto di parole e di sentenzie. Le parole sempre sono inette senza e' precetti oratori, e le sentenzie sono frivole senza varia dottrina. [...] Ognuno intende come la latina lingua diventò abundante *dirivando* molti vocaboli greci in quella, così è *necessario che la nostra di ricca venga ricchissima*, se ogni dì transferiremo in quella nuovi vocaboli tolti da' Romani e faremoli triti appresso de' nostri'. Il passo, tratto dal *Proemio* alla *Commedia* di Dante commentata da Cristoforo Landino, è qui citato da Idem, *Scritti critici e teorici*, R. Cardini (a cura di), Roma, Bulzoni, vol. I, p. 139.

³² C. Vecce, 'Una nuova fonte del Codice Trivulziano: le *Facezie* di Poggio', cit., p. 110. Segnalo in grassetto le parole che, secondo il Vecce, Leonardo avrebbe tratto per le proprie liste di vocaboli.

³³ Ivi, pp. 110-111.

scriverano, et ad questo fare li voglio confortare, a ciò la lingua latina anchora in legiera et humile cosse a questa nostra età se trova più **copiosa et opulenta**. Però che assai credo giovare ad eloquentia et doctina cotale **exercitatione**, volsio io **experimentare** sì molte cosse, le quale pareva non potesse dire senza grandissime **difficultate** latinamente, paressano non absurdamente potesse scrivere [...].³⁴

A ogni modo, al di là di quanto sul piano teorico Leonardo poté realmente apprendere dalla lettura di quei testi, su quello pratico diversi sono i testimoni che ci informano delle sue concrete abilità di conversatore piacevole e faceto. Chi lo conobbe in vita sembra infatti quasi non potere fare a meno di segnalare questo aspetto della sua personalità. Ad esempio Matteo Bandello, il quale nel suo *Novelliere* racconta di averlo incontrato, quando era ancora un giovane novizio, al convento di Santa Maria delle Grazie, e di averlo visto conversare amabilmente col cardinale di Gurk ‘di molte cose e in particolare de l’eccellenza de la pittura’, oltre che con alcuni gentiluomini lì radunati, cui racconterà poi la novella di Filippo Lippi rapito dai berberi.³⁵ Anche Cristoforo Giralaldi riporta, per il tramite del più noto figlio Giovanbattista, un episodio accorso alle Grazie: in questo caso, però, della facezia raccontata Leonardo risulterà addirittura il protagonista.³⁶ La storia è quella resa celebre dal Vasari, che la riprenderà infatti nell’edizione giuntina delle *Vite*, relativa ai ritardi di Leonardo nel completamento del *Cenacolo*, motivati dall’impossibilità di ritrovare un modello adatto per la figura di Giuda – salvo poi indicarne uno potenziale in Vincenzo Bandello, priore del convento e primo artefice dei solleciti per quei ritardi presso il Duca. Con un motto arguto, ricordava Cristoforo, Leonardo era riuscito a sottrarsi alle pericolose pressioni del Moro e ad accrescere al contempo la sua considerazione presso di lui. Lo stesso Vasari, poi, non dimenticherà di sottolineare ancora quanto egli fosse ‘tanto piacevole nella conversazione, che tirava a sé gl’anime delle genti’.³⁷ Tra i testimoni indiretti, autorevoli sono, oltre al Vasari, l’Anonimo Gaddiano, unico latore di diverse e molto dettagliate notizie, il quale si limita però a ricordare che Leonardo ‘fu nel parlare eloquentissimo’;³⁸ e il pittore milanese Giovanni Paolo Lomazzo, che in un brano del suo *Trattato dell’arte della pittura, scoltura e architettura*, riporterà un divertente aneddoto incentrato proprio sulla capacità del Maestro di intessere brillanti conversazioni facete:

volendo egli una volta fare un quadro di alcuni contadini che avessero a ridere (tutto che non lo facesse poi, ma solamente lo disegnasse) scelse certi uomini, quali giudicò a suo proposito, et avendosigli fatti familiari col mezzo d’alcuni suoi amici, gli fece un convito; et egli, sedendogli appresso, si pose a raccontare le più pazze e ridicole cose del mondo, in modo che e’ gli fece, quantunque non sapessero, di che, ridere alla smascellata. D’onde egli, osservando diligentissimamente, tutti i loro gesti con que’ detti ridicoli che facevano impresse ne la mente e poi, doppo che furono partiti, si ritirò in camera et ivi perfettamente gli disegnò in tal modo che non movevano meno essi a riso i riguardanti che si avessero mosso loro le novelle di Leonardo nel convito. (*Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura*, II, 1)³⁹

³⁴ Ivi, p. 111; grassetto mio.

³⁵ M. Bandello, *Novelle*, E. Menetti (a cura di), Milano, BUR, 2011, Nov. I, 58, pp. 235-246.

³⁶ Vecce, *Leonardo*, cit., p. 166.

³⁷ G. Vasari, ‘Leonardo da Vinci Pittore e Scultore Fiorentino’, in: Id., *Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a’ tempi nostri. Nell’edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550*, L. Bellosi & G. Previtali (a cura di), Torino, Einaudi, 1991, vol. II, p. 546.

³⁸ C. Vecce, *Leonardo*, cit., p. 361. Alcuni studiosi ipotizzano, tuttavia, che l’Anonimo gaddiano abbia conosciuto Leonardo personalmente.

³⁹ Traggo la notizia e il passo da C. Vecce, *Codex Atlanticus (16). Leonardo: favole e facezie. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, cit., p. 13. Ancora il Lomazzo, nei suoi *Sogni e Raggionamenti*, farà dire a Leonardo: ‘Di corpo fui bello e formato, che con la mia aria rasserenavo ogni animo mesto, e con le parole volgevo al sì et al no ogni indurata intencione’. Il passo è in Idem, *Leonardo*, cit., p. 379 (corsivo mio).

Le facezie cortigiane di Leonardo

La consuetudine mostrata da Leonardo a registrare sui propri taccuini quei racconti che ascolta o legge in giro sembra dunque motivata proprio da un'idea della facezia intesa come forma colta e decorosa della conversazione cortigiana. Delle ventotto facezie individuate dagli studiosi tra le carte vinciane, inoltre, un buon numero rinvia proprio a situazioni riconducibili alla vita di corte. Era, quello, il contesto dal quale forse le aveva tratte, e anche quello dove più facilmente poteva servirsene.

Una situazione che poteva essere realmente accaduta alla corte del Moro, e che poteva avere visto proprio Leonardo indossare i panni del *vir facetus* è quella registrata dal Maestro alla c. 34 del cod. Folll:

Uno artigiano andando spesso a vicitare uno signore, senza altro proposito dimandare, al quale il signore domandò quello che andava facendo. Questo disse che veniva lì per avere de' piaceri che lui aver non potea; perocché lui volentieri vedeva omini più potenti di lui, come fanno i popolari, ma che 'l signore non potea vedere se non omini di men possa di lui: e per questo i signori mancavano d'esso piacere. (Folll 34v)⁴⁰

La facezia che, come è stato scritto, 'allude alla tematica del riconoscimento professionale e sociale di "artigiani" e "artisti" nella società del rinascimento',⁴¹ vede ancora una volta un signore ricoprire uno dei poli del circuito comunicativo. La sua presenza nel racconto introduce sull'azione un elemento di forte tensione narrativa, dal momento che in nessun'altra circostanza la corretta riuscita della comunicazione appare altrettanto determinante.⁴² Nella facezia, l'artigiano, che si reca a palazzo non per ragioni di carattere professionale, ma per ricevere lustro dalla frequentazione della corte e dei gentiluomini che di solito la animano, viene punto dal signore, il quale, rilevandone come ingiustificata e inopportuna la presenza in quei luoghi, pone il suo interlocutore in una situazione di notevole imbarazzo. Lo scaltro artigiano, tuttavia, con una rapida e paradossale risposta che, adulando il signore, riesce anche a connotarlo come arguto ed eloquente, arriva a trarsi abilmente d'impaccio, scongiurando così il gravissimo pericolo dell'irrisione collettiva. La *facetudo*, che, attraverso la conversazione svela pienamente l'ingegno dell'artigiano, può in questo modo riscattarne l'originaria condizione di inferiorità sociale, rivelandolo così quale degno adepto di quella corte. Da questo punto di vista, essa appare come una sorta di dote trasversale e democratica che consente al cortigiano e al signore di riconoscersi quali membri di una medesima società di spiriti eletti.

Tra le facezie raccolte da Leonardo, diverse sono quelle che celebrano l'arguzia del signore. Come gli artigiani-artisti, anche questi ultimi, come si è visto, potevano vantare un filone a loro interamente dedicato. Nella costruzione letteraria della loro immagine, questo genere consentiva di mettere in risalto l'eloquenza, e, quindi, la sapienza del sovrano anche nella gestione degli affari *intra moenia*:

Uno povero omo fece intendere a uno usceri d'un gran signore come e' dovessi dire al suo signore, che quivi era venuto suo fratello, il quale avea gran bisogno di parlarli. Il quale usceri, avendo referita tale imbasciata, ebbe comessione di dare l'entrata a tale fratello. Il quale, giunto al cospetto del signore, li mostrò come, essendo tutti discesi dal gran padre Adam, ch'elli era suo fratello, e che la roba era mal divisa, e che lo pregava che cacciassi da lui tanta povertà, perché a gran pena potea vivere di limosine. Allora il signori rispose ch'elli era ben lecito tal

⁴⁰ Da Vinci, *Favole e profezie. Scritti letterari*, cit., Fac. 1, p. 24. Sulla questione vedi anche S. Schreiber, 'Leonardo da Vinci nella tradizione dei motti di spirito e delle facezie quattrocentesche', in: *Quaderni di Retorica*, 2 (1986), pp. 63-68.

⁴¹ C. Vecce, *Codex Atlanticus (16). Leonardo: favole e facezie*, cit., p. 12.

⁴² Dalla reputazione presso il signore passava, infatti, in via quasi esclusiva il successo sociale e professionale dei membri di una corte.

richiesta e domandò il tesoriere e feceli donare un soldo. Allora il povero ebbe grande ammirazione e disse che quel non si richiedea a tal fratello. Allora il signore disse ch'egli avea tanti simili fratelli, che a dar tanto per ciascuno, che non li rimaneva niente a lui, e che tal soldo era bastante a tal divisione di roba. E così con lecita licenza lo divise da tal redità. (Mall 126v)⁴³

In questa facezia, l'azione si sviluppa attraverso un complesso intreccio di discorsi indiretti che si sciolgono in chiusura in un ingegnoso doppio motto arguto, cosa che conferisce al racconto una sorta di effetto umoristico amplificato. È, questo, un meccanismo narrativo, che ricorre spesso nei racconti conservati nelle carte vinciane. Ne è un esempio ancora, quello, di ascendenza classica, che si legge a c. 45r del Codice Atlantico:

Uno vede una grande spada allato a un altro e dice: 'O poverello! Ell'è gran tempo ch'io t'ho veduto legato a questa arme: perché non ti dislegghi, avendo le mani disciolte e possiedi libertà?'. Al quale costui rispose: 'Questa è cosa non tua, anzi è vecchia'. Questo, sentendosi mordere, rispuose: 'Io ti conosco sapere sì poche cose in questo mondo, ch'io credevo che ogni divulgata cosa a te fussi per nova'. (Atl 45cr)⁴⁴

E non aveva torto, qui, il povero gabbato, a rimproverare al suo mordace 'amico' la vetustà di quella battuta: essa, infatti, risaliva addirittura a Macrobio (*Saturn.*, II, 3, 3), ma è probabile che, attraversando i secoli, essa fosse giunta al tardo '400 per il tramite di Francesco Petrarca, che l'aveva infatti attinta da quella fonte, inserendola, insieme a molte altre, nei suoi *Rerum memorandarum libri*.⁴⁵ Di una sua circolazione negli ambienti umanistici e cortigiani ne lasciava ancora traccia Ludovico Carbone, che la registrava infatti nella sua raccolta.⁴⁶ Come Petrarca, però, l'umanista rimaneva fedele alla lezione originaria, attribuendola a Cicerone e limitando lo scambio di battute a un singolo motto arguto.

Ancora una facezia caratterizzata dalla tematica colta e dalla replicazione del motto arguto è quella registrata da Leonardo alla c. 58v del cod. M.⁴⁷ Essa mette in scena una conversazione tra uomini dotti intenti a dibattere sul complesso tema della metempsicosi. L'ambientazione ricorda il 'venerabile duello' tenutosi nel 1498 alla corte di Ludovico il Moro, al quale lo stesso Leonardo, stando a quanto riferisce Luca Pacioli nella lettera diretta al Duca che apre la *Divina proportione*, aveva preso parte.⁴⁸

Uno, volendo provare colla alturità di Pitagora come altre volte lui era stato al mondo, e uno non li lasciava finire il suo ragionamento, allor costui disse a questo tale: 'E per tale segnale che io altre volte ci fussi stato, io mi ricordo che tu eri mulinaro'. Allor costui, sentendosi mordere colle parole, gli confermò essere vero, che per questo contrassegno lui si ricordava che questo tale era stato l'asino, che li portava la farina. (M 58v)⁴⁹

Il raccontino, che fornisce una limpida testimonianza di come una certa *facetudo* fosse gradita non soltanto nel contesto delle conversazioni cortigiane a sfondo mondano, ma anche in quelle riservate alla discussione di temi dal carattere ben più impegnato, consente anche di aprire una breve parentesi sullo stile di tali *ioca* leonardeschi. Qui

⁴³ Da Vinci, *Favole e profezie. Scritti letterari*, cit., Fac. 24, p. 29.

⁴⁴ Ivi, Fac. 3, p. 24.

⁴⁵ Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, cit., p. 148.

⁴⁶ Carbone, *Centotrenta novelle o facezie*, cit., Fac. 105, p. 73.

⁴⁷ Paris, *Institute de France*, cod. M (2183).

⁴⁸ Luca Pacioli, *Divina proportione*, Venezia, Alessandro Paganini & Paganino Paganini imprimebat, 1509, f. 1.

⁴⁹ Da Vinci, *Favole e profezie. Scritti letterari*, cit., Fac. 19, p. 28.

sembrano infatti convergere alcuni dei tratti più caratteristici di questa vena della produzione letteraria di Leonardo. La narrazione, che si sviluppa attraverso un rapido botta e risposta con alternanza di discorso diretto e indiretto, è aperta da un pronome indefinito riferito al soggetto *faceto*, che resta qui privo di ogni altra specificazione; al pronome segue, poi, una proposizione retta da un gerundio ‘sospeso’, un tratto, questo, caratteristico della scrittura letteraria tardo quattrocentesca, spesso rilevato dagli studiosi nella prosa di Leonardo.⁵⁰ Un *verbum dicendi* introduce il primo motto, espresso in forma diretta, mentre il secondo, ancora aperto da un *verbum dicendi*, è riportato qui, come si è detto, indirettamente. Ai poli di questo schema per così dire ‘medio’, si registrano facezie dal più ampio respiro narrativo,⁵¹ e altre che constano di un unico scambio di battute, come la seguente, sul tema *stranezza-bruttezza*:

Uno disse a un altro: ‘Tu hai tutti li occhi mutati in istran colore’. Quello li rispose: ‘Egli è perché i mia occhi vedono il tuo viso strano’. (Atl 207v)⁵²

La facezia in questione, seguita da un’altra ancor più breve che propone una variazione sul medesimo tema, è a sua volta riduzione di un racconto registrato appena sopra, segno del fatto che Leonardo stesse qui puntando a ottenere da quell’aneddoto un effetto di massima concentrazione espressiva.

Tutte, a ogni modo, risultano registrate sul *verso* di un foglio, datato da Leonardo al 1490, sul quale il Melzi, il dotto allievo di Leonardo che ne ereditò le carte, appuntò: ‘Notta ogni cosa. Facetie’. Sul *recto*, ancora, si trovavano raccolte insieme favole, scritti contro il principio di autorità, informazioni di botanica, registrate da Leonardo con grande cura sia nella grafia che nell’impaginazione. Anche di questi testi il Melzi ritenne necessario tenere memoria, annotando, nuovamente: ‘Significationi notta’. Nel loro insieme, questi dati sono stati letti dagli studiosi come segnali di un tentativo di riordino complessivo delle favole e delle facezie, in vista, forse, di una loro pubblicazione autonoma.⁵³ Un progetto che presupponeva, dunque, ancora una volta, sia la fiducia nelle proprie capacità di scrittore, sia soprattutto il riconoscimento del valore letterario di quelle forme brevi.

Un’annotazione simile alle due appena viste (‘Facietia’), di mano cinquecentesca, si ritrova ancora su un foglio, ricco di scritti letterari, che ha tutto l’aspetto della ‘copia in bella’, il 327 del C.A., datato dagli studiosi al 1490.⁵⁴ Sul *verso*, raccolti su due colonne, figurano alcuni tra i più celebri *proemi* di Leonardo;⁵⁵ sul *recto*, invece, ben ordinati sulla colonna di destra, campeggiano una favola e due facezie. Una di queste è la cosiddetta *Facezia della lavandara*, che Leonardo in effetti aveva tratto da un foglio del 1487, modificandone inoltre il titolo da *Risposta faceta a Facetia*. Con la nuova titolazione, il racconto veniva ricondotto entro l’ambito di un

⁵⁰ Sulle costruzioni paraipotattiche nella prosa di Leonardo si è soffermato A. Marinoni ne *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci*, Milano, Castello Sforzesco, 1944, vol. I, pp. 158-161; e ancora in L. da Vinci, *Scritti Letterari*, Milano, BUR, 1974, pp. 41-47 (con rif. specifico a questa facezia a p. 45). Sulla questione si veda anche G. Ghinassi, ‘Casi di “paraipotassi relativa” in italiano antico’, in: *Studi di grammatica italiana*, I (1971), pp. 45-60 e M. L. Altieri Biagi, ‘Sulla lingua di Leonardo’ in: Ead., *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma-Venezia-Vienna, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998, pp. 77-81.

⁵¹ Lunghe e articolate sono, ad esempio, le Fac. nn. 16 e 23, che si leggono in Da Vinci, *Favole e profezie. Scritti letterari*, cit., risp. alle pp. 26-27 e 28-29.

⁵² Ivi, Fac. 6, pp. 24-25.

⁵³ Vecce, *Codex Atlanticus (16). Leonardo: favole e facezie. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, cit., p. 26.

⁵⁴ Ivi, p. 30.

⁵⁵ Tra i quali quello che ospitava lo pseudo-apoftegma di Mario, del quale si è discusso poco sopra.

genere ben preciso, segno del fatto che Leonardo fosse ben ‘consapevole di inserirsi in una tradizione letteraria’.⁵⁶

Ritornando brevemente alla questione dello stile delle facezie di Leonardo, altra caratteristica degna di nota è che esse risultano quasi sempre prive di ogni elemento riferibile all’identità dei personaggi. In tal senso, esse contravvengono a una sorta di regola non scritta del genere novellistico, che prevede appunto la specificazione dell’identità sociale degli attori coinvolti nella narrazione – nome, luogo di origine, professione –, cosa che consente al narratore di ancorare il suo racconto a uno specifico contesto e di presentarlo come un episodio reale di cronaca municipale. Il fatto è forse riconducibile alla natura modulare di questi appunti, che potevano in tal modo essere rifunzionalizzati da Leonardo a seconda del contesto in cui intendeva riutilizzarli. Le uniche due facezie che trasmettono l’identità dei loro autori – lo pseudo-apoftegma di Mario, e il motto arguto di Mattia Corvino – sono di fatto iscritte in ben riconoscibili contesti letterari.

Poche eccezioni a questa “regola” si possono registrare limitatamente allo *status* civile dei personaggi faceti – nobiluomini, chierici –, o alla loro professione, nel caso specifico dei pittori. Ne è un esempio la facezia, ancora sul tema della bruttezza fisica, registrata al f. 58v del cod. M – il medesimo che ospita il ‘dialogo sulla metempsicosi’ –, dove compare corredata di titolo (*Facetia*) e di alcune croci di rimando:

Fu dimandato un pittore, perché facendo lui le figure sì belle, che eran cose morte, per che causa esso avessi fatti i figlioli sì brutti. Allora il pittore rispose che le pitture le fece di dì e i figlioli di notte. (M 58v)⁵⁷

Anche questa facezia aveva un’origine illustre. Essa, infatti, risaliva ancora ai *Saturnalia* di Macrobio (II, 10, 10), ma è probabile che giungesse fino al tardo ‘400 attraverso la mediazione di Benvenuto da Imola che, nel suo commento alla *Commedia*, la aveva attribuita a Giotto, in tal modo apostrofato da Dante nel corso di un’ipotetica conversazione avvenuta tra i due presso la cappella degli Scrovegni.⁵⁸

Ricca di riferimenti colti è, ancora, la facezia con la quale ci avviamo verso la conclusione di questo nostro itinerario tra gli scherzi cortigiani di Leonardo, la n. 28, cioè, dell’edizione Vecce-Cirnigliaro, incentrata su un tema già parzialmente accennato all’inizio di questo paragrafo: quello, cioè, dell’origine sociale del cortigiano e della reputazione che da essa ne consegue presso quegli ambienti. La facezia, che inscena un vivace scambio di battute tra un generico morditore e un *omo da bene* punto per la sua presunta condizione di figlio illegittimo, sembra rinviare alla reale esperienza biografica di Leonardo:

Uno rimproverò a uno omo da bene che non era legittimo. Al quale esso rispose esser legittimo nelli ordini della spezie umana e nella legge di natura, ma che lui nell’una era bastardo, perch’egli avea più costumi di bestia che d’omo, e nella legge delli omini non avea certezza d’esser ligittimo. (Mall 65r)⁵⁹

Attraverso un dotto rimando all’antropologia aristotelica del *Politico*, Leonardo allestisce qui una bellissima facezia strutturata a chiasmo attorno alla coppia paraetimologica (e paronomastica) *bastardo-bestia*. In controluce, si scorge il tema

⁵⁶ G. Ponte, *Leonardo prosatore*, Genova, Tilgher, 1976, p. 76.

⁵⁷ Da Vinci, *Favole e profezie. Scritti letterari*, cit., Fac. 6, pp. 24-25.

⁵⁸ L. Rossi Casè, *Di maestro Benvenuto da Imola, commentatore dantesco*, Pergola, Stab. tip. f.lli Gasperini, 1889, pp. 202-203. Su questa facezia vd. anche Tagliagamla & Versiero, ‘Leonardo faceto e grottesco’, cit., pp. 436-437.

⁵⁹ Da Vinci, *Favole e profezie. Scritti letterari*, cit., Fac. 22, p. 28.

umanistico del fine pedagogico della cultura, il cui scopo primario è quello di educare l'originaria condizione ferina dell'uomo adattandolo in tal modo alla vita associata. All'inelegante osservazione dell'avversario, che segnala con essa tutta la propria distanza dal consesso sociale, l'*omo da bene* oppone infatti una coltissima battuta sul tema della legge civile quale fatto culturale che identifica l'umano in quanto "animale" politico. Sulla legittimità, poi, secondo quella di natura, sembra alludere facetamente l'*omo da bene*, nessuno può in realtà mai dirsi certo.

Come in quella, già vista, sulla conversazione tra l'artigiano e il signore, anche qui la facezia interviene a livellare ogni distinzione di carattere sociologico in nome dell'ingegno e dell'eloquenza, dal momento che la cultura elegantemente manifestata attraverso una sagace *boutade* può riscattare ogni sconveniente originaria condizione sociale.

In conclusione, dietro queste facezie sembrano dunque potersi scorgere i segni di un tentativo di adeguamento, da parte di Leonardo, ai modi colti e raffinati degli intellettuali di corte, dal momento che proprio verso le elaborazioni teoriche umanistiche sembrano convergere i tre approcci dell'artista a tale genere descritti nel presente studio: egli infatti si servirà di facezie in funzione retorico-argomentativa nei suoi scritti teorici; ricorrerà al *Liber facetiarum* di Poggio, principale testo teorico di quel genere, come fonte dalla quale trarre vocaboli "dotti"; raccoglierà e sarà a sua volta autore di numerose facezie colte o più genericamente riconducibili agli ambienti cortigiani.

Parole chiave

Leonardo da Vinci, facezia, retorica, conversazione, umanesimo

Cristiano Amendola è *research fellow* nel progetto ERC SKILLNET (Università di Utrecht). Nel 2018 ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Liegi, con una tesi incentrata sulle strategie retoriche e letterarie nella loro comunicazione epistolare durante (XV-XVI secolo). Durante il percorso di dottorato ha collaborato a *Early Modern Letters online* (Università di Oxford) e all'edizione digitale delle lettere di Giorgio Vasari (*EpistolART*, Université de Liège). Attualmente lavora al database *Human_IT* (Università della Basilicata & Università di Napoli Federico II), dedicato all'analisi retorico-argomentativa del codice epistolare umanista. Sta inoltre preparando un'edizione critica del manuale epistolografico di Bartolomeo Miniatore, il *Formulario di lettere missive e responsive*.

Rechtstraat 57H
6221 EG Maastricht (Nederland)
c.amendola@uliege.be

SUMMARY

The *facezia* in the late 15th century, popular form or refined humanistic genre?

A look into a minor section of Leonardo da Vinci's "literary" production

This article briefly traces the general lines of a complex cultural process that led the *facezia* to assume, through its connection with humanistic rhetoric, a leading role in the context of refined discursive, social, and cultural practices of the courtly life of the second half of the 15th century. By interpreting the *facezia* in the double meaning of a literary genre and a 'socialized linguistic act', a little-known aspect of Leonardo da Vinci's cultural production is re-interpreted within this framework: i.e. those works in which the Master played the role of a perfect *vir facetus*. The article discusses three ways in which Leonardo seemed to appeal to the theoretical elaborations promoted by the humanists. Firstly, he uses rhetorical-argumentative jokes in his theoretical writings. Secondly, he uses Poggio's *Liber facetiarum*, of which he was a passionate reader, as a source from which he drew 'learned' words. Lastly, he collects and writes numerous jokes of erudite or courtly character.

Leonardo industrial designer

Sara Tagliagamba*

Per Leonardo, l'arte è un'imitazione del mondo reale poiché si fonda sulla comprensione scientifica delle leggi che governano la natura. Egli cerca di individuare la presenza di "forme matrici" che governano la varietà di tutte le cose.¹ Queste sono realtà archetipe modulabili all'infinito secondo regole geometriche e di proporzione. In tal modo, egli sembra volere ritrovare tratti di perfezione matematica al mondo delle forme naturali e caratteri plastici al mondo astratto delle forme geometriche. È dunque possibile parlare di una 'grammatica delle forme'² che funziona per una serie di rapporti proporzionali, ripetizioni, simmetrie e analogie concettuali, capaci di generare immagini concrete di estrema bellezza.

Ad appassionare Leonardo, oltre alle forme rotonde,³ alle forme combacianti⁴ e alle forme ramificate,⁵ sono gli intrecci⁶ – forme matrici dinamiche ad alto potenziale

* Questo mio saggio nasce come un successivo approfondimento del mio intervento al seminario organizzato da Pierre Caye e Francesco Solinas *Léonard et l'ornement* presso il Collège de France il 14 novembre 2015 poi edito come 'Machines et ornement chez Léonard', in: P. Caye & F. Solinas (a cura di), *Les Cahiers de l'ornement. 1*, Roma, De Luca, 2016, pp. 45-67. Il tema vedrà l'edizione di un libro in corso di stampa e una mostra organizzata dal Distretto Turistico Venezia Orientale a settembre 2020. Per un'introduzione alla storia del Design rimando a: R. De Fusco, *Storia del design*, Bari, Laterza, 1985; A. Pansera, *Storia del design industriale italiano*, Bari, Laterza, 1993; G. D'Amato, *Storia del design*, Milano, Mondadori, 2005; B. Buerdek, *Design. Storia, teoria e pratica del design del prodotto*, Roma, Mondadori, 2008; M. Vitta, *Il progetto della bellezza. Il design tra arte e tecnica del 1851 ad oggi*, Torino, Einaudi, 2011.

¹ Per una definizione più approfondita del termine di "matrici universali" e per la loro classificazione rimando a D. Laurenza, 'Le forme come matrici universali', in: P. Galluzzi (a cura di), *La mente di Leonardo: nel laboratorio del genio universale*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 marzo 2006 - 7 gennaio 2007), Firenze, Giunti, 2006, pp. 188-201.

² D. Laurenza, 'La grammatica delle forme: proporzione e analogia', in: Galluzzi, *La mente di Leonardo*, cit., pp. 151-157; P. Galluzzi & D. Laurenza, 'L'equilibrio delle forme', in: ivi, pp. 166-177; F. Camerota & D. Laurenza, 'Trasformazioni e metamorfosi', in: ivi, pp. 178-187. Rimando anche al link a cura del Museo Galileo di Firenze e relativo a un approfondimento a cui ho rimandato nelle mie note bibliografiche relative al catalogo della mostra sopracitata *La mente di Leonardo* (2006): <https://brunelleschi.imss.fi.it/menteleonardo/imdl.asp?c=13419&k=13363&rif=13367> (30 giugno 2020).

³ Per esempio: *Studi per una chiesa a pianta centrale*, c. 1487-1490, Manoscritto B, f. 95 v, cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/manoscritto-b-dell-institut-de-france/0095-v/> (30 giugno 2020).

⁴ Per esempio: *Studio anatomico di un feto*, c. 1511, Windsor, RL 19102 r, cfr. <https://www.rct.uk/collection/919102/recto-the-fetus-in-the-womb-verso-notes-on-reproduction-with-sketches-of-a-fetus> (30 giugno 2020).

⁵ Per esempio: *Studi anatomici della muscolatura della spalla*, c. 1510-1511, Windsor, RL 19015 r, cfr. <https://www.rct.uk/collection/search#/30/collection/919015/recto-the-muscles-of-the-upper-spine-verso-the-muscles-of-the-upper-spine> (30 giugno 2020).

⁶ Per esempio: *Schema ad albero tratto dal Summa de Arithmetica di Luca Pacioli per illustrare i vari tipi di proporzioni*, c. 1503-1505, Codice di Madrid II, f. 78 r, cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/madrid-II/0078-r/> (30 giugno 2020).

decorativo. Leonardo ricorre alle forme intrecciate per descrivere fenomeni diversi tra loro. In natura le utilizza per descrivere i capelli⁷ e gli studi d'acqua,⁸ nella tecnica per le centine architettoniche⁹ e nelle elaborazioni ludiche per gli intrecci dei simbolici nodi vinciani¹⁰ e per le trame di foglie, radici, rami, nastri svolazzanti e cordicelle dorate nella vegetazione nella *Sala delle Asse*.¹¹ Pur se diversi tra loro, tutti questi elementi sono sottoposti alla lente della forma matrice a intreccio, come se questa fosse un modo di ingabbiare la realtà, studiarla e restituirla priva dei suoi segreti. Con la stessa facilità e efficacia, le forme ondulate descrivono l'artificiosa acconciatura della Leda e il gorgheggiare dell'acqua, al pari delle trame decorative dei nodi vinciani e dei nastri tra gli alberi della *Sala delle Asse*.

Le forme matrici hanno pertanto una doppia funzione: sono sia un metodo di investigazione per meglio comprendere il mondo naturale, sia uno strumento di progettazione artistica e tecnica. L'ornato che ne consegue dunque non è un orpello visivo, la decorazione accessoria di un'opera, quanto piuttosto una parte indivisibile dal tutto e per questo necessaria e funzionale. La frase celeberrima appuntata in un foglio del Codice Atlantico, 'Non po' essere bellezza e utilità, come appare nelle fortezze e nelli uomini?',¹² pur se rivolta ad altro, è utile a spiegare tale equazione bellezza-utilità ispirata dalla definizione platonica dell'*Ippia Maggiore* per cui 'bello' è da intendersi ciò che è conveniente e utile. Da parte loro, le pitture di Leonardo non facevano eccezione e offrivano esempi di straordinaria bellezza e perfezione: in esse l'ornamento non è un elemento sovrapponibile e accessorio, esso è parte integrante dei concetti espressi in pittura.¹³ L'ambiente di formazione proponeva esempi importanti che si risolvevano in forme decorative di grande impatto. Andrea Verrocchio,

⁷ Cfr. *Testa di Leda*, c. 1505-1508, Windsor, RL 12518, cfr. <https://www.rct.uk/collection/912518/the-head-of-leda> (30 giugno 2020).

⁸ Per esempio: *Studi sul movimento dell'acqua*, c. 1510-1512, Windsor, RL 12660 v, cfr. <https://www.rct.uk/collection/912660/studies-of-water> (30 giugno 2020).

⁹ *Studi di volte architettoniche*, c. 1515, Codice Atlantico, f. 200 r-a [537 r], cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0537-r/> (30 giugno 2020).

¹⁰ Cfr. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1877-0113-364 (30 giugno 2020).

¹¹ Rimando alle immagini ufficiali della volta con intrecci arborei e nastri: <https://www.milanocastello.it/it/content/leonardo-da-vinci> (30 giugno 2020).

¹² La frase 'Non po' essere bellezza e utilità, come appare nelle fortezze e nelli uomini' è appuntata sul foglio 147 r-b [399 r] del Codice Atlantico (c. 1490-1491). Si veda: C. Pedretti, *Studi vinciani: documenti, analisi e inediti leonardeschi*, Genève, Droz, 1957, p. 31, tav. 9. Grazie a una felice intuizione di P.C. Marani (*L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci: con il catalogo completo dei disegni*, Firenze, Giunti, 1984, p. 291) questa celeberrima frase di Leonardo, considerata da molti studiosi una negazione – si veda *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the original manuscripts by J.P. Richter, London, Low, 1883, § 1445; A.M. Brizio, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Torino, Utet, 1952, p. 238 e lo stesso C. Pedretti (*Leonardo architetto*, Milano, Electa, 1978, p. 156) – sarebbe invece da considerare in tono interrogativo. Prima di lui, anche I. Calvi (*L'architettura militare di Leonardo da Vinci*, Milano, Libreria Lombarda, 1943, p. 18) aveva proposto che la frase potesse avere un'accezione interrogativa anche se reputava che dovesse leggersi in questo modo: 'Non po' essere bellezza e utilità? come appare nelle fortezze e nelli uomini' e, dunque, l'interrogazione avrebbe riguardato solo la prima parte della frase. Marani, anche a seguito dell'approvazione del filologo italiano Ettore Casamassima, propose di leggere l'intera frase in forma interrogativa: 'Non po' essere bellezza e utilità, come appare nelle fortezze e nelli uomini?'. Fu Pedretti ad accettare con entusiasmo questa proposta, che, va ben sottolineato, presupporrebbe così una risposta di tipo assertiva, proponendo anche di leggere la frase come una postilla da riferire alla lettura da parte di Leonardo di un passaggio del *De Civitate Dei* di Sant'Agostino (XXII, 24) – libro posseduto da Leonardo – nella sua *lectio doctoralis* tenuta all'Università di Ferrara nel 1992 con il titolo di *Il concetto di bellezza e utilità in sant'Agostino e Leonardo*, parzialmente pubblicata in C. Pedretti, 'Il concetto di bellezza e utilità in Sant'Agostino e Leonardo', in: *Achademia Leonardi Vinci*, 5 (1992), pp. 107-111.

¹³ Sul rapporto tra ornamento e pittura in Leonardo rimando al contributo di P.C. Marani al convegno a Parigi, poi pubblicato con il titolo di: "Admirable... par sa gracieuse simplicité, par son élégance modeste sans aucune odieuse surcharge": Léonard et la question de l'ornement', in: Caye & Solinas, *Les Cahiers de l'ornement*, cit., pp. 74-92.

‘scultore, orafo, intagliatore, pittore e musico perfettissimo’, il recupero dell’antico e il serpeggiare di una certa aria umbra, di cui era permeato anche l’ambiente fiorentino avrebbero condotto a un disegno come il volto del *Guerriero* del British Museum di Londra.¹⁴ L’ornamento dunque tende a rispondere ai criteri di ordine, bellezza e invenzione.

È interessante rilevare che Leonardo avrebbe potuto tenere in mente opere che già, nello stesso modo, potevano incarnare lo stesso binomio bellezza-utilità. Tra il XV e il XVI secolo, Firenze era diventata una città rinomata non solo per i suoi artisti ma anche per i suoi numerosi artigiani. Questi ultimi erano maestri abili a produrre una grande varietà di prodotti grazie non soltanto alle loro straordinarie abilità, ma anche alla loro preparazione culturale e al lavoro realizzato spesso in sinergia con gli stessi artisti. Infatti, la polivalenza delle botteghe gestite dagli artisti di maggiore levatura determinava la convivenza tra arti come la pittura, la scultura e l’architettura con quelle più manuali come l’intaglio, l’oreficeria, i disegni per vetrate e ricami, i mosaici e le illustrazioni di libri. Questo divario tra artisti e *artifices* nel 1546 sarà teorizzato nel passo ‘Sulla maggioranza e nobiltà delle arti’ da Benedetto Varchi ma senza che tale teorizzazione sancisse ancora una rigida emarginazione sociale, solo una suddivisione per così dire “ideale” della differenza che da sempre era intercorsa tra le arti liberali e quelle meccaniche.¹⁵ A dare impulso a questo fenomeno di produzione di oggetti di uso a Firenze fu la straordinaria crescita dell’economia fiorentina che non ebbe rivali nelle altre città europee grazie alla vigorosa attività della banca, del commercio e della produzione tessile. Tale successo determinò la crescita di un consistente ceto medio-alto sempre più orientato a un consumo di lusso dal gusto raffinato e elegante sulla scia di Lorenzo il Magnifico e che seppe rimanere tale anche dopo la sua scomparsa. Tale domanda determinava necessariamente la richiesta di una manodopera specializzata non solo agli artisti (si ricordino le magnifiche creazioni degli orafi del tempo tra cui, oltre agli anonimi, è possibile annoverare Lorenzo Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Maestro Gualandi, Francesco d’Antonio, Giusto da Firenze ma anche i ricami, i tessuti, i lampassi e i paramenti realizzati dalle manifatture fiorentine e lucchesi su disegno di Paolo Schiavo, Antonio del Pollaiolo e Sandro Botticelli) ma anche agli artigiani al tempo attivi nelle vivaci botteghe fiorentine dei Pollaiolo e del Verrocchio.¹⁶ Ad alimentare questa crescita economica si registra una maggiore disposizione di ricchezza e anche un’apertura a nuovi tipi di oggetti da parte del mercato che, insieme ai mutamenti della moda, coinvolsero le *élites* del tempo non soltanto nella committenza di grandi opere d’arte ma anche in tutte le arti cosiddette minori. Accanto all’oreficeria, per certi versi ritenuta la maggiore delle arti minori, è possibile includere libri miniati e decorati, gli abiti, gli oggetti tradizionali molto spesso appartenenti alla sfera religiosa, la decorazione d’interni, l’arredamento delle abitazioni e perfino il collezionismo di strumenti scientifici che soddisfacessero contemporaneamente gli interessi per la tecnologia e per la produzione artigianale. Tutto questo mondo di opere d’arte e manufatti

¹⁴ Cfr. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-474 (30 giugno 2020).

¹⁵ Indico come contributi fondamentali: R.A. Goldthwaite, ‘Realtà economico-sociale e status culturale dell’artigianato’, in: F. Franceschi & G. Fossi (a cura di), *La grande storia dell’artigianato: arti fiorentine. II: il Quattrocento*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze-Giunti, 1999, pp. 9-26; F. Franceschi, ‘La bottega come spazio di sociabilità’, in: ivi, pp. 65-84; R. Mancini, ‘Il principe e l’artigiano: propositi d’emarginazione sociale nella Firenze del Cinquecento’, in: F. Franceschi & G. Fossi (a cura di), *La grande storia dell’artigianato: arti fiorentine. III: il Cinquecento*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze-Giunti, 2000, pp. 25-40; ‘La civiltà degli utensili’ in: C. Cartier et al. (a cura di), *Antichi strumenti e utensili dalla collezione Nessi*, Milano, 5 Continents, 2004, pp. 133-206.

¹⁶ È necessario citare almeno un libro fondamentale: G. Cantelli (a cura di), *Storia dell’oreficeria e dell’arte tessile in Toscana dal medioevo all’età moderna*, Firenze, Banca Toscana, 1996, in particolare pp. 79-159.

artigianali divenne ben presto oggetto degli appassionati racconti di ambasciatori e viaggiatori incantati dalle produzioni versatili degli artisti e degli artigiani locali. Anche Leonardo poteva guardare a queste tipologie in particolar modo quelle schizzate nei taccuini di bottega o nei libri di artista che soddisfacevano senza dubbio la richiesta di un oggetto bello e utile al tempo stesso, ma un unicum e quindi non esattamente riproducibile con una certa facilità. Ora con questi assunti, proviamo ad analizzare tre casi che offrono riprove calzanti e estremamente pertinenti.

Il “ludo geometrico”: astrazioni geometriche di grande raffinatezza

Leonardo sottopone sia le forme organiche sia le forme geometriche a un processo di astrazione riconducendo le loro strutture a una matrice geometrico-matematica dal valore di ornato. Per questo lo schema di un dispositivo tecnologico,¹⁷ che più che una ruota d'acqua sembra una costruzione geometrica, è stato definito da Pietro Marani un ‘bellissimo disegno che s'avvolge in un moto centrifugo’.¹⁸ Allo stesso modo, Leonardo tende a condurre a forme decorative triangolari e semilunari i lembi della valvola cardiaca,¹⁹ strutture simili si osservano in disegni squisitamente geometrici come i disegni di *lunulae*.²⁰ Il “ludo geometrico” si traduce qui in un motivo decorativo di grande raffinatezza, paragonabile soltanto alla ricercata eleganza e all'estremo virtuosismo prospettico dei diagrammi di solidi regolari eseguiti per l'amico Luca Pacioli come illustrazioni del *De Divina Proportione*, pubblicato a Venezia nel 1509.

Dalle strutture geometriche, ai solidi, ai fogli tecnologici il passo è breve. Il punto più alto delle astrazioni geometriche a forma decorativa è l'esatta rappresentazione del solido geometrico detto mazzocchio. Il termine mazzocchio indicava comunemente il copricapo rotondo molto diffuso al tempo ma, dal punto di vista geometrico, il mazzocchio può essere definito come un anello poligonale a sezione solitamente esagonale o ottagonale. Fu Piero della Francesca a parlare nella proposizione IV del terzo libro del *De prospettiva pingendi* del problema geometrico che sottintende il mazzocchio o ‘torculo’ come lui lo chiama: ‘Il torculo dato avente octo circuli continente la grossezza, in dodici parti uguali deviso, con proporzione deminuire’.

Proprio per la sua forma, fu uno degli oggetti più difficili da rappresentare in prospettiva e pertanto utilizzato come indice di talento nell'esercizio di disegno per gli scolari che – come di consuetudine – svolgevano l'apprendistato nelle botteghe degli artisti. Si ritrova dipinto nelle opere di Paolo Uccello, nelle più belle tarsie lignee del Rinascimento, nelle lezioni di prospettiva di Lorenzo Serigatti e perfino nell'arte contemporanea, come accade in due grandi e celebri mazzocchi, quello marmoreo appartenente all'installazione unica di Mimmo Paladino all'Ara Pacis²¹ e quello metallico addossato alle mura di Porta Frascati nella città di Prato realizzato da Ben Jakober e Yannick Vu nel 1994.²² Così come quello di Piero ovvero un toro a sezione ottagonale, quello disegnato da Leonardo è formato da due anelli spiraliformi

¹⁷ *Progetto per uno strumento meccanico*, c. 1487-1490, Codice Atlantico, f. 221 v-a [598 i-r], cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0598-r/> (30 giugno 2020).

¹⁸ Marani, *L'architettura fortificata*, cit., p. 134.

¹⁹ Rimando al particolare dei lembi a forma semilunare delle valvole del cuore in *Studi per le valvole cardiache, schizzo per una sedia, diagrammi e calcoli*, c. 1515, Windsor, RL 19079 v, cfr. <https://www.rct.uk/collection/919079/studies-of-the-valves-of-the-heart-and-sketch-of-a-suditary-and-calculations> (30 giugno 2020).

²⁰ *Studi di lunulae*, c. 1515, Codice Atlantico, f. 167 r-b [455 r], cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0455-r/> (30 giugno 2020).

²¹ Achille Bonito Oliva, Federica Pirani & James Putnam (a cura di), *Mimmo Paladino Brian Eno. Opera per l'Ara Pacis*, catalogo della mostra (Roma, Ara Pacis, 11 marzo-1 giugno 2008), Prato, Gli Ori, 2008.

²² Cfr. <http://www.pratoturismo.it/it/cosa/luoghi-da-vedere/Arte-contemporanea-e-street-art/mazzocchio/> (30 giugno 2020).

intrecciati e si ispira alla ruota dentata ad andamento a spirale per un meccanismo di orologeria.²³ Ciascun anello della struttura serpentinata è formato da una serie di segmenti, risultanti dalla torsione di un comune mazzocchio a sezione ottagonale. Sotto si legge la frase: ‘Corpo nato della prospettiva di Leonardo Vinci, discepolo della speranza’ e la spiegazione ‘Sia fatto questo corpo senza esempio d’alcun corpo, ma solamente con semplici linee’, che, nell’atto di svolgersi come un serpente, riassume i cardini delle fondazioni scientifiche dello studio dell’arte – prospettiva, proporzione e meccanica – alle quali Leonardo si rivolgeva fin dai primi tempi del momento del suo soggiorno milanese. L’ornato in questo caso è strettamente funzionale perché connotato alla struttura stessa.

Un altro caso esemplare è costituito dai progetti di “macchine” per Ludovico il Moro. In età sforzesca, l’industria tessile era molto sviluppata e il commercio di tessuti di lusso aveva una grande importanza per l’economia del Ducato per il quale Leonardo progetta numerose macchine utensili automatizzate che sfruttano l’energia dell’acqua. È utile osservare la successione di tre disegni, databili tra il 1495 e il 1496, il 31 v-b [86 r]²⁴ (c. 1495), il 57 r-a [159 i r]²⁵ (c. 1495) e il 318 v-a [874 v]²⁶ (datato 2 gennaio 1496), nei quali Leonardo raffigura parte di una macchina per la produzione di spilli²⁷ concentrandosi sulla *soatta* ovvero la cinghia di trasmissione. L’intenzione di base più che studiare il particolare del meccanismo sembrerebbe quella di porre l’attenzione sul dettaglio ornamentale della cinghia, per poi concentrarsi sull’aspetto tecnico. L’aspetto decorativo doveva interessarlo moltissimo in questo periodo. Apparteneva al verso del primo foglio, ovvero il 31 v-b [86 r] (c. 1495), il frammento RL 12282A²⁸ (anch’esso c. 1495), oggi conservato a Windsor e considerato un cosiddetto foglio di rattoppo di Pompeo Leoni che, come noto, restaurò anche le parti da cui erano stati asportati i disegni. Il piccolo disegno araldico appartenente alla casata Sforza raffigura due dragoni sibilanti arrotondati attorno a due bastoni incrociati, con le lettere GM[S] da riferire a Galeazzo Maria Sforza. Ritornano le forme matrici ondulate, creando un’immagine simile al corpo geometrico del mazzocchio a sezione ortogonale.

Questa sezione offre l’occasione di parlare di Leonardo *industrial designer*²⁹ ovvero come progettista di oggetti d’uso, di piccole dimensioni, in funzione della loro riproducibilità e della ricerca dei materiali per la loro produzione in serie come utensili, cappelli, oggetti di uso quotidiano, occhiali. È in questo campo che l’ornato prende il sopravvento pur rispondendo alle caratteristiche di base: bellezza, utilità, invenzione. Ne *Le memorie de fatti di Leonardo da Vinci a Milano*, scritte dopo il 1631, Giovanni Ambrogio Mazenta afferma che ‘nelle botteghe d’Arte, molte machine s’usan ritrovate

²³ *Forma nata dalla prospettiva ed altri studi*, c. 1490, Codice Atlantico, f. 191 r-a [520 r], cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0520-r/> (30 giugno 2020).

²⁴ Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0086-r/> (30 giugno 2020).

²⁵ Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0159-r/> (30 giugno 2020).

²⁶ Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0874-v/> (30 giugno 2020).

²⁷ È da precisare che la macchina è disegnata anche ai fogli 25 r-b [74i-r] e 25 r-a [74ii-r] (c. 1495) dove Leonardo pone attenzione a tutto l’assemblaggio strutturale. Rimando a C. Pedretti, *The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci: A Catalogue of Its Newly Restored Sheets*, New York, Phaidon, 1978-1979, I, pp. 56 e 61 con i rimandi relativi.

²⁸ Cfr. <https://www.rct.uk/collection/970124/recto-an-emblem-of-galeazzo-maria-sforza-verso-a-fragment-of-a-design-for-a-needle> (30 giugno 2020).

²⁹ La stupenda definizione di *Leonardo industrial designer* fu introdotta per la prima volta da Carlo Pedretti e a lui, ancora una volta, devo l’incoraggiamento di perseguire anche questo filone di studio e ricerca con il rigore filologico, l’attenzione meticolosa, la precisione chirurgica e l’entusiasmo contagioso che lui stesso ha magistralmente saputo trasmettermi e insegnarmi. Si veda: Pedretti, *Leonardo architetto*, cit., pp. 324-344. Si veda anche il mio articolo: ‘Leonardo designer alla corte di Milano. Ordine, bellezza e invenzione’, in: *Art Dossier*, 1 (2015), pp. 60-65.

da Leonardo per tagliar, lustrar christalli, ferri, pietre'³⁰ e che il celebre Annibale Fontana 'scultore di cammei, christalli, gioie, marmi [...] professava d'haver da le cose di Leonardo appreso quanto sapeva'.³¹ Nel *Tempio della pittura* edito nel 1590, Giovanni Paolo Lomazzo conferma che l'intagliatore Giovanni Antonio Maggiore 'ritrovò l'arte d'intornir gli ovati, che è cosa degna di molta meraviglia, la quale fu poi insegnata da un discepolo del Melzi a Dionigi, fratello del Maggiore, che la esercita ora felicissimamente'.³² Come osserva Paola Venturelli, l'influsso documentato di Leonardo sulle arti preziose in ambiente lombardo è quindi considerevole.³³ Essenziale fu la vivace situazione del Ducato durante entrambi i soggiorni milanesi quando si registra il massimo sviluppo dei prodotti sontuari – tra cui broccati, prodotti auroserici, armi, smalti, oggetti preziosi – che costituivano le merci trainanti dell'economia locale. La pittura era destinata a rimanere nella stessa posizione in cui Leonardo l'aveva relegata nella famosa lettera di presentazione a Ludovico il Moro: ovvero all'ultimo posto. Leonardo era catturato da un continuo fervore inventivo. Alcuni disegni con studi di motivi di ornato sono, infatti, datati *post* 1485: tra questi, lo studio per il piatto di una legatura di un libro,³⁴ le decorazioni per mattonelle,³⁵ medaglie e insegne³⁶ forse da utilizzare come emblemi, fino ai disegni più tardi con lo studio per un soffitto o un pavimento³⁷ a tarsia o a intreccio.³⁸

Ad avere la massima fortuna e inventiva furono senza dubbio i gioielli.³⁹ Come attestano le fonti, per migliorare la loro lavorazione sembra che Leonardo progettasse dispositivi specializzati per lucidare le pietre, tagliarle, sagomarle: tra queste macchine, ad esempio, si trovano una macchina per 'forare cristalli' al foglio 23 v del Manoscritto I⁴⁰ (c. 1497-1499), un tornio e alcuni 'mulinelli da gioie' per la loro lavorazione muniti di ruote dentate e rocchetti entrambi al foglio 384 v-b [1063 v]⁴¹ del Codice Atlantico interamente ricoperto anche da studi di macchine militari (c. 1487). Anche i materiali e la loro conoscenza furono essenziali: Leonardo si

³⁰ Giovanni Ambrogio Mazenta. *Alcune memorie dei fatti di Leonardo da Vinci a Milano e dei suoi libri*, ripubblicate e illustrate da D.L. Gramatica, Milano, La Vita Felice, 2008, p. 63.

³¹ Ibidem.

³² R.P. Ciardi (a cura di), *Gian Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1973-1974, vol. 1, p. 259.

³³ Sul rapporto tra Leonardo, i gioielli e le arti preziose rimando ai contributi di P. Venturelli in: *Leonardo da Vinci e le arti preziose: Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 2002 e agli ultimi aggiornamenti *La moda alla corte degli Sforza. Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019; *Arte orafa milanese. Maestri, botteghe, tecniche e prodotti (1450-1527). Con Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2020.

³⁴ *Studio per il piatto per la legatura di un libro*, c. 1483-1485, Torino, Biblioteca Reale, inv. 15572 v

³⁵ *Progetto per mattonella*, c. 1497-1499, Codice Atlantico, f. 261 r-b [701 r], cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0701-r/> (30 giugno 2020).

³⁶ *Medaglioni e emblemi*, c. 1508, Codice Arundel, f. 225 r, cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-arundel/0225-r/> (30 giugno 2020).

³⁷ *Intrecci*, c. 1497-1499, Codice Atlantico, f. 261 r-a [700 r], cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0700-r/> (30 giugno 2020).

³⁸ Mi riferisco in ordine ad alcuni particolari decorativi che si trovano rispettivamente in: per lo studio del piatto della legatura di un libro: Torino, Biblioteca Reale, inv. 15572 v (c. 1483-1485); per lo studio di mattonella: CA, f. 261 r-b [701 r] (c. 1497-1499); per gli studi di medaglie: Codice Arundel, f. 225 r, (c. 1508); per lo studio di un soffitto o di pavimentazione: CA, f. 261 r-a [700 r] (c. 1497-1499).

³⁹ Segnalo in via di pubblicazione questi contributi di P. Venturelli: 'Medaglie ed *enseignes* a Milano. Leonardo da Vinci e dintorni (tra Caradosso e Roma)', in: *Oltre l'ornamento. Il gioiello tra identità, lusso e moderazione*, Giornata di Studio Internazionale, Padova 22 febbraio 2019, Atti in corso di pubblicazione (in OADI, Osservatorio delle Arti Decorative in Italia); 'Lustro' e 'trasparente'. *Leonardo da pietre dure e materiali per le arti preziose*, in: M. Quaglino, C. Vecce et alii (a cura di), *Leonardo e gli scritti di pittura in Europa: fonti e ricezioni*, Convegno Internazionale (Parigi-Torino), II Sessione Torino 27-29 novembre 2019, in corso di pubblicazione.

⁴⁰ Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/manoscritto-i-dell-institut-de-france/0023-v/> (30 giugno 2020).

⁴¹ Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/1063-v/> (30 giugno 2020).

interessa non solo alle pietre ma anche all'avorio. La sua conoscenza doveva essere molto approfondita se proprio nel 1500 è chiesta a lui una consulenza circa alcuni vasi 'di pietre dure, zoè: diaspise, christallo et anitista' richiesta da Isabella Gonzaga in una lettera del 3 maggio 1502 e ricevendo comunicazione dall'agente fiorentino Francesco Malatesta in data 12 maggio che Leonardo aveva accordato la sua preferenza per la screziatura e la trasparenza del vaso di ametista perché 'chosa nuova et per diversità de cholori mirabile'. Leonardo si interessò anche ad alcuni metodi sperimentali per ottenere nuovi materiali come le pietre dure, il vetro, il calcedonio e perfino alcuni segreti per produrre 'perle grosse' ottenendo una pasta da perle piccole grazie a una mistione con albume d'uovo e acido citrico.⁴²

I viluppi decorativi, spesso aniconici ma dotati di una inventiva esuberante, costituiscono l'ossatura per le creazioni orafe. Il piglio da orafo si ritrova nelle decorazioni progettate per lavori su metallo: la sua fantasia crea molti schizzi di intrecci metallici per braccialetti⁴³ e medaglioni, come il magnifico pendente in un foglio perduto (già Oxford, Christ Church). L'estrema raffinatezza di questi oggetti sembra addirittura anticipare gli artisti delle *Arts and Crafts* dove ornato e supporto coincidono. Rispondono a questa vocazione anche i compassi finemente decorati disegnati durante il secondo soggiorno milanese, come quelli al foglio 177 v-c [484 r]⁴⁴ (c. 1493-1494) oppure quelli al foglio 14 r-b [48 r]⁴⁵ (c. 1513), entrambi appartenenti al Codice Atlantico, e in particolar modo nel periodo tardo, quando forse Leonardo si trovava già in Francia, così come schizza al foglio 259 r-a [696 r]⁴⁶ (c. 1515), anch'esso appartenente al Codice Atlantico, molto diversi da quelli precoci ad apertura assestabile che Leonardo studia a Milano alla pagina 108 v del Manoscritto H⁴⁷ (c. 1494), al tempo semplici strumenti di misurazione.

Come "apparatore di feste" si occupò anche di costumi, tessuti originali e accessori diversi.⁴⁸ A Milano, sia per la fastosa corte degli Sforza sia per i committenti francesi che inaugurarono il suo secondo soggiorno milanese, per esempio, delinea intrecci decorativi e bordature, come nel caso del famoso foglio 68 v-b [190 v]⁴⁹ (c. 1508) con il celebre disegno dello studio del motivo del calandrino – il piccolo uccello in gabbia con il motto 'I pensieri si voltano alla speranza'. Accanto alla gabbia, Leonardo schizza numerose bordature a filo, adatte probabilmente a essere tradotte in metallo prezioso per essere poi applicate agli abiti secondo la moda cortigiana diffusa al tempo. Rientra in questo gruppo anche il disegno di un dispositivo a martello

⁴² Venturelli, *Leonardo da Vinci e le arti preziose*, cit. pp. 105-111 con bibliografia relativa.

⁴³ In basso nell'angolo a sinistra: *Studi di intrecci metallici per un braccialetto a fascia*, c. 1508, Codice Atlantico, f. 83 v-b [226 v], cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0226-v/> (30 giugno 2020).

⁴⁴ <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0484-r/> (30 giugno 2020).

⁴⁵ <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0048-r/> (30 giugno 2020).

⁴⁶ <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0696-r/> (30 giugno 2020).

⁴⁷ Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/manoscritto-h-dell-institut-de-france/0108-v/> (30 giugno 2020).

⁴⁸ Rimando al mio contributo perché utile strumento per ripercorrere la bibliografia relativa al tema più aggiornata: S. Tagliagamla, 'Architetture teatrali, feste e apparati effimeri di Leonardo', in: S. Frommel & J. Guillaume (a cura di), *Leonardo e l'architettura*, Modena, Panini, 2020, pp. 87-98.

⁴⁹ <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0190-v/> (30 giugno 2020).

da utilizzarsi per la produzione di *bisantini* ovvero ‘lustrini’ in oro,⁵⁰ forse pensati per decorare gli abiti da signora, al foglio 8 r-a [29 r]⁵¹ (c. 1493-1495) del Codice Atlantico.

Un caso eccezionale è costituito dal grande foglio di studi di tecnologia, architettura, scultura e ornato, composto da due fogli del Codice Atlantico, il 10 r-a [35 r]⁵² e il 372 r-b [1038 r],⁵³ e il frammento RL 12722⁵⁴ di Windsor in origine parte di un’unica pagina. In basso a destra si trova il grazioso disegno di una borsa preziosa da signora: la decorazione è caratterizzata da motivi acanteiformi, disciplinati da un rigoroso impianto simmetrico. I punti di riferimento potevano essere modelli ben conosciuti come le decorazioni del monumento funebre per Giovanni e Piero de Medici in San Lorenzo realizzato dal maestro Andrea Verrocchio ma anche elementi decorativi diffusi che guardavano ai marmi di epoca augustea a decorazione vegetale. Decorazioni simili, da ricondurre alla stessa forma matrice spiraliforme, si ritrovano nella decorazione fogliacea sulla lorica militare da indossarsi come corazza per tornei o trionfi al foglio giovanile RL 12370 v⁵⁵ (c. 1478-1480), e anche negli elementi vegetali sulla veste corta ricoperta da ricami tra i quali si arrampicano i tralci fogliacei di edera in un foglio ben più tardo, il RL 12281 r⁵⁶ (c. 1506-1510), così come nella cosiddetta veste con i “corbezzoli” al verso dello stesso foglio che potrebbe fornire un’idea per come si presentasse quella variopinta e certa bizzarra veste che, come attestava Scipione Ammirato nel tomo II dei suoi *Opuscoli* editi a Firenze nel 1583, era indossata dallo stravagante Tommaso Masini detto Zoroastro che ‘Si mise poi con Lionardo Vinci, il qual gli fece una veste di gallozzole, onde fu per un gran tempo nominato il Gallozzolo’.⁵⁷

La decorazione a profusione rimanda al foglio del Codice Atlantico 292 v-a [797 r]⁵⁸ (c. 1495-1497) con studi per il meccanismo di una serratura a chiavistello e la decorazione della fibbia da cintura. Nel margine superiore del foglio, rifilato, quello che sembra essere il motivo ornamentale dell’attacco a una cintura di una piccola borsa, un’insegna o un finimento, è caratterizzato dal particolare dei tre cerchi intrecciati, tenuti insieme soltanto da quello più piccolo. Come farebbe pensare la data, da collocarsi cronologicamente attorno al 1497, potrebbe riferirsi al cosiddetto nodo borromeo, simbolo inizialmente legato ai Visconti come dimostra la loro ricorrenza nelle carte dei tarocchi e poi agli Sforza come attesta la sua ricorrenza tra gli emblemi sforzeschi in un altorilievo su una vasca decorata nel cortile del Castello Sforzesco di Milano e dove ricorre anche lo stesso motivo dei girali acanteiformi. Interessante è il motivo della catena a intrecci per la quale Leonardo elabora tre maglie a volute regolari, che si complicano ulteriormente nelle tre maglie inferiori aggiungendo un’altra voluta arricciata – a testimonianza che ogni graticcio può essere

⁵⁰ Tradizionalmente interpretata come una macchina per il conio di monete, è stata invece identificata in modo più corretto da Carlo Pedretti come una macchina dotata di un martello automatizzato per la produzione di listelli decorativi per abiti legando questo disegno ad altri studi: i supposti fogli gemelli, il 3 r-a [14 r] e il 393 r-d [1091 r] (c. 1493-1495) e il lievemente più tardo foglio 368 v-c [1029 v] (c. 1495), nei quali Leonardo si preoccupa di studiare rispettivamente, nei primi due, il punzone e nell’ultimo l’ossatura della struttura tecnologica della macchina. Si veda Pedretti, *Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci*, cit., I, p. 34 e i fogli di riferimento.

⁵¹ Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0029-r/> (30 giugno 2020).

⁵² Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0035-r/> (30 giugno 2020).

⁵³ Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/1038-r/> (30 giugno 2020).

⁵⁴ Cfr. <https://www.rct.uk/collection/912722/a-sketch-of-a-nude-man> (30 giugno 2020).

⁵⁵ Cfr. <https://www.rct.uk/collection/912370/recto-studies-of-dragons-verso-a-design-for-a-decorated-cuirass> (30 giugno 2020).

⁵⁶ Cfr. <https://www.rct.uk/collection/912282/recto-studies-of-emblems-decorative-dress-architecture-and-a-profile-verso-studies> (30 giugno 2020).

⁵⁷ S. Ammirato, *Opuscoli*, Firenze, Nuova Stamperia D’Amadore Massi e Lorenzo Landi, 1583, tomo II, p. 242.

⁵⁸ Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0797-r/> (30 giugno 2020).

oggetto di sviluppi ulteriori ma facendo perdere all'oggetto la facilità di riproduzione.⁵⁹ Lo studio di catena offre il pretesto di passare a un'altra sezione interessante: quella dei costumi per le feste e degli apparati teatrali. Amedeo Quondam nella sua introduzione al *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, afferma che 'lo spazio della Corte si identifica con lo spazio del suo teatro'.⁶⁰ È in questi disegni che l'ornato diventa pertanto un vero e proprio linguaggio.

Per l'ornato sono in particolare dei disegni tardi a interessarci. Il foglio del Codice Atlantico 133 r-a [366 r]⁶¹ (c. 1506-1508) raffigura tre else di spade: escludendo la lama, l'intento è descrivere le tre invenzioni decorative per l'elsa. In tutti i casi, il pomolo non è decorato come le restanti parti come se dovesse piuttosto rispondere alla sua funzione di bilanciamento dell'arma. La manica e la guardia di ogni disegno invece sono caratterizzate da una inventiva e una fantasia dal piglio inedito passando da una decorazione a intreccio, a quella serpentinata e ai motivi geometrici come se si procedesse con un progressivo processo di astrazione dai risultati sempre più eleganti e raffinati. Un'estrema raffinatezza interessa anche gli studi nei quali elabora idee partendo da strumenti prima esaminati da un punto di vista tecnologico e poi strutturale, come le fontane di Erone – queste, dette anche 'fontane da tavola', erano oggetti spesso realizzati in argento destinati a decorare le tavole imbandite. Il meccanismo e il funzionamento di questi dispositivi consistevano nella pressione dell'aria sull'acqua che poteva così zampillare. Nate forse in sintonia con l'allinearsi alla nuova moda francese diffusasi a seguito della calata in Italia di Carlo VIII, Leonardo inizia a interessarsi alle fontane da tavola alla fine del primo soggiorno fiorentino così come attesta la fontana a bacile schizzata al foglio 218r-b [585r]⁶² del Codice Atlantico (c. 1499-1500). Questa sarà preludio al famoso orologio d'acqua progettato per Charles d'Amboise⁶³ e alle fontane monumentali su carta azzurra dei fogli di Windsor RL 12690⁶⁴ e 12691⁶⁵ (c. 1513). Si aggiungono anche per conformazione verticale a blocchi sovrapposti ma non per funzionalità, le preziose lampade da tavolo a intensità regolabile schizzate e studiate in varie fogge al foglio 283 v⁶⁶ del Codice Arundel (c. 1508-1510) nelle quali l'elemento fuoco sostituisce l'acqua nello stesso modo in cui il ricorso alle pratiche tecnologiche dell'antichità permettevano di passare in maniera piuttosto sorprendente dalla tecnologia idraulica alla combustione con olio e stoppino. Proprio questi esempi mostrano che Leonardo rispecchia a pieno il suo tempo dove la pratica artigianale non subordina mai la funzionalità dell'ornato.

L'ornato e i segni del potere

È stato proposto che un gruppo di disegni tra cui i famosissimi carri falcianti (c. 1485, Torino, Biblioteca Reale, inv. 15583) fossero fogli di presentazione offerti da Leonardo a Ludovico il Moro per illustrare i punti dei paragrafi della famosa lettera scritta nel 1481, nella quale l'artista si presentava per essere scelto come ingegnere militare promettendo macchine da guerra e armi nuove e sorprendenti. Al punto 7, in particolare, Leonardo scriveva: 'Item occorrendo di bisogno farò bombarde, mortari et passavolanti di bellissime et utile forme, fuori del comune uso'. Proprio la descrizione

⁵⁹ *Studio per una catena a intrecci per un bracciale*, c. 1490-1492, Codice Atlantico, f. 252 v-b [681 v], cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0681-v/> (30 giugno 2020).

⁶⁰ A. Quondam & N. Longo (a cura di), *B. Castiglione, Il libro del Cortegiano*, Milano, Garzanti, 1981, p. XVIII.

⁶¹ Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0366-r/> (30 giugno 2020).

⁶² Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0585-r/> (30 giugno 2020).

⁶³ *Progetto per una fontana per Charles d'Amboise*, c. 1508-10, Windsor, RL 12688 e 12716, cfr. <https://www.rct.uk/collection/912688/designs-for-a-water-clock> (30 giugno 2020).

⁶⁴ Cfr. <https://www.rct.uk/collection/912691/designs-for-a-fountain> (30 giugno 2020).

⁶⁵ Cfr. <https://www.rct.uk/collection/912690/designs-for-a-fountain> (30 giugno 2020).

⁶⁶ Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-arundel/0283-v/> (30 giugno 2020).

‘passavolanti di bellissime et utile forme, fori del comune uso’ potrebbe ben applicarsi ai fogli 57 r-b [159 ii r]⁶⁷ e f. 57 v-b [160 ii r]⁶⁸ (c. 1485) del Codice Atlantico nei quali Leonardo schizza due tipologie diverse di lanciasassi. Sul rigore dell’immagine meccanica prevale anche il gusto dell’ornato che si esplica nel grazioso modo di atteggiare le corde in entrambi i disegni: tale motivo a ornato e a nastri svolazzanti bene si sposava a un gusto di ascendenza lombarda per accattivarsi il Signore di Milano.

In netto contrasto con queste macchine belliche ‘di bellissime et utile forme’ perfettamente raffigurate, al tempo stesso e in ugual misura, come una invenzione tecnologica e una creazione d’ornato, nello stesso periodo Leonardo realizza i mirabolanti disegni di armi fantastiche su alcuni fogli⁶⁹ del Manoscritto B (c. 1487-1490) a dimostrazione che, sbilanciando una delle due qualità di base a favore dell’altra, diventa impossibile poter parlare di oggetti che potrebbero appartenere, perlomeno concettualmente, all’idea di *design*. Leonardo vi raffigura armi fantastiche: le forme delle lame taglienti e affilate si fanno sempre più slanciate e sottili costringendo il materiale a negare la propria identità per raggiungere piuttosto esiti decorativi eleganti e esuberanti. Lo stesso valore hanno gli intrecci geometrici, le lame dai bordi eleganti e affilati volti a piatto, le punte uncinatate e stellate: le strutture offensive di ogni arma sono solo un pretesto, è l’ornamento il vero protagonista. In questo caso specifico, infatti, viene meno l’utilità per essere potenziata al massimo grado la bellezza. Per la loro peculiare impaginazione, le armi appaiono subito non come disegni realistici ma piuttosto come immagini di repertorio, a cui verrebbe naturale associare un nome o una descrizione. Paradossalmente, l’idea grafica di squadernare a piatto le armi tende ad avvicinare queste immagini alle illustrazioni dei taccuini degli artigiani o dei quaderni da bottega anticipando perfino il gusto di un intento catalogatorio da collezione poiché disegni con simili immagini costellano gli inventari delle antiche raccolte di curiosità naturali e artificiali per il loro carattere di enciclopedia visiva. A titolo esemplificativo basti ricordare la memoria magliabechiana che documenta un’opera in lingua volgare dell’erudito Giovanni Norchiati, membro della prestigiosa Accademia degli Umidi e canonico di San Lorenzo tra il 1533 e il 1541, che elencava i nomi degli strumenti da bottega oppure il bellissimo taccuino di mano ignota con il repertorio, il nome e l’uso specifico degli strumenti usati dagli artigiani.⁷⁰ In questo caso né la scelta di impaginazione né il tentativo di creare una bella immagine sono sufficienti a creare un oggetto di *design* ma solo un oggetto di potere. Il tentativo di persuadere e di ingraziarsi il gusto di Ludovico serviva all’artista per farsi portavoce ideale della sua politica ideando un’auto-identificazione tra i segni del potere e i simboli personali, come se questi fossero dei sigilli autocratici e autorevoli al tempo stesso. In quest’ultimo caso, l’ornato era utilizzato da Leonardo esclusivamente come segno del potere, pur declinandosi da sigillo di una autarchia imposta a una ben più pacifica e simbolica affermazione di sé in qualità di committente.

A Roma, Leonardo progetta una serie di macchine industriali per Giuliano dei Medici⁷¹ tra cui due macchine per fabbricare corde, entrambe operate a mano ma con

⁶⁷ Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0159-r/> (30 giugno 2020).

⁶⁸ Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0160-r/> (30 giugno 2020).

⁶⁹ Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/manoscritto-b-dell-institut-de-france/B001-r/> e <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/manoscritto-b-dell-institut-de-france/B002-r/> (30 giugno 2020).

⁷⁰ Rispettivamente: Firenze, BNC, *Ms. Magliabechi*, classe IX, (c. 1540?) e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Acquisti e Doni*, 793, c. 17 r (fine XVI-inizi XVI secolo).

⁷¹ A proposito del nesso tra motivi ornamentali e araldico-medicei con particolare riferimento al periodo romano, rimando al contributo fondamentale su Leonardo e Roma: D. Laurenza, *Leonardo nella Roma di Leone X* (c. 1513-16), XLIII Lettura Vinciana (Vinci, Biblioteca Leonardiana, 2003), Firenze, Giunti, 2004. Rimando anche al mio saggio per la nuova identificazione delle due macchine e del loro peso all’interno del progetto di fabbricazione degli specchi ustori: ‘Leonardo e la scienza a Roma. Il sogno dell’unità tra

sottili differenze. In due disegni, entrambi conservati nel Codice Atlantico e datati tra il 1513 e il 1515, Leonardo raffigura un'elegante cordatrice a manovella e bobina con tre ganci, a cui sono attaccati altrettanti fili posti in tensione e in torsione dal peso posto a destra al foglio 2 v-a [12 r]⁷² e un torcitoio al foglio 2 v-b [13 r]⁷³. È quest'ultimo a interessarci: da un punto di vista strutturale, questa macchina è concepita piuttosto come una sorta di fontana con il bacino di confluenza delle acque ornato con un semplice motivo a girali. La macchina era azionata a mano ed era provvista di un congegno a vite per mantenere inalterata la tensione della cinghia di trasmissione. La vite ha la forma dell'anello dei Medici che, carico di rimandi simbolici, era usato in opere di architettura. Un esempio potrebbe essere dato dal disegno – pubblicato nel 1913 come Leonardo ma adesso attribuito a Baldassarre Peruzzi – trovato fortuitamente incollato al risguardo di copertina de *Le due regole della prospettiva pratica di Iacomo Barozzi da Vignola con i commentari del reverendo padre maestro Egnazio Danti, matematico dello studio di Bologna* stampato a Roma nel 1611 (Lamporecchio, Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti). Pur se non avvicinabile a Leonardo, colpisce il prospetto architettonico di facciata posto sullo sfondo a punta d'argento che sembra proporre una decorazione da ricondurre all'ambiente mediceo. Gli stessi simboli, infatti, si ritroverebbero nelle insegne di Giuliano dei Medici e del fratello Giovanni, papa Leone X, come mostrano queste due incisioni contenute in *Histoire des hommes illustres de la maison de Medici, avec un abbrege des comtes de Bolongne et D'Avvergne. A la roine, mere du roi*, scritto da Jean Nestor e edito a Parigi nel 1564.

Il potere della bellezza diventa essa stessa il simbolo del potere. Questo vale in particolar modo per i progetti elaborati per Francesco I, caratterizzati da un gusto nuovo e raffinato. Infine, appartengono al periodo francese i due disegni che raffigurano sontuosi abiti femminili per feste dai dettagli orientalizzanti studiati da Leonardo nei fogli di Windsor, RL 12576⁷⁴ e RL 12577⁷⁵ (c. 1517-1518). Entrambi i soggetti sono raffigurati in posizione frontale, strettamente funzionale a esibire l'elegante costume costituito da un aderente corsetto a fiocchi intrecciati decorato al centro da un clipeo circolare e dalle maniche rigonfie che sembrano trattenute a stento da nastri a varie altezze. Il corsetto ricorda la cosiddetta lorica squamata, corazza caratterizzata da lamelle di metallo disposte l'una accanto all'altra che, oltre a ricordare le squame di un pesce, aveva un grande effetto decorativo. Il corsetto-lorica è stretto sui fianchi da una cintura gioiello a catenelle pendenti, da cui si dipartono lembi ricamati fino all'altezza dei fianchi. Nella seconda figura invece il corsetto diventa più complicato per la fitta trama di nastri intrecciati. Così come già accadeva per i costumi, l'ornato raggiunge esiti eleganti anche in altri due esempi molto diversi tra loro: sia nello studio di elmo con cimiero a leone al foglio di Windsor RL 12329⁷⁶ (c. 1517-1518), la cui profusione decorativa è strettamente funzionale alla destinazione del cimiero fantastico da indossare per una parata, sia nei leggermente più recenti disegni di artiglierie al foglio del Codice Atlantico 19 v-b [62 r]⁷⁷ (c. 1513-1515) ognuno identificato da un nome e per il quale si specifica essere 'vecchio' o 'nuovo' dove colpisce il cannone decorato con il motivo del *fleur de lys*.

pratica e teoria', in: R. Antonelli, C. Cieri Via, A. Forcellino & M. Forcellino (a cura di), *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019 - 12 gennaio 2020), Roma, Bardi Edizioni, 2019, pp. 155-192, in particolare pp. 171-177.

⁷² <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0012-r/> (30 giugno 2020).

⁷³ Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0013-r/> (30 giugno 2020).

⁷⁴ Cfr. <https://www.rct.uk/collection/912576/a-standing-masquerader> (30 giugno 2020).

⁷⁵ Cfr. <https://www.rct.uk/collection/912577/a-standing-masquerader> (30 giugno 2020).

⁷⁶ Cfr. <https://www.rct.uk/collection/912329/a-design-for-a-helmet-the-head-of-a-youth-and-a-fallen-horse> (30 giugno 2020).

⁷⁷ Cfr. <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/codice-atlantico/0062-r/> (30 giugno 2020).

Per concludere, bellezza e utilità sono un binomio indissolubile e inscindibile nei disegni appena esaminati. Come indicato da Carlo Pedretti la famosa domanda ‘Non può essere bellezza e utilità come appare nelle fortezze e nelli omini?’ sembra essere la postilla a una lettura, individuata in un brano del *De civitate Dei* di sant’Agostino, libro posseduto da Leonardo nel 1504 e citato da Francesco Melzi su un foglio tardo con i progetti per Romorantin. Scrive sant’Agostino al passo 24 del libro XXII:

Ci sono inoltre alcune cose che non hanno tal posto nel corpo, che ovviamente non hanno una funzione di utilità ma sono solo per bellezza, [...] Se perciò di tutti quei membri che sono esposti alla nostra vista, non ce n’è certo uno in cui la bellezza sia sacrificata all’utilità, mentre ce ne sono che servono solo alla bellezza, mi sembra di poter concludere che nella creazione del corpo umano la grazia ebbe precedenza sulla necessità.⁷⁸

Si riabilita pertanto il binomio inscindibile bellezza e utilità tanto che la frase appuntata sul foglio del Codice Atlantico sembra perdere l’intonazione interrogativa e diventare assertiva. È in particolare a contatto con i potenti signori del tempo che Leonardo intensifica l’uso di “belle” immagini, riflesso esse stesse del volto del potere. Egli si allinea alla ‘ut rethorica pictura’ e alla tecnica del persuadere, definita da Aristotele rampolla della politica, declinandola in un programma visivo che avrebbe celebrato lo stato di libertà, prosperità e bellezza di quello che in realtà era un regime assolutistico.

L’ornato diventa per Leonardo un requisito essenziale alla bellezza nella misura della sua intrinseca necessità a rendere utile un elemento considerando la sua destinazione e il suo utilizzo specifico. Come se bastasse solo un segno per l’esplosione dell’emozione che, per usare una formula cara a Luca Pacioli, solo la ‘gloriosa e ineffabile sinistra mano’ di Leonardo avrebbe potuto dare.

Parole chiave

Leonardo, *industrial designer*, bellezza, utilità, gioielli, mazzocchio

Sara Tagliagam, storica dell’arte, ha dedicato i suoi studi a Leonardo e ai suoi contemporanei, in particolar modo con monografie ricche di documenti inediti su Verrocchio, su Stoldo Lorenzi e sugli orologiai Della Volpaia. Su Leonardo si occupa di settori specifici come le automazioni, la robotica, l’orologeria e l’idraulica. È stata autrice insieme a Carlo Pedretti di quattro volumi dell’Edizione Nazionale dei disegni e manoscritti di Leonardo per Giunti e Treccani. È *editor in chief* della serie *Leonardo Studies* (Brill, Leiden) e *Visiting professor* alla UCLA. È direttore della Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti.

Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti
Via Sambarontana 79-81
Lamporecchio (PT) (Italia)
saraart77@yahoo.it

⁷⁸ Si veda: Pedretti, ‘Il concetto di bellezza e utilità in Sant’Agostino’, cit., pp. 107-111.

SUMMARY

Leonardo Industrial Designer

Was Leonardo the first industrial designer? Leonardo tries to identify some matrices governing the extreme variety of things inside the whole. Such matrices are supposed to be archetypal entities which can be reproduced countless times in different ways, following geometric rules and standard proportions. We can therefore talk about a *grammar of shapes* that can be applied to several proportional rapports, symmetries and conceptual analogies which can generate concrete images of a stunning beauty. Leonardo was particularly keen on intertwining figures – dynamic matrices with a really high decorative potential. Leonardo makes use of twined and twisted shapes to describe very different phenomena. Matrix shapes consequently feature two different functions: they are used to investigate and better understand nature, and work as a precious tool for artistic and technical design. The decorations Leonardo creates by using them are therefore neither simple visual ornament, nor accessories to other works of art; on the contrary, they are fundamental and functional elements of a whole. Ornaments thus comply with the criteria of order, beauty and invention, which correspond to the definition of Industrial Designer formulated in the 20th century.

Leonardo's folio 735 of the Codex Atlanticus

How Leonardo discovered more solids than those mentioned in *De Divina Proportione*

Dirk Huylebrouck & Angelo Mingarelli

Introduction

One of the most famous early modern books on mathematics, Luca Pacioli's *De Divina Proportione*, contains a series of well-known drawings of polyhedra attributed to Leonardo da Vinci. The book and the beauty of its illustrations created a true revival of the interest for polyhedra, not only among mathematicians but also in the eyes of artists. Pacioli begins the printed version of his *De Divina Proportione* by a letter addressed to Piero Soderini (1450-1522), the *gonfaloniere della giustizia a vita* or "standard bearer of justice for life", praising the fact that the drawings were made 'by the hands of our Leonardo da Vinci so that one could understand them better with the eyes'.¹ This printed version appeared in 1509, while the two (or, perhaps, three) manuscript versions were already finished in 1498.² The book shows prisms, pyramids, cylinders, spheres, the five Platonic solids and six of the thirteen Archimedean solids.³ Pacioli often describes four versions of the solids, all of which have their visual representation in the drawings: hollow and solid (i.e. polyhedra in skeletal form, consisting of a hollow structure in which almost all edges are visible *versus* non-transparent polyhedra with opaque faces) and with or without pyramids on each face (i.e. "elevated" or "plane" polyhedra). The treatise documents the collaboration between Leonardo and his friend Luca Pacioli, generally considered to be his teacher in mathematical issues. During his stay in Milan at the Sforza court, Leonardo probably experimented intensively with visual representations of solids, as appears from drawings collected in his Codex Atlanticus.

¹ L. Pacioli, *De Divina Proportione*, Venezia, Paganino Paganini, 1509, p. A ii. Our translation.

² L. Pacioli, *Divine Proportion*, G. Duchesne & M. Giraud (French translation), Paris, Librairie du Compagnonnage, 1980, p. 29.

³ Some distinguish a 14th Archimedean solid, the pseudo-rhombicuboctahedron (first described in 1905), which has less symmetry and is therefore generally not included in the list of Archimedean solids. This solid plays a role in another discussion related to the polyhedra represented by Leonardo (see D. Huylebrouck, 'Lost in Triangulation: Leonardo da Vinci's Mathematical Slip-Up', in: *Scientific American*, 4 (2011), <https://www.scientificamerican.com/article/davinci-mathematical-slip-up/>, consulted on 9 June 2020).

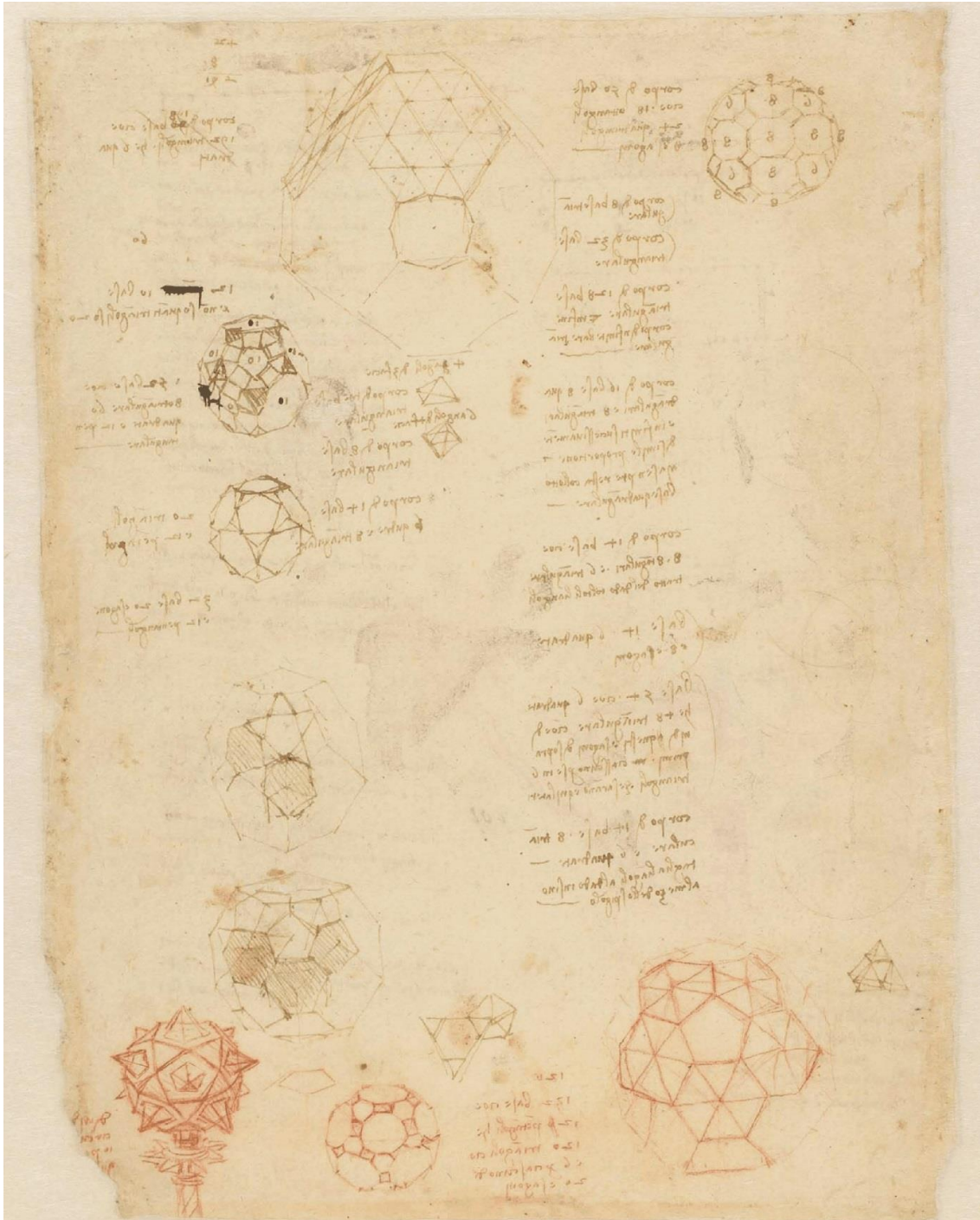


Fig. 1: Leonardo's folio 735 from his Codex Atlanticus.

Strangely enough, folio 735 verso of Leonardo's Codex Atlanticus seems to show two more Archimedean solids that do not appear in Pacioli's account on all of the then known polyhedral (Figure 1). Carlo Pedretti dates the folio from 1495-7,⁴ which fits well with the time when Pacioli and Leonardo came to Milan, at the end of 1495 or in

⁴ C. Pedretti, 'The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci: A Catalogue of Its Newly Restored Sheets', 2 vols., New York, Johnson Reprint Corporation, 1978-1979.

1496.⁵ At the court of Ludovico Maria Sforza they worked together and thus the drawings on this folio could have been inspired by the other polyhedra in *De Divina Proportione*. However, though Pacioli wanted to give an account of all of the then known polyhedra, some of the solids Leonardo discovered on folio 735 were not included in his treatise. This article aims to shed light on these discoveries by offering an interpretation of Leonardo's drawings and annotations.

The motivation for this article arose from a quite recent description of this folio.⁶ It starts as follows: 'Various studies of geometric solids. This folio is related to the treatise by Luca Pacioli *De Divina Proportione*, dedicated to the five 'regular bodies' that Plato had cited as symbols of the natural elements in *Timaeus*: the cube for earth, the pyramid for fire'.⁷ It goes on describing Leonardo's predilection for the Platonic solids and concludes: 'In the poetic fiction the five geometric solids are given voice to sing the praises of the fruit of intellectual delectation, the purpose of which is to discover the philosophic reasoning contained in them'. These comments give no information about the contents of the folio as Archimedean and more general solids are the topic of this folio, not the Platonic (not a single Platonic solid is represented on the folio). The present paper tries to propose a more judicious analysis of this folio, as was done previously for other drawings by Leonardo.⁸

The thirteen Archimedean solids are the (1) truncated tetrahedron, the (2) truncated icosahedron, the (3) truncated octahedron, the (4) cuboctahedron (called truncated cube by Pacioli; it has 8 triangular and 6 square faces), the (5) icosidodecahedron and the (6) rhombicuboctahedron, the (7) truncated dodecahedron, the (8) truncated icosidodecahedron, the (9) truncated cuboctahedron, the (10) truncated cube (having 6 octagonal and 8 triangular faces), the (11) rhombicosidodecahedron, the (12) snub cube and the (13) snub dodecahedron. Pacioli mentions polyhedra (1-6) in *De Divina Proportione*, but not (7-13). Yet, Leonardo does represent the (7) truncated dodecahedron and (8) truncated icosidodecahedron on his folio 735.

The folio

On the top of the folio there is a solid that looks like a truncated octahedron at first sight. Two faces are filled up with equilateral triangles. However, such a polyhedron cannot be a truncated octahedron, as three regular hexagons meet in one vertex at some point. The polyhedron given here in Figure 2 left resembles it, but the shaded hexagons in this figure aren't regular. It has 6 squares and 12 hexagons (of which 4 are irregular) and so the numbers given next to Leonardo's drawing – 8, 32 and 128 – do not seem to relate to it either. It remains unclear what Leonardo wanted to draw here, because if the depicted solid is formed by regular polygons, it clearly is impossible.

⁵ Pedretti's periodization gives a better indication than the date given on the web page of the Biblioteca Ambrosiana, i.e. 1495: 'Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci': <http://www.codex-atlanticus.it/#/Overview>, consulted on 16 May 2019.

⁶ M. Versiero, *Codex Atlanticus #04. Leonardo, la politica e le allegorie / Leonardo, Politics and Allegories*, Novara, D'Agostini, 2010, p. 140.

⁷ By 'the pyramid' the author may have referred to the tetrahedron, though these of course are no synonyms.

⁸ See D. Huylebrouck, 'Lost in Enumeration: Leonardo da Vinci's Slip-ups in Arithmetic and Mechanics', in: *The Mathematical Intelligencer*, 34, 4 (2012), pp. 15-20; Id., 'Observations about Leonardo's drawings for Luca Pacioli', in: *Journal of the British Society for the History of Mathematics*, 30, 2 (2015), pp. 102-112; Id., 'A Divine Error', *Proceedings of the Bridges Conference 2015 on Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture*, Baltimore, 2015, pp. 93-98, and references reported therein (<https://archive.bridgesmathart.org/2015/index.html>, consulted on 15 June 2020).

However, it is also true that the numbers 8, 32 and 128 correspond to the number of triangles on a ‘corpo di 8 basi triangolari’, that is, ‘a body with 8 triangular faces’, or an octahedron. When each of its faces is triangulated by joining the mid-points of each of its sides, $8 \times 4 = 32$ smaller congruent triangles are obtained, that is, a ‘corpo di 32 basi triangolari’. The next level of triangulations gives a ‘corpo di 128 basi triangolari’ ($32 \times 4 = 128$), and this triangulation can be continued *ad infinitum*: ‘infini corpi infini basi triangolari’. Thus, Leonardo would have written down these numbers as a reminder while triangulating the hexagonal faces of a regular octahedron.

Similarly, for the drawing on its right: in the centre there is a regular octagon, surrounded with squares and regular octagons. This implies that this part should be flat. However, on some faces Leonardo writes ‘6’, in his typical mirror writing; it can therefore be suggested that he was exploring this shape and about to discover the truncated cuboctahedron – the Archimedean solid with 12 squares, 8 regular hexagons and 6 regular octagons. Yet, Leonardo describes the solid he was drawing in the text next to it: a solid with 50 faces, of which 18 are octagons, 24 are quadrangles, and 8 are hexagons. If three rings of 8 regular octagons cross perpendicularly, there are 18 octagons in all and what is left can be filled with 24 (irregular) quadrangles and 8 (irregular) hexagons (see Figure 2; the irregular quadrangles are grey and the irregular hexagons shaded). Thus, for this solid the number of faces corresponds exactly to the numbers given by Leonardo, but the solid is not an Archimedean one. Alternatively, Leonardo discovered the truncated rhombicuboctahedron: a non-Archimedean solid that indeed has 24 squares, 8 regular hexagons and 18 octagonal faces. Of the latter 6 are regular and 12 are irregular (see Figure 2; the 12 irregular octagons are grey). If this is the case, this would mean it is yet another polyhedron discovered by Leonardo and not included in Pacioli’s book.

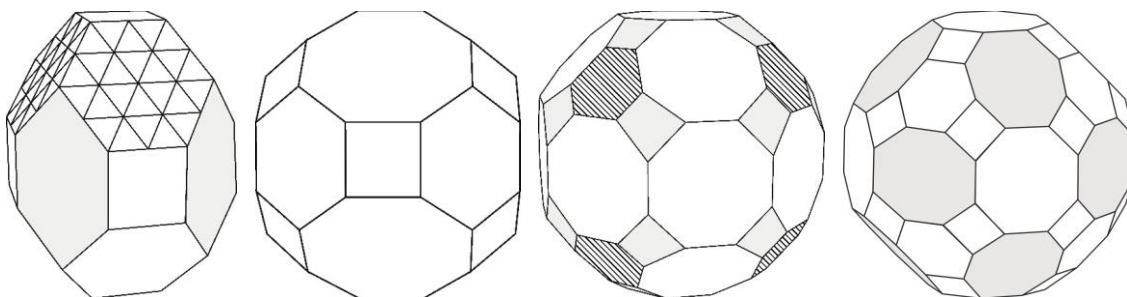


Fig. 2: Drawing similar to Leonardo’s drawings on the top of the folio in the middle (left); the truncated cuboctahedron (middle left); drawings similar to Leonardo’s on the top of the folio on the right: a polyhedron with regular octagons and irregular squares and hexagons (middle right), and the truncated rhombicuboctahedron, with irregular octagons (right).

Below this large “almost truncated” octahedron and on the left, Leonardo drew a polyhedron with the number ‘10’ on several of its faces. Two of the faces have elevated parts formed by squares, triangles and a pentagon. In his mirror handwriting Leonardo describes it as follows: ‘12 [erasure that probably started with pentan, for pentagonal] – 10 figures and I don’t know how many triangles there are’ followed by ‘152 figures, that is, 80 triangular, 60 square [quadrati], and 12 pentagonal’. The 80 triangles are obtained by adding the original 20 triangles to the $3 \times 20 = 60$ additional triangles formed by erecting a triangular pyramid on each of the 20 original triangles. The 60 squares follow from the construction of 5 squares within each of the 12 octagons depicted by Leonardo in his drawing (thereby resulting in $5 \times 12 = 60$ squares).

One could argue Leonardo forgot to subtract the original 20 triangles from the total of 80 triangles as 20 of them are covered by three additional ones in the augmentation of the truncated dodecahedron, but it was not uncommon to include the covered faces when a pyramid was constructed on them: Pacioli often did so too in his *Divina Proportione*, saying these covered faces ‘can only be seen by the mind’. Figure 3 shows a reconstruction, as well as the same solid without the elevated parts: a truncated dodecahedron. And so, incidentally, Leonardo drew another solid not mentioned in Pacioli’s *De Divina Proportione*.

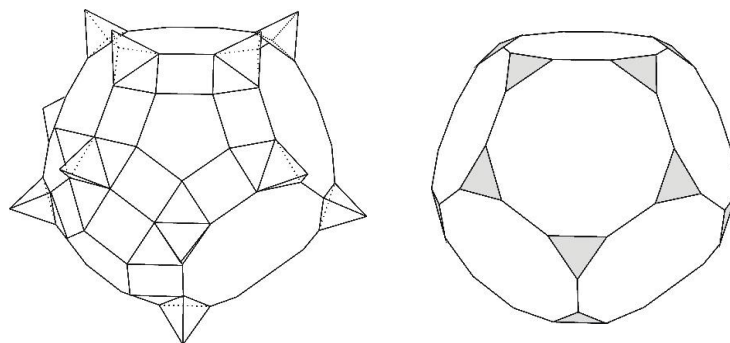


Fig. 3: Reconstruction of Leonardo’s drawing on the left of the folio, second row (left); the underlying truncated dodecahedron (right).

It is possible Leonardo saw the truncated dodecahedron in a book by Piero della Francesca (1420-1492), *Libellus de quinque corporibus regularibus* (‘On the Five Regular Bodies’).⁹ Actually, Leonardo draws it in exactly the same position (see Figure 4). This however is not a very convincing argument for stating Leonardo drew it after Piero’s example, since it is plausible that anyone trying to draw a truncated dodecahedron would start by drawing a large decagon as a face frontal to the observer.

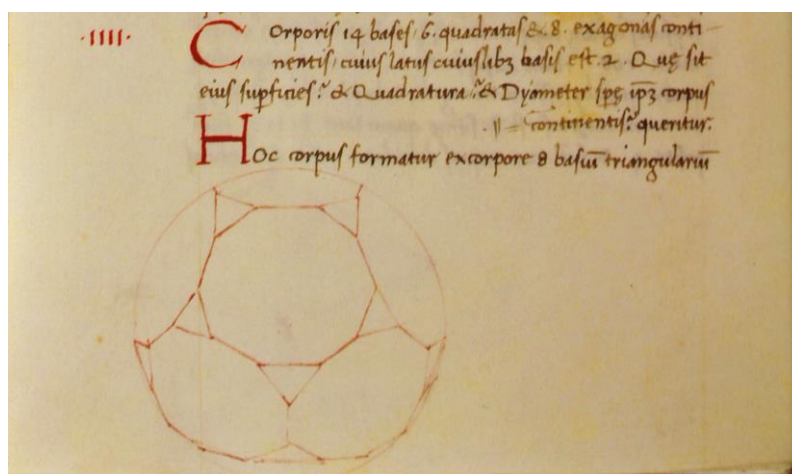


Fig. 4: Piero’s drawing of the truncated dodecahedron.¹⁰

⁹ P. della Francesca, *Libellus de quinque corporibus regularibus*, F. di Teodoro (ed.), Firenze, Edizione nazionale degli scritti di Piero della Francesca, Firenze, Giunti, 1995.

¹⁰ Wikimedia Commons, consulted on 12 February 2020: https://commons.wikimedia.org/wiki/Libellus_De_Quinque_Corporibus-Regularibus_de_Piero_della_Francesca.

Note J.V. Field gives another interpretation of this drawing: ‘it resembles the rhombicosidodecahedron, which was first illustrated by Kepler (1619). [...] Kepler presents this solid as analogous to the rhombicuboctahedron (first shown by Pacioli), and Leonardo may have conceived it in the same way, though the solid shown in his drawing is not possible in mathematical terms (unless some faces are not regular)’.¹¹ Field’s interpretation might be explained by the fact that Leonardo didn’t subdivide all of the decagons using triangles, squares and a pentagon. However, as we have seen, Leonardo’s text confirms that this (incomplete) drawing is a polyhedron with 80 triangles, 60 squares and 12 pentagons.

There is a link though with the rhombicosidodecahedron which, by the way, does not appear in the *Divina* either. If Leonardo had continued subdividing the decagons with triangles, squares and pentagons, and if the triangular pyramids erected on the triangles between the decagons had been omitted, Leonardo would have obtained two coplanar adjacent squares as well as four coplanar adjacent triangles (see Figure 5, middle). Replacing those two squares by one rectangle and the four triangles by one larger triangle, one gets a solid that indeed resembles the rhombicosidodecahedron, except that its squares are rectangles (see Figure 5, right). Note the solid also recalls the well-known Zome ball (a mathematical toy made by Zometool Inc.), where the rectangles are golden rectangles.

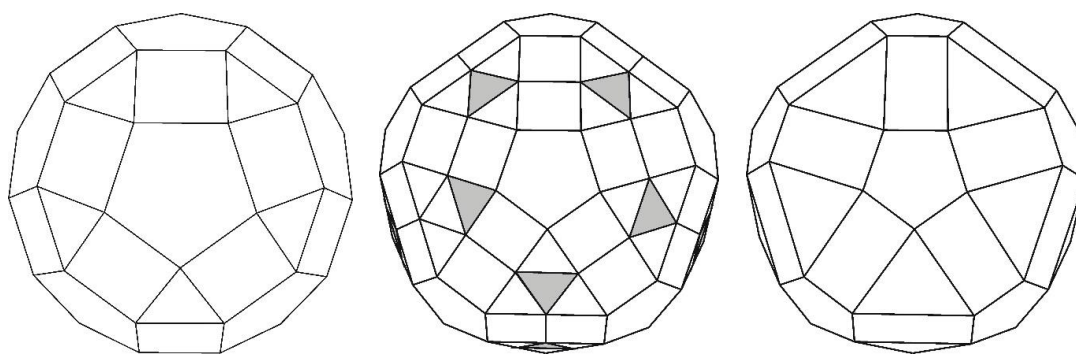


Fig. 5: The rhombicosidodecahedron (left); Leonardo’s drawing with all the faces that were elevated (middle); the result is a solid of rhombicosidodecahedron-type when the coplanar faces are replaced by a single face (right).

Assuming that Leonardo also noticed this coplanarity can explain why Leonardo stopped drawing triangles, squares, and pentagons in each decagonal face. However, adding such ‘pentagonal cupola’ on a truncated dodecahedron was an ingenious and then novel idea. Indeed, a truncated dodecahedron with one pentagonal cupola on it even has a special name today: it is called an “augmented truncated dodecahedron”. One can add two or three pentagonal cupolas, but not on adjacent decagons, since otherwise some faces will be coplanar, as we have seen above (see Fig. 6). Today, these solids are called “Johnson solids”, after Norman Johnson, who discovered all such 92 strictly convex non uniform solids formed by regular polygons in 1966.¹² Thus,

¹¹ J.V. Field, ‘Rediscovering the Archimedean polyhedra: Piero della Francesca, Luca Pacioli, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Daniele Barbaro, and Johannes Kepler’, in: *Archive for History of Exact Sciences*, 50, 3-4 (1997), pp. 241-289.

¹² The 92 Johnson solids are not Platonic nor Archimedean as they are not uniform. Like in the case of Archimedean solids, different regular polygons can be used as faces, but now there is no requirement that they are grouped around each vertex in an identical way. Surprisingly, all of the 92 cases are formed only by equilateral triangles, squares, or regular penta- hexa-, octa- or decagons. Typical examples are prisms

the polyhedron Leonardo proposed on his folio could be called a “(completely) augmented truncated dodecahedron”, for lack of a better nomenclature.

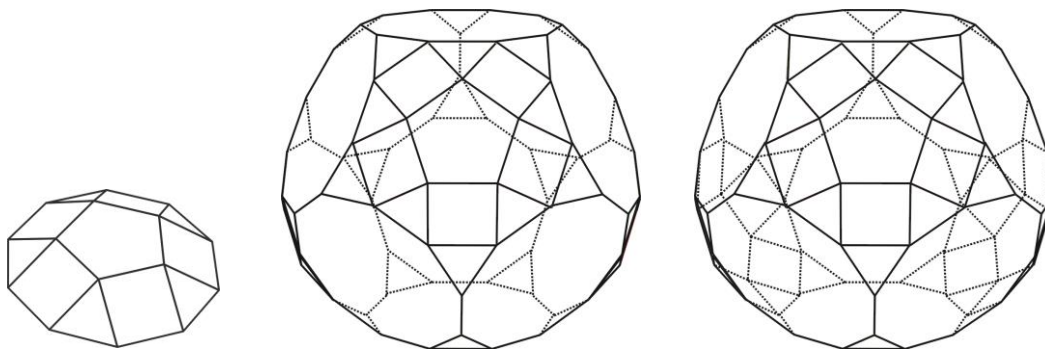


Fig. 6: A pentagonal cupola (left), and a truncated dodecahedron with one cupola (middle) and with three cupolas (right).

Below this “augmented truncated dodecahedron” and to the right of it, Leonardo reminds himself again of the basic Platonic solids, the regular tetrahedron and octahedron. Next, he describes an icosidodecahedron perfectly as having ‘20 triangular and 12 pentagonal’ (faces). Below this and without an accompanying diagram, he describes the (not augmented) truncated icosahedron with ‘32 faces: 20 hexagonal and 12 pentagonal’. The icosidodecahedron has pyramids on the equilateral triangles, formed by equilateral triangles. Leonardo drew this solid for Pacioli’s *Divina* in four versions, with only edges or with the faces and with and without pyramids on each face. Going down on the folio one sees a regular dodecahedron with something like a pentagram inscribed in one of its faces. It is possible that this pentagram is only an impression made by triangles inside a pentagon and around a pentagon in the middle. If not, Leonardo perhaps discovered a star polyhedron of the type Johannes Kepler (1571-1630) would mention only much later.

Further down the folio is another dodecahedron, in which Leonardo inscribes a truncated icosahedron, and below it, slightly to the left, yet another icosidodecahedron. It looks like a kind of weaponry, as it has pyramids on its pentagonal faces this time. Such a “pentagonal pyramid” is another example of a Johnson solid if the triangles are equilateral, but that is not necessarily the case in Leonardo’s drawing (see Fig. 7). At the far right, there stands a truncated icosahedron of which Leonardo filled some of the hexagonal faces with equilateral triangles. It consists of 12 pentagons and 20 hexagons. Each hexagon (but not the pentagons) is subdivided into 6 triangles, and the total number of these triangles is $6 \times 20 = 120$, the number above the number 132 in the adjoining text. When the 12 pentagonal faces are added to the already counted 120 triangles, one indeed gets 132 faces.

with pyramids on one of their faces, or pyramids on a square or pentagonal base. The pseudo-rhombicuboctahedron mentioned in footnote 3 is also more often considered as a Johnson solid rather than as the 14th Archimedean, because of its lack of symmetry.

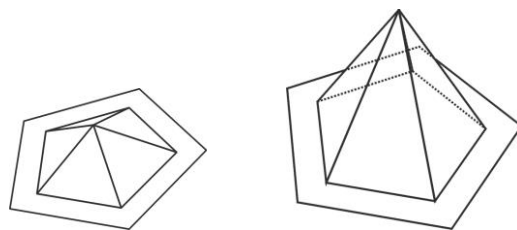


Fig. 7: A pentagonal pyramid with equilateral triangles on the base is a Johnson solid (left), but not when the triangles are isosceles (right); the bases of both were drawn in another larger pentagon, for comparison with Leonardo's drawings.

More remarkable is the solid between the two previously mentioned ones and the lowest one on the folio: a truncated icosidodecahedron with pyramids on its square faces (see Figure 6, left). As was the case above, the underlying solid, now a truncated icosidodecahedron, is not mentioned in Pacioli's *Divina*. This solid doesn't even figure in Piero's *Libellus* either. Daniele Barbaro (1513-1570) is known as its rediscoverer, in *La pratica della prospettiva* (1568, 1569)¹³ but that is about 75 years later (the aforementioned truncated dodecahedron is also mentioned in it).

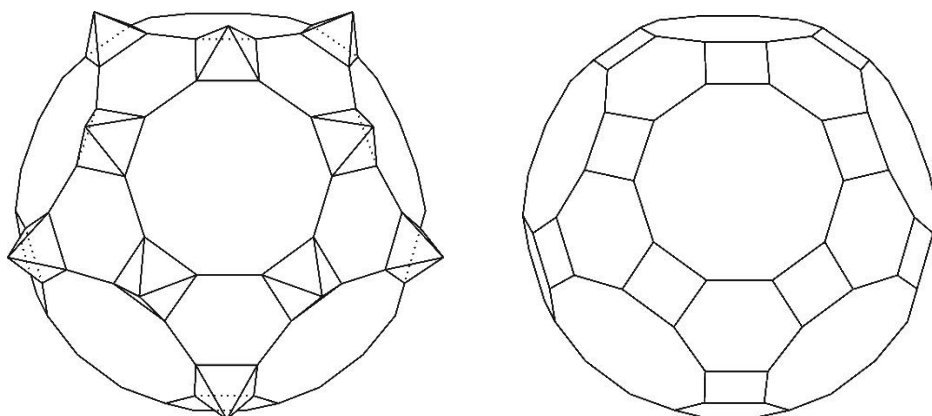


Figure 8: Leonardo's truncated icosidodecahedron with pyramids on the square faces (left) and the underlying truncated icosidodecahedron (right).

Conclusion

This article elaborated how Leonardo was exercising his drawing skills on this folio while collaborating with Pacioli for the drawings of the *Divina Proportione*. Through an analysis of the figures, it has been shown that he might not have included the truncated dodecahedron and the truncated icosidodecahedron he drew on this folio in Pacioli's list as he was only asked to draw the solids Pacioli proposed him. After all, it was Pacioli's book and Leonardo was "but" the illustrator. However, a close look at the folio has shown that Leonardo was more than a mere help to Pacioli, as he went on to discover two additional Archimedean polyhedra, as well as a non-Archimedean one, the truncated rhombicuboctahedron, and perhaps even some Johnson solids.

¹³ D.M.A. Barbaro, *La pratica della prospettiva*, Venezia, Camillo & Rutilio Borgominieri, 1569.

Keywords

Luca Pacioli, polyhedra, Archimedean solids, Codex Atlanticus

Dirk Huylebrouck lectured in Congo and Burundi for twelve years, interrupted by assignments in Portugal and at Maryland University Europe. Next, he taught at the Faculty of Architecture of the KU Leuven (Belgium) and edited the column ‘The Mathematical Tourist’ in the journal *The Mathematical Intelligencer*. He wrote five books in Dutch, translated into French and/or English): *Afrika + wiskunde* (2005), *De Codes van da Vinci, Bach, pi* (2009), *België + wiskunde* (2009), *Wiskunst* (2016) and *De columns van Professor Pi* (2020). Together with Emma Grootveld (Leiden University) and visual artist Rinus Roelofs, he edited the first Dutch translation of *De Divina Proportione*.

Faculty of Architecture, KU Leuven
Hoogstraat 51
9000 Gent (Belgium)
dirk.huylebrouck@kuleuven.be

Angelo Mingarelli is Professor of Mathematics at Carleton University, Ottawa, Canada. In 2019, he was the chair and organizer of the *Leonardo Cinquecento-Carleton University celebrates Leonardo da Vinci*, year-long program at Carleton where specialists from around the world were invited on a monthly basis to give talks and share their knowledge of Leonardo da Vinci during the 500th anniversary of his death. He specializes in differential equations and its applications and geometry in its many forms.

School of Mathematics and Statistics
Carleton University
Ottawa, K1S 5B6 (Canada)
angelo@math.carleton.ca

RIASSUNTO

Il folio 735 di Leonardo

Nella prefazione a *De Divina Proportione* (1498 e 1509) Luca Pacioli loda Leonardo per le sue illustrazioni al libro: disegni di prismi, piramidi, cilindri, sfere, i cinque solidi platonici e sei dei tredici solidi archimedei. Sul folio 735 del Codice Atlantico, tuttavia, Leonardo sembra aver disegnato due altri solidi archimedei che sarebbero stati scoperti molto più tardi, oltre a un rombicubottaedro troncato e forse anche alcuni solidi di Johnson. È generalmente accettato che Leonardo cominciò a studiare i poliedri nel 1496, dopo aver conosciuto Pacioli alla corte di Milano; di conseguenza è plausibile una datazione del folio tra il 1495 e il 1497. Sebbene *De Divina Proportione* contenga numerosi disegni di poliedri, Pacioli non incluse nel trattato le scoperte di Leonardo, pur lavorando in stretta collaborazione con il vinciano.

Parigi 1950

Dalla Francia l'arte italiana tra *Cahiers d'Art* ed *Exposition d'Art Moderne Italien*

Massimo Maiorino

Nel 1950 a Parigi la rivista *Cahiers d'Art* dedica un numero monografico all'arte italiana e al Musée National d'Art Moderne di Parigi si inaugura l'*Exposition d'Art Moderne Italien*, due avvenimenti la cui impostazione, tra problemi metodologici e implicazioni ideologiche, restituisce utili coordinate alla comprensione del quadro artistico italiano di metà Novecento. Aspetti che si riflettono nella complessa narrazione dell'arte italiana del secolo scorso che durante l'ultimo decennio è stata uno dei temi centrali del dibattito critico e storiografico in Italia, di cui sono prova flagrante una serie di pubblicazioni e di esposizioni che hanno affrontato attraverso singoli episodi o mediante parabole cronologiche più ampie questo problema.¹ Una tendenza alimentata dall'esigenza di ripensare alcuni passaggi spinosi della storia artistica – come i rapporti con il Fascismo, le lacerazioni ideologiche del dopoguerra, le relazioni intrattenute dagli artisti italiani con il contesto internazionale e la rischiosa definizione di un'identità italiana – ha trovato nutrimento da un'attenzione sempre maggiore per le esposizioni e analogamente per il materiale documentario a esse legato. Un orientamento che ha portato a riconsiderare con nuovo impegno le esposizioni e gli studi dedicati all'arte italiana *fuori* dall'Italia, rafforzando quanto ha recentemente scritto Antonello Negri: 'per costruire una storia dell'arte dai contorni più solidi, sembra meglio partire da punti di appoggio sicuri. [...] Uno di questi, per l'arte contemporanea, è costituito dai momenti in cui le opere sono presentate alla visione pubblica'.² Per effetto di una storia dell'arte intesa come una storia delle esposizioni, si ricava innanzitutto una metodologia che 'mette a nudo retoriche, genera categorie e chiama in causa figure, azioni, scenari [...] inizialmente lasciati sullo sfondo',³ come dimostra, per le vicende artistiche italiane del Novecento, l'analisi congiunta del numero speciale dei *Cahiers d'Art* e dell'*Exposition d'Art Moderne Italien*. Così i due avvenimenti parigini offrono un interessante contributo sull'arte italiana osservata dalla Francia, ovvero da una postazione *esterna* che

¹ Su questo tema si cfr. almeno le pubblicazioni più recenti: M. Dantini (a cura di), 'Continuità/discontinuità nella storia dell'arte e della cultura italiane del Novecento. Arti visive, società e politica tra fascismo e neoavanguardie', in: *Piano B*, III, 1 (2018); M.G. Mancini, 'Identità italiana tra globalismo e nazionalità: voci della critica d'arte contemporanea', in: *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea*, II, 2 (2019), pp. 279-285; L. Del Puppo, *Egemonia e consenso. Ideologie visive nell'arte italiana del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2020.

² A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 14.

³ F. Castellani, 'Storia dell'arte e/o storia delle esposizioni', in: *Ricerche di S/Confine*, Dossier 4 (2018), p. 208.

permette l'emergere di una narrazione diversamente angolata sugli svolgimenti artistici della prima metà del secolo. Di queste iniziative è protagonista Christian Zervos che attraverso una personale interpretazione dei canoni formalisti rilegge l'arte italiana, dal Futurismo alla giovane pittura del dopoguerra, in una prospettiva modernista. Una proposta che produce una prima storicizzazione dell'arte italiana e rigenera l'asfittico confronto in corso tra astrattismo e realismo,⁴ riflesso di una polemica dai forti connotati ideologici, ma che non presta un'adeguata attenzione al tessuto teorico e alle fratture e alle interruzioni che vi si producono. Se il numero dedicato all'Italia dei *Cahiers d'Art* è stato un riferimento innegabile della storiografia artistica italiana, anche se mai sottoposto a un'analisi specifica dei singoli contenuti, certamente minore è stata l'attenzione riservata all'esposizione al Musée National d'Art Moderne, alla quale in questo spazio viene affiancata come interessante proposta ancillare anche la mostra *Cinquante Peintres Italiens d'Aujourd'hui* tenuta alla Galerie Le Boite di Parigi nel 1951.

Il contributo, seguendo il filo che lega la rivista all'esposizione, si propone di evidenziare come dalla Francia, modulata dalla riflessione critica di Zervos, emerge una differente lettura dell'arte italiana della prima metà del Novecento. Un'analisi che attraverso la rilettura dei saggi ospitati dal numero dei *Cahiers* e l'esame della scrittura espositiva dell'*Exposition d'Art Moderne Italien*, evidenzia l'orientamento ben preciso della lettura di Zervos, niente affatto neutrale, la cui sottile retorica agisce sull'arte italiana sottraendola alla complessa dialettica critica interna e placandone le conflittualità nell'unità del racconto modernista. Dunque una riflessione che tra luci e ombre offre ancora un altro punto di vista implementando, con ulteriori elementi metodologici, la pluralità di una narrazione, quella dell'arte italiana novecentesca, che deve necessariamente essere intesa come un intreccio inquieto e denso di prospettive diverse, una polifonia di voci che non si risolve nella singolarità di una storia dell'arte, ma si articola in una molteplicità di storie.

1950: cronistoria di un anno d'arte italiana

Il millenovecentocinquanta è una data da segnare in rosso nella cartografia artistica italiana; infatti una dopo l'altra sfilano sulla scena dell'arte mostre e pubblicazioni che indicano il passaggio tra un primo graduale assorbimento delle ricerche e dei movimenti artistici che avevano caratterizzato la prima metà del secolo e lo schiudersi dell'orizzonte artistico abitato dalla nuova generazione. Prove flagranti di questo panorama vitale e complesso, attraversato da spinte e da orientamenti differenti, sono certamente la nascita di alcune importanti riviste, tra le quali *Paragone* di Roberto Longhi, *Spazio* di Luigi Moretti, *Commentari* di Lionello Venturi e Mario Salmi, la pubblicazione di studi d'inquadramento critico-storiografico, tra i quali *Pittura italiana moderna* di Umbro Apollonio, *Panorama dell'arte italiana* di Marco Valsecchi, *Pittura moderna italiana* di Gino Ghiringhelli, *Pittori italiani contemporanei* di Raffaele De Grada, *Pittura e Scultura d'Avanguardia in Italia 1850-1950* di Raffaele Carrieri, ma anche il formarsi di gruppi e movimenti artistici e la stesura di importanti manifesti teorici come il *Manifesto dell'astrattismo classico* e la *Proposta di un regolamento del movimento spaziale*. D'altra parte sono questi gli anni – ha osservato Flavio Fergonzi –, 'in cui entra in gioco un forte desiderio di storicizzare la pittura italiana della prima metà del secolo. [...] Esiste, insomma, una tradizione moderna

⁴ Cfr. J. Nigro Covre & I. Mitrano, *Arte contemporanea: tra Astrattismo e Realismo 1918-1956*, Roma, Carocci, 2011.

italiana (di cui, tra l'altro, cominciano a interessarsi la critica internazionale e i musei americani) con cui bisogna confrontarsi'.⁵

Naturalmente l'anno che indica la precisa metà del secolo, come ha annotato Giorgio De Marchis, non rappresenta una cesura né uno stacco netto nella narrazione artistica poiché, dal 1945 – 'l'anno da cui, sincronicamente con la storia politica e civile, si usa fissare l'inizio più recente della storia dell'arte italiana'⁶ – al 1950, si susseguono senza intervalli una serie di avvenimenti che portano a deflagrazione i conflitti ideologici che in modo silente e drammatico avevano attraversato gli anni del Fascismo e della Seconda guerra mondiale.

Il periodo del dopoguerra si configura così come un campo inquieto e magmatico che vede la compresenza di artisti di generazioni diverse, i maestri delle avanguardie storiche e i giovani della nascente galassia informale, e la contrapposizione di critici divisi 'tra il desiderio, continuamente proclamato [di] rinnovare radicalmente i propri comportamenti e i propri obiettivi, sostenendo un'arte per la quale si spreca, almeno fino alla fine del quinto decennio, l'aggettivo di antifascista'⁷ e la realtà concreta che 'poco sembra mutare dall'immediato anteguerra [...]: alla dialettica tra critica ufficiale e critica giovanile (che aveva caratterizzato lo scontro ideologico degli anni Trenta), si sostituisce, [...] una più rozza dialettica degli schieramenti'.⁸

Negli stessi anni anche una costellazione di esposizioni misurano la temperatura di una situazione in costante mutamento, come la grande esposizione *Arte astratta e concreta in Italia*, ospitata nei primi mesi del '51 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, che ricostruisce le trame dell'arte aniconica in Italia, la VI Quadriennale Nazionale d'Arte a Palazzo delle Esposizioni di Roma⁹ e soprattutto l'inaugurazione della XXV Biennale di Venezia che, contrassegnata da aspre polemiche, sviluppa il programma culturale e storico di riesame dell'arte italiana e di aggiornamento alle novità internazionali avviato con l'edizione del 1948.¹⁰ Così l'esposizione veneziana del 1950 – 'che cade proprio alla metà del secolo, in un momento cioè in cui si è portati a fare bilanci e forse anche a trarre conclusioni'¹¹ secondo Rodolfo Pallucchini –, attraverso un ragionato gioco di equilibrio tra passato

⁵ F. Fergonzi, 'La critica militante', in: C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/2 1945-1990*, Milano, Electa, 1993, pp. 571-572.

⁶ G. De Marchis, 'L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale', in: *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982, vol. VII, p. 553. Su questo complesso periodo delle vicende artistiche italiane esiste una vasta bibliografia, per un primo inquadramento si cfr. almeno L. Caramel (a cura di), *Arte in Italia 1945-1960*, Milano, Vita e Pensiero, 1994; A. Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 2006; F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013. Più recente e orientata da una più profonda analisi delle continuità/discontinuità tra arte e politica nel passaggio tra fascismo e Repubblica è la lettura proposta da M. Dantini, *Arte e politica in Italia. Tra fascismo e Repubblica*, Roma, Donzelli, 2018, mentre – prova di una ripresa degli studi sulle problematiche dell'arte italiana del dopoguerra – su una più ampia curvatura d'esame è calibrata la proposta critica ed espositiva di M. Meneguzzo (a cura di), *Italia moderna 1945-1975. Dalla ricostruzione alla contestazione*, cat. mostra (Palazzo Buontalenti, Pistoia, 17 aprile - 17 novembre 2019), Venezia, Marsilio, 2019.

⁷ F. Fergonzi, 'La critica militante', in: C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/2 1945-1990*, cit., p. 569.

⁸ Ibidem.

⁹ La VI Quadriennale Nazionale d'Arte inaugurata il 18 dicembre del 1951, la prima diretta da Fortunato Bellonzi, costituisce l'avvio di un piano culturale di approfondimento storico-critico degli sviluppi dell'arte italiana nel corso della prima metà del secolo ed è contraddistinta dalla presenza di importanti mostre retrospettive, tra le quali spiccano quelle dedicate ad Arturo Martini e Amedeo Modigliani.

¹⁰ La prima edizione della Biennale di Venezia dopo l'interruzione negli anni della Seconda guerra mondiale segna, sia pure tra polemiche e contrapposizioni, la concreta ripresa del dibattito artistico italiano. Su questo punto si veda il saggio di N. Jachec, *Politics and Paintings at the Venice Biennale 1948-64. Italy and the 'Idea of Europe'*, Manchester, Manchester University Press, 2008.

¹¹ R. Pallucchini, 'Qualità contro numero', in: *La Biennale di Venezia*, I, 2 (1950), p. 3.

e presente, prova a rimediare agli effetti d'isolamento provocati dall'autarchia fascista aprendo alla comprensione dell'arte moderna attraverso un itinerario espositivo centrato sulla Francia¹² e, al contempo, a favorire il rinnovamento della conoscenza dell'arte italiana all'estero. In particolare, su quest'ultimo aspetto, Pallucchini osserva che sebbene

non si [possa] affermare che la nostra arte abbia conosciuto all'estero la popolarità, anzi, la moda, del nostro film realistico [...], il caldo e spontaneo consenso che la critica straniera attribuì alla nostra arte in occasione della Biennale del 1948, fu lo stimolo che permise al Museum of Modern Art di New York di organizzare quella mostra il cui successo fu sensazionale. E la stessa Biennale del 1948 indusse altri istituti esteri [...] ad organizzare mostre, alle quali hanno fatto seguito recentemente quelle di Parigi e di Londra.¹³

La riflessione di Pallucchini, Segretario Generale della Biennale, ricorda la funzione svolta dalle esposizioni veneziane del secondo dopoguerra per la promozione dell'arte italiana all'estero e individua le traiettorie più significative di questa geografia fuori dai confini nazionali nelle rotte che portano verso gli Stati Uniti e verso la Francia. Un'osservazione che, se indubbiamente trova riscontro nello straordinario lavoro di aggiornamento svolto dalle commissioni di studiosi e storici dell'arte che presiederanno le attività della Biennale in quel periodo, è effetto anche di un'attenta scelta di politica culturale rientrante nelle strategie operate dal blocco occidentale, guidato dagli Stati Uniti,¹⁴ di cui l'Italia entra a far parte.

Così, indietreggiando di un anno, è a queste dinamiche di politica culturale, forse ancor più che al 'caldo e spontaneo consenso che la critica straniera attribuì alla nostra arte',¹⁵ che si deve la fortunata esposizione – citata da Pallucchini – *Twentieth-Century Italian Art*¹⁶ organizzata al MoMA di New York nel 1949 da Alfred Barr Jr., all'epoca non più direttore del MoMA ma responsabile delle collezioni, e da James Thrall Soby, presidente del Dipartimento di Pittura e Scultura. L'esposizione, perfettamente in linea con il cosiddetto *Piano del 1929*¹⁷ di 'espansione' e di 'annessione' culturale del museo americano,¹⁸

ebbe senza dubbio il merito di presentare per la prima volta sulla scena statunitense e da una postazione d'eccellenza l'arte italiana della prima metà del Novecento, [...] contribuendo così ad una sua più ampia popolarità e dando impulso ad un mercato che, per i collezionisti

¹² Tra le esposizioni monografiche che determineranno il profilo 'francese' della XXV Biennale veneziana si ricordano quelle dedicate a *I Fauves* (sala IV), a *Quattro maestri del cubismo* (sala V), a *I firmatari del Primo Manifesto Futurista* (sala VI), a *Carlo Carrà* (sala IX), a *Gino Severini* (sala XXXV), ai *Disegni di Georges Seurat* (sala XLI), a *Jacques Villon* (sala XLIX), a *Il Doganiere Rousseau* (sala LVII).

¹³ R. Pallucchini, 'Qualità contro numero', in: *La Biennale di Venezia*, cit., p. 3.

¹⁴ Su questo tema si cfr. almeno F. Stonor Saunders, *La guerra fredda culturale. La Cia e il mondo delle lettere e delle arti*, trad. it., Roma, Fazi editore, 2004; A. Duran, *Painting, Politics, and the New Front of Cold War Italy*, London, Ashgate, 2014.

¹⁵ R. Pallucchini, 'Qualità contro numero', in: *La Biennale di Venezia*, cit., p. 3.

¹⁶ A. Barr Jr. & J. Thrall Soby (a cura di), *Twentieth-Century Italian Art*, cat. mostra (MoMA, New York, 28 giugno-18 settembre 1949), New York, 1949. Sulla presenza dell'arte italiana al MoMA si cfr. R. Bedarida, 'Operation Renaissance: Italian art at MoMA 1940-1949', in: *Oxford Art Journal*, 35, (2012), pp. 147-169. Per un inquadramento della storia americana dell'arte italiana tra gli anni Trenta e Quaranta, si cfr. S. Cortesini, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiana in America*, Milano, Johan&Levi, 2018.

¹⁷ Il *Piano del 1929* si riferisce all'ambizioso programma di sviluppo del MoMA stilato da Alfred Barr Jr. nel 1929 all'interno dell'opuscolo di presentazione del museo newyorchese, *A New Art Museum: An Institution Which Will Devote Itself Solely to the Masters of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 1929.

¹⁸ Il ruolo centrale svolto dal MoMA negli anni della guerra fredda è stato analizzato da J. Pedro Lorente, *The Museum of Contemporary Art. Notion and Development*, London, Ashgate, 2011, pp. 199-229.

americani, risultava particolarmente conveniente, creando però, ed è questo forse il punto più controverso della vicenda, una serie di malintesi critici. Interpretazioni parziali e talvolta sommarie che hanno poi per molto tempo influenzato la comprensione dei fenomeni artistici italiani del secolo scorso e che nascevano spesso dall'esigenza di ridurre ad una parentesi, una sorta di 'dormant phase', il ventennio fascista, forzando a volte le cronologie [...] o esaltando alcune singole figure 'eroiche' [...] a discapito di una comprensione più articolata dei fenomeni.¹⁹

L'esposizione americana scioglieva nella linearità del racconto modernista, imbastito secondo il canone formalista²⁰ di rilettura dell'arte moderna da Barr Jr., le fratture e le tensioni che accompagnavano il dibattito critico in Italia e suggeriva un modello 'morbido' e apparentemente neutrale nel quale far confluire la narrazione dell'arte italiana della prima metà del Novecento. Un modello teorico che levigava le conflittualità e favoriva la circolazione dell'arte italiana – liberata da zavorre ideologiche e da contenuti più o meno latenti – nel contesto espositivo internazionale. Ed è in sostanziale continuità con questo modello che segnò un 'successo sensazionale',²¹ secondo Pallucchini – che forse legge quest'ipotesi come una possibile via d'uscita dalle polemiche che animano il quadro critico italiano –,²² che si apre l'annata parigina del 1950 dedicata all'arte italiana. Dalla Francia, sulla scorta di quanto avvenuto negli Stati Uniti, giungono, attraverso una complessa rete di iniziative editoriali e approfondimenti espositivi, interessanti indizi di lettura per l'arte italiana che viene presentata a Ville Lumière alleggerita il più possibile da contaminazioni storico-critiche con gli anni del fascismo. Una revisione che attraverso tagli e rimozioni restituisce il profilo migliore dell'arte italiana, ma non risolve, se non formalmente come il dettato modernista prevede, le questioni che attanagliano gli strati più profondi del problema che invece riguardano essenzialmente la discussione delle continuità/discontinuità con la tradizione ottocentesca e il ripensamento dell'identità artistica italiana maturata durante e dopo il fascismo.²³

L'arte italiana vista dalla Francia

Così, se l'asse Roma-New York²⁴ fissato dalla mostra *Twentieth-Century Italian Art* rappresenta un possibile modello di riferimento per la diffusione dell'arte italiana fuori dal paese secondo gli schemi modernisti ideati da Barr Jr. – seguendo anche le coordinate espositive post-Biennale tracciate da Pallucchini –, nel 1950 è Parigi ad

¹⁹ S. Zuliani, "Ma l'America è lontana". A proposito della nascita del Modern Art Museum di New York (1929)', in: *Il capitale culturale*, 14 (2016), p. 704. Occorre però ricordare la buona accoglienza riservata alla mostra da parte di Lionello Venturi e di Roberto Longhi; quest'ultimo commentò, in forma privata, la mostra del '49 come 'la più intelligente che sia stata fatta all'estero dell'arte italiana del XX secolo'. Il commento è riportato nella bozza della lettera manoscritta a matita e firmata sulla prima pagina del catalogo *Twentieth-Century Italian Art* conservato nella biblioteca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, ora in: M.C. Bandera & R. Miracco (a cura di), *Morandi 1890-1964*, Milano, Skira Editore, 2009, p. 39.

²⁰ In particolare su questo punto si cfr. la lettura dell'arte moderna offerta da A. Barr Jr. (a cura di), *Cubism and Abstract Art*, cat. mostra (MoMA, New York, 2 marzo - 19 aprile 1936), New York, Museum of Modern Art, 1936.

²¹ R. Pallucchini, 'Qualità contro numero', in: *La Biennale di Venezia*, cit., p. 3.

²² Si ricorda che nel testo introduttivo alla XXIV Biennale di Venezia (1948) Pallucchini aveva sottolineato come 'il contrasto fra arte figurativa ed arte astratta si fa sempre più vivo, anzi drammatico'. R. Pallucchini, 'Introduzione', in: *Catalogo della XXIV Biennale di Venezia*, Venezia, Edizioni Serenissima, 1948, p. xiv.

²³ Su questi temi si cfr. A. Trimarco, 'Questioni storiografiche. Gli anni Trenta, l'Ottocento', in: Id., *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, Napoli, Paparo Edizioni, 2012, pp. 157-174.

²⁴ G. Celant & A. Costantini, *Roma-New York 1948-1964*, cat. mostra (Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York, 5 novembre 1993-15 gennaio 1994), Milano, Charta, 1993.

accendere i riflettori su *les Italiens* con la pubblicazione di un numero monografico della prestigiosa rivista dei *Cahiers d'Art* di Christian Zervos²⁵ dedicato all'arte italiana e con l'inaugurazione dell'*Exposition d'Art Moderne Italien* al Musée National d'Art Moderne. Certo la capitale francese, a differenza di New York, già prima del 1950 aveva intessuto un fittissimo rapporto con l'arte italiana²⁶ dimostrato dal notevole impatto avuto dalla presenza degli artisti italiani all'Esposizione Universale di Parigi nel 1900 e rafforzato dalla costante presenza di artisti provenienti dall'Italia, come Ardengo Soffici tra i primi giunti in città, seguito da Amedeo Modigliani e Gino Severini nel 1906, ma soprattutto divenendo epicentro dei due movimenti che indiscutibilmente contrassegnano il primo mezzo secolo d'arte in Italia: il Futurismo e la Metafisica. Infatti, seppur brevemente, è opportuno ricordare almeno che Filippo Tommaso Marinetti nel febbraio del 1909 scelse la capitale artistica europea e le pagine di *Le Figaro* per lanciare il *Manifesto del Futurismo* e il 5 febbraio 1912 nelle sale della Galleria Bernheim-Jeune si inaugurava la fondamentale esposizione *Les Peintres Futuristes Italiens* che 'ebbe più che successo, un clamore di scandalo e il favore della novità'²⁷ e aprì al *tour* europeo dei futuristi. Nello stesso periodo i due fratelli De Chirico, Andrea, poi noto con lo pseudonimo di Alberto Savinio, e Giorgio, soggiornarono a Parigi per quattro anni, a partire dal febbraio del 1911, entrando in contatto sin da subito con Apollinaire e il gruppo delle 'Soirée de Paris'. Di questa frequentazione il 1937, per motivi strettamente correlati alle nascenti strategie politiche tra i vari paesi europei, è l'anno che segna l'ultima presenza ufficiale e di prestigio dell'arte italiana sulla scena parigina, in occasione dell'Exposition Universelle di Parigi.²⁸ Dunque dopo gli anni della guerra ed i mutamenti storico-politici, il 1950 segna il ritorno a Parigi, in modo ufficiale, dell'arte italiana con la complicata e discussa staffetta tra il numero monografico dei *Cahiers d'Art* e l'esposizione al Musée National d'Art Moderne. Figura chiave di questo doppio appuntamento è Christian Zervos, un critico, editore e collezionista d'arte di origini greche, direttore dei *Cahiers d'Art* dal 1926 al 1960, che, in occasione della mostra parigina, pubblica un numero interamente dedicato all'arte italiana, oltre che svolgere un ruolo fondamentale nell'organizzazione dell'esposizione stessa.

*Un demi-siècle d'art Italien*²⁹ è il significativo titolo scelto da Zervos per tracciare

²⁵ Un'approfondita analisi della figura di Christian Zervos e della rivista *Cahiers d'Art* è proposta in C. Derouet (a cura di), *Christian Zervos et Cahiers d'art, Archives de la Bibliothèque Kandinsky*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2011.

²⁶ Su questo tema ampiamente affrontato dalla storiografia artistica già dagli anni Ottanta del Novecento si cfr. almeno l'utile ricostruzione di S. Fauchereau, 'Gli artisti italiani a Parigi', in: P. Hulten & G. Celant (a cura di), *Arte Italiana. Presenze 1900-1945*, cat. mostra (Palazzo Grassi, Venezia, 30 aprile - 5 novembre 1989), Milano, Bompiani, 1989 e il recente contributo di C. Pane, 'Les "Italiens de Paris" du fascisme à l'après-guerre: artistes et expositions au service du rapprochement franco-italien', in: *Cahiers d'études italiennes*, 28 (2019), DOI : 10.4000/cei.5531.

²⁷ M. Mimita Lamberti, 'I mutamenti del mercato e le ricerche artistiche', in: *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982, vol.VII, p. 152.

²⁸ Il Padiglione italiano realizzato da Marcello Piacentini e Giuseppe Pagano presentava una significativa panoramica con centosettantaquattro artisti in mostra, tra i quali Carlo Carrà, Felice Casorati, Ettore Colla, Filippo de Pisis, Lucio Fontana, Giacomo Manzù, Giorgio Morandi, Marino Marini, Enrico Prampolini, Gino Severini. Si cfr. L. Masina, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, Milano, Educatt, 2016, pp. 291-340.

²⁹ La rivista ospita i seguenti contributi: C. Zervos, 'Vue d'ensemble sur l'Art italien moderne', pp. 3-8; B. Cappa, 'Le futurisme', pp. 9-16; P. Buzzi, 'Souvenirs sur le futurisme' (oeuvres d'Umberto Boccioni), pp. 17-32; F. Pastonchi, 'Boccioni', pp. 33-44; 'Manifeste des peintres futuristes - 5 février 1910', pp. 45-47; P. Buzzi, 'Boccioni', pp. 48-49; 'Manifeste technique de la sculpture futuriste - 11 avril 1910/er staat 1912', pp. 50-56; U. Boccioni, 'Sculpture futuriste', pp. 57-61; 'Préface à la première exposition des peintres futuristes à Paris', pp. 62-74; C. Carrà, 'La peinture des sons, des bruits et des odeurs - 11 août 1913', pp. 75-84; P. Buzzi, 'Russolo', pp. 85-87; L. Russolo, 'Manifeste futuriste sur l'art des bruits', pp.

le coordinate del primo mezzo secolo d'arte italiana del Novecento in un numero della rivista che segue la linea che dal Futurismo arriva alle esperienze dei giovani pittori italiani. Zervos attraverso la rivista da lui organizzata e diretta³⁰ propone la sua riflessione critica che segue la tradizione del nuovo e costruisce una genealogia del moderno³¹ sull'esempio della griglia formalista proposta da Barr Jr., ma a differenza dello studioso americano, con il quale avrà rapporti costanti nel corso degli anni,³² 'does not advocate merely the ontological completeness of the art object but stresses its spiritual output and identifies its social role in terms of its contribution to the establishment of a new order which corresponds to the necessities of modern living'.³³ Con quest'approccio teorico Zervos affronta anche la problematica narrazione dell'arte italiana inserendosi, nell'arroventato dibattito storiografico in corso in Italia, da una postazione 'neutrale' di stampo modernista. In questo modo il racconto proposto dal critico greco-francese, alla stregua dell'esposizione del MoMA del 1949, liquida una versione edulcorata dell'arte italiana che placa le asperità e le lacerazioni che nella realtà dei fatti ne disegnano il cammino, facendo emergere le eccellenze – l'esemplarità delle singole ricerche – e lasciando in ombra lo spazio storico.

Così l'importante rivista francese, avamposto del moderno e delle avanguardie europee, dispiega una preziosa riserva iconografica che segue il consolidato asse Futurismo-Metafisica e affida ad autori come Gian Alberto Dell'Acqua, Umbro Apollonio, Francesco Arcangeli, la narrazione delle vicende artistiche, ma soprattutto ospita una notevole antologia di testi – scritti, manifesti e proclami – dell'avventura futurista. Dal canto suo Zervos, ben consapevole, per l'assidua frequentazione dell'Italia, di muoversi in un 'paesaggio infernale' segnato 'da un rapporto infuocato tra tradizione e nuovo, che ha perseguitato o ha alimentato la cultura italiana',³⁴ nel saggio introduttivo *Vue d'ensemble sur l'Art italien moderne* osserva che:

Nous ne nous proposons ici que d'examiner l'art italien de ce demi-siècle dans ses lignes générales, en évitant scrupuleusement des observations comparatives et toute question de prééminence. [...] En faisant ainsi et en usant à son égard de ce droit de libre et sincère examen que nous avons toujours pratiqué ici nous espérons détruire les préventions contre un art dont résulte pour nous une belle espérance.³⁵

In verità, il critico greco-francese, benché affermi di procedere a una lettura dei fatti

88-90; B. Pratella, 'Manifeste des musiciens futuristes (conclusions)', pp. 91-93; 'Peintures futuristes de Severini de 1910 à 1915', pp. 94-97; G. Severini, 'Symbolisme plastique et symbolisme littéraire', pp. 98-101; F. T. Marinetti, 'La conquête des étoiles', pp. 102-105; F. T. Marinetti, 'À mon Pégase', pp. 106-108; F. T. Marinetti, 'La seconde génération futuriste', pp. 109-117; F. T. Marinetti, 'À Beny', pp. 118-120; G. A. dell'Acqua, 'La peinture "métaphysique" 1910-1919', pp. 121-165; U. Apollonio, 'Amedeo Modigliani 1884-1920', pp. 166-187; F. Arcangeli, 'La peinture italienne en 1920', pp. 188-243; 'Quelques Jeunes (peintres italiens)', pp. 244-269; 'Enrico Prampolini', pp. 270-272.

³⁰ Sulle modalità di lavoro di Zervos si cfr. quanto riportato da Dora Vallier, collaboratrice dell'editore nell'ultima fase d'attività della rivista, D. Vallier, 'Préface', in: *Index Général de la revue Cahiers d'Art*, 1926-1960, Parigi, Éditions Cahiers d'Art, 1981, p. 9.

³¹ J. Mañero Rodicio, 'Christian Zervos y Cahiers d'Art. La invención del arte contemporáneo', in: *Locus Amoenus*, 10 (2010), pp. 279-304.

³² Una mappatura dei rapporti intercorsi tra Christian Zervos e Alfred Barr Jr. è proposta da C. Kolokytha, *Formalism and Ideology in 20th century Art: Cahiers d'Art, magazine, gallery, and publishing house (1926-1960)*, Doctoral thesis, Northumbria University, 2016. In particolare l'autrice riporta alcune lettere che testimoniano contatti tra i due studiosi nel periodo di preparazione del numero dei *Cahiers d'Art* dedicato all'arte italiana, tra le quali la richiesta di materiali iconografici inerenti opere di artisti futuristi conservate al MoMA, si cfr. C. Kolokytha, cit., pp. 286-287.

³³ Ivi, p. 9.

³⁴ G. Celant, *L'inferno dell'arte italiana. Materiali 1946-1964*, Genova, Costa&Nolan, 1990, p. XIII.

³⁵ C. Zervos, 'Vue d'ensemble sur l'art italien moderne', in: *Cahiers d'art*, 25 année, I, (1950), p. 3.

libera da 'préventions',³⁶ nella sua visione d'insieme liquida l'Ottocento italiano individuando in Tiepolo³⁷ l'ultimo interprete significativo della tradizione pittorica italiana ed evita accuratamente le spigolosità critiche ed ideologiche che caratterizzano l'arte del primo Novecento. Una posizione anche comprensibile nel caldo scenario del dopoguerra che però neutralizza e appiattisce la complessità di un racconto ricco invece di vitali contraddizioni. Così Zervos avvia la sua lettura nel nome di Marinetti e dei futuristi di cui evidenzia la decisa svolta con il passato, ma soprattutto avvita l'arte italiana alla figura eroica di Umberto Boccioni, 'artiste authentique, nature vivante et pleine de ressources [...] un des meilleurs artistes de notre temps'.³⁸ Boccioni e Balla, Marinetti e Carrà, Severini e Russolo, diventano per Zervos i corifei della svolta moderna dell'arte italiana che taglia i ponti con la tradizione, in particolare con il tanto vituperato Ottocento, per connettersi al gusto che contraddistingue la scena internazionale che vuol dire innanzitutto modernismo. In questo modo il Futurismo liberato dalle impurità ideologiche, dai suoi rapporti con il Fascismo,³⁹ e riletto prevalentemente sul piano dei valori formali, rientra perfettamente nella genealogia che scandisce l'avventura moderna e in particolare, accanto alla stella di Boccioni, della squadra futurista spiccano i nomi di Giacomo Balla e Gino Severini. La pittura di Balla, la cui opera *Canto patriottico a Villa Borghese* domina la copertina della rivista, assurge a modello di una linea astratta di respiro europeo – 'Ces peintures de Balla sont parmi les mieux lancées et les plus osées de l'art abstrait' –,⁴⁰ mentre la ricerca di Severini favorisce un'apertura alle altre avanguardie europee rafforzata dalla successiva adesione dell'artista al Cubismo. Il Futurismo, indubbiamente il movimento che maggiormente interessa Zervos che già nel 1938 aveva affrontato l'argomento nel suo volume *Histoire de l'art contemporaine*, è analizzato seguendo una narrazione piana che il critico affida ai contributi di Benedetta Marinetti e Paolo Buzzi, ma soprattutto alla voce viva dei manifesti redatti nel corso degli anni dagli artisti del movimento e alle numerose immagini di opere che fanno della rivista il primo grande catalogo del Futurismo.

Seconda stazione di un'arte 'autenticamente italiana' nel discorso di Zervos è la Metafisica che però

A la différence du futurisme [...] ne s'était pas préoccupé de soulever la jeunesse, de la placer en rupture totale avec le passé et de faire naître en elle le désir d'autres renaissances et d'autres explorations. L'art métaphysique, bien au contraire, trouvait dans les éléments du passé comme une source jaillissante de prodiges et de témoignages mystérieux.⁴¹

La galassia Metafisica, a cui Zervos dedica una breve riflessione nella sua *Vue d'ensemble*, è tratteggiata da Gian Alberto dell'Acqua con un saggio centrato principalmente sulla figura di Giorgio De Chirico, mentre Francesco Arcangeli, quasi in

³⁶ Ibidem.

³⁷ Non a caso una delle ultime grandi esposizioni ufficiali, prima della Seconda guerra mondiale, dedicate all'arte moderna italiana svoltasi al Petit Palais di Parigi nel 1935 - *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo* - aveva indicato in Tiepolo l'artista terminale della linea pittorica italiana. Su questo tema si cfr. A. Trotta, 'Bernard Berenson e l'Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo al Petit Palais, 1935', in: *Studi di Memofonte*, 14, (2015), pp. 244-259.

³⁸ Ivi, p. 4. Lo stesso anno Zervos dedicherà un 'Omaggio a Boccioni', in: *Spazio*, 1, luglio (1950), pp. 12-13. Al Futurismo celebrato dalla coeva Biennale (1950), la rivista dedicherà anche un contributo di Ardengo Soffici, 'Valore storico del Futurismo', pp. 8-11.

³⁹ Dell'ampia e variegata bibliografia dedicata all'argomento si cfr. almeno lo studio di G. Berghaus, *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction 1909-1944*, Oxford, Berghahn, 1996.

⁴⁰ Ivi, p. 5.

⁴¹ Ivi, p. 6.

continuità con lo scritto *Tre pittori italiani tra il 1910 e il 1920* dedicato alla pittura Metafisica in occasione della Biennale del 1948, ricostruisce la situazione artistica degli anni Venti con una riflessione tagliata su Carrà e Morandi, Sironi e Rosai, Guidi e Casorati, che afferma in modo perentorio come ‘cette période, au contraire, a assisté à la naissance d’une civilisation italienne cohérente, quel que puisse être le jugement qu’on porte aujourd’hui’.⁴²

Di una terza categoria di artisti, formata da una pluralità di espressioni e caratterizzata da differenze di qualità assai marcate, a Zervos interessa prevalentemente la figura di Amedeo Modigliani che, espulsa dalla trattazione di Arcangeli,⁴³ guadagna uno studio monografico curato da Umbro Apollonio – storico dell’arte e collaboratore delle Esposizioni Internazionali d’Arte della Biennale di Venezia dal 1948 al 1972 – che, in linea con l’impostazione della rivista, appunta:

Mais ce que l’on admire surtout chez Modigliani, c’est la pureté de l’expression, la manière dont il se retrouve sans concessions ni retours sur le plan d’une validité qui fait penser à un équilibre antique, où l’emploi des moyens semble nourri d’une intuition profonde et où la liberté de la vision formelle est soutenue par une science très complète. [...] Modigliani, parmi les peintres modernes italiens, apparaît comme l’un de ceux qui justifient le mieux une résonance européenne.⁴⁴

Nel disegno dell’arte italiana operato da Zervos, il ‘francese’ Modigliani rientra con maggiore efficacia segnando un avamposto internazionale che forse contrasta proprio con la ‘civilisation italienne cohérente’⁴⁵ rinvenuta da Arcangeli nella squadra di artisti operante negli anni Venti. Dunque se la costruzione di Zervos poggia sia sul Futurismo che sulla Metafisica, tuttavia a prevalere nella sua impostazione critica è senza dubbio il movimento di Marinetti cosicché la sua lettura risulta in linea con

una lettura unilineare della storia, quale quella adottata dalla cultura artistica di matrice angloamericana, che ha rimosso, dal dopoguerra ad oggi, una modernità ambivalente ma non ambigua, vale a dire dialettica e complessa, in cui la tradizione non si è lasciata sconfiggere dal nuovo e dal progresso.⁴⁶

Infatti, le scelte operate da Zervos ritagliano il Futurismo, innanzitutto separandolo dall’Ottocento, come modello d’elezione di una linea italiana che parla la lingua internazionale, a differenza di Giulio Carlo Argan – tra le voci di maggiore rilievo della critica d’arte italiana del Novecento –, che intervenendo appena quattro anni prima sul rapporto tra *Pittura italiana e cultura europea* aveva richiamato alla responsabilità di una giusta valutazione del XIX secolo dell’arte in Italia e aveva letto ‘il primo segno’⁴⁷ di un respiro europeo della pittura italiana nella stagione metafisica. Posizione condivisa anche da Cesare Brandi, storico dell’arte e Direttore dell’Istituto Centrale del Restauro di Roma, che negli stessi anni nel saggio *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana* (1946) aveva affrontato il problema appuntando come ‘nel panorama europeo delle mode moderniste, una linea che ineccepibilmente va detta italiana e che è la più alta tradizione di forma novecentesca è nata dalla

⁴² F. Arcangeli, ‘La peinture italienne en 1920’, in: *Cahiers d’art*, cit., p. 189.

⁴³ Sui motivi del rifiuto di Francesco Arcangeli di inserire Amedeo Modigliani nel suo saggio e sulle insistenze di Zervos si cfr. lo studio di E. Bernardi, ‘Franco Russoli - Fernanda Wittgens. Le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi’, in: *Concorso. Arti e lettere*, VI, (2012-2014), pp. 53-64.

⁴⁴ U. Apollonio, ‘Amedeo Modigliani’, in: *Cahiers d’art*, cit., p. 169.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ G. Celant, *L’inferno dell’arte italiana. Materiali 1946-1964*, cit., p. xv.

⁴⁷ G.C. Argan, ‘Pittura italiana e cultura europea’ (1946), in: *Studi e Note*, Milano, Bocca, 1955, p. 38.

Metafisica'.⁴⁸

Del Futurismo, purificato dalle ambiguità ideologiche e decontestualizzato dallo spazio storico di provenienza, Zervos afferma soprattutto lo slancio avanguardistico e la struttura formale, una posizione condivisa in parte anche da Umbro Apollonio che, presentando la mostra storica dedicata al movimento futurista in occasione della Biennale del 1950, scrive:

Il Futurismo non fu un problema formale [...] ma fu principalmente una manifestazione polemica, quindi culturale, quindi critica. Tant'è vero che proprio per questa ragione poté assumere ben presto un colore politico e coincidere con certi malanni nostrani,⁴⁹

ma poi conclude il suo discorso annotando che 'Le teorie contano poco, ma durano le opere che hanno contribuito all'evolversi della civiltà artistica. [...] Una certa direzione formale è stata effettivamente suggerita, oltre che realizzata dai primi futuristi'.⁵⁰ Una lettura che se riabilita i risultati formali del Futurismo, ne trascurava ogni aspetto teorico ed ideologico – 'le teorie contano poco' osserva Apollonio –, ma soprattutto un'interpretazione che nell'ordito tra Futurismo e Metafisica manca di evidenziare le contraddizioni che innervano i due movimenti, perché ha ricordato Angelo Trimarco

se il Futurismo, oltre i suoi propositi di ribellione e di lacerazione del tessuto e delle istituzioni dell'arte, si ritrova, a fare i conti con la memoria del passato [...], la Metafisica, nell'elogio del passato, non rinuncia a gettare sguardi fulminanti sulle inquietudini del presente.⁵¹

Ma se lo sguardo di Zervos lascia in ombra le questioni più spinose dell'itinerario dell'arte italiana ed evita, nel suo racconto, gli aspetti più inquieti ed oscuri degli anni Trenta,⁵² ha però il merito di riconoscere con grande tempestività l'importanza della seconda e della terza generazione di artisti futuristi e di dedicare uno spazio monografico a Enrico Prampolini, artista di collegamento tra avanguardie e neoavanguardie nelle strategie della critica d'arte italiana degli anni successivi. Inoltre il critico greco-francese, concludendo la sua panoramica, assegna uno spazio di rilievo ai giovani artisti italiani, tra i quali segnala 'Le groupe de jeunes de beaucoup le plus important est celui qui dédaigne l'art figuratif'.⁵³

Per questi artisti e per la loro crescita, secondo Zervos, 'il serait indispensable que l'opinion lève l'obstacle que constitue sa froideur quand ce n'est sa prévention défavorable à leur égard, obstacle qui les contient et les retarde dans leur marche'.⁵⁴ Di questa fiducia Zervos dà prova nel saggio *Quelques Jeunes*, dove è sorprendente ritrovare la generazione di artisti che segnerà i due successivi decenni dell'arte italiana. Accanto al breve scritto che rimarca la capacità di aggiornamento e avvalorare la linea aniconica intrapresa, nel solco delle avanguardie, dai giovani artisti italiani, Zervos dispiega tra le pagine della rivista uno straordinario album fotografico con opere, tra gli altri, di Afro, Alberto Burri, Renato Birolli, Pietro Consagra, Giuseppe Capogrossi, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Mirko, Ennio Morlotti, Bruno Munari,

⁴⁸ F. Fergonzi, 'La critica militante', in: *La pittura in Italia. Il Novecento 1945-1990*, Milano, Electa, 1993, p. 571.

⁴⁹ U. Apollonio, 'I firmatari del primo manifesto futurista', in: *Catalogo della XXV Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri, 1950, p. 57.

⁵⁰ Ivi, pp. 59-60. Sulla lettura del Futurismo operata dallo studioso triestino si cfr. anche U. Apollonio, *Futurismo*, Milano, Mazzotta, 1970.

⁵¹ A. Trimarco, *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, Napoli, Paparo Edizioni, 2012, p. 179.

⁵² Su questo difficile periodo della storia artistica italiana, si cfr. almeno A. Negri (a cura di), *Anni Trenta. Arti in Italia oltre il Fascismo*, cat. mostra (Palazzo Strozzi, Firenze, 22 settembre 2012-27 gennaio 2013), Firenze, Giunti, 2012.

⁵³ C. Zervos, 'Vue d'ensemble su l'art italien moderne', cit., p. 8.

⁵⁴ Ibidem.

Giuseppe Santomaso, Emilio Vedova. Questo l'orizzonte luminoso e prospettico che guarda agli anni Cinquanta – alla questione dell'astratto-concreto teorizzata da Lionello Venturi ed alle poetiche informali – con il quale si chiude e si apre il mezzo secolo dell'arte italiana per Zervos.

Mezzo secolo in un anno: riflessi espositivi al Musée National d'Art Moderne

L'esatta metà del secolo offre ai parigini la possibilità di guardare l'arte italiana da vicino: nel mese di maggio si apre al Musée National d'Art Moderne l'*Exposition d'Art Moderne Italien* organizzata dal Governo francese e da quello italiano sotto l'egida dell'Association Française d'Action Artistique e degli Amici di Brera. Come ha documentato Erica Bernardi, il ruolo dell'associazione milanese è decisivo per la costruzione della mostra, infatti la maggior parte dei dipinti esposti appartiene a collezionisti soci dell'associazione milanese (Mattioli, Frua, Jucker), ma strategica, come rivelano i carteggi dell'epoca tra Fernanda Wittgens e Franco Russoli,⁵⁵ è ancora la posizione di Zervos indicato 'come "consigliere segreto" e "delegato" per conto degli Amici di Brera [...] a filtrare lamentele e proteste dei francesi'.⁵⁶ Difatti Zervos, pur non comparando nella bibliografia in catalogo proprio per la riservatezza della sua posizione, è una delle figure centrali come si evidenzia in un passaggio di una lettera che il critico invia in quelle stesse settimane a Picasso:

Comme vous le savez sans doute j'étais en Italie pour mon travail. J'ai profité pour réunir 70 tableaux parmi les meilleurs dont 18 Boccioni. Ils seront exposés à la Galerie du Musée d'art Moderne à partir du 12 mai. [...] En même temps j'ai préparé en Italie un énorme numéro sur le demi-siècle d'art italien, de Boccioni aux très jeunes. J'ai réussi le tour de force de faire ce numéro de 280 pages en 22 jours. [...] J'ai tenu le coup quand même en travaillant 18 heures par jour en écrivant des articles en corrigeant ceux des Italiens et en surveillant toute l'exposition.⁵⁷

La mostra parigina, la prima organizzata dagli Amici di Brera dopo gli anni della guerra, alla quale farà seguito una seconda tappa londinese,⁵⁸ è in larga parte la diretta trascrizione espositiva del disegno tracciato da Zervos nel numero dei *Cahiers d'Art* dedicato all'arte italiana, ma con un raggio cronologico ridotto che taglia la nuova generazione poiché il percorso si arresta ai primi anni Trenta. Così i visitatori del Musée National d'Art Moderne nella primavera del 1950 hanno la possibilità di vedere una nutriente panoramica dell'arte italiana anteguerra con opere di Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Massimo Campigli, Carlo Carrà, Felice Casorati, Giorgio De Chirico, Achille Funi, Giacomo Manzù, Arturo Martini, Amedeo Modigliani, Giorgio Morandi, Filippo De Pisis, Ottone Rosai, Luigi Russolo, Scipione, Gino Severini, Mario Sironi, Ardengo Soffici, Arturo Tosi. Seppur la squadra di artisti in mostra sia eterogenea, come denunciano il numero delle opere esposte, i veri protagonisti sono Severini con sei dipinti, Boccioni con nove, Carrà con undici, De Chirico con dodici e Modigliani che,

⁵⁵ Cfr. E. Bernardi, 'Franco Russoli - Fernanda Wittgens. Le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi', in: *Concorso. Arti e lettere*, cit., pp. 53-64.

⁵⁶ Ivi, p. 58.

⁵⁷ C. Zervos, 'Lettera a Pablo Picasso', 4 maggio 1950, in: C. Kolokytha, *Formalism and Ideology in 20th century Art: Cahiers d'Art, magazine, gallery, and publishing house (1926-1960)*, cit., p. 287 (nota 242).

⁵⁸ Cfr. P. D'Ancona (a cura di), *Modern Italian art. An Exhibition of Paintings and Sculpture held under the auspices of the Amici di Brera and the Italian Institute*, cat. mostra (Tate Gallery, London, 28 giugno-30 luglio 1950), London, Lund Humphries, 1950. Su questo doppio appuntamento espositivo dell'arte italiana si cfr. almeno L. Mattioli Rossi, 'La collezione di Gianni Mattioli dal 1943 al 1953', in F. Fergonzi (a cura di), *La collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, Peggy Guggenheim, Milano, Skira, 2003, pp. 13-61.

con sedici dipinti, conquista anche la copertina del catalogo. Una classifica che allenta – grazie alla guida degli Amici di Brera – la quasi totale prevalenza del Futurismo emersa nelle pagine del *Cahiers* ‘italiano’, ma non modifica i parametri di valore che eleggono Boccioni a cavaliere della ‘nuova’ arte italiana e Modigliani quale apice del processo di sprovvincializzazione del linguaggio artistico nazionale, cosicché l’esposizione ‘si può leggere [...] come una sorta di classifica dei pittori che più o meno incontrano il gusto dei francesi’.⁵⁹

Nel catalogo che accompagna la mostra, i brevi saggi di presentazione sono affidati a Jean Cassou, direttore del museo parigino, e a Paolo D’Ancona, curatore dell’esposizione e docente di storia dell’arte presso l’Università degli Studi di Milano. Cassou, voce di rilievo nei rapporti tra Italia e Francia ma anche sinergico *sparring partner* europeo del disegno moderno dell’arte progettato da Barr Jr.,⁶⁰ appunta nello scritto introduttivo di questa prima esposizione ufficiale dell’arte italiana la rilevanza della tradizione italiana novecentesca di cui è testimonianza

la présence de nombreux artistes italiens dans l’Ecole de Paris et qui, tout en contribuant aux débats et aux créations dont la vie française était alors le théâtre, conservaient l’irréfutable style de leur patrie.⁶¹

Dunque un discorso che sposta il baricentro dell’arte italiana fuori dall’Italia rafforzando, in sostanziale continuità con l’interpretazione di Zervos, il rilievo dell’Ecole de Paris nel rinnovamento di una tradizione inaridita dagli svolgimenti ‘provinciali’ dell’Ottocento e dalle difficoltà storiche del secolo successivo. Di conseguenza la riflessione di Cassou è innanzitutto centrata su Modigliani e su ‘l’épopée de Montparnasse’ e poi sull’aura parigina del Futurismo: ‘l’intérêt que le Futurisme a suscité à Paris, à l’égal des autres révolutions esthétiques qui y naissaient alors et qui, toutes, dans leur multiplicité et leurs fécondes contradictions, excitèrent la curiosité d’Apollinaire’.⁶²

Così nel progetto della mostra, che evita accuratamente l’elaborazione di genealogie e tralascia tutte le implicazioni politiche ed ideologiche che agitano la cultura italiana degli anni Trenta e Quaranta quando gli effetti della dittatura diventano sempre più pressanti,⁶³ c’è principalmente l’intenzione di celebrare agli occhi di un pubblico internazionale quel periodo di ‘Renaissance’ vissuto dall’arte italiana tra il 1910 ed il 1930, la cui origine sembra da individuare nell’aria culturale parigina d’inizio secolo. Del resto la Biennale veneziana che aprirà poche settimane dopo, accanto alla citata celebrazione del Futurismo, quasi a ricambiare l’attenzione e a confermare quest’ipotesi, presenterà mostre storiche dedicate a *I fauves*, a *Quattro maestri del cubismo* e grandi retrospettive dedicate a Georges Seurat, a Pierre Bonnard e al Doganiere Rousseau.

Dal canto suo D’Ancona nella breve *Prefazione* segue la medesima traccia, sottolineando però come il caso italiano ‘malgré certaines relations assez naturelles, se différencie beaucoup d’autres expressions artistiques contemporaines’.⁶⁴ Seguendo

⁵⁹ E. Bernardi, ‘Franco Russoli - Fernanda Wittgens. Le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi’, cit., p. 58.

⁶⁰ Sulla sinergia tra il MoMA e il Musée National d’Art Moderne si veda il saggio di G. R. McDonald, ‘The Launching of American Art in Postwar France: Jean Cassou and the Musée National d’Art Moderne’, in: *American Art*, 13, 1, (1999), pp. 40-61.

⁶¹ J. Cassou, ‘Introduction’, in: P. D’Ancona (a cura di), *Exposition d’Art Moderne Italien*, cat. mostra (Musée National d’Art Moderne, Paris, maggio-giugno 1950), Paris, Presses artistiques, 1950, s.p.

⁶² Ivi, s.p.

⁶³ Su questo aspetto si veda la fondamentale periodizzazione offerta da R. De Felice, ‘Fascismo’, in: *Enciclopedia del Novecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1977, vol. II, pp. 918-920.

⁶⁴ P. D’Ancona, ‘Préface’, in: Idem (a cura di), *Exposition d’Art Moderne Italien*, cit., s.p.

la scansione Futurismo, Metafisica, Realismo Magico, lo storico dell'arte ordisce un quadro più articolato del contesto italiano rispetto al collega francese, dove brilla anche il nome di Giorgio Morandi – tra le stelle del collezionismo milanese e vincitore del Primo premio di pittura alla Biennale del 1948 – quale modello dell'arte italiana: 'Nous aimons à le souligner: Morandi est un maître dont la valeur restera intacte à travers le temps et l'évolution du goût, parce que son art n'a rien de passager: il est de toujours'.⁶⁵ Ma il metronomo del rapporto Italia-Francia resta Modigliani che, osserva ancora D'Ancona, 'appartient autant à la France qu'à l'Italie. S'il s'est particulièrement inspiré de la tradition italienne pour créer des formes qu'il devait transfigurer avec tant d'originalité, c'est Paris qui lui a offert le climat nécessaire à cette réalisation'.⁶⁶

Sull'impostazione dell'esposizione, certamente problematica per i tagli critici che restituiscono i grandi nomi a discapito della densità proteiforme dello spazio artistico e per il mancato approfondimento del contesto storico, ma comunque di grande rilievo per l'arte italiana del dopoguerra e per la rinata collaborazione tra Italia e Francia nella costruzione della 'nouvelle civilisation de l'Europe',⁶⁷ intervenne con toni duri Renato Guttuso. Il pittore italiano, commentando l'esposizione *Cinquante Peintres Italiens d'Aujourd'hui*⁶⁸ dedicata alla giovane arte italiana alla Galerie Le Boite di Parigi nel 1951 di cui lamentava la metodologia, appuntava che già nel 1950 Zervos

aveva montato un quadro falso volutamente indifferenziato della pittura italiana contemporanea. Questo quadro risultò composto da un numero della rivista *Cahiers d'Art* dedicato all'arte italiana e dalla mostra di pittura italiana al Museo d'Arte Moderna di Parigi. Sul numero della rivista trovarono posto gli aspetti più cosmopoliti dell'arte italiana. La mostra al Museo d'Arte Moderna si basava sui futuristi. [...] Per il resto la mostra elencava gli artisti italiani fino al 1940. Era la mostra dell'arte italiana sotto il fascismo: di quel triste periodo della nostra arte che si chiama 'novecento'. A chi serviva questa mostra? Forse a qualche grosso industriale o a qualche mercante milanese, non certo all'arte italiana o agli artisti italiani.⁶⁹

La severa recensione di Guttuso, che demarca il clima di accesa contesa tra schieramenti differenti che anima il confronto culturale italiano nei primi anni Cinquanta, coglie alcuni aspetti fondamentali dell'operazione. Infatti, se la mostra al Musée National d'Art Moderne non si basa solo sui futuristi e la cronologia e le opere esposte non possono certamente essere ridotte ad un'esemplificazione estetica del regime – come invece scrive Guttuso –, il riduzionismo formale e l'attenzione 'agli aspetti cosmopoliti' che l'artista italiano rileva nelle pagine dei *Cahiers d'Art*, e più in generale nelle intenzioni di Zervos, non è del tutto irragionevole. Il canone 'realistico' di Guttuso non combacia con il formalismo del critico francese che tende a una lettura dell'arte italiana ancorata al gusto internazionale. Aspetti contraddittori che segnano con efficacia il livello dello scontro che accompagna la difficile costruzione della narrazione della storia dell'arte italiana contemporanea, di cui si trova traccia anche nell'esposizione *Cinquante Peintres Italiens d'Aujourd'hui* – la stessa criticata da Guttuso perché sbilanciata verso l'astrattismo – che sembra

⁶⁵ Ivi, s.p. Sulla centralità della figura di Giorgio Morandi nelle traiettorie dell'arte del Novecento mi permetto di rinviare a M. Maiorino, *Il dispositivo Morandi. Arte e critica d'arte in Italia 1934-2018*, Macerata, Quodlibet, 2019.

⁶⁶ Ivi, s.p.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ R. Cogniat, L. Dégand & G. Severini (a cura di), *Cinquante Peintres Italiens d'Aujourd'hui*, cat. mostra (Galerie Le Boite, Paris, 23 maggio - 23 giugno 1951), Paris, 1951.

⁶⁹ R. Guttuso, 'Una mostra a Parigi che offende l'arte italiana', in: *L'Unità*, 1 agosto 1951, ora in: Idem *Scritti*, Milano, Bompiani, 2013, p. 260.

idealmente chiudere l'annata italiana a Parigi. La mostra, svolta esattamente un anno dopo quella del Musée National d'Art Moderne, presenta le opere di cinquanta artisti⁷⁰ della nuova generazione risultando quasi un compendio visivo delle indicazioni fornite da Zervos nel suo approfondimento dedicato alla giovane pittura italiana. Organizzata e curata da Raymond Cogniat, Leon Dégand e Gino Severini, l'esposizione presenta per la prima volta un'ampia panoramica delle diverse linee che segnano l'arte italiana del dopoguerra completando idealmente, almeno cronologicamente, la ricognizione di *Un demi-siècle d'art italien* promessa dal numero dei *Cahiers d'Art* del 1950. In particolare il saggio di Dégand pone le coordinate dell'intera rassegna sotto il segno di una domanda: 'Existe-t-il aujourd'hui, en 1951, dans les limites de l'art pratiqué par les artistes de moins de cinquante ans et même un peu au delà de ces limites, une peinture italienne?'.⁷¹ Una domanda, che forse sfiora – seppure in segreto – le manifestazioni e gli scritti che accompagnano tutti gli appuntamenti parigini dedicati all'arte italiana tra il 1950 e il 1951, alla quale Dégand, contrariando Guttuso, risponde che 'Force est bien de constater que partout, aujourd'hui, la possibilité de constituer des écoles locales, nationales, est en voie de disparition'.⁷²

In conclusione gli appuntamenti parigini, di cui è protagonista indiscusso Zervos, offrono una visione prospettica che inquadra l'arte italiana in un panorama internazionale di matrice modernista che attenua l'asfissia ideologica della discussione in atto in Italia, ma, insieme, semplificano la tessitura critica e riducono la vitale complessità del racconto. Una contraddizione che pone in gioco assimilazione ed identità, geografia nazionale ed internazionalizzazione che animerà la partita dell'arte italiana di metà Novecento, i cui riflessi provenienti da Parigi contribuiranno ad alimentare, e segnerà con energia anche la seconda metà del secolo.

Parole chiave

Arte italiana, critica d'arte, *Cahiers d'Art*, Christian Zervos, Francia

Massimo Maiorino è dottore di ricerca in Metodi e metodologie della ricerca archeologica, storico-artistica e dei sistemi territoriali (2015) e borsista presso il DISPAC dell'Università degli Studi di Salerno. Storico e critico dell'arte, ha recentemente collaborato con la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e ha pubblicato saggi e contributi sulle esperienze artistiche italiane del Novecento, studiando con particolare attenzione il rapporto che intercorre tra arte, critica d'arte e sistemi espositivi. Tra le ultime pubblicazioni la monografia *Il dispositivo Morandi. Arte e critica in Italia 1934-2018* (Quodlibet, 2019) e i saggi 'Invito al viaggio' e 'Time is out of joint, ovvero come è stata riallestita la Galleria Nazionale nel tempo del senza tempo', in *Time is Out of Joint* (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2019). Nel 2019 ha curato la mostra *Astrazione povera* presso l'Archivio Menna/Binga di Roma. È membro della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte.

⁷⁰ In mostra opere di: Afro, Renato Birolli, Pompeo Borra, Remo Brindisi, Enrico Bordini, Corrado Cagli, Domenico Cantatore, Giuseppe Capogrossi, Giuseppe Cesetti, Antonio Corpora, Tullio Crali, Mario Guido Dal Monte, Mario De Luigi, Albino Galvano, Gino Gregori, Renato Guttuso, Beniamino Joppolo, Corrado Levi, Gino Meloni, Sante Monachesi, Luigi Montanarini, Giuseppe Minassian, Giuseppe Migneco, Ennio Morlotti, Antonio Music, Giovanni Omiccioli, Enrico Paolucci, Armando Pizzinato, Pino Ponti, Domenico Purificato, Mario Radice, Mauro Reggiani, Manlio Rho, Leonardo Ricci, Renato Righetti, Sergio Romiti, Giuseppe Santomaso, Aligi Sassu, Angelo Savelli, Toti Scialoja, Antonio Scordia, Atanasio Soldati, Orfeo Tamburi, Florenzo Tomea, Ernesto Treccani, Giulio Turcato, Emilio Vedova, Luigi Veronesi, Giuseppe Zigaina, Pietro Zuffi.

⁷¹ L. Dégand, in: *Cinquante Peintres Italiens d'Aujourd'hui*, cit., p. 3.

⁷² Ibidem.

Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale
Università degli Studi di Salerno
Via Giovanni Paolo II, 132
Fisciano (SA) (Italia)
massimomaiorino@libero.it

SUMMARY

Paris 1950

Italian art from France between *Cahiers d'Art* and *Exposition d'Art Moderne Italien*

An extraordinary conjuncture that connects the *Exposition d'Art Moderne Italien* at the Musée National d'Art Moderne and the monographic issue of *Cahiers d'Art* 'Un demi-siècle d'art italien' marks 1950 in Paris in the name of Italian art and verifies the resumption of Italy-France relations in the post-war artistic context. The central figure of these two events is Cristian Zervos, art critic and publisher of the *Cahiers d'Art*, who draws, with the collaboration of Italian and French scholars, a broad overview of Italian art of the first half of the 20th century. The essay explores, through the analysis of the critical interventions proposed in the *Cahiers d'Art* and the expository writing of the Parisian exhibition, the complex historical framework in which these appointments are inserted and the problematic critical and methodological implications of a reading of Italian art from France.

Italie obscure o Une terre pour les images? **L'Italia artistico-letteraria di Bonnefoy e Orcel**

Novella Primo

Pur appartenendo a generazioni diverse e considerando le profonde differenze di formazione e di poetica, sia Yves Bonnefoy (1923-2016) che Michel Orcel (nato nel 1952) costituiscono due esempi paradigmatici di interesse profondo e finemente competente verso la penisola italiana e la sua cultura, come emerge innanzitutto dalle rispettive produzioni saggistiche (con una maggiore curvatura di Bonnefoy verso la critica d'arte) e dalle loro traduzioni di autori italiani corredate da importanti riflessioni metatraduttive. Il comune interesse nei confronti dell'Italia è infatti corroborato dalla loro sapiente esperienza di traduttori di importanti autori italiani come Ariosto e soprattutto Leopardi; non ci si propone pertanto di comparare i due autori quanto di far “reagire” i loro testi, insieme colti e appassionati, per provare a profilare alcuni contorni dell'Italia artistico-letteraria vista d'oltralpe.

Il nostro discorso trarrà il suo abbrivio da Bonnefoy, di cui inizialmente verranno prese in considerazione le sue osservazioni, prevalentemente in direzione iconografica, a proposito del paesaggio italiano per poi soffermarsi sul versante letterario, con un cenno ad Ariosto e una focalizzazione del discorso tutta leopardiana. Analogamente, nel caso della produzione del secondo autore, da noi scelto per il suo percorso tra traduzione e critica accostabile a quello bonnefoyano, si accennerà alla particolare visione di un'*Italie obscure*, pressoché aniconica, con particolare attenzione al lavoro traduttorio ed ermeneutico compiuto sui *Canti* del Recanatese, da cui apparirà come il discorso su Leopardi diventi il *trait d'union* privilegiato tra i due letterati francesi.

L'Italia secondo Bonnefoy

La civiltà artistica italiana ha costituito una delle principali fonti di ispirazione di Yves Bonnefoy, autorevole poeta francese contemporaneo che, tra i suoi modelli letterari, annovera poeti italiani quali Dante, Petrarca e soprattutto Leopardi. Altrettanto forte è l'interesse verso il paesaggio della nostra penisola, magistralmente espresso nel celeberrimo *L'Arrière-pays*,¹ come si può evincere sin dalla premessa che l'autore scrive in occasione dell'uscita dell'edizione italiana del suo libro:

Dallo scoglio di Capraia al limitare crepuscolare delle strade verso Apecchio, o Camerino, dal mausoleo di Galla Placidia a Sant'Ivo alla Sapienza, o lungo le alte pareti di Orsanmichele, ma anche nel lieve sussurro dell'acqua sotterranea a San Clemente; e poi, fin dai primi giorni, alcuni sublimi versi di Dante — ‘ma come i gru van cantando lor lai...’ — fino ad altri, più

¹ Y. Bonnefoy, *L'Arrière-pays* (1972), Paris, Gallimard, 2005; si cita da: Id., *L'entroterra*, ed. italiana a cura di Gabriella Caramore con un saggio introduttivo dell'autore, Roma, Donzelli, 2004.

recentemente, non meno sconvolgenti, di Leopardi, l'Italia è stata per me, nella vita vissuta o in quella immaginata, tutto un labirinto di insidie e insieme di lezioni di sapienza, tutta una rete di segni di una misteriosa promessa.²

Bonnefoy associa indistintamente, in queste pagine incipitarie, le bellezze paesaggistiche dell'Italia a quelle artistiche, a loro volta rilette sempre grazie al filtro della memoria letteraria, mostrandosi alla ricerca di un 'vrai lieu' da ritrovare proprio nell'Italia centrale, tra Toscana, Umbria e Marche, individuati come luoghi elettivi per poter vivere con una maggiore pienezza rispetto ad altri contesti. Come sottolinea Gabriella Caramore,³ non è un caso che tale scelta ricada proprio sull'Italia e non sulle terre d'Oriente, da sogno per un uomo occidentale, ma anche troppo lontane, né sui pur amati luoghi della Grecia dove, secondo il poeta francese, i toni duri e dolorosi della tragedia non sono addolciti neanche dal clima; nel cuore della latinità, invece, Bonnefoy ritrova un luogo dove 'le asperità sono mitigate dalla dolcezza',⁴ dove le forme antiche si aprono alla modernità della storia, in cui riconoscere e ritrovare epifanicamente insomma una rasserenante *coincidentia oppositorum*. È soprattutto l'Italia del Quattrocento, e in genere quella rinascimentale delle regioni centrali, a orientare lo sguardo di Bonnefoy in direzione di un recupero della dimensione più autentica dell'esistenza umana perché nella pittura italiana di quel periodo, ad esempio grazie a Piero della Francesca, l'*humanitas* trova una nuova e sorgiva formulazione, mai proposta prima di allora, e saldamente radicata nel mirabile paesaggio circostante, come ben spiega Caramore:

Un umanesimo così in contraddizione, in cui l'umanità è esaltata e svilata al tempo stesso, non può che aver luogo in un preciso paesaggio fisico, in una geografia non coerente, con una vegetazione ricca e uniforme, che conosce sia il riverbero dell'esuberanza mediterranea sia il pallore lacustre delle regioni nordiche. Gli ulivi della Toscana, le brune colline delle Marche, l'Umbria che ha il colore dell'acqua sono come un fondale chiaroscurato e cangiante, dalle atmosfere dolci e ombrate che accoglie un pensiero dell'uomo tragico, certo, ma in cui la tragicità è appena deviata — alleviata forse, o addirittura consolata — dal senso ineluttabile di appartenere a un destino.⁵

Anche in altri suoi scritti, ad esempio nel commento alla traduzione italiana dei suoi *Récits en rêve*,⁶ Bonnefoy ha ammesso di essere felice, ma anche turbato nel vedere i suoi racconti pubblicati in Italia in quanto 'l'Italia è il luogo dove queste immaginazioni hanno preso forma'.⁷ All'effetto di straniamento più generale cui potrebbe condurre ogni lavoro di traduzione, si aggiunge in questo caso una forma suppletiva di spaesamento dovuta al fatto che la versione sia in italiano per cui le sensazioni dello scrittore francese sembrano riconducibili a quelle descritte da Freud a proposito del perturbante, in quanto l'Italia rappresenta per lui una dimensione originaria e originale dell'esperienza:

l'Italia mi ha molto aiutato a ricordare come sotto le rappresentazioni, che fanno velo, vi sia una traccia, un presentimento dell'Unità. Quando vidi sorgere di fronte a me, in una

² Id., *Avant propos 2004*, a Id., *L'entroterra*, cit., p. 5. Si segnala che il presente contributo rielabora, in alcune parti i capitoli 3 e 4 del volume: Novella Primo, *Al chiaror delle nevi. Poeti-traduttori francesi di Giacomo Leopardi a confronto*, Lecce, Milella, 2012.

³ G. Caramore, *Introduzione a Bonnefoy, L'entroterra*, cit., pp. XIV-XVII.

⁴ Ivi, p. xv.

⁵ Ivi, pp. XVI-XVII.

⁶ Y. Bonnefoy, *Récits en rêve*, Milano, Egea, 1992.

⁷ Lo ricorda Cesare Greppi nel suo 'L'autore spaesato', in: *Semicerchio*, xxx-xxxI (2004), p. 45.

indimenticabile prima sera fiorentina, la sconvolgente facciata di Santa Maria Novella, e poi la massa chiusa ma silenziosamente respirante di Orsanmichele.⁸

E poi la scoperta dei luoghi italiani prosegue lungo le città più piccole e le campagne, dove l'autore è colpito dal semplice, dall'immediato che in esse si percepisce, riportandolo alla sua stessa infanzia. Lo stesso viaggio è infatti vissuto come un ritorno all'origine che permette a Bonnefoy, in modo apparentemente tortuoso, di rivivere, attraverso la traduzione italiana, il suo rapporto originario con la Francia.

Il motivo dell'unità da ricercare in Italia affiora anche nello scritto *Une terre pour les images*, pubblicato e tradotto per i tipi di Donzelli con il titolo *La civiltà delle immagini* in cui sono riuniti efficacemente saggi di storia dell'arte (Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Tiepolo, Veronese...) e altri di letteratura italiana (Ariosto, poeti dell'Arcadia, Leopardi):

Esiste un'unità di questa [della civiltà italiana, N.d.A.], a dispetto di tutto ciò che separa o perfino contrappone, prendiamo questi nomi a caso, un Botticelli e un Magnasco, oppure Palladio e Bernini? E se ne esiste una, in cosa consiste questa unità, cosa la distingue da altre ricerche condotte in quegli stessi secoli in altre regioni d'Europa? È la questione che vorrei affrontare, dopo avere tentato di comprendere spiriti tanto differenti, per non dire antagonisti, quali Mantegna, Tiepolo, Ariosto, Leopardi.

Una questione simile ha molto senso, ai miei occhi, e posso anche dire che l'ho sempre avuta in mente fin dai primi giorni del mio interesse per l'Italia: essa sarà stata in ogni momento il punto di fuga di ogni mia prospettiva, e la risposta che ho creduto di poterle dare è anch'essa, nella mia riflessione, piuttosto antica, benché mi sia occorso del tempo per capire in modo sufficientemente chiaro, e stavolta servendomi di qualche concetto, ciò che all'inizio presentivo solo intuitivamente.

Mi è occorso del tempo, in quanto questa mia idea non è così semplice. Essa crede di vedere, in effetti, una dualità al cuore stesso di un'unità: la 'doppia postulazione'.⁹

Bonnefoy porta cioè avanti la tesi, già espressa da vari critici d'arte come Henri Focillon, del dualismo insito nell'arte italiana secondo cui esisterebbero due Italie:

una 'monumentale' e l'altra 'narrativa', una innamorata di un'arte dei numeri, di bellezza nelle proporzioni, del silenzio che nasce dalla contemplazione dell'Intellegibile, e l'altra interamente votata alle delizie della finzione, questa a lungo nutrita di racconti di miracoli o di martiri. (...) Ma come non vedere che non è tra le opere compiute, siano esse grande architettura o graziosa serie d'immagini, che occorre cercare le varie opposizioni, ma nel pensiero dei loro ideatori, nel desiderio che in profondità le anima?¹⁰

Bonnefoy oppone alla tensione superficiale tra monumentale e narrativo una dualità più profonda che si esprime spesso occultamente entro lo stesso artista la cui opera germinerà appunto da questo travaglio, espressione anche di un'opposizione tra finitudine e infinito. Attraverso la costruzione di immagini gli artisti di fatto costruiscono altrettanti mondi, aderendo alla verità della finitezza, si eleveranno all'armonia di una forma': 'l'Italia è in modo quasi innato una terra per le immagini'.¹¹

Dalle speculazioni dell'intellettuale di Tours si profila, al di là di vieti stereotipi, un paesaggio che riflette un desiderio dell'essere in grado di incarnarsi nel bello formale, nella capacità di agganciare l'infinito al contingente, oltre il tempo e lo spazio:

⁸ Ibidem.

⁹ Y. Bonnefoy, *La civiltà delle immagini. Pittori e poeti d'Italia*, Roma, Donzelli, 2005, p. 4.

¹⁰ Ivi, pp. 4-5.

¹¹ Ivi, p. 9.

Il desiderio d'essere [...] invece di potere andare dritto alla sua intuizione più vera, che sarebbe, diciamo, vedere l'infinito nella pozza d'acqua che evapora, o quella foglia che cade, o quella mano che stringe quell'altra, in un momento di una vita, deve passare per la seduzione di questa musica delle forme, di questa bellezza che denigra la finitudine, che scredita il tempo.¹²

Questo dibattito interiore tra due opposizioni è da Bonnefoy opportunamente storicizzato e contestualizzato entro la formazione cristiana e il conseguente radicamento dell'idea dell'incarnazione dei pittori e degli architetti italiani vissuti tra il Medioevo e il Barocco, non altrettanto ben conosciuta, a detta dell'autore francese, dagli artisti 'del Nord'. Secondo il poeta di Tours un'altra peculiarità dell'arte italiana risiederebbe nell'enfasi posta sulla vita interiore dell'artista per cui l'opera si propone di significare l'essere attraverso l'esposizione della creazione in una continua tensione tra 'ontologia della forma e pensiero della finitudine, tra sogno e incarnazione'.¹³ Per Bonnefoy, la critica permette di capire meglio se stesso e l'altro e di stabilire il primato della *parole* sulla *langue*, della poesia sul 'poème', proponendo una poetica della 'finitudine e della speranza' intesa come categoria metafisica e critica, di cui la compassione e il desiderio d'essere costituiscono i cardini imprescindibili.¹⁴

Fabio Scotto,¹⁵ traduttore e studioso dell'opera di Bonnefoy, considera come dei veri e propri scritti fondativi i saggi *Le tombe di Ravenna* e *L'atto e il luogo della poesia*. Nel primo di essi si contrappone l'inganno concettuale alla verità della morte che stabilisce il suo *vrai lieu* nella finitudine e nella presenza nel mondo sensibile, laddove il saggio *L'atto e il luogo della poesia* pone l'accento sul valore sotterriologico dell'atto poetico che reca in sé un messaggio di speranza, sia pur all'interno di una 'teologia negativa', in cui non resta che accettare il caso, ma anche la 'verità di parola', venendo meno la presenza degli dei.

Pagine esemplari del volume *La civiltà delle immagini* sono quelle dedicate ad Ariosto nel contributo *Orlando, ma anche Angelica*: all'interno del 'grande racconto' del *Furioso* e, pedinando le 'tracce dei desideri' dei personaggi ariosteschi, non sfugge a Bonnefoy la particolare valenza assunta dal paesaggio che da mero sfondo narrativo si semantizza. Lo scrittore francese si interroga sul perché Angelica iscriva 'compulsivamente' il nome suo e di Medoro sugli alberi. Cosa c'è insomma dietro la 'pulsione scritturale di Angelica – che è, notiamo, un atto della parola, portato proprio là dove pullulano i tratti più propri della realtà naturale, antecedente il linguaggio – fosse di nuovo questione del giardino dell'Eden?'¹⁶ Lo scarto sarebbe dato proprio dal nome proprio che con la sua fissazione sulle cortecce arboree, permetterebbe un incontro tra persona e natura. Esse, pur non arrivando mai a mescolarsi totalmente, simili in questo all'olio e all'acqua, esprimono la speranza che l'essere naturale e mentale, grazie alla mediazione del segno grafico, possano riunificarsi.

Anche Michel Orcel si sofferma su quest'episodio,¹⁷ sottolineando come lo spazio edenico del *locus amoenus* sarà distrutto dal *furor* di Orlando, originato dalla *Spaltung* dell'eroe eponimo, che manifesterà una dissociazione psichica proprio in seguito alla decifrazione delle particolareggiate scritte sugli alberi di Angelica e Medoro.

¹² Ibidem.

¹³ Ivi, p. 11.

¹⁴ P. Née, *De la critique poétique selon Yves Bonnefoy*, in: *Littérature*, 150 (juin 2008), pp. 85-124: p. 122.

¹⁵ F. Scotto, commento a Yves Bonnefoy, *L'Opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Scotto, traduzioni poetiche di D. Grange Fiori e F. Scotto, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 2010, p. 1616.

¹⁶ Ivi, p. 94.

¹⁷ M. Orcel, *Italie obscure*, Paris, Belin, 2001, p. 15.

Bonnefoy in ascolto della parola leopardiana

Oltre Ariosto, un altro fondamentale ambito di confronto tra Bonnefoy e Orcel è costituito dalla traduzione e dallo studio approfondito dell'opera di Giacomo Leopardi. Nello scritto di Bonnefoy *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, la lucida consapevolezza del *néant* si manifesta in una scrittura in grado di rendere presente, attraverso la parola, la melodia, il mondo sensibile che determina una coscienza di sé da cui paradossalmente si genera un messaggio di speranza; si tratta pertanto di uno dei contributi più significativi che Bonnefoy ha dedicato allo scrittore di Recanati, occasionato da una celebrazione leopardiana nella sua terra natale.

Dopo gli asteismi di rito e l'individuazione nelle Marche di uno dei poli della sua ispirazione poetica, l'autore rivendica innanzitutto il valore didattico, di *enseignement* appunto, per l'Italia e per il mondo, della scrittura del Recanatese, formulando in modo molto chiaro il concetto dell'importanza della sua ricezione capillare, in particolare in Francia:

Et cela, non parce que j'ai la prétention de vous apprendre quoi que ce soit sur l'auteur des *Canti* et du *Zibaldone*, mais pour vous dire par quel chemin quelqu'un qui se préoccupe de la création poétique en France peut trouver à cette œuvre une signification tout à fait actuelle et même un encouragement et une aide. En d'autres mots, il s'agira pour moi de la réception, comme on dit, de Leopardi et de l'apport qu'il me paraît faire à la conscience de soi de la poésie.¹⁸

Il discorso rivolto specificamente a Leopardi è preceduto da un denso *excursus* sulla storia della poesia prima del Romanticismo, giustificata dal fatto che, se è vero che il poeta di Silvia fu sicuramente concentrato su di sé, ebbe tuttavia 'une visée d'emblée universelle et qui fut donc à l'écoute des pensées qui vers 1815 agitaient l'Europe'.¹⁹

Il richiamo al *background* storico di quegli anni vuole mettere in luce soprattutto quei cambiamenti legati alla percezione del mondo correlati al 'travail de la poésie'.²⁰ Un mutamento nella percezione della realtà empirica si ha, infatti, con l'Illuminismo quando il pensiero tende a rendersi autonomo rispetto alla precedente visione occidentale, dominata dalla fede cristiana, secondo cui il mondo era decifrato come un testo nel quale Dio si esprimeva con analogie e corrispondenze, riflesso della realtà trascendentale. Già con Galilei al discorso teologico subentra quello governato dalle leggi della natura e, ancora, con Rousseau al divino vengono riservate altre forme di espressioni, secondo un 'nouvel emploi de l'instrument symbolique, associé à une nouvelle idée du divin'.²¹ Il divino si manifesta secondo altre modalità, ma è percepibile nella meraviglia di un'alta vetta, di un paesaggio e altri eventi della natura. Bonnefoy parla, a questo riguardo, di una 'existentialisation de la pensée symbolique'²² messo al servizio dell'esperienza individuale e soggettiva del singolo. Nel romanticismo quest'aspetto trova la sua massima espressione, portando alla realizzazione di una *scrittura*, nel senso attuale del termine, mentre prima esisteva solo un *discorso* orientato in senso teocentrico.

Nell'interpretazione di Bonnefoy, Leopardi, per molti aspetti, si pone in linea con i Romantici, in particolare con Keats (accostato al poeta di Recanati nella raccolta di traduzioni *Keats et Leopardi*) e Wordsworth, differenziandosene però per altri. Non cerca di trovare una sintonia tra sé e la natura, quanto invece di evadere da essa; in

¹⁸ Y. Bonnefoy, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, Périgueux, William Blake & Co, 2001, p. 10.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ivi, p. 12.

²² Ibidem.

questa luce viene riletta dal poeta francese la stessa esperienza del ‘naufregio’ nell’*Infinito*: ‘Il essaie de ne faire du néant de sa condition et de l’infini de son rêve qu’une seule grande expérience, qui est de se perdre dans l’abîme de l’incréé’.²³ L’esperienza del naufragio de *L’infinito* viene assimilata a quella dei mistici distaccati da qualsiasi ricordo di sé e anche il messaggio della *Ginestra* in cui il poeta evoca il divario esistente tra il vuoto orgoglio del genere umano che si crede ‘fine [...] al Tutto’ e, di contro, la prospettiva decentrata, assunta in seguito all’indifferenza della natura, lo porta ad avere quell’intuizione del nulla che lo pone in linea con altri poeti come Mallarmé.

È a questo punto che Bonnefoy muove un’obiezione al letterato italiano riguardante proprio il contrasto tra la scoperta del pensiero nichilista e i sentimenti di Leopardi che non sono di distacco, ma di accusa appassionata alla natura crudele, valorizzando di contro soddisfazioni mediocri e ingannevoli quali il sogno, l’amore e soprattutto la noia definita ‘il più sublime dei sentimenti umani’:

En bref, la nature n’est pas pour Leopardi l’indifférence qui le recouvrira sans avoir rien su de lui, elle est le mal qui l’accable, qui l’oblige à désirer le non-être comme le refuge paradoxal de la réalité proprement humaine: et au moment même où il reconnaît le néant de cette dernière, c’est donc comme s’il en faisait un absolu cette fois encore, et restait ainsi prisonnier de la vieille illusion anthropocentrique. L’illimité que ce poète ressent dans le désir est une façon pour l’humain de se percevoir comme le lieu propre de l’infini, dans un monde de finitudes. C’est le signe qu’il est d’essence divine.²⁴

Bonnefoy si rende anche conto che il pensiero di Leopardi, a causa della genericità di molti giudizi che enuncia, sul male, la natura e così via, ha favorito la sua ricezione in forma aneddotica, incentrata sulle vicende autobiografiche del letterato condizionato nei suoi giudizi dalla malattia e dalla solitudine e pertanto studiato esclusivamente come poeta. L’autore francese intende invece porre l’accento sul ‘discours de Leopardi dans son œuvre’,²⁵ sulla proposta di un pensiero che se non è nuovo (in quanto già diversi pensatori europei avevano sostenuto tesi analoghe) diventa innovativo nella misura in cui trova il suo spazio nella poesia.

Il saggio prosegue poi con bellissime pagine di critica letteraria in cui Bonnefoy passa ad analizzare alcuni componimenti leopardiani, a cominciare dal *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*. Qui il discorso procede scegliendo simboli dal mondo esterno, *in primis* la luna, simbolo che se da una parte deve significare ‘son néant et éclairer sa déréluction’,²⁶ dall’altra è anche una ‘giovinetta immortal’ alla quale si rivolge un pastore, confrontando il proprio destino col suo. In questo momento dialogico Bonnefoy vede non una riprova dell’indifferenza dell’astro, e quindi della natura, alle vicende umane, quanto invece il disvelamento di

un rapport au monde qui s’était empiégé dans l’idée de la matière, du non-sens éternel et universel, de la détresse obligée, n’a pas pour effacer le désir, serait-il surtout nostalgique, d’une relation interhumaine, et plus précisément d’homme à femme, qui éclairerait l’esprit, atténuerait l’inquiétude, et se prolongerait pour toute la durée d’une vie dans les *interminati spazi* de l’existence.²⁷

La luna fanciulla è considerata una costante della poesia leopardiana: la ritroviamo in *Alla luna* come ‘graziosa’ e ‘diletta’, anche in questo caso confidente dell’io lirico;

²³ Ivi, p. 14.

²⁴ Ivi, p. 17.

²⁵ Ivi, p. 18.

²⁶ Ivi, p. 20.

²⁷ Ivi, pp. 20-21.

all'inizio della *Sera del dì di festa* è 'queta', e poi ancora è 'cara' e 'benigna delle notti reina' nella *Vita solitaria*. Attraverso il tema selenico, insomma, affiorano, all'interno del discorso di denegazione del mondo, parole di adesione ad alcune forme del mondo stesso.

Inoltre, e su quest'aspetto Bonnefoy si sofferma per molte pagine, lungo la parte conclusiva del suo bel saggio, una specificità dei versi leopardiani è la loro musicalità che permette alla parola di aprirsi alla presenza del mondo stesso, proprio grazie a questa dinamica di musicalizzazione dell'enunciato lirico, materiato dal canto di Silvia, ma anche dal progetto di una *pièce* teatrale sulla regina di Francia Maria Antonietta, ipotizzando per lei 'une musique sans mots', per meglio esprimere il mistero della condizione mortale di cui la regina poteva essere l'emblema. Ma, in fondo, si evince dal proseguire del discorso di Bonnefoy, anche la poesia è in grado di dar voce a questi concetti, dal momento che le parole sono costituite di materia sonora. Ecco allora, con Leopardi, realizzarsi *poèmes musicaux* che assumono una valenza evocativa del ricordo, anzi della 'ricordanza', parola che reca in sé 'cor' e 'danza', il sentimento e il riferimento alla sfera musicale, cruciale nella rilettura critica di Orcel.

In modo sapiente e insieme con tono affabulatorio, Bonnefoy spiega insomma l'originale dialettica presente nel pensiero leopardiano tra materialismo e forza dell'illusione, dialettica in parte messa in luce da tanta critica leopardiana, ma qui riletta attraverso alcune parole chiave della poetica dell'autore francese che, cogliendo la correlazione apparentemente ossimorica tra il nulla e la musica, riesce a mostrare l'essenza stessa della scrittura leopardiana, ruotante intorno alla 'doppia postulazione' del nulla e dell'essere e portatrice di un forte messaggio di speranza, sia pur illusorio.

Se *L'enseignement et l'exemple de Leopardi* costituisce indubbiamente il principale punto di riferimento teorico su Leopardi scritto da Bonnefoy, occorre ricordare come, già negli anni precedenti, lo scrittore francese si fosse soffermato, nell'ambito di interventi pubblici, sul poeta di Recanati. Ne è un esempio lo scritto *Pour introduire à Leopardi*, testo della prolusione tenuta il 14 dicembre 1998 alla Sorbona in apertura del *colloque* su 'Leopardi philosophe et poète, 1798-1998. Presence et rayonnement de Leopardi dans le monde'. In questo discorso si trovano i nuclei ragionativi portanti della successiva riflessione di Bonnefoy, a cominciare dall'inquadramento storico col riferimento alla filosofia illuminista e il ritorno, con la poesia romantica, alla ricerca nella natura di un principio divino, espresso in vario modo da Lamartine, Vigny, Victor Hugo; d'altro canto si sviluppa un filone di pensiero che mira a vivere senza illusioni, come ben esemplificato da Mallarmé in Francia. Ma, nota Bonnefoy, già prima qualcuno in Italia aveva ripercorso un'esperienza indubbiamente simile.

Citando sempre l'esempio del *Canto notturno*, il critico-poeta mostra come Leopardi abbia additato all'umanità intera l'assenza totale di ordine nelle cose della natura, una luna fatta solo di materia, un cielo vuoto, dichiarando apertamente la sua esigenza di tradurre una poesia tanto bella, che è anzi una ri-traduzione, ma necessaria per far rinascere i versi nelle parole di un'epoca nuova:

Ce poème est si beau, autant que si éloquent, que je n'ai pas résisté au besoin de le traduire en français, il m'a semblé que notre langue en avait besoin, que sa lumière devait se répandre aussi dans nos mots: si bien qu'une traduction nouvelle ne serait pas de trop, malgré la qualité d'autres déjà existantes.²⁸

²⁸ Ivi, p. 33.

Ritroviamo anche il concetto della centralità della musicalità dei versi dei *Canti* a dispetto di un contenuto 'rude' e 'violent', di una 'pensée noire', rara in tutti i poeti europei, eccezion fatta per qualche strofe di Keats.

Bonnefoy coglie nella poesia di Leopardi un'enorme fiducia nel valore risanante della parola poetica ('c'est comme si la parole de Leopardi réparait le malheur du monde qu'elle avait pourtant dénoncé')²⁹ come è ravvisabile in modo chiaro nell'*Infinito*. Secondo questa interpretazione, infatti, l'immensità che si lascia intravedere, al di là della siepe, non è che una metafora di ciò che svela la parola poetica. Si delinea cioè una dimensione simile a quella onirica in cui è come se le parole e i ritmi allineassero in modo armonico le relazioni tra le cose, in modo persino accogliente, come avviene in certi notturni o nell'immagine della luna, in tutto identificabile a una fanciulla che corrisponde a un desiderio d'amore. In altre pagine, più dure e prive di queste aperture gioiose, i testi, privati del sogno, riflettono pienamente il *néant* della condizione umana; alcune pagine leopardiane sembrano allora precedere quelle di Samuel Beckett, tra i tanti esempi possibili.

Il poeta di Recanati è considerato un poeta moderno nel senso più pieno della parola ovvero uno di quei poeti che nella modernità 'ont su avoir l'intuition qui permet à la poésie de sortir de l'impasse où la pensée du non-être risque de la faire se perdre'.³⁰ Come già Leopardi stesso aveva espresso chiaramente nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, la poesia ha allora il compito di mantenere in vita quelle illusioni secolari e quelle menzogne che ci permettono di vivere. E così, in conclusione, è sintetizzata la posizione di Bonnefoy (e il suo giudizio di valore) intorno a Leopardi nel suo scritto *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*:

La grandeur de Leopardi: moins d'avoir été le premier des poètes vraiment lucides que de n'avoir pas, en cette lucidité même, méconnu l'évidence que celle-ci risque de faire oublier. D'un mot, n'avoir pas conclu du *non-être* de l'univers au *non-sens* du monde que nous a ouvert le langage.³¹

Secondo Bonnefoy il primo ad aver percepito le caratteristiche reali del mondo naturale è stato proprio Leopardi. Al sole da cui agli occhi di molti poeti emanavano i raggi della luce divina, si è adesso sostituita la luna intesa come un freddo blocco di roccia, nonostante il suo volto luminoso. Ma la sua luce non è che un semplice aspetto del mondo fisico, diventa l'*'aboutissement dans l'esprit'*³² di un processo cominciato due secoli prima con Galilei. L'uomo cessa allora di essere una creatura eletta da Dio, ma diventa un essere sofferente costretto a muoversi erraticamente, meravigliato della sua stessa sorte, come viene espresso nel *Canto Notturmo* che lo scrittore francese definisce in questa prolusione 'un des plus beaux poèmes de l'Occident'³³ in cui si esprime insieme la miseria metafisica della condizione umana e l'emozione che pervade l'individuo quando ne prende coscienza. Nuova, secondo il critico francese, è anche la forma del componimento, libera da costrizioni prosodiche e ricca di alcune caratteristiche che hanno spinto il lettore Yves a divenire traduttore di quei bei versi e a seguire un impulso simile a quello provato dallo stesso Leopardi quando, trovandosi di fronte alle bellezze delle opere greco-latine, avvertiva 'un desiderio ardentissimo di tradurre'. Ecco allora che, percorrendo questa trafila di senso, le motivazioni di Bonnefoy assumono la forma del desiderio: 'Et j'ai désiré traduire ce poème, parce

²⁹ Ivi, p. 35.

³⁰ Ivi, p. 38.

³¹ Yves Bonnefoy, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, cit., p. 39. Corsivi nel testo.

³² Ivi, p. 44.

³³ Ivi, p. 45.

qu'il est si véridique qu'il faut absolument en intérioriser l'intuition dans la langue que l'on parle, et dont il faut dissiper les rêves'.³⁴

Commentando l'*incipit* del *Canto Notturmo*, Bonnefoy spiega la sua felice formulazione critica di 'seconde intuition', per molti aspetti assimilabile alla 'doppia postulazione' di cui si era servito per mostrare il dualismo caratterizzante la nazione italiana:

Qu'est-ce que cette seconde intuition, dont je crédite Leopardi? Et bien, c'est de percevoir que si le fait humain ne repose sur aucun substrat ontologique, aucun étayage au dehors qu'il puisse dire réel et non illusoire, l'être parlant n'en a pas moins mis en place, par l'institution du langage, un lieu de représentations, de significations, de valeurs où chaque être qui parle est présent à la présence de tous les autres d'une façon si immédiate et accaparante, si cohérente aussi et indéfiniment praticable, qu'il n'y a pas de raison pour ne pas tenir ce champ d'existence pour une réalité en soi, à laquelle il sera loisible de conférer une valeur absolue. Dans cet espace existentiel, la personne n'est certes pas illusoire, puisqu'elle en est comme telle la raison d'être. Et à la place ses significations énigmatiques qui s'enchevêtrent pour rien dans notre rapport au monde physique, un sens également bien réel prend forme comme reconnaissance de nos besoins dans la vie. Une réalité, proprement humaine, un lieu où l'être est, parce que nous décidons qu'il sera. Et d'évidence une tâche, pour la parole: élaborer ce sens, le nourrir des aspects du monde auxquels nous trouvons du prix. Faire, en somme, de la lucidité radicale, la clef d'un être-au-monde enfin proche du corps, enfin libre.³⁵

Analogamente, nella *Sera del dì di festa*, alla meditazione scorata sulle età passate e sul destino dell'umanità, basta un tenue elemento come la voce di un passante per strada nel buio della notte per introdurre d'un tratto un elemento nuovo, una *présence*, un canto che 'se fait le chiffre du lieu et du devoir de la poésie, dont il faut attendre qu'elle enjambe le désarroi de notre heure présente post-moderne pour recommencer sur des bases enfin solides le mouvement de l'esprit'.³⁶

Attraverso queste due poesie citate a titolo esemplificativo, infatti, appare chiaro, secondo Bonnefoy, in cosa consista il nostro debito verso Leopardi: 'une clarification de la tâche poétique', in modo analogo a quella che Rimbaud,³⁷ in Francia, avrebbe formulato in seguito. Il messaggio leopardiano è di grande attualità e deve essere ascoltato e continuamente richiamato alla memoria in un momento di grande difficoltà e di continue insidie per lo spirito: un messaggio da rilanciare con forza proprio per la sua 'naïveté fondatrice'.

Orcel traduttore e i *Chants* leopardiani

Alla rilettura 'luminosa' e poetica dell'Italia di Bonnefoy, operata attraverso il continuo richiamo allo splendore del patrimonio artistico-letterario italiano, riteniamo significativo accostare l'*Italie obscure* di Michel Orcel che, alla consueta immagine della nostra penisola come 'jardin des lettres et des arts, paradis voluptueux du

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ivi, pp. 46-47.

³⁶ Ivi, p. 47.

³⁷ Anche Rimbaud è da annoverare tra gli autori cari a Bonnefoy dal suo *Rimbaud par lui-même* del 1961 al recente *Notre besoin de Rimbaud* (Paris, Seuil, 2009). Di quest'autore il letterato francese loda la sorprendente modernità, declinata coi toni del maledettismo tra vita difficile, morte precoce e gloria duratura. Si ricordi, infine, per inciso che anche in Rimbaud è molto importante e noto il tema del naufragio, presente, con accenti diversi, in Mallarmé e naturalmente in Giacomo Leopardi. Cfr. Carlo Ossola, 'Rimbaud, eterno naufragio', in: *Domenica. Il sole 24 ore*, 101 (12 aprile 2009), p. 31.

chant'³⁸ oppone la complessità del pensiero moderno maturato dal Rinascimento in poi, a partire da Ariosto e dalla malinconia tassiana, per poi concretizzarsi in quel 'prodigieux travail de négation' di Leopardi. Si delinea cioè una prospettiva per molti versi capovolta rispetto a quella di Bonnefoy, più cupa e problematica come si cercherà di precisare, ma al tempo stesso affine, soprattutto nella proposta di pagine critiche elaborate in seguito a un rigoroso e appassionato percorso traduttivo.

Nel saggio introduttivo *Contre Stendhal (pour ainsi dire)* Orcel sottolinea come si sia creata una nuova e perturbante relazione del soggetto con il suo ambiente geografico e sociale, a partire dal declino rinascimentale, dalle vertigini dell'età barocca sino all'inquietudine metafisica del preromanticismo. Per spiegare questo lato oscuro dell'Italia lo scrittore si rifà all'importante tema dell'illusione e alla sua successiva 'défaillance'.³⁹

Notevole è l'impegno divulgativo profuso in Francia da Orcel come traduttore di Leopardi: se molte sono le riflessioni di Orcel sul tradurre, e in particolar modo sulla laboriosa traduzione del capolavoro tassiano, non disponiamo però di altrettante indicazioni specifiche sull'impegnativo lavoro di traduzione complessivo dei *Canti* di Leopardi, se non per le note del traduttore,⁴⁰ poste come premessa dell'edizione completa e riveduta dei *Canti*, già pubblicati nel 1987 per i tipi di La Dogana (Genève) col titolo di *Poèmes et fragments*. Si legga, a scopo esemplificativo, la traduzione dell'*Infini*:

L'Infini

Toujours tendre me fut ce solitaire mont,
Et cette haie qui, de tout bord ou presque,
Dérobe aux yeux le lointain horizon.
Mais couché là et regardant, des espaces
Sans limites au-delà d'elle, de surhumains
Silences, un calme on ne peut plus profond
Je forme en mon esprit, où peu s'en faut
Que le cœur ne défaille. Et comme j'ois le vent
Bruire parmi les feuilles, cet
Infini silence-là et cette voix,
Je les compare: et l'éternel, il me souvient,
Et les mortes saisons, et la présente
Et vive, et son chant. Ainsi par cette
Immensité ma pensée s'engloutit:
Et dans ces eaux il m'est doux de sombrer.

Una prima variazione che emerge in questa ri-traduzione del celebre componimento leopardiano, uno dei più antologizzati, in Italia e all'estero, si ha nella resa dell'aggettivo 'dolce' con 'tendre', scelta dissimile da quella di tutti gli altri traduttori dei *Canti* da noi presi in esame e che rende bene il senso metaforico del qualitativo italiano, accentuandone, forse, col richiamo alla tenerezza, la componente affettiva, di vicinanza anche emotiva col luogo evocato. Analogamente 'ermo colle' è reso con 'solitaire mont' che verrà fatto rimare con 'horizon'.

³⁸ M. Orcel, *Italie obscure*, cit., quarta di copertina. Mario Andrea Rigoni si è soffermato sui lavori di italianistica di Michel Orcel nel suo 'Michel Orcel e l'individualità italiana', in: *Lettere italiane*, LIII, 1 (2001), pp. 96-101.

³⁹ Ivi, p. 8.

⁴⁰ Cfr. M. Orcel, *Notes sur la traduction* in Giacomo Leopardi, *Chants/Canti*, traduction et présentation par Michel Orcel, préface par Mario Fusco, Paris, Flammarion, 2005, p. 21. Tutte le citazioni successive di queste *Notes* fanno riferimento a questa pagina. Analogamente le traduzioni da Orcel sono tratte da questa edizione.

Tutti i traduttori si trovano in difficoltà nel rendere ‘tanta parte dell’ultimo orizzonte’, qui si sottolinea che l’esclusione riguarda “quasi tutta” la visuale (‘tout... ou presque’), con la scelta, già di Char, di significare l’esclusione col verbo ‘dérobe’. Il guardo viene reso con ‘yeux’ e l’‘ultimo orizzonte’ diventa ‘lointain’.

La dittologia verbale ‘sedendo e mirando’ prevede un costrutto simile (laddove Char, ad esempio, aveva esplicitato diversamente i due verbi) con la sostituzione del verbo ‘sedersi’ a un altro termine che evoca invece il coricarsi, favorendo la contemplazione da una posizione distesa. Dei traduttori presi in esame solo Jaccottet mantiene la forma del doppio gerundivo. Correttamente Orcel individua il valore del ‘mi fingo’ leopardiano esplicitandolo con una perifrasi ‘je forme en mon esprit’, rendendo bene gli oggetti di questa vista con espressioni che danno l’idea del limite e del suo contrario (‘sans limites’, ‘surhumains’ e la perifrasi ‘on ne peut plus profond’ per il superlativo ‘profondissima’). In alcuni casi il traduttore si avvale di forme desuete come ‘j’ois’. La resa degli indicatori spaziali (‘questo’, ‘quello’ ecc.) costituisce una difficoltà per i traduttori dal francese in cui l’unico dimostrativo ‘ce’ può essere rafforzato da ‘-ci’ o ‘-là’ come avviene in questo caso (‘couché là’, ‘silence-là’) senza però ottenere la dialettica di vicinanza o lontananza dall’infinito presente nel testo leopardiano. ‘Il suon di lei’ è reso con ‘son chant’ e, leggendo lo studio critico di Orcel, *Il suono dell’Infinito*, si può capire come per il traduttore il richiamo “musicale” possa costituire il centro nevralgico del componimento.

La conclusione con la sequenza mirabile del perdersi nell’infinito è resa enfatizzando l’effetto di sprofondamento del pensiero già anticipata nel verso 8 della traduzione (con ‘défaillie’ riferito al cuore) e negli ultimi versi con la traduzione del verbo ‘annegare’ con ‘s’engloutit’ e con ‘sombrier’ nelle ‘eaux’ che rappresenta certo una variante al naufragio nel mare.

Nell’insieme emerge comunque che Orcel, rispetto agli altri poeti-traduttori novecenteschi presi in esame (Bonneyoy, Jaccottet, Char...) si mantiene più prossimo al testo di partenza⁴¹ similmente alla scelta già attuata dal poeta-traduttore Philippe Jaccottet, il quale però, tende ad assumere una posizione per lo più *cibliste* al contrario di Orcel che talvolta, nei *Canti*, introduce, a differenza di altri traduttori, dei termini arcaici o ‘peregrini’, preservando così l’alterità del testo tradotto, servendosi di alcuni effetti stranianti che coinvolgono l’originale.

Questa poesia è stata oggetto anche dell’attenzione critica di Orcel, autore del denso saggio *Il suono dell’infinito*. Sicuramente non consueta è la prospettiva adottata da Orcel per analizzare il celebre componimento. Egli osserva innanzitutto come ci si trovi di fronte alla sola poesia dei *Canti* dove non compaia il tema, tipicamente leopardiano, del dolore e che sembra invece sorto ‘da un *altrove* della parola’⁴² emerso in modo nuovo ed enigmatico al punto da aver suscitato le interpretazioni più varie, dall’esperienza religiosa al nichilismo, dal processo ironico alla regressione allo stadio prenatale. Orcel si propone allora, come novello Candide, di rileggere il testo da una prospettiva ingenua (fittiziamente aggiungeremmo noi), individuando il punto focale dell’idillio nella manifestazione del vento, elemento, secondo lo studioso, non

⁴¹ Secondo Ariane Luthi (‘Bonneyoy traducteur de Leopardi: (re)traduire l’Infinito’, in: *Revue de Belles-Lettres*, cxxix, 3-4 (2005), p. 102) nel caso di Orcel si potrebbe parlare di una ‘version interlinéaire’ in quanto ‘ainsi la ponctuation est-elle identique à celle du poème italien, et il ne reproduit pas seulement les huit “et”, mais les huit conjonctions se trouvent aussi au même endroit que chez Leopardi’. Simile è anche il parere di Mathilde Vischer, la quale così scrive: ‘La qualité de la traduction de Jaccottet est d’offrir un poème équilibré en français, tandis que la traduction d’Orcel, si elle ne donne pas un poème aussi riche du point du vue sonore, suit de manière plus précise “la lettre” du texte, en respectant les nuances de rythme et de sens’ (M. Vischer Mourtzakakis, *Philippe Jaccottet traducteur et poète: une esthétique de l’effacement*, Lausanne, Centre de Traduction Littéraire de Lausanne, 2003, p. 53).

⁴² Si cita da M. Orcel, ‘Il suono dell’infinito’, in: M. Santoro (a cura di), *Leopardi nella critica internazionale*, Napoli, Federico & Ardia, 1989, pp. 125-153.

sufficientemente approfondito nei pur numerosi studi critici su questo componimento. Dopo un dettagliato procedere argomentativo emerge che la vera chiave di volta del discorso è data dal significato del verbo ‘comparare’ nel verso 11 del testo leopardiano da non intendersi come ‘paragonare’, bensì come ‘accoppiare’, ‘unire’, ovvero percependo il vento in uno spazio indeterminato, il poeta “va comparando”, cioè unisce la ‘voce’ all’‘infinito silenzio’. Avviene quindi una:

trasmutazione, di cui il soggetto non è più la causa [...]: la voce del vento trasmuta l’infinito spaziale in ‘eterno’, vale a dire nel passato più remoto, nell’origine astratta del tempo. [...] E quindi si spiega l’annientamento felice nell’immensità, di cui non poteva logicamente rendere conto l’interpretazione tradizionale. È nell’immensità stessa di questa voce (‘questa immensità’), nella dismisura di questo suono primordiale, che il pensiero può abolirsi regredendo verso l’Origine in una percezione del tempo insieme sacrale e primitiva.⁴³

Da queste osservazioni tutta la poesia viene riletta alla luce dell’originario, del primordiale, operante entro la duplice poetica dell’idillio: quella del ‘vago’ e dell’indefinito e quella che Orcel chiama ‘del primitivo’. La poesia viene quindi analizzata ‘come luogo di una riattivazione dell’immaginazione originaria’ insieme infantile e primitiva che si esprime metaforicamente. Se poi si riflette che i principali “prodotti” dell’immaginazione primitiva e infantile sono le illusioni è possibile ulteriormente rendersi conto della portata dell’esperienza centrale, quella della Voce del vento.

L’ultimo aspetto a essere ampiamente analizzato in questo saggio è quello che associa i ricordi infantili a reminiscenze auditive o musicali. Orcel ricostruisce allora con acutezza una sorta di diario ‘acustico’ rintracciabile all’interno della produzione leopardiana, che motiva meglio la dialettica individuata nell’*Infinito* (‘voce - eterno / canto - principio del mondo’).⁴⁴ La musica, come espresso, ad esempio, in molti passi zibaldoniani permette un ‘ritorno all’antico’ e il suono viene inteso come fenomeno originario, ‘materia della musica’ stessa, intesa alla maniera di Wackenroder, come arte asemantica in quanto:

Le altre arti imitano ed esprimono la natura da cui si trae il sentimento, ma la musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona, ch’ella trae da se stessa e non dalla natura, e così l’uditore. [...] La parola nella poesia ec. non ha tanta forza d’esprimere il vago e l’infinito del sentimento se non applicandosi a degli oggetti, e perciò producendo un’impressione sempre secondaria e meno immediata, perché la parola, come i segni e le immagini della pittura e scultura, hanno una significazione determinata e finita. (*Zib.* 79-80).

La musica ‘arte dell’*infinito del sentimento*’,⁴⁵ dunque, che ha la capacità di “immergere” l’ascoltatore nell’abisso dell’indeterminazione del senso: è quanto proposto nell’*Infinito*, come confermato anche da altri versi dei *Canti*.⁴⁶

Un’insistenza verso tonalità che virano sempre verso il bianco, un chiarore che è quello nivale, ma anche rimando alla vecchiaia e quindi alla morte, percorre tutta la traduzione del *Canto notturno*, intitolata *Chant nocturne d’un berger errant de l’Asie*.

⁴³ Ivi, p. 130.

⁴⁴ Ivi, p. 138.

⁴⁵ Ivi, p. 151. Corsivi nel testo.

⁴⁶ Orcel (ivi, p. 152, nota 35) fa opportunamente riferimento a versi tratti da *Aspasia* (vv. 33-37 e 67-70) e soprattutto ai versi 39-49 di *Sopra il ritratto di una bella donna*: ‘Desiderii infiniti / e visioni altere / crea nel vago pensiero, / per natural virtù, dotto conceto; / onde per mar delizioso, arcano / erra lo spirito umano, / quasi come a diporto / ardito notator per l’Oceano: / ma se un discorde accento / fere l’orecchio, in nulla / torna quel paradiso in un momento’. Quest’ultima citazione, secondo lo studioso francese, avrebbe dovuto da tempo indirizzare i commentatori leopardiani verso un’interpretazione dell’*Infinito* come esperienza musicale.

Per tradurre ‘in sul primo albore’ (v. 11), ad esempio, Orcel sceglie l’espressione ‘aux premières blancheurs’ e ancora il ‘vecchierel bianco, infermo’ del verso 21 è un ‘vieillard fragile et blanc’; per rendere l’ultimo appellativo rivolto alla luna ‘candida luna’ (v.138) si ha il ricorso al medesimo aggettivo (‘blanche Lune’). Questi riferimenti che, fedeli al testo leopardiano, privilegiano comunque questo preciso tratto cromatico (sulla cui semantica si è accennato nei discorsi sulla neve) precisano lo sfondo invernale, di freddo e ghiacci (e naturalmente ‘glace’ è pure fittamente ricorrente in questi versi), proposto in più luoghi del *Canto*, allineandosi, al tempo stesso, alle scelte di altri traduttori leopardiani.

Per il resto, di questa traduzione, si segnala la scelta di rendere ‘tedio’ con ‘ennui’ e si riporta il verso finale del testo ‘jour funèbre est pour qui naît le jour natal’ che traduce il celebre ‘è funesto a chi nasce il dì natale’. Si verifica poi un inevitabile impoverimento del testo di partenza, soprattutto nella resa degli effetti fonici che conferiscono una particolare semanticità alla rima in *-ale* posta alla fine di ogni stanza e non riprodotta nelle traduzioni francesi. Da questi esempi emergono molte peculiarità di Orcel traduttore, attento al rispetto della lettera e insieme in grado di trovare soluzioni originali per il testo di arrivo.⁴⁷ Il suo volume dei *Canti* è arricchito inoltre da un’introduzione e da note di commento alle singole poesie. Dopo la prefazione di Mario Fusco, che ha la funzione precipua di introdurre Leopardi al pubblico francese, vi è il saggio di Orcel dal titolo *Leopardi et le procès des formes*.

Riprendendo alcune linee interpretative già suggerite in contributi precedenti,⁴⁸ lo studioso si sofferma sul significato del titolo *Canti*, insistendo molto sull’elemento musicale presente in questa raccolta. Dal *Risorgimento* in cui sono evidenti le vestigia metriche e linguistiche dello stile metastasiano e quindi dei libretti d’opera, alla ‘réactivation massive de la forme canzone’,⁴⁹ prevalente dal punto di vista quantitativo, dall’uso della canzonetta e della terza rima. Le forme classiche sono innovate da Leopardi dall’interno, sia dal punto di vista metrico quanto soprattutto da quello contenutistico aprendo la strada, ad esempio, al lessico dell’indefinito.

Spunti critici abbastanza divergenti rispetto al panorama di studi consueto si trovano anche in *Ombres du plaisir. Entretien avec Michel Orcel*, un’intervista pubblicata nel numero monografico dedicato a Leopardi della rivista ‘Europe’. Orcel, rispondendo alle domande di Jean-Baptiste Para, comincia col ridimensionare la leggendaria precocità leopardiana, frutto, a suo giudizio di una certa agiografia leopardiana, ritenendo il piccolo Giacomo certo intellettualmente molto dotato, ma insistendo molto sull’iniziale erudizione più che sulla sua precoce genialità, come poteva invece averla avuta Mozart o Rimbaud. Dal punto di vista specificamente poetico, infatti, il primo importante testo teorico, il *Discorso di un italiano sulla poesia romantica* si data al 1818, quando Leopardi aveva venti anni e il primo vero capolavoro poetico è *L’infinito* del 1819.

Orcel si propone di sfatare inoltre l’idea dei traumi infantili subiti dal piccolo Giacomo di cui suppone invece un’infanzia complessivamente felice e gioiosa. E anche quando, intorno ai dodici anni, si trova già in preda a ossessioni religiose e a una smania

⁴⁷ M.A. Rigoni, nel suo articolo ‘Michel Orcel e l’individualità italiana’, cit., p. 98, nota come ‘la concreta sensibilità poetica e verbale di Orcel [...] riesce talvolta a conservare nella traduzione persino ciò che ordinariamente non è traducibile da una lingua in un’altra, ossia il ritmo, balza agli occhi di chiunque legga la sua versione dei *Canti* di Leopardi: nel tentativo felice di prendere il passo dell’originale, essa può rassomigliare sotto certi aspetti alla bella versione che Pierre Klossowski ha dato dell’*Eneide*’.

⁴⁸ Cfr. almeno M. Orcel, *Langue mortelle*, Paris, L’Alphée, 1983 (soprattutto capitolo III, ‘Le son de l’Infini’, pp. 124 e segg.).

⁴⁹ Id., *Leopardi et le procès des formes*, in G. Leopardi, *Chants/Canti*, cit., p. 13.

quasi compulsiva di sapere, è capace di scrivere, per l'Epifania, una lettera impertinente e scherzosa a un amico del padre.

Un rammarico di Orcel è inoltre costituito dal fatto che nonostante sia stato compiuto qualche tentativo di offrire un contributo di impostazione analitica su Leopardi,⁵⁰ non esiste ancora un vero e proprio studio psicocritico. La malinconia è intesa dallo studioso 'du côté du vrai' che gli permette di far sì che la sua soggettività si ponga come prototipo della *Décadence* baudelairiana e di istanze più universali. In questo scenario l'idillio inteso secondo l'etimo greco come 'petite image' non è più possibile entro un'esistenza priva di immagini. A questo punto intervengono semmai le illusioni e quindi la speranza, che in Leopardi sono saldamente intrecciate sul piano speculativo col desiderio e l'amore di sé.

Nella sua opera di diffusione dell'opera leopardiana Orcel si è peraltro dedicato anche alla prosa, mostrando il 'petit théâtre philosophique' delle *Operette morali* nel volume intitolato *Six petites pièces philosophiques* in cui traduce sei operette.⁵¹ Ben articolata appare la prefazione in cui Orcel presenta quest'importante opera leopardiana, scandita da alcuni punti di approfondimento: dalla scomparsa progressiva delle illusioni, espressa attraverso il ricorrente *topos* del deserto all'equivalenza stabilita tra *Désire malheur*, sino al considerare il *Dialogo della Natura e di un Islandese* come il romanzo autobiografico che Leopardi non riuscì mai a scrivere. E ancora ben approfondite sono le pagine dedicate al 'soleil noir' della Morte nel *Coro dei morti*, considerato da Orcel, come si diceva, una delle poesie più belle e inquietanti non solo del Recanatese, ma di tutto il secolo e alla composizione di 'poésie en prose' in alcuni passaggi delle operette.

Acuta è anche la sua lettura dell'*Elogio degli uccelli* solo erroneamente considerate un intermezzo euforico entro il quadro desertico delle *Operette*. Orcel dimostra invece, con puntualità di rimandi, che l'*Elogio* è l'esempio di una 'création fictionnelle dans le désert des illusions' ottenuta attraverso la forma più sofisticata, cioè l'ironia. Anzi, precisamente, attraverso la parodia esatta e raffinata dell'encomio, dell'elogio greco, come avviene nell'*Elogio della mosca* di Luciano che è considerato una fonte delle *Operette*.

In un paio di casi anche Orcel fa riferimento al motivo glaciale associato a Leopardi: circolarmente all'inizio e alla fine della sua penetrante prefazione alle *Operette*. Dapprima precisando la particolare forma di classicismo, anzi di 'hellénisme' in Leopardi in termini di 'glaciale componction' e alla fine, a proposito del *Cantico del Gallo silvestre*, con l'evocazione di un cosmo 'froid' tra un 'silenzio nudo' e una 'pace profonda'. Tracciando, infine, le conclusioni del suo lavoro, il critico-traduttore francese individua in questo fondamentale lavoro di Leopardi un saggio di filosofia morale orientata, sul piano collettivo, verso la solidarietà (senza però alcuna speranza) contro il male dell'esistenza incarnato dalla Natura indifferente e distruttrice, e sul piano individuale, verso una quiete (senza illusione) tendente all'atarassia, all'annichilimento del desiderio.⁵²

Per poi così concludere parlando a proposito dei vari testi che compongono l'opera:

Toutes ne sont pas également bouleversantes, mais le plupart réussissent ce tour de force: animer en quelques pages des figures allégoriques ou enfantines, voire infantiles, dans une mise

⁵⁰ Cfr. G. Amoretti, *Poesia e psicanalisi: Foscolo e Leopardi*, Milano, Garzanti, 1979 e soprattutto E. Gioanola, *Leopardi, la malinconia*, Milano, Jaca Book, 1995.

⁵¹ Si fa riferimento a G. Leopardi, *Six petites pièces philosophiques*, choisies, présentées et traduites de l'italien par M. Orcel, Cognac, Le temps qu'il fait, 2009.

⁵² Cfr. M. Orcel, *Preface* a Giacomo Leopardi, *Six petites pièces philosophiques*, cit., p. 18.

à feu de la Raison comme puissance de destruction, sans que cette opération puisse jamais être isolée de son travail littéraire – linguistique et rhétorique –, où le capital séculaire se dépose pour former une image impitoyable de la modernité: le classicisme comme instrument de subversion.⁵³

Dall'accostamento tra Bonnefoy e Orcel si delinea una particolare visione della penisola italiana *entre-deux*, bifronte, che guarda con ammirazione e acume critico all'Italia monumentale come a quella narrativa, contemperando questi aspetti con una visione lucida e disincantata, non dimentica dei suoi aspetti più contraddittori. Risulta inoltre efficace il confronto tra le diverse poetiche traduttorie dei due autori, soprattutto per il comune caso di Leopardi: più libere e *target-oriented* le versioni di Bonnefoy; maggiormente aderenti al testo e caratterizzate da notevole acribia quelle di Orcel. Il poeta di Tours si pone comunque come traduttore "occasionale" del Recanatese, selezionando il *corpus* da tradurre sulla base del suo gusto personale e di una profonda consentaneità del sentire, concedendosi spesso delle variazioni che sono veri e propri intarsi di alta poeticità. Orcel si dedica invece a un lavoro sistematico di traduzione dell'intera silloge dei *Canti*, prevalentemente *source-oriented*, realizzando un prodotto letterario di qualità che è divenuto oggi un punto di riferimento per i lettori e studiosi francesi di Leopardi, per il rigore e la sua capillare diffusione in Francia presso biblioteche e librerie.

La biplanarità di approccio che si è seguita nella stesura di questo contributo ha permesso di evidenziare come da due percorsi traduttori ben diversi ed egualmente originali e sapienti si generi un fecondo terreno comune di riflessioni critiche che porta Bonnefoy a rileggere, secondo la semantica della speranza, alcune poesie leopardiane come il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*; dal canto suo Orcel critico interpreta *L'Infinito* e altri componimenti dei *Canti* secondo una prospettiva musicale, individuando al tempo stesso l'appartenenza di Ariosto-Tasso-Leopardi a una medesima e continuistica linea letteraria, caratterizzata dalla 'défaillance de l'illusion', fondamentale per il processo di formazione della coscienza moderna italiana dal Rinascimento al Romanticismo.

Parole chiave

Bonnefoy, Orcel, Italia, Leopardi, traduzioni

Novella Primo è dottore di ricerca sia in Italianistica (2002) che in Francesistica (2012), attualmente titolare di un assegno di ricerca in Letterature Compare presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania. Ha conseguito l'abilitazione scientifica nazionale (ASN) alla seconda fascia della docenza universitaria nei settori concorsuali 10/F1 "Letteratura italiana, critica letteraria e letterature compare" e 10/F2 "Letteratura italiana contemporanea".

Si è occupata in sede critica di Giacomo Leopardi (su cui ha pubblicato tre studi monografici), Primo Levi, Quasimodo, Jaccottet e Bonnefoy. Altri contributi sono stati dedicati a questioni di traduttologia nonché all'opera della scrittrice-pittrice Lalla Romano, studiata secondo una prospettiva di comparazione con l'*Ecocriticism*, la medicina narrativa e la fotografia.

⁵³ Ivi, p. 19.

Dipartimento di Scienze Umanistiche
Università degli Studi di Catania
Monastero dei Benedettini, Piazza Dante 32, studio n. 258
Catania (Italia)
primonove@gmail.com

SUMMARY

Italie obscure or Une terre pour les images?

The Italian Art and Literature of Bonnefoy and Orcel

Within the very wide panorama of contemporary French literature, Yves Bonnefoy (1923-2016) and Michel Orcel (born in Marseille in 1952) are two paradigmatic examples of the multi-faceted interest beyond the Alps towards Italy and its culture, evident in both writers as regards to essay writing, translation and the consequent metatranslative reflections, as well as in their creative productions. Despite the unavoidable differences in education and poetics, both scholars are comparable due to the common interest in the same Italian men of letters, for example Ariosto whose *Orlando Furioso* was translated by Orcel and finely interpreted by Bonnefoy – and particularly Leopardi, of whom both French authors have offered brilliant poetic translations and original essays. Considering some of their critical contributions to Italian art and literature (including Orcel's, *Italie obscure*, 2001 and Bonnefoy's, *Une terre pour les images*, 2005), the essay investigates the unique characteristics of the Italian landscape, on a natural and artistic level, which emerge from the writings of the two French authors so far examined.

Eco-Pusterla A semantic-stylistic analysis of *Bocksten*

Alice Loda

Adesso sì, sorella, e più di prima,
se guizzi disperata tra scoli d'atràzina
e getti d'olio vischioso;
o se colpisci di coda, estenuata,
la carezza dell'onda di fosfati che s'annera
sulla ghiaia della riva [...]¹

When Fabio Pusterla depicts the eel of the Rhine – a more-than-human sibling who struggles to snatch a breath while moving through the polluted waters of the river, in the aftermath of the Schweizerhalle environmental tragedy – he is indeed speaking about himself, and humanity as a whole. The path that the poet had undertaken in *Bocksten*, and which culminates in this poem, had brought him to the conclusion that what remains for human and more-than-human crowds alike is a glimpse, an intuition of the presence and smell of the sea, a memory of freedom, which is equal for all the creatures on earth.

This powerful image from *Bocksten*, one of the masterpieces of contemporary italophone ecopoetry, allows me to introduce the main theme of this study: that of the progressive development of an ecocentric and ecological voice within contemporary poetics, and of its embodiment in the verse of one of the most prominent italophone voices. Although the primary sources analysed are exclusively in Italian, the italophone tradition will not act as a rigid and impassable critical barrier in the ensuing explorations. On the contrary, ecopoetry is read as a phenomenon based in a constitutive translocal and translingual interconnectedness, and as a trajectory profoundly shaped by relational dynamics, which are primary actors in the present literary, cultural, and material space.²

¹ *L'anguilla del Reno*, in: F. Pusterla, *Bocksten*, Milan, Marcos y Marcos, 2003, p. 85. All excerpts presented herein are from this edition. Individual poems are identified with a progressive number following the order of their appearance in the book, accompanied by the indication of line numbers if only a portion of text is quoted.

Acknowledgments: This article is part of a project on Italophone ecopoetics which was funded by the University of Technology of Sydney, School of International Studies Seeding Grants in 2018. I would like to thank Dr Emma Barlow who worked at the project as a Research Assistant and Associate Prof. Ilaria Vanni who provided extensive feedback on a first version of the article.

² For the notion of translocality see S. Slovic, 'Translocalità. La nozione di luogo nell'ecocritica contemporanea', in: C. Salabè (ed.), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Rome, Donzelli, 2013, pp. 27-42. In this chapter, Slovic defines translocality as a notion that encompasses the specificity of places and the trajectories that connect them to other places. It is within this nuance that the notion is employed herein.

My investigation opens with a section that builds the framework and constitutes a foundation for the ensuing textual analysis. This critical discourse, which covers various recent scholarly trajectories in ecopoetics and ecocriticism, is then allowed to interact with three key-concepts tailored to my case study: receptivity, intertextuality, and translation. These concepts foreground Pusterla's work in fundamental ways, and – most crucially for this discourse – have a significant impact on the agglomeration and progression of an ecological intention in his poetry.

As I explain below, the concepts of receptivity, intertextuality, and translation are related to Pusterla's renowned attitude towards deep listening and reading, qualities that have moulded the author's poetic performance since its beginnings. Pusterla is, in fact, a philologist (trained at the University of Pavia, one of the most rigorous philological schools in Italy), as well as a literary translator from French. Both these aspects are inextricably connected to his poetic practice in a way that, I argue, deserves critical attention beyond the examination of individual textual influences, and requires assessment on a systemic level. In fact, whilst the acts of reading and listening are always constitutive of poetic practice, the relational quality of Pusterla's versification is somewhat accelerated. In the following paragraphs, I connect this receptive attitude to the ecocentric nature of Pusterla's work, while ecocritical frameworks provide a basis for the analysis of implications on a more comprehensive ground.

In a second part, this study moves from the theoretical context to the verse itself, presenting a close reading of the poetry collection *Bocksten*, one of Pusterla's early works, first published by Marcos y Marcos in 1989 and then re-issued by the same publisher in 2003 without substantial variants. *Bocksten* is not the only book, amongst Pusterla's writings, to foreground an environmental path. In fact, ecocentric trajectories are significantly explored, developed, and strengthened by the author in ensuing works, and they inform more generally the poet's main epistemological research. *Bocksten* represents, however, a critical step in the unfolding of Pusterla's ecopoetic discourse, mostly because it chooses to focus on one crucial liminal character, a fossil-man, who translates within his own transformative and relational body the constitutive mutual embeddedness of human and non-human as well as the foundational interconnectedness that characterises the environment. An analysis that wishes to reframe Pusterla's works within the theoretical realm of ecopoetry, needs, as such, to engage first and foremost with this early and fundamental juncture.

The analysis of *Bocksten* is oriented towards rhythmical and figurative aspects. Rhythm is here conceived, in Meschonnic's terms, as the main carrier of meaning in a poetic discourse, the historicisation of a subject in a language-history.³ As such, particularly in the wake of recent crucial studies in ecopoetics, it is regarded as one of the pillars of Pusterla's ecopoetic performance.⁴ The rhythmical analysis expands on polyphony, in order to let emerge the ways in which dialogic structures facilitate a decentring of subjectivity. This process supports the poet in illuminating outwards-facing interconnected realities over inwards-facing ones, following a trajectory that Susanna Lidström and Greg Garrard have defined as 'ecophenomenological'.⁵ An ecophenomenological poetic mode is characterised first of all by an ability to observe, listen, and give voice to what is outside of the individual subject, attributes which are consistently at the centre of Pusterla's research.

³ H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1963.

⁴ See C. Scott, 'Translating the nineteenth century: a poetics of eco-translation', in: *Dix-Neuf*, 19, 3 (2015), pp. 285-302.

⁵ S. Lidström & G. Garrard, "'Images adequate to our predicament': ecology, environment and ecopoetics", in: *Environmental Humanities*, 5, 1 (2014), p. 37.

This study also expands on the figurative level, and highlights the progressive clustering of what I define as transitional imagery in *Bocksten*. Transitional imagery refers to poetic embodiments of crossings and transformations, such as portrayals of interspecies transitions, and intersections between different elements and matters. This section demonstrates that the transitional imagery, and in particular the personifications, scaffold in Pusterla's work a fluid and dialogic understanding of the human, conceived of 'not as an atomistic individual engaged in the world as a resource for consumption and self-assertion, but as part of a greater living identity'.⁶ The frequency and centrality of transitional imagery also indicates the growth of an 'environmental' stream in Pusterla's poetry. Lidström and Garrard consider environmental poetry as an aesthetic discourse permeated by a relational idea of the world, wherein the social and natural systems, including language and nature, are considered to be intertwined. These systems are conceptualised as constantly co-determinising and co-generating realities, as opposed to a conventional essentialised and binary understanding.⁷

After expanding on all the above trajectories, this article closes with a paragraph that summarises the results of the analysis, signals possible ways forward, and restates the centrality of poetry, within the present environmental and ecocritical discourse, in reimagining the world as a more equitable, interconnected, and inclusive space.

Ecopoetry

The analysis of Pusterla's environmental and ecocentric progression allows us an insight into the capsizing of perspective that has occurred, within and beyond italophone poetics, towards the end of the last millennium and in the first two decades of the current. A dynamics of dismantling of monological subjectivities was already and notoriously in action in European poetry from at least the second half of the twentieth century, and led to many postmodern diffractions, while authorial attention progressively shifted from subject to objects.⁸ In the dominant aesthetic discourse, however, the non-human (and the objects within it) functioned primarily as the correlative objective of the human; that is, as a tool for enquiring about the nature of human emotions or the human's status and positioning.⁹ The epistemological question maintained overall an anthropocentric direction, and a deep ecological discourse was still not at the forefront of most influential poetics.

Between the last two decades of the past century and the present time, poetic expression underwent a significant mutation, recording the emergence of many deeply relational poetics, characterised on the whole by a more radical decentring of the human and a repositioning of its experience within an interconnected environment. Many scholars have explored this transition (or a part of it) within italophone poetics, tracing a number of expressions that arose post-Montale as the point of departure for an aesthetic turn. As will be seen, however, this turn has been described in diverse terms and mostly outside of ecocritical frameworks. Maria Antonietta Grignani, for instance, has individuated a series of common traits within what she calls the italophone poetics of 'the end of the millennium', traits that I identify as ecocentric: an inclination towards a self-reduction of the lyric subject, a focus on objects, and, most crucially, an understanding of language as 'mezzo imperfetto di un perpetuo

⁶ T. Clark, *The Cambridge introduction to literature and the environment*, New York, Cambridge University Press, 2011, p. 2, quoted in Lidström & Garrard, "Images adequate to our predicament", cit., p. 38.

⁷ Ivi, pp. 44-46.

⁸ See for instance M. Cavadini, *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica: Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla*, Milan, Marcos y Marcos, 2004.

⁹ See G. Belletti, 'Cosa perde l'io: le istituzioni letterarie e la poesia di Fabio Pusterla', in: *Poetiche*, 11, 1 (2009), pp. 144-145.

desiderio di approssimazione all'altro da sé'.¹⁰ According to Grignani, Pusterla is one of the main protagonists of this turn.

Other critical categories have been advanced to describe this recent shift. Fabio Moliterni, for instance, has argued for the progressive growth within the italoophone scene of a 'poetics of attention', which in his view is particularly visible in a series of works published over the past three decades, including some of Pusterla's books.¹¹ According to Moliterni, these poetics make a sharp turn towards *attenzione*, a critical notion that points to receptivity as a foundational quality. Moliterni indicates polyphony, dialogism, metapoetic reflection, loss of metaphysical tensions, lyric use of everyday objects, and crossings from the individual to the collective as some of the common traits of these poetics. As we shall see, all of these characteristics thoroughly permeate Pusterla's poetry, and foreground his ecocentric path.

On the whole, ecology provides a framework through which to read these features – and thus the aforementioned authorial turn – as a systemic trajectory, which is active translocally and well beyond the italoophone field. Grignani suggests some transnational paths and connects this turn to the dramatic increase in communications and contacts which led, towards the end of the millennium, to an unprecedented circulation of information and consequently of environmental awareness.¹² Moreover, the worsening of living conditions for all life on the planet pushed the authors of this generation to confront the damage caused and the dangers posed by humans, as such to reflect on responsibilities towards a shared interconnected ecosystems. If literary expression can be conceptualised as a "sensorium" of historical processes – both social and ecological',¹³ then it is clear that the trajectory of a consistent part of the present *poesia civile*, in a time of unprecedented environmental crisis, revolves around an anti-anthropocentric mission, and aims to illuminate dynamics of co-existing and co-becoming within the environment as key processes for understanding the world.

In this study, I reframe all these trajectories within the realm of ecopoetry. But what is ecopoetry? An effective synthesis of various definitions is provided by J. Scott Bryson.¹⁴ Despite the array of nuances, the scholarly discussion summarised by Bryson individuates a series of common features in environmentally-oriented and ecological literatures, which includes the focus on relation, interrelation, and feedback, the presence of the non-human as more than a background, and the insistence on human accountability in the face of the crisis.¹⁵ Bryson himself, building on previous scholarship, elaborates a definition that points to a continuity between ecopoetry and traditional nature poetry:

Ecopoetry is a mode that, while adhering to certain conventions of traditional nature poetry, advances beyond that tradition and takes on distinctively contemporary problems and issues.¹⁶

Bryson then goes on to individuate three characteristics that are foundational to contemporary ecopoetry: the presence of an ecological and biocentric perspective that is able to acknowledge the interdependent nature of the world; an anti-hierarchical

¹⁰ M.A. Grignani, *Lavori in corso: poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Modena, Mucchi, 2007, p. 129.

¹¹ F. Moliterni, 'La nuova poesia dell'attenzione. Su alcuni poeti italiani contemporanei', in: *The Italianist*, 26, 1 (2006), pp. 114-154.

¹² Grignani, *Lavori in corso*, cit., p. 121.

¹³ S. Iovino, 'Sedimenting stories: Italo Calvino and the extraordinary strata of the Anthropocene', in: *Neohelicon*, 44, 2 (2017), p. 316.

¹⁴ J.S. Bryson, *The west side of any mountain: place, space, and ecopoetry*, Iowa City, University of Iowa Press, 2005.

¹⁵ Ivi, pp. 1-2

¹⁶ Ivi, p. 2.

disposition in exploring human-non-human relationships; and a scepticism towards the hyperrationality of an over-technologised world. With the first two factors being highly prominent (and the third being present if in a more implicit way), Pusterla's poetry is easily located within this translocal ecopoetic horizon.

While taking into account these seminal readings, this study aims to engage fluidly with the notion of ecopoetics, considering it to be an intersection of authorial dispositions (typical of the ecocritical turn mentioned above) and interpretative tools (that is, a way to analyse texts in their relational, trans-subjective, and most importantly more-than-human qualities). The latter is a critical operation that has led to the reassessment of many pre-modern and modern poetics, revealing more about the evolution of ecocentric thought across the centuries.¹⁷ Particularly effective, for instance, has been the recent ecocritical exploration of the works of Giacomo Leopardi, an author that I consider the main precursor of many contemporary materialist and environmental poetics, and a significant influence on Pusterla.¹⁸

Tracing ample diachronic trajectories within the realm of ecopoetics is thus not only possible, but also extremely productive. Yet the authors of Pusterla's generation maintain a distinctiveness of gaze that needs to be acknowledged. Textually, this is reflected in the radical amplification of relational and trans-subjective features, which are impacted in these works by increased environmental awareness and direct observation of an unprecedented crisis. When exploring the ecocritical qualities of Italo Calvino's narrative works, Serenella Iovino spoke about Calvino's intuition regarding the irreversible consequences of the 'great acceleration', a phase of unprecedented 'growth' and environmental exploitation that was happening before the author's very eyes while he was compiling his narrative works.¹⁹ The devastating effects of this acceleration – which in Italy meant reckless construction, including in zones with high hydrogeological instabilities, as well as water, soil, and air pollution, as counterparts to rapid and poorly-planned industrial development – is mostly sedimented in the author's imagery as the *intuition* of a future catastrophe. This intuition led to the formation of a number of ecocentric concentrations in Calvino's work, including a focus on human-non-human interconnections, that prefigure the present ecocritical turn. What differentiates authors like Calvino from authors like Pusterla in environmental terms, however, is that while for the former the crisis is still primarily a perception, a presentiment, for the latter it is a reality to be observed and acknowledged every day. It is thus the *intensity* of the crisis that has dramatically changed in recent ecopoetics, wherein authors are increasingly presented with the urgent need to formulate individual and collective responses to that crisis.

Whilst ecopoetry provides a guiding point for the analysis, further critical notions may lend additional support to this brief contextualisation. The afore-mentioned concepts of 'ecophenomenological' and 'environmental' poetry, for instance, as introduced by Lidström and Garrard, provide two fundamental vectors for the framing of Pusterla's work.²⁰ The first indicates a poetic mode that pursues an erasure of subjectivity in order to allow the outward reality to speak. The second points instead to a dismantling of ontological borders and conventional power dynamics between subject and alterity, society and nature, human and non-human, in works that embody interconnected and co-determining ecologies. Pusterla's verse moves continually across these two trajectories, with *Bocksten* acting as a fundamental point of

¹⁷ See for example N. Scaffai, *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*, Rome, Carocci, 2017.

¹⁸ See the special issue edited by P. Ceccagnoli & F. D'Intino: "'Eco-Leopardi". Visioni apocalittiche e critica dell'umano nel poeta della Natura', in: *Costellazioni*, 10 (2019).

¹⁹ Iovino, 'Sedimenting stories', cit., p. 316.

²⁰ See notes 5 and 7 above.

connection between them.

Material ecocriticism, and in particular the work of Serenella Iovino and Serpil Opperman, provides the current analysis with the pivotal notion of ‘storied matter’, a notion that conveys the idea that stories and narratives are physically inscribed in matter itself.²¹ According to this conceptualisation, the land itself can tell a story, and can be read as a text:

Material ecocriticism heeds the stories inbuilt in matter – in all matter, from cells to ecosystems, from historic landscapes to gendered bodies and their social constructions. All of these material things are creatively expressive: They are ‘storied matter’ in which collectives of human and nonhuman actors intersect and whose existence is in mutual dependence and determination.²²

Pusterla’s reader will immediately perceive the consonance between these words and his poetics, which since its beginning has pursued the unveiling of trans-subjective and trans-human stories embedded in the observed reality, and especially in its peripheries. In the following three sections I shall explore some of the trajectories and modes in which this process takes place.

Receptivity

With the term receptivity, I allude in this study to an authorial position which is based, first and foremost, on the ability to perform an insightful observation and listening of the outward reality and its constitutive balances. The notion of receptivity can be used as a *fil rouge* to traverse Pusterla’s work and intellectual path. Born in the canton of Ticino, the italophone region of Switzerland, Pusterla grew up in Chiasso, a town sprawled directly at the border with Italy. This *frontaliera* position had a significant impact on his aesthetic research, which is foregrounded by a fluid conceptualisation of borders.²³ Pusterla’s intellectual itinerary developed across a territory extending from Ticino to nearby Lombardy. Articulated across two distinct countries, this territory is part of an ecoregion comprising a continuity of landscapes, languages, and colours that will come to distinguish the author’s emplaced yet translocally-connected poetics.²⁴ As John Charles Ryan points out, ecoregional frameworks – as opposed to ‘national’ human-oriented ones – offer the chance to formulate ‘alternative ecocultural imaginaries and relational possibilities’.²⁵ Hence, ecoregional thinking is a productive space in which to contextualise Pusterla’s liminal and ecocentric poetics.

From the start, Pusterla’s verse has stood out because of its focus on outwards realities and its attempts to let what is outside of the subject speak; that is, for its ‘trans-individual’ qualities.²⁶ The poet himself explains in an interview: ‘l’esistente, ossia ciò che esiste al di fuori di me, attorno a me, è forse il territorio che mi interessa maggiormente esplorare’.²⁷ Landscapes, and especially mountain environments, with their catalogue of plants and creatures, participate in the verse’s construction, which is foregrounded by increasing identification between form and nature.²⁸ Within a poetry that consistently pursues symbiosis with nature and objects, Pusterla is

²¹ S. Iovino & S. Oppermann, *Material ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014.

²² S. Iovino, *Ecocriticism and Italy: ecology, resistance, and liberation*, London, Bloomsbury, 2017.

²³ See F. Pusterla, ‘L’Inferno è non essere gli altri. Scrittura poetica, traduzione e metamorfosi dell’io’, in: *Quaderns d’Italià*, 7 (2002), pp. 23-29.

²⁴ For the significance of ecoregions in the contemporary ecocritical discourse see D.A. Finch-Race & V. Gosetti, ‘Discovering industrial-era francophone ecoregions’, in: *Dix-Neuf*, 23, 3-4 (2019), pp. 151-162.

²⁵ J.C. Ryan, ‘Foreword: ecocriticism in the age of dislocation?’, in: *Dix-Neuf*, 23, 3-4 (2019), p. 3.

²⁶ Lidström & Garrard, “‘Images adequate to our predicament’”, cit., p. 49.

²⁷ T. Fratus, ‘Pusterla, poesia è paesaggio’, in: «Il manifesto», 6 June 2019.

²⁸ On form and nature in poetry see D.A. Finch-Race & J. Weber, ‘The Ecocritical stakes of French poetry from the Industrial Era’, in: *Dix-Neuf*, 23, 3-4 (2019), pp. 159-166.

attracted by non-human actors that are conventionally considered peripheral – including rocks, plants, insects, daily objects, and micro-organisms – whose qualities and hidden stories are revealed and placed at the centre of the scenes. The author himself expands on this point:

Credo di aver capito che a colpirmi, delle realtà che incontro, sono soprattutto due cose: la marginalità degli oggetti, cioè il loro apparire quasi casualmente ai margini del quadro d'insieme, mai al centro; e le connessioni impreviste che si possono stabilire fra di loro.²⁹

The 'storied matter' is thus what attracts his gaze, while poetic language is used eco-phenomenologically by the author to liberate objects and creatures from anthropocentric superstructures, and come closer to their material truth.

Scholars have pointed out that Pusterla's books of poetry, amongst which nine major publications stand out in particular, can be considered *anti-canzonieri*.³⁰ In other words, they lack a cohesive narrative structure, and favour instead an aesthetics of fragmentation, which acts primarily as the mimesis of a disaggregated, fragile, and precarious observed reality. Broadening the perspective to embrace the whole of Pusterla's poetic path, we can argue that the focus on the fragment is the figurative counterpoint and the embodiment of the poet's attraction to the peripheral, and that receptivity may be considered the ideal frame or macrotext within which to examine his whole oeuvre. While slightly shadowed in the first collection, which was still permeated by a dominant rage and by expressionist deformations, receptive qualities – conceptualised as an ability to listen to, read, and transparently translate the stories of the matter – are magnified in *Bocksten* and are further refined in the ensuing collections.

This progression towards receptivity materialises over time along a specific aesthetic path, which involves the mobilisation of some of the conventional coordinates of poetic writing. The first component of this process engages with Pusterla's distinctive more-than-human treatment of time. As scholars have pointed out, the poet measures his experience – with increasing intensity – within a more-than-human geological time rather than a human-historical one.³¹ As such, representations of erosions, continent separations, rock formations, sedimentations, and fossilisations are particularly frequent, while human history is re-read within a more-than-human perspective. As it is for other poets such as Seamus Heaney, the function of recontextualising human history within a geological one is performed by a *revenant*, a fossil-man, whose trans-human nature facilitates an opening of the diachronic horizon.

A second component of the progression of receptivity relates to a gradual increase in sensual, onomatopoeic, polyphonic, and mimetic effects within the diction, in a system where syntax is a pivotal element. In this context, Andrea Acribo has pertinently spoken of a *sintassi presentativa*, a notion which points to the poet's desire to infuse his modules with transparency and clarity, and which as such encompasses his favouring of parataxis, lists, nominalisations, accumulations, and the overall use of plain diction, all elements that reinforce identification between form and nature.³² Moreover, Pusterla's treatment of syntax, especially when articulated in extended forms such as in the case of *L'anguilla del Reno* quoted above, has been read as an

²⁹ T. Fratus, 'Pusterla, poesia è paesaggio', cit.

³⁰ A. Acribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Rome, Carocci, 2007, p. 23, cited in B. Manetti, 'Il «libro del figlio»: *Bocksten* di Fabio Pusterla', in: S. Stroppa (ed.), *La poesia italiana degli anni ottanta. Esordi e conferme. II*, Pensa Multimedia, Lecce, 2017, pp. 211-233.

³¹ See Manetti, 'Il "libro del figlio"', cit., p. 229.

³² Acribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, cit., p. 115.

embodiment of 'resistance', a keyword that Iovino has convincingly located into the realm of eco-literature, together with the concept of 'liberation'.³³ On the whole, this constitutive attention to receptivity both nourishes and is nourished by two further ecopoetic components that I shall briefly address below: intertextuality and translation.

Intertextuality

Many scholars have worked on intertextuality in Pusterla, tracing the influence of several authors in his diction, and especially of the poet laureate Eugenio Montale, one of his main interlocutors since the beginning of his poetic career.³⁴ Here I will not enter into the discourse on textual coincidences, preferring instead to discuss how intertextuality acts as a system within Pusterla's verse, and contributes to the empowerment of its ecocentric qualities. Julia Kristeva notoriously conceived of intertextuality as a mingling of textual and socio-historical aspects, separating it from the concept of intersubjectivity, which points instead to ideological-emotional consonances between authors.³⁵ Based on both textual evidence and Pusterla's own interventions, I argue that it is the first rather than the second aspect that is persistently active in his work and possesses a generative potential within ecopoetic frameworks. In fact, Pusterla's intertextuality does not act as a phenomenon of semantic transfer across allusion, nor as mere citationism or a declaration of ideological-emotional consonance. Rather, it serves as a reagent that allows the relational, hybrid, and trans-historical qualities of the written word to emerge. Pusterla himself refers to chemical reactions when called to unpack his intertextual relationship with Montale:

La poesia di Montale esiste per me soprattutto nella sua composizione chimica [...] una composizione chimica in cui, se dovessi identificare le molecole per me principali, sottolineerei soprattutto i suoni e le immagini.³⁶

In his persuasive and well-documented essay on Pusterla's *montalismo*, Pietro Benzoni introduces two notions that I consider crucial to explaining the nature of Pusterla's relational and non-intersubjective use of intertextuality: metabolism and propagation.³⁷ Maintaining a focus on the intersubjective distance that the author retains in respect to his interlocutors – whose *lectio* is often deactivated, erased, or capsized in meaning and intention – I argue that Pusterla's sources are first of all metabolised and then used to amplify the receptive and trans-individual nature of his verse.

Intertextual inserts are mostly introduced out of a rhythmical exigency, and represent a further means of decentring the authorial voice. In Pusterla's work the dialogue with sources is thus configured as repetition via a critical distance, a persistent oscillation between belonging and detaching, and, most crucially, a process of pluralisation of the voice so pervasive that it has been defined as *pulviscolare*.³⁸

³³ A De Marchi, 'L'anguilla di Montale e le sue sorelle. Sulla funzione poetica della sintassi', in: *Testo*, 26, 50 (2005); Iovino, *Ecocriticism and Italy*, cit., pp. 5-8.

³⁴ See the detailed works by P. Benzoni: 'Le smorfie del ghiaccio che si sgretola. Il montalismo di Fabio Pusterla', in: *Stilistica e Metrica Italiana*, 5 (2005), pp. 267-310; 'Tre pastiches montaliani di Fabio Pusterla', in: *Per Leggere*, 7, 12 (2007), pp. 69-80.

³⁵ J. Kristeva, 'Problèmes de la structuration du texte', in: *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, pp. 297-316; J. Kristeva, 'The bounded text', in: *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*, New York, Columbia University Press, 1980, pp. 36-63.

³⁶ F. Pusterla, 'Dubbi più che altro', in: M.A. Grignani & F. Luperini, *Montale e il canone poetico del Novecento*, Rome-Bari, Laterza, 1998, p. 435.

³⁷ Benzoni, 'Le smorfie del ghiaccio che si sgretola', cit., pp. 267-269.

³⁸ Benzoni, 'Tre pastiches montaliani di Fabio Pusterla', cit., p. 78.

The practice is thus active from within the smallest components of versification.

A second keyword introduced by Benzoni is propagation. While it is true that sources are metabolised and then reconveyed through a transformative chemical reaction in Pusterla's poetry, it is also true that intertextual inserts retain a polisemantic and historical weight which the author fully acknowledges. These trans-individual and trans-historical qualities are again used as agents to propagate the poet's ecocentric view. As such, the focus on outwards realities is magnified by the use of the most material *dantismi* and *montalismi* – especially those related to the landscape – as well as by borrowings from ecoregional anti-metaphysical authors such as Giorgio Orelli, Vittorio Sereni, or Giampiero Neri. Rewriting the outwards reality through trans-individual words and rhythms allows the poet to acknowledge and unveil the layers of stories inscribed in the matter, and as such to conceptualise reading as 'in itself an ecological activity'.³⁹ Benzoni goes further down this path, arguing that a metaphysical tension is somehow retained in Pusterla's verse as a transitive legacy of Montale's voice.⁴⁰ On the contrary, and in light of an ecopoetic perspective, I argue that Montale and other sources are used to overturn any metaphysical temptations in Pusterla's poetry, and that the author retains from their voices only what is at the core of his physical and eco-centric reflection: the matter, and the words and rhythms that most closely may approach and thus celebrate it.

Translation

A third element which I consider central in the development of Pusterla's ecopoetry is translation. Recent studies have relocated translation to the realm of translanguaging.⁴¹ The transformative power of both processes has been extensively investigated. In other studies, I have argued that the presence of open, fluid, and plural subjectivities in poetry can be related to dynamics of migration and translanguaging.⁴² When using a language beyond their mother tongue, authors are commonly faced with the need to learn how to rename objects, and they acquire novel sensual and linguistic tools with which to approach the outwards reality and to allow it to speak. Within this mobilisation of linguistic referents, landscapes and objects draw nearer. Translation, as an act of translanguaging, holds a similar potential to release language from superstructures and to indicate a path towards increased openness.

Pusterla has worked extensively as a literary translator, compiling amongst other things almost the entire corpus of Italian versions of the poetic works of the Swiss francophone author Philippe Jaccottet.⁴³ Throughout a highly prolific poetic career, Jaccottet focused prominently on form and nature, pursuing a transparency of gaze and proposing the resizing of the poet's role to that of a simple convenor of sensual impressions.⁴⁴ This is a path that many postmodern authors followed during the post-war period, especially within the francophone space. The contact with Jaccottet's nature poetry impacted enormously on the agglomeration of an ecocentric imagery in Pusterla, both on an imaginative and a linguistic level. Pusterla has on many occasions acknowledged this impact, and the implications of this dialogue have been comprehensively analysed.⁴⁵ Moving beyond the specificity of this authorial

³⁹ Scott, 'Translating the nineteenth century', cit., p. 286.

⁴⁰ Benzoni, 'Le smorfie del ghiaccio che si sgretola', cit., p. 83.

⁴¹ See M. Baynham & T.K. Lee, *Translation and translanguaging*, New York, Routledge, 2019.

⁴² Note deleted to hide author's identity.

⁴³ See M. Vischer, *La traduction, du style vers la poétique: Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*, Paris, Éditions Kimé, 2009.

⁴⁴ See P. Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, Lausanne, Mermod, 1957.

⁴⁵ F. Pusterla, 'Tradurre Jaccottet', in: *Il nervo di Arnold. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Milan, Marcos y Marcos, 2007, pp. 182-189.

relationship, Pusterla has also expanded on the centrality of translation as a transformative intellectual process, and has explained how it enacted a veritable liberation of his poetic world:

Così l'idea del confine, dell'oltre, dell'altro da sé [...] appare più visibile attraverso la lingua; perché se la lingua che parlo e che penso è per me la misura del mondo, avventurarsi nelle parole e nei pensieri di un'altra lingua significa esplorare un altro mondo, guardare le cose con occhi diversi.⁴⁶

This is a path that leads to an orientation towards the outward, and can be considered a further component of an ecocentric system. This connection is reinforced by Clive Scott's conceptualisation of translation as a process that is 'necessary to the deepening of the ecological experience of reading because it allows a modification of the text's landscape and weather, a deeper kinaesthetic involvement, a multiplication of types of linguistic and sensory contact'.⁴⁷ We can thus argue that translation, an activity with which Pusterla engages in parallel to the unfolding of his own poetic trajectory, fosters and supports the development of an ecocentric mode within his verse, which is particularly visible from *Bocksten* on.

The fossil-man: an analysis of *Bocksten*

Bocksten is Pusterla's second poetry collection. It is inspired by the story of the *Bockstensmannen*, a medieval mummy discovered in 1936 in a peat bog in Sweden and who was found to have been murdered, beaten and pierced through the chest with three poles, possibly in a ritual assassination. The mummy surfaced from the bog in an incredibly well-preserved state, with a full head of red hair, clothes, shoes, and the three wooden rods that have killed him, so much so that the person who found the body believed it to be that of a recently murdered man. Pusterla saw the mummy in the Varberg County Museum shortly after the death of his father, and used the fossil-man to articulate a reflection on life and death within a relational more-than-human environment, which marks an ecocentric turn in his poetics.

Pusterla's book holds a distinctive narrative and almost cinematic structure. It is made up of 56 movements organised into three sections of differing lengths, with the first and the third acting as a frame for the central one.⁴⁸ Broadly, the book opens with a reflection on what remains after death (section 1), then dynamically expands on the liminal experience of the mummy (section 2), and finally closes with a more-than-human climax (section 3). The second section, eponymous with the collection, is the core of the book and the main focus of my analysis.

Scholars have pointed out a strong identification between form and nature in the collection. The movements of which it is composed, ranging in length from 3 to 26 lines, emerge from the page in a way that is similar to the surfacing of the more-than-human residues from the peat bog. White spaces hold an expressive and suspensive function. The play on densities, accelerations, and suspensions moulds the metre, which is organised around heterometric structures that are occasionally travelled by regular modules.⁴⁹ Figuratively, the muffled landscape of the bog is agitated by flashbacks, illuminations, black-outs, and elements of tension that foreground a gruelling reconnection of human and matter, mediated by the mummy.

On the whole, the Bocksten man – as a fossil-man grounded in his material and chemical existence – is left with the pivotal tasks of revealing the ways in which

⁴⁶ Pusterla, 'L'Inferno è non essere gli altri', cit., p. 27.

⁴⁷ Scott, 'Translating the nineteenth century', cit., p. 291.

⁴⁸ See Manetti, 'Il "libro del figlio"', cit., pp. 211-233.

⁴⁹ *Bocksten* numbers 438 lines: 15% *settenari*; 25% *endecasillabi*.

humans belong to a broader more-than-human history, and of recuperating a glimpse of hope in the interconnected ecologies that are progressively revealed. This process is textually realised through two main paths, a rhythmical one and a figurative one, which are briefly addressed below.

Rhythm

Following Meschonnic thought, herein I consider rhythm to be a comprehensive notion, transcending the mere linear development of accents, and including other aspects such as punctuation and the plastic and aural qualities of words and lines.⁵⁰ As is extensively recognised by scholars, the rhythm of *Bocksten* foregrounds a constitutive dialogic intention. The opportunities enacted by dialogism within the poetic discourse have been investigated in a number of analyses, all of which inform my reading.⁵¹ In Pusterla, dialogism is used primarily to mobilise and dismantle the central subject, and as such it embodies a trans-individual intention, which is in turn related to the poet's ecocentric vision.

The process by which voices are rhythmically pluralised is not a linear one. The various utterances that are at play in the collection are articulated over substantial and blurred zones of intersection. This characteristic points again to interconnectedness and contact as constitutive elements of the environmental system that the book proposes. The ensuing rhythmical taxonomy must therefore be conceived of not as a paradigm, but as an interpretative tool used to unveil dialogic trajectories on a micro-textual level, illuminating their innermost qualities.

On the whole, scholars have individuated two main utterances, mostly active in the book's main section, that have been read as embodiments of the author's and the mummy's voices respectively. These two voices frequently mingle, and they often merge with those of their interlocutors. As a consequence, they constantly oscillate between *io* and *noi*. This play on pronominal deixis contributes to the highlighting of their relationality.

The two voices tell Bocksten's story from different points of view, before then declaring their inseparability towards the end of the central section. This evolution is inscribed in their rhythmical unfolding. While the voices in fact follow rhythmical articulations that are already similar and move progressively closer as the work continues, some elements of distinctiveness can be observed. Here I provide some examples from the first voice in order of appearance, commonly identified as the authorial one:

Alcuni hanno scelto il mare, il suo rollio.
Altri coltivano segale, radici,
e danzano la notte attorno ai fuochi.
Io scavo, scavo, non so perché. (8, 8-11)

Chi sei? Che importa, sono, poiché sogni.
Allora si alzò il paesaggio, si mossero le nuvole.
Alberi e montagne vennero, deserti.
Iniziò il viaggio. (10)

Ti presterò una voce per il buio
una mano per i tre pioli
nel tuo petto. (15)

⁵⁰ See Meschonnic, *Pour la poétique*, cit.

⁵¹ See V. Shemtov, 'Metrical hybridization: prosodic ambiguities as a form of social dialogue', In: *Poetics Today*, 22, 1 (2001), pp. 65-87.

Le ho inseguite fin qui, renne, alci e martore,
 per incontrare te, temibile orso bianco,
 appuntamento che mi spiega tutto
 questo lungo viaggio tra paludi,
 baracche abbandonate, tracce, tende
 sfatte dalla bufera dell'inverno.
 Le ho seguite fin qui le loro orme
 solo per maledire le tue gengive rosse,
 e il tuo stupido sguardo, e i denti lunghi,
 e allora ti prometto: cercherò di non fuggire,
 di non gridare solo per paura. (50)

The excerpts above display the recurrence within this voice of a fast pace, verbs of movement, dry and sharp diction, and harsh sounds. On the whole, they demonstrate that this utterance is concerned with action: excavation (*lo scavo, scavo* 8), travelling (*Iniziò il viaggio* 10), advocacy (*Ti presterò una voce per il buio* 15), and pursuit (*Le ho inseguite fin qui, renne, alci e martore* 50). The mummy's story is approached by the authorial voice in response to the urgent need to formulate a hypothesis, and to approximate the enigma that is inscribed in the matter and in Bocksten's trans-individual and trans-human body.

These rhythmical modes are close to (and sometimes intertwined with) those through which a fictional embodiment of the mummy's voice is articulated. The passages below record some instances in which this second utterance surfaces:

Eccomi qua nel buio
 ed è lontano
 il trotto dei cavalli, il passaggio
 di corpi e luci e sagome sull'acqua.
 Lontano il fuoco, le voci.
 Eccomi nella torba.

O forse dovrei dire
 che io sono il lontano
 trottare dei cavalli, io il passaggio
 di umani nella neve, di barche traballanti sulle onde.
 Ciò che resta del fuoco, delle voci.
 Goccia nella caverna, muschio
 sopra la roccia. Traccia, graffito,
 immagine slavata. (19)

Mi portarono qui
 con mille ragioni o per un disguido,
 digrignando denti e recitando preghiere.
 Vollero la certezza del non ritorno,
 usarono pioli aguzzi e scongiuri,
 e profonda melma.
 Probabilmente urlai prima di cadere. (22)

Erano ali a sbattere fra i pini?
 Ricordo solo un rovescio di sole, una luce spiovente,
 e il silenzio boschivo, in attesa di passi.
 E la certezza di quel cammino,
 di quel pieno sentiero terroso,
 e la tranquilla turbolenza del sangue.
 Fossero pure ali: sprofondavo
 in una terra morbida, fangosa. (23)

Taccio da tanto tempo
 che la terra è carbone,
 la tomba muta in torba; se ora parlo
 sei tu che m'inventi parlare,
 ma se non sai
 io non so cosa dire. (33)

Ma le ossa sono ossa, io sono io,
 ieri non c'ero,
 adesso eccomi qua. (52, 3-5)

The examples demonstrate that the distinctiveness of this voice resides in a preference for fast-paced (often iambic) developments (*Taccio da tanto tempo* 33), a rhythmical insistence on the beginnings of lines (*Ciò che resta del fuoco, delle voci* 19, *Erano ali a sbattere fra i pini?* 23, *la tomba muta in torba; se ora parlo* 33), and a constitutive fluidity of expression, which emerges consistently. The latter is realised through a controlled use of musical-semantic components, such as consonant correspondences and, most crucially, proparoxytone inserts (*eccomi, sagome, immagine* 19, *portarono, vollero, usarono* 22, *sbattere, fossero, morbida* 23, *eccomi* 52). Fluidity has the function of rhythmically tracing the liminal human-geological experience of the mummy back to its chemical, transformative, and material composition. The proparoxytone movement of the fossil-man is circular, foregrounding the opening (*eccomi* 19) and closing (*eccomi* 52) of its discourse. The mummy is progressively configured as storied matter, to the point where it declares the need for its story to be uncovered and translated in order to be conveyed (*sei tu che m'inventi parlare* 33).

Both these utterances are traversed by a more decisive reflexive and environmental pulsation that intermittently takes the stage, sometimes permeating them and sometimes prevailing and erasing them. To this pulsation I attribute the full status of third and main voice in *Bocksten* and, following both Scott's and Lidström and Garrard's conceptualisation of the term, I define it as profoundly 'environmental'.⁵² This voice is in charge of carrying the essence of the collection's ecocentric message, by affirming the identification between language and nature. Below are some examples:

Nessuno riposerà alle betulle, accosterà la tua macchia.
 Non è uno specchio ridente di ninfee
 ma un pozzo fangoso il putridume che resta
 di uno sconvolto passato. (17)

Bocksten, uomo di terra,
 ossuto resto reso dal carbone,
 dal groviglio dei secoli riemerso,
 caso, muta protesta, accusa, vita
 inchiavardata nel fango. (18)

L'acqua scende dal buio delle sorgenti,
 s'inoltra nella nebbia, trova il corso.
 Stringono gli argini, i ponti:
 l'acqua scorre
 da scuro a scuro, tempo luccicante. (25)

⁵² Scott, 'Translating the nineteenth century', cit., p. 286; Lidström & Garrard, "Images adequate to our predicament", cit., pp. 44-46.

Sale su, aggalla in un risucchio lento,
 il gorgo abbagliante che preme, si espande,
 strascina un ricordo di caverna,
 odore di muschio profondo,
 dolore sordo, rimbombo
 di tempi immutabili, eco di piombi,
 catene, ferraglie,
 è il mostro della stiva che sale sulla plancia,
 l'urlo che nasce in pancia e vuole uscire. (37)

Oppure il buio è un imbuto
 in fondo a un alambicco,
 un cigolio di torchio da vinacce,
 un sentimento stretto. (46)

As the excerpts show, this third voice is foregrounded by an increase in *sintassi presentativa* (18, 25, 37), a sculptural attention to the line's components, an abundance of punctuation marks, a tendency to organise words in lists, a scarcity of verbs, and a constitutive preference for nominalisation. Onomatopoeic and mimetic effects are maximised (*putridume* 17, *inchiavardata* 18, *luccicante* 25, *cigolio* 46), whilst the verse adheres to and reproduces the flow of waters, the run of winds and rains, as well as the muffled environment of the peat bog, traversed by a catalogue of creatures such as martens, reindeer, moose, squirrels, ants, worms, and different kinds of micro-organisms, whose steps are rhythmically embodied by the verse.

This is also the voice that the poet imbues with the most hybrid and transformative elements of language, amongst which are parasynthetics (e.g. *aggalla*, 37, 1). The presence of these structures generates zones of intertextual relationality, which are realised through the processes of metabolisation and propagation individuated above. Parasynthetics - verbal forms coined from names and adjectives - are particularly frequent in Dante's verse, and they are disseminated in *Bocksten* mostly as reinventions. From the most celebrated poet of the italophone tradition, Pusterla thus takes not only a *civile* inspiration, distinctively inflected in ecopoetic terms, but also, and perhaps most crucially, a faith in the fertile power of transformation, which surfaces in the form of morphological hybridity and is thus active within the smallest units of the verse. This process takes place on a sensual level, as a reappropriation of the material and explorative qualities of language, which the intertext supports and propagate.

On the whole, the environmental voice revolves around long paces, with notably frequent dactylic and anapaestic developments, recalling as such the movements of the chorus in classical literature. This feature is relevant, as it foregrounds a decided shift from the individual to the collective, from subjectivity to community. Progressively absorbing the other two utterances and configuring itself as a pulviscular pace, the environmental rhythm declares that all of *Bocksten's* matter belongs to a long period of progressive sedimentation and emersion. In the commonality amongst creatures, which is created through a dramatic de-humanisation and expansion of time, and through faith in the material qualities of language, *Bocksten's* ultimate appeal to resistance and liberation is eventually realised.

Transitional imagery

On a figurative level, relationality in *Bocksten* is conveyed through a predominance of transitional imagery; that is, through the recurrent embodiment of contacts and transformations, especially between human and non-human, but also between different elements and realms. The excerpts below display some examples:

lontano muggiscono i treni, un bosco incombe (5, 5)

Non è una mosca che ronzia, sono fogli (7, 1)

Il rosso dei capelli, guizzo di scoiattolo (13, 7)

Sono il catrame, le materie oleose,
sono l'acido acetico in potenza. (39, 1-2)

il maltempo è solo tuo,
tue depressioni, frane (35, 4-5)

A quell'ora le correnti sono fili di ghiaccio, (41, 5)

Oppure il buio è un imbuto, (46, 1)

l'acqua si ferma in fossi, lascia fango (4, 2)

Eccola qui, franosa nel suo estremo,
volta al mare,
la terra. (9)

Allora si alzò il paesaggio, si mossero le nuvole. (10, 2)

Le formiche salgono ordinate dai tubi (12, 1)

sentieri additano il bosco (16, 1)

lo dice l'acqua che scivola tranquilla (26, 1)

The first set of excerpts engages with a series of metamorphoses that embody interchanges between different elements. Here the more-than-human, and in particular *treni* and *bosco* (5), *mosca* and *fogli* (7), and a *scoiattolo* (35) are called on to re-inhabit and re-invent anthropic imagery. Through these contacts, and especially through the metamorphic affinity to the matter which Bocksten himself declares (*Sono il catrame, le materie oleose* 39), the poetry 'relocates the human into the natural sphere, as a similar product of complex chemical processes'.⁵³ The second set of lines transcribed above recalls a particular kind of transformation: personification, a foundational figure in *Bocksten*, which here embraces *nuvole* (10), *formiche* (12), *sentieri* (16), and, even more crucially, *acqua* (4, 26) and *terra* (9). Personification foregrounds the polyphonic architecture of the book up from the authorial choice to allow the mummy to speak. This specific use of the figure – otherwise considered controversial in ecocritical terms – reinforces the faith in the storied qualities of matter. As such, personification helps to translate and liberate the matter, qualifying as a dialogic opportunity and as a tool to illuminate commonality between beings.

On the whole, transitional imagery constitutes a further trajectory towards interconnection. Figuratively, it supports the mobilisation of hierarchies and facilitates a focus on aspects that are conventionally considered to be peripheral, enhancing the accumulation of relational imagery. Intertext is again appealed to in order to support this process. It is not by chance that *L'anguilla del Reno*, a poem which openly dialogues with Montale, is called on to almost seal this path, while at the same time proposing an impactful figuration of human and non-human animal bonding. This text

⁵³ Ivi, p. 39.

is a further witness to the pervasiveness and distinctiveness of Pusterla's use of intertext, because while it is true that many syntagms recall Montale's words directly, it is also true that they undergo a profound ecopoetic mutation in Pusterla. The way in which the eel is relieved of a correlative objective pointed towards the human, a feature that still permeates Montale's verse, corresponds to a novel desire for inclusivity and the capsizing of conventional power balances. The latter structures appear irrelevant in a time that is now common, relational, geological, and decidedly more-than-human. Poetic language, with its rhythmical and figurative qualities, supports and performs this ecocentric development.

Conclusion

This short excursus has expanded on how ecopoetic trajectories might constitute a productive framework with which to contextualise Fabio Pusterla's ecoregional verse. Pusterla belongs to a generation of poets who experienced, translocally, the effects of a profound environmental crisis. His work engages with a nature-centred and materialist stream active through centuries of literature, but maintains an ecocentric distinctiveness which is common in voices speaking from within the crisis. His ecocentric path orients itself towards constitutive receptivity, and the ability to employ a *liberated* environmental language, a process in which dynamics of intertextuality and translation play a central and mobilising role. At the core of this path is the faith in language as 'itself an ecology, an environmental medium, in which we achieve new forms of perceptual consciousness and experience'.⁵⁴

A key collection in Pusterla's macro-textual path through receptivity, *Bocksten* configures itself as a point of connection between a conventional poetic mode, wherein a central subject is still present, and a relational one, wherein the subject is pluralised so as to reach a trans-individual level of expression. This trajectory is embodied in a diction that emerges and develops first of all through a relational communion with nature. This ability of poetry to rhythmically, figuratively, and trans-individually embody outwards realities is perhaps the most crucial contribution that it can make to a rethinking of the world in an anti-anthropocentric direction, a task to which all disciplines are called on to contribute in a time of unprecedented crisis. Following this trajectory, the non-human can thus appear constitutively embedded in the human, and viceversa. They both may inhabit a space where difference is finally valued and hierarchies are erased, marking an overdue progression towards resistance and liberation.

Keywords

ecopoetry, versification, rhythm, style, translation

Alice Loda, University of Technology Sydney. Alice Loda is a Lecturer in International Studies and Global Societies at the Faculty of Arts and Social Sciences, University of Technology Sydney. Her research interests include modern and contemporary poetry, rhythm, translingualism, translation, migration, and ecocriticism.

University of Technology Sydney
Faculty of Arts and Social Sciences
PO Box 123 Broadway
NSW 2007 (Australia)
alice.loda@uts.edu.au

⁵⁴ Scott, 'Translating the nineteenth century', cit., p. 286.

RIASSUNTO

Eco-Pusterla

Un'analisi semantico-stilistica di *Bocksten*

La relazione tra uomo e ambiente rappresenta uno snodo fondamentale nello scenario contemporaneo. Il discorso sull'ambiente è stato articolato in diverse discipline e rappresenta un punto cruciale di molte agende accademiche, politiche e militanti. In questo articolo propongo una riflessione su come la poesia, nelle sue qualità di linguaggio ritmico ed immaginativo, possa supportare una visione fluida e non gerarchica del mondo e contribuire una riconcentualizzazione anti-antropocentrica della relazione fra umano e non-umano. L'articolo riflette su questi temi attraverso un esame del percorso poetico dell'autore Svizzero italofono Fabio Pusterla e della sua raccolta *Bocksten*, apparsa in prima edizione nel 1989 e ripubblicata senza sostanziali varianti nel 2003.

In una prima parte, teorica, il contributo si concentra sul concetto di ecopoesia e si addentra nell'esame di tre nozioni che nutrono la riflessione ecocentrica di Pusterla, cioè ricettività, intertestualità, traduzione. In una seconda parte, propone una lettura delle dinamiche ecopoetiche attive nella tessitura testuale di *Bocksten*, soprattutto a livello ritmico e figurativo. Complessivamente, questo lavoro si propone di dialogare con gli studi che discutono il processo di radicalizzazione delle poetiche contemporanee in direzione ecologica e relazionale, e si muove pertanto anche al di fuori della tradizione italoфона, nel tentativo di riconoscere le caratteristiche di un movimento translocale basato su contatto e interconnessione.

Walls and Bridges

Robert Zwijnenberg

In this essay I should like to explain what I think is “wrong” with the *Mona Lisa* and why *The Virgin and Child with St. Anne* is Leonardo’s finest painting in both an artistic and an art theoretical sense. My personal top three Leonardo paintings are, at number 3, *St. John the Baptist* (circa 1508-13), at 2, *The Virgin of the Rocks* (Louvre version: 1483-86, though I prefer the National Gallery version: 1503-06) and, as I stated, at 1, *The Virgin and Child with St. Anne* (circa 1508 onwards). The reasons for choosing these three paintings as Leonardo’s best works are twofold. Firstly, in an art theoretical sense, these paintings reveal how the means Leonardo uses correspond with the subjects he is depicting. Secondly, in artistic terms these works resist any attempt at a fixed description of their meaning. Indeed, these paintings possess an openness and an ambiguity that make their meaning difficult to capture in words, as can be seen in the literature on them.¹

The main aim of my essay is to show that knowledge of art history alone does not suffice to comprehend an Early Modern painting; rather I am looking for a mode of academic art history in which the personal experience of a painting can provide a *theoretical* argument in the analysis of a work of art.² In this article I examine different options and theoretical concepts to achieve such an art-historical approach.

Material presence and subjective experience

In various interviews, British painter Lucian Freud maintained that Leonardo that ‘someone should write a book about what a ghastly painter Leonardo da Vinci was’.³ Freud accuses him of a fondness for beauty and higher aesthetics. At first glance, these seem like fairly unremarkable, albeit slightly provocative, remarks that say more about Freud than about Leonardo. Freud’s ruthless and analytical approach has little in common with Leonardo’s painting. The two are separated by five centuries of development in painting.

¹ *St. John the Baptist* is at number 3 in my list of favourite Leonardo paintings, even though it is so different from numbers 1 and 2. It is above all the ambiguity of *St. John the Baptist* that makes it such a fabulous painting. To me, *St. John the Baptist* is an exciting intellectual puzzle, though it does not have the level of *transhistoricity* that – as I will explain – I see in *The Virgin of the Rocks* and *The Virgin and Child with St. Anne*. See R. Zwijnenberg, ‘John the Baptist and the Essence of Painting’, in: *Leonardo da Vinci and the Ethics of Style*, C. Farago (ed.), Manchester, Manchester University Press, 2008, pp. 96-118.

² Such an approach is already visible in Panofsky’s *Studies in Iconology* (1939) with the distinction between *equipment for interpretation* and the *corrective principle of interpretation* and with more philosophical sophistication in Gadamer’s *Wahrheit und Method* (1960) referred to as *Horizontverschmelzung* (*Fusion of Horizons*).

³ Martin Gayford, ‘My 130 hours sitting for Lucian Freud’, *The Telegraph*, <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/8655781/My-130-hours-sitting-for-Lucian-Freud.html> (5 December 2019).

Their different aesthetic preferences and views on painting are more reassuring than surprising.

At the same time, Freud's remarks do highlight a crucial issue in the academic discipline of art history. How do we as art historians relate to a historical painting? Traditionally, art historians are interested in answers to questions about the origin of a work of art, its material qualities, its maker, the intentions of the maker, its patronage or the institution that commissioned the work. Moreover, they are interested in putting the work back into its cultural and ideological context, meaning its original historical setting, and in reconstructing its significance in that setting. Given the materiality of the objects with which art-historical scholarship is concerned, this leads to an interpretive paradox that is frequently absent from other historical investigations. After all, in many ways artworks can be simultaneously present and absent. Art history is particularly concerned with what is absent, with what we do not have anymore and never will have direct access to: the artwork's origin, the artist, the artist's intentions, the artwork's cultural context – which are all directly associated with artistic production.⁴

There is, however, also a concrete presence, namely the painting that somehow survived the passage of time and that captivates us – just as it was designed to do – through its visibility or its visual force. This force does and does not emanate from the historical nature of the object, including all the historical details of its context; or, to put it another way, a work of art has a specific visual presence, which has a concrete attraction for us. Yet a complete reconstruction of the historical context is hardly necessary for us to experience this attraction; the visual force of a painting can catch us by surprise and overpower us on the spot. Suddenly we are confronted by a painting that entirely draws us in through its sheer visual power. Judged against such an experience, information on who painted it, or other contextual knowledge, is of only secondary importance.

Of course, art historians are well aware that a work of art is more than its reconstructed history. Everybody “knows” that what we call a work of art – even a historical work of art – is a work of art because it provokes a very special subjective experience that we usually call an aesthetic experience. A number of art historians have testified eloquently to the ways in which they have been moved by the presence of an object in the midst of their historical labours. It is not at all common practice, however, to acknowledge the formative role of this personal experience in art historical methodology and the analysis of works of art. We treat descriptions of an aesthetic experience as an excursus that informs us about the author and adds colour to his or her text. Unlike essayists from earlier generations, such as Walter Pater, or connoisseurs past and present working in the tradition of Bernard Berenson, many scholars today deny or refuse to recognise that their engaged, embodied responses constitute an intrinsic and necessary part of their scholarly art historical investigation.⁵

To the “material presence” of historical works of art, visual and otherwise, the discipline of art history has barely offered an answer – and certainly no sustained critique – other than to retreat to conventional forms of historical inquiry: art historians value the same things as historians concerned with past events, such as archives, contemporary testimonies and other historical traces. But as 21st-century visitors to the

⁴ Cf. M.A. Holly, *Past Looking: Historical Imagination and The Rhetoric of The Image*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1996.

⁵ Cf. C. Farago & R. Zwijnenberg (eds.), *Compelling Visuality: The Work of Art in And Out of History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

National Gallery, standing before the paintings of Leonardo armed with all the art historical knowledge that has been gathered, we have little with which to refute or confirm Lucian Freud's opinion. His remarks highlight for us the fact that, when we stand before a work of art, it is to ourselves that we must turn to understand why a painting affects or moves us, or simply leaves us cold. This at any rate requires more than simply a knowledge of art history. It also raises the question of the meaning of the word *art* in art history. History of art is about the historical study of a specific category of historical objects that are referred to as works of art in distinction to other historical objects that are not studied within art history. Why we call Leonardo's *Mona Lisa* a work of art worthy of study within art history is hardly reflected in academic art history and at the same time seems to be related to its current material presence – the visual force of its current material state – and our personal experience of it.

Georges Didi-Huberman has pondered the paradox of an art-historical approach to historical artworks more than any other art historian:

Whenever we are before the image, we are before time. Like the poor illiterate in Kafka's story, we are before the image as before the law: as before an open doorway. It hides nothing from us, all we need to do is enter, its light almost blinds us, holds us in submission. Its very opening – and I am not talking about the doorkeeper – holds us back: to look at it is to desire, to wait, to be before time. But what kind of time? What plasticities and fractures, what rhythms and jolts of time can be at stake in this opening of the image?⁶

Didi-Huberman is an art historian who makes his own position in time – and his reflections on this position – an explicit element of his historical writings on Fra Angelico. Didi-Huberman 'seeks to disrupt chronology, a radical reorganization of chronological art history' out of a necessity intrinsic to art history itself, as a discipline always 'in time' and never untimely, and thereby acknowledging on a theoretical level our own inescapable presence in our historical explorations.⁷ What counts as an art historical object and how it is theoretically approached and interpreted echoes the intellectual and cultural background of the art historian. In this sense, a historical work of art is indeed more than merely its reconstructed history. The interpretation of a work of art must activate the self-reflective capacity of art historical inquiry. When we stand before a painting by Leonardo, as art historians we must reflect upon the fact that an Early Modern artwork is a place where knowledge of history and art history, and the immediacy of an aesthetic experience, must be connected. As a museum visitor, the challenge that a Leonardo painting places before me is basically the same.

***Mona Lisa*, Poets and Philosophers**

Freud's remarks highlight our individual responsibility while engaging with a painting, not to slip too readily into art history and the reassurances of art historians that these really are icons of Western art, and that therefore we really should admire them. Freud's comments on Leonardo at any rate are discomfiting for me as I stand before Leonardo's *Mona Lisa*. I have studied Leonardo for many years, with a great deal of pleasure and

⁶ G. Didi-Huberman, 'Before the image: before time. The sovereignty of anachronism', in: Farago & Zwijnenberg (eds.), *Compelling Visuality*, cit., p. 31.

⁷ J. Elkins, 'The Art Seminar', in: J. Elkins & R. Williams (eds.), *Renaissance Theory*, London, Routledge, 2008, p. 226.

interest.⁸ Leonardo is indisputably one of the most important painters in Western art, and his notebooks are testimonies to his sharp philosophical and theoretical insight into the workings of the natural world, the human body and the objects and machines that surround us. But as I stand there before the *Mona Lisa*, I have the feeling that this painting has somehow fallen short. Or rather, that something is not quite right in the painting. And this question of whether something is not quite right is not strictly speaking an art historical matter. The concept of 'not quite right' cannot be investigated by any art historical method.

What is not quite right for me is the bridge in the landscape behind *Mona Lisa*. It is like a carbuncle disfiguring the painting. Once I had noticed the disruptive effect of the bridge, I discovered another carbuncle: the arm of a chair on which *Mona Lisa*'s left arm rests, around which she curls her left hand. And behind her we also see a balustrade with, on the right and left of the image, two floral ornaments. There has been much speculation about the bridge in the background. It is said to be near the village of Buriano, or the village of Bobbio. However, most art historians regard the landscape behind *Mona Lisa* as an idealised landscape, and give no more thought to the bridge. The bridge and the balcony on which *Mona Lisa* sits are the architectural elements in the painting, and as such seem to refer to each other. The bridge at any rate links the landscape and the person in the foreground. *Mona Lisa* is firmly embedded in an architectural setting. In this respect, the composition of the painting is reminiscent of an early painting by Leonardo, the *Annunciation* (circa 1473-75), in which Mary is firmly planted at the entrance to a building. However, the difference with the *Mona Lisa* is much more important in helping us understand the development and significance of Leonardo's paintings. The background to the *Annunciation* features the same type of landscape as that in the *Mona Lisa*: water and high rocky mountains. However, a small town or fortification can be seen in the landscape, and boats sailing on the water. The foreground and background are full of human activity and artefacts, creating a continuity between them. The annunciation takes place in our world, which extends at any rate to the horizon, where the rocks begin. In the *Mona Lisa* the landscape is connected to the world of the woman sitting on the balcony by an architectural element: the bridge. There is another trace of human presence and activity, what appears to be an old dirt road on the left side of the painting. However, a dirt road adapts to the landscape, while a bridge is a much stronger human intervention in the landscape. Of course, that is precisely the reason why to me the bridge is such a carbuncle. Why did Leonardo feel he needed to paint the bridge in order to connect the human and natural worlds, visually at any rate?

There are two possible answers. From an art historical perspective, for instance, Martin Kemp has shown that the *Mona Lisa* can be read as Leonardo's depiction of the microcosm-macrocosm analogy: the idea that the individual (*Mona Lisa* in this case) is like a tiny world, or microcosm, whose composition and structure are the same as those of the natural world or the universe, the "big world" (macrocosm). All kinds of processes occurring in *Mona Lisa*'s body are reflected in the natural processes visible in the landscape.⁹ The bridge can then be said to represent the bridge between the microcosm and the macrocosm; i.e. the epistemological relationship between the two worlds, the lesser world of human being and the larger world of nature.

⁸ R. Zwijnenberg, *The Writings and Drawings of Leonardo da Vinci - Order and Chaos in Early Modern Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

⁹ M. Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 256-258.

Another answer – of a more art theoretical nature – to the question of why the bridge is there (which does not preclude art historical answers) is that it introduces a metapictorial element into this wild, inhospitable landscape. A visual artwork contains metapictorial elements when it is itself a reflection on the act of depiction – on the art of painting in general, or on what it means that a painting is a representation of something. A close analysis of metapictorial paintings may tell us more about theoretical views artists have about their own art and artistic involvement.¹⁰ In Western painting, there are countless artworks that have a metapictorial level; famous examples are Velázquez's *Las Meninas* (1656) and Vermeer's *De Schilderkunst* (1665). As a metapictorial element the bridge in *Mona Lisa* is a symbol of the painting as an image. The bridge refers to the constructed nature of an image. A painting is created by the labour and imagination of the painter. By including the bridge, Leonardo is reflecting on the nature of artistic representation as an artifice.

Although both explanations can be explained through different critical approaches, looking at Leonardo's *The Virgin of the Rocks* and *The Virgin and Child with St. Anne* I provide yet another explanation. What if the bridge is a *faux pas* showing Leonardo's inability to control the painting?

Both the art historical literature and literary/poetic responses to Leonardo have focused on the water and the landscapes in paintings like the *Mona Lisa*, *The Virgin of the Rocks* and *The Virgin and Child with St. Anne*. Martin Kemp interprets *The Virgin of the Rocks*, which incidentally does not appear to include any buildings or other architectural elements, as a reference to the Song of Songs. The Song of Songs was especially popular with the Brothers of the Immaculate Conception, who commissioned the painting, as a source of metaphors for Mary: 'My dove in the chasm [in foraminibus petrae], hidden in the mountain side [in caverna maceriae], show me your face'.¹¹ Such an iconographical interpretation of this work is certainly plausible, although the question is whether this kind of interpretation – which emphasises the Christian connotations and iconography of the painting – exhausts all the possible meanings of the painting. In her article 'On looking into the abyss: Leonardo's *Virgin of the Rocks*', art historian Regina Stefaniak connects the water in the background of the painting with the 'primeval flood' in Genesis 1:2, and the whole picture with Proverbs 8:22-25:

The Lord has acquired me before all other things; when He started his creation He first created me. I was made in the beginning, even before everything, even before the earth was shaped. When there were no oceans I was originated, even before the springs with their flows of water. Before the mountains were erected I was originated, even before there were hills.¹²

The expression 'primeval flood' referred to in both biblical texts is a translation of the Greek term 'abyss', which literally means 'bottomless'. In commentaries from the 7th century on the Latin Vulgate translation the notion is extended to *matrix abyssus*. In Late Latin matrix means *uterus*, *source*, *origin*, or *cause*. From this matrix all rivers and springs on earth originate and they also flow back to it. Although it is not possible here to discuss Stefaniak's interpretation in great detail, she convincingly demonstrates that Leonardo evokes the

¹⁰ Cf. V. Stoichita, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*, New York, Cambridge University Press, 1997.

¹¹ Kemp, *Leonardo da Vinci*, cit., p. 75.

¹² R. Stefaniak, 'On Looking into the Abyss: Leonardo's *Virgin of the Rocks*', *Konsthistorisk tidskrift*, 66, 1 (1997), pp. 1-36.

primeval flood in this painting, offering the theological interpretation of the Virgin Mary's uterus as the *matrix abyssus*.

Stefaniak's interpretation suggests that *The Virgin of the Rocks* has its roots in a tradition that is much older than Christianity. A woman in front of a cave near water. For many people this scene will recall myths in which a cavernous space, water and a woman play a key role. Myths which to this day influence our ideas, not least due to the authors who have used them in their writings, including Homer, Plato, Virgil and, later, Dante.

In Walter Pater's essay on Leonardo da Vinci, part of his famous work *The Renaissance* (1873), he observed that in many of Leonardo's paintings the women are represented with water in the background: the *Annunciation*, *Ginevra de' Benci*, *Mona Lisa*, *The Madonna of the Yarnwinder*, *The Virgin and Child with St. Anne*, and both versions of *The Virgin of the Rocks*. Pater mentions the 'solemn effects of moving water' and he describes the women as clairvoyants who do not belong to the Christian family. Furthermore, his description of *Mona Lisa* includes a reference to the sibyl: 'She is older than the rocks among which she sits, like a vampire of the grave; and has been a diver in deep seas'.¹³

One of Dante Gabriel Rossetti's *Sonnets for Pictures* also explores *The Virgin of the Rocks*:¹⁴

Mother, is this the darkness of the end,
The Shadow of Death? and is that outer sea
Infinite imminent Eternity?
And does the death-pang by man's seed sustain'd
In Time's each instant cause thy face to bend
Its silent prayer upon the Son, while he
Blesses the dead with his hand silently
To his long day which hours no more offend?

Mother of grace, the pass is difficult,
Keen as these rocks, and the bewildered souls
Throng it like echoes, blindly shuddering through.
Thy name, O Lord, each spirit's voice extols,
Whose peace abides in the dark avenue
Amid the bitterness of things occult.

The main motifs in this poetic reflection on *The Virgin of the Rocks* are death, the kingdom of the dead ('that outer sea') and transition or initiation ('the pass is difficult', 'the dark avenue'). Mary is at the boundary of life and death ('Infinite imminent Eternity'). In both art historical interpretations and in poetic reflections *The Virgin of the Rocks* is seen in the long tradition of Western cultural, religious and philosophical ideas which Pater and Rossetti still have at their instant disposal and which Stefaniak presents as a cultural and intellectual context for Leonardo through precise historical research. All three interpret the landscapes behind Leonardo's women as an abstract cognitive space from which all kinds of philosophical and religious ideas spring.

In a 1902 essay German poet Rainer Maria Rilke wrote about the background of the *Mona Lisa*:

¹³ W. Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1980 (original ed. 1873), p. 91.

¹⁴ Dante Gabriel Rossetti, *Sonnets for pictures, and other sonnets*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 (original ed. 1870), p. 259.

To see landscape thus, as something distant and foreign, something remote and without allure, something entirely self-contained, was essential, if it was ever to be the means and the occasion for autonomous art; for it had to be far and very different from us in order to be a redeeming parable of our fate.¹⁵

Although not an art historian, and although his language clearly reveals the aesthetic preferences and concepts of his age, Rilke also presents the background to the *Mona Lisa* as an abstract cognitive space, just like Pater, Rossetti and Stefaniak for the *Mona Lisa* and *The Virgin of the Rocks*. At this stage, one might wonder why Stefaniak's interpretation, which is the result of careful historical research, should be worth more than the views of Pater, Rossetti and Rilke, which result from their being part of a living cultural and intellectual tradition. Moreover, art historical investigations that explain landscapes in the background as representations of the Alps are historically interesting, but one can ask to what extent they are relevant to the overall significance of the painting. Nor does the art historical concept of an "idealised landscape" help us grasp the meaning of Leonardo's paintings.

On a theoretical level, I agree with philosopher Paul Crowther who, in his book *The Transhistorical Image*¹⁶ makes a conceptual link between determining what is art (or valuable art) in a certain period and diachronous history. The decisive factor is what Crowther calls *formative power*, the cognitive power of an artwork to express constant factors in human experience. The question of how this is possible is the central theme of his book, and his answer is encompassed in the term *transhistorical image*. An image or artwork can be 'transhistorical', continuing to say something to us even centuries later, because it depicts a universally recognisable human experience. This 'transhistoricity' results from the capacity of art to appeal to the viewer's imagination, even centuries after the work first saw the light of day. It is as if the cognitive power in the work were inexhaustible. It is this 'transhistoricity' that for me legitimises the idea that as art historians we cannot simply ignore poets and writers as historical sources when we interpret an artwork.¹⁷

The fragment from Rilke is helpful to see why bridge in the landscape behind *Mona Lisa* can be considered as a *faux pas*, a carbuncle. Rilke's description of the landscape as 'something entirely self-contained' is derailed by the presence of the bridge. The bridge embeds the depiction of the landscape in the everyday; the bridge is a sign of a real situation, a here and now.¹⁸ The bridge belies the notion of the landscape as a cognitive space and gives it human presence, brings it back to the quotidian domain of human existence. *Mona Lisa* could simply come down from her balcony and go for a walk across the bridge. Rilke had a very good sense of Leonardo's intentions, but he did not look at the painting properly. The bridge destroys the 'entirely self-contained' landscape. It is as if Leonardo shrinks from giving the landscape autonomy.

¹⁵ R.M. Rilke, *Sämtliche Werke*, Band 5, Wiesbaden-Frankfurt a.M., Insel Verlag, 1955-1966, pp. 516-522 (520): 'Und Landschaft so zu schauen als ein Fernes und Fremdes, als ein Entlegenes und Liebloses, das sich ganz in sich vollzieht, war notwendig, wenn sie je einer selbständigen Kunst Mittel und Anlaß sein sollte; denn sie mußte fern sein und sehr anders als wir, um ein erlösendes Gleichnis werden zu können unserem Schicksal'.

¹⁶ P. Crowther, *The Transhistorical Image, Philosophizing Art and its History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

¹⁷ Stefaniak's interpretation strongly supports Crowther's thesis on transhistoricity and to a large extent also confirms Didi-Huberman's thesis that an early-modern painting can appear as 'an extraordinary montage or heterogeneous times forming anachronisms'. Didi-Huberman, 'Before the image: before time', cit., p. 38.

¹⁸ Research by the Louvre in 2014 shows that the bridge is not present on the underdrawing of the *Mona Lisa* but was applied during the painting process.

The Virgin and Child with St. Anne and Cognitive Spaces

Leonardo did succeed in this in *The Virgin of the Rocks* and, to my way of thinking, even more so in *The Virgin and Child with St. Anne*. No man-made structures can be seen in either of these paintings. There are a number of reasons why I think Leonardo's *The Virgin and Child with St. Anne* succeeds slightly better than either version of *The Virgin of the Rocks* in this respect. First, *The Virgin of the Rocks* has a clear Christian iconography and narrative structure, as has been convincingly demonstrated in the art historical literature. In both the Louvre and National Gallery versions the rocky environment gives the impression of a ruin. The rock formations have an architectural structure that protects the group of people in the foreground. The compositional structure of the painting suggests that Mary has direct access to the water in the background; she could stroll right up to it. This gives a certain continuity between foreground and background. There is also little difference in the technique Leonardo used to paint the rocks in the background and the rock formations in the foreground. The figures harmonise with the rocky nature in which they are set in a technical sense, too. But how different is *The Virgin and Child with St. Anne*.

Quattrocento painting before Leonardo includes plenty of examples of paintings of Mary in Anne's lap and Christ in Mary's lap. In this respect the painting places Leonardo in an existing Christian iconographic tradition. However, he breaks entirely with tradition with the addition of the lamb, the entire composition and also the unusual setting in a rocky foreground. This makes it possible to interpret this painting, even more so than *The Virgin of the Rocks*, outside the framework of a strictly Christian iconography. In this painting there is a strict division between foreground and background. Indeed, it is not entirely clear whether there is an accessible connection between the two. Rilke's description of the landscape in *Mona Lisa* 'as something distant and foreign, something remote and without allure, something entirely self-contained' fits well to describe the landscape behind St. Anne. The figures in the foreground are entirely self-absorbed. They make no contact with the viewer. It is as if a space ship had landed at a remote place, far from the view of humans, from which Christ hesitantly emerges, pressed against the struggling lamb; or as Daniel Arasse puts it, the painting forms 'a living organic whole in a state of restrained separation'.¹⁹ The palette of the background and its technical execution also differ from the foreground, enhancing the division between them.²⁰ This is not to say that the landscape in the foreground is less wild than the natural scene in the background. It is a far cry from the safety of the balcony from which *Mona Lisa* can view the world. This nature still has to be tamed. This is nature as a physical and intellectual challenge to humankind, depicted here by Leonardo within the apparently reassuring context of a Christian myth.

The Virgin and Child with St. Anne reminds me of a Medieval literary work in which the landscape is described as an abstract cognitive space in a way that seems to foreshadow Leonardo's landscape. *La Queste del Saint Graal*, written in the first half of the thirteenth century, tells the well-known story of the quest for the holy grail. The knights' quest is an intellectual and spiritual journey that takes the form of physical rambling through a labyrinthine natural landscape. For the knights 'the place of testing and significant choice, then, is the trackless forest waste land'. We find many such landscapes in Medieval literature: Ambrose's wilderness, Jerome's ocean, Gregory Thaumaturgus' forest and swamp

¹⁹ D. Arasse, *Leonardo da Vinci*, London, William S. Konecky Associates, 1998, p. 456.

²⁰ In the restoration of the painting carried out in 2011/12, some sfumato was lost, widening the gap between background and foreground. See V. Delieuvin (ed.), *La Sainte Anne: L'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, Paris, Louvre, 2012.

– all impenetrable, inextricable and unpatterned.²¹ This waste land as a space for intellectual and spiritual development that I have repeatedly referred to as an abstract cognitive space from which all kinds of philosophical and religious ideas spring is literally present in *The Virgin and Child with St. Anne*. Leonardo's painting opens up the waste land, but does not make it immediately accessible to the viewer. This gives the painting an open and indeterminate character and ambiguity that makes it what Crowther calls a 'transhistorical image'.

The painting forces me as a viewer to undertake an intellectual and emotional quest if I want to understand what is happening in the image. At the same time, this openness is also boundless. An image will always defy the structure of language, as Leonardo argues again and again in his manuscripts (particularly in the *Paragone*). Nevertheless, language can to some extent capture an image, depending on its character and visual structure. In *The Virgin and Child with St. Anne* Leonardo succeeds in realising his ideal of an absolute division between word and image. When we stand before *The Virgin and Child with St. Anne*, we experience what it truly means to stand before a painting. That is why *The Virgin and Child with St. Anne* is in all respects Leonardo's finest painting.

Someone who used the interpretive space in *The Virgin and Child with St. Anne* to the full was another Freud, Lucian's grandfather Sigmund. In his essay *Leonardo da Vinci, A Memory of His Childhood* (1910), Sigmund analyses this painting, arguing among other things that Anne and Mary represent the artist's two mothers: his real mother and his father's wife with whom he grew up. The essay is first and foremost a statement of Freud's views on the role of the 'unconscious' in art, and Leonardo serves above all to illustrate his theory. Art historians have not failed to point out the inaccuracies in Freud's account. Nevertheless, Freud's essay still proves the transhistorical nature of *The Virgin and Child with St. Anne*. Lucian should have listened to his grandfather. Or can we explain Lucian's aversion to Leonardo in Freudian terms?

In the End

In *Shakespeare's lives*, in which Samuel Schoenbaum follows the historical quest for "Shakespeare the man" in the various lives of Shakespeare written since his death, the author refers to the idea that 'trying to work out Shakespeare's personality was like looking at a very dark glazed picture in the National Gallery: at first you see nothing, then you begin to see features, and then you realize that they are your own'.²² This statement is of course recognition of the well-known fact that biography tends towards oblique self-portraiture or biographers' recurring self-identification with their subject. The situation described here does not differ much from when I stand in front of the *Mona Lisa* and try to understand what meaning this historical painting can have for me as a work of art. So, what then of my views on *The Virgin and Child with St. Anne*? Ultimately, the confrontation with a work of art is a confrontation with your position in your own life.

Keywords

Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, *The Virgin of the Rocks*, *The Virgin and Child with St. Anne*, meta-painting, transhistoricity, poetry

²¹ P. Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1990, pp. 43-48.

²² This statement is attributed to Desmond McCarthy in S. Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. viii.

Robert Zwijnenberg is professor in Art and Science Interactions at Leiden University. His research and teaching focus are on the role of contemporary art in the academic and public debates on the implications of the life sciences. He has published on Leonardo da Vinci, Renaissance culture and art theory, philosophy of art, and on the relation between the arts and sciences.

Faculteit Geesteswetenschappen
Universiteit Leiden
Postbus 9515
2300 RA Leiden (Netherlands)
r.zwijnenberg@hum.leidenuniv.nl

RIASSUNTO

Walls and bridges

Nel saggio si sostiene che non è sufficiente applicare conoscenze storico-artistiche se si vogliono capire i significati e valori profondi che un dipinto premoderno possa trasmettere a uno spettatore del ventunesimo secolo. Attraverso una discussione di tre quadri di Leonardo – la *Gioconda*, la *Vergine delle Rocce* e la *Madonna col Bambino e Sant’Anna* – si spiega come filosofi, scrittori e poeti che hanno reagito a questi dipinti nel corso dei secoli, possano guidarci nella teorizzazione e concettualizzazione della propria esperienza da spettatori odierni. In questo percorso personale di lettura si applicano concetti filosofici come trans-storicità, anacronismo e meta-pittura, al fine di integrare l’esperienza personale nella riflessione teorica sull’arte.

“Altri italiani”

Intervista con Silvia Finzi sull’italiano a Tunisi

Claudia Crocco & Linda Badan

Introduzione

La comunità italiana a Tunisi, nella sua complessità culturale e linguistica, rappresenta un caso interessante per lo studio del contatto tra l’italiano e il francese in contesto extraeuropeo.

Entrambi presenti nel periodo ottomano come lingue cancelleresche,¹ italiano e francese hanno convissuto lungamente in suolo tunisino, pur con status e funzioni profondamente differenti. Diversamente dal francese, definitosi nell’Ottocento come lingua del protettorato (1881-1956), l’italiano si consolida nello stesso periodo come lingua di una minoranza di ‘ni colonisateurs, ni colonisés’.² La rilevanza dell’italiano di Tunisi è legata alla sua vitalità come lingua comunitaria nel XIX e XX secolo; oggi l’italiano sopravvive essenzialmente come *heritage language*. Questo cambiamento è il risultato della vicenda storica della comunità parlante che, dopo aver conosciuto una fase di grande espansione e solidità,³ oggi invece sta scomparendo.

La comunità degli italiani di Tunisi è stratificata in senso storico, a causa delle varie ondate migratorie che hanno portato alla sua costituzione; in senso geografico, per la compresenza di componenti di origine diversa – toscana, siciliana e anche sarda; in senso religioso, in quanto composta da laici, cristiani ed ebrei; e naturalmente in senso linguistico, con un repertorio collettivo caratterizzato da lingue e varietà diverse – italiano, siciliano, giudeo-livornese. Gli italofoeni, a seconda del livello socioculturale, hanno sviluppato inoltre un bilinguismo con l’arabo o con il francese.⁴

Per quanto concerne il francese, esso è nell’attuale Tunisia ancora molto presente. Oltre a essere rilevante nell’istruzione e nell’economia, è anche diffuso nella conversazione quotidiana, dove si alterna in diverse configurazioni con l’arabo.⁵ In questo quadro, la padronanza del francese è percepita come strumento di accesso sociale, mentre a un’istruzione esclusivamente arabofona viene attribuita una minore

¹ Per uno studio sull’italiano delle cancellerie tunisine si veda D. Baglioni, *L’italiano delle cancellerie tunisine*, Roma, Salerno, 2010.

² A. Memmi, *Portrait du colonisé-Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 2002, p. 38.

³ L. El Houssi, ‘Italians in Tunisia: between regional organisation, cultural adaptation and political division, 1860s-1940’, in: *European Review of History*, 19, 1 (2012), pp. 163-181.

⁴ S. Finzi (a cura di), *Memorie italiane di Tunisia*, Tunisi, Finzi, 2000. Questo volume offre una panoramica della vita culturale, linguistica e sociale della comunità storica degli italiani di Tunisia.

⁵ Un’aggiornata analisi sociolinguistica dei rapporti tra arabo e francese si trova in M. Daoud, ‘The sociolinguistic situation in Tunisia: language rivalry or accommodation?’, in: *International Journal of the Sociology of Language*, 211 (2011), pp. 9-33.

capacità di garantire solidità socio-economica.⁶ L'arabo, per i giovani tunisini ha primariamente un valore identitario e affettivo.⁷

L'italiano continua a far parte del profilo linguistico del paese, ma oggi, nel quadro del multilinguismo tunisino, cominciano a inserirsi anche nuovi elementi, come l'inglese, il cui uso si diffonde in virtù della sua qualità di *global language*, creando un contesto di potenziale concorrenza con il francese.⁸

Silvia Finzi è una testimone privilegiata della comunità italiana a Tunisi, che lei stessa definisce 'mista' e 'ibrida'. Rappresentante di una famiglia di origini livornesi presente da cinque generazioni nella città, figlia del fondatore del più importante giornale in lingua italiana stampato in Tunisia, il *Corriere di Tunisi*, di cui è attualmente direttrice, Silvia Finzi è professoressa di Civiltà italiana all'università di La Manouba. Come studiosa, ha profuso il suo impegno nella conservazione e nella valorizzazione della memoria italiana in Tunisia e a tutt'oggi, come accademica e come presidentessa del Comitato di Tunisi della Società Dante Alighieri, sostiene attivamente l'insegnamento della lingua e la diffusione della cultura italiana. Questa intervista, attraverso un racconto a cavallo tra la memoria familiare e storica, presenta uno sguardo sulla vita linguistica della comunità italiana a Tunisi, offrendo numerosi spunti meritevoli di approfondimento scientifico, soprattutto per quanto riguarda il rapporto tra lingue e identità plurale.

Tunisi 28/06/2018

Come percepite, dalla vostra prospettiva di italiani di Tunisi, l'attualità del tema della migrazione?

Non posso rispondere al "vostro": non c'è un "nostro". Dipende dalla storia, dalla sensibilità politica di ciascuno, dalla formazione, da ciò a cui si crede nella vita. Io posso rispondere per il mondo che più mi rappresenta, che è quello della coscienza della mia migrazione. Avendo lavorato a lungo sulla storia della migrazione, non posso identificarmi con un discorso che la nega, perché identificarsi con un tale discorso significherebbe negare la mia propria storia e anche l'immagine che gli altri avevano di me nei secoli. Significherebbe anche dimenticare gli stereotipi che sono nati intorno a me e alla mia storia, che sono esattamente gli stessi – identici, parola per parola – agli stereotipi che si stanno sviluppando oggi, in Italia e non solo in Italia, rispetto alla migrazione.

Le persone che fanno parte della comunità storica degli italiani in Tunisia, anche le più moderate, oggi sono più vicine a me, a differenza di altri, spesso rappresentanti di un ceto imprenditoriale, giunti qui dieci, venti o trent'anni fa. Oltre a questi e alla comunità storica, c'è oggi in Tunisia anche un terzo gruppo di italiani, costituito da pensionati che sono qui per assicurarsi, pur con limitate risorse economiche, una vecchiaia più florida di quella che potrebbero avere in patria. Secondo i dati a mia disposizione, si tratta almeno di 4000 persone. Questi italiani sono diversi da chi, come me, è nato e vissuto a Tunisi. Io sono nata con l'indipendenza: sono italiana e tunisina, ho una doppia nazionalità.

⁶ M. Daoud, 'The language situation in Tunisia', in: *Current Issues in Language Planning*, 2, 1 (2001), pp. 1-52.

⁷ M. Jabeur, *Attitudes towards English, French and Arabic among Tunisian teenagers*, in: A. Manai (a cura di), *American and British interactions, perspective and images of North Africa*, Tunis, Publici.T., 2000, pp. 190-207.

⁸ M. Daoud, 'The sociolinguistic situation in Tunisia', cit.

Storicamente, la prima ondata migratoria proveniente dall'Italia si è stanziata a Tunisi negli anni venti dell'Ottocento ed era composta principalmente da livornesi, spesso di religione ebraica. A questi subentrarono, dopo l'unità d'Italia, numerosi immigrati soprattutto provenienti dalla Sicilia. Che rapporto avevano le diverse componenti della comunità storica con l'italiano e con i dialetti? E con il francese?

I primi livornesi arrivarono qui nel Settecento, ma la collettività si organizzò piuttosto nella prima metà dell'Ottocento e intorno all'Unità d'Italia. Questi livornesi si identificavano con l'Unità d'Italia, in primo luogo perché erano di matrice laica, e poiché erano figli dell'illuminismo francese. Inoltre, molti erano di origine ebraica, e si sono identificati con l'Unità italiana anche perché essa rappresentava la possibilità di emanciparsi dal ghetto e di diventare cittadini a pieno titolo. In questo senso, la rivendicazione dell'italianità era anche rivendicazione di una dignità cittadina e nazionale. Il discorso è diverso per l'emigrazione arrivata dopo l'Unità d'Italia, la cui componente maggioritaria era costituita da meridionali. Essi non si identificavano con l'Unità, che fu vissuta anzi come un tradimento verso il sud, le cui speranze furono disattese. Il rapporto con la lingua di queste componenti storiche della comunità italo-tunisina è anche diverso.

I livornesi venuti in Tunisia si identificarono subito con l'Italia, anzi erano proprio portatori dell'identità italiana. Si riconoscevano con l'italiano e non con il dialetto livornese o giudeo-livornese – probabilmente all'origine la componente toscana parlava giudeo-livornese. Questi livornesi hanno creato le prime scuole italiane e le prime istituzioni italiane; rappresentavano una classe liberale, piccolo-borghese o borghese, istruita. Parlavano in italiano: le valenze dialettali si sono perse, non le abbiamo mai sentite, non sappiamo neanche cosa sia un dialetto. Le inflessioni che c'erano si sono perse perché ci si è identificati con un italiano senza inflessione, l'italiano dell'Italia unita. Era un'affermazione identitaria, l'italiano: il dialetto non si parlava né fuori casa, né dentro casa. E si andava alla scuola italiana.

Poi c'era naturalmente anche il francese. La generazione di mia madre, nata durante l'occupazione francese e cresciuta sotto il fascismo, quindi con le leggi razziali, è andata alla scuola francese. Tutti gli ebrei che frequentavano la scuola italiana, dal 1938 in poi dovettero andare alla scuola francese. Mia madre, che ha frequentato solo scuole francofone, parla l'italiano con una chiara inflessione francese. Mio padre, invece, aveva un'inflessione meno forte perché aveva iniziato la scuola in italiano, e solo a metà percorso è dovuto passare al sistema francese a causa delle leggi razziali. Per lui l'italiano era la lingua madre, e infatti la parlava in famiglia. Per contro, nella famiglia di mia madre si parlava francese, proprio perché a scuola si parlava solo francese. I genitori di mia madre erano anche loro italiani, ma si erano naturalizzati francesi per permettere a mio nonno di esercitare la sua professione di farmacista. Infatti, per svolgere questo lavoro era necessario aver studiato in Francia, perché chi era francese era agevolato nell'apertura di un'attività. Mio nonno quindi aveva fatto l'università a Parigi; del resto dal 1919 i diplomi italiani non venivano più riconosciuti, per cui tutti si erano di necessità francesizzati. Le relazioni tra Francia e Italia si sono normalizzate solo alla fine degli anni Cinquanta. Dal 1943 e fino a quel momento, in Tunisia, non ci sono state scuole italiane.

E la situazione linguistica della componente meridionale era diversa?

Dipende. Oggi sono francofoni. La gente della mia generazione e i più giovani sono soprattutto francofoni. In famiglia comunque la componente dialettale rimaneva. Ci sono ancora oggi alcuni giovani ai quali il dialetto siciliano è stato insegnato dai genitori.

Tu parli francese coi tuoi figli?

Sì, perché sono abituata, perché mia madre mi parla in francese, io parlo francese, e poi io ho sposato un tunisino, non un italiano di Tunisi, ma un tuniso-arabo, e la nostra lingua di comunicazione era il francese. E poi io sono andata alla scuola francese, mia madre è andata alla scuola francese, i miei figli sono andati alla scuola francese, quindi la nostra formazione è comunque francese. I miei figli parlano pochissimo l'italiano: del resto, non ci sono più italiani con cui parlare. Adesso c'è una scuola italiana, con pochissimi iscritti, ma sono italiani d'Italia, non italiani di Tunisi, sono altri italiani, mentre noi siamo più assimilati.

Quindi l'italiano oggi sta sparendo?

L'italiano storico, sì, certo. L'italiano storico lo parlava mio padre. Alcuni esponenti storici della comunità lo parlano ancora: c'è chi ha origini sia livornesi che siciliane, ma non sente né la Sicilia né Livorno come prima identità: la prima identità è l'Italia. *C'est différent*. Mentre per altri, specie nella comunità siciliana, il primo riferimento è la Sicilia, non l'Italia.

Questa comunità linguistica, così messa sotto pressione dal francese, come sopravvive? Sopravvive naturalmente? Ci sono contesti in cui si parla italiano naturalmente?

La situazione della Tunisia, dove c'è stata la colonizzazione, non è paragonabile a quella, per esempio, dell'Argentina. In Sud America l'italiano in quanto tale non c'è, perché gli emigrati erano dialettofoni. Qui è diverso: prima di tutto, siamo geograficamente vicini, e poi non c'è stato un processo di assimilazione simile a quello che ha avuto luogo in America latina o in Europa, in paesi come la Francia, il Belgio, la Germania e la Svizzera. Invece qui ogni comunità manteneva la propria specificità: erano delle isole. Isole di italiani, di francesi, di greci, di maltesi. E ciascuno manteneva una forte relazione con il proprio paese d'origine, e gli italiani forse ancora di più, perché – non dimentichiamolo – qui c'è stata una parte del Risorgimento italiano. Il mio antenato venne in barca perché era mazziniano, quindi la cultura della mia famiglia è italiana. Per i siciliani è più misto, si sentono italiani ma si sentono anche – e prima – siciliani.

Che tipo di italiano parlate?

La lingua che parliamo è una lingua mista, non è una lingua tutta italiana, è una lingua in cui c'è dell'italiano, del francese, dell'arabo e ancora altro. Noi diciamo una frase in una lingua e poi continuiamo in un'altra: questo senza neanche rendercene conto. Come dice mia madre, 'quando leggo in francese non so di leggere in francese', ma anche io, quando leggo in italiano non mi rendo conto di stare leggendo in italiano. Parliamo una lingua molto mescolata. Ci sono anche degli scritti in questa lingua mescolata. Diciamo che nel nostro lessico familiare è chiaro che ci sono sempre impronte di una lingua e di un'altra, a tal punto che abbiamo difficoltà a parlare una e una sola lingua. Siamo nell'ibrido.

Una cosa devo dire: so parlare italiano non solo perché ho studiato, ma anche perché ho vissuto in un ambiente in cui l'italiano si doveva parlare. Mio padre ha creato l'unico giornale in lingua italiana per la collettività. Lui rappresentava un'italianità non nazionalista, ma democratica, che si doveva difendere a tutti i costi. E in un certo

senso io continuo a fare il Corriere di Tunisi anche dopo la sua morte perché penso – come lui pensava – che la collettività italiana abbia bisogno di un organo di stampa.

Insomma, che parte ha l'italiano nel mosaico linguistico tunisino?

Con un gruppo di studiosi, storici tunisini, abbiamo creato un laboratorio di memoria plurale della Tunisia a La Manouba. Questo laboratorio ruota intorno all'idea che l'identità nazionale della Tunisia non sia solo arabo-musulmana, ma sia anche italiana, ebraica, nera, subsahariana, e altro ancora. Io ho lavorato sulla memoria italiana, ma altri lavorano sulla memoria ebraica e su altri temi: rivendichiamo una Tunisia che non sia mono-identitaria. Le identità plurali non andrebbero dimenticate, e questo vale anche per l'Italia.

Claudia Crocco
Universiteit Gent
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Campus Boekentoren
Blandijnberg 2
9000 Gent (Belgio)
Claudia.Crocco@UGent.be

Linda Badan
Universiteit Gent
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Campus Mercator
Groot-Brittanniëlaan 45
9000 Gent (Belgio)
Linda.Badan@UGent.be

Silvia Finzi
Université de La Manouba
Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités
Campus Universitaire de la Manouba
2010 Manouba (Tunisia)
Silviafinzi0@gmail.com



Anno 35, 2020 / Fascicolo 1 / p. 130-133 - www.rivista-incontri.nl - <http://doi.org/10.18352/incontri.10340>
© The author(s) - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Utrecht University Library Open Access Journals

Traduzione di *Attilio* di Jean Jauniaux Nota del traduttore*

Thea Rimini

La mattina dell'8 agosto 1956 segna, com'è noto, una ferita profonda nella storia del Belgio e di tutta l'Europa. L'incendio della miniera di carbone del Bois du Cazier a Marcinelle provoca quasi 270 vittime. Della *catastròfa*, per prendere in prestito il titolo del libro di Di Stefano dedicato ai tragici eventi,¹ hanno parlato in molti, ma lo scrittore Jean Jauniaux, che è anche direttore della rivista *Marginales* e presidente del PEN club belga, lo fa da una specola inedita: due bambini che si ritrovano il primo giorno di scuola del 1956, dopo la terribile estate.

Il racconto, ambientato nella provincia dell'Hainaut dove si trova Marcinelle, s'intitola *Attilio* e fa parte della raccolta *Belgiques* pubblicata nel 2019 dalla casa editrice Ker.² Il titolo del libro (che è anche il titolo della collana), declinando al plurale il sostantivo *Belgique*, non potrebbe essere più "parlante": le storie di Jauniaux offrono appunto un'immagine plurale del paese. Dall'Atomium costruito in occasione dell'esposizione universale del 1958 alla nascita di quella che sarebbe diventata l'Unione europea; dal primo servizio radiofonico nazionale (INR) all'incredibile storia della spedizione in Russia del corpo corazzato belga durante la prima guerra mondiale. In una pluralità di toni che oscillano tra l'ironia e la malinconia. Ma a Jauniaux non interessa la cronaca: e la Storia si intreccia di continuo con la storia personale dell'autore, rendendo labili i confini tra la realtà e la finzione, tra la memoria e la sua reinvenzione narrativa. Così avviene in *Attilio*.

Sorretto da una scrittura limpida ed elegante, *Attilio* è al tempo stesso un racconto sull'amicizia, assoluta e incondizionata come può esserla quella tra bambini, ma anche un nuovo tassello della memoria storica di Marcinelle. I due amici, Attilio e Jeannot, sono due "stranieri": uno è un *macaroni*, figlio di immigrati italiani, l'altro, il narratore, ha perso la madre e sembra vergognarsi della condizione di orfano. Ha confidato infatti il suo terribile lutto solo al compagno. E la morte della madre ritorna in un altro racconto della raccolta, l'ultimo, *Une année universelle*, che si unisce a distanza ad *Attilio* in un dolente dittico.

In *Attilio*, attorno ai due amici si muove un altro personaggio, il maestro Delalieu, in cui si fondono autorevolezza e umanità. Per la figura dell'insegnante, Jauniaux ha rivelato di essersi ispirato alla realtà: 'Le nom est réel: celui de mon instituteur de 5ème primaire (je n'ai pas fait la 6ème primaire). Il était aussi le directeur de l'école primaire pour garçons à Ecaussinnes. Si un écolier était distrait, il lui lançait un bout

* Un ringraziamento particolare va a Thilde Barboni, Catherine Gravet e Paolo Grossi per gli importanti consigli che mi hanno dato in diversi momenti del lavoro di traduzione.

¹ P. Di Stefano, *La catastrophé. Marcinelle 8 agosto 1956*, Palermo, Sellerio, 2011.

² J. Jauniaux, *Belgiques*, Hévillers, Ker éditions, 2019. Il numero di pagina delle citazioni tratte dal volume sarà indicato direttamente nel testo.

de craie depuis l'estrade et ne manquait jamais sa cible (je peux en témoigner!). Il était rescapé des camps où il avait été déporté comme résistant. Je n'ai jamais oublié les récits qu'il nous en faisait ...'.³ Ma, si sa, il reale diventa sempre "altro" nella creazione artistica (la vicenda, ad esempio, si svolge in un diverso anno scolastico) e una battuta pronunciata da Attilio risulta assai significativa al riguardo, caricandosi di valenze metanarrative: 'Parfois, on a besoin de s'inventer des histoires même si on ne les a pas vécues'. Se si dovesse ascrivere la raccolta a un genere letterario si potrebbe definire un'intensa *autofiction*.

Da un punto di vista temporale, *Attilio* è costruito sull'intersezione di tre piani: il presente della scrittura e il passato duplice del ricordo (il settembre del 1956 e l'agosto di quello stesso anno che emerge dalla dolorosa confessione di Attilio). Per i due amici, però, il tempo non sembrerebbe essersi bloccato sulla soglia dei rispettivi traumi (Marcinelle e la morte della madre), perché sono riusciti ad andare avanti, a costruirsi nuovi rituali, come quello di scambiarsi i libri presi in prestito in biblioteca. Ma il finale del racconto nega qualsiasi possibilità conciliatoria, facendo riemergere per entrambi le ferite del passato: il narratore ipotizza infatti che Attilio sia tornato in Italia come tante famiglie colpite dal disastro di Marcinelle oppure sia andato a lavorare in una delle ultime miniere di carbone e conclude il racconto citando i versi malinconici di Max Elskamp indirizzati alla madre morta. Il senso di perdita trasmesso dalla lirica, messa in musica da Beaucarne, è evidente e incolmabile: 'Et lorsque vous êtes partie/ J'ai su que j'avais tout perdu'.

La scelta di chiudere la narrazione con le strofe di Elskamp assume un importante significato anche rispetto alla raccolta in generale. Perché un filo conduttore che si può rintracciare tra le diverse storie è proprio la composita cultura belga, nelle sue diverse declinazioni pittoriche, letterarie o musicali, coltivata con passione da Jauniaux quale antidoto alla sofferenza o quale filtro attraverso cui leggere meglio il reale. E forse, in un momento in cui le spinte separatiste si fanno sempre più pressanti, si offre come unico possibile collante tra le differenti *Belgiques*.

Scelte traduttive

Come restituire il tono malinconico che innerva la narrazione e che culmina nella canzone finale? Come riprodurre il linguaggio "semplice" di due bambini degli anni Cinquanta senza tradirne l'autenticità? Come rendere la scrittura delicata e tesa all'esattezza del dettaglio di Jauniaux? Sono questi i problemi che si sono dovuti affrontare traducendo il racconto *Attilio*. La scelta è stata quella della fedeltà, di un approccio più *sourcier* che *cibliste*, per riprendere la nota distinzione di Ladmiral.⁴ Nei limiti naturalmente consentiti dalle strutture sintattiche e dall'organizzazione dei tempi verbali proprie di ogni lingua. Si è così mantenuta la dominante paratassi che nei dialoghi dei bambini si fa spesso monoproposizionale per mimare il modo in cui i bambini raccontano le "storie", non utilizzando connettivi testuali: 'Tous les matins, j'accompagnais papa jusqu'à la grille de la mine. Maman pouvait ainsi se reposer un peu. J'étais fier de porter son sac et sa lampe.' (p. 49). Il medesimo approccio è stato adottato per l'alternanza fra passato remoto, imperfetto e passato prossimo che struttura la storia.

Da un punto di vista lessicale, al di là di alcune espressioni impossibili da tradurre alla lettera (*petit-formats* diventa *formato tascabile* o *tartine* diviene *fetta di pane*), un rompicapo si è rivelato *cache-poussière*. Jauniaux lo impiega due volte, una per riferirsi ad Attilio ('Il s'essuya le visage d'un revers de la manche de son cache-

³ Mail del 27 aprile 2020. Ringrazio vivamente Jean Jauniaux per la grande disponibilità.

⁴ J. Ladmiral, 'Sourciers et ciblistes', in: *La Traduction, Revue d'esthétique*, 12 (1986), pp. 33-42.

poussière', p. 49) e una per l'impiegato della biblioteca ('un vieil homme, toujours vêtu d'un cache-poussière gris', p. 53). *Cache-poussière*, letteralmente *spolverino*, è una sorta di regionalismo della zona dell'Hainaut utilizzato per indicare il grembiule usato a scuola dai bambini per evitare di macchiarsi i vestiti. Da qui la scelta di utilizzare in italiano questo sostantivo. La seconda occorrenza del termine, riferita al bibliotecario del paese, è stata invece tradotta con *casacca*. È vero che si è contravvenuti al principio di omogeneità delle scelte traduttive, ma la parola *grembiule* avrebbe riportato a un contesto scolastico o culinario estraneo al passo. Il sostantivo *casacca* sembra restituire meglio l'idea di un soprabito ampio che possa proteggere anche dalla polvere dei libri.

Un problema che a prima vista era sembrato esclusivamente linguistico, ma che invece riguarda lo stile dell'autore è la ripetizione del cognome del maestro. Se si fosse deciso di eliminare il cognome dopo la prima occorrenza e menzionare solo il suo ruolo (maestro), uniformandosi alla consuetudine italiana, si sarebbe tradita l'importanza riservata dall'autore al suo personaggio attraverso la ripetizione. Non solo. Quell'iterazione crea una sorta di ritmo della scrittura e se, come ha intuito Meschonnic, '[l]e rythme, non l'interprétation, fait la différence entre les traductions',⁵ è stato sicuramente preferibile mantenerla.

Traghetare un testo da una lingua a un'altra, si sa, non è solo un processo linguistico, ma investe numerosi referenti culturali che cambiano da paese a paese. Così per *Bois du Cazier*. In Italia il disastro dell'agosto '56 è conosciuto come la catastrofe di Marcinelle e non viene spesso menzionato il nome specifico della miniera. Si sarebbe potuta inserire una nota esplicativa, ma avrebbe appesantito inutilmente il testo dato che il luogo a cui si riferisce il toponimo si desume facilmente dal racconto. Diverso è invece il caso di Angelo Galvan, dedicatario della storia, per il quale si è ritenuto opportuno introdurre una nota dato che sulla sua identità non viene fornita alcuna informazione nel corso della diegesi.

Al crocevia tra questioni linguistiche e culturali si colloca quella che è stata un'interessante sfida traduttiva, ovvero la traduzione dei versi del poeta simbolista Max Elskamp, messi in musica da Beaucarne negli anni Sessanta, che chiudono il racconto e di cui non esiste una traduzione ufficiale in italiano. L'io lirico si rivolge alla madre morta menzionando la serie dei suoi secondi nomi e utilizzando, com'era abituale all'epoca, il pronome allocutivo di cortesia *vous*. Come restituire quella patina arcaica racchiusa nel *vous*, che rimanda all'idea di qualcosa di perduto in accordo con il sottofondo malinconico? Scartata l'ipotesi del *tu* che avrebbe attualizzato il testo stravolgendone l'atmosfera, la scelta si restringeva ai due allocutivi *Lei* e *voi*. Si è infine deciso per il pronome di seconda persona plurale, in accordo con Serianni: 'Potremmo affermare, schematizzando un po', che l'italiano letterario dei secoli scorsi era avviato a condividere la situazione dell'inglese attuale: il pronome allocutivo non marcato era *voi* [...]'.⁶ Apparentemente distante, quel *voi* trasmette invece tutto il rispetto per il dolore provocato da un lutto orribile: quello di Elskamp, di Attilio, e di Jeannot.

Parole chiave

Jean Jauniaux, *Belgiques*, Attilio, Marcinelle, Thea Rimini

⁵ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 221.

⁶ L. Serianni, in *La Crusca per voi*, 20 (2000), p. 7, ora consultabile on line all'indirizzo <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/gli-allocutivi-di-cortesia/142>

Thea Rimini è assistente di lingua e letteratura italiana all'Université de Mons e all'Université Libre de Bruxelles. Si è perfezionata alla Scuola Normale Superiore di Pisa e ha dedicato numerosi saggi alla letteratura italiana moderna e contemporanea (Malaparte, Parise, Tabucchi), alla relazione tra letteratura e cinema e alla traduzione letteraria. Ha curato, insieme a Paolo Mauri, l'edizione delle principali opere di Antonio Tabucchi nella collana "i Meridiani" Mondadori (2018). Tra le sue pubblicazioni figurano: la monografia *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi* (Palermo, Sellerio, 2011), la curatela del volume *Giorgio Bassani, scrittore europeo* (Berne, Peter Lang, 2018), e diversi saggi su riviste specialistiche. Dirige la collana di Peter Lang "Liminaires - Passages interculturels".

Service de Communication écrite/Département d'Italien
Faculté de Traduction et d'Interprétation - EII
Université de Mons
Avenue Maistriau, 23
7000 Mons
thea.rimini@umons.ac.be

Département de Langues et Lettres
Faculté de Lettres, Traduction et Communication
Université Libre de Bruxelles
Campus du Solbosch - CP 175
Avenue F.D. Roosevelt, 50
1050 Bruxelles
trimini@ulb.ac.be

Jean Jauniaux *Attilio**

Traduzione: Thea Rimini

*Tutti cadaveri!*¹

Uno dei primi soccorritori
della miniera del Bois du Cazier

*In omaggio a Angelo Galvan,
il “Renard” del Bois du Cazier*²

Come potrei dimenticare il volto cupo, gli occhi neri e i capelli arruffati di Attilio? Era bassino, al di sotto della media degli scolari. Era proprio questo che ci aveva avvicinato, la bassa statura. Quando il maestro, dopo aver suonato la campanella, metteva in riga i bambini nel cortile della ricreazione, faceva in modo che i “piccoli” stessero davanti. Così, l’ultimo anno delle elementari, Attilio e io ci ritrovavamo ogni mattina in testa alla doppia fila di scolaretti che ridevano dietro di noi appena il maestro Delalieu aveva finito il suo giro d’ispezione. Quando poi si aprivano le porte, ci sedevamo ai primi banchi.

Grandi vetrate attraversate dal sole di settembre illuminavano le aule alla riapertura delle scuole nel 1956. Attilio, che non avevo più visto da due mesi, era cambiato. Aveva l’aria invecchiata, spossata, sembrava schiacciato dal peso della cartella che portava sulle spalle tenuta da due cinghie.

Ci ritrovammo come si ritrova una vecchia coppia dopo una lunga assenza. Bisognava reinventare i nostri rituali, i nostri gesti, le nostre abitudini.

Solo adesso, sessant’anni dopo, mi rendo conto fino a che punto eravamo impacciati, timidi, spaventati dalla nostra amicizia e, soprattutto, dalla possibilità di rivelarla a noi stessi. Ci volle qualche giorno per ricostituire la nostra complicità di “piccoli”, nutrita da quella solidarietà che unisce i bambini vittime di angherie. I grandi presto si stancarono di tormentarci quando capirono che avevamo ricostruito la nostra solidarietà di quasi-gemelli, indifferenti alle loro canzonature.

Passavamo la ricreazione seduti uno accanto all’altro al riparo di un castagno, tra le sue radici nodose che sollevavano le mattonelle di cemento. Quel giorno eravamo soli: il vento e la pioggia avevano spinto i grandi a occupare la parte coperta del cortile.

Attilio mi raccontò quello che lo rendeva triste e, almeno credevo, distante.

* Il racconto è tratto da J. Jauniaux, *Belgiques*, Hévillers, Ker éditions, 2019, pp. 47-55. Si ringrazia l’editore per la gentile concessione.

¹ In italiano nel testo (NdT).

² Angelo Galvan (Roana, 1920-Charleroi, 1988) è stato uno dei primi soccorritori della miniera del Bois du Cazier dopo il disastroso incendio dell’8 agosto 1956. Il soprannome di *renard* (“volpe”) gli deriva dall’essersi avventurato, nel tentativo di salvare i compagni, in anfratti dove nessun altro avrebbe osato entrare (NdT).

‘Sai, Jeannot, quest’estate non siamo tornati in Italia... dai *macaroni*, come dicono gli adulti. La mamma era un po’ triste. Aveva risparmiato per il biglietto del treno e aveva davvero tanta voglia di rivedere sua madre, di raccontarle che stavamo bene qui e che io andavo a scuola. Ma, come sempre, papà ha detto: “Ci andremo l’anno prossimo. Dobbiamo ancora mettere da parte un po’ di soldi”. E così invece di tornare al paese, sono rimasto a Marcinelle.’

‘È per questo che hai l’aria triste? Anch’io sono rimasto a casa. Quando ti ho detto che ero andato al mare, non era vero. Non so perché ho mentito a te e agli altri. Papà non mi ha portato al mare. Anche lui però l’aveva promesso.’

‘Non è grave, Jeannot. A volte abbiamo bisogno di inventarci delle storie anche se non le abbiamo vissute. È come quando leggiamo i libri: viviamo delle avventure senza viverle veramente.’

‘Eh sì! A volte è perfino meglio che giocare!’

Ancora adesso mi ricordo l’espressione di Attilio nel momento in cui il dolore lo assalì di nuovo. Aveva portato le ginocchia sotto il mento e ci aveva nascosto il viso. Le sue spalle presero a tremare e poi tutto il corpo sussultò, in preda ai singhiozzi. Mi raccontò quello che non aveva detto a nessuno, anche se sapeva che il maestro Delalieu ne era al corrente. A me poteva confidarlo. Non avrei riso del suo dolore, vero?

Si asciugò il viso col risvolto della manica del grembiule, mi guardò ancora una volta: ‘Non mi prenderai in giro, vero?’. Lo rassicurai con un colpetto di gomito: ‘Te lo giuro, Attilio. Abbiamo giurato di non prenderci mai in giro’.

Attilio tirò su col naso e cominciò a raccontare.

‘Ogni mattina accompagnavo il mio papà fino al cancello della miniera. Così la mamma si poteva riposare un po’. Ero fiero di portare la sua borsa e la sua lampada. Costeggiavamo le case di legno da cui uscivano uno ad uno i suoi amici. Ero l’unico bambino del gruppo che si avvicinava al piazzale davanti alla miniera. Papà mi prendeva in braccio e mi mostrava i castelletti e le loro grandi ruote che portavano giù le gabbie degli ascensori e le facevano risalire.’

‘A dopo, Attilio. Fai il bravo con la mamma, va bene?’

In attesa del suo ritorno, passeggiavo tra le montagnole di scorie di carbone. Salivo in alto in alto per vedere meglio i vagoncini in movimento sui binari. Il giorno della catastrofe ero salito sulla mia montagnola. La mamma mi aveva dato uno spuntino e mi ero seduto a mangiare. Nel salire, mi ero tenuto sull’altro lato rispetto alla miniera. Era mezzogiorno o poco più tardi quando, arrivato in cima, ho potuto vedere tutt’intorno. Ho capito allora che la sirena che avevo sentito suonare annunciava un incidente. Era arrivato il camion della centrale di soccorso. Sullo spiazzo antistante la miniera ho visto delle persone che gesticolavano, correvano in ogni direzione alzando gli occhi verso la nuvola di fumo nero che usciva da terra. Delle grida. Al di là del cancello le mamme aspettavano e guardavano. La gente correva di qua e di là. Mi ero rialzato. Stavo in piedi, Jeannot, e non riuscivo a muovermi. Avevo ancora in mano la fetta di pane che si sbriciolava tra le dita.

Il vento scuoteva i rami del castagno. Sollevate dal vento, le foglie volavano in alto prima di essere travolte dalla pioggia e cadere vicino a noi.

All’apparire del maestro Delalieu, Attilio interruppe il suo racconto. ‘Bambini, bisogna rientrare! Prenderete freddo.’ Davanti al viso sconvolto di Attilio, il maestro capì che mi aveva raccontato la tragedia di Marcinelle. Avevo paura che ci sgridasse o che ci punisse, anche se non avevo la sensazione di essermi comportato male. Avevo soltanto ascoltato il racconto che il mio amico voleva condividere con me. Guardai il maestro Delalieu:

‘Non abbiamo freddo, maestro.’

Non so cosa mi sia preso, ma ho aggiunto: ‘Possiamo restare ancora un po’, maestro?’

‘Va bene, tra un quarto d’ora torno a prendervi. Non un minuto di più, mi raccomando!’ Aveva cercato di assumere la sua aria severa. Attilio lo guardava con gli occhi pieni di lacrime, io credo di avergli sorriso per ringraziarlo di averci preso sul serio.

È vero, nel momento in cui sto raccontando questa storia ho più di sessantacinque anni. Ma sono convinto che quello che ci è accaduto quel pomeriggio d’ottobre del 1956, sotto il vento e la pioggia, corrisponde a quello che racconto oggi. Il maestro Delalieu ha proprio voluto che restassimo sotto quel castagno che ci riparava così male. Aveva intuito l’intensità delle confidenze scambiate da due ragazzini con la solennità grave che provocano i lutti più terribili.

‘Sai, Jeannot, prima eravamo amici. Adesso siamo come fratelli. Tu hai perduto la tua mamma. Non l’avevi detto a nessuno. Tranne che a me. Per quindici giorni, la mamma e io siamo andati alla miniera tutte le mattine e tutte le sere. “Finché c’è speranza, forse c’è vita”, diceva. E poi, un giorno, mi ha detto: “Non bisogna più andare alla miniera, Attilio. Tutti gli amici di papà sono morti. E anche papà...”. È per questo che adesso siamo fratelli.’

Quando siamo rientrati, il maestro Delalieu era alla lavagna, in piedi. Ha chiesto agli allievi di alzarsi e noi abbiamo attraversato l’aula da un capo all’altro, tra i nostri compagni in piedi e silenziosi, fino al primo banco, quello dei “piccoli”, quello del “*macaroni* e del nano”, quello dei due “formato tascabile”.

Ci siamo seduti. Il maestro Delalieu ha continuato la sua lezione: ‘È stato necessario aspettare dall’8 al 23 agosto per essere sicuri che non ci fosse più nessun sopravvissuto in fondo alla miniera. Il papà di Attilio è morto con i suoi compagni nell’incendio del Bois du Cazier. Oggi chiedo a tutti voi di non chiamare più Attilio “*macaroni*”. E chiedo anche di rispettare colui che è stato sempre suo amico, fin dal primo giorno di scuola. E se scopro uno di voi che non obbedisce al mio ordine, vi prometto che passerà un brutto quarto d’ora.’

Il maestro Delalieu diventava tutto rosso quando andava in collera e allora sapevamo che non scherzava, che era veramente arrabbiato.

La sera, a casa, ho raccontato tutto a papà: la catastrofe della miniera, la morte del papà di Attilio, la collera del maestro Delalieu. Da quando era morta la mamma, non avevo più visto papà sorridere né mostrare di essere felice per qualcosa. Eravamo seduti ai due lati del tavolo della cucina. Aveva riscaldato una zuppa in scatola e mangiavamo in silenzio. Non avevamo mai niente da dirci. Eccetto quella sera. Non ero più solo, avevo un amico. Avevo anche voglia di dirgli che nemmeno lui era più solo nel suo lutto. Non mi ricordo più il modo in cui sono riuscito a esprimerglielo. Per la prima volta avevo cercato di consolare il mio papà.

L’indomani mattina, accompagnandomi a scuola, mi prese per mano. Dovevamo percorrere la rue Pouplier, che costeggiava la ferrovia della miniera, poi superare la passerella che sovrastava i binari della stazione prima che mi lasciasse continuare da solo fino a scuola. Quel mattino si chinò verso di me, col pretesto di stringermi la sciarpa, e mi disse: ‘Jeannot, non devi mai dimenticare quello che hai imparato ieri, mai.’

Sul momento, ho pensato che si riferisse alla catastrofe della miniera. Oggi so che parlava della fratellanza universale. Si era rivolto a me come a un adulto. Ho annuito in segno d’intesa.

Ho raggiunto Attilio vicino al castagno e abbiamo tirato fuori dalle tasche qualche biglia di vetro. Il maestro Delalieu misurava a grandi passi il cortile della ricreazione con aria severa. I grandi ci hanno lasciati tranquilli. Mai più chiamarono Attilio *macaroni*.

Fino alla fine delle elementari siamo stati inseparabili. La nostra amicizia è diventata ancora più intensa quando abbiamo cominciato a scambiarci i titoli dei

“buoni libri” che andavamo a prendere in prestito il giovedì pomeriggio alla biblioteca municipale. Dietro il banco c’era un uomo anziano, che indossava sempre una casacca grigia e che ci spaventava sia per lo sguardo irritato che rivolgeva a chiunque entrasse, sia per la protesi di legno verniciata color carne che gli teneva luogo di mano sinistra. La utilizzava per tenere ferme sulla scrivania le schede di lettura che compilava con la mano destra in bella calligrafia. Ogni opera della biblioteca era accompagnata da una di queste schede di carta spessa di colore verde. Il lettore vi trovava il riassunto del libro, alcune frasi ricopiate che restituivano lo stile del racconto e tutte le consuete indicazioni bibliografiche. Figurava, in inchiostro rosso, la descrizione sommaria dello stato del libro al momento del prestito: eccellente-buono-mediocre-da restaurare. Mi ricordo della paura che provavamo al momento di restituire un libro. Il signor Édouard verificava che lo stato dell’opera corrispondesse a quello che aveva indicato in rosso sulla scheda. Noi aspettavamo che il vecchio alzasse gli occhi dalla scheda e ci gratificasse con un “è tutto a posto”. Il signor Édouard ci voleva bene, ci chiamava i “gemelli” e non mancava mai di prepararci il nostro “pasto settimanale”: un libro per ognuno che ci scambiavamo la domenica sera, a metà della durata del prestito. Così avevamo instaurato un rituale. Dovevamo raccontare in pochi minuti la storia che avevamo letto, descrivere i personaggi principali, scegliere un brano che leggevamo con magniloquenza dopo aver convocato mio padre, obbligato a far da spettatore alle nostre recite. La mamma di Attilio veniva a prenderlo a casa mia alle otto precise. Prima di andar via, doveva anche lei ascoltarci leggere, con voce stridula, le prime righe di *Zanna Bianca*, *Winnetou*, o *Senza famiglia* e altri romanzi che ci appassionavano: molto spesso ci raccontavano la nostra stessa storia, quella di bambini che i libri avevano salvato dalla tristezza e dal dolore degli adulti.

La vita ha separato me e Attilio. Non so cosa ne sia stato di lui. È tornato nel paese dei genitori, come ha fatto qualche famiglia distrutta dalla catastrofe del Bois du Cazier? È andato anche lui a lavorare in fondo a una di quelle miniere che stavano ormai cominciando a chiudere nei bacini carboniferi della Vallonia? A volte inserisco il suo nome su un motore di ricerca. Appaiono dei volti, ma nessuno corrisponde al “profilo” che potrebbe avere oggi.

Sempre su internet, trovo delle immagini degli attuali migranti. Non arrivo a comprendere in cosa siano diversi da quelle famiglie che vivevano in baracche di fortuna vicino alle miniere di Frameries, Marcinelle, Mont-sur-Marchienne, Couillet, Dampremy, Châtelet, Charleroi, Wibeauroux, Fleurus. Gli stessi volti tormentati dalla paura, gli stessi sguardi pieni di spavento, gli stessi bambini tremanti. Le baracche di legno sono diventate dei container, delle tende, o niente del tutto.

Spengo il computer.

Mi domando se Attilio si ricordi di quella fraternità infantile che ci aveva unito nel 1956, lui, il *macaroni* ed io, il nanerottolo, quando il disprezzo altezzoso dei “grandi” ci respingeva.

Si ricorda di quei libri che ci hanno formato e che mi accompagnano ancora oggi nei momenti di sconforto? E anche di quella canzone che conoscevo a memoria, e che cantavamo insieme. Non sapevo allora che il testo della canzone fosse di un poeta di cui in seguito avrei scoperto quanto la malinconia mi fosse vicina e familiare. Quella dolce canzone composta da Max Elskamp cominciava con questi versi che noi cantavamo su una melodia di Julos Beaucarne:

*Ô Claire, Suzanne, Adolphine
Ô ma Mère des Écaussinnes
À présent si loin qui dormez
Vous souvient-il des jours d'été?*³

Conoscevo a memoria questa prima strofa, ma anche l'ultima che non ho mai osato dire né cantare, pensando così di riuscire a essere abbastanza forte per affrontare il mondo:

*Car vous m'étiez comme Marie
Bien que je ne sois pas Jésus
Et lorsque vous êtes partie
J'ai su que j'avais tout perdu*⁴

Attilio

Tutti cadaveri !

Un des premiers sauveteurs de la mine
du Bois du Cazier

*En hommage à Angelo Galvan, le
"Renard" du Bois du Cazier*

Comment pourrais-je oublier le visage sombre, les yeux noirs et les cheveux en bataille d'Attilio ? Il était petit, plus que la moyenne des écoliers. Cela nous avait rapprochés, la petite taille. Lorsque le maître, après avoir sonné la cloche, alignait les enfants par classes dans la cour de récréation, il veillait toujours à ce que les "petits" fussent devant. En sixième primaire, Attilio et moi nous retrouvions donc chaque matin en tête de la double rangée de potaches qui riaient derrière nous dès que Monsieur Delalieu avait terminé son inspection. Une fois franchies les portes, nous étions assis au premier rang.

De grandes baies vitrées que traversait le soleil de septembre éclairaient les classes en cette rentrée 1956. Attilio, que je n'avais plus vu depuis deux mois, avait changé. Il avait l'air vieilli, éreinté, affaibli sous le poids de son cartable qu'il portait tenu par deux lanières sur les épaules.

Nous nous retrouvions comme un vieux couple après une longue absence. Il nous fallait réinventer nos rituels, nos gestes, nos habitudes.

Aujourd'hui, soixante ans plus tard, je mesure à quel point nous étions gauches, timides, effrayés de notre amitié et, surtout, de nous la dévoiler. Il nous fallut quelques jours pour reconstituer notre complicité de "petits", nourrie de cette solidarité qui unit les enfants brimés. Les grands se fatiguèrent vite de nous tourmenter quand ils comprirent que nous avions reconstruit notre solidarité de quasi-jumeaux, indifférents à leurs moqueries.

Nous passions les récréations assis l'un à côté de l'autre à l'abri du châtaignier, entre ses racines noueuses qui soulevaient les dalles de béton. Nous étions seuls dans

³ 'Oh Claire, Suzanne, Adolphine/Oh Madre mia d'Écaussinnes/Oggi che dormite così lontano/Vi ricordate dei giorni d'estate?' (NdT).

⁴ 'Perché voi eravate per me come Maria/Benché io non sia Gesù/E quando siete andata via/Ho capito che avevo perduto tutto' (NdT).

la cour de récréation ce jour-là : le vent et la pluie avaient entraîné les grands dans le préau.

Attilio me raconta ce qui le rendait triste et, du moins je le croyais, distant.

— Tu sais, Jeannot, cet été, nous ne sommes pas retournés en Italie... chez les macaronis, comme disent les grands. Papa a continué son travail. Maman était un peu triste. Elle avait économisé pour le billet de train et elle avait tellement envie de revoir sa maman, de lui raconter que nous étions bien ici, que j'allais à l'école. Mais papa a dit, comme à chaque fois : *On ira l'année prochaine. On doit encore mettre un peu d'argent de côté.* Et au lieu d'aller au village, je suis resté à Marcinelle.

— C'est pour ça que tu as l'air triste ? Moi aussi, je suis resté à la maison. Quand je t'ai dit que j'étais allé à la mer, c'était pas vrai. Je ne sais pas pourquoi je t'ai menti à toi, comme aux autres. Papa ne m'a pas emmené à la mer. Lui aussi, il avait promis pourtant.

— C'est pas grave Jeannot. Parfois, on a besoin de s'inventer des histoires même si on ne les a pas vécues. C'est comme quand on lit nos livres : on vit des aventures sans vraiment les vivre.

— Ouais. Parfois, c'est même mieux que de jouer !

Aujourd'hui encore, je me souviens du visage d'Attilio au moment où le chagrin l'envahit à nouveau. Il avait ramené ses genoux sous son menton et y avait incliné son visage. Ses épaules ont commencé à trembler et puis les sanglots ont secoué tout son corps. Il me raconta ce qu'il n'avait dit à personne, même s'il savait que Monsieur Delalieu était au courant. À moi, il pouvait bien le confier. Je n'allais pas rire de son chagrin, hein ?

Il s'essuya le visage d'un revers de la manche de son cache-poussière, me regarda encore une fois "Tu ne vas pas te moquer, hein ?" Je le rassurai en lui donnant une bourrade du coude : "Je te le jure, Attilio. Nous, on a fait le serment de ne jamais se moquer !"

Attilio renifla et commença à raconter.

— Tous les matins, j'accompagnais papa jusqu'à la grille de la mine. Maman pouvait ainsi se reposer un peu. J'étais fier de porter son sac et sa lampe. Nous longions les maisons de bois d'où sortaient un par un ses amis. J'étais le seul enfant dans le groupe qui s'approchait du carreau. Papa me prenait dans ses bras et me montrait les chevalets et leurs grandes roues qui descendaient et remontaient les cages des ascenseurs.

— À tout à l'heure, Attilio. Sois bien sage avec maman, hein ?

En attendant son retour, je me promenais dans les terrils. J'allais tout en haut pour mieux voir les petits trains, les rails, le mouvement. Le jour de la catastrophe, j'étais monté sur mon terril. Maman m'avait donné un casse-croûte et je m'étais assis pour manger.

Pendant l'escalade, je n'étais pas du côté du charbonnage. Il était midi ou un peu plus tard quand, arrivé au sommet, j'ai pu voir de partout à la fois. J'ai compris alors que la sirène que j'avais entendu résonner annonçait un accident. Le camion de la centrale de sauvetage était là. Sur le carreau du charbonnage, j'ai vu des gens qui gesticulaient, couraient d'un coin à l'autre en scrutant le nuage de fumée noire qui sortait de terre. Des cris. Les mamans étaient contre la grille à attendre et à regarder. Je m'étais relevé. Je me tenais debout, Jeannot, et je ne pouvais plus bouger. Je n'avais pas lâché ma tartine qui s'écrasait entre mes doigts.

Le vent secouait les branches du châtaignier. Des feuilles volaient, soulevées par le souffle de l'air avant d'être écrasées par la pluie et de tomber autour de nous.

Monsieur Delalieu apparut et interrompit le récit d'Attilio. "Il faut rentrer, les enfants ! Vous allez prendre froid." En voyant le visage bouleversé d'Attilio, il comprit que celui-ci m'avait raconté la tragédie de Marcinelle. J'avais peur qu'il nous gronde

ou qu'il nous punisse. Moi, je n'avais pas le sentiment d'avoir mal agi. J'avais écouté ce que mon ami voulait partager avec moi. Je regardai Monsieur Delalieu :

— On n'a pas froid, M'sieur.

Et je ne sais pas ce qui m'a pris, j'ai ajouté :

— On peut rester encore un peu, M'sieur ?

— Bon, dans un quart d'heure, je reviens vous chercher. Pas une minute de plus, hein ! Il avait essayé de prendre son air sévère. Attilio le regardait les yeux pleins de larmes, moi, je crois que je lui ai souri, pour le remercier de nous prendre au sérieux. Bien sûr, j'ai plus de soixante-cinq ans au moment où je raconte cette histoire. Mais je suis persuadé que ce qui s'est passé entre nous, cet après-midi d'octobre 1956, sous le vent et la pluie, correspondait à ce que j'en dis aujourd'hui. Sous ce châtaignier qui nous abritait si mal, Monsieur Delalieu a bien voulu que nous restions. Il avait pressenti l'intensité des confidences échangées par deux garçonnets avec la solennité qu'inspirent les grands deuils.

— Tu sais, Jeannot, avant, on était des amis. Maintenant, on est comme des frères. Toi, tu as perdu ta maman. Tu ne l'avais dit à personne. Sauf à moi. Pendant quinze jours, maman et moi, on est allés tous les matins et tous les soirs à la mine. "Tant qu'il y a de l'espoir, il y a peut-être de la vie" disait-elle. Et puis, un jour, elle m'a dit : "Il ne faut plus aller à la mine, Attilio. Tous les amis de papa sont morts. Et papa aussi..." C'est pour cela qu'on est frères maintenant.

Lorsque nous sommes rentrés, Monsieur Delalieu était au tableau, debout. Il a demandé aux élèves de se lever et nous avons traversé la classe d'un bout à l'autre jusqu'au premier banc, celui des "petits", celui du "macaroni et de son nain", celui des "deux petits formats", entre nos camarades, debout et silencieux.

Nous nous sommes assis. Monsieur Delalieu a continué la leçon :

— Il a fallu attendre du 8 jusqu'au 23 août pour être sûrs qu'il n'y avait plus aucun survivant au fond de la mine. Le papa d'Attilio est mort avec ses camarades dans l'incendie du Bois du Cazier. Aujourd'hui, je vous demande à tous de ne plus jamais appeler Attilio "macaroni". Et aussi, de respecter celui qui a toujours été son ami, depuis le premier jour dans cette école. Et si je surprends l'un d'entre vous à ne pas obéir à ma consigne, je vous promets qu'il passera un sale quart d'heure !

Monsieur Delalieu devenait tout rouge quand il se mettait en colère et on savait alors qu'il ne plaisantait pas, qu'il était vraiment fâché.

Le soir, à la maison, j'ai tout raconté à papa : la catastrophe de la mine, la mort du papa d'Attilio, la colère de Monsieur Delalieu. Depuis la mort de maman, je n'avais plus jamais vu papa sourire ni montrer qu'il était heureux de quoi que ce soit. Nous étions assis de part et d'autre de la table de la cuisine. Il avait réchauffé une boîte de soupe et nous mangions en silence. Nous n'avions jamais rien à nous dire. Sauf ce soir-là. Je n'étais plus seul, j'avais un ami. J'avais envie de lui dire aussi qu'il n'était plus seul dans le deuil. Je ne me souviens plus de la façon dont j'ai pu le lui exprimer. Pour la première fois, j'avais essayé de consoler mon papa.

Le lendemain matin, en m'emmenant à l'école, il me prit la main. Nous avons à parcourir la rue Pouplier, que longeait le train de la mine, puis à franchir la passerelle qui surplombait les quais de la gare avant qu'il ne me laisse continuer seul jusqu'à l'école. Ce matin-là, il s'est penché vers moi, au prétexte de resserrer mon écharpe, et il m'a dit :

— Jeannot, tu ne dois jamais oublier tout ce que tu as appris hier, jamais.

Sur le moment, j'ai pensé qu'il évoquait la catastrophe minière. Aujourd'hui, je sais que c'est de fraternité universelle qu'il parlait. Il s'était adressé à moi comme à un grand. J'ai hoché la tête d'un air entendu. J'ai rejoint Attilio près du châtaignier et nous avons sorti de nos poches quelques billes de verre. Monsieur Delalieu arpentait

la cour de récréation avec son air sévère. Les grands nous ont laissés tranquilles. Plus jamais ils n'ont traité Attilio de macaroni.

Jusqu'à la fin du cycle primaire, nous sommes restés inséparables. Notre amitié s'est faite plus fervente encore lorsque nous avons commencé à échanger les titres des "bons livres" que nous allions emprunter, le jeudi après-midi, à la bibliothèque municipale. Elle était tenue par un vieil homme, toujours vêtu d'un cache-poussière gris, qui nous effrayait autant par le regard irrité qu'il adressait à chaque visiteur, que par la prothèse en bois vernis couleur chair qui lui faisait office de main gauche. Il l'utilisait pour immobiliser sur le bureau les fiches de lecture qu'il remplissait de la main droite d'une écriture calligraphiée. Chaque ouvrage de la bibliothèque était accompagné d'une de ces fiches en papier épais de couleur verte. Le lecteur y trouvait un résumé du livre, quelques phrases recopiées qui donnaient le ton du récit et toutes les indications bibliographiques usuelles. À l'encre rouge, figurait la description sommaire de l'état du livre au moment du prêt : excellent-bon-médiocre-à restaurer. Je me souviens de la frayeur que nous ressentions au moment de restituer un livre. Monsieur Édouard examinait si l'état de l'ouvrage correspondait à celui qu'il avait indiqué à l'encre rouge sur la fiche. Nous attendions que le vieillard lève les yeux de la fiche et nous gratifie d'un "C'est en ordre". Monsieur Édouard nous aimait bien, il nous appelait "les jumeaux" et ne manquait jamais de nous préparer notre "nourriture hebdomadaire" : un livre pour chacun que nous nous échangions le dimanche soir, à mi-parcours de la durée de l'emprunt. Nous avons ainsi instauré un rituel. Nous devions en quelques minutes raconter l'histoire que nous avions lue, décrire les principaux personnages, choisir un extrait que nous lisions avec grandiloquence après avoir convoqué mon père, cobaye obligé de nos déclamations. La maman d'Attilio venait le rechercher chez moi à huit heures précises. Avant de repartir, elle devait elle aussi nous écouter lire, d'une voix criarde, les premières lignes de *Croc-Blanc*, de *Winnetou*, de *Sans famille* et d'autres romans qui nous enchantaient : ils nous racontaient si souvent notre propre histoire, celle d'enfants que les livres avaient sauvés de la tristesse et du chagrin des adultes.

La vie nous a séparés, Attilio et moi. Je ne sais pas ce qu'il est devenu. Est-il retourné dans le village de ses parents, comme l'ont fait quelques-unes des familles dévastées par la catastrophe du Bois du Cazier ? Est-il lui aussi allé travailler au fond d'une de ces mines que l'on commençait à fermer dans les bassins houillers de Wallonie ? Parfois, je pianote son nom sur un moteur de recherche. Des visages apparaissent, mais aucun ne correspond au "profil" qu'il pourrait avoir aujourd'hui.

Sur Internet aussi, je découvre des images des migrants actuels. Je ne parviens pas à déterminer en quoi ils sont différents de ces familles qui vivaient dans des baraquements de fortune à la lisière des carreaux de mine, à Frameries, Marcinelle, Mont-sur-Marchienne, Couillet, Dampremy, Châtelet, Charleroi, Wibeauroux, Fleurus. Mêmes visages tourmentés par la peur, regards emplis d'effroi, enfants tremblants. Les baraquements de bois sont devenus des containers, des tentes, ou rien.

J'éteins l'écran de mon ordinateur.

Je me demande si Attilio se souvient de cette fraternité enfantine qui nous unissait en 1956, lui, le macaroni, et moi, le nabot, lorsque nous rejetait le mépris hautain des "grands".

Se souvient-il de ces livres qui nous ont forgés et qui, aujourd'hui, m'accompagnent encore dans les moments de détresse ? Et aussi de cette chanson que je connaissais par cœur, et que nous chantions ensemble. Je ne savais pas alors que le texte qu'elle mettait en musique était d'un poète dont je découvrirais par la suite combien la mélancolie m'était proche et familière. Cette chanson douce composée par Max Elskamp débutait par ces vers que nous chantions sur une mélodie de Julos Beaucarne :

*Ô Claire, Suzanne, Adolphine
Ô ma Mère des Écaussinnes
À présent si loin qui dormez
Vous souvient-il des jours d'été ?*

Je connaissais par cœur cette première strophe, mais aussi la dernière que je n'ai jamais osé dire ou chanter, pensant ainsi m'endurcir assez pour affronter le monde :

*Car vous m'étiez comme Marie
Bien que je ne sois pas Jésus
Et lorsque vous êtes partie
J'ai su que j'avais tout perdu*

A critical approach to Dante's "cantica"

Review of: Zygmunt G. Barański, *Dante, Petrarch, Boccaccio. Literature, Doctrine, Reality*. Cambridge (UK): Legenda, an imprint of Modern Humanities Research Association, 2020, 658 p., ISBN: 9781781888797, € 85.

Enrico Minardi

This book collects nineteen articles written and published from 1991 to 2017, preceded by an 'Introduction. "A Contrariness in It": Seven "Fragmented" Reflections', where the author lays out the book's rationale. He additionally evokes his family's role in the development of an early interest in the *Comedy*, retraces the most relevant steps of his academic career, and concludes with an in-depth discussion of his own critical approach, consisting of a 'close consideration of context – whether literary, linguistic, historical, cultural or intellectual' (p. 1). Presenting himself overall 'as a Dantist' (p. 2), most of the collected essays deal in fact with Dante (twelve), four examining Petrarch, two Boccaccio, and one Cavalcanti. Since his early work, Barański strived to question the poet's "'solitary" genius, the creator of works without precedent' (p. 12) in an epoch that, implicitly, was deemed as intellectually poor (p. 9). Instead, the author has since then focused on 'Dante's relationship to medieval literary theory and criticism and his highly original reworkings of both traditions' (p. 9), delving into 'Dante's intellectual formation' (p. 10) and the problem of educational training in the Middle-Ages (pp. 10-11). Barański has therefore been able to ascertain the influence on the poet of 'scripturally inflected symbolic and exegetical currents' (p. 11) at odds with the Aristotelian and rationalist traditions usually pointed out as Dante's main intellectual references.

Because of the book density and length, I have opted for an in-depth presentation of three essays, most representative of Barański's scholarly achievements and innovations he has brought in the field of Dante's study: '(Un)orthodox Dante', 'The Poetics of Metre: *Terza rima*, "canto", "canzon", "cantica"', '*Purgatorio* XXV: Creating Poetic Bodies'. In the first, the author analyzes the passage in *Purgatorio* XXXIII, in the earthly Paradise, where Beatrice rebukes Dante's accomplishment on the ground that he has followed the wrong 'scuola' (p. 85). Barański thrives to identify such 'scuola' by analyzing some early commentators and the theological debates on the nature of the poet's faith raised by the *Comedy*. One of them is connected to *Inferno* XIII, 103-05, a 'disconcerting admission that runs counter to the key doctrine of the resurrection of the flesh' (p. 91); the other to *Inferno* XXXIII, and the 'inhabitants of Tolomea' (p. 98). Both are resolved on the ground of a 'careful amalgam of well-established Scriptural, theological, exemplary, and popular traditions [...], a textbook example of his syncretism' (p. 101). Another example discussed is the

nature of heresy in *Inferno* IX-XI, provoked by the problematic inclusion of Epicurus and his followers, which responded in fact to a conception of heresy on both theological and intellectual ground (p. 113).

The question of Dante's unorthodoxy comes therefore to rest within the context of late-medieval intellectual environment, 'where differing and competing ideas, not infrequently of questionable conformity, vied for attention and legitimacy' (p. 115). The issue of the presence of heterodox ideas and thinkers in the *Comedy* is again brilliantly resolved following the same method of thorough reconstruction of the historical and theological context. For instance, the creation and nature of angels in *Paradiso* XXIX, 22-36, and Siger of Brabant appearing in *Paradiso* X, 133-38, have raised the issue of the Averroist influence on the poet. On the contrary, each of these examples shows instead Dante's remarkable 'synthesizing eclecticism' (p. 132), which needs invariably to be understood 'in terms of faith' (p. 132). In the second, the author grapples with the controversial *terzina* of *Inferno* XX, 1-3, questioning the widespread assumption about the unproblematic nature of the use of the technical terms of *canzon* and *canto* appearing here. For instance, when focusing on *canzon*, he alludes to the conflict with both the term *cantica* employed in *Purgatorio* (XXXIII 140) and the lyric genre of the same name. Retracing its discussion in *De Vulgari Eloquentia* (II, 8 and 9), Barański finds a contrastive connection between the comic *canzon* and 'its tragic counterpart [...] Virgil's *Aeneid* [...] [and] [...] the traditional "high" canzone' (p. 303). But, he also opposes the 'formally balanced and restricted treatment of a narrow subject-matter' (p. 306) championed in the treatise, to the 'formal and ideological polyvalence of the cantos' (p. 306), which are at the core of Dante's innovation. He in fact needed a structural unit as flexible as the *canto* to incorporate in his poem an extremely heterogeneous matter, reflection of the variety of God's creation (p. 307). Furthermore, *canto* and *canzone* were traditionally linked to 'poetry or poetic composition in general' (309). On a structural level, *canto* innovates over both classic epic poetry and the *chanson de geste*. '[C]umberson, and narratively amorphous' (p. 311) the former, centered on the rigid *laisse* the latter, the *Comedy* shows instead a 'highly nuanced yet totalizing sense of structure' (p. 313). Lastly, *canzone* is linked to the poet's lyric experience as forerunner of the *Commedia*, although connecting this genre to the comic style tells us about Dante's 'rejection of the oppressive precepts of the *genera dicendi*' (315). Following Lino Pertile's findings, Barański concludes by illustrating the hermeneutic function the use of the word *cantica* in *Purgatorio* fulfils.

With respect to the third essay, the twenty-fifth *canto* of *Purgatorio* has been mainly glossed as a proof of Dante's familiarity with the Aristotelian tradition about the rational soul's creation. However, the various readings have generally failed to acknowledge the reason why the poet includes a *canto* assessing the relation between poetry and doctrine in his analysis of literature carried out in cantos XXI-XXVI, and having their peak at *Purgatorio* XXIV, 52-62, where the poet asserts the '*Commedia*'s divine inspired character' (p. 331). Logically, the following *canto* 'offers concrete clarification [...] of the collaboration between "cielo e terra"' (p. 331) on both the life's creation and the process of literary inspiration. A double parallel is therefore set between how God instills life into the human rational soul and inspires Dante to author a poem as '*Vestigium Dei*' (p. 333), and about the survival of the soul and body in the afterlife. However, as for Virgil's *Aeneid* sixth book, the Aristotelian tradition fails to solve this problem, because of 'their overreliance on logical structures' (p. 338), and the lack of Christian inspiration, as the poet shows in lines 67-75, using Scriptural sources. The issue of creation of aerial body (as in lines 79-102), which mirrors the creation of the human being (lines 37-75), is also based on sacred literature on similar themes, such as texts by Bernard de Clairvaux and St Augustine. *Canto* XXV's strategic

role in validating Dante's accomplishment resides ultimately on his ability to answer a question 'hitherto remained shrouded in mystery' (p. 345). By my brief discussion of three essays, I do not aspire to exhaust all motives developed by Barański in his outstanding essays. However, because of his innovative and rigorous critical approach, this book represents an essential instrument available to anyone interested in improving his/her knowledge of the 'divine' poet.

Enrico Minardi

School of International Letters and Cultures

Arizona State University

PO Box 870202

Tempe, AZ 85287 (USA)

eminardi@asu.edu

Un oggetto delicato, da maneggiare con grande cura Tradurre e ritradurre i classici

Recensione di: Stefania Ricciardi (a cura di), *Tradurre e ritradurre i classici*. 'Testo a fronte' 60, Milano, Marcos y Marcos, 2019, 263 p., ISBN: 8871689593, € 25,00.

Linda Pennings

‘Perché leggere i classici’? Il discorso che Italo Calvino formula nel suo famoso saggio del 1981, per cercare una risposta a questa domanda, potrebbe applicarsi, *mutatis mutandis*, anche alla traduzione dei classici. Tant’è vero che verso la fine del saggio lo scrittore si accorge di aver citato, oltre alle varie opere straniere, solo Leopardi come nome della letteratura italiana. Calvino afferma che sono proprio i classici di tutte le culture a farci capire ‘chi siamo e dove siamo arrivati’,¹ tramite un confronto con l’Altro, proveniente da diversi tempi e luoghi. Sembra lecito affermare allora che l’esortazione calviniana alla lettura dei classici sia rivolta anche alla lettura dei classici tradotti, e dunque alla loro traduzione.

Perché tradurre, o anzi, ritradurre i classici? Secondo la prima delle quattordici definizioni proposte da Calvino, un classico è un’opera che piuttosto di essere letta è continuamente riletta; così la ritraduzione è una pratica che in genere si riserva proprio alle opere alle quali si tende ad assegnare il predicato di classico, antico o moderno. Il tema si trova affrontato nella sezione tematica della rivista ‘Testo a fronte’ 60 (primo semestre 2019), intitolata appunto *Tradurre e ritradurre i classici* e volta a indagare, nelle parole della curatrice Stefania Ricciardi, ‘alcune questioni cruciali: come si affronta un classico, come si “svecchia” una traduzione che appare datata, come si arriva a tradurre in una lingua contemporanea che dia l’illusione acustica del *vintage*, che renda cioè il tono e il timbro dell’antico con parole moderne, e che colga quanto sussiste di moderno in quel tono e quel timbro antichi’ (p. 5).

Sono solo alcune delle questioni discusse durante la giornata di studi svoltasi presso l’Istituto Italiano di Cultura di Bruxelles, il 7 novembre 2018. Negli otto contributi le considerazioni relative alle problematiche della ritraduzione - di Ilide Carmignani su *Cent’anni di solitudine* di Gabriel García Márquez, di Franca Cavagnoli su *Il grande Gatsby*

¹ Italo Calvino, ‘Perché leggere i classici’ (1981), in *Saggi 1945-1985*, a.c.d. M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, vol. II, p. 1824.

di Francis Scott Fitzgerald, di Fabio Pedone su *Finnegans Wake* di James Joyce e di Stefania Ricciardi su *Moneta del sogno* di Marguerite Yourcenar - si alternano e si intrecciano a quelle in merito alle peculiarità del tradurre i classici, di Alessandro Niero su *Noi* di Evgenij Zamjatin e di Franco Paris sulla lirica *Visio Tondalis* di Hugo Claus, come pure alle riflessioni sulla traduzione *tout court* presenti in tutti i contributi e negli estratti dei due saggi pubblicati in volume che aprono e chiudono la sezione, rispettivamente di Mariarosa Bricchi (*Tradurre, e la grammatica*) e di Enrico Terrinoni (*Tradurre noi stessi*).

Che si tratti di riflessioni, cioè di pensieri scaturiti direttamente dall'esperienza, e non (o poco) di teoria traduttologica, è messo in particolare rilievo nell'introduzione al volume, dove la curatrice richiama le parole di Antoine Berman per sostituire ai concetti usuali di teoria e pratica quelli di *expérience* e *réflexion*. Se effettivamente una netta dicotomia tra teoria e pratica in campo di traduzione al giorno d'oggi appare insostenibile, è anche evidente che il rifiuto della 'teoria' va letto come un distanziamento dalla scienza normativa e dogmatica della traduzione, formatasi sulla scia delle tendenze scientifiche negli studi letterari e linguistici, a cui però negli ultimi decenni sono seguite tendenze radicalmente diverse, orientate sulla poetica e sull'ermeneutica, sulla soggettività del traduttore e sulla pluralità della traduzione.

In effetti, come afferma Ricciardi, 'la traduzione non può rinunciare al pensiero e convive efficacemente con quelle problematiche della traduttologia che non veicolano concetti astratti ma implicano l'esperienza' (p. 8). E così nei contributi non mancano i riferimenti a Paul Ricoeur, Antoine Berman, Umberto Eco, Susan Sontag, Franco Buffoni e altri, nel filo conduttore di un concetto di traduzione incentrato sull'imperfezione, la provvisorietà, la trasformazione, la mobilità, la manipolazione, la contingenza e la differenza. Lungi da qualsiasi nozione di assoluto o definitivo, la traduzione si presenta piuttosto, a dirla con Ricciardi, come 'un contributo critico all'interpretazione del testo' (p. 5).

La traduzione concepita come un'interpretazione necessariamente parziale, una 'lettura' condizionata dalle esigenze del contesto culturale e dalle esperienze soggettive del traduttore, spiega e legittima per la sua stessa natura il fenomeno della ritraduzione, cioè della pubblicazione di più traduzioni di un'opera nella medesima lingua, in genere separate da un periodo di tempo più o meno lungo. Però il lettore che si aspetti di trovare discussi il concetto e i motivi della ritraduzione resterà forse in un primo momento deluso, in quanto, oltre al riferimento alla visione famosa e controversa di Berman - secondo cui ogni ritraduzione si avvicinerebbe di più all'essenza vera e alla voce autentica dell'opera originale, in un processo di compimento della traduzione ideale -, non sono menzionati studi più recenti in cui tale visione è confutata, modificata o integrata con numerose altre prospettive, fondate su ricerche concrete e specifiche.²

Tuttavia, ciò è in linea con l'approccio scelto, ovvero quello di partire dall'esperienza e dalla riflessione dei traduttori. Le singole trattazioni delle opere ritradotte infatti fanno emergere la complessità dei motivi che possono indurre alla realizzazione di una nuova traduzione: l'invecchiamento della lingua o della strategia traduttiva di una traduzione esistente, i cambiamenti ideologico-culturali del contesto di arrivo o della posizione culturale dell'autore tradotto, la disponibilità di nuove edizioni

² Antoine Berman, 'La retraduction comme espace de traduction', *Palimpsestes* 4 (1990), pp. 1-7. Cfr. per es. Annie Brisset, 'Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction', *Palimpsestes* 15 (2004), pp. 39-67, Lawrence Venuti, 'Retranslations: The Creation of Value', *Bucknell Review* 47, 1 (2004), pp. 25-38, Sharon Deane-Cox, *Retranslation, Translation, Literature and Reinterpretation*, New York, Bloomsbury, 2014.

del testo originale, la nascita di una collana dedicata alla riscoperta dei classici o l'allestimento di un'edizione dotata di un apparato paratestuale, la necessità di emendare errori, nonché la sfida accolta dal traduttore di elaborare una nuova interpretazione o una diversa resa stilistica.

Oltre al perché ritradurre, è soprattutto il come tradurre i classici a dare lievito ai discorsi dei traduttori. Al di là della diversità delle problematiche, strategie e soluzioni discusse, l'idea che regna sovrana è che, come affermato da Franca Cavagnoli, 'un classico è un oggetto delicato, da maneggiare con grande cura':³ si parla di responsabilità e di rispetto, anzi di devozione, nel ricreare la voce della scrittura nella sintassi e nella punteggiatura, nel ritmo e nei valori fonici, nei culturemi e nella diversità, nei neologismi e nell'intertestualità. Delle ammirevoli interpretazioni e ricreazioni danno prova i brani delle traduzioni pubblicate raccolti in appendice, che - sia detto per inciso - il lettore esigente avrebbe desiderato leggere con il testo a fronte.

'Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire.' (p. 1818) La sesta definizione proposta da Calvino ha sempre affascinato ma non del tutto convinto Enrico Terrinoni, il quale osserva al riguardo che 'i testi, in quanto lettera che muore, non hanno da dire alcunché finché non li facciamo risorgere leggendoli' (p. 87); e diciamo pure, traducendoli e ritraducendoli. Dell'infinita plurileggibilità dei classici letterari testimoniano, con ricchezza di spunti ed esempi stimolanti, le esperienze e le riflessioni dei traduttori raccolte in questa lodevole sezione tematica di 'Testo a fronte'.

Linda Pennings

Italië Studies

Universiteit van Amsterdam

Postbus 1641

1000 BP Amsterdam (Paesi Bassi)

linda.pennings@uva.nl

³ La citazione, riferita nell'introduzione (p. 5), è tratta da Franca Cavagnoli, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2019 [2012], p. 154.



Anno 35, 2020 / Fascicolo 1 / p. 149-151 - www.rivista-incontri.nl - <http://doi.org/10.18352/incontri.10344>

© The author(s) - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License -

Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Utrecht University Library Open Access Journals

Moving images, moving subjects

Representing selves and others between writing and photography

Review of: Giorgia Alù, *Journeys Exposed: Women's Writing, Photography and Mobility*, New York & London, Routledge, 2018, 220 p., ISBN: 9781138345027, £120.00; ebook: 9780429437700 € 66,99.

Rachelle Gloudemans

'How can women narrate mobility in order to reflect the permeable and fluid traits of this varied experience?' (p. 1). Departing from this multifaceted question, *Journeys Exposed* analyses photography as a particularly powerful device to reinforce women's narrations about their own mobile selves and/or the mobile lives of others. Its core argument is that the interconnections between writing and photography – and, by extension, between telling and showing, reading and seeing, the visual and the verbal – enable women to respond to questions of power, fragmentation, displacement, loss and marginality. The volume traces similarities between different genres of works by a variety of more and lesser known female artists. It brings together contemporary writers and photographers who were born in Italy, or related to the peninsula through travelling, migration and/or family histories: Melania Mazzucco, Ornella Vorpsi, Monika Bulaj, Carla Cerati, Anna Maria Riccardi, Elena Gianini Belotti, Giulia Giuffrè, Maria Pallotta-Chiarolli, Bernadette D'Amore, Katthy Cavaliere and Annie Lanzillotto.

Being part of the Routledge series 'Interdisciplinary perspectives on literature', this truly interdisciplinary volume fills an important gap in previous studies of photography and writing, by focusing on gender and mobility issues. The author subtly shifts the focus from stressing how women's life stories have been oppressed by (male) gazes to analysing women's creative and constructive assessment of questions of identity, self and mobility, through an engagement with verbal and visual means. In the introduction, Alù presents a rich critical apparatus, which combines feminist philosophy of narration (e.g. Cavarero) with theories on photography (e.g. Barthes) and insights into 'nomadism' and the 'mobility turn' (e.g. Braidotti). The volume is divided into three thematically structured parts, each consisting of two chapters that present a detailed analysis of one or more works by each of the above-mentioned female artists.

In the first part, entitled 'Performances: Escapes and Resistance', the author explores forms of female rebellion against cultural, social and linguistic limitations. The first chapter is devoted primarily to Melania Mazzucco's novels *Il bacio della medusa* (1996) and *Limbo* (2012), in which highly visual descriptions of photographs are employed to represent the 'unconventional space between presence and absence,

loss and return, seen and unseen, as well as life and death' (p. 30). Alù analyses how the female characters in Mazzucco's novels move within and outside the narrated photographs: both overlooked and hyper-present, the women resist fixity and search for alternative identities by exposing the elusive character of reality and the vanishing nature of identity. Similarly fleeting are the female characters in Ornella Vorpsi's written and photographic works, discussed in the second chapter. Through a strong emphasis on the imperfect – or dead – body, Vorpsi interrogates the voyeuristic gaze of (male) others and resists normative ideas about the female body. Alù thoroughly scrutinises both Vorpsi's written work, in which she consciously exposes her characters by using visual metaphors, abrupt grammar and a stark style to mimic the immediacy of the photographic close-up (p. 57), and her photographs of female bodies in the volumes *Nothing obvious* (2001) and *Vetri Rosa* (2006). She thus convincingly shows how the author-photographer reappropriates the female body and redefines her own identity as woman, Albanian and migrant.

The second part of the volume is called 'Intersections: Itineraries with a Camera' and focuses on the exposure of the life stories of 'others'. It starts with a chapter on Monika Bulaj's travel reportage *Nur. La luce nascosta dell'Afghanistan* (2013). Through an accurate analysis of photographic techniques and their narrative effects, Alù describes Bulaj's empathic attitude to her subjects, through which the artist moves away from the objectifying and orientalist character of conventional travel writing. Becoming, herself, a transnational subject and searching for convergences between Afghan culture, her Polish background and her Triestine home, Bulaj uses the juxtaposition between photography and writing to reconfigure personal, cultural and national feelings of belonging (p. 83). The fourth chapter in the volume is dedicated to Carla Cerati's photo-textual journeys, and to the pseudo-autobiographical protagonist of the novel *La perdita di Diego* (1992). Alù retraces Cerati's 'spiralling movements' – inside and outside the house, and back and forth from Milan to the peripheries – when narrating the lives of women and marginalised others in twentieth-century Italy. In doing so, Alù demonstrates the extent to which 'the domestic and the public, the private and the social, continually co-existed in her [Cerati's, ed.] photographic works' (p. 111). This becomes especially clear in Alù's analysis of the juxtaposition of text and images in Cerati's collages, which expose female processes of becoming and a gradual fragmentation of the traditional image of patriarchy. These themes are also investigated – at times somewhat repetitively – in Cerati's *La Perdita di Diego*, where the female photographer-protagonist gains agency in ordering and scrutinising pictures of her assistant, in order to reconstruct his identity and family history.

Individual, collective and family histories narrated through the tensions between photography and writing are again central in the third part of the volume: 'Tapestries: Transits through Origins'. The fifth chapter focuses on the use of public, archival images of migration in Anna Maria Riccardi's *Cronache dalla collina* (2005), and on the reproduction of private family pictures in Elena Gianini Bellotti's *Pane amaro* (2006). Both authors use photographs to perform 'memory work': by rewriting and reciting photographs in their texts, they position themselves as reading and viewing subjects in the construction of transgenerational memories of migration (p. 165). In the final chapter, Alù concentrates on the metaphors of weaving and threading; she does so with the aim of understanding how various bicultural Italian-American and Italian-Australian, female artists have used the material photograph as part of a 'fabric' of narration through which they 'interlace' past and present experiences of migration. The majority of this chapter, at times less to the point than the others, is devoted to Annie Lanzillotto's use of photographs of her own distressed body, in order to narrate trauma, loss and displacement.

In conclusion, through a variety of well-chosen examples, the author proposes multiple perspectives on the initial question of how women can narrate mobility. The concepts of narration and mobility are employed critically and creatively to people, memories and objects. The reader is frequently reminded that the discussed female artists use the photograph both as a narrating and as a narratable object, which not only represents movements but also moves physically between temporal and spatial contexts, and has the power to *move* us emotionally. The intertwinement between photography and writing – the author concludes – ‘therefore also attests to a humanistic and ethical effort aimed at contesting narrations that often neglect the life of the marginalized who are now moved beyond constructed cultural, social and political boundaries’ (p. 207). Consistent in its theoretical approach and admirably detailed in its analyses, which are sustained by many full-page reproductions of the discussed photographs, *Journeys Exposed* offers both critical tools and inspiration for further research into works and genres that combine verbal and visual means.

Rachelle Gloudemans

Faculty of Arts - KU Leuven Brussels Campus

Warmoesberg 26

1000 Brussels (Belgium)

rachelle.gloudemans@kuleuven.be

SEGNALAZIONI - SIGNALEMENTEN - NOTES

Leonardo e la memoria culturale

Leonardo è la personificazione del Rinascimento come mitica fondazione della modernità ma anche l'espressione irripetibile, solitaria e incommensurabile del "genio". Ma davvero, come il suo contemporaneo Giorgio Vasari o l'"inventore" del Rinascimento nel XIX secolo Jacob Burckhardt, dobbiamo considerarlo un "miracolo"? Celebrandone l'unicità siamo certi di comprendere la portata del suo lavoro e, più in generale, la stratificata memoria culturale del Rinascimento che, come dimostrano le mille iniziative per festeggiare il centenario leonardesco prima e quello di Raffaello poi, agisce ancora in modo così potente nel nostro tempo? Questo, e molti altri, sono gli interrogativi "messi in mostra" da Roberto Antonelli, Antonio Forcellino e Maria Forcellino nella piccola e preziosa esposizione di ricerca *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità*, inaugurata lo scorso ottobre per 'Il trittico dell'ingegno italiano' dell'Accademia Nazionale dei Lincei e ospitata nell'edificio simbolo del Rinascimento romano, la villa di Agostino Chigi alla Lungara poi Villa Farnesina. Dedicata alla riconsiderazione critica di uno dei periodi meno noti (e più controversi) di Leonardo pittore, la mostra ha provato a portare in chiaro le relazioni culturali, quasi mai lineari ma vorticoso come le linee di forza del caos ribollente dei *Diluvi* o le spirali energetiche ideate dagli architetti Susanna Nobili e Marco Brunori per scandire il ritmo dell'allestimento, che hanno modellato tanto l'immaginario dell'artista quanto quello dell'"avanguardia" romana in quegli anni.

Leonardo arrivò a Roma nel 1513, per risiedervi fino all'autunno del 1516 o alla primavera del 1517; portò con sé la sua fama, i suoi disegni, alcuni quadri, Francesco Melzi, l'amatissimo Salaì e due aiuti i cui nomi svaniscono subito nelle testimonianze successive. Visse, per interessamento di Giuliano de' Medici, che lo sostenne con uno stipendio discreto ma non gli affidò nessuno dei cantieri prestigiosi che allora trasformavano la città secondo il programma di suo fratello papa Leone X, in una casa-studio al Belvedere, non lontano dalla corte del suo mecenate in palazzo Orsini a Montegiordano, né dalle Stanze, dove Raffaello metteva in immagini i valori del Rinascimento maturo.

Un tema stimolante quello del confronto con Raffaello, ben esplorato a Firenze ma quasi trascurato a Roma, che la mostra ha sottoposto a verifica a cominciare dalla sala del *Trionfo di Galatea*: dipinta prima dell'arrivo di Leonardo (nel 1511-12 o nel 1513) la *Galatea* è l'espressione compiuta del classicismo di Raffaello, ma anche lo sviluppo naturale dell'unica invenzione leonardesca direttamente ispirata all'Antico, quella *Leda*, perduta ma viva nelle fonti e nella pratica di colleghi, allievi e seguaci, che Raffaello aveva visto a Firenze e che a Roma videro gli ospiti della casa-studio del Belvedere in originale o nelle copie di bottega, alcune delle quali rimasero nelle collezioni della città. L'organizzazione della bottega di Leonardo, d'altra parte, era tanto solidale quanto oggi sono spinose le questioni di autografia e anomale le oscillazioni del mercato dell'arte che riguardano il maestro, in mostra evocate dall'esemplare di Napoli della "serie" dei *Salvator Mundi*. In ogni caso, a Roma rimase

la *Leda* della Galleria Borghese, una copia di qualità (forse di Francesco Melzi) che, in confronto con la *Galatea*, ha rivelato come Raffaello accese di dinamismo e umanità il modello di Leonardo e lo consegnò al futuro della pittura nella volta della Farnesina.

Più intricata la trama sottesa ad altri tre dipinti in mostra: la *Gioconda* di Palazzo Barberini, una bella copia del XVI secolo della *Fornarina* e la *Gioconda nuda* della Fondazione Primoli. La *Gioconda*, una copia a cui forse lavorò anche il maestro, e la *Gioconda nuda*, una delle versioni più raffinate tra quelle ricavate dal cartone di Chantilly reimpostavano la direzione degli scambi tra Raffaello e Leonardo da Firenze a Roma. Se la *Gioconda* conferma quanto sappiamo dell'influenza di Leonardo sui ritratti fiorentini di Raffaello, a Roma, suggerivano i curatori, furono la *Fornarina* e la capacità di Raffaello di trasformare il modello leonardesco attraverso l'esperienza dell'Antico a impressionare Leonardo e i suoi e ispirare la *Gioconda nuda*.

Una proposta attraente e, come altre dell'esposizione, non solo per gli specialisti: grazie all'accurato restauro di Cinzia Pasquali, che ha restituito alla *Gioconda* la naturalezza dell'incarnato e la precisione dello sfondo, per esempio, i visitatori di *Leonardo a Roma* si sono trovati faccia a faccia con l'icona più celebrata del Rinascimento, al riparo dalla pazza folla, dai *selfie* e dall'effetto di "falsa familiarità" che nasconde l'"illustre incompresa" del Louvre. Scoprendo che guardare la pittura è un esercizio complesso (ed elettrizzante) che ha poco a che vedere con il gusto ma molto con il piacere di ricostruire gli intrecci (o i vortici) della memoria culturale.

- *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità*, a cura di Roberto Antonelli e Antonio Forcellino, Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020.

Antonella Trotta

Università di Salerno - Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale (DISPAC)
Via Giovanni Paolo II, 132
84084 Fisciano (SA, Italia)
atrotta@unisa.it

~ ~ ~

Caravaggio, Bernini en het barokke Rome

Michelangelo Merisi da Caravaggio en Gianlorenzo Bernini zijn vooral beroemd geworden door schilderijen en beeldhouwwerken op grote schaal, die zijn gebonden aan de plaats waarvoor zij bestemd waren, in kerken en paleizen in Rome. Het is onmogelijk om deze werken vanwege een tentoonstelling tijdelijk naar een museum te verplaatsen. Wie wil ervaren waarom de werken van Caravaggio en Bernini door de eeuwen heen zo'n grote indruk hebben gemaakt, zal naar Rome moeten gaan om ze op hun oorspronkelijke plaats in hun min of meer originele context te bekijken. Maar Caravaggio en Bernini maakten ook werken op kleinere schaal, die (daardoor) niet plaatsgebonden waren en in diverse musea in Rome en ver daarbuiten terecht zijn gekomen. Een aantal daarvan is van 14 februari tot en met 13 september 2020 tentoongesteld in het Rijksmuseum in Amsterdam, onder het motto 'Over het ontstaan van de barok in Rome met in de hoofdrol schilder Caravaggio en beeldhouwer Bernini'. Zij zijn aangevuld met werken van tijdgenoten die op een zeker moment ook in Rome (actief) zijn geweest en in meer of mindere mate bekend met en/of beïnvloed waren door het werk van de beide meesters. De moeite die het moet hebben gekost om al deze werken bij elkaar te brengen roept veel bewondering op. Ook voor wie regelmatig in Rome komt en bekend is met de kunst van de beide meesters, is het een buitenkans om deze werken bij elkaar te zien.

Hoe interessant de kunstwerken ook zijn, over de presentatie ervan vallen wel een paar opmerkingen te maken – met alle begrip, overigens, voor het feit dat de samenstellers rekening hebben moeten houden met zaken als wel of niet uitleenbare werken, doelgroepen en publiciteit, die allemaal hun weerslag hebben op de uiteindelijke selectie.

Toen Caravaggio stierf in 1610, was Bernini nog geen twaalf jaar oud. Dat wil zeggen dat het motto van de tentoonstelling – ‘Over het ontstaan van de barok in Rome met in de hoofdrol schilder Caravaggio en beeldhouwer Bernini’ – ten onrechte suggereert alsof Caravaggio en Bernini in onderlinge samenwerking een nieuwe stijl ontwikkelden. Iets vergelijkbaars geldt voor de thema’s waarin de tentoonstelling is onderverdeeld. In het tekstbord aan het begin van de tentoonstelling wordt beweerd dat aspecten als *amore*, *vivacità*, *azione*, *passione* en *compassione* kenmerkend zijn voor een ‘volkomen nieuwe kunst’ in de ‘ingedutte Eeuwige Stad’ in 1600. Dat is nogal overdreven. Rond 1600 was er op het artistieke toneel van Rome juist heel veel gaande en genoemde aspecten kwamen al lang voor in de praktijk en theorie van de kunsten. Het verschil is dat dergelijke aspecten vanaf 1600 met meer nadruk en intensiteit werden weergegeven dan voorheen. Kwamen Caravaggio en twintig jaar later Bernini ‘zo maar’, ‘plotseling’ op het idee om die aspecten in hun werk nu eens flink aan te zetten? Dat was zeker niet geval, maar een belangrijke reden waarom zij deze aspecten zo benadrukten wordt pas gegeven op een tekstbord in één van de laatste zalen, namelijk de wens die de katholieke Kerk uitte tijdens het Concilie van Trente (1563), dat religieuze kunst – nadrukkelijker dan in de voorgaande decennia – de gelovigen moet betrekken bij het geloof en hen er als het ware in meevoeren. Een middel dat Caravaggio daartoe gebruikte was ‘gewone’ alledaagse mensen in zijn religieuze schilderijen uit te beelden, met wie je je als ‘eenvoudige’ gelovige kunt identificeren. Een middel dat vooral Bernini toepaste, was personen te maken met uitbundige gebaren en emoties, die je laten meevoelen wat zij ervaren. Als het tekstbord met deze uitleg in de eerste zaal was opgehangen, hadden bezoekers de inventies van Caravaggio en Bernini met meer begrip van de functie en bedoelingen kunnen bekijken. Zij zouden dan ook hebben kunnen opmerken, dat de inventies van Caravaggio en Bernini niet op algemene navolging konden rekenen. In één van de laatste zalen is te zien hoe de Franse schilder Nicolas Poussin juist sterk geïdealiseerde figuren schilderde, die zich waardig en ingetogen gedragen en hun emoties weten te bedwingen. Blijkbaar probeerde Poussin de beschouwers van zijn werk een spiegel van eerbiedwaardigheid voor te houden. Poussin was net als Bernini in Rome werkzaam en was zeer succesvol. De 17de eeuw in Rome was dus niet uitsluitend een Caravaggio- en Bernini-aangelegenheid.

Dat we Caravaggio en Bernini ook om andere redenen niet onmiddellijk – zoals op het eerste tekstbord – moeten bestempelen als ‘radicaal’ en ‘geniaal’, wordt in de loop van de tentoonstelling ook op een andere manier duidelijk. Hoewel Caravaggio en Bernini nooit samen hebben gewerkt, hebben zij wel dezelfde opdrachtgever gediend. In zaal drie hangt een portret van hem: kardinaal Maffeo Barberini, geschilderd door Caravaggio. Deze kardinaal liet tegelijkertijd ook een belangrijke concurrent van Caravaggio voor zich werken, namelijk Annibale Carracci, van wie eveneens een schilderij in Barberini’s opdracht in de tentoonstelling aanwezig is. Toen deze kardinaal eenmaal tot paus was gekozen met de naam Urbanus VIII (1623), stelde hij Bernini aan om de St. Pieter en het pauselijk paleis te decoreren en talloze andere werken uit te voeren. Hieruit blijkt dat – hoe belangrijk kunstenaars ook waren – zij door opdrachtgevers met visie en durf zoals Barberini werden aangespoord en in staat gesteld hun werk te scheppen. Een hoofdrol in het ontstaan van de barok in Rome was dus niet alleen weggelegd voor kunstenaars als Caravaggio en Bernini: de inbreng van opdrachtgevers als Barberini was essentieel. Het is dan ook jammer dat Barberini wel

in de tentoonstelling “aanwezig” is, maar niets heeft gekregen van de eer die hem zeker toekomt.

Een tentoonstelling is uiteraard geen handboek met illustraties-in-het-echt. Het is daarom niet helemaal terecht om deze tentoonstelling te bespreken alsof het een boek is dat het ontstaan van de zogenaamde barokke kunst uitlegt. Maar de titel en de opzet van de tentoonstelling geven daar wel aanleiding toe. Als zodanig zijn er mijns inziens een paar kansen gemist en worden sensationele termen als ‘geniaal’ en ‘volkomen nieuw’, maar ook een begrip als ‘barok’ al te snel en zonder voldoende uitleg gebruikt. Misschien is dat een publiciteitsmiddel om veel bezoekers naar de tentoonstelling te lokken, maar mijn voorkeur gaat uit naar iets zorgvuldigere informatie, zodat de bezoekers bewuster en met betere kennis van zaken des te meer van de prachtige werken kunnen genieten.

- *Caravaggio-Bernini. Barok in Rome. Over het ontstaan van de barok in Rome met in de hoofdrol schilder Caravaggio en beeldhouwer Bernini*, Rijksmuseum Amsterdam, 14 februari t/m 13 september 2020.

Jan L. de Jong

Faculteit der Letteren

Kunstgeschiedenis en Materiële Cultuur

Rijksuniversiteit Groningen

Oude Boteringestraat 34

9712 GK Groningen (Nederland)

j.l.de.jong@rug.nl

~ ~ ~

La narratività della poesia nel secondo Novecento italiano

Il 26 maggio 2020, sulla piattaforma Zoom e in diretta Youtube in linea con i regolamenti anti COVID-19, si è svolta la discussione di dottorato di Bart Dreesen (Dipartimento di Studi Letterari: Francese, Italiano, Spagnolo, KU Leuven). La tesi, intitolata *Adattare il periscopio all'orizzonte. Risvolti narrativi nella poesia italiana negli anni 1955-1975*, affronta quattro casi di studio utili a sviluppare una solida griglia teorica a proposito della questione della “narratività” della poesia nel secondo Novecento italiano. A partire dalla proposta di Montale di una poesia “inclusiva” – cioè disponibile ad accogliere quanti più elementi “reali” possibili – come antidoto alla perdita della poesia medesima nella modernità, Bart Dreesen analizza la risposta più o meno diretta a questa chiamata in casi selezionati (ma con attenzione all'intera produzione) della poesia dello stesso Montale, di Pasolini, Sereni e Sanguineti. Opportuno sfondo teorico della tesi è la recente discussione di Jonathan Culler (*Theory of the Lyric*, 2015), degli aspetti trans-storici ed “eterni” della poesia lirica – in particolare quello mimetico (poesia come rappresentazione) e quello ritualistico (poesia come evento) – fra i quali si analizza puntualmente la tensione nei testi oggetto d'indagine. La tesi brilla per la qualità e la profondità dell'analisi, la chiarezza del dettato a ogni livello – espositivo, lessicale, terminologico, retorico –, oltre che per la meritoria attenzione sia al dato microtestuale, cioè nell'analisi di singole poesie, sempre opportunamente selezionate, sia a quello macrotestuale, alle sillogi, le partizioni e le parentele non sempre scontate fra i testi. In particolare, spicca l'attenzione al “libro di poesia” come entità dotata di una sua specifica economia e non solo come somma delle sue parti, elemento metodologico di grande rilevanza in una disciplina dominata dalle antologie. Allo stesso tempo i close readings dei singoli testi sono sempre condotti con cura, attenzione al dettaglio, e notevole acume critico.

Le varianti e i mutamenti di collocazione dei testi oggetto di interesse fra una silloge e l'altra sono osservate con grande attenzione. La tesi si muove con disinvoltura in un corpus bibliografico notevole, fra apporti recenti e grandi classici della critica.

Il nodo centrale della tesi è lo stabilimento, sulla scorta di Montale, di una connessione forte fra tre elementi chiave: la natura "inclusiva" della poesia, cioè la sua tendenza mimetico-realistica; il "tasso di narratività" della e nella poesia (sia della singola lirica che del libro di poesia); e la possibilità della poesia nel secondo Novecento, che nei casi analizzati sembra essere sistematicamente messa in gioco in relazione ai primi due elementi. Dreesen è sempre molto chiaro nel definire di volta in volta l'elemento prevalente o di maggior interesse, mantenendo questa rete di base sempre attiva. Risulta anche evidente che la connessione fra i tre elementi non è una semplice equazione (cioè che la narratività della poesia non consiste solo della sua capacità mimetica, e che la sopravvivenza della poesia non dipende semplicemente dal suo successo nell'uno o nell'altro ambito). I tre elementi sono, giustamente, messi in gioco nel loro carattere dinamico e talvolta contraddittorio.

Bart Dreesen ha sviluppato un modello teorico sufficientemente saldo e chiaro da essere applicabile a opere meno centrali nel canone. Un esempio potrebbe essere senz'altro la poesia tarda di Giorgio Bassani (*Epitaffio* e *In gran segreto*, 1974 e 1978). Sarebbe anche interessante ampliare l'analisi includendo alcune scrittrici (penso per esempio ad Amelia Rosselli) per indagare se le poetesse del Novecento hanno preferito un modello più esclusivo/petrarchesco/sublime rispetto al modello narrativo/inclusivo, e se questo è riconducibile a dinamiche di genere.

Bart Dreesen propende per un'interpretazione per lo più sociale della poesia, in particolare quando è in discussione il tema della "caduta" della poesia nel Novecento neocapitalista e consumista. Tuttavia, la questione dell'impossibilità della poesia si ramifica anche in altri ambiti. La "crisi" novecentesca della poesia è una crisi del linguaggio in generale, che si fonda sull'improvvisa assenza di un messaggio ('ciò che non siamo/ciò che non vogliamo'), di un referente ideologico o metafisico. Per non parlare delle implicazioni del venire dopo una cesura così profonda e "castrante" come quella della Seconda Guerra Mondiale e del celebre discorso di Adorno sull'impossibilità della poesia dopo Auschwitz. Inoltre, l'alfabetizzazione di massa aveva reso potenziali lettori tantissime persone per niente interessate, per educazione e storia culturale, alla poesia: come includere quel pubblico nella poesia? Quale poesia scrivere per quel pubblico? La tesi di Bart Dreesen, pur non potendo dare una risposta completa a queste domande (il che andrebbe ben oltre i limiti di una tesi di dottorato), offre un contributo utilissimo ad articularle meglio, a problematizzarle.

- Bart Dreesen, *Adattare il periscopio all'orizzonte. Risvolti narrativi nella poesia italiana negli anni 1955-1975*, relatore Bart Van den Bossche, KU Leuven-Faculteit Letteren, 262 p.

Martina Piperno

FWO Senior Postdoc

Onderzoeksgroep Franse, Italiaanse en Spaanse Literatuur

KU Leuven - Faculteit Letteren

Blijde-Inkomststraat 21/3311

3000 Leuven

~ ~ ~

In ricordo di Ennio Morricone: la “doppia estetica” e l’eredità del Maestro

Morricone could make an average movie into a must-see, a good movie into art, and a great movie into legend. (@edgarwright)

Quando si parla di Ennio Morricone, è difficile pensare a un altro italiano contemporaneo il cui genio e prestigio siano più apprezzati a livello mondiale. Compositore e direttore d’orchestra leggendario, si è spento all’età di 91 anni, lasciandoci in eredità un’opera sterminata che conta più di 400 composizioni destinate al cinema e a serie TV, oltretutto opere di musica contemporanea e più di settanta milioni di dischi venduti. Studiò al Conservatorio di Santa Cecilia, a Roma, diplomandosi in tromba nel 1946, in strumentazione per banda nel 1952 e in composizione nel 1954.

Dalla sua prima colonna sonora per il film *Il federale* (1961) di Luciano Salce, alla consacrazione negli anni Sessanta con la ‘trilogia del dollaro’ del regista Sergio Leone, ha ottenuto numerosi riconoscimenti che culminano con l’Oscar onorario alla carriera nel 2007, seguito da un altro Oscar e un Golden Globe nel 2016 per la colonna sonora del film *Hateful Eight* (2015) di Quentin Tarantino. Assente alla cerimonia di premiazione, il regista statunitense ha elogiato Morricone definendolo il suo compositore preferito da annoverare a pieno titolo al livello di Mozart, Beethoven e Schubert. La musica del Maestro ha travalicato i limiti della colonna sonora, entrando di fatto nella memoria musicale collettiva in chiave transnazionale e transgenerazionale. Le sue composizioni hanno reso immortali quei film per cui sono state scritte e hanno toccato profondamente le corde dell’animo dei suoi fruitori.

Protagonista delle neoavanguardie negli anni Sessanta e Settanta, nonché componente del gruppo sperimentale di improvvisazione Nuova Consonanza, Morricone ha saputo mettere al servizio della “musica applicata” (ossia quella per il cinema) i canoni della musica “assoluta”, ovvero quella concepita come puro e incondizionato atto creativo. Alla fine degli anni Cinquanta, il giovane Ennio aveva assistito alle lezioni di John Cage e Luigi Nono a Darmstadt. Sempre nella città tedesca, aveva fatto la conoscenza di alti rappresentanti della *neue Musik* come Boulez, Stockhausen, Berio e Maderna, apprendendo le tecniche di allora: musica aleatoria, minimalismo e serialità.¹ Come lui stesso ha dichiarato, il suo intento è stato quello di coniugare l’atto creativo con il principio della ‘doppia estetica’, vale a dire la commistione di musica colta con quella di più semplice fruizione.² Più recentemente, il Maestro ci ha lasciato, inoltre, suggestive partiture di musica “assoluta” come *Voci dal silenzio* (2002), scritta in occasione degli attentati dell’undici settembre e diventata, poi, un canto dolente e universale per tutte le stragi, e la *Missa Papae Francisci* (2013) commissionata dai Gesuiti per il bicentenario della ricostituzione della Compagnia di Gesù. Riguardo a quest’ultima opera, è interessante notare la disposizione delle note sullo spartito che richiama la forma della croce a mo’ dei calligrammi di Apollinaire.³

Morricone credeva nel guizzo dell’intuizione capace di imprimere un ruolo chiave alla musica che avrebbe caratterizzato inequivocabilmente il film per il quale essa sarebbe stata composta. Nella sua collaborazione con Sergio Leone, il compositore romano era solito discutere con il regista prima delle riprese del film, al fine di farsi

¹ M. Dragone, *Pura musica pura visione*, Cosenza, Pellegrini, 2013, p. 7.

² F. Sciannameo, *Reflections on the music of Ennio Morricone. Fame and legacy*, Lanham-London, Lexington Books, 2020, p. 79.

³ P. Dolfini, ‘Intervista. Morricone: la mia Messa per Francesco’, in: *Avvenire.it*, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/morricone-la-mia-messa-per-francesco> (10 luglio 2020).

un'idea riguardo agli 'scenari sonori' da comporre. Il regista e il compositore romani erano ben consapevoli del primato emozionale che la musica è in grado di assegnare a una pellicola, il primo era infatti solito far risuonare sul set talune composizioni dell'amico Morricone, in modo da far entrare maggiormente gli attori nell'atmosfera ricercata in una data scena.⁴ Forte della convinzione che la musica sia un linguaggio significativo autonomo, Morricone inventa un modo di fare musica per i film Western di Sergio Leone, ricorrendo a un'articolazione di generi e stili in cui convivono musica popolare, rock e sinfonica.⁵ Si pensi al verso del coyote riprodotto nella registrazione originale dal flauto e anche dalle voci mediante il grappolo di note la-re-la-re-la, per il tema de *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966) che riuniva – come rammentato dal Maestro – la categoria del “drammatico”, e subito dopo quella del “divertente” evocata dalle tre note successive eseguite dalla tromba con sordina e il caratteristico legato ‘uà-uà-uà’. Come non ricordare, inoltre, le parti dell'organo (che rievocano la *Toccata e fuga in re minore* di Bach), le note squillanti della chitarra elettrica in *Per qualche dollaro in più* (1965), o l'indugiare della cinepresa su aridi paesaggi dove si estende la costruzione della ferrovia in *C'era una volta il West* (1968) con la sublime melodia intonata dal soprano Edda Dell'Orso. Il risultato di questa storica collaborazione nell'ambito del cinema italiano e mondiale è stato quello di rendere al pubblico un'immagine in cui l'epica del West si mescolasse a una tensione drammatica fatta di primissimi piani, che consentono di accedere all'animo dei personaggi, e i campi lunghissimi di lande desolate, tali da creare nello spettatore un'esperienza estatica e iperbolica.

Il compositore apre decisamente nuove frontiere nella musica da film; penso in particolare a *The Mission* (1986) e al motivo barocco dell'oboe in *Gabriel's oboe*, che sottende l'etica di amore per il prossimo di Padre Gabriel, al coro guaraní e all'uso delle congas nell'ostinato in 3/8 che esplicitano la natura tribale degli indigeni, nonché al coro a quattro voci su testo latino del mottetto d'ispirazione palestriniana ('*Conspectus tuus*') che veicola la voce della Chiesa.⁶ In questa rapida carrellata, non si può non menzionare l'impianto armonico dissonante e la tensione che pervade la colonna sonora di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) di Elio Petri; la superba pagina sinfonica de *La battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo, dove l'ostinato del rullante e l'uso della tromba e dei fiati assegnano un carattere illustrativo al contesto marziale del film; fino all'intenso passaggio tra molteplici registri (epico, lirico, elegiaco, comico e così via) della colonna sonora in *C'era una volta in America* (1984) di Sergio Leone. La musica evoca pertanto molteplici sfumature di senso nel suo intreccio con la parola e le immagini, arrivando a volte a instaurare un rapporto quasi straniante rispetto alla diegesi della sequenza filmica. Penso nella fattispecie alla frizione semantica che si attua in *Giù la testa* (1971) dove l'impianto musicale lirico e soave, che sublima nell'interpretazione della voce soprano, innesca un evidente attrito – una sorta di straniamento – rispetto alla violenza di certe scene, come l'esplosione del ponte su cui transitano le truppe del dittatore Huerta, con la conseguente morte di numerosi soldati.

Se il film è dunque ciò che vediamo e ascoltiamo, il potere evocativo della musica del Maestro va al di là della sua funzione illustrativa – direi ancillare – rispetto alle

⁴ J.C. Vega, 'Expression of emotion in the film music of Ennio Morricone', *Academia.edu*, https://www.academia.edu/8233738/Expression_of_Emotion_in_the_Film_Music_of_Ennio_Morricone (9 luglio 2020).

⁵ C. Fertonani, 'Addio a Ennio Morricone: una vita tra musica applicata e musica assoluta', *Amadeus*, <https://amadeusmagazine.it/rubrica-news/addio-a-ennio-morricone-una-vita-tra-musica-applicata-e-musica-assoluta/> (9 luglio 2020).

⁶ F. Sciannameo, 'Ennio Morricone at 85: a conversation about his "mission"', in: *The Musical Times*, 154, 1924 (2013), pp. 37-46.

immagini e alle parole del film. Morricone ha efficacemente allineato le due coordinate alla base della genesi e della fruizione di un'opera, ossia l'atto creativo o poetico dell'autore (l'emittente) e il principio estesico (il ricevente):⁷ la sua musica da film si è tradotta in un linguaggio universalmente compreso e apprezzato che ha da sempre esercitato il fascino di descrivere quel 'non detto' e 'non visto'⁸ della pellicola, assegnando alla musica la propria intrinseca e autonoma vitalità.

Sebastiano Ferrari

Université Saint-Louis - Bruxelles
43, Boulevard du Jardin botanique
1000 Bruxelles (Belgio)
sebastiano.ferrari@usaintlouis.be

⁷ J.-J. Nattiez, *Dalla semiologia alla musica* (trad. di Roberta Ferrara), Palermo, Sellerio, 1990, pp. 35-36 e pp. 203-209.

⁸ *Se7enth Art*, <https://www.facebook.com/Se7enthartcinema/> (10 luglio 2020).

Ho appreso della morte di Morricone da un post su Facebook, un link a *Se telefonando* cantata da Mina e da lui orchestrata. Quando la redazione di *Incontri* mi ha chiesto un disegno da dedicargli, ho riascoltato molte sue composizioni, e quelle che non mi lasciavano erano la colonna sonora di *C'era una volta il West* e, appunto, *Se telefonando*. Problemi tecnici e dubbi estetici mi hanno impedito di usare le foto in rete per un vero e proprio ritratto, ho solo cercato di disegnare – con l'iPad – quel che ricordavo di quelle immagini. I due temi musicali non mi hanno ancora lasciato.

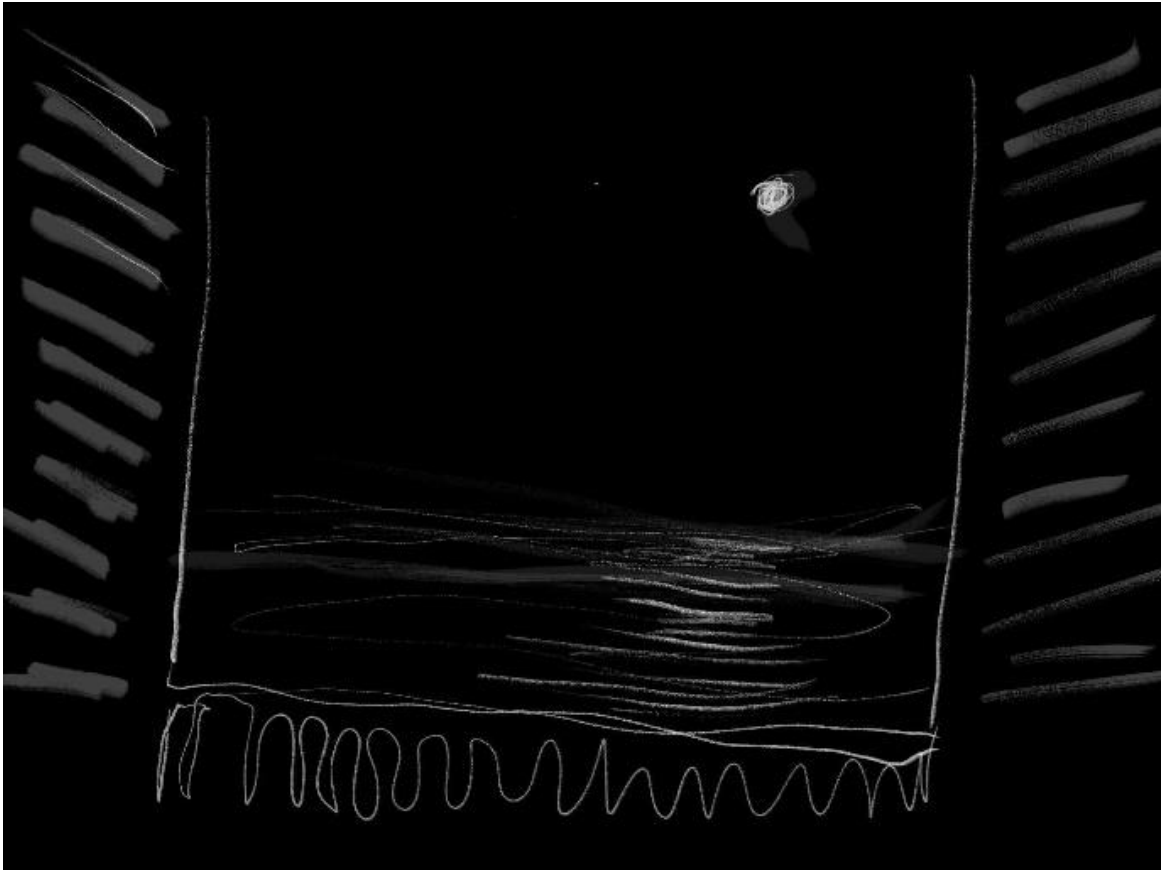
Claudia Nocentini



Scion scion © Claudia Nocentini 2020



Mmmmm © Claudia Nocentini 2020



Lo stupore della notte spalancata sul mar © Claudia Nocentini 2020